

Caiete

de Arte și Design
Design Art Papers

Publicație a Centrului de
Cercetare și Creație în
Artele Decorative și Design

*A publication of Center for
Research and Creation in
Artele Decorative și Design*

13 / 2025



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*

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

Sergiu Zegrean
Diana Buftea

Membri / *Peer review*

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

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

Professor Roberto Semprini / *Accademia di Belle Arti, Brera, Italia. Professor of Product Design at the Milan Academy*

Dr. Norman Siu / *Co-Founder of International Association of Jewellery Merchandize Planning Professionals (IAJMPP). PhD at The Hong Kong Polytechnic University*

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

Evert DeGraeve / *Jewelry designer and consultant, New York, USA. Co-founder the.Sign.studio, co-founder IAJMPP Hong Kong*

Ioan Iovan / *Art critic*

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

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

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*

Associate professor 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*

Editura Universității de Vest din Timișoara
ISSN 2971 – 9895; ISSN-L 2393 – 042X

Cuprins / Table of content

- 9 / **Bianca TULEA**
Biografia unui ghimpe din coasta tiparului:
Květa Pacovská și cartea pentru copii conceptuală
*Biography of a Thorn in the Printer's Side:
Květa Pacovská and the Conceptual Children's Book*
- 21 / **Andrei Răzvan NECIU**
Schimbarea paradigmei, persistența nucleului tradițional
și introducerea unui nou mediator
*Paradigm shift, persistence of the traditional core
and introduction of a new mediator*
- 29 / **Andreea DEMETER**
Rolul iluminatului stratificat în definirea atmosferei spațiilor interioare
The role of layered lighting in shaping the atmosphere of interior spaces
- 37 / **Alexandru BUNII**
Talentul nativ, exercițiile de dezvoltare a creativității și
democratizarea instrumentelor de design
*Innate talent, creativity-development exercises,
and the democratization of design tools*
- 63 / **Ioan Alexandru MIRUȚIU**
Dificultatea de a muri în filmul Prea Târziu
The difficulty of dying in the movie Too Late
- 71 / **Gloria GRATI**
STRUCTURI SPAȚIALE CERAMICE. Concepte și repere în arta contemporană
CERAMIC SPATIAL STRUCTURES. Concepts and Landmarks in Contemporary Art
- 83 / **Ciprian CIOBANU**
De la Perspectivă la Pixel - Metamorfozele Gridului în Artă
From Perspective to Pixel – The Metamorphoses of the Grid in Art
- 93 / **Deiana SÎRCA**
Sustenabilitatea în industria accesoriilor și bijuteriilor:
practici și tehnologii emergente
*Sustainability in the Accessories and Jewelry Industry:
Practices and Emerging Technologies*
- 101 / **Ștefan GAIE**
Kalós, sau despre frumos înainte de nașterea esteticii
Kalós, or about the beautiful before the birth of aesthetics
- 113 / **Corina NANI**
Street Art și publicitate în spațiul urban contemporan
- o dimensiune hibridă
*Street art and advertising in contemporary urban space
- a hybrid dimension*
- 127 / **Gabriela-Ioana BABOȘ**
Vineri 13: Practici Sustenabile și Experiment Textil în Moda Contemporană
Friday 13: Sustainable Practices and Textile Experimentation in Contemporary Fashion
- 135 / **Iulia PĂRĂUȘANU**
Motivul astrologic în programul decorativ al interioarelor
europene și americane din perioada secolelor XVII – XIX
*Astrological motifs in decorative designs of European and
American interiors from the 17th to the 19th centuries*
- 151 / **Eugenia Elena RIEMSCHEIDER**
De la volum la plan, geometria tiparului vestimentar
From Volume to Flat Pattern, The Geometry of Garment Construction
- 157 / **Nicoleta Giorgia BARBU**
Valențe estetice și culturale ale sculpturii brâncușiene în
patrimoniul colecției Alexandru Bogdan-Pitești
*Aesthetic and cultural aspects of Brâncuși's sculpture in
the Alexandru Bogdan-Pitești collection*
- 175 / **Oana TUNSOIU**
Relevanța modularității în contextul contemporan.
Evoluția tipologică a locuințelor și nevoile sociale în schimbare
*The relevance of modularity in the contemporary context.
The typological evolution of housing and changing social needs*
- 189 / **Paula Bianca ȘILBAC**
Spațiul educațional între tradițional și contemporan
The educational space between traditional and contemporary
- 197 / **Namaah TĂMĂȘANU**
Designul ambiental ca oglindire a beneficiarului
Interior design as a reflection of the beneficiary
- 209 / **Miruna PETRESCU**
Yes or No
Yes or No
- 213 / **Elena TĂNĂȘESCU**
Optimizarea spațiului medical prin mobilier costum-made:
între funcție, identitate și ergonomie
*Optimizing medical space through custom-made furniture:
between function, identity, and ergonomics*
- 223 / **Andreea POPA**
Forme Organice. Declarație Socială și Ecologică în Designul de Accesorii
Organic Forms. Social and Ecological Statement in Accessory Design
- 227 / **Vanessa MARITY**
De la pagină la ecran: Continuități și rupturi în experiența atenției vizuale
*From page to screen: Continuities and fragmentation in the experience
of visual attention*
- 239 / **Valentina ȘTEFĂNESCU**
Textilele ca arhive ecologice: regenerare, memorie și sustenabilitate
Textiles as Ecological Archives: Regeneration, Memory, and Sustainability
- 245 / **Valentin Lucian CIORBA / Vladimir STANCOVICI**
Mălina GHENCEA / Emilina GAMARTA
Urmărirea meme-urilor în era inteligenței artificiale: Paradigma
comunicării online și a culturii jocurilor video
*Tracing Memes in the Age of AI: The Paradigm of Online
Communication and Video Game Culture*
- DOSAR Urban Body - Human Body. Bridging Heritage and Contemporary Art**
Urban Body - Human Body. Bridging Heritage and Contemporary Art DOSSIER
- 265 / **Daniela CATONA**
Human Body and Public Space – Traces and Memory
- 273 / **Cristina URSACHE**
Rethinking the Body. Curating the Human Form in Contemporary
Visual Art Exhibitions
- 285 / **Corina NANI**
Street Art: Between Discourse and Action in Public Space
- 295 / **Gabriela ROBECl**
Temporary Bodies in the Underground Time-Space Continuum
- 325 / **Liliana POPA**
Ways of „Building” as an Integral Part of Nature
- 337 / **Tijana KAČAREVIĆ**
Cultural Heritage as a Driver of Innovation and Creativity in
Contemporary Art and in My Own Photography Practice



Fig. 01 / Květa Pacovská: Jester with a horse

conceptualismului sunt chiar copii în cauză. Ce primează în mâzgăliturile acestora mai tare decât ideea, procesul și libertatea expresivă? Iar acestea nu sunt oare pilonii de bază ai artei conceptuale? Astfel, conexiunea dintre cele două devine evidentă, iar în acest punct începem să întrezărim poate geniul acestei apropieri. Așadar, când ne gândim la legătura dintre arta conceptuală și libertatea expresivă a copiilor, ne putem opri asupra unei artiste care a reușit să transpună această viziune în cărți ilustrate remarcabile: Květa Pacovská.

- Květa Pacovská s-a născut în vara anului 1928 la Praga, Cehia.^[1] Pasiunea pentru artă și estetic i-a fost insuflată de către bunica sa, alături de care artista a început încă din copilărie să creeze cărți și alte obiecte frumoase. Într-un într-un interviu cu Pavla Charvátová, artista aduce în discuție una dintre amintirile sale preferate, de pe vremea când copilă fiind, pregătea prăjituri împreună cu bunica în apropierea sărbătorilor de iarnă. Aranjarea cercurilor și pătratelor din aluat pe tava de copt a reprezentat astfel unul dintre primele sale experimente de asamblaj artistic.^[2] Pacovská a început studiile la școala de gramatică din cartierul Dejvice, însă a fost nevoită să își întrerupă educația după declanșarea celui de al Doilea Război Mondial. După război, artista a avut inițial intenția de a reveni la școala de gramatică, însă întâmplarea a făcut ca aceasta să se răzgândească și să se înscrie în cele din urmă la Școala Grafică de Stat unde a rămas pentru doi ani, înainte de a fi admisă în 1947 la Academia de Arte, Arhitectură și Design din Praga.^[3] Până la finalizarea educației în 1952, artista a studiat pictura sub îndrumarea artistului avangardist Emil Filla, specializându-se în pictură monumentală.^[4] Deși Pacovská este astăzi recunoscută pentru contribuțiile sale în domeniul ilustrației, aceasta și-a manifestat talentul în diverse zone artistice, de la pictură la modelarea hârtiei, colaj, asamblaj, desen, gravură și chiar sculptură.^[5]
- Odată cu nașterea celor doi copii ai săi, interesul pentru cărți i s-a reafirmat. Împreună cu aceștia, artista a creat o multitudine de volume mari și mici, iar creația sa ulterioară a fost adesea realizată în colaborare cu ei.^[6] *Říkačky a rýmovačky* (1959) este una dintre primele sale cărți publicate, însă asemenea altor câteva titluri din acea perioadă, Květa Pacovská apare pe copertă cu numele soțului său, Grigorová (Milan Grygar). Încă din aceste prime încercări se poate întrevădea înclinația ilustratoarei spre arta abstractă și colaj.^[7] *Pojďte s námi na výlet* (1962) este un alt exemplar deosebit din aceeași perioadă. Volumul pentru copii care poartă textul lui Vladimír Stuchl se remarcă de la prima vedere prin faptul că paginile cartonate sunt legate sub formă de acordeon. Nu se știe dacă formatul cărții a fost decis de editură ori dacă s-a realizat la sugestia lui Pacovská, însă acest exemplar reprezintă un model premergător a ceea ce artista avea să perfecționeze pe parcursul carierei sale.^[8]
- *Pohádky z bramborových řádků* (1965) este cartea pe care Pacovská o menționează adesea drept una dintre primele sale creații publicate și un punct de cotitură al vieții sale artistice. Ilustrațiile pentru textul scriitorului american Carl Sandburg sunt cele care i-au adus prima recunoaștere internațională notabilă, și anume Marele

conceptualismului sunt chiar copiii în discuție. Ce primează în scrierile acestora mai tare decât ideea, procesul, și libertatea expresivă? Și acestea nu sunt oare pilonii fundamentali ai artei conceptuale? Astfel, conexiunea dintre cele două devine evidentă, și în acest punct începem să percepem strălucirea acestei apropieri. Prin urmare, când reflectăm asupra legăturii dintre arta conceptuală și libertatea expresivă a copiilor, ne putem opri asupra unui artist care a reușit să transpună această viziune în cărți ilustrate remarcabile: Květa Pacovská.

- Květa Pacovská was born in the summer of 1928 in Prague, Czechia.^[1] Her passion for art and aesthetics was instilled by her grandmother, with whom she began, from childhood, to create books and other beautiful objects. In an interview with Pavla Charvátová, the artist recalls one of her favorite memories, from the time when, as a child, she prepared pastries with her grandmother during the winter holidays. Arranging circles and squares of dough on the baking tray thus represented one of her first experiments in artistic assemblage.^[2] Pacovská began her studies at the grammar school in the Dejvice district, but she was forced to interrupt her education following the outbreak of the Second World War. After the war, she initially intended to return to grammar school, but a twist of fate made her change her mind and enroll instead at the State School of Graphic Arts, where she remained for two years before being admitted in 1947 to the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague.^[3] Until she completed her studies in 1952, she studied painting under the guidance of avant-garde artist Emil Filla, specializing in monumental painting.^[4] Although Pacovská is now recognized for her contributions to illustration, she expressed her talent in a variety of artistic fields, from painting to paper modeling, collage, assemblage, drawing, printmaking, and even sculpture.^[5]
- With the birth of her two children, her interest in books was rekindled. Together with them, she created a multitude of large and small volumes, and many of her later works were produced in collaboration with them.^[6] *Říkačky a rýmovačky* (1959) is one of her first published books, though like several titles from that period, the cover presents her under her husband's surname, Grigorová (Milan Grygar). Already in these early attempts one can discern the illustrator's inclination toward abstract art and collage.^[7] *Pojďte s námi na výlet* (1962) is another distinctive example from the same period. The children's book, featuring text by Vladimír Stuchl, is striking at first glance because its cardboard pages are bound in accordion form. It is not known whether the book's format was decided by the publisher or created at Pacovská's suggestion, but this volume stands as a precursor to what she would later perfect throughout her career.^[8]
- *Pohádky z bramborových řádků* (1965) is the book Pacovská often cites as one of her first published works and as a turning point in her artistic life. Her illustrations for the text by American writer Carl Sandburg brought her her first notable international recognition, namely the Grand Prize at the Bratislava Illustration

Katalin Nagyová
JEDNIČKA z PROVÁZKU
albatros

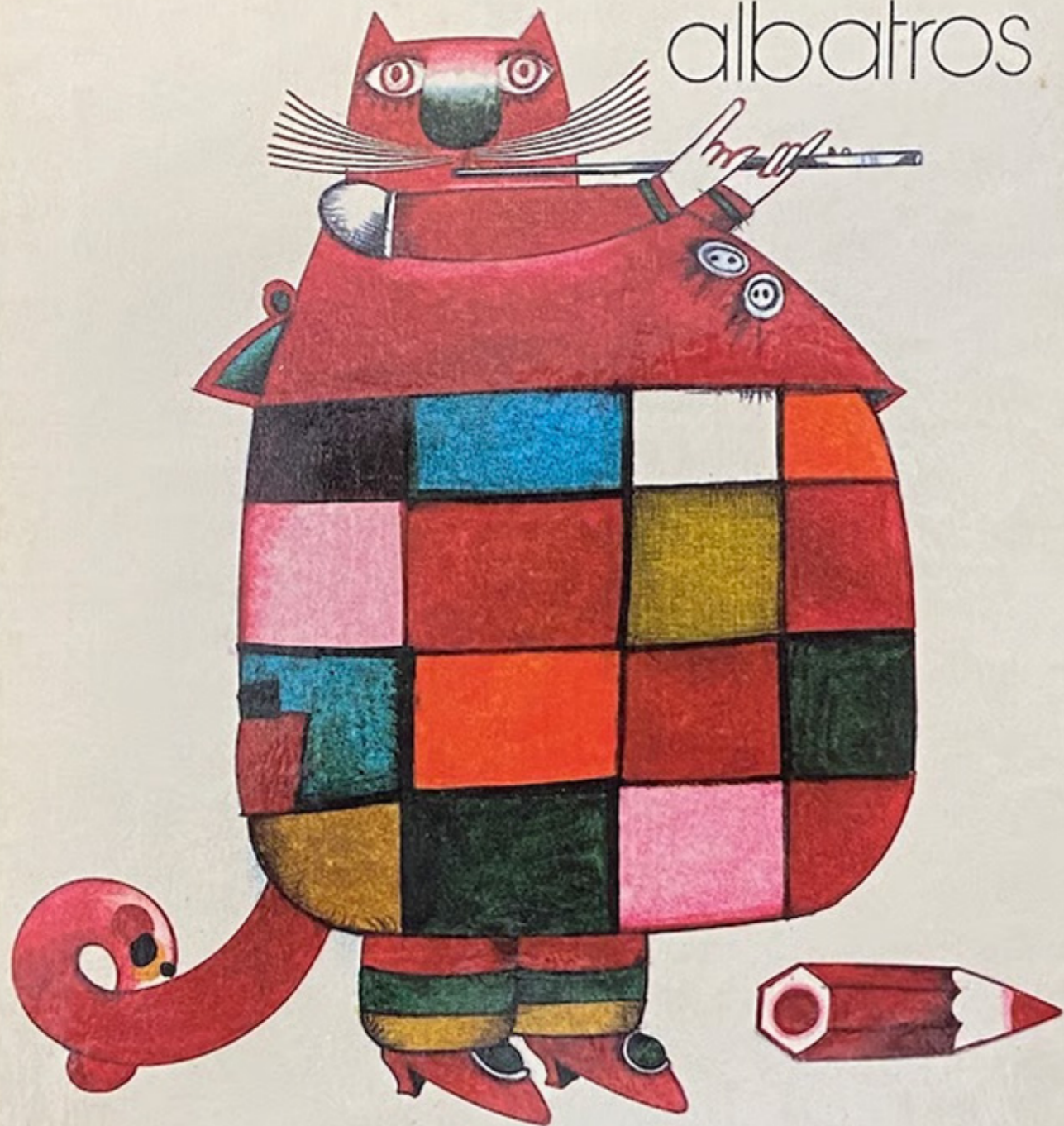


Fig. 03 a,b / Květa Pacovská: Jednička z Provazku





Fig. 04 / Květa Pacovská: Rund und eckig: ein Formenspielbuch



Fig. 05 a / Květa Pacovská: Couleurs du Jour



Fig. 05 b / Květa Pacovská: Couleurs du Jour

Premiu la Bienala de Ilustrație de la Bratislava.^[9] Imaginile care însoțesc textul sunt cum nu se poate mai diferite de cele pe care le-am găsi într-o carte obișnuită. Acestea nu reflectă întocmai povestea, ci se înfățișează asemenea unor elemente dintr-un mecanism ce trebuie asamblate și interpretate pentru a fi înțelese. Viziunea sa conceptuală începe să fie tot mai evidențiată din acest punct. Pagina devine un spațiu de experiment în două sensuri: artista experimentează vizual, iar privitorul experimentează cognitiv, încercând să descifreze simboluri, semnificații și să-și formuleze propriile idei. În această carte întâlnim de asemenea multe dintre elementele caracteristice ale artistei – culori puternice și contrastante, dintre care roșul ocupă loc de frunte; forme simple, geometrice, repetitive însoțite de elemente tipografice sub formă de cifre și litere; și nu în cele din urmă, personaje ce amintesc de un soi de jucării sau figurine mici și rigide. Adesea, ilustrațiile artistei par a fi rezultatul a ceea ce s-ar întâmpla dacă am răsturna cu totul cutia de jucării a unui copil pe o față de masă albă.

- În aceeași perioadă, pe lângă ilustrarea de cărți, Pacovská s-a ocupat și cu publicarea ocazională de ilustrații în reviste pentru copii precum *Slunníček* sau *Mateřídouška*.^[10] Până în 1980, aceasta a continuat să creeze regulat ilustrație de carte pentru diverși autori, printre titluri numărându-se *Velká dobrodružství malého kocourka* (1966), *Pohadky Pro Vsedni Dny I Pro Svatky* (1973), *Sněhová hvězdička* (1966), *Ostrůvek Zelená bota* (1974), *O bílém slonu* (1977) și *Děvčátka Momo a ukradený čas* (1979).^[11]
- *Pimpilim pampam* (1981) de Josef Hanzlík i-a adus în 1983 al doilea cel mai prestigios premiu al Bienalei de Ilustrație de la Bratislava. În cadrul expoziției organizate ca parte a bienalei, artista a fost remarcată de edi-

torii germani, care i-au propus să publice în Germania, unde industria tipografică era mult superioară celei din Cehia și i-ar fi permis o mai mare libertate tehnică și conceptuală. Pacovská acceptă această oportunitate, și ca urmare, unele dintre cele mai inovative cărți ale sale au fost publicate în străinătate.^[12] *Jednička z provázku* (1984) este o altă carte ale cărei ilustrații au fost îndelung apreciate, într-atât încât pisica din petice de pe coperta cărții a devenit mascota neoficială a IBBY (International Board on Books for Young People). În același an, artista ilustrează și publică o altă carte de mare importanță pentru cariera sa – *Svět pohádek bratří Grimmů* (1984) de a cărei traducere și adaptare s-a ocupat ea însăși.^[13]

- Odată cu anul 1990, a început ceea ce putem numi decada de aur a Květei Pacovská. Ca rezultat al colaborării sale cu editura germană Ravensburger Buchverlag, apare cartea *Eins, Fünf, Viele* (1990) – un fascinant exemplu de transformare a unei cărți pentru copii într-un obiect tridimensional educațional, interactiv și artistic. În ciuda temerilor artistei, că aceasta ar putea fi prima și ultima sa carte de acest fel care să decoreze rafturile librăriilor, volumul a fost foarte apreciat, primind un an mai târziu premiul *Deutsche Jugendliteraturpreis* și fiind urmat de alte câteva exemplare pe teme diferite, dar sub același concept.^[14]
- În 1992, artistei i-a fost oferit Premiul *Hans Christian Andersen* pentru contribuția sa adusă ilustrației de carte pentru copii, una dintre cele mai importante distincții posibile, iar în anul următor, alte trei mari premii au purtat numele lui Pacovská: *Zilveren Penselen* (Olanda), titlul de „Cea mai frumoasă carte din lume”, *Goldene Letter* (Germania) și Premiul pentru Grafică, *Bologna Ragazzi Award – BRAW* (Italia). Această masivă recunoaștere i-a adus artistei o mult așteptată

- Biennale^[9]. The images accompanying the text are as far as possible from what we would find in an ordinary book. They do not strictly reflect the story but appear instead as elements of a mechanism that must be assembled and interpreted in order to be understood. Her conceptual vision becomes increasingly evident at this point. The page becomes a space of experiment in a dual sense: the artist experiments visually, while the viewer experiments cognitively, attempting to decipher symbols and meanings and to formulate their own ideas. In this book we encounter many of the artist's characteristic elements: strong, contrasting colors, with red in a leading position; simple, geometric, repetitive shapes accompanied by typographic elements in the form of numbers and letters; and finally, characters reminiscent of a kind of small, rigid toys or figurines. Often, her illustrations seem like the result of overturning a child's toy box onto a white tablecloth.
- During the same period, besides illustrating books, Pacovská also occasionally published illustrations in children's magazines such as *Slunníček* or *Mateřídouška*.^[10] Until 1980, she continued regularly producing book illustration for various authors, among the titles being *Velká dobrodružství malého kocourka* (1966), *Pohádky pro všední dny i pro svátky* (1973), *Sněhová hvězdička* (1966), *Ostrůvek Zelená bota* (1974), *O bílém slonu* (1977), and *Děvčátka Momo a ukradený čas* (1979).^[11]
- *Pimpilim pampam* (1981) by Josef Hanzlík earned her in 1983 the second highest award of the Bratislava Illustration Biennial. During the exhibition organized as part of the biennial, the artist was noticed by German publishers, who offered her the opportunity to publish in Germany, where the printing industry was far superior to that of Czechia and would grant her greater technical and conceptual freedom. Pacovská accepted

- this opportunity, and as a result, some of her most innovative books were published abroad.^[12] *Jednička z provázku* (1984) is another book whose illustrations received sustained acclaim, to the point that the patchwork cat on its cover became the unofficial mascot of IBBY (International Board on Books for Young People). In the same year, the artist illustrated and published another highly significant book for her career: *Svět pohádek bratří Grimmů* (1984), whose translation and adaptation she undertook herself.^[13]
- In 1990 began what we may call Pacovská's golden decade. As a result of her collaboration with the German publisher Ravensburger Buchverlag, the book *Eins, Fünf, Viele* (1990) appeared – a fascinating example of transforming a children's book into an educational, interactive, artistic three-dimensional object. Despite the artist's fears that this might be the first and last of her books of this kind to grace bookstore shelves, the volume was highly appreciated, receiving the *Deutsche Jugendliteraturpreis* the following year and being followed by several additional examples built on the same concept but exploring different themes.^[14]
- In 1992 the artist was awarded the *Hans Christian Andersen Award* for her contribution to children's book illustration – one of the most important distinctions possible – and in the following year, three other major awards bore Pacovská's name: the *Zilveren Penselen* (Netherlands), the title of “Most Beautiful Book in the World,” the *Goldene Letter* (Germany), and the *Graphics Prize, Bologna Ragazzi Award – BRAW* (Italy). This massive recognition brought the artist long-awaited and well-deserved international renown. Between 1990 and 2000 (with the exception of 1994), Pacovská received at least one international prize every year. Her illustrations were, somewhat surprisingly, especially

și meritată faimă internațională. Între anii 1990 și 2000 (cu excepția anului 1994) Pacovská a primit anual cel puțin un premiu internațional pentru creația sa. Ilustrațiile sale au fost cu surprindere apreciate în mod special în Japonia, care i-a oferit artistei patru premii între 1998 și 2001. Alte exemplare deosebite ale creației sale din această perioadă cuprind *Tajemná píšťala* (1990), *Grün rot alle: Ein Farbenspielbuch* (1992), *Papier Paradise* (1993), *Rund und eckig: ein Formenspielbuch* (1994), *Alphabet* (1996), și *La fleur sans couleur* (1998).^[15]

Începând cu anii 2000, Květa Pacovská a continuat să creeze cărți pentru copii și cărți de artist – deși diferența dintre cele două devine adesea greu de perceput. Povești clasice precum *Cinderella* (2010), *Peter und der Wolf* (2013) și *Hansel & Gretel* (2016), dar și cărți originale ca *Unfold/Enfold* (2004), *A l'infini* (2007), *Couleurs du Jour* (2010) și *Oiseaux* (2018) fac parte din colecția extraordinară a artistei.^[16]

Acestea sunt caracterizate, asemenea lucrărilor sale anterioare, de culori puternice, forme distincte și combinații îndrăznețe. Materiale neconvenționale precum foiță metalică și hârtia translucidă^[17] sunt adesea inserate în cărțile sale, ale căror tridimensionalitate sfidează convențiile editoriale. Elementele de tip pop-up sau părțile mobile ale paginilor le transformă într-o veritabilă jucărie de hârtie și în același timp, într-un muzeu vizual și tactil. Nonconformismul său este ceea ce ne face să o poreclim, cu dragoste și admirație, „*un ghimpe în coasta tiparului*”. Ne putem doar imagina procesul de tipărire al unui număr de câteva zeci sau sute de exemplare, în care multitudinea de materiale, mecanisme, decupaje și asamblaje trebuie aranjate, de fiecare dată, cu cea mai mare atenție. Este un efort care nu ține doar de design, ci și de producție, și care ne face să apreciem cu atât mai mult complexitatea și implicațiile unui astfel de proiect. Acest „ghimpe” a împins limitele tiparului și a demonstrat că lucrările complexe nu trebuie să rămână neapărat exemplare unice.

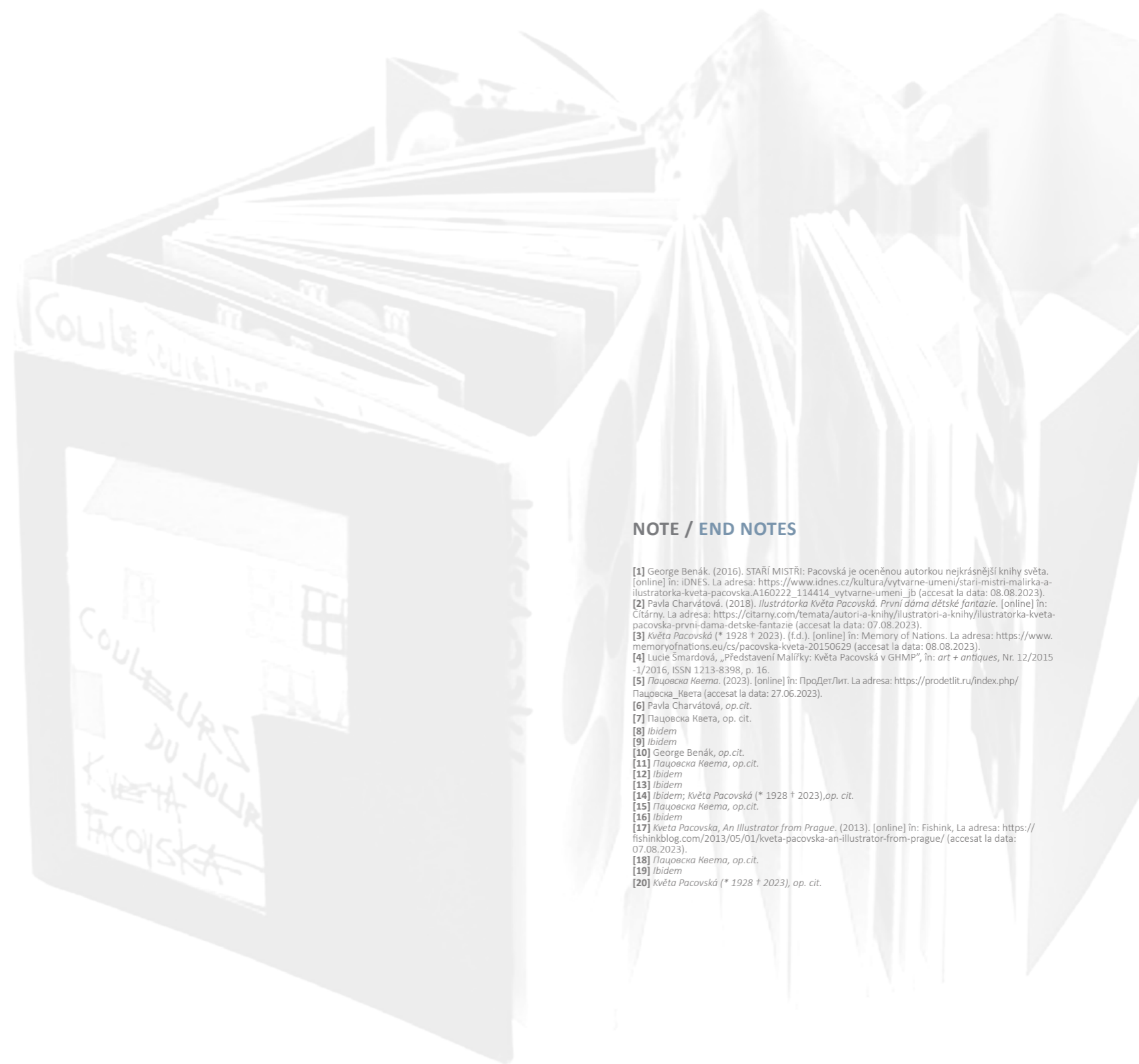
De-a lungul carierei sale, Pacovská a ilustrat mai bine de 70 de cărți, multe dintre ele traduse în germană, engleză, japoneză, franceză, italiană, spaniolă, portugheză, daneză, finlandeză, olandeză, coreeană și chineză.^[18] În timpul vieții, artista a expus în numeroase expoziții, și a primit zeci de premii și distincții pentru creația sa.^[19] Influența și pasiunea sa au fost într-atât de impresionante, încât cei doi copii ai săi au urmat la rândul lor cariere în industria artistică: fiul său mai mare, Štěpán, este fotograf și profesor universitar, iar al doilea fiu, Ondřej, a devenit designer grafic. Artista s-a stins din viață la începutul anului 2023, la venerabila vârstă de 95 de ani.^[20]

appreciated in Japan, which awarded her four prizes between 1998 and 2001. Other remarkable works from this period include *Tajemná píšťala* (1990), *Grün rot alle: Ein Farbenspielbuch* (1992), *Papier Paradise* (1993), *Rund und eckig: ein Formenspielbuch* (1994), *Alphabet* (1996), and *La fleur sans couleur* (1998).^[15]

Beginning in the 2000s, Květa Pacovská continued creating children's books as well as artists' books – though the distinction between the two often becomes difficult to perceive. Classic tales such as *Cinderella* (2010), *Peter und der Wolf* (2013), and *Hansel & Gretel* (2016), as well as original works like *Unfold/Enfold* (2004), *A l'infini* (2007), *Couleurs du Jour* (2010), and *Oiseaux* (2018), form part of the artist's extraordinary oeuvre.^[16]

Like her earlier works, these are characterized by strong colors, distinct shapes, and bold combinations. Unconventional materials such as metallic foil and translucent paper^[17] are often inserted into her books, whose three-dimensionality defies editorial conventions. Pop-up elements or movable parts turn them into genuine paper toys and at the same time into tactile and visual museums. Her nonconformism is what makes us affectionately nickname her „*a thorn in the printer's side*.” One can only imagine the printing process of several dozen or hundreds of copies in which a multitude of materials, mechanisms, cutouts, and assemblages must be arranged each time with utmost care. It is an effort that involves not only design but also production, and it makes us appreciate all the more the complexity and implications of such a project. This „thorn” pushed the limits of printmaking and demonstrated that complex works need not remain unique specimens.

Throughout her career, Pacovská illustrated more than 70 books, many of them translated into German, English, Japanese, French, Italian, Spanish, Portuguese, Danish, Finnish, Dutch, Korean, and Chinese.^[18] During her lifetime, she exhibited in numerous exhibitions and received dozens of awards and distinctions for her work.^[19] Her influence and passion were so profound that her two children also pursued careers in the arts: her elder son, Štěpán, is a photographer and university professor, while her younger son, Ondřej, became a graphic designer. The artist passed away at the beginning of 2023, at the venerable age of 95.^[20]



NOTE / END NOTES

- [1] George Benák. (2016). STARÍ MISTRÍ: Pacovská je oceněnou autorkou nejkrásnější knihy světa. [online] in: IDNES. La adresa: https://www.idnes.cz/kultura/vytvarne-umeni/stari-mistri-malirka-a-illustratorka-kveta-pacovska-A160222_114414_vytvarne-umeni_jb (accesat la data: 08.08.2023).
- [2] Pavla Charvátová. (2018). *Ilustrátorka Květa Pacovská. První dáma dětské fantazie*. [online] in: Cítárny. La adresa: <https://citarany.com/temata/autori-a-knihy/illustratori-a-knihy/illustratorka-kveta-pacovska-prvni-dama-detske-fantazie> (accesat la data: 07.08.2023).
- [3] Květa Pacovská (* 1928 † 2023). (f.d.). [online] in: Memory of Nations. La adresa: <https://www.memoryofnations.eu/cs/pacovska-kveta-20150629> (accesat la data: 08.08.2023).
- [4] Lucie Šmardová. „Představení Malířky: Květa Pacovská v GHMP”, in: *art + antiques*, Nr. 12/2015 -1/2016, ISSN 1213-8398, p. 16.
- [5] Павлова Квета. (2023). [online] in: ПроДетЛит. La adresa: https://prodetlit.ru/index.php/Павлова_Квета (accesat la data: 27.06.2023).
- [6] Pavla Charvátová, *op.cit.*
- [7] Павлова Квета, *op. cit.*
- [8] *Ibidem*
- [9] *Ibidem*
- [10] George Benák, *op.cit.*
- [11] Павлова Квета, *op.cit.*
- [12] *Ibidem*
- [13] *Ibidem*
- [14] *Ibidem*; Květa Pacovská (* 1928 † 2023), *op. cit.*
- [15] Павлова Квета, *op.cit.*
- [16] *Ibidem*
- [17] *Kveta Pacovska, An Illustrator from Prague*, (2013). [online] in: Fishink, La adresa: <https://fishinkblog.com/2013/05/01/kveta-pacovska-an-illustrator-from-prague/> (accesat la data: 07.08.2023).
- [18] Павлова Квета, *op.cit.*
- [19] *Ibidem*
- [20] Květa Pacovská (* 1928 † 2023), *op. cit.*

folosirea noilor mijloace computerizate, ce au afectat atât arta cât și gravura.

- La o privire retrospectivă, în încercarea de a plasa cu exactitate momentul incipient de la care putem spune fără vreun dubiu că a luat naștere reproducerea tehnică, putem identifica asimilarea și practicarea gravurii în lemn. Particularitatea gravurii în lemn era dictată de posibilitatea reproducerii grafice printr-un proces complex, proces ce își va păstra relevanța secole întregi. Însă cum avansul tehnologic se află într-o continuă dinamică, xilografura va fi completată de, dar va și concura cu, alte procedee precum calcografia sau tehnicile aquaforte și aquatinta. Nouă etapă va fi dictată de apariția fotografiei. Fotografia în sine ca proces s-a situat la un nou nivel în ceea ce înțelegem drept reproductibilitate tehnică. Ea nu mai avea nevoie de intervenția de altfel activă a artistului, ce avea scop de mediator între imagine și multiplicarea sa, nemaifiind nevoie să transfere desenul pe diferitele suporturi. Avantajul utilizării acestui mijloc de reproducere este strâns legat de eficiența și acuratețea cu care putea surprinde imaginea pe care ochiul o percepe instantaneu. Procesul fotografic, spre deosebire de cele amintite anterior, este autonom, diferența evidentă fiind posibilitatea reproducătorilor într-o mare cantitate.
- Schimbările survenite, radicale ale artei urmau să dicteze o nouă perspectivă asupra mijloacelor de reproducere și fabricare a imaginilor, devenind noi metode tehnice relevante de creare și reprezentare a operei de artă. Arealul mediilor consacrate și tradiționale a avut o reacție aproape instantanee în raport cu mediile noi ce reprezentau un major interes, moment în care ne întâlnim cu noțiunea de „artă de dragul artei”^[2], denumită de Benjamin și „o veritabilă teologie a artei”, urmată firesc de noțiunea teologiei negative, „sub chipul ideii de artă „pură”, desemnând o artă care nu doar neagă orice funcție socială, ci refuză totodată să se lase determinată de orice model concret din realitate”^[3]. Cea mai radicală poziție și reacție a venit din partea artiștilor Dada, probabil singurii care au observat că atât fotografia cât și cinematografia nu doar că au eliminat însemnătatea reprezentărilor mimetice a realității vizibile, ci au și schimbat funcția artei, aura și autoritatea fiind distruse. Apariția avangardei și, cu precădere, a dadaismului, a reprezentat un ultim suflu al artei tradiționale în vederea adaptării ei în fața poziției socioeconomice și noilor doleanțe ale acesteia.
- Catalizatorul ce a permis schimbări esențiale ale artei și modul de percepție îl putem identifica ca fiind societatea. Schimbările constituie rezultatul procesului de avansare către modernizarea societății. Baza, conform viziunii lui Benjamin, este instalarea unui mod capitalist de producție. „Suprastructura” corespunde instituțiilor politice, atitudinilor și practicilor culturale etc. „Substructura” se referă la modul general de producție, care este alcătuit din forțele și relațiile de producție. Schimbările de tip cultural, social și implicit a artelor, sunt modificări aduse în suprastructură. Domeniul mediilor tradiționale, după cum afirmă Benjamin, și-a pierdut semnificația în structura socială progresiv, în favoarea mediilor noi, deoarece acestea nu mai răspund condițiilor actuale impuse de omul modern.

in modern times, followed by the development of a new digital paradigm and the use of new computerized means, which have affected both art and engraving.

- Looking back, in an attempt to pinpoint the exact moment when technical reproduction undoubtedly began, we can identify the assimilation and practice of wood engraving. The particularity of wood engraving was dictated by the possibility of graphic reproduction through a complex process, a process that would remain relevant for centuries. However, as technological progress is constantly evolving, wood engraving will be complemented by, but will also compete with, other processes such as chalcography or etching and aquatint techniques. A new stage was dictated by the advent of photography. Photography itself as a process reached a new level in what we understand as technical reproducibility. It no longer required the active intervention of the artist, who acted as a mediator between the image and its reproduction, as it was no longer necessary to transfer the drawing onto different media. The advantage of using this means of reproduction is closely linked to the efficiency and accuracy with which it could capture the image that the eye perceives instantly. The photographic process, unlike those mentioned above, is autonomous, the obvious difference being the possibility of large-scale reproduction.
- The radical changes that occurred in art were to dictate a new perspective on the means of reproduction and manufacture of images, becoming new relevant technical methods of creating and representing works of art. The established and traditional media reacted almost instantly to the new media, which were of major interest, at which point we encounter the notion of "art for art's sake"^[2], referred to by Benjamin as "a veritable theology of art," naturally followed by the notion of negative theology, "under the guise of the idea of 'pure' art, designating an art that not only denies any social function, but also refuses to be determined by any concrete model in reality."^[3] The most radical position and reaction came from the Dada artists, probably the only ones who noticed that both photography and cinema not only eliminated the significance of mimetic representations of visible reality, but also changed the function of art, destroying its aura and authority. The emergence of the avant-garde, and especially Dadaism, represented a last gasp of traditional art in its attempt to adapt to the socio-economic situation and its new demands.
- The catalyst that enabled essential changes in art and the way it is perceived can be identified as society. These changes are the result of the process of advancing towards the modernisation of society. According to Benjamin's vision, the basis for this is the establishment of a capitalist mode of production. The "superstructure" corresponds to political institutions, cultural attitudes and practices, etc. The "substructure" refers to the general mode of production, which consists of the forces and relations of production. Cultural, social, and implicitly artistic changes are modifications made to the superstructure. The domain of traditional media, as Benjamin states, has progressively lost its

- În continuarea celor prezentate anterior, consider important să încep un discurs ce vizează noile tehnologii digitale, însă axat pe o înțelegere mai comprehensivă a acestora în raport cu aplicabilitatea și utilizarea lor în domeniul extins al gravurii. Probabil că cea mai relevantă și radicală schimbare în domeniul gravurii s-a configurat în jurul apariției și utilizării noilor media și tehnologiilor digitale.
- Schimbarea aceasta nu s-a răsfrâns doar asupra aspectelor de ordin tehnic, tematic, etc. ci a introdus noi strategii, instrumente și mijloace ce problematizează o percepție actualizată a tiparului și metodelor de imprimare. Dacă până la acel moment practica gravurii „corecte” implica un sigur mod de a proceda, concret și incontestabil, evoluția domeniului și ingeniozitatea artiștilor combinată cu apariția de noi metode a produs alternative, metode diverse ce au facilitat o extindere continuă a vocabularului artistic și au produs noi limbaje.
- Gravura s-a extins exponențial, unul dintre cele mai importante elemente ce i-a adus amploare fiind migrarea acesteia către principii transdisciplinare. Dacă în trecut rădăcinile gravurii nu variau mai mult de participarea exclusivă a unei tehnici practice de decenii sau chiar secole, în prezent ele circulă și sunt combinate sau chiar transferate în cu totul alte medii, sub total altă formă vizuală în cadrul larg al tehnologiilor digitale, multimedia și noilor media. Practica gravurii circulă, se modifică, se reorientează din cadrul intim al atelierului și include adesea activități adiacente precum și noi destinații online.
- Cu toate dezvoltările acumulate istoric și succesul de care se bucură fiind un subiect chestionat în multe cercetări academice, gravura rămâne totuși subordonată unor serii de întrebări relevante, catalizatoare cercetării personale, referitoare la felul în care vechile tehnici sunt asimilate și reactualizate de noile practici digitalizate.
- Cu siguranță gravura la fel ca și arta în genere au suferit o serie de modificări de un dinamism extraordinar. Pașul făcut de la modernism către postmodernism, perspectivele tehnice și estetice tradiționale până la avansul către radicalul ideal al avangardei și dezvoltarea postmodernismului ar putea fi clasificate ca elemente definitorii pentru progresul cuprinzător și complex al gravurii ce a avut loc în ultimele trei decenii.
- În alinierea cu acceptarea și asimilarea postmodernismului interdisciplinar ce pune la îndoială noțiuni ferme și specificități ale mediilor artistice, valorile fundamentale ale gravurii își pierd aplicabilitatea, fiind necesară o introducere nouă a unei terminologii calitative cu ajutorul căreia să se creeze noi modele.
- În definitiv, criza tehnicii în artă nu a reprezentat niciodată o problemă acordată la actualitate. Această problemă a fost dezbătută și problematizată de Giulio Carlo Argan în lucrarea sa „Criza tehnicii artistice”^[4], ce tratează problematica artiștilor și operelor de artă invadate de tehnicism în contextul anilor 1970 și prin care sugerează caracterul distinctiv al tehnicilor aplicate în gravură, separând tehnicile cu aplicabilitate în domeniul artelor de cele utilizate în producție.
- Valorile estetice urmărite în domeniul gravurii sunt de-

significance in the social structure in favor of new media, as it no longer meets the current conditions imposed by modern man.

- Following on from the above, I consider it important to begin a discussion on new digital technologies, but focused on a more comprehensive understanding of them in relation to their applicability and use in the broader field of engraving. Probably the most relevant and radical change in the field of engraving has been around the emergence and use of new media and digital technologies.
- This change has not only affected technical and thematic aspects, etc., but has also introduced new strategies, tools, and means that challenge our current perception of printing and printing methods. If, until then, the practice of "correct" engraving involved a specific, concrete, and indisputable way of proceeding, the evolution of the field and the ingenuity of artists, combined with the emergence of new methods, produced alternatives, diverse methods that facilitated a continuous expansion of the artistic vocabulary and produced new languages.
- Engraving has expanded exponentially, one of the most important elements that has brought it to prominence being its migration towards transdisciplinary principles. If in the past the roots of engraving did not vary beyond the exclusive participation of a technique practiced for decades or even centuries, today they circulate and are combined or even transferred to completely different media, in a totally different visual form within the broad framework of digital technologies, multimedia, and new media. The practice of engraving circulates, changes, and reorients itself from the intimate setting of the studio and often includes adjacent activities as well as new online destinations.
- Despite all the historical developments and the success it enjoys, which is a subject of many academic studies, engraving remains subject to a series of relevant questions, catalysts for personal research, regarding how old techniques are assimilated and updated by new digital practices.
- Certainly, engraving, like art in general, has undergone a series of extraordinarily dynamic changes. The shift from modernism to postmodernism, from traditional technical and aesthetic perspectives to the advance towards the radical ideal of the avant-garde and the development of postmodernism could be classified as defining elements for the comprehensive and complex progress of engraving that has taken place over the last three decades.
- In line with the acceptance and assimilation of interdisciplinary postmodernism, which questioned established notions and specificities of artistic media, the fundamental values of engraving lost their applicability, requiring the introduction of new qualitative terminology with which to create new models.
- In short, the crisis of technique in art has never been a problem related to current events. This issue was debated and problematized by Giulio Carlo Argan in his work "The Crisis of Artistic Technique"^[4], which deals with the issue of artists and works of art invaded by

se limiteze la relații de opoziție, în încercarea de a determina supremația sau superioritatea unui mediu distinct. Cred cu tărie că noile tehnologii digitale necesită o asimilare firească, fiind considerate de către artiști mai degrabă drept o unealtă suplimentară, un mijloc ce poate atât singular cât și asociat tehnicilor tradiționale să ofere acestora o gamă extinsă de alegeri tehnice și posibilități nelimitate.

distribution and dissemination of information, works of art, etc. These aspects change the vision of artists and give rise to new possibilities for reconciliation or reinterpretation of the process of reproduction and, implicitly, of the „craft” vision of engraving.

• However, I believe that the discourse should not be limited to oppositional relationships in an attempt to determine the supremacy or superiority of a distinct medium. I strongly believe that new digital technologies require natural assimilation, being considered by artists rather as an additional tool, a means that can, both individually and in combination with traditional techniques, offer them a wide range of technical choices and unlimited possibilities.

NOTE / END NOTES

- [1] Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproducibilității sale tehnice*, trad. din lb. germană: Christian Ferencz-Flatz, editura Tact, Cluj, 2015
- [2] Noțiunea „artă de dragul artei” exprimă o credință filosofică conform căreia arta „adevărată” se deosebește de orice implicații și funcții politice, sociale, didactice, morale etc. „Arta de dragul artei” a afirmat, în cercurile boeme ale sec. XIX unde s-a născut, că arta era în sine valoroasă și că ambițiile artistice erau însăși justificarea pentru existența ei, nefiind nevoie ca arta să fie aservită diverselor scopuri menționate anterior.
- [3] Walter Benjamin, *Ibid.*, p.158
- [4] Giulio Carlo Argan, „Criza tehnicilor artistice”, Studii de artă modernă, ed. Ješa Denegri, Belgrad, Nolit, 1982 apud Milos Djordjevic, „Printmaking 2.0” *Impact 9 International Multidisciplinary Printmaking Conference*, în China
- [5] Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, MIT University Press, 2000
- [6] *Ibidem*, p. 50
- [7] Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Londra, 2001
- [8] Milos Djordjevic, „Printmaking 2.0” *Impact 9 International Multidisciplinary Printmaking Conference*, la China Academy of Art (CAA), Hangzhou, 2015, accesat prin intermediul platformei IMPACT International Conference Series- Centre for Print Research (uwe.ac.uk); „imaginele digitale mimează efectele esteticii și tehnice tradiționale de gravură, abordarea tehnologiei digitale este la fel de banală pe cât de banală este afișarea goală a măiestriei meșteșugărești. Provoacă este întotdeauna de a utiliza proprietățile estetice ale unui mediu mai degrabă decât comoditatea sa tehnică. Acest lucru pune sub semnul întrebării, ba chiar se opune puternic, particularitatea estetică și legitimitatea proceselor digitale în gravură.” (trad. Alisha Lovin)
- [9] Paul Coldwell, *Hybrid practices within printmaking*, Journal of Visual Art Practice, Vol. 14 nr. 3, 2015, pp.175-178, accesat prin intermediul platformei ResearchGate; „Le privesc ca pe un fenomen în arta gravurii, prin care artistul nu este ghidat de un set de abilități tehnice foarte dezvoltate, ci începe cu o idee și mai apoi caută cel mai potrivit mod de a o exprima”
- [10] Richard Noyce, *Printmaking at the Edge*, A & C Publishers Limited, London, 2010, p. 20

//// Cherie Cocktails, Philippines ////



întrucât „The key to successful lighting design is to decide what you want to light first, and then work backward to determine the solution”^[4] În spațiile tematice, această selecție devine o formă de dramaturgie, orientând atenția și construind imersiunea. Prin modul în care combină aceste straturi, iluminatul stratificat creează ritm, profunzime și tensiune afectivă. Zonele luminoase și umbrele structurate modelează parcursul vizitatorului, generând stări de calm sau activare. Astfel, stratificarea devine un instrument esențial de compoziție atmosferică în interioarele tematice. Un exemplu elocvent îl reprezintă spațiul Cherie Cocktails din Philippines, unde iluminatul de accent roșu, aplicat pe rafturile curbe ale barului, generează profunzime, tensiune vizuală și un tip de imersiune senzorială ce transformă un spațiu funcțional într-o experiență intens coregrafiată de lumină. 2) Cherie Cocktails, Philippines.

- Iluminatul stratificat funcționează ca un limbaj narativ prin care spațiul își dezvăluie intențiile și își organizează parcursul emoțional. Fiecare strat luminează o etapă a experienței, iar succesiunea lor alcătuiește ritmul intern al percepției. Lumina ambientală stabilește cadrul general, oferind continuitate și calm vizual, în timp ce lumina funcțională marchează tranzițiile, pregătind privitorul pentru schimbările de registru. În punctele esențiale ale traseului, lumina de accent introduce tensiune, relevând fragmentele cele mai expresive ale arhitecturii. În acest sens, teoria straturilor de lumină nu este doar un instrument tehnic, ci o componentă dramaturgică.

since “The key to successful lighting design is to decide what you want to light first, and then work backward to determine the solution”^[4]. In thematic spaces, this selection becomes a form of dramaturgy, guiding attention and building immersion. By combining these layers, layered lighting creates rhythm, depth, and affective tension. Structured areas of light and shadow shape the visitor’s path, generating states of calm or activation. Thus, layering becomes an essential instrument of atmospheric composition in thematic interiors. A compelling example is Cherie Cocktails in the Philippines, where red accent lighting applied to the bar’s curved shelves generates depth, visual tension, and a type of sensory immersion that transforms a functional space into an experience intensively choreographed by light. 2) Cherie Cocktails, Philippines.

- Layered lighting functions as a narrative language through which space reveals its intentions and organizes its emotional journey. Each layer illuminates a stage of the experience, and their succession creates the internal rhythm of perception. Ambient light establishes the overall framework, providing continuity and visual calm, while task lighting marks transitions, preparing the viewer for changes in register. At key points along the path, accent lighting introduces tension, highlighting the most expressive fragments of the architecture. In this sense, the theory of light layers is not merely a technical tool but a dramaturgical component.

- Admir Jukanović descrie fundalul necesar oricărei compoziții luminoase atunci când afirmă că „Ambient light is essential in a lighting scheme. Once it is laid out, it serves as a base and one can start adding more layers of light to the lighting scheme.”^[5] Acest principiu arată că narațiunea luminoasă se construiește gradual: de la o atmosferă generală la momente de intensitate focalizată. Această perspectivă este completată de modul în care Peter Zumthor înțelege reacția noastră la spațiu. Pentru el, arhitectura, împreună cu lumina care o animă, produce impresii imediate, greu de raționalizat. „We perceive atmosphere through our emotional sensibility... Something inside us tells us an enormous amount straight away”^[6]

- Astfel, alternanța dintre lumină și penumbră, dintre continuitate și accent, devine o strategie de a conduce privitorul, de a-i sugera direcții și de a crea momente de revelație. Prin combinarea atentă a acestor straturi, spațiul dobândește un ritm apropiat de cel scenografic. În mediile tematice, unde trecerile sunt parte integrantă a poveștii, lumina devine un ghid: pregătește intrarea într-o nouă secvență, amplifică emoțiile și structurează parcursul privirii în timp.

- Iluminatul stratificat se dovedește a fi un instrument esențial în proiectarea spațiilor tematice și experiențiale, deoarece nu doar sprijină funcționalitatea, ci construiește atmosfera, orientarea și narațiunea spațiului. Analiza modului în care lumina se distribuie, se suprapune și se diferențiază arată că percepția utilizatorului este configurată încă dinainte ca spațiul să fie înțeles conștient. În spațiile tematice, această arhitectură luminoasă produce o dramaturgie internă,

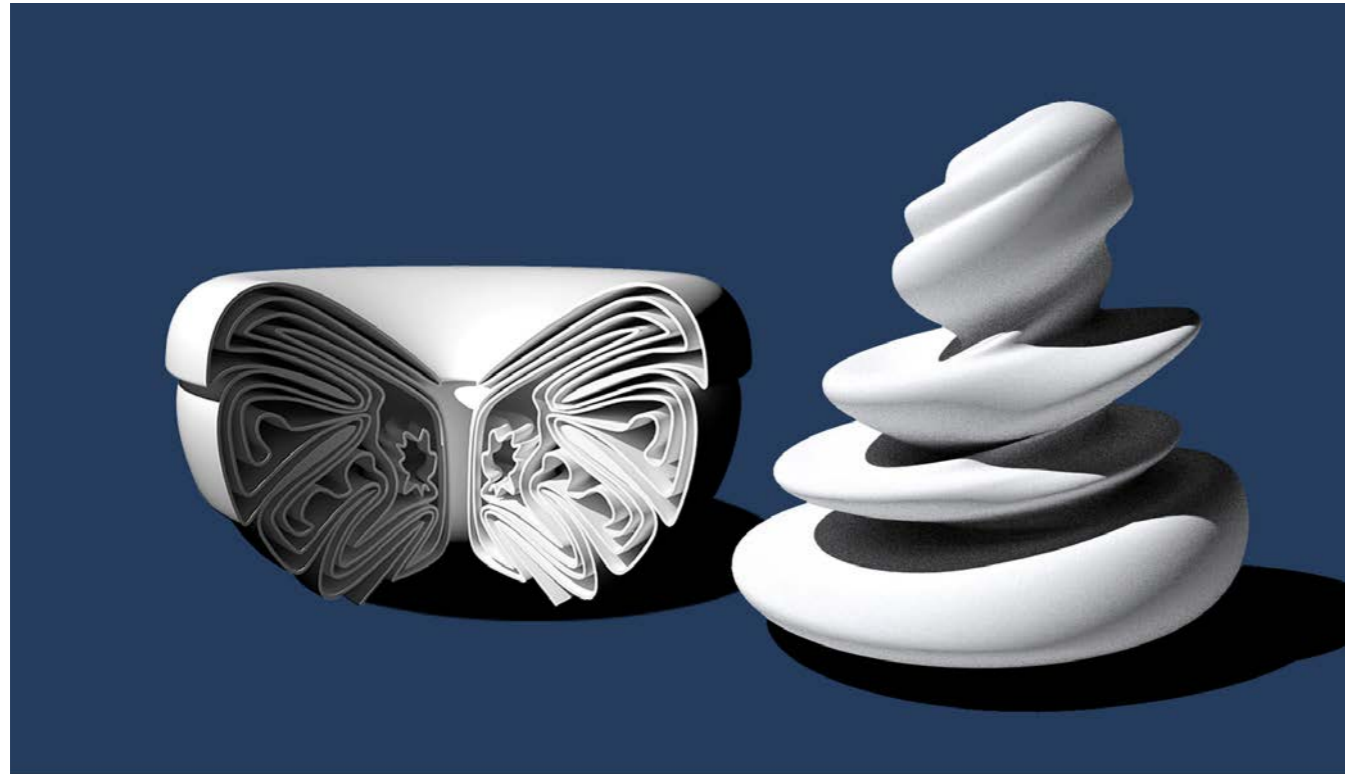
transformând simpla traversare a unui spațiu într-un parcurs afectiv și narativ. Literatura de specialitate confirmă că lumina nu este un adaos exterior, ci un agent constitutiv al spațialității. Distribuția controlată a luminii și a umbrelor generează profunzime, ritm și o percepție mai bogată, în timp ce uniformitatea excesivă a iluminării conduce la pierderea contrastului și a tensiunii vizuale. Din această perspectivă, iluminatul stratificat este mai mult decât o confirmare a principiilor tehnice: el devine o practică fenomenologică, o modalitate de a aduce spațiul „în prezență” și de a construi relația afectivă dintre utilizator și mediul său.

transforming a mere traversal of a space into an affective and narrative journey. The literature confirms that light is not an external addition but a constitutive agent of spatiality. Controlled distribution of light and shadows generates depth, rhythm, and a richer perception, while excessive uniformity leads to the loss of contrast and visual tension. From this perspective, layered lighting is more than a confirmation of technical principles: it becomes a phenomenological practice, a means of bringing space “into presence” and of constructing the affective relationship between the user and their environment.

NOTE / END NOTES

- [1] Gernot Böhme, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, London: Bloomsbury Academic, 2017, p. 181, „spațiile sunt create nu doar prin pereți, ci și prin lumină”.
- [2] Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Chichester, West Sussex: Wiley-Academy, John Wiley & Sons Ltd, 2005, p. 47, „majoritatea spațiilor publice contemporane ar deveni mai plăcute printr-o intensitate luminoasă mai redusă și printr-o distribuție neuniformă a luminii”.
- [3] Gary Gordon, *Interior Lighting for Designers*, Fourth Edition (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2003, p. 11, „atunci când toate suprafețele primesc aceeași lumină, contrastul este pierdut”.
- [4] Ibidem, p. 1, „cheia unui design de iluminat reușit este să decizi mai întâi ce vrei să iluminezi”.
- [5] Admir Jukanović, *Architectural Lighting Design: A Practical Guide*, Ramsbury: The Crowood Press Ltd, 2018, p. 224, „lumina ambientală este esențială într-o schemă de iluminat... servește drept bază, iar apoi se pot adăuga alte straturi”.
- [6] Peter Zumthor, *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel, 2006, p. 13, „Percepem atmosfera prin sensibilitatea noastră emoțională... ceva din interiorul nostru ne spune enorm de multe chiar de la început”.

Img. 1 / introducere modelare 3D_Sem.1_An 1



Img. 2 / Adrian Popesc_introducere modelare 3D_An 1 (2)



Img. 2 / Adrian Popesc_introducere modelare 3D_An 1 (1)



Img. 3 / Alin GRANGURE_introducere modelare 3D_An 1



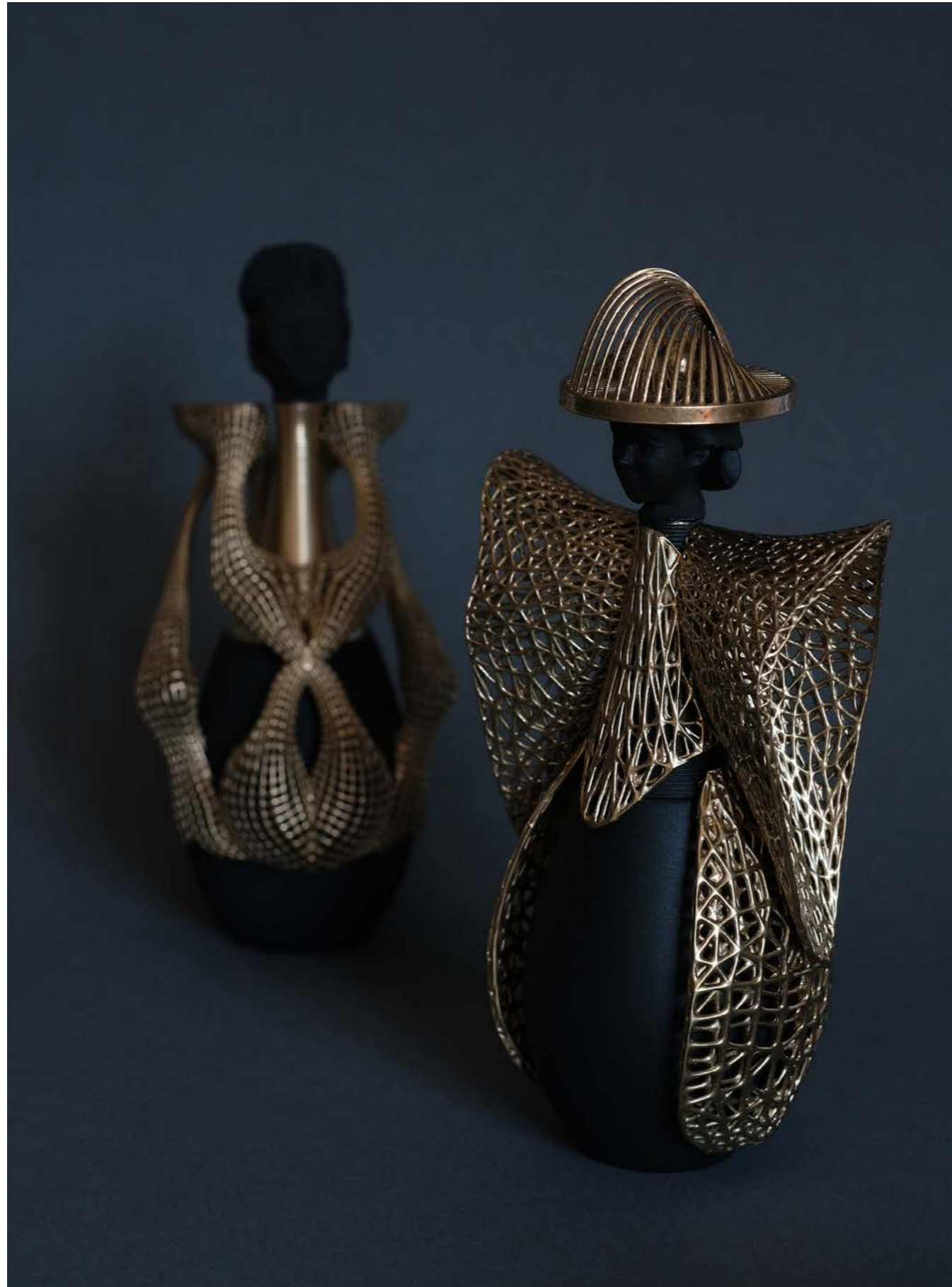
Img. 5 / Gabriela Bacila- Design de Bijuterie_An 3 (1)



Img. 5 / Gabriela Bacila- Design de Bijuterie_An 3 (2)



Img. 5 / Gabriela Bacila- Design de Bijuterie_An 3 (3)



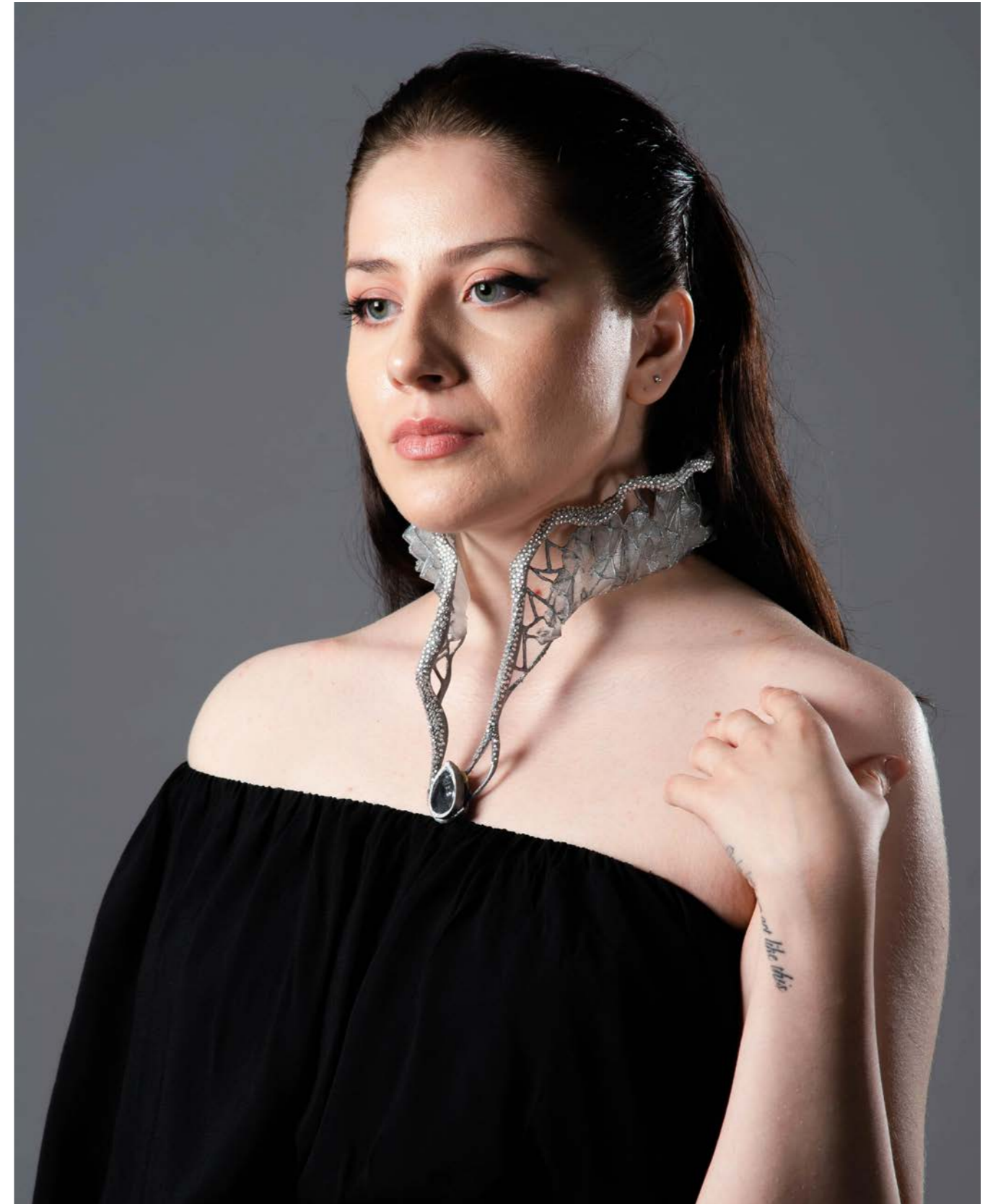
Img. 7 / Silvia Cojocaru_Design de Bijuterie_licenta An 3 (1)



Img. 7 / Silvia Cojocaru_Design de Bijuterie_licenta An 3 (2)



Img. 8 / Sara Nistor_Design de Bijuterie_licenta An 3 (1)



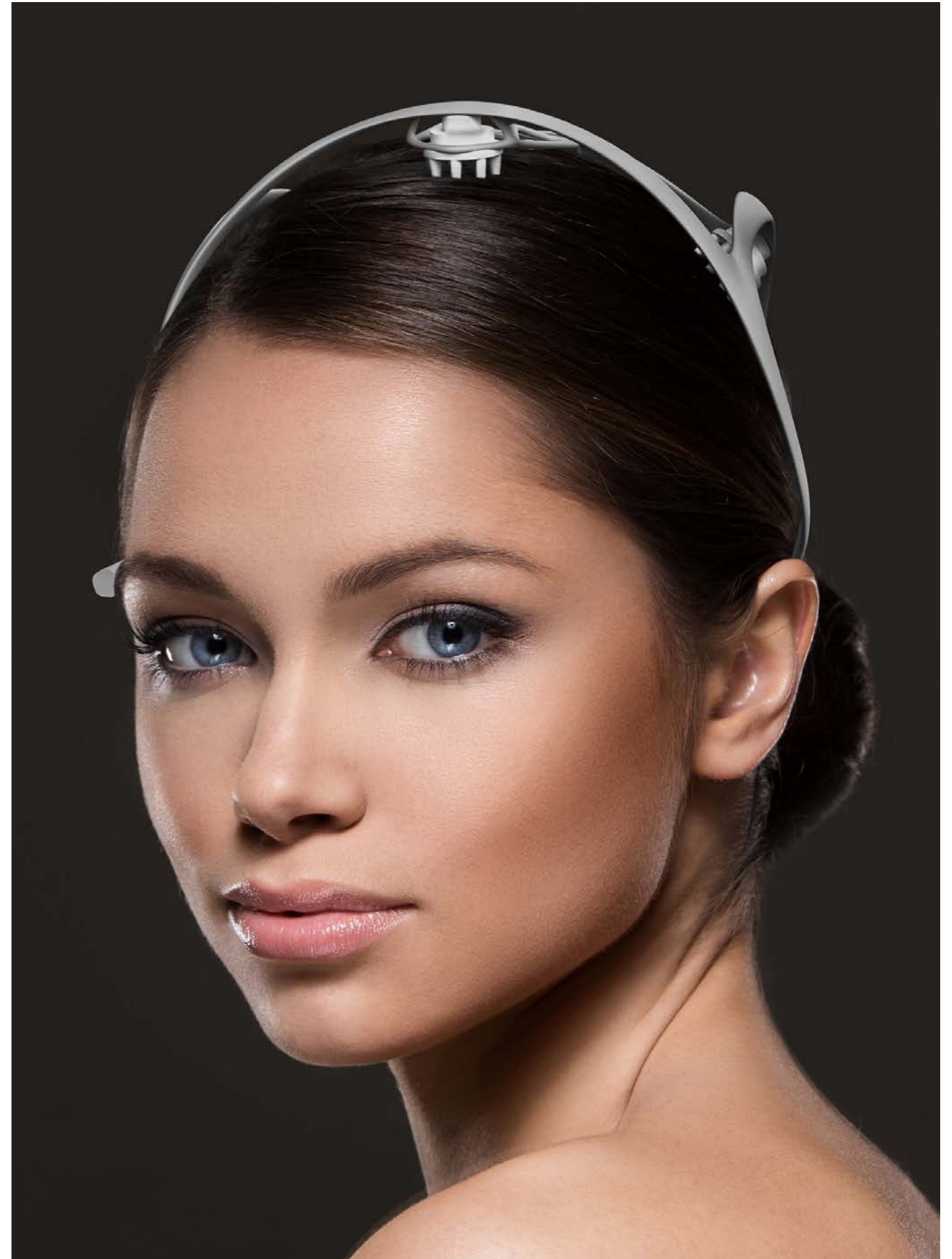
Img. 8 / Sara Nistor_Design de Bijuterie_licenta An 3 (2)



Img. 11 / Focsa Noemi_Casca BCI_master An 1 (1)



Img. 11 / Focsa Noemi_Casca BCI_master An 1 (2)



Img. 11 / Focsa Noemi_Casca BCI_master An 1 (3)

Exothorn | Radia | Sporae
TheTriformCollection



img. 12 / Andreea Popa - Design de Produs - disertatie master An 2

Primul model 3D



Al doilea model 3D



Al treilea model 3D



Model 3D final



img. 13 / Design_Borovic_Ivanov_SYNTHESIS_licenta An 3 (1)

eration Design Award, în cadrul competiției DesignEuropa Awards organizate de EUIPO “organizată de Oficiul Uniunii Europene pentru Proprietate Intelectuală (EUIPO) [...] Acest premiu reconfirmă statutul Universității de Vest din Timișoara și al Facultății de Arte și Design ca spațiu al excelenței, al creativității și al inovației, recunoscut pe scena europeană. În contextul acestei reușite excepționale, se cuvine să subliniem contribuțiile și sprijinul constant adus de conf. univ. dr. Alexandru Bunii, coordonatorul științific și artistic al studentului David Borovic, pentru profesionalism și îndrumare, dar și de către dr. Alexandra Petcu, Head of Innovation & Technology Transfer UVT, pentru suportul oferit în dezvoltarea și consolidarea proiectului premiat, la fel cum se cuvine să subliniem aportul permanent al conducerii UVT, prin rectorul UVT, prof. univ. dr. Marilen Gabriel Pirtea, pentru susținerea necondiționată a performanței academice și artistice, și prin prorectorul UVT, prof. univ. dr. Mădălin Bunoiu, pentru implicarea activă în susținerea excelenței educaționale și de cercetare”^[12].

- Premiul a recunoscut nu doar inovația estetică, ci și relevanța practică a designului înregistrat la Oficiul Uniunii Europene pentru Proprietate Intelectuală – “El demonstrează o expertiză tehnică solidă și o profunzime creativă remarcabilă. Sprijinit de Universitatea de Vest din Timișoara [...], succesul său evidențiază importanța educației în design, a mentoratului și a accesibilității sistemului REUD în formarea noii generații de inovatori.”^[13]
- Performanța realizată de David Borovic demonstrează cum, atunci când îndrumarea academică se împletește cu accesul liber la resurse performante, potențialul individual se transformă într-o formă de excelență concretă, capabilă să obțină recunoaștere la nivel internațional. În cazul lui David, care în perioada studiilor la Liceul de Arte era perceput ca având perspective limitate în domeniul artistic și al designului, am aplicat un set de metode dezvoltate și deja validate în lucrul cu generațiile anterioare de studenți. I-am facilitat intrarea în utilizarea instrumentelor digitale de modelare 3D, vizualizare și prototipare rapidă, oferindu-i un mediu de lucru în care să își poată exprima ideile cu libertate și curaj. În paralel, l-am antrenat prin exerciții și teme orientate spre dezvoltarea creativității, menite să valorifice potențialul său nativ și să îi stimuleze imaginația. Aceste intervenții au contribuit la deschiderea unor noi perspective asupra modului de gândire conceptuală și asupra proceselor de generare a propunerilor inovative de produse, susținând astfel o evoluție substanțială în formarea sa profesională. Astfel, traseul său confirmă rolul esențial al educației de calitate și al infrastructurii accesibile în dezvoltarea unor creatori și inovatori de top. **Video EUIPO**^[14]
- Relația dintre talentul nativ, antrenamentul creativ și democratizarea instrumentelor de design este una de complementaritate. Fiecare componentă își pierde eficiența în absența celorlalte. Educația viitorului în design trebuie să promoveze acest model hibrid, în care tehnologia devine un mediu de emancipare creativă, nu doar un instrument tehnic.

European Union Intellectual Property Office (EUIPO) [...] This award reconfirms the status of the West University of Timișoara and the Faculty of Arts and Design as a space of excellence, creativity, and innovation, recognized on the European stage. In the context of this exceptional success, it is appropriate to highlight the contributions and constant support brought by Assoc. Prof. Dr. Alexandru Bunii, the scientific and artistic coordinator of student David Borovic, for his professionalism and guidance, but also by Dr. Alexandra Petcu, Head of Innovation & Technology Transfer UVT, for the support offered in the development and consolidation of the awarded project, just as it is appropriate to highlight the permanent contribution of the UVT management, through the UVT rector, Prof. Dr. Marilen Gabriel Pirtea, for the unconditional support of academic and artistic performance, and through the UVT vice-rector, Prof. Dr. Mădălin Bunoiu, for the active involvement in supporting educational and research excellence”^[12].

- The award recognized not only the aesthetic innovation but also the practical relevance of the design registered with the European Union Intellectual Property Office – “he demonstrates technical expertise and creative depth. Supported by the West University of Timișoara [...] His success underscores the importance of design education, mentorship and the accessibility of the REUD system in nurturing the next generation of innovators.”^[13]
- David Borovic’s performance demonstrates how, when academic guidance intertwines with free access to high-performance resources, individual potential is transformed into a concrete form of excellence, capable of achieving international recognition. In David’s case, who during his studies at the Arts High School was perceived as having limited prospects in the artistic and design fields, I applied a set of methods developed and previously validated in my work with earlier generations of students. I facilitated his entry into the use of digital 3D modeling, visualization and rapid prototyping tools, providing him with a work environment in which he could express his ideas freely and confidently. In parallel, I engaged him in exercises and assignments aimed at developing creativity, designed to leverage his native potential and stimulate his imagination. These interventions contributed to opening new perspectives on conceptual thinking and on the processes involved in generating innovative product proposals, thereby supporting a substantial advancement in his professional development. As a result, his trajectory confirms the essential role of quality education and accessible infrastructure in developing top creators and innovators. **Video EUIPO**^[14]
- The relationship among native talent, creative training, and the democratization of design tools is one of complementarity. Each component loses its effectiveness in the absence of the others. The future of design education must promote this hybrid model, where technology becomes a medium for creative emancipation, not just a technical instrument.

NOTE / END NOTES

- [1] Howe, M. J. A., Davidson, J. W. și Sloboda, J. A. “Innate talents: reality or myth?” în “Behavioral and Brain Sciences”, Editura Cambridge University Press 21(3) (1998) pp. 399-407. ISSN 0140-525X [Citat 26 noiembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://www.cambridge.org/core/journals/https://doi.org/10.1017/S0140525X9800123X>
- [2] Robinson, Ken, (2006). “Do schools kill creativity?” [Video]. TED Conferences 2006 [Citat 26 noiembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: https://www.ted.com/talks/ken_robinson_do_schools_kill_creativity
- [3] Kozbelt, A., Beghetto, și R. A., Runco, M. “The Cambridge Handbook of Creativity”, Editura Cambridge University Press (2010) pp. 20-47 [Citat 03 decembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511763205.004>
- [4] Antonietti, A., Pizzingrilli, P., și Valenti, C. (Eds.), “Enhancing Creativity Through Story-Telling: Innovative Training Programs for School Settings”, Editura Palgrave Macmillan Cham (2020) [Citat 18 noiembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-63013-3>
- [5] Kim, Y. S., Kim, M. S., și Park, J. A. “Training programs for cognitive components of creativity: A preliminary study” prezentat în cadrul Design Society 46: Proceedings of E&PDE 2008, the 10th International Conference on Engineering and Product Design Education, Barcelona, Spania (2008) pp. 55-60. Autorii identifică o serie de componente de bază în dezvoltarea creativității: Fluency – componenta cantitativă a gândirii divergente cu capacitatea de a genera rapid variante vizuale sau soluții (visual ideation); Flexibility – capacitatea de a schimba categoria de idei, de a gândi în moduri diferite; Originality – capacitatea de a produce idei noi, neobișnuite sau rare, care nu apar frecvent, ca stimularea a gândirii divergente; Elaboration – Elaborarea și detalierea soluțiilor; Problem Sensitivity – Identificarea problemelor și a oportunităților. [Citat 03 decembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: https://www.designsociety.org/publication/28073/training_programs_for_cognitive_components_of_creativity_a_preliminary_study
- [6] Runco, M. A., și Acar, S. “Divergent Thinking as an Indicator of Creative Potential” în “Creativity Research Journal”, 24(1) (2012) pp. 66–75. [Citat 03 decembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://doi.org/10.1080/10400419.2012.652929>
- [7] Bunii, Alexandru, “Democratizing creativity II” în “Caiete de Arte și Design- Design Art Papers” nr. 8, Editura Eurostampa, Timișoara (2020) pp. 50-59 – privind democratizarea creativității și instrumentelor în practica artistică și de design și transferul puterii de creație de la expert către utilizatorul final sau non-designer. [Citat 18 noiembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://www.ceool.com/search/article-detail?id=924535>
- [8] Lal, Tanaya, “Democratization of Design: Plurality, Technology and Inclusion” în “Design Research Society”, Digital Library Conference Proceedings (2020) [Citat 18 noiembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://dl.designresearchsociety.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=pluriversaldesign>
- [9] Ericsson, K. A., Krampe, R. T., și Tesch-Römer, C., “The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance” în “Psychological Review”, 100(3), (1993) pp. 363–406. [Citat 18 noiembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://doi.org/10.1037/0033-295X.100.3.363>
- [10] **2014**- World Bamboo Design Competition- Korea- Semifinals for innovative furniture design; **2015**- Traian Vuia Invention and Innovation- Romania- Silver medal and Excellence Diploma for innovative 3D printed personalized jewelry; **2016**- Cradle To Cradle- USA- Finalist for ecological furniture concept; **2016**- Hansgrohe Design Prize by iF Efficient Water Design Digitalizing the Modern Bathroom- Germany- Category Winner (out of 11.000 worldwide participants) for innovative smart bathroom concept; **2016**- Hansgrohe Design Prize by iF Efficient Water Design Digitalizing the Modern Bathroom- Germany- Finalist (out of 11.000 worldwide participants) for innovative smart spa concept; **2016**- GemsCube- China- Invitation of IAIMP Hong Kong- Students have exhibited CAD and 3D printable jewelry designs; **2018** International Ocean Art Festival (IOAF) - South Korea- Students have exhibited 3D printable jewelry designs; **2019**- International Art & Design Competition 2019 by Academia Riace- Italy- Third place contemporary jewelry concept; **2019** International Ocean Art Festival (IOAF)- South Korea- Students have exhibited 3D printable jewelry designs; **2019**- Hong Kong Fei Cui Design Biennial Contest- Hong Kong- Merit Awards, Students Group of post-secondary institutes or design institutes; **2019**- International Art & Design Competition 2020 by Academia Riace- Italy- Third place contemporary jewelry concept; **2020**- IOAF South Korea, multiple awards; **2021**- International Art & Design Competition 2021 by Academia Riace- Italy- Second and Third place contemporary accessory and jewelry concepts; **2022**- International Art & Design Competition 2022 by Academia Riace- Italy- Second and Third place contemporary accessory and jewelry concepts; **2022**- Diploma Show Bucharest accepted product/jewelry design, best in category; **2022**- BCI (Brain-Computer Interface) commercial helmet design- product design awards; **2022**- Traian Vuia Invention and Innovation- gold medals product and jewelry designs; **2022**- IOAF South Korea , multiple awards; **2023**- International Art & Design Competition 2023 by Academia Riace- Italy- Third place contemporary accessory and jewelry concepts; **2023**- Diploma Show Bucharest accepted product design; **2023**- 3D printed concept art exhibited together with international artistic group Ars Mathematica (Paris)- EuroART3D- Timișoara, Romania; **2024**- Product Design and Jewelry Design diplomas accepted at DIPLOMA, București; **2024**- Traian Vuia Invention and Innovation- gold medal for product design; **2024**- International Ocean Art Festival 2024- Silver Conch Award; **2024**- Top 4 Rendering Challenge 2024- COMPETITIE INTERNATIONALA KeyShot- Premiul categoriei STUDENT PRIZE; **2025**- Design Europa Awards 2025: Celebrating sustainability, innovation and design excellence – Next Generation Award- SYNTHESIS, bike design.
- [11] Coordonator al proiectelor de licență (EXPLORAREA ȘI VALORIZAREA POTENȚIALULUI DESIGNULUI PARAMETRIC ȘI AL PROCESELOR DE FABRICAȚIE ADITIVĂ ÎN CONCEPEREA UNUI VEHICUL CU ACȚIONARE DUALĂ- ACȚIONARE UMANĂ (VAU) ȘI ELECTRICĂ – SYNTHESIS, 2023) și disertație (EXPLORAREA ȘI CERCETAREA UNUI CONCEPT DE VEHICUL ELECTRIC COMPACT PENTRU MOBILITATEA URBANĂ SUSTENABILĂ- 2023) – conf. univ. dr. Alexandru Cristian Bunii.
- [12] Comunicatul oficial UVT (2025)- “Prestigios premiu european pentru Universitatea de Vest din Timișoara: David Borovic, student al Facultății de Arte și Design din UVT, laureat al European Next Generation Award” [Citat 10 decembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://www.uvt.ro/comunicate-presa/prestigios-premiu-european-pentru-universitatea-de-vest-din-timisoara-david-borovic-student-al-facultatii-de-arte-si-design-din-uvt-laureat-al-european-next-generation-award/>
- [13] Comunicatul oficial EUIPO (2025) – “DesignEuropa Awards” confirmă acordarea premiului Next Generation Design Award lui David Borovic-Ivanov [Citat 18 noiembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://www.euipo.europa.eu/da/news/designeuropa-awards-2025-celebrating-sustainability-innovation-and-design-excellence>
- [14] Material video oficial EUIPO (2025)- “Next Generation Design Award 2025 | David Borovic – Shaping the Future of Design” [Citat 10 decembrie 2025] disponibil pe internet la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=gUzqlyDDVQ>

Ioan-Alexandru MIRUȚIU

Dificultatea de a muri în filmul *Prea Târziu* / *The difficulty of dying in the movie Too Late*

Cuvinte cheie / alienare socială și politică; cadru fix (cinematografie); imobilitate existențială; memorie traumatică colectivă; moarte simbolică; ontologia negației; rezistență prin supraviețuire; stagnare postcomunistă; suspensia acțiunii; temporalitate cinematografică;
Rezumat / Eseul analizează filmul *Prea târziu* (1996) de Lucian Pintilie din perspectiva relației dintre imobilitate, memorie traumatică și imposibilitatea morții simbolice într-un context postcomunist. Pornind de la ideea recurentă a „cadrului fix”, textul argumentează că strategia formală a regizorului — cadre prelungite, montaj fragmentat, refuzul continuității clasice — funcționează ca o metaforă a unei existențe blocate, în care trecutul continuă să determine prezentul. „Paradisul”, evocat atât autobiografic, cât și simbolic, este interpretat ca un spațiu al stagnării, nu al împlinirii, un loc al claustrării psihologice și sociale. Analiza propune conceptul de „ontologie a nu-ului” pentru a descrie mecanismul prin care cadrul cinematografic neagă progresul, reconcilierea și transformarea, fixând personajele într-o stare de supraviețuire saturată. În dialog cu reflecțiile lui Giorgio Agamben asupra „suspensiei acțiunii” și cu teoria puterii ca rețea productivă formulată de Michel Foucault, eseul interpretează dificultatea de a muri nu ca problemă biologică, ci ca imposibilitate existențială de a ieși din structurile istorice și instituționale care modelează subiectul.

În final, textul susține că *Prea târziu* nu tematizează doar incapacitatea de a trăi autentic, ci și refuzul unui sfârșit eliberator. Moartea rămâne suspendată, iar personajele sunt condamnate la o repetare perpetuă a trecutului. Astfel, filmul devine un diagnostic critic al condiției postcomuniste, în care stagnarea și supraviețuirea substituie atât acțiunea, cât și posibilitatea reală a schimbării.

Keywords / social and political alienation; fixed frame (cinematography); existential immobility; collective traumatic memory; symbolic death; ontology of negation; resistance through survival; post-communist stagnation; suspension of action; cinematic temporality;
Summary / The essay analyzes Lucian Pintilie’s film *Too Late* (Prea târziu, 1996) from the perspective of the relationship between immobility, traumatic memory, and the impossibility of symbolic death in a post-communist context. Starting from the recurring idea of the “fixed frame,” the text argues that the director’s formal strategy—extended shots, fragmented montage, refusal of classical continuity—functions as a metaphor for a blocked existence, in which the past continues to determine the present. “Paradise,” evoked both autobiographically and symbolically, is interpreted as a space of stagnation rather than fulfillment, a site of psychological and social confinement. The analysis proposes the concept of an “ontology of no” in order to describe the mechanism through which the cinematic frame negates progress, reconciliation, and transformation, fixing the characters in a saturated state of survival. In dialogue with Giorgio Agamben’s reflections on the “suspension of action” and Michel Foucault’s theory of power as a productive network, the essay interprets the difficulty of dying not as a biological problem, but as an existential impossibility of exiting the historical and institutional structures that shape the subject. Finally, the text argues that *Too Late* thematizes not only the incapacity to live authentically, but also the refusal of a liberating end. Death remains suspended, and the characters are condemned to a perpetual repetition of the past. Thus, the film becomes a critical diagnosis of the post-communist condition, in which stagnation and survival substitute both action and the real possibility of change.

- Lucian Pintilie rămâne un cineast care disecă lucid condiția umană prinsă într-un cadru politic și social constrângător, iar *Prea târziu* (1996) este nodul în care se strâng traumele unei societăți profund alienate și a unei istorii ce refuză să moară.
- În paginile volumului-colaaj *Bric-à-brac*, regizorul își explică vehemența: trilogia despre comunism și devastările lui în România avea nevoie, spune el, să arate cum trecutul continuă să pulseze sub pielea prezentului. Ideea de „paradis” ca spațiu imobil revine obsesiv: copilăria lui, petrecută într-un sătuc multiethnic locuit de un veritabil mozaic etnic: români, ruteni, găgăuzi, turci, tătari, evrei și, desigur, ucrainenii și rușii, se înfățișează ca un Eden înghețat — un cadru fix care va deveni matricea tuturor claustrărilor ulterioare.
- În aceeași carte, Pintilie mărturisește că poartă în sine o iubire aproape patologică pentru poporul din care face parte, iar mai târziu o reconfigurează drept o afecțiune contrariată, plină de o furie disperată, pentru acest neam nefericit. Această dragoste sfâșiată devine pivotul moral al filmului: personajele rămân atașate de lumea lor exact în măsura în care nu o pot schimba. Prin urmare, se poate spune că „paradisul e un cadru fix”, o sintagmă ce sugerează o lume stagnantă, în care orice tentativă de schimbare este condamnată să eșueze. În acest context, „dificultatea de a muri” nu este doar o problemă fizică, ci

- Lucian Pintilie remains a filmmaker who lucidly dissects the human condition caught within a constraining political and social framework, and *Too Late* (1996) is the knot where the traumas of a profoundly alienated society and of a history that refuses to die are gathered.
- In the pages of the collage-volume *Bric-à-brac*, the director explains his vehemence: the trilogy about communism and its devastations in Romania had to show, he says, how the past continues to pulse beneath the skin of the present. The idea of „paradise” as an immobile space returns obsessively: his childhood, spent in a small multiethnic village inhabited by a genuine ethnic mosaic—Romanians, Ruthenians, Gagauz, Turks, Tatars, Jews and, of course, Ukrainians and Russians—appears as a frozen Eden: a fixed frame that will become the matrix of all subsequent forms of confinement.
- In the same book, Pintilie confesses that he carries within himself an almost pathological love for the people to which he belongs, and later reconfigures it as a vexed affection, full of desperate fury, for this unhappy nation. This torn love becomes the film’s moral pivot: the characters remain attached to their world precisely to the extent that they cannot change it. Therefore, one may say that „paradise is a fixed frame,” a phrase that suggests a stagnant world in which any attempt at change is doomed to fail. In this context, the “difficulty of dying”

mai degrabă o imposibilitate existențială de a depăși un moment al trecutului ce rămâne ancorat în prezent. Moartea devine, astfel, o metaforă a imposibilității de a trăi autentic într-un sistem care impune limitări psihologice și sociale severe.

- În filmul *Prea târziu*, Pintilie prezintă un univers în care personajele sunt constrânse de limitările propriei istorii și alegerilor. Asemenea unui „cadru fix”, viața lor este înghețată într-o perpetuă stare de stagnare, un „paradis” al imobilității. Spre exemplu, în contextul regimului post-comunist, personajele sunt prizonierii unui sistem care nu le oferă nicio posibilitate reală de schimbare, iar „dificultatea de a muri” devine o alegere conștientă de a nu înfrunta realitatea unui trecut care continuă să le definească prezentul. În această lume „fixă”, moartea nu este văzută doar ca un final al vieții, ci și ca o opresiune socială și psihologică. Paradisul, ca loc al salvării sau al împlinirii, devine un simbol al imobilității și al imposibilității de a depăși constrângerile impuse de realitatea înconjurătoare. Acest cadru fix nu permite nici măcar „moartea” simbolică, care înseamnă renunțarea la o viziune limitată asupra propriei vieți. Personajele rămân ancorate într-un trecut ce le determină alegerile și comportamentele, iar orice încercare de a schimba cursul lor de viață este respinsă.
- Astfel, paradisul nu este un loc de liniște și împlinire, ci unul de autocenzură, unde personajele sunt blocate într-un „prea târziu” metaforic, incapabile să se rupă de trecut. Regizorul creează un cadru psihologic imobil, în care fiecare decizie este o repetare a alegerilor din trecut. Această stagnare devine simbolică pentru întregul sistem social și politic, în care mișcarea înainte este o iluzie. În acest sens, filozoful italian Giorgio Agamben subliniază că „imobilitatea” în fața realității istorice nu este doar o stare fizică, ci o „suspensie a acțiunii”, în care individul nu mai poate interveni asupra propriei existențe. Această sintagmă apare în partea în care Agamben discută despre figura apostolului și a „kairos”-ului (timpul oportun). El scrie:
- „Iată de ce apostolul este imobilizat și, totuși, chemat să acționeze; iată de ce imobilitatea lui nu este pur și simplu inerție, ci o suspendare a acțiunii — o oprire în care este conținută acțiunea pe care trebuie să o îndeplinească.”^[1] Așadar, ideea este că imobilitatea despre care vorbește Agamben este o „suspendare a acțiunii” (suspension of action), o stare de tensiune și potențialitate, nu pasivitate. Aceasta este exact ceea ce regizorul sugerează în filmul său: un „paradis” care este imposibil de părăsit din cauza unor constrângeri sociale și psihologice ce împiedică orice formă de schimbare.
- Ontologia nu-ului din unitatea de bază a filmului (cadrul), a imaginii fixe, a fotografiei face referire la un NU existențialist. Cadru filmic „aceasta este secunda precisă a primului NU sfâșietor, care le declanșează pe toate celelalte.”^[2] Nu continuării existenței, nu contaminării sau a politizării, nu revenirii, nu plecării sau alunecării. Sunt multe negări pe care singularul, implicit al cadrului fix le adoptă. Metabolismul cadrului cinematografic se opune ontologic întregului (planului/decupajului) și în final se opune filmului. Pintilie frânge montajul clasic: cadrele se prelungesc până la sufocare, apoi sunt întreprinse brutal, ca și cum banda s-ar rupe; spectatorul simte

is not merely a physical problem, but rather an existential impossibility of moving beyond a moment of the past that remains anchored in the present. Death thus becomes a metaphor for the impossibility of living authentically within a system that imposes severe psychological and social limitations.

- In *Too Late*, Pintilie presents a universe in which the characters are constrained by the limitations of their own history and choices. Like a “fixed frame,” their lives are frozen in a perpetual state of stagnation, a “paradise” of immobility. For example, in the context of the post-communist regime, the characters are prisoners of a system that offers them no real possibility of change, and the “difficulty of dying” becomes a conscious choice not to face the reality of a past that continues to define their present. In this “fixed” world, death is not seen only as an end of life, but also as a social and psychological oppression. Paradise, as a place of salvation or fulfillment, becomes a symbol of immobility and of the impossibility of overcoming the constraints imposed by the surrounding reality. This fixed frame does not allow even a symbolic “death,” meaning the renunciation of a limited vision of one’s own life. The characters remain anchored in a past that determines their choices and behaviors, and any attempt to change the course of their lives is rebuffed.
- Thus, paradise is not a place of calm and fulfillment, but one of self-censorship, where the characters are blocked in a metaphorical “too late,” unable to break with the past. The director creates an immobile psychological framework in which every decision is a repetition of past choices. This stagnation becomes symbolic for the entire social and political system, in which moving forward is an illusion. In this sense, the Italian philosopher Giorgio Agamben emphasizes that “immobility” in the face of historical reality is not merely a physical state, but a “suspension of action,” in which the individual can no longer intervene in their own existence. This phrase appears in the section where Agamben discusses the figure of the apostle and “kairos” (the opportune time). He writes:
- „Here is why the apostle is immobilized and, nonetheless, called to act; here is why his immobility is not simply inertia, but a suspension of action—an arrest in which the action he must accomplish is contained.”^[1] Thus, the idea is that the immobility Agamben speaks of is a “suspension of action” (suspension of action), a state of tension and potentiality, not passivity. This is exactly what the director suggests in his film: a “paradis” that is impossible to leave because of social and psychological constraints that prevent any form of change.
- The ontology of no within the basic unit of the film (the frame), of the fixed image, of photography, refers to an existentialist NO. The film frame is “this is the precise second of the first tearing NO, which triggers all the others.”^[2] No to the continuation of existence, no to contamination or politicization, no to return, no to departure or sliding away. There are many negations that the singular—implicitly, the fixed frame—adopts. The metabolism of the cinematic frame opposes ontologically the whole (the shot/decoupage) and, in the end, opposes the film itself. Pintilie breaks classical montage:

„păcatul extracției” unei singure fotograme din organismul viu al peliculei. Așa se reactivează „ontologia nu-ului” prezentă chiar în conceptul de cadru: nu continuității, nu reconcilierii, nu „fericirii” post-revoluționare. Fiecare NU – continuității fixează personajele într-o postură ce legitimează și cadrele trecute, și pe cele ce vor urma, alcătuiind un țesut de supraviețuire saturat, după cum o spune regizorul în paginile sale: „dezordinea ca o regulă de conduită, o permanentă formă de rezistență dar sfârșește prin a-i servi.”^[3]

- Cheștiunea fundamentală a oricărui regizor: unde plasezi camera de filmat și ce obiectiv folosești, măsura fină și distanța față de acțiune. Un cadru fix este un început. Motivul filmului și al planului. Rudolf Arnheim notează despre montaj:
- „Nu m-am gândit niciodată la montaj fără să caut în același timp efectul ideologic pe care îl produce.”
- Iată de ce amplasarea camerei de filmat nu poate fi aleatorie. Un exemplu interesant legat de unghiurile și pozițiile preferate de unii regizori îl reprezintă obstinția lui Orson Welles, considerat cel mai mare regizor care a avut o viziune unică, obișnuia de a filma de sub picioarele oamenilor. Obiectivul său preferat era cel de 18.5mm de la Angenieux, cunoscut ca fiind un obiectiv excepțional care dădea lumii o perspectivă distorsionată, aproape halucinantă. Problema locului stației de filmare se impune ca un mecanism de direcționare a intenției a celui care pune în mișcare o narațiune. E destul de trist să recunoaștem că ‘edificiul’ arhitectului lui Hitler, Albert Speer, pus în formă cu 152 de proiectoare antiaeriene îndreptate spre cer, pe un stadion din Nürnberg (1934 - 1938), nu avea scopul de a detecta avioanele inamice, ci de a crea narațiunea că adevărul este o emanație materialistă, de jos în sus, semnalând soarta unei națiuni manufacturate. Cealaltă interpretare a acestei arhitecturi efemere de lumină este, desigur, că granițele statului sunt decor teatral, cortine fragile în mâinile unui atotputernic, prin urmare, gata să fie contestate cu forță.
- Retragera unei fotograme violente de lumina ferestrei de expunere și tractată de grife cu dinți de fiecare parte — iată constrângerea organică și tehnologică față de întreg — din ‘realitatea filmului’ reprezintă păcatul cardinal față de filmul din care se extrage și echivalează cu o extracție a unui organ din corpul unui om. De altfel, un lucru de care ne facem vinovați mai toți este scoaterea din țesut a celulei, cum spuneam mai devreme, pentru a impune judecăți de valoare în afara considerării ei ca parte constitutivă a unui țesut. Unul dintre atributele cele mai importante ale filmului este capacitatea de a modela timpul fizic din planul narativizării. Examinând modul în care artistul poate structura temporalitatea în povestire, devine clar că tot ceea ce el afișează pe ecran apare în timp real. Evenimentele au loc întotdeauna în momentul în care sunt proiectate, făcând ca trecutul să devină prezent din nou. Se impune datorită acestui metabolism performativ ca proiectarea unei unități filmice în afara întregului să distorsioneze percepția narativă, temporală și chiar semiotică a filmului prin prezentificarea fragmentată a lui.
- În cinematografie, un „cadru fix” este o tehnică folosită pentru a crea o atmosferă de imobilitate, în care camera nu se mișcă și, astfel, acțiunea se desfășoară în fața

shots stretch until suffocation, then are cut off brutally, as if the strip were tearing; the spectator feels the „sin of extraction” of a single frame from the living organism of the film stock. Thus the „ontology of no” embedded in the very concept of the frame is reactivated: no to continuity, no to reconciliation, no to post-revolutionary „happiness.” Each NO—of continuity—fixes the characters in a posture that legitimizes both the preceding frames and those to come, composing a saturated tissue of survival, as the director says in his pages: „disorder as a rule of conduct, a permanent form of resistance, yet it ends up serving it.”^[3]

- The fundamental question of any director: where do you place the camera and what lens do you use, the fine measure and the distance from the action. A fixed frame is a beginning. The motif of the film and of the shot. Rudolf Arnheim notes about montage:
- „I never thought about montage without at the same time seeking the ideological effect it produces.”
- This is why the placement of the camera cannot be random. An interesting example related to the angles and positions preferred by certain directors is Orson Welles’s obstinacy, regarded as the greatest director to have had a unique vision: he used to film from under people’s feet. His preferred lens was the Angenieux 18.5mm, known as an exceptional lens that gave the world a distorted, almost hallucinatory perspective. The question of the camera’s station-point imposes itself as a mechanism for directing the intention of the one who sets a narrative in motion. It is rather sad to admit that the ‘edifice’ of Hitler’s architect, Albert Speer, shaped with 152 anti-aircraft searchlights aimed at the sky, in a stadium in Nuremberg (1934–1938), did not have the purpose of detecting enemy airplanes, but of creating the narrative that truth is a materialist emanation, from bottom to top, signaling the fate of a manufactured nation. The other interpretation of this ephemeral architecture of light is, of course, that the borders of the state are theatrical décor, fragile curtains in the hands of an all-powerful figure and, therefore, ready to be contested by force.
- The withdrawal of a single frame, violated by the light of the exposure window and dragged by toothed claws on each side—here is the organic and technological constraint with respect to the whole—from the ‘reality of the film’ represents the cardinal sin against the film from which it is extracted and is equivalent to extracting an organ from a human body. Moreover, something most of us are guilty of is removing a cell from the tissue, as I said earlier, in order to impose value judgments outside of considering it as a constitutive part of a tissue. One of the most important attributes of film is its capacity to model physical time within the plane of narrativization. Examining the way in which the artist can structure temporality in storytelling, it becomes clear that everything he displays on the screen appears in real time. Events always occur in the moment in which they are projected, making the past become present again. Because of this performative metabolism, projecting a filmic unit outside the whole distorts the narrative, temporal, and even semiotic perception of the film through its fragmentary presentification.
- In cinematography, a „fixed frame” is a technique used to

unei imagini statice. În cazul filmului *Prea târziu*, Pintilie folosește această tehnică pentru a sublinia natura fixă a existenței personajelor sale. Ele sunt prizonieri ai propriei lor istorii, iar „moartea” devine o metaforă a stagnării într-un trecut care nu poate fi depășit.

- Asemenea unui cadru cinematografic imobil, personajele sunt fixate într-o stare mentală și emoțională pe care nu o pot transcende. Fiecare alegere pe care o fac este deja determinată de un trecut care le guvernează viața. În acest sens, regizorul sugerează că nu există o reală „moarte” în această lume, ci doar o perpetuare a unui „circuit existențial” în care personajele se reîntorc mereu la aceleași dileme și opțiuni.
- Filozoful Michel Foucault argumentează că „moartea” simbolică, adică imposibilitatea de a depăși o situație istorică determinată, este un proces prin care „supraviețuirea” devine o formă de rezistență socială și individuală, în care persoana nu mai este capabilă să depășească limitele impuse de instituțiile sociale. În interviul „Truth and Power”, unde vorbește despre modul în care indivizii sunt prinși în rețele de putere și cunoaștere care le definesc limitele de acțiune:
- „Trebuie să conceptualizăm relația de putere nu ca pe o confruntare între doi adversari sau ca pe legătura unuia cu celălalt, ci ca pe o rețea productivă care traversează întregul corp social...”^[4] Această „rețea productivă” descrisă de Foucault este tocmai cadrul care face imposibilă evadarea totală dintr-o situație istorică determinată, sugerând că orice formă traducerea autorului de rezistență (sau „supraviețuire”) are loc înăuntrul sistemelor instituționale și nu în afara lor. Astfel, „moartea simbolică” ar putea fi interpretată ca imposibilitatea de a te plasa complet în afara acestor structuri.
- De asemenea, Foucault afirmă:
„Ceea ce face ca puterea să se mențină, ceea ce o face acceptată, este pur și simplu faptul că ea nu apasă asupra noastră doar ca o forță care spune „nu”, ci că traversează și produce lucruri, induce plăcere, formează cunoaștere, produce discurs.”^[5] Aceste idei pot susține interpretarea unei „morți simbolice” ca stagnare în cadrul unor condiții istorice impuse — o stare de blocaj instituțional în care subiectul este redus la funcția de a supraviețui, nu de a transforma lumea. În acest cadru fix, personajele nu mai pot acționa autentic, iar moartea lor psihologică se manifestă sub forma unei alienări permanente față de sine și față de ceilalți. *Prea târziu* este un film care subliniază nu doar incapacitatea personajelor de a trăi, ci și imposibilitatea lor de a înfrunța un sfârșit. Această „moarte” nu este o finalitate fizică, ci o barieră existențială pe care personajele refuză să o recunoască. Chiar și atunci când ar putea să-și schimbe viața, personajele sunt legate cu trecutul lor, iar orice schimbare devine imposibilă.
- Filozoful francez Albert Camus afirmă că moartea este o absurditate de neînfruntat în fața unei lumi care nu poate da sens propriei sale existențe.
- „Ajung, în cele din urmă, la moarte și la atitudinea pe care o avem față de ea. Despre acest subiect s-a spus deja totul și este firesc să evităm patetismul. Totuși, nu ne putem opri din a fi uimiți de faptul că fiecare trăiește ca și cum nimeni nu „ar ști”. Așa pentru că, în realitate, nu există experiența morții. În sens propriu, nimic nu a fost cu adevărat experimentat în afara a ceea ce a fost

create an atmosphere of immobility, in which the camera does not move and, thus, the action unfolds in front of a static image. In the case of *Too Late*, Pintilie uses this technique to underline the fixed nature of his characters’ existence. They are prisoners of their own history, and „death” becomes a metaphor for stagnation in a past that cannot be overcome.

- Like an immobile cinematic frame, the characters are fixed in a mental and emotional state they cannot transcend. Every choice they make is already determined by a past that governs their lives. In this sense, the director suggests that there is no real „death” in this world, but only a perpetuation of an „existential circuit” in which the characters repeatedly return to the same dilemmas and options.
- The philosopher Michel Foucault argues that symbolic „death,” that is, the impossibility of surpassing a determined historical situation, is a process through which “survival” becomes a form of social and individual resistance, in which the person is no longer able to overcome the limits imposed by social institutions. In the interview „Truth and Power,” where he speaks about the way individuals are caught in networks of power and knowledge that define their limits of action:
- „We have to conceptualize the relationship of power not in terms of the confrontation between two adversaries or the link of one to the other, but as a productive network that runs through the whole social body...”^[4] This „productive network” described by Foucault is precisely the frame that makes total escape from a determined historical situation impossible, suggesting that any form of the author’s translation of resistance (or „survival”) takes place within institutional systems and not outside them. Thus, „symbolic death” could be interpreted as the impossibility of placing oneself completely outside these structures.
- Also, Foucault states:
„What makes power hold good, what makes it accepted, is simply the fact that it doesn’t only weigh on us as a force that says no, but that it traverses and produces things, it induces pleasure, forms knowledge, produces discourse.”^[5] These ideas can support the interpretation of a „symbolic death” as stagnation within imposed historical conditions—a state of institutional blockage in which the subject is reduced to the function of surviving, not transforming the world. In this fixed frame, the characters can no longer act authentically, and their psychological death manifests itself as a permanent alienation from themselves and from others. *Too Late* is a film that underlines not only the characters’ incapacity to live, but also their impossibility of facing an end. This „death” is not a physical finality, but an existential barrier the characters refuse to acknowledge. Even when they could change their lives, the characters are bound to their past, and any change becomes impossible.
- The French philosopher Albert Camus states that death is an unfaceable absurdity in the face of a world that cannot give meaning to its own existence.
- „I come at last to death and to the attitude we have toward it. Everything has already been said on this subject and it is natural to avoid pathos. Yet we cannot help being surprised that everyone lives as if no one ‘knew.’ This is

trăit și adus la conștiință. Aici abia dacă putem vorbi de experiența morții altora. Ea este un substitut, o iluzie, și nu ne convinge niciodată pe deplin. Acea convenție melancolică nu poate fi convingătoare. Groaza provine, de fapt, din aspectul matematic al evenimentului. Dacă timpul ne înspăimântă, este pentru că el rezolvă problema, iar soluția vine abia după aceea. Toate discursurile frumoase despre suflet își vor vedea contrariul demonstrat în mod convingător, cel puțin pentru o vreme. Din acest trup inert, pe care o palmă nu lasă nicio urmă, sufletul a dispărut. Acest aspect elementar și definitiv al aventurii constituie sentimentul absurdului.”^[6] În *Prea târziu*, personajele nu sunt capabile să accepte absurditatea unei existențe care le este impusă. Refuzul de a înfrunța „sfârșitul” devine o formă de auto-pedeapsă psihologică, în care indivizii sunt condamnați la o viață de neîntreruptă auto-negare. În acest sens, moartea devine simbolul unei lumi în care orice schimbare este imposibilă, iar acest „sfârșit” nu este doar un moment fizic, ci o izolare interioară de realitate. Personajele nu pot „muri” în sensul în care renunță la trecut sau își depășesc condițiile; ele rămân blocate într-o stare de negare a sfârșitului, fiind incapabile de a se libera de propriile lor constrângeri.

- În concluzie, filmul *Prea târziu* al lui Lucian Pintilie nu doar că explorează dificultatea de a „muri” în sensul fizic al termenului, dar pune în lumină și imposibilitatea de a trăi autentic într-un sistem social și politic opresiv. „Paradisul e un cadru fix” sugerează o lume în care orice posibilitate de schimbare este blocată, iar dificultatea de a muri reflectă imposibilitatea de a depăși trecutul, de a trăi dincolo de limitările impuse de realitatea înconjurătoare. Personajele din *Prea târziu* sunt prizonierii unui „circuit existențial” ce le determină alegerile, iar orice încercare de schimbare devine imposibilă. Astfel, moartea simbolică și stagnarea existențială devin cele două teme fundamentale ale filmului, în care orice act de „viață” este, în final, un act de „moarte” socială și psihologică. De aceea, în epilogul-eseu al *Prea târziu*, moartea rămâne în suspensie: minerul-fantomă refuză să fie cadavru, iar anchetatorul refuză să fie justițiar. „Paradisul” promis de tranziție e doar un alt cadru imobil, iar „dificultatea de a muri” devine confesiunea unei națiuni „organic ancorate într-o complicitate promiscuă între tortionar și victimă”, cum recunoaște Pintilie însuși despre *După-amiaza unui tortionar*, extinzând diagnosticul asupra întregului său cinema. În loc de încheiere, rămâne avertismentul regizorului: fără șocul visceral al morții — fie el trăit, recunoscut sau refuzat — imaginile noastre nu pot decât să reproducă trecutul la nesfârșit, într-un paradis fix care nu permite nici măcar luxul adevăratei dispariții.

NOTE / END NOTES

[1] Agamben, Giorgio, *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, Translated by Patricia Dailey (Stanford, CA: Stanford University Press, 2005), 23, traducerea autorului.
[2] Lucian Pintilie, *Bricabrac: De la cosmarul real la realismul magic* (București: Nemira, 2017), 438.
[3] Ervin Voiculescu, *A Șaptea Artă: Scrieri despre Arta Filmului*, vol. 1 (București: Editura Meridiane, 1966), 101.
[4] Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, ed. Colin Gordon, trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mephum, and Kate Soper (New York: Pantheon Books, 1980), 119.
[5] *Ibid.*, traducerea autorului.
[6] Albert Camus, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, trans. Justin O’Brien (New York: Vintage International, 2011), 15, traducerea autorului.

Gloria GRATI

STRUCTURI SPAȚIALE CERAMICE. Concepte și reperi în arta contemporană / *CERAMIC SPATIAL STRUCTURES. Concepts and Landmarks in Contemporary Art*

Cuvinte cheie / comunicare conceptuală; ceramică contemporană; structuri spațiale; instalații plastice;
Rezumat / Compozițiile spațiale în domeniul ceramicii artistice pot configura direcții generale de asamblare mai mult sau mai puțin abstractizate. Cursul Structuri spațiale ceramice propune un exercițiu de reprezentare a unui organism plastic tridimensional, respectiv o structură desfășurată în spațiu. Tema reprezintă un exercițiu de vizualizare la scară mare a unității construite din elemente sau fragmente similare, soluționând demersul creativ de cercetare a domeniului. Artă ceramică contemporană beneficiază de o libertate de exprimare deplină, manifestându-se ca un gen artistic de sine stătător, ce explorează o autonomie estetică și îi permite artistului să folosească materialul ca pe un instrument pur de comunicare conceptuală.

Keywords / conceptual communication; contemporary ceramics; spatial structures; visual art installations;
Summary / Spatial compositions in the field of artistic ceramics can establish general directions of assembly, more or less abstracted. The course Ceramic Spatial Structures proposes an exercise in representing a three-dimensional plastic organism specifically, a structure unfolded in space. The theme represents an exercise in large-scale visualization of a unity constructed from similar elements or fragments, providing a solution to the creative research process within the field. Contemporary ceramic art benefits from complete freedom of expression, manifesting as an independent artistic genre that explores aesthetic autonomy and allows the artist to use the material as a purely conceptual communication tool.

- Ceramica reprezintă limbajul cel mai apropiat de sufletul omului, lutul fiind un material organic, natural, prietenos cu biochimia umană. Maleabil și ascultător, de o plasticitate incredibilă, materialului ceramic este ușor de modelat și trece print diverse procese de transformare uimitoare, iar cu ajutorul focului primește o nouă materialitate. Cele trei elemente, pământ, apă și foc, conțin o simbolistică aparte: pământul este elementul simbol al genezei și al creației omului, apa reprezintă emoția sau creativitatea, iar focul este elementul simbol ce ne-a ghidat evoluția, focul sacru, purificator și regenerativ. Realizarea formelor din material ceramic implică multă muncă și inspirație, lucrurile venind de la sine când pui pasiune în ceea ce faci, asemenea unui joc. Astfel, termenul *Ceramică* desemnează atât materialele specifice, precum lutul ars sau argila, faianța, gresia ceramică, porțelanul, șamota, cât și un gen specific de reprezentare în domeniului artei vizuale sau decorative. Prin diversitatea tehnicilor de transpunere, modelajul lutului, oferă o fascinantă călătorie în lumea creației însoțit de un sentiment înălțător prin materializarea unui obiect sau forme cu valoare estetică.
- Cursul *STRUCTURI SPAȚIALE CERAMICE* propune un exercițiu de reprezentare a unui organism plastic tridimensional, respectiv o structură desfășurată în
- Ceramics represents the language closest to the human soul, as clay is an organic, natural material, harmonious with human biochemistry. Malleable and responsive, with incredible plasticity, ceramic material is easy to shape and undergoes various astonishing processes of transformation, and with the help of fire it acquires a new materiality. The three elements - earth, water, and fire - carry a distinct symbolism: earth is the element symbolizing genesis and the creation of humankind; water represents emotion and creativity; and fire is the symbolic element that has guided our evolution - the sacred, purifying, and regenerative fire. The creation of forms from ceramic material involves considerable work and inspiration, yet things flow naturally when passion is invested in what one does, much like a game. Thus, the term *Ceramics* designates both the specific materials - such as fired clay, earthenware, faience, stoneware, porcelain, and chamotte - as well as a distinct genre of representation within the field of visual or decorative arts. Through the diversity of its techniques of expression, clay modeling offers a fascinating journey into the world of creation, accompanied by an uplifting sense of fulfillment through the materialization of an object or form with aesthetic value.
- The course *CERAMIC SPATIAL STRUCTURES* proposes an exercise in representing a three-dimensional



Fig. 1 / Gloria Grati, *Totul nu este ce apare a fi*, instalație ceramică, detaliu

spațiu, ce poate configura o formă sculpturală unitară, compusă din elemente plastice repetitive modulare sau din aceeași familie formală. Compozițiile spațiale în domeniul ceramicii artistice pot configura direcții generale de asamblare, mai mult sau mai puțin abstractizate. Astfel, compozițiile figurative cu caracter structural pot purta la rândul lor diverse amprente stilistice, precum cele geometrificate sau organice, de expresie figurative sau abstracte, cu elemente decorative sau plastice.

- Tema reprezintă un exercițiu de vizualizare la scară mare a unității construite din elemente sau fragmente similare, rasunând demersului creativ de cercetare a domeniului. Aceasta formează o experiență conceptuală individuală prin studiu și exemplificare, iar transpunerea și definitivarea lucrării vizează un demers explicit a relației unitare între detaliu și ansamblu compozițional.
- Structura reprezintă o schemă compozițională de ansamblu după care sunt dispuse elementele care o compun. Unitatea ansamblului structural plastic este reprezentată de capacitatea elementelor de a constitui un întreg coerent, astfel încât compoziția să devină unitară și echilibrată într-un sens logic sau formal, în care să se poată adauga sau scoate un element din întreg, fără a afecta compoziția.
- Expresivitatea formelor poate fi obținută, modificând economia echilibrului dintre conținut și formă, printr-o abatere de la realitatea ei. Un exemplu în acest caz este tehnica deformării care funcționează ca un instrument de intensificare a expresiei artistice. Aceasta presupune distanțarea intenționată de realismul obiectiv pentru a favoriza o proiecție vizuală a trăirilor interioare. Transpunerea universului afectiv asupra formei reprezintă o constantă de tip expresionist, întâlnită în istoria artei din preistorie și până în contemporaneitate. Prin urmare, acest procedeu liber de deformare oferă expresivitate supunând forma plastică la contorsionări sau supradimensionări, transformându-le în forme decorative abstracte. La rândul ei, stilizarea prin metoda simplificării volumelor produce o transformare a expresivității formei, cum se întâmplă în cazul modelajului cu ajutorul unor intervenții mecanice asupra proporțiilor, printr-un atac deformativ al volumelor pe care o degajă subiectul lucrării.
- În epoca modernă materialele ceramice au o importanță mare, astfel încât lipsa acestora ar fi ceva de neimaginat în viața de zi cu zi. Începând cu perioada anilor 1950, cercetătorii tehnologi s-au concentrat pe dezvoltarea materialelor și produselor ceramice, pe îmbunătățirea proprietăților acestora, pe calitatea estetică, și mai ales pe diversificarea domeniilor în care acestea vor fi utilizate. Materia și materialele utilizate în procesul creației definește adesea poziția artistului față de raportul între universul real și cel estetic, asupra timpului ca valoare absolută, a condiției ființei precum și asupra operei sale în general.^[1] Fiecare material impune, pentru prelucrare, condițiile sale specifice.
- Un alt rol definitoriu în materializarea obiectelor ceramice îl are tehnica sau metoda de lucru. Amprenta tehnicii trebuie să exprime personalitatea materialului. Posibilitățile de compunere a obiectului ceramic sunt

plastic organism - namely, a structure developed in space that can configure a unified sculptural form, composed of repetitive modular plastic elements or elements belonging to the same formal family. Spatial compositions in the field of artistic ceramics can establish general directions of assembly, more or less abstracted. Thus, figurative compositions with a structural character may in turn bear various stylistic imprints, such as geometrized or organic approaches, with figurative or abstract expression, incorporating decorative or plastic elements.

- The theme represents an exercise in large-scale visualization of a unified construction made up of similar elements or fragments, reflecting a creative research-oriented approach to the field. It constitutes an individual conceptual experience developed through study and practical exemplification, while the transposition and completion of the work aim at an explicit exploration of the unified relationship between detail and the overall composition.
- The structure represents an overall compositional scheme according to which its constituent elements are arranged. The unity of the structural plastic ensemble lies in the capacity of its elements to form a coherent whole, so that the composition becomes unified and balanced in a logical or formal sense, one in which an element can be added to or removed from the whole without affecting the integrity of the composition.
- The expressiveness of forms can be attained by reconfiguring the balance between content and form, through a deliberate deviation from objective reality. An example in this regard is the technique of deformation, which functions as a means of intensifying artistic expression. It involves a deliberate distancing from objective realism in order to favor a visual projection of inner experiences. The transposition of the affective universe onto form represents an expressionist constant, encountered throughout art history from prehistory to the contemporary period. Therefore, this free process of deformation generates expressiveness by subjecting the plastic form to contortions or oversized proportions, transforming it into abstract decorative shapes. In turn, stylization through the simplification of volumes produces a transformation in the expressiveness of form, as occurs in modeling through mechanical interventions on proportions, through a deforming manipulation of the volumes generated by the subject of the work.
- In the modern era, ceramic materials hold great importance, to the point that their absence would be unimaginable in daily life. Since the 1950s materials researchers and technologists have focused on the development of ceramic materials and products, improving their properties, enhancing their aesthetic quality, and, above all, diversifying the fields in which they are used. The matter and materials employed in the creative process often define the artist's stance regarding the relationship between the real and the aesthetic universe, the perception of time as an absolute value, the condition of being, as well as his work itself in general.^[1] Each material imposes its own specific conditions for processing.
- Another defining role in the materialization of ceramic



//// Fig. 2 / Simona Perjescu, *Portal*, instalație ceramică, detaliu ////



Fig. 3 / Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, sculpture installation



Fig. 4 / Ai Weiwei, *Field*, porcelain sculpture, Art Basel



Fig. 5 / Ai Weiwei, *Bubble*, porcelain. Installation view, Watson Island, Miami

infinite. Ele devin reductibile la un spațiu mai restrâns când se pune problema de a stabili procedee sau legi de compoziție, implicând stabilirea unui principiu sau sistem de coordonare, punere în relație și organizare într-o anumită ordine a elementelor compoziționale. Modalitatea de percepție hotărăște și conferă unui obiect valoare artistică și depinde de condițiile favorabile ale individului, de gradul de educație a sensibilității sale, de cultura și aspirațiile sale. În altă ordine de idei, omul valorifică permanent elementele din natură de care dispune prin încercări de organizare și relaționare a lor de așa manieră, încât să obțină o totalitate coerentă care să corespundă scopurilor sale.

objects is played by the technique or working method. The imprint of the technique must express the personality of the material. The possibilities for composing a ceramic object are infinite. These possibilities become more limited when it comes to establishing procedures or laws of composition, which involves setting a principle or system of coordination, relational positioning, and organizing the compositional elements in a specific order. The way of perception determines and confers artistic value to an object, depending on the favorable conditions of the individual, the level of cultivation of their sensitivity, their education, culture, and aspirations. In other words, humans continuously valorize the elements of nature at their disposal through attempts to organize and relate them in such a way as to achieve a coherent whole that fulfills their purposes.

- Procesul de organizare plastică a oricărei lucrări trece prin diferite faze de structurare a ei, precum și prin diferite stadii creatoare și de perfecționare artistică, constituind integritatea procesului de creație, în acest fel, devenind o coordonare „artistic chibzuită”. Astfel, organizarea armonioasă a tuturor elementelor de limbaj plastic specific, care exprimă fericit conținutul unei lucrări, alcătuind integritatea ei, se poate numi o compoziție plastică. Compozițiile plastice se pot deosebi după mai multe metode de creație în domenii precum: pictura, sculptura, grafica, artele decorative sau aplicate, etc. Baza oricărei din aceste compoziții o constituie unitatea dintre toate elementele compoziționale pe baza subordonării, interpătrunderii și armoniei lor integrale. De exemp-

- The process of plastic organization of any artwork goes through various phases of structuring, as well as different stages of creative and artistic refinement, constituting the integrity of the creative process, thus becoming a form of “thoughtful artistic coordination.” Thus, the harmonious organization of all elements of the specific plastic language, which successfully express the content of a work and constitute its integrity, can be called a plastic composition. Plastic compositions can be distinguished according to several creative methods in fields such as painting, sculpture, graphic arts, decorative or applied arts, etc. The foundation of any of these compositions

lu, dacă într-o compoziție toate formele se află într-o interdependență cromatică de nuanță, factură sau alt atribut, aceasta poate prezenta un nivel artistic superior. Înșușirea compoziției echivalează gradul ei de influență emoțională asupra spectatorului, iar în acest caz, compoziția sau lucrarea artistică este parte din mentalitatea autorului.

- Abordarea artei ceramice în contextul contemporan poate implica o pronunțată autonomie a limbajului artistic, depășind treptat vechea interpretare figurativă și simbolică predominant mitologică – sacrală, printr-o modalitate de interpretare figurativă profană, realistă. Conținutul tematic, semnificația reprezentărilor, mesajul comunicat prin ornamentică, semantica ornamentală au constituit și constituie criteriul care a permis compoziții ornamentale cu caracter abstract, simbolic sau realist. Considerând a fi o artă ornamentală ca punct de plecare și temei al oricărei cercetări estetic-artistice, elementele, motivele și compozițiile acesteia, alcătuiesc tot atâtea semne pe care comunitatea le încarcă cu sensuri, corelându-le cu anumite reprezentări, înțelesuri, semnificații, simboluri sau mituri. Semnificații plastice corespunzătoare din punct de vedere conceptual comunitar, cu tot atâtea semnificate generalizări mentale ale realității, constituie începutul artei ornamentale. Orice creație plastică, inițial produsul unei activități solitare, devine durabilă numai pe măsură ce este acceptată de către

lies in the unity of all compositional elements, achieved through their subordination, interconnection, and overall harmony. For example, if in a composition all forms are interrelated in terms of color, texture, or another attribute, it can achieve a higher artistic level. The perception of the composition corresponds to its degree of emotional impact on the viewer; in this sense, the composition or artwork becomes an extension of the artist’s mindset. The approach to ceramic art in a contemporary context can involve a pronounced autonomy of artistic language, gradually moving beyond the old figurative and predominantly mythological-sacred interpretation, toward a profane, realistic figurative mode of expression.

- The thematic content, the meaning of representations, the message conveyed through ornamentation, and the semantics of ornamentation have served and continue to serve as the criteria guiding the creation of ornamental compositions with abstract, symbolic, or realistic character. Considering ornamental art as a starting point and foundation for any aesthetic-artistic research, its elements, motifs, and compositions form signs that the community endows with meaning, correlating them with certain representations, interpretations, significances, symbols, or myths. Conceptually communal plastic significances, along with the corresponding generalized mental representations of reality, mark the beginning of ornamental art. Any plastic creation, initially the product

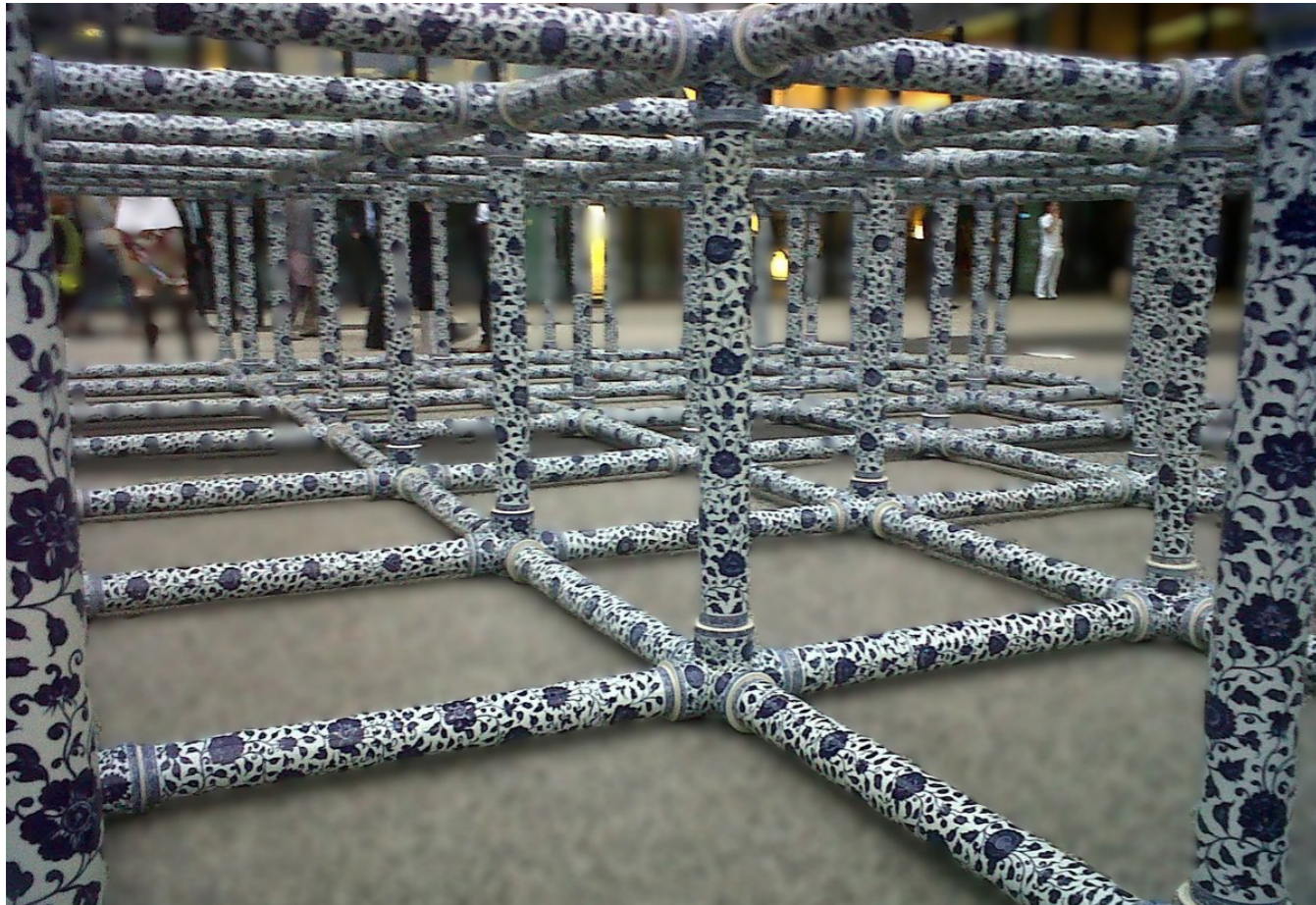


Fig. 9 / Ai Weiwei, *Field*, porțelan decorat, cobalt, instalație ceramică

fac vase", ci un simbol al istoriei imperiale a Chinei, al măiestriei artisanale și, mai recent, al producției de masă "Made in China".

- În cadrul expoziției sale de referință *Making Sense* la Design Museum Londra (2023) acesta a prezentat cinci secvențe din celebrele sale lucrări monumentale, denumite „câmpuri”, dintre care trei sunt realizate integral din porțelan. Dialogul senzorial cu materia primă subliniază modul în care artistul simte și modelează textura, iar asumarea fragilității și forței lutului evidențiază versalitatea materialului. Un alt exemplu spectaculos, lucrarea *Bubble*, care este o instalație formată din 100 de sfere mari din porțelan albastru, realizate prin tehnici tradiționale folosite odinioară pentru curtea imperială. Deși par ușoare și efemere ca niște bule de săpun, fiecare cântărește aproximativ 40 kg, simbolizând fragilitatea și, în același timp, greutatea istoriei și a bogăției. Celebra *Sunflower Seeds* sau alte instalații spațiale interactive ale lui Ai Weiwei sunt de referință în arta contemporană mondială; el a contribuit la valorificarea proprietăților plastice ale pământului, referindu-se la modul în care maleabilitatea lutului devine o formă monumentală care se extinde în spațiu.
- De altfel, sinergia dintre amprenta artistului și tex-

is not just “the material from which vases are made,” but a symbol of China’s imperial history, of artisanal craftsmanship, and, more recently, of mass production “Made in China.”

- Within his landmark exhibition *Making Sense* at the Design Museum in London (2023), he presented five sequences of his famous monumental works, called “fields,” three of which were entirely made of porcelain. The sensory dialogue with the raw material highlights how the artist feels and shapes its texture, while embracing the fragility and strength of the clay highlights the material’s versatility. Another spectacular example is the work *Bubble*, an installation composed of 100 large blue porcelain spheres, made using traditional techniques once employed for the imperial court. Although they appear light and ephemeral like soap bubbles, each weighs approximately 40 kg, symbolizing fragility and, at the same time, the weight of history and wealth. His famous *Sunflower Seeds* and other interactive spatial sculptural installations are landmark works in contemporary art worldwide; Ai Weiwei has contributed to highlighting the plastic properties of clay, demonstrating how its malleability can be transformed into a monumental form that extends into space.
- Moreover, the synergy between the artist’s imprint

turarea organică a ceramicii pune accent pe colaborarea dintre om și material. Aici putem face referire la instalația spațială a subsemnatei, intitulată *Totul nu este ce apare a fi*. Structura compozițională se dezvoltă într-un crescendo vizual, de la un conglomerat central spre o multiplicare organică, care se ordonează tot mai mult odată cu extinderea spațială, purtând privirea într-o mișcare continuă. Astfel, se creează o formă atemporală, în care structura primește o semnificație evolutivă ca un motiv pentru meditație. Deși ansamblul oferă un sentiment de unitate, întreaga structură funcționează ca un dialog între detaliu și ansamblu, în care fiecare modul este unic. Privit de aproape, fiecare element își dezvăluie propria existență, având o gramatică distinctă a formei, reflexiile de pe glazura ceramică schimbă felul în care se percepe volumul, iar jocul luminii din interiorul formelor transformă continuu percepția asupra spațiului și a materialului. Structura spațială își asumă un rol de semnificație ambivalent, se poate oricând opri într-un cadru prestabilit, sau se poate extinde perpetuu, consumând spațiul.

- Provocarea traversării prin interiorul unei structuri spațiale oferă o experiență multidimensională. Acest aspect îl putem găsi în lucrarea de disertație a ceramistei Simona Perjescu, denumită *Portal*. Structura spațială configurează o construcție volumetrică clară, compusă din elemente modulare ceramice multiplicat care au forma unui cristal de stâncă. Detaliile, suspendate ordonat, crează o instalație interactivă compusă, parcă din mai multe planuri succesive, transformă iluzoriu spațiul, creând un culoar de trecere care se îngustează treptat. Aceasta invită trecerea prin această structură suspendată care provoacă senzorial și induce hipnotic o stare de mister.
- Acestea și multe alte instalații plastice ne face să concluzionăm, că structurile spațiale în material ceramic nu reprezintă doar simple configurații estetice sau conceptuale care redefinesc volumetria, ci crează soluții complexe unde forma devine un organism viu, folosind o metodă unică de limbaj plastic, transformând interacțiunea apercceptivă într-o experiență complexă senzorială. Argila, prin materialitatea sa haptică și expresivă oferă aceste provocări plastice și invitată la explorare, transformând spațiul într-o prezență tangibilă.

and the organic texturing of ceramics emphasizes the collaboration between human and material. Here, we can refer to the spatial installation made by the undersigned, entitled *Everything is not what it appears to be*. The compositional structure develops in a visual crescendo, from a central conglomerate toward an organic multiplication that becomes increasingly ordered as it expands spatially, guiding the viewer’s gaze in a continuous movement. In this way, a timeless form is created, where the structure acquires an evolving significance, serving as a motif for contemplation. Although the ensemble conveys a sense of unity, the entire structure functions as a dialogue between detail and whole, with each module being unique. Seen up close, each element reveals its own existence, possessing a distinct grammar of form; reflections on the ceramic glaze alter the perception of volume, while the play of light within the forms continuously transforms the perception of space and material. The spatial structure assumes a role of ambivalent significance; it can be contained within a predefined frame or it can extend perpetually, consuming the surrounding space.

- The challenge of passing through a spatial structure offers a multidimensional experience. This aspect can be seen in the dissertation work of ceramist Simona Perjescu, entitled *Portal*. The spatial structure forms a clear volumetric construction, composed of multiplied modular ceramic elements shaped like a rock crystal. The details, suspended in an orderly manner, create an interactive installation seemingly made of several successive planes, which illusorily transforms the space, forming a passageway that gradually narrows. It invites movement through this suspended structure, which stimulates the senses and induces a hypnotic sense of mystery.
- These and many other sculptural installations lead us to conclude that spatial structures in ceramic material are not merely aesthetic or conceptual configurations that redefine volumetry, but rather create complex solutions where form becomes a living organism, employing a unique method of plastic language and transforming perceptive interaction into a complex sensory experience. Clay, through its haptic and expressive materiality, offers these plastic challenges and invites exploration, turning space into a tangible presence.

NOTE / END NOTES

- [1] Alexandra Titu, *The Experiment in Romanian Art after 1960*, Meridiane Publishing House 2003, p.86
 [2] Heinrich Lutzeler, *Roads to Art; Branches of Art*, Meridiane Publishing House 1986, p. 154

Ciprian CIOBANU

De la Perspectivă la Pixel - Metamorfozele Gridului în Artă / *From Perspective to Pixel – The Metamorphoses of the Grid in Art*

Cuvinte cheie / grid; renaștere; artă modernă; era digitală; ordine; haos; geometrie; percepție vizuală; structură; abstracție;
Rezumat / Această cercetare investighează gridul, o structură geometrică simplă, dar profundă, ca model structural și conceptual în arta modernă și contemporană. Gridul transcende rolul său de simplu instrument de organizare, devenind un cadru dinamic de mediere și explorare a dihotomiilor esențiale: ordine–haos, geometric–organic și pur–impur. Studiul analizează evoluția gridului de la Renaștere, unde era un instrument tehnic pentru perspectivă (Dürer), la Modernismul de la începutul secolului XX, unde a devenit un simbol al autonomiei artei și al abstracției (Mondrian, Malevici) și până la era digitală.

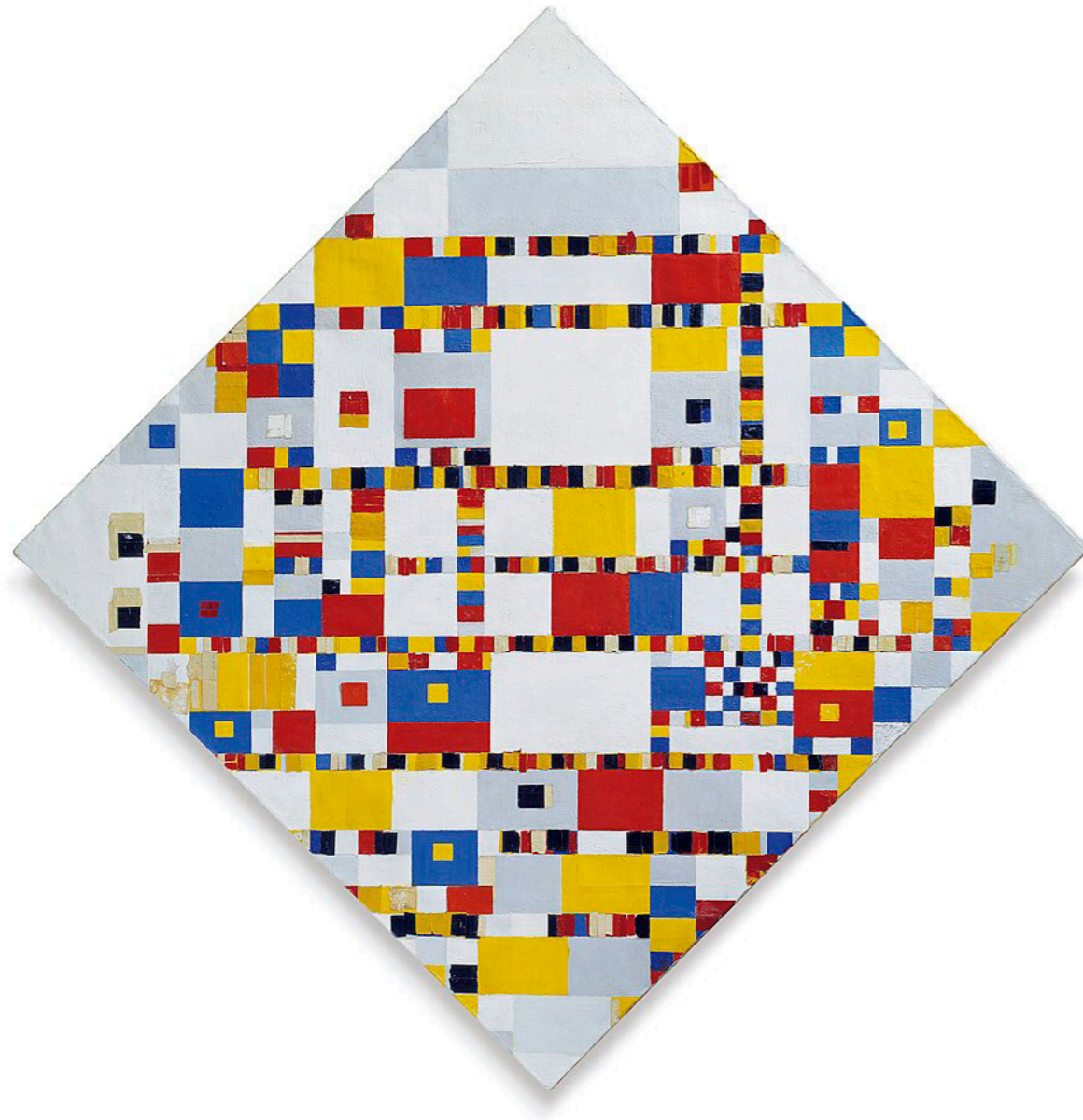
Keywords / grid; Renaissance; modern art; digital era; order; chaos; geometry; visual perception; structure; abstraction;
Summary / This research investigates the grid, a simple yet profound geometric structure, as a structural and conceptual model in modern and contemporary art. The grid transcends its role as a mere organizational tool, becoming a dynamic framework for mediating and exploring essential dichotomies, such as order–chaos, geometric–organic, and pure–impure. The study analyzes the evolution of the grid from the Renaissance, where it served as a technical device for perspective (Dürer), to early twentieth-century Modernism, where it became a symbol of artistic autonomy and abstraction (Mondrian, Malevich), and into the digital era.

- Gridul, o structură aparent simplă de linii care se intersectează, a jucat un rol profund și cu multiple fațete în arta modernă și contemporană. Dincolo de claritatea sa geometrică, acesta servește ca un cadru mediator prin care realitatea este încadrată, interpretată și reimaginată. De-a lungul istoriei artei, artiștii au speculat și recunoscut acest potențial și l-au explorat în diverse feluri. Gridul a fost, pe rând, schimbat, adaptat, dezvoltat sau reinterpretat. De la cadru de construcție în pictura renașcentistă, grila a devenit în modernism o idee de exprimare prin repetiție și rigoare, s-a transformat în postmodernism într-un element perturbator și de reflecție critică, iar în arta și era digitală contemporană reprezintă un reper fundamental. Însă, de fiecare dată el a reușit să depășească simpla sa funcție de suport geometric sau de instrument de măsură tehnic, devenind un pion important în metoda de înțelegere și restructurare a realității.
- În pictură, gridul funcționează ca un instrument de navigare între dihotomiile pur–impur și geometric–organic. Asociat tradițional cu precizia și armonia vizuală, așa cum se observă la Mondrian și Malevici, gridul devine un organizator spațial, definind parametrii și ghidând aranjarea materialului. În același timp, elementele texturate, imprevizibile, contestă rigiditatea geometrică, creând un dialog între regularitate și libertate. Această

- The grid, an apparently simple structure of intersecting lines, has played a deep and multifaceted role in modern and contemporary art. Beyond its geometric clarity, it functions as a mediating framework through which reality is framed, interpreted, and reimagined. Throughout art history, artists have speculated on and recognized this potential, exploring it in diverse ways. The grid has been altered, adapted, developed, and reinterpreted. From a construction tool in Renaissance painting, it became in modernism a mode of expression through repetition and rigor, later shifting in postmodernism into a disruptive and critically reflective element, while in contemporary digital art it represents a fundamental point of reference. Each time, it has managed to surpass its function as a geometric support or technical measuring tool, becoming a key element in understanding and restructuring reality.
- In painting, the grid works as a navigational tool between the pure–impure and geometric–organic dichotomies. Traditionally associated with precision and visual harmony, as seen in Mondrian and Malevich, the grid becomes a spatial organizer that defines parameters and guides the arrangement of material. At the same time, textured and unpredictable elements challenge geometric rigidity, creating a dialogue between regularity and freedom. This interaction enables the

//// Albrecht Dürer, Artist Drawing a Portrait of a Man, woodcut, n.d. ////





Piet Mondrian, *Victory Boogie Woogie*, 1942-1944

interacțiune permite explorarea modului în care structurile rigide pot coexista cu fluiditatea organică, creând compoziții dinamice, interconectate și vizual complexe.

- Înainte ca gridul să devină un element principal al autonomiei moderniste, el și-a început traiectoria ca instrument tehnic de organizare vizuală încă din epoca renașcentistă. În *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Martin Kemp îi prezintă pe artiști precum Giotto, Duccio sau frații Lorenzetti care au experimentat cu diferite reguli de convergență, linii verticale și orizontale care aveau ca scop ordonarea spațiului pictural. Kemp scoate în evidență cum aceste sisteme incipiente, imperfecte și adesea adaptate la condițiile perioadei de vizualizare – de exemplu Fresca lui Giotto – marchează începuturile unei gândiri vizuale care lucrează foarte strict cu structura și geometria spațiului.^[1]
- Aceste demersuri au fost dezvoltate de artiști precum Albrecht Dürer, care a fost influențat de artiști și matematicieni italieni precum Piero della Francesca și Luca Pacioli. Acesta a dezvoltat o metodologie riguroasă de reprezentare a perspectivei bazată pe principii euclidiene.
- În tratatul său *Underweyssung der Messung* (1525), Dürer oferă o înțelegere completă asupra construcției geometrice a spațiului pictural, integrând în același timp și tehnici de perspectivă și proporție umană, de care acesta a fost continuu legat. Importanța pe care acesta a avut-o în perioada renașcentistă nu rezidă doar în aspectele teoretice, ci și în confecționarea unor dispozitive practice – compasuri, rigle și cadre cu fire care aveau ca scop sprijinirea transpunerii proporțiilor și perspectivelor în desen. Aceste confecționări de dispozitive arată un prim sistem practic al gridului, permițând organizarea practică și precisă a spațiului artistic.^[2]
- Felul în care primele dispozitive și metode ale Renașterii, precum cadrele cu fire tensionate sau „fe-reastra” lui Dürer, par, la prima vedere, simple unelte tehnice, dar în realitate ele sunt mai degrabă o schimbare de paradigmă. Aceste obiecte transformă modul în care privim și modul în care reprezentăm realitatea înconjurătoare. Rolul gridului este cu atât mai interesant privit prin această perspectivă, deoarece redă sentimentul unei structuri stabile, dar și a unei limitări care poate fi subminată sau extinsă. Prezența acestor metode de lucru și unelte în Renaștere constituie un fundament pe care s-a clădit evoluția ulterioară a gridului în artă, pregătind tranziția spre modernism.
- În eseul fundamental *Grids*, Rosalind Krauss argumentează faptul că gridul devine, în modernism, nu doar un instrument compozițional, ci un categoric semn al autonomiei artei. Începând chiar cu primele decenii ale secolului al XX-lea, ea observă că acest element apare tot mai recurent în pictura și grafica modernistă, interpretând această mișcare ca un fel de ruptură intenționată față de tradiția iluzionistă a perspectivei.
- Krauss afirmă că, deși putem găsi precedente în secolele XV-XVI la Uccello, Leonardo sau Dürer, acestea nu sunt neapărat instanțe ale gridului modernist. Perspectiva era în vremea aceea o știință a realității, un mod

exploration of how rigid structures can coexist with organic fluidity, forming dynamic, interconnected, and visually complex compositions.

- Before the grid became a central component of modernist autonomy, it began its trajectory as a technical means of visual organization in the Renaissance. In *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Martin Kemp presents artists such as Giotto, Duccio, and the Lorenzetti brothers, who experimented with convergence rules and vertical and horizontal lines intended to order pictorial space. Kemp highlights how these early systems, imperfect and often adapted to the conditions of viewing at the time – for example in Giotto’s frescoes – mark the beginnings of a visual thinking grounded in strict spatial structure and geometry.^[1]
- These approaches were further developed by artists like Albrecht Dürer, who was influenced by Italian artists and mathematicians such as Piero della Francesca and Luca Pacioli. He created a rigorous methodology of representing perspective based on Euclidean principles.
- In his treatise *Underweyssung der Messung* (1525), Dürer offers a complete understanding of the geometric construction of pictorial space, while integrating techniques of perspective and human proportion, to which he remained closely tied. His importance in the Renaissance lies not only in theoretical contributions but also in designing practical devices – compasses, rulers, and wire-frame grids – that supported the transfer of proportions and perspectives into drawing. These devices represent an early practical system of the grid, enabling consistent and precise organization of artistic space.^[2]
- Although at first glance tools such as wire-frame devices or Dürer’s „window” seem like simple technical instruments, they are better understood as a paradigm shift. They transform both the act of looking and the act of representing the surrounding world. The grid’s role becomes even more interesting from this perspective, as it conveys a sense of stability as well as a constraint that can be undermined or expanded. These working methods and devices in the Renaissance form the foundation upon which the later evolution of the grid was built, preparing its transition into modernism.
- In her seminal essay *Grids*, Rosalind Krauss argues that in modernism the grid becomes not only a compositional tool but a categorical sign of the autonomy of art. Beginning with the early twentieth century, she observes its recurring appearance in modernist painting and drawing, interpreting this as a deliberate rupture from the illusionistic tradition of perspective.
- Krauss notes that although precedents can be found in the fifteenth and sixteenth centuries in the works of Uccello, Leonardo, or Dürer, these are not modernist grids. Perspective at that time was a science of reality, a way of demonstrating that the painted image conveyed knowledge about the world.^[3]
- In modernism, by contrast, the grid becomes an emblem of anti-illusionism. On one hand, it symbolizes flatness and the assertion of the picture plane as an autonomous space where painting no longer imitates

///// Ryoji Ikeda, test pattern [n°3], 2010. /////

de a demonstra cum imaginea pictată este o formă de cunoaștere despre lume.^[1] În schimb, în modernism, gridul devine o emblemă a negării iluzionismului. Pe de o parte, gridul reprezintă tot ce înseamnă planeitate și platitudine în imagine, stabilind un spațiu autonom al compoziției, unde pictura nu mai imită lumea, ci își afirmă condiția proprie de suprafață plană, obiect vizual pur.

- Pe de altă parte, Krauss argumentează că gridul își deschide un registru mai profund, o dimensiune temporală și spirituală. Repetitivitatea gridului, absența unei ierarhii compoziționale, lipsa unei direcții privilegiate în privirea asupra lucrării – toate acestea sunt indicii ale unei căutări metafizice. Gridul devine, în acest sens, o imagine a infinitului, a unui „timp suspendat” în care sensul nu e linear sau progresiv, ci difuz și atemporal.^[4]
- Din punct de vedere istoric, artiști precum Mondrian, Malevici, Rodchenko și Popova au folosit gridul pentru a explora abstracția, armonia vizuală și principiile compoziționale, sintetizând ordinea, ideologia și experimentul artistic. Însă, așa cum observă Krauss, există o tensiune între ordine și absența sensului. Gridul pare că promite stabilitate și logică, dar, la o privire mai atentă, el devine amețitor: fiecare strat se confundă cu celălalt, iar ochiul nu mai găsește un punct de oprire. Într-un sens, putem să vorbim despre grid ca o formă de rupere, dar și de o continuitate măscată a tradiției spirituale. De la iconografia bizantină până la Agnes Martin, gridul a funcționat uneori ca un instrument de acces către altceva, o înșurire aranjată cosmic, un echilibru interior, un spațiu al contemplației.
- În epoca digitală, gridul continuă să fie central, adaptându-se noilor tehnologii. În media digitală, acesta organizează pixelii și straturile, transformând datele haotice în structuri coerente. Interacțiunea dintre ordine și haos devine un principiu fundamental în designul vizual, permițând un echilibru între control și generativitate. Astfel, gridul nu este doar un instrument istoric, ci un element vital al practicii contemporane, care leagă tradiția artistică de tehnologia digitală.
- În practicile post-digitale, gridul este asimilat și reinterpretat prin felul în care spațiul virtual, stratificat și multidimensional, poate fi transpus în planul fizic al picturii. Acesta poate fi noul drum pe care gridul îl construiește, trecând peste partea de cadru estetic la ideea de mediere între experiența senzorială și conceptul artistic. Dacă în modernism gridul era adesea asociat cu un element vizibil, în arta contemporană el apare și sub forme invizibile, subtile, care nu se exprimă prin linii explicite, dar continuă să modeleze percepția. Această dimensiune invizibilă se observă în lucrările artiștilor care lucrează cu referințe digitale, unde gridul funcționează ca un spațiu de experimentare unde pixelii devin module pentru structură, fiecare culoare sau formă operând într-o rețea simțită, nu neapărat văzută.
- Peter Lunenfeld, în *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*, propune o reflecție critică asupra acestei tranziții. El vorbește despre comanda „snap to grid”, unde sintetizează tensiunea fundamentală a erei digitale: echilibrul fragil dintre precizia matematică predictibilă și expresivitatea liberă.
- Comanda „snap to grid”, inițial un instrument tehnic

the world but affirms its own condition as a flat, purely visual object.

- On the other hand, Krauss argues that the grid opens a deeper, temporal, even spiritual dimension. The repetitive structure, the absence of compositional hierarchy, and the lack of a privileged viewpoint point toward a metaphysical search. The grid becomes an image of infinity, of a “suspended time” in which meaning is diffuse and atemporal rather than linear or progressive.^[4]
- Historically, artists such as Mondrian, Malevich, Rodchenko, and Popova used the grid to explore abstraction, visual harmony, and compositional principles, synthesizing order, ideology, and artistic experimentation. Yet, as Krauss observes, there is a tension between order and meaninglessness. The grid seems to promise stability and logic, but on closer inspection it becomes disorienting: each layer merges with the next, and the eye finds no point of rest. In a sense, the grid embodies both rupture and a disguised continuity of spiritual tradition. From Byzantine iconography to Agnes Martin, the grid has at times served as an instrument for accessing something beyond, a cosmically arranged sequence, an inner balance, a space of contemplation.
- In the digital era, the grid remains central, adapting to new technologies. In digital media it organizes pixels and layers, turning chaotic data into coherent structures. The interplay between order and chaos becomes a fundamental principle of visual design, enabling a balance between control and generativity. Thus, the grid is not only a historical tool but a vital element of contemporary practice, linking artistic tradition to digital technology.
- In post-digital practices, the grid is assimilated and reinterpreted through the way virtual, layered, multidimensional space can be translated into the physical plane of painting. This may be the new path the grid constructs, moving beyond its aesthetic framework toward a form of mediation between sensory experience and artistic concept. While in modernism the grid was often explicit, in contemporary art it also appears in invisible, subtle forms that do not rely on explicit lines yet continue to shape perception. This invisible dimension is evident in the work of artists who engage with digital references, where the grid becomes a space of experimentation in which pixels act as structural modules, each color or form operating within a network that is sensed rather than seen.
- Peter Lunenfeld, in *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*, offers a critical reflection on this transition. He discusses the “snap to grid” command, which synthesizes the fundamental tension of the digital era: the fragile balance between predictable mathematical precision and free expressiveness.
- The „snap to grid” command, initially a technical tool that corrects freely drawn lines into perfect Cartesian forms, can be viewed as a metaphor for how we interact within digital culture. While the visible grid orders and structures, offering predictability, the invisible grid appears through the ambiguity and expressiveness

pentru a transforma linii trase liber în forme perfecte pe grila carteziană, poate fi privită ca o metaforă a felului în care interacționăm la nivel de cultură digitală. În timp ce gridul vizibil ordonează și structurează, oferind predictibilitate, gridul invizibil se manifestă prin ambiguitatea și expresivitatea ce scapă controlului tehnologic. Artiștii, conștienți de acest echilibru, dezactivează adesea funcția pentru a păstra libertatea creativă. Astfel, „snap to grid” devine mai mult decât un mecanism de corecție a formei, ci un model conceptual: gridul, vizibil sau invizibil, mediază experiența estetică și relația spectatorului cu spațiul și arta digitală.^[5]

- Această dublă funcție deschide posibilități noi de cercetare, permițând analizarea modului în care artiștii contemporani abordează gridul ca un instrument conceptual care mediază relația dintre privitor, spațiu și tehnologie. Prin această cercetare, gridul este analizat nu doar ca instrument de organizare, ci ca un cadru filosofic dinamic, ilustrând modul în care ordinea și complexitatea coexistă în artă.
- Analiza evoluției gridului, de la dispozitivele optice ale Renașterii până la interfețele digitale contemporane, relevă faptul că această structură nu este un simplu artefact istoric, ci un principiu activ de organizare a realității. Ceea ce a început ca o necesitate tehnică pentru stăpânirea perspectivei la Dürer s-a transformat, în modernism, într-un simbol al autonomiei absolute a artei, servind drept vehicul pentru explorări metafizice și formale.
- Astăzi, în era post-digitală, gridul își reafirmă relevanța, operând la intersecția dintre vizibil și invizibil. El continuă să funcționeze ca un mediator esențial între dihotomiile fundamentale care definesc experiența umană și artistică: ordine și haos, geometric și organic, control și libertate. Indiferent dacă se manifestă prin rigoarea liniei trase pe pânză sau prin logica pixelilor de pe ecran, gridul rămâne „arhitectura invizibilă” a percepției noastre.
- În final, cercetarea demonstrează că gridul nu limitează creativitatea prin rigiditatea sa, ci, dimpotrivă, oferă cadrul necesar pentru ca libertatea artistică să capete sens. El este spațiul de negociere continuă unde privirea este structurată, iar realitatea este reimaginată, confirmându-și statutul de model structural și conceptual indispensabil în arta vizuală.

that escape technological control. Artists, aware of this balance, often disable the function to preserve creative freedom. Thus, „snap to grid” becomes more than a corrective mechanism. It becomes a conceptual model: the grid, visible or invisible, mediates aesthetic experience and the viewer’s relation to space and digital art.^[5]

- This dual function opens new research possibilities by allowing an analysis of how contemporary artists use the grid as a conceptual instrument mediating the relationship between viewer, space, and technology. Through this research, the grid is examined not only as an organizing tool but as a dynamic philosophical framework that illustrates how order and complexity coexist in art.
- The analysis of the grid’s evolution, from Renaissance optical devices to contemporary digital interfaces, reveals that this structure is not a historical artifact but an active principle for organizing reality. What began as a technical necessity for mastering perspective in Dürer’s time transformed in modernism into a symbol of art’s absolute autonomy, serving as a vehicle for metaphysical and formal exploration.
- Today, in the post-digital era, the grid reaffirms its relevance by operating at the intersection of the visible and the invisible. It continues to function as an essential mediator between the fundamental dichotomies that define human and artistic experience: order and chaos, geometric and organic, control and freedom. Whether expressed through the rigor of a line on canvas or through the logic of pixels on a screen, the grid remains the „invisible architecture” of our perception.
- Ultimately, this research shows that the grid does not limit creativity through its rigidity. On the contrary, it provides the necessary framework for artistic freedom to take shape. It is the space of continuous negotiation in which vision is structured and reality is reimagined, confirming its status as an indispensable structural and conceptual model in visual art.

NOTE / END NOTES

[1] Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, Londra, 1990, pp. 11-14.

[2] *Ibid.*, p. 16.

[3] Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde And Other Modernist Myths*, ed. The MIT Press, Londra, 1986, p. 10.

[4] *Ibid.*, p. 11.

[5] Peter Lunenfeld, *Snap to Grid: A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*, The MIT Press, Londra, 2000, pp. 17-18



////// Bijuterii din bioplastic peptidic derivat din collagen din os de pește, de Alicia Valdes ////

SUSTENABILITATEA ÎN DESIGNUL DE PRODUS: PREMISE ȘI EVOLUȚII

- Termenul de „sustenabilitate” a fost adoptat în vocabularul contemporan începând cu anii 1980, acesta devenind un concept de bază în definirea relației dintre obiect, utilizator și mediu. Designul pentru susținabilitate (Design for Sustainability) s-a consolidat odată cu dezvoltarea economică globală și creșterea presiunilor asupra resurselor naturale. Astăzi abordarea sustenabilă în design presupune nu doar reducerea impactului ecologic, ci și responsabilitatea socială, transparența în aprovizionare și orientarea către economia circulară.
- În industria accesoriilor și bijuteriilor, economia circulară are implicații semnificative. Piese realizate din metale prețioase și pietre prețioase, precum aurul și diamantele, pot fi refolosite, topite și recondiționate, prelungindu-se astfel durata lor de viață. Cu toate acestea lanțurile de aprovizionare tradiționale nu sunt încă suficient de bine structurate pentru a asigura trasabilitatea și reciclarea eficientă a acestora, motiv pentru care experții subliniază revizuirea standardelor de susținabilitate în industrie^[2].

CONSUMATORII ȘI ORIENTAREA LOR SPRE BIJUTERII SUSTENABILE

- În ultimii ani, preferințele consumatorilor s-au schimbat radical. Studiile arată că generația de mileniali și generația Z constituie segmentul cu cea mai puternică influență asupra pieței produselor sustenabile^[3]. Aceștia prioritizează trasabilitatea, transparența și etica muncii, iar achizițiile acestora reflectă o tendință generală către responsabilizare socială.
- Un sondaj realizat de Platinum Guild International USA (PGI USA) subliniază că susținabilitatea este un criteriu important în achiziționarea accesoriilor și bijuteriilor, însă acesta se află pe locul al patrulea în topul preferințelor după calitate, design și tipul metalului utilizat^[4]. Totuși cumpărătorii cu vârste cuprinse între 18 și 39 de ani acordă o atenție sporită provenienței materialelor și sunt dispuși să plătească suplimentar pentru piese care îndeplinesc criteriile etice și sustenabile.
- De asemenea, consumatorii preferă din ce în ce mai mult achizițiile online, datorită accesului la informații detaliate și a transparenței sporite a brandurilor. În acest context, marketingul bazat pe susținabilitate construiește loialitate și încredere prin practici de storytelling, educație și comunicarea valorilor brandului^[5].

PRACTICI SUSTENABILE ÎN DESIGNUL DE BIJUTERIE

- Implementarea susținutității în bijuterie presupune o abordare integrată, care îmbină materialele etice, procese optimizate și inovații tehnologice. Producătorii din segmentul premium încep să recicleze aurul, argintul și platina din bijuterii uzate sau deșeuri electronice, reducând exploatarea resurselor naturale. De asemenea, multe branduri adoptă sisteme de buy-back, recondiționare și refinisare pentru a extinde durata de viață a produselor.
- Designul ca etapă fundamentală, permite anticiparea impactului ecologic al produsului final. Alegerea mate-

SUSTAINABILITY IN PRODUCT DESIGN: PREMISES AND EVOLUTIONS

- The term “sustainability” entered contemporary vocabulary beginning in the 1980s, becoming a cornerstone concept for defining the relationship between an object, its user, and the environment. Design for Sustainability gained prominence alongside global economic development and increasing pressure on natural resources. Today, a sustainable design approach involves not only reducing ecological impact but also social responsibility, supply-chain transparency, and alignment with the circular economy.
- In the accessories and jewelry sector, the circular economy has significant implications. Items made from precious metals and gemstones—such as gold and diamonds—can be reused, melted down, and reconditioned, thereby extending their life cycle. Nevertheless, traditional supply chains are not yet sufficiently structured to ensure efficient traceability and recycling, prompting experts to emphasize the need to revise sustainability standards within the industry^[2].

CONSUMERS AND THEIR ORIENTATION TOWARD SUSTAINABLE JEWELRY

- In recent years, consumer preferences have changed dramatically. Studies show that Millennials and Generation Z constitute the segments with the strongest influence on the market for sustainable products^[3]. They prioritize traceability, transparency, and ethical labor, and their purchasing behavior reflects a general trend toward social responsibility.
- A survey conducted by Platinum Guild International USA (PGI USA) highlights that sustainability is an important criterion in purchasing accessories and jewelry, though it ranks fourth after quality, design, and the type of metal used^[4]. However, buyers aged 18 to 39 pay increased attention to the provenance of materials and are willing to pay more for pieces that meet ethical and sustainable criteria.
- Consumers increasingly prefer online shopping due to access to detailed information and enhanced brand transparency. In this context, sustainability-focused marketing builds loyalty and trust through storytelling, education, and communication of brand values.^[5]

SUSTAINABLE PRACTICES IN JEWELRY DESIGN

- Implementing sustainability in jewelry design requires an integrated approach that combines ethical materials, optimized processes, and technological innovation. Premium-segment manufacturers are beginning to recycle gold, silver, and platinum from used jewelry or electronic waste, reducing pressure on natural resources. Many brands also adopt buy-back, reconditioning, and refinishing systems to extend product life cycles.
- Design—being a fundamental stage—allows for anticipation of the final product’s ecological impact.



Fig. 2 / Bijuterii printate 3D, realizate din argint și placate cu rodiu, de Posthuman Lab



Fig. 3 / Cercei imprimați 3D, inspirați din morfologia coralului, realizați din rășină pe bază de plante, de Julia Koerner

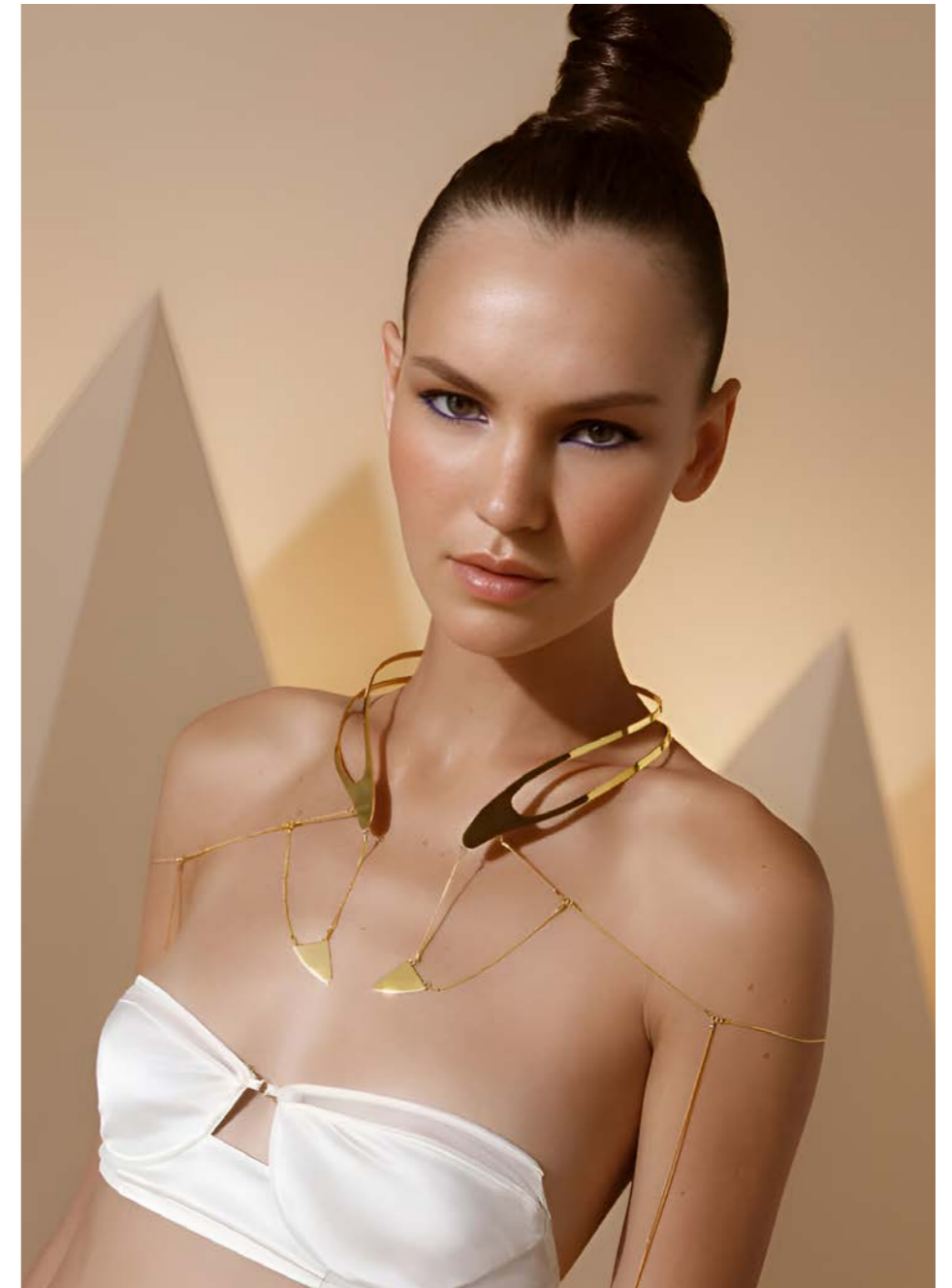


Fig. 4 / Colier pentru corp din colecția VIV, placat cu aur reciclat sau provenit din surse sustenabile, de MAM

rialelor reciclate sau provenite din surse etice, precum și proiectarea pieselor având în vedere demontarea și reutilizarea lor, reduc semnificativ amprenta asupra mediului. În unele cazuri, designerii dezvoltă colecții întregi din materiale regenerabile, punând accent pe minimalism, durabilitate și funcționalitate.

TEHNOLOGII INOVATIVE: DE LA CONCEPT LA PROTOTIPARE

- Tehnologia joacă un rol transformator în industria accesoriilor și bijuteriilor, oferind instrumente pentru explorarea formelor complexe, personalizare și optimizarea resurselor.
- Proiectarea asistată de calculator (CAD) permite designerilor să vizualizeze piese în format 2D și 3D, să simuleze structuri, să ajusteze proporții și să genereze perspective multiple ale conceptului. Spre deosebire de metodele tradiționale, care presupuneau realizarea manuală a modelelor din ceară, tehnologia CAD reduce semnificativ timpul de lucru și minimizează erorile. Instrumentele CAD sunt utilizate și pentru prezentarea prototipurilor virtuale către clienți și pentru comunicarea specificațiilor tehnice producătorilor.^[6]
- Avantajele CAD sunt multiple, cum ar fi flexibilitatea designului, precizia ridicată, posibilitatea de a genera rapid variante multiple, dar poate una din cele mai importante este integrarea simplă cu tehnologiile de manufacturarea asistată de computer (CAM). Din această categorie face parte și imprimarea 3D, tehnologie ce a revoluționat procesul de fabricare al bijuteriilor, aceasta permițând realizarea de forme imposibile de obținut prin utilizarea mijloacelor tradiționale. Materialele utilizate pot varia de la rășini fotopolimerice la metale prețioase, iar precizia imprimantelor de ultimă generație permite obținerea unor geometrii complexe și extrem de detaliate.
- Această tehnologie reduce risipa de material, optimizează costurile de producție și permite personalizarea rapidă a pieselor. În plus manufacturarea aditivă contribuie la prototiparea rapidă, fapt ce accelerează procesul de testare a produsului înainte de producția finală^[7].
- O altă tehnologie ce ajută la reducerea deșeurilor generate de prototipurile fizice, dar care, în același timp, creează o experiență de vizualizare personalizată pentru fiecare client este realitatea augmentată (AR) și realitatea virtuală (VR). Platformele de AR și VR oferă noi posibilități în experiența consumatorului. AR permite vizualizarea pieselor direct pe corpul consumatorului, în timp real, în acest fel eliminând nevoia unor prototipuri fizice, în timp ce VR facilitează prezentarea colecțiilor într-un mediu imersiv, în care clienții pot „explora” bijuteriile înainte de achiziție.

TENDINȚE ȘI PERSPECTIVE VIITOARE

- Trecerea către sustenabilitate redefinește direcțiile de dezvoltare ale industriei bijuteriilor. Brandurile adoptă strategii axate pe aprovizionare etică, pe reducerea amprentei de carbon și pe creșterea transparenței lanțului de producție^[8]. În același timp, consumatorii provin tot mai mult din generații care valorizează autenticitatea, personalizarea și diversitatea culturală.
- Materialele reciclate, diamantele cultivate în laborator și alternativele regenerabile reconfigurează estetica bijuteriilor contemporane, iar tehnologiile digitale susțin

Choosing recycled or ethically sourced materials, as well as designing pieces that can be easily disassembled and reused, significantly reduces environmental footprint. In some cases, designers create entire collections from regenerated materials, emphasizing minimalism, durability, and functionality.

INNOVATIVE TECHNOLOGIES: FROM CONCEPT TO PROTOTYPING

- Technology plays a transformative role in the accessories and jewelry industry, offering tools for exploring complex forms, personalization, and resource optimization.
- Computer-Aided Design (CAD) allows designers to visualize pieces in 2D and 3D, simulate structures, adjust proportions, and generate multiple perspectives of a concept. Unlike traditional methods involving hand-carved wax models, CAD significantly reduces working time and minimizes errors. CAD tools are also used to present virtual prototypes to clients and communicate technical specifications to manufacturers.^[6]
- The advantages of CAD are numerous: design flexibility, high precision, rapid generation of multiple variations, and—perhaps most importantly—direct integration with Computer-Aided Manufacturing (CAM) technologies. Among these, 3D printing has revolutionized jewelry making, enabling the creation of shapes impossible to achieve through traditional methods. Materials range from photopolymeric resins to precious metals, and the precision of modern printers allows the production of highly complex and detailed geometries.
- This technology reduces material waste, optimizes production costs, and allows rapid customization of pieces. Moreover, additive manufacturing supports rapid prototyping, accelerating product testing before final production^[7].
- Another technology that reduces waste generated by physical prototypes while creating a personalized visualization experience is augmented reality (AR) and virtual reality (VR). AR platforms allow consumers to visualize pieces directly on their bodies in real time, eliminating the need for physical samples, while VR facilitates the presentation of collections in immersive environments where clients can “explore” jewelry before purchasing.

FUTURE TRENDS AND PERSPECTIVES

- The transition toward sustainability is redefining development directions in the jewelry industry. Brands are adopting strategies focused on ethical sourcing, reducing carbon footprint, and increasing supply-chain transparency^[8]. Meanwhile, consumers increasingly come from generations that value authenticity, personalization, and cultural diversity.
- Recycled materials, lab-grown diamonds, and renewable alternatives are reshaping the aesthetics of contemporary jewelry, while digital technologies

inovația în toate etapele – de la concept la comercializare. Astfel industria se îndreaptă către un model în care luxul și sustenabilitatea nu mai sunt contrapuse, ci devin complementare^[9].

CONCLUZII

- Sustenabilitatea reprezintă una dintre cele mai importante direcții ale designului contemporan de bijuterii, influențând atât producătorii, cât și consumatorii. Prin adoptarea practicilor ecologice, integrarea tehnologiilor emergente și utilizarea materialelor etice, industria își poate reduce semnificativ impactul asupra mediului. Inovațiile actuale susțin un model de producție flexibil, eficient și transparent, în care bijuteria nu mai este doar un obiect de lux, ci un simbol al responsabilității progresului tehnologic.
- Pe măsură ce interesul pentru produsele sustenabile crește, designerii și companiile au oportunitatea de a reconfigura piața prin soluții creative, materiale alternative și tehnologii avansate, demonstrând că sustenabilitatea și estetica pot coexista armonios în bijuteria contemporană.

support innovation at every stage—from concept to commercialization. Thus, the industry is moving toward a model in which luxury and sustainability are no longer opposing concepts but complementary ones.^[9]

CONCLUSIONS

- Sustainability represents one of the most important directions in contemporary jewelry design, influencing both producers and consumers. By adopting ecological practices, integrating emerging technologies, and using ethical materials, the industry can significantly reduce its environmental impact. Current innovations support a flexible, efficient, and transparent production model in which jewelry is no longer merely a luxury object, but a symbol of responsibility and technological progress.
- As interest in sustainable products grows, designers and companies have the opportunity to reshape the market through creative solutions, alternative materials, and advanced technologies, demonstrating that sustainability and aesthetics can coexist harmoniously in contemporary jewelry

NOTE / END NOTES

- [1] Proctor, Rebecca, *Sustainable design book*, Laurence King Publishing, Londra, 2015
[2] Coste-Manière, Ivan și Gardetti, Miguel, Ángel, *Sustainable luxury and jewelry*, Springer, Singapore, 2021
[3] Business Research Insights, „Sustainable Jewelry Market Size, Share, Growth, and Industry Analysis, By Type (Gold, Palladium, Platinum, Other), By Application (Online Shopping, Offline Shopping), and Regional Insights and Forecast to 2032”, <https://www.businessresearchinsights.com/25.01.2025>, accesat ultima data pe data de 02.12.2025, la: <https://www.businessresearchinsights.com/market-reports/sustainable-jewelry-market-117492>.
[4] Branstrator, Brecken, „4 Findings from PGI's Consumer Survey About Sustainability and Jewelry”, <https://nationaljeweler.com>, 31.03.2022, accesat ultima data la 02.12.2025, la: <https://nationaljeweler.com/articles/10764-4-findings-from-pgi-s-consumer-survey-about-sustainability-and-jewelry>.
[5] Machado, Lauren și Goswami, Saheli, „Marketing sustainability within the jewelry industry” in *Journal of Marketing Communications*, Vol. 30, Ianuarie 2023, nr. 5, p. 1–16, accesat ultima data la data de 02.12.2025, DOI <https://doi.org/10.1080/13527266.2023.2166566>.
[6] Carter, Jacob, *Radiant Revelations: Exploring the Jewelry Design Trends of 2024*, Daniel O'Brien (ed.), 2024.
[7] Tse, Abigail, „3D Printing Precious Metals for Luxury and Industrial Applications”, <https://3dspro.com>, 06.05.2025, accesat ultima data la data de 02.12.2025 la: <https://3dspro.com/resources/blog/3d-printing-precious-metals-for-luxury-and-industrial-applications>.
[8] Bamina, Jewelry, „Eco-Friendly Jewelry: Key Trends Shaping the Industry in 2025”, <https://www.linkedin.com>, 01.01.2025, accesat ultima data la data de 02.12.2025 la: <https://www.linkedin.com/pulse/eco-friendly-jewelry-key-trends-shaping-industry-2025-rwb8e>.
[9] Istituto Europeo di Design, „The evolution of jewellery: amidst art, fashion and technology”, <https://www.ied.edu>, 02.09.2024, accesat ultima data pe data de 02.12.2025 la: <https://www.ied.edu/news/evolution-jewellery-art-fashion-technology>.

Ștefan GAIE

Kalós, sau despre frumos înainte de nașterea esteticii / *Kalós, or about the beautiful before the birth of aesthetics*

Cuvinte cheie / frumosul; binele; arta; Antichitate; Evul Mediu; estetică;
Rezumat / Miza acestui articol este aceea de a aduce puțină lumină în modul în care a fost înțeles frumosul în epoci anterioare epocii moderne, în special în Antichitate și în Evul Mediu, și astfel, de a ne reaminti faptul că, chiar dacă istoriile esteticii încep cu Antichitatea greacă, atât vechii greci cât și medievalii înțelegeau prin frumos ceva diferit față de noi, modernii.

Keywords / Beauty, Good, Art, Antiquity, Aesthetics;
Summary / The aim of this article is to shed light on how beauty was understood in periods prior to the modern age, especially in Antiquity and the Middle Ages, and thus to remind us that, even though the histories of aesthetics begin with ancient Greece, both the ancient Greeks and medieval thinkers understood beauty differently from the way it is understood by us, moderns.

- Primii care au rostit cuvântul „frumusețe” în limba a ceea ce va deveni limba culturii europene, au fost vechii greci: ei au spus *kalós*. Nu au fost, bineînțeles, singurii. Același cuvânt, dar purtător ale unor semnificații esențial diferite, a fost rostit și în limba altor culturi. Acesta este sensul în care Crispin Sartwell identifică „șase nume ale frumuseții”, fiecăruia dedicându-i câte un capitol în cartea sa care poartă chiar acest titlu: *Six Names of Beauty*. Avem astfel: (1) *Beauty* (engleză, „obiectul dorinței”); (2) *Yapha* (ebraică, „prosperitate”, „strălucire”); (3) *Sundara* (sanscrită, „sfințenie”); (4) *To Kalón* (greacă, „idee”, „ideal”); (5) *Wabi-Sabi* (japoneză, „smerenie”, „imperfecțiune”); (6) *Hozho* (navaho, „sănătate”, „armonie”)^[1].
- *Kalós* este un cuvânt dificil. Dacă vechii greci nu aveau un cuvânt pentru artă, aveau în schimb un cuvânt pentru a numi frumusețea. *Kalós* este un cuvânt venerabil, mult mai vechi și mai nobil decât cel de „artă”, atât de important încât filosofia clasică occidentală l-a considerat ca fiind unul dintre cele trei concepte fundamentale ale ființării umane, alături de adevăr și bine, fiind deci unul dintre cele mai importante concepte nu numai ale filosofiei, ci într-un sens mai larg, ale societății antice grecești. Ceea ce vrem să spunem și ceea sperăm că va reieși în continuare, este că *prezența* acestui cuvânt în limba greacă nu face în nici un caz mai accesibilă înțelegerea

- The word „beauty” was spoken for the first time in the language that would become the language of European culture by the ancient Greeks; they called it *kalós*. They were certainly not the only ones. The same word, though carrying essentially different meanings, appears across multiple cultures as well. This is the perspective from which Crispin Sartwell identifies „six names of beauty,” each of which he devotes a chapter to in his book bearing precisely this title: *Six Names of Beauty*: (1) *Beauty* (English, „the object of desire”); (2) *Yapha* (Hebrew, „prosperity,” „brightness”); (3) *Sundara* (Sanskrit, „holiness”); (4) *To Kalón* (Greek, „idea,” „ideal”); (5) *Wabi-Sabi* (Japanese, „humility,” „imperfection”); (6) *Hozho* (Navajo, „health,” „harmony”)^[1].
- *Kalós* is a difficult word. Although the ancient Greeks lacked a word corresponding to our modern concept of art, they had instead a word to designate beauty. *Kalós* is a venerable word, far older and nobler than „art,” so important that classical Western philosophy considered it one of the three fundamental concepts of human existence, alongside truth and good, making it one of the most important concepts not only of philosophy but more broadly of ancient Greek society. What we want to say, and what we hope will become clear in what follows, is that the

acesta, așa cum par toate a fi supuse curgerii, ci frumosul în sine”^[23]. Deci chiar dacă frumusețea fizică poate să ne conducă înspre absolut, trupul nu este doar inferior sufletului, ci chiar un inamic, un mormânt, o închisoare pentru suflet.

- Însă grecii iubeau frumusețea, o demonstrează fără putință de tăgadă sculptura, arhitectura, vasele sau mozaicurile lor; în egală măsură, este evident că ei iubeau frumusețea și forța corpului masculin, a atletului care concura în jocurile olimpice pe care le-au organizat și care dețineau un rol atât de important în viața cetății. Aristotel ar fi spus chiar că frumusețea este un „dar al zeilor”^[24], ceea ce implică faptul că urâtenia este, sau ar trebui să fie, o pedeapsă divină. Dacă una este pozitivă, cealaltă este negativă. Ascetismul lui Socrate nu putea fi deci decât profund nepopular în climatul hedonist al Ateni, acesta fiind probabil unul dintre motivele pentru care influența filosofiei lui Platon s-a exercitat mult după moartea sa, având un rol esențial în conturarea gândirii creștine, e adevărat că mediată de lecturile pe care i le-au făcut Plotin și Augustin.
- Afrodita, zeița greacă a frumuseții, ne spune Friedrich Schiller^[25], s-a înălțat, conform legendei, din *aphrós*, „spuma mării”. Ea a apărut perfectă, creată din necesitate și prin urmare, nemuritoare. Iată o caracterizare care exprimă în nuce concepția asupra frumuseții care definește gândirea platoniciană și o bună parte a gândirii Antichității, exercitând o influență covârșitoare asupra timpurilor moderne. Frumusețea este frumusețea nobilă care-și are sălașul în lumea formelor perfecte și pure, deasupra și dincolo de vicisitudinile vieții din lumea aceasta. Conform lui Platon, originea frumuseții e de căutat doar într-o realitate metafizică, o realitate care nu este a acestei lumi.
- Frumusețea ajunge pentru prima dată să fie în mod serios luată în calcul ca o trăsătură a artei abia la Plotin, ultimul dintre marii filosofi ai Antichității. Plotin a fost o excepție. În Enneade (I, 6) el respinge ideea că frumusețea constă în ordine și proporție. Cele mai importante argumente sunt: (1) Proporțiile, ordinea, simetria și armonia se aplică obiectelor compuse, în vreme ce frumusețea se regăsește și în elemente simple cum ar fi lumina soarelui sau aurul. (2) Părțile unui obiect frumos trebuie să fie și ele frumoase, deoarece frumusețea nu poate fi alcătuită din elemente urâte. Oricum, părțile sunt ele însele simple și prin urmare nu pot exprima ordinea. (3) O față frumoasă poate să pară urâtă atunci când exprimă mânia sau răutatea, deși proporțiile sale rămân aceleași. (4) Frumusețea fizică este o reflectare a frumuseții divine, care unifică multiplicitatea fără formă a materiei. Prin urmare nu complexitatea, ci unitatea este esențială pentru frumusețe.
- Din metafizica lui Platon, Plotin reține ideea de „scară a frumuseții”. Frumosul, împreună cu Unul și cu Binele sunt nume ale Absolutului: Unul este „frumusețe deasupra frumuseții”. El menține și dualismul platonician, polarizând materia și sufletul, răul și binele, urâtul și frumosul. Un suflet devine urât prin „înclinarea sa înspre trup și Materie ... este ca și cum cineva, după ce s-a trântit în mocirlă sau într-un smârc de mlaștină, n-ar mai face vădit chipul frumos pe care îl avea înainte ...; pe bună seamă, urâtul a survenit în el prin adaosul a ceva străin

when Socrates advises us „to take into account this: not whether a face is beautiful or something like that, as all things subject to flux seem to be, but the beautiful itself.”^[23] So even though physical beauty can lead us toward the absolute, the body is not only inferior to the soul—it is an enemy, a tomb, a prison for the soul.

- Yet the Greeks loved beauty—this is indisputable in their sculpture, architecture, vases, and mosaics. Equally evident is their love for the beauty and strength of the male body, the athlete competing in Olympic games—events central to civic life. Aristotle even said that beauty is a „gift of the gods”^[24], implying that ugliness is—or should be—a divine punishment. If one is positive, the other is negative. Socrates’ asceticism could therefore only be profoundly unpopular in the hedonistic climate of Athens, which is probably one reason why Plato’s philosophy exerted its influence largely after his death, playing an essential role in shaping Christian thought—mediated, to be sure, through Plotinus and Augustine.
- Aphrodite, the Greek goddess of beauty, Friedrich Schiller tells us^[25], rose, according to legend, from *aphrós*, „the foam of the sea.” She appeared perfect, born of necessity and therefore immortal. This is a characterization that expresses in nuce the conception of beauty defining Platonic thought and much of Antiquity, exerting overwhelming influence on modern times. Beauty is noble beauty, dwelling in the world of perfect and pure forms, above and beyond the vicissitudes of earthly life. According to Plato, the origin of beauty must be sought only in a metaphysical reality, a reality not of this world.
- Beauty is treated explicitly as a feature of art for the first time only in Plotinus, the last great philosopher of Antiquity. Plotinus was an exception. In the *Enneads* (I, 6) he rejects the idea that beauty consists in order and proportion. His main arguments are: (1) Proportions, order, symmetry, and harmony apply to composite objects, whereas beauty belongs to simple elements like sunlight or gold. (2) The parts of a beautiful object must themselves be beautiful, because beauty cannot be composed of ugly elements; but the parts are themselves simple and cannot express order. (3) A beautiful face may appear ugly when expressing anger or wickedness, though its proportions remain unchanged. (4) Physical beauty is a reflection of divine beauty, which unifies the formless multiplicity of matter. Therefore, it is not complexity but unity that is essential for beauty.
- From Platonic metaphysics, Plotinus retains the idea of a „ladder of beauty.” The Beautiful, together with the One and the Good, are names of the Absolute: the One is „Beauty beyond beauty.” He also maintains Plato’s dualism, polarizing matter and soul, evil and good, ugly and beautiful. A soul becomes ugly by „inclining toward the body and Matter... it is as if someone, after falling into mud or a swamp, no longer showed clearly the beautiful form he previously had; ugliness has entered him through the addition of something foreign, and his

și treaba lui este, în măsura în care dorește să fie din nou frumos, să se spele de noroi și să se curețe, ca să fie ceea ce era înainte”^[26].

- Plotin pare să fi experimentat personal acest dualism, deoarece Porfir, prietenul și biograful său, scria că el „părea că se rușinează fiindcă [trebuia să viețuiască] în trup”^[27] și refuza să i se facă portretul. Într-adevăr, el respingea frumusețea trupului deoarece aceasta este doar o copie și o umbră a Frumuseții. Ceea ce merită căutat este doar frumusețea sufletului.
- Plotin compară două blocuri de piatră^[28] care stau unul lângă celălalt. Unul e sculptat în forma unui zeu sau a unei figuri umane frumoase. Sculptura, argumentează Plotin, nu este frumoasă ca piatră, deoarece dacă ar fi așa nu ar fi superioară față de blocul de piatră nesculptat. Frumusețea rezidă deci în ideea sau forma introdusă de sculptor în materie și nu în materia însăși. Dar acea frumusețe vine de la sculptor și este transferată în piatră doar într-un mod imperfect, în funcție de abilitatea sculptorului de a învinge rezistența materiei. Spre deosebire de Platon, Plotin respinge ideea că artele trebuie să fie discreditate datorită faptului că imită, și subliniază faptul că menirea lor creativă depășește simpla copiere a ceea ce vede artistul. Astfel, Zeus al lui Fidiias (probabil cea mai faimoasă statuie a Antichității) nu a fost creat în urma simplei observații, ci pe baza ideii sculptorului despre modul în care ar fi arătat Zeus dacă ar fi ales să se facă vizibil. Pentru Plotin, frumusețea naturii este de asemenea a reflectare a unei surse creative. Această sursă este divină, iar divinul însuși transcende frumusețea, este „o frumusețe dincolo de toate gândurile”.
- Echivalarea Binelui cu Frumosul este reiterată de Augustin în faimoasele sale *Confesiuni*. Pentru Augustin însă, materia nu este rea și urâtă, iar frumusețea fizică nu este o umbră; dimpotrivă, materia este bună, iar frumusețea îl reflectă pe Dumnezeu. Dumnezeu este Frumusețe și Frumusețea este Dumnezeu: „Târziu Te-am iubit, Frumusețe atât de veche și atât de nouă ... Și iată Tu erai în lăuntru meu și eu eram în afară și acolo Te căutam și dădeam năvală, eu cel urât, în acele lucruri frumoase pe care Tu le-ai făcut”^[29]. Augustin era fascinat de frumusețe și, urmându-l pe Platon, se folosește de această iubire de frumusețe pentru a se apropia de Dumnezeu. La fel ca la Platon, frumusețea este binele: „Iată, se văd cerul și pământul, și strigă că au fost create ... Mai strigă că nu ele însele s-au făcut ... Așadar Tu, Doamne, le-ai creat, Tu care ești frumos, căci ele sunt frumoase, Care ești bun, căci ele sunt bune ... Dar nu sunt atât de frumoase, nici atât de bune, nici nu sunt așa cum ești Tu, Făcătorul lor, cu Care comparate nu sunt nici frumoase, nici bune ...”^[30].
- Filosofii neoplatonicieni au transformat ideea de frumusețe, anticipând și influențând „creștinarea” acesteia. Centrul de greutate se va deplasa înspre „frumusețea interioară”, adică înspre frumusețea sufletului și virtuțile acestuia. Frumusețea fizică este descrisă în multe texte medievale printr-o serie de conotații negative: vanitate, dorință carnală, corupție a cărnii, de unde atât de multe pagini dedicate criticii podoabelor, decorațiunilor, parfumurilor, etc. Concluzia era clară: cu cât mai multă atenție acordă o persoană acestor aspecte, cu cât era deci mai frumoasă, cu atât mai mare era pericolul de a-și pierde sufletul. Nu puține sunt tex-

task—if he wants to become beautiful again—is to wash himself of mud and purify himself so that he may be what he was ‘before.’”^[26]

- Plotinus seems to have experienced this dualism personally, as Porphyry, his friend and biographer, wrote that he „seemed ashamed to be in a body”^[27] and refused to have his portrait made. Indeed, he rejected bodily beauty because it is only a copy and shadow of Beauty; only the beauty of the soul is worth seeking.
- Plotinus compares two blocks of stone^[28] standing next to each other. One is sculpted in the form of a god or beautiful human figure. The sculpture, he argues, is not beautiful as *stone*, because if it were, it would not be superior to the uncarved block. Beauty therefore resides in the idea or form introduced into matter by the sculptor and not in the matter itself. But this beauty comes from the sculptor and is transferred into the stone only imperfectly, depending on the artist’s ability to overcome the resistance of matter. Unlike Plato, Plotinus rejects the idea that the arts must be discredited because they imitate, emphasizing instead that their creative role surpasses mere copying of what the artist sees. Thus, the Zeus of Phidias (probably the most famous statue of Antiquity) was not created through simple observation, but based on the sculptor’s idea of how Zeus would appear if he chose to reveal himself. For Plotinus, the beauty of nature is also a reflection of a creative source—this source is divine, and the divine itself surpasses beauty, being „a beauty beyond all thought.”
- The identification of Good with Beautiful is reiterated by Augustine in his famous *Confessions*. For Augustine, however, matter is not evil and ugly, and physical beauty is not a shadow; on the contrary, matter is good, and beauty reflects God. God is Beauty and Beauty is God: „Late have I loved you, Beauty so old and so new... And behold, you were within me and I was outside, and there I sought you; and in my ugliness I rushed among those beautiful things you made.”^[29] Augustine was fascinated by beauty and, following Plato, used this love of beauty to draw closer to God. As in Plato, beauty is good: „Behold, heaven and earth appear, and they cry that they were created... They cry also that they did not make themselves... Therefore you, Lord, created them—you who are beautiful, for they are beautiful; who are good, for they are good... But they are not as beautiful nor as good as you, their Maker, with whom, compared, they are neither beautiful nor good...”^[30]
- The Neoplatonists transformed the idea of beauty, anticipating and influencing its „Christianization.” The center of gravity shifted toward inner beauty, that is, the beauty of the soul and its virtues. Physical beauty is described in many medieval texts through a series of negative connotations: vanity, carnal desire, corruption of the flesh; hence the many pages criticizing ornaments, decorations, perfumes, etc. The conclusion was clear: the more attention a person gave to these things—thus the more beautiful



Fig. 1 / Muralul Nike în Bondy, dedicat lui Kylian Mbappé.

simbolice și al gândirii critice.

- În paralel, Lefebvre analizează spațiul urban ca produs social al dinamicilor economice și politice, insistând asupra rolului său de câmp al puterii și al negocierii ideologice. Spațiul perceput, conceput și trăit reflectă forțele hegemone care îl modelează, inclusiv presiunile exercitate de capitalul economic. În acest context, publicitatea reprezintă una dintre cele mai vizibile forme de intervenție asupra spațiului urban, transformând locurile publice în suporturi ale promovării, consumului și persuasiunii simbolice.
- Publicitatea realizată prin street art exemplifică procesul contemporan de hibridizare dintre dimensiunea artistică și cea economică. Pe de o parte, street art-ul își menține funcția de intervenție creativă și critică, generând reacții emoționale și stimulând reflecția asupra mediului urban, în acord cu viziunea multisenzorială propusă de Pallasmaa. Pe de altă parte, integrarea sa în campanii de marketing reconfigurează funcția originală a artei stradale, transformând-o într-un vehicul al strategiilor comerciale și al capitalului simbolic. Astfel, street art-ul ajunge să reflecte și să reproducă relațiile de putere economică ce structurează orașele contemporane.
- Acest caracter dual evidențiază modul în care spațiul public devine un teritoriu de convergență între expresia individuală și interesele corporative. Hibridizarea dintre artă și publicitate generează un dialog urban în care granițele dintre autenticitate și instrumentalizare, dintre artă și comerț, rămân fluide și permanente negociate. Zidurile orașului, anterior simple suprafețe fizice, se transformă în medii polivalente: suporturi pentru expresie artistică, canale de comunicare comercială și simboluri ale producerii sociale a spațiului urban.
- În acest sens, street art-ul utilizat ca publicitate depășește statutul de simplu instrument de marketing, oferind o perspectivă asupra modului în care spațiul urban este reimaginat și redefinit. Dincolo de opoziția tradițională dintre artă și capitalism, acest fenomen relevă coexistența și interacțiunea unor forțe sociale, culturale și economice care modelează peisajul urban contemporan. Această dublă funcție invită la o reflecție asupra rolului artei și al publicității în constituirea unei identități urbane fluide, în care spațiul nu este doar utilizat sau perceput, ci trăit și resemnificat continuu.

2. Metodologie

- Metodologia adoptată este de natură calitativă, interpretativă și exploratorie, adecvată analizei fenomenelor vizuale complexe, situate la intersecția dintre spațiul fizic, discursiv și digital. Având în vedere caracterul multidimensional al street art-ului integrat în strategii de branding, cercetarea se bazează pe o combinație de analiză semiotică, hermeneutică vizuală și analiză discursivă, integrate într-o perspectivă comparativă.
- Corpusul de analiză include trei campanii internaționale cu vizibilitate ridicată - Nike, Netflix și Gucci / Artolution - considerate reprezentative pentru diversitatea strategiilor de hibridizare dintre artă și branding. Acestea ilustrează estetici distincte, registre narrative diferite și modalități variate de ocupare simbolică a spațiului public, abordând teme precum identitatea performativă, spectacolul mediatic și angajamentul social. Selecția a avut în vedere

a strictly functional domain to one of symbolic expression and critical thought.

- Lefebvre analyzes urban space as a social product of economic and political dynamics, emphasizing its role as a field of power and ideological negotiation. Perceived, conceived and lived space reflects hegemonic forces, including pressures exerted by economic capital. In this context, advertising is one of the most visible forms of intervention in urban space, turning public places into channels of promotion, consumption and symbolic persuasion.
- Advertising through street art exemplifies the contemporary hybridization of artistic and economic dimensions. On one hand, street art maintains its function as a creative, critical intervention, generating emotional responses and stimulating reflection on the urban environment, in line with Pallasmaa's multisensory vision. On the other hand, its integration into marketing campaigns reconfigures its original function, transforming it into a vehicle for commercial strategies and symbolic capital. Thus, street art reflects and reproduces the economic power relations that structure contemporary cities.
- This dual nature highlights how public space becomes a convergence territory between individual expression and corporate interests. The hybridization between art and advertising creates an urban dialogue in which boundaries between authenticity and instrumentalization, art and commerce, remain fluid and negotiated. City walls, once simple surfaces, now function as polyvalent media: supports for artistic expression, channels for commercial communication, and symbols of the social production of urban space.
- In this sense, street art as advertising transcends a marketing tool, offering insight into the reimagining and redefinition of urban space. Beyond the traditional art-capitalism opposition, it reveals the coexistence and interaction of social, cultural, and economic forces shaping contemporary urban landscapes. This dual function invites reflection on art and advertising in constructing a fluid urban identity, where space is continually lived and re-signified.

2. Methodology

- This study adopts a qualitative, interpretive, and exploratory methodology, appropriate for analyzing complex visual phenomena at the intersection of physical, discursive, and digital space. Considering the multidimensional nature of street art integrated into branding strategies, the research combines semiotic analysis, visual hermeneutics and discursive analysis within a comparative framework.
- The analysis corpus includes three high-visibility international campaigns - Nike, Netflix, and Gucci / Artolution - representative of the diversity of hybridization strategies between art and branding. These cases illustrate distinct aesthetics, narrative registers and modalities of symbolic occupation of public space, addressing themes such as

relevanța culturală, impactul social, contextul urban și intensitatea circulației digitale generate.

- Analiza semiotică urmărește interpretarea semnelor vizuale, a compoziției, simbolurilor recurente, paletelor cromatice și strategiilor narrative implicite. Hermeneutica vizuală se concentrează asupra modului în care intervențiile artistice construiesc sensul spațiului și modifică percepția urbană, în acord cu perspectiva multisenzorială a lui Pallasmaa. Analiza discursivă investighează strategiile de legitimare utilizate de branduri, precum și reacțiile publicului în mediile digitale și jurnalistice. Metodologia este completată de o analiză comparativă, menită să identifice convergențe și diferențe între modelele de intervenție urbană analizate.
- Limitările cercetării includ imposibilitatea realizării de interviuri directe cu artiștii sau reprezentanții brandurilor, caracterul efemer al intervențiilor urbane și accesul limitat la documente interne de strategie. Cu toate acestea, bogăția materialului vizual și discursiv disponibil public permite formularea unor concluzii coerente și argumentate.

3. Rezultate

- Analiza campaniilor evidențiază faptul că street art-ul integrat în strategii comerciale funcționează nu doar ca instrument de marketing vizual, ci ca mecanism de producere simbolică a spațiului urban, capabil să medieze relația dintre identitate, memorie și vizibilitate publică. Intervențiile artistice influențează modul în care orașul este perceput, trăit și imaginat, transformând spațiul public într-o platformă de comunicare multisenzorială.
- Campania Nike se remarcă prin accentul pus pe comunitate, performativitate și identitate locală. Muralurile dedicate sportivilor, precum cel realizat în Bondy în onoarea lui Kylian Mbappé, devin simboluri ale reușitei și repere emoționale pentru comunitate (Figura 1).
- Dimensiunea monumentală și estetica hiperrealistă recodifică identitatea locală prin intermediul imaginarii sportiv global, ilustrând un model de capitalism cultural care integrează narrative locale în logica simbolică a brandului.
- Netflix adoptă o strategie orientată spre spectaculos și viralitate. Intervențiile realizate pentru promovarea serialului *How to Sell Drugs Online (Fast)*, construite din peste 120.000 de pastile false, generează controverse și vizibilitate mediatică intensă (Figura 2). Orașul devine un ecran narativ care extinde universul ficțional al produsului cultural, ilustrând logica spectacolului, în care impactul discursiv și emoțional prevalează asupra valorii estetice.
- În contrast, colaborarea Gucci / Artolution explorează dimensiunea participativă a artei publice, implicând comunități locale în procesul creativ (Figura 3). Muralurile realizate în cadrul campaniei *Chime for Change* funcționează atât ca instrumente de branding, cât și ca platforme de exprimare a valorilor sociale, precum egalitatea de gen și incluziunea. Această strategie reflectă tendința brandurilor de a apela la *cause-related marketing* pentru a-și consolida legitimitatea etică și pentru a reduce tensiunea dintre estetica corporativă și cea comunitară.
- Analizate comparativ, aceste campanii demonstrează că street art-ul integrat în strategii comerciale generează noi forme de vizibilitate urbană, produce memorii afec-

performative identity, media spectacle and social engagement. Selection criteria included cultural relevance, social impact, urban context, and intensity of digital circulation.

- Semiotic analysis interprets visual signs, composition, recurring symbols, color palettes and implicit narrative strategies. Visual hermeneutics examines how interventions construct spatial meaning and alter urban perception, in line with Pallasmaa's multisensory perspective. Discursive analysis investigates brand legitimization strategies and public reactions in digital and journalistic media. Comparative analysis identifies convergences and differences between the three models of urban intervention.
- Limitations include the inability to conduct direct interviews with artists or brand representatives, the ephemeral nature of interventions and limited access to internal strategy documents. Nevertheless, the richness of publicly available visual and discursive material enables coherent and well-supported conclusions.

3. Results

- Analysis demonstrates that street art integrated into commercial strategies functions not only as a visual marketing tool but also as a mechanism for symbolic production of urban space, mediating the relationship between identity, memory and public visibility.
- The Nike campaign emphasizes community, performativity, and local identity. Murals dedicated to athletes, such as the Bondy mural honoring Kylian Mbappé, become symbols of achievement and emotional landmarks (figure 1).
- The monumental scale and hyper-realistic aesthetic re-encode local identity through the global sports imaginary, illustrating a model of cultural capitalism integrating local narratives into the brand's symbolic logic.
- Netflix adopts a strategy focused on spectacle and virality. Interventions for *How to Sell Drugs Online (Fast)*, constructed from over 120,000 fake pills, generate controversy and extensive media visibility (figure 2). The city becomes a narrative screen extending the fictional universe, illustrating the logic of spectacle where discursive and emotional impact outweighs aesthetic value.
- In contrast, Gucci / Artolution explores participatory public art, involving local communities in the creative process. Murals from the *Chime for Change* campaign function both as branding tools and as platforms for expressing social values, including gender equality and inclusion (figure 3). This approach reflects the use of *cause-related marketing* to enhance ethical legitimacy and reduce tensions between corporate and community aesthetics.
- Comparative analysis shows that street art integrated into commercial strategies generates new forms of urban visibility, affective memories and profoundly transforms perceptions of the city. It also reveals structural tensions: Netflix instrumentalizes art for



//// Fig. 1 / Colecția Vineri 13, fotografie: Silviu Preda ////



Fig. 2 / Colecția Vineri 13, fotografie: Silviu Preda

precum cânepa, inul și bumbacul, combinate cu materiale recuperate precum carpetele, sacii de cafea, lână refolosită sau materiale tehnice reciclate. Astfel, colecția generează o estetică autentică, construită din texturi dense și intervenții manuale, care reflectă filosofia responsabilității în creație.

**Practici experimentale:
tufting art și tehnici artizanale**

- Tehnica *tufting art*, utilizată în mod tradițional în manufactura covoarelor, capătă în cadrul colecției o dimensiune sculpturală. Literatura de specialitate subliniază capacitatea tuftingului de a produce suprafețe tridimensionale, tactile și profund expresive^[9]. În *Vineri 13*, această tehnică generează volume accentuate, zone decorative cu relief și elemente vizuale definitorii.
- Montell descrie tuftingul ca „un proces ce transformă fibra într-o formă vie, organică și imprezibilă”^[6], în timp ce Stein evidențiază potențialul său de a funcționa ca punct de întâlnire între tradiție și experiment textil^[7]. Adaptată la modă, tehnica devine un instrument de reconfigurare a materialității și de extindere a limbajului estetic al vestimentației.

**Materiale naturale și reciclate
în construcția colecției**

- Materialitatea constituie fundamentul conceptual al proiectului. Piesele au fost realizate din combinații complexe de fibre naturale și materiale recuperate: cânepă țesută manual, in și bumbac, carpete reutilizate, saci de cafea din cânepă, sfoară de cocos, lână reciclată și diverse materiale tehnice refolosite, precum mușama sau lycra reutilizată și ulterior vopsită cu pigmenți naturali.
- Asocierea acestor materiale creează o paletă tactilă variată, în care texturile dense ale covoarelor se împletesc cu finețea fibrelor naturale, iar segmentele croșetate capătă rol structural. Construcția pieselor reflectă un echilibru între tradițional și contemporan, sugerând potențialul expresiv al resurselor modeste.

Dezvoltarea tehnică a proiectului

- Procesul tehnic a implicat recuperarea materialelor, prelucrarea manuală, refacerea texturilor și integrarea lor în structuri vestimentare complexe. Colecția include jachete dezvoltate pe suport de carpete tuftate, piese ample din cânepă și fibre vegetale, paltoane realizate integral prin tufting, precum și accesorii experimentale obținute din obiecte recuperate, cum ar fi mingi transformate în poșete sau bocanci reconstruiți cu fragmente textile. Elementele croșetate din lână refolosită contribuie la generarea unor volume sculpturale și a unor suprafețe dinamice.
- Aceste intervenții tehnice conferă colecției o identitate puternică și evidențiază caracterul unic al fiecărei piese, subliniind rolul creativității în procesul de reconstrucție materială.

**Dimensiunea conceptuală:
cromatică și identitate vizuală**

- Cromatica multicoloră funcționează ca un manifest vizual al diversității și incluziunii. Tonurile saturate, con-

such as hemp, linen and cotton, combined with reclaimed materials such as carpets, coffee sacks, reused wool and recycled technical textiles. The collection thus generates an authentic aesthetic constructed from dense textures and manual interventions that reflect a philosophy of responsibility in the creative process.

**Experimental Practices:
Tufting Art and Craft Techniques**

- The technique of *tufting art*, traditionally associated with carpet making, acquires a sculptural dimension within the collection. Specialist literature highlights the ability of tufting to generate tridimensional, tactile and expressive surfaces^[9]. In *Friday 13*, this technique produces pronounced volumes, relief areas and defining visual elements.
- Montell describes tufting as „a process that transforms fibre into a living, organic and unpredictable form”^[6], while Stein emphasises its potential to function as a meeting point between tradition and textile experimentation^[7]. Applied to fashion, tufting becomes a tool for reconfiguring materiality and expanding the aesthetic vocabulary of garment design.

**Natural and Recycled Materials
in the Construction of the Collection**

- Materiality forms the conceptual foundation of the project. The garments were created from complex combinations of natural fibres and reclaimed materials: hand-woven hemp, linen and cotton, reused carpets, hemp coffee sacks, coconut fibre cord, recycled wool and various repurposed technical textiles, such as plastic-coated materials or reused lycra dyed with natural pigments.
- The association of these materials generates a diverse tactile palette in which the density of carpets interweaves with the fineness of natural fibres, and crocheted segments acquire structural roles. The construction of the garments reflects a balance between tradition and contemporary experimentation, suggesting the expressive potential of modest resources.

Technical Development of the Project

- The technical process involved recovering materials, manually processing them, reconstructing textures and integrating them into complex garment structures. The collection includes jackets developed on tufted-carpet bases, large pieces crafted from hemp and vegetal fibres, coats created entirely through tufting, as well as experimental accessories made from recovered objects, such as balls transformed into handbags or boots reconstructed with textile fragments. Hand-crocheted wool elements contribute to sculptural volumes and dynamic surfaces.
- These technical interventions give the collection a strong identity and emphasise the uniqueness of each piece, highlighting the role of creativity in reconstructing material resources.

**Conceptual Dimension:
Colour and Visual Identity**

- The multicoloured palette functions as a visual manifesto for diversity and inclusion. Saturated, contrasting and

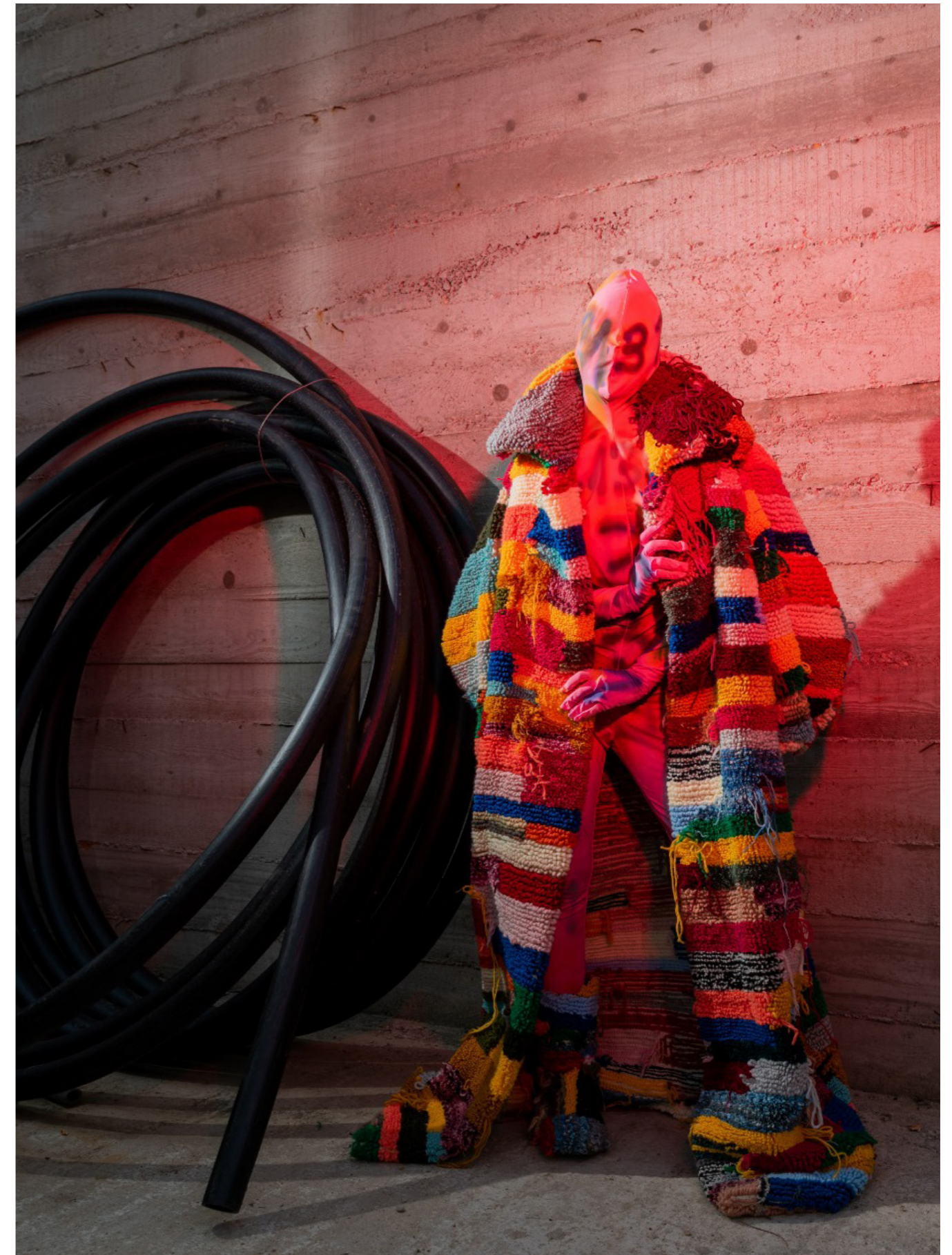


Fig. 2 / Colecția Vineri 13, fotografie: Silviu Preda

trastante și energice susțin ideea de expresivitate liberă și de coexistență a identităților multiple. Prin asocierea nuanțelor primare cu tonuri naturale și accente vibrante, colecția construiește un discurs vizual care se opune uniformizării specifice fast fashion-ului.

Concluzii

Colecția *Vineri 13* se constituie ca un manifest sustenabil care demonstrează potențialul transformator al materialelor recuperate și al tehnicilor artisanale. Demersul propune o perspectivă în care designul vestimentar devine simultan act estetic și gest etic, aducând în prim-plan importanța responsabilității în practica artistică. Prin experiment, revalorificarea resurselor și explorarea materialității, colecția contribuie la dialogul contemporan despre modă, sustenabilitate și inovație.

energetic tones support the idea of free expression and the coexistence of multiple identities. By associating primary hues with natural tones and vibrant accents, the collection creates a visual language opposing the uniformity characteristic of fast fashion.

Conclusions

The *Friday 13* collection stands as a sustainable manifesto demonstrating the transformative potential of recovered materials and craft-based textile techniques. The project proposes a perspective in which fashion design becomes simultaneously an aesthetic act and an ethical gesture, foregrounding the importance of responsibility in artistic practice. Through experimentation, the revaluation of existing resources and the exploration of materiality, the collection contributes to contemporary discussions on fashion, sustainability and innovation.

NOTE / END NOTES

- [1] Zarzecki, Dariusz, *Sustainable Value Management – New Concepts and Contemporary Trends*, MDPI, 2020.
- [2] Fletcher, Kate; Grose, Lynda, *Fashion & Sustainability*, Laurence King Publishing, 2012.
- [3] Fogg, Marnie, *Fashion: The Whole Story*, Thames & Hudson, 2013.
- [4] Fletcher, Kate; Grose, Lynda, *op.cit.*
- [5] Stein, Lynne, *Hook, Prod, Punch, Tuft*, Bloomsbury Publishing, 2023.
- [6] Montell, Joseph, *The Art of Speed Tufting*, Rug Crafters, 1973.
- [7] Stupples, Peter; Venis, Jane, *The Social Life of Art*, Cambridge Scholars Publishing, 2014.



Fig. 1 / Claude Audran, Sala Marte, Palatul Versailles, sec. XVII

- Primul dintre aceste exemple este faimosul palat de la Versailles, unde motivele astrologice se regăsesc în numeroase ipostaze. Apetitul lui Ludovic al XIV-lea pentru alegorie și mitologic se reflectă în întregul program decorativ al palatului. Palatul funcționa precum o mare „scenă” pentru viața Regelui-Soare, ea însăși ridicată la rang de ceremonie. Astfel, „reședința sa, castelul Versailles, era un microcosmos al statului”^[1]. Istoricul Vernon Hyde Minor argumentează că pentru acest rege „arta devine nu doar o expresie a măreției și splendorii, ci funcționa în același timp și ca instrument de represiu-ne”^[2]. Ea susține acele ritualuri publice care construiesc asocierea lui Ludovic al XIV-lea cu zeul Apollo^[3].
- Cea mai evidentă manifestare a programului astronomic – astrologic de la Versailles este *Apartmentul Re-*

- First among these examples is the famous Palace of Versailles, where astrological motifs are found in numerous forms. Louis XIV's appetite for allegory and mythology is reflected in the entire decorative program of the palace. The palace functioned as a large „stage” for the life of the Sun King, elevated to the rank of ceremony. Thus,“(…) his household, the chateau of Versailles, was the state in microcosm.”^[1]. Historian Vernon Hyde Minor argues that for this king, „art became not just an expression of grandeur and splendor, it functioned at the same time as a tool of repression.”^[2]. It supported those public rituals that built the association of Louis XIV with the god Apollo^[3].
- The most obvious manifestation of the astronomical-astrological program at Versailles is the *King's*



//// Fig. 2 / James Thornhill, *Triumful Păcii și Libertății asupra Tiraniei*, Spitalul Greenwich din Londra, 1707-26



Fig. 5 / Franz von Stuck, Plafonul Salonului de Muzică, Villa Stuck München, 1897-98



Fig. 6 / Paul Helleu, Bolta cu zodiac din Grand Central Terminal din New York, 1912

și creează iluzia unui atrium acoperit de cerul înstelat. Compoziția are la bază o interpretare a sistemului solar, corpul de iluminat din centrul său evocând Soarele. În jurul acestuia sunt marcate orbitele circulare ale celor opt planete^[20], însoțite de câte o notă explicativă. Perimetrul este dominat de banda circulară a zodiacului, ce conține atât siluetele stilizate ale zodiilor, cât și semnul grafic asociat fiecăreia dintre ele.

- Întreaga boltă este presărată cu stele iar imaginea este completată de apariția unei comete și o reprezentare a Căii Lactee. Toate aceste elemente sunt redată cu auriu pe un fundal pictural albastru, ce își găsește ecou în spațiile tranziționale de pe suprafața peretelui. Întreaga încăpere este dominată de acest contrast strălucitor dintre albastru, roșu și brun închis, susținut de liniatura aurie ce delimitează panourile decorative. În final, *Salonul de Muzică* devine o expresie arhitecturală ce reflectă practica artistică a lui Franz von Stuck, o interpretare Secesivă a esteticii de factură antică.
- Un alt exemplu de temă astronomic-astrologică regăsim în Grand Central Terminal din New York, a cărei impresionantă pictură murală a fost proiectată de Paul Helleu^[21] în 1912. Abordarea lui Helleu se plasează la granița dintre tradițional și modern, amintind pe de-o parte de frescele-horoscop din perioada renascentistă, dar apropiindu-se stilistic de ilustrația contemporană. Pe un fundal albastru-verzui este reprezentat un segment al eclipticului, de la Vărsător la Rac, precum și constelațiile Pegas și Orion. Acestea sunt modelate cu ajutorul unei liniaturi aurii uniforme, ce schițează iconografiile clasice ale celor opt constelații înfățișate. Cerul înstelat este presărat cu mici surse de iluminat, pentru a accentua efectul decorativ al acestora în spațiul vast al sălii.
- Bolta acestei gări aglomerate din New York constituie un pas notabil în reintegrarea elementelor cosmice – fie ele astronomice sau astrologice – în cadrul arhitecturii publice. Însă demersul nu este singular în spațiul american. Motivele zodiacale apar și în lucrarea *Zeii Păgâni* (1895) a lui John Singer Sargent^[22], de această dată ele fiind integrate într-un complex iconografic ce evocă sursa istorică a practicii astrologice. Opera face parte din ansamblul mural intitulat *Triumful Religiei*, proiectat de artist pentru Biblioteca Publică din Boston, și ocupă una din bolțile semicirculare ale spațiului. *Zeii Păgâni* fac subiectul unei compoziții complexe ale cărei numeroase elemente sunt centrate în jurul a trei figuri din mitologia antică a Orientului Apropiat. Zeița Astarte este înfățișată în partea dreaptă, învăluită în țesături albastre diafane și odihnindu-se pe cornul lunii. În partea opusă îl regăsim pe Moloh, idolul cu cap de taur al Cananeenilor, la picioarele căruia artistul adaugă figura mumificată a unui faraon. Un al treilea personaj se ascunde în fundal, de-a lungul întregii compoziții. Această zeiță întunecată de inspirație egipteană pare a fi o personificare a bolții cerești. Pe piept poartă stelele și discul auriu al zodiacului, ce marchează centrul geometric al lucrării. Simbolurile zodiacale sunt abordate de asemenea într-o manieră reminiscentă hieroglifelor egiptene, însă nu putem distinge iconografiile tuturor celor douăsprezece semne, ele fiind parțial obturate de alte elemente compoziționale.

the illusion of an atrium covered by the starry sky. The composition is based on an interpretation of the solar system, with the light fixture in its center evoking the Sun. Around it, the circular orbits of the eight planets are outlined^[20], each accompanied by an explanatory note. The perimeter is dominated by the circular band of the zodiac, which contains both the stylized silhouettes of the zodiac signs and the graphic symbol associated with each of them.

- The entire vault is sprinkled with stars, and the image is completed by the appearance of a comet and a representation of the Milky Way. All these elements are rendered in gold on a blue pictorial background, which is echoed in the transitional spaces on the wall surface. The entire room is dominated by this striking contrast between blue, red, and dark brown, supported by the golden lines that delineate the decorative panels. Ultimately, the *Music Room* becomes an architectural expression that reflects Franz von Stuck's artistic practice, a Secessionist interpretation of ancient aesthetics.
- Another example of an astronomical-astrological theme can be found in New York's Grand Central Terminal, whose impressive mural was designed by Paul Helleu^[21] in 1912. Helleu's approach finds the boundary between traditional and modern, reminiscent of Renaissance horoscope frescoes on the one hand, but stylistically closer to contemporary illustration on the other. Against a blue-green background, a segment of the ecliptic is depicted, from Aquarius to Cancer, as well as the constellations Pegasus and Orion. These are modeled using uniform golden lines, that sketch the classical iconography of the eight depicted constellations. The starry sky is dotted with small sources of light to accentuate their decorative effect in the vast space of the hall.
- The vaulted ceiling of this busy New York train station is a significant step in the reintegration of cosmic elements—astronomical and astrological—into public architecture. However, this approach is not unique in the United States. Zodiac motifs also appear in John Singer Sargent's work *The Pagan Gods* (1895)^[22], this time integrated into an iconographic complex that evokes the historical origins of astrological practice. The work is part of the mural ensemble entitled *The Triumph of Religion*, designed by the artist for the Boston Public Library, and occupies one of the semicircular vaults of this space. *The Pagan Gods* are the subject of a complex composition whose numerous elements are centered around three figures from the ancient mythology of the Near East. The goddess Astarte is depicted on the right, wrapped in diaphanous blue fabrics and resting on the crescent moon. On the opposite side is Moloch, the bull-headed idol of the Canaanites, at whose feet the artist adds the mummified figure of a pharaoh. A third character hides in the background, throughout the entire composition. This Egyptian-inspired dark goddess seems to be a personification of the celestial vault. She wears the stars and the golden disc of the zodiac on her chest, which marks the geometric center of the painting. The zodiacal symbols are also approached in a manner reminiscent of Egyptian hieroglyphs, but we cannot distinguish the iconographies of all twelve signs, as they are partially obscured by other compositional elements.



Fig. 7 / John Singer Sargent, *Zeii Păgâni*, Biblioteca Publică din Boston, 1895

- Însă *Zei Păgâni* nu este un elogiu al cunoștințelor de origine antică ci, dimpotrivă, lucrarea stă sub semnul unui avertisment provenit din Psalmul 106:

„Ei au uitat pe Dumnezeu, Mântuitorul lor, care făcuse lucruri mari în Egipt. Și au slujit idolilor lor: care au fost o capcană pentru ei. Da, au sacrificat pe fiii și fiicele lor diavolilor și au vărsat sânge nevinovat: chiar sângele fiilor și fiicelor lor, pe care i-au sacrificat idolilor din Canaan. De aceea mânia Domnului s-a aprins împotriva poporului Său: și l-a dat în mâinile păgânilor: și cei care îi urau au domnit asupra lor. Dușmanii lor i-au asuprit și i-au subjugat sub stăpânirea lor. Cu toate acestea, El a luat în considerare suferința lor când le-a auzit strigătele: și și-a amintit de legământul Său cu ei.” [23]

- John Singer Sargent pare a trata tema sa de inspirație păgână tocmai în acel spirit specific secolului al XIX-lea, unde atracția pentru misticismul oriental întâlnește prejudecățile de factură creștină deja sedimentate. *Zei* săi pretind venerație și teamă, arătându-ne cum, din umbra istoriei, ei încă au potențialul de a reprezenta o oglindă a viitorului.
- Evoluția programelor decorative ce integrează motive astrologice ne dezvăluie parcursul sinuos al confluenței dintre aceste arte între secolele XVII–XIX, marcat de negocieri subtile între tradiție și modernitate. În ansamblurile baroce, zodiacul și imaginarul cosmic contribuie la glorificarea puterii monarhice, acționând încă drept instrument al legitimării politice. În spațiile academiste ale secolului al XIX-lea, simbolurile astrologice sunt fie recuperate din rațiuni patrimoniale, fie adaptate în cheie ornamentală, semn al detașării progresive față de substratul lor divinotoriu. În cele din urmă, în proiectele de la tranziția dintre secolele XIX și XX, precum *Villa Stuck* sau *Grand Central Terminal*, ele reapar într-o formă resemnificată, ca repere ale unei sensibilități moderne. În acest mod, motivele astrologice, chiar desprinse de vechile lor funcții, continuă să structureze imaginarul vizual al interiorului occidental, devenind un indicator semnificativ al modului în care societatea își reconfigurează și renegociază continuu poziția în vechiul cosmos viu.

- However, *The Pagan Gods* is not a eulogy to ancient knowledge; on the contrary, the work bears the mark of a warning from Psalm 106:

„They forgot (sic!) God their savior which had done great things in Egypt. And they served their idols: which were a snare unto them. Yea, they sacrificed their sons and their daughters unto devils and shed innocent blood: even the blood of their sons and of their daughters whom they sacrificed unto the idols of Canaan. Therefore was the wrath of the Lord kindled against His people: and He gave them into the hand of the heathen: and they that hated them ruled over them. Their enemies also oppressed them and they were brought into subjection under their hand. Nevertheless He regarded their affliction when He heard their cry: and He remembered for them His covenant.” [23]

- John Singer Sargent seems to treat his pagan-inspired theme in a spirit specific to the 19th century, where the attraction for Eastern mysticism meets deeply rooted Christian prejudices. His gods demand veneration and fear, showing us how, from the shadows of history, they still have the potential to represent a mirror of the future.
- The evolution of decorative designs that integrate astrological motifs reveals the winding path of the confluence between these arts between the 17th and 19th centuries, marked by subtle negotiations between tradition and modernity. In Baroque ensembles, the zodiac and cosmic imagery contribute to the glorification of monarchical power, still acting as an instrument of political legitimization. In the academic spaces of the 19th century, astrological symbols are either recovered for heritage reasons or adapted in an ornamental key, a sign of progressive detachment from their divinatory substrate. Finally, in projects from the transition between the 19th and 20th centuries, such as *Villa Stuck* or *Grand Central Terminal*, they reappear in a re-signified form, as landmarks of a modern sensibility. Thus, astrological motifs, even detached from their old functions, continue to enrich the visual imagery of the Western interior, becoming a significant indicator of how society continually reconfigures and renegotiates its position in the old living cosmos.

NOTE / END NOTES

- [1] „[...] his household, the chateau de Versailles, was the state in microcosm.” (traducere Iulia Părășanu); Vernon Hyde Minor, *Baroque & Rococo: art & culture*, Editura Prentice-Hall, Upper Saddle River, N.J., 1999, p. 327.
- [2] “For Louis, art became not just an expression of grandeur and splendor, it functioned at the same time as a tool of repression.” (traducere Iulia Părășanu); ibidem, p. 331. Represiunea constă, printre altele, în suspendarea însoțitorilor regelui în universul artificial și activitățile de divertisment de la Versailles, toate desfășurate în acest cadru al splendorii artistice; prin această izolare față de lumea exterioară, ei devin lipsiți de influență reală asupra realității politice cotidiene. Subiectul este abordat și în Germain Bazin, *The baroque: principles, styles, modes, themes*, Editura W.W. Norton & Company, New York, 1968, p. 306.
- [3] Ritualuri precum rutina sa matinală, ce face aluzie la călătoria zeului Apollo pe bolta cerească; Vernon Hyde Minor, *op. cit.*, p. 331.
- [4] Claude Audran cel Tânăr (1639 – 1684), pictor și gravor francez, membru al unei familii cu o bogată tradiție artistică; <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG17858>, accesat: 02.12.2025.
- [5] Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681), pictor și decorator francez; <https://en.chateaufersailles.fr/discover/estate/palace/king-state-apartment/the-mercury-room>, accesat: 02.12.2025.
- [6] Charles de La Fosse (1636 – 1716), pictor francez, elev al lui Charles Le Brun; <https://en.chateaufersailles.fr/node/5920/charles-fosse>, accesat: 02.12.2025.
- [7] Să ne amintim ocaziile cu care Nicolas Poussin integrează acest motiv în operele sale: *Helios și Phaeton cu Saturn* și *cele patru anotimpuri* (1629-30), *Imperul Florei* (1631) sau *Triumful lui Bacchus* (1636); este posibil ca Charles de La Fosse să fi fost influențat direct de aceste reprezentări.
- [8] În cadrul căreia nu regăsim însă un motiv astrologic recunoscutibil.
- [9] Sfera lui Delure se bazează pe modelul geocentric al lui Claudius Ptolemeu, și nu pe cel heliocentric al lui Copernic, ce devine la momentul respectiv acceptat în mediul științific european; putem astfel întui persistența unui substrat astrologic al acestui obiect, dat fiind faptul că din punct de vedere pur astronomic el este deja învechit; <https://artsandculture.google.com/story/sciences-at-versailles-part-2-astronomy-queen-of-sciences-palace-of-versailles/fAXRnpjEa-CTKw?hl=en>, accesat: 02.12.2025.
- [10] Sir James Thornhill (1675/6 – 1734), pictor englez, reprezentant al Barocului; <https://ornc.org/stories/who-was-james-thornhill/>, accesat: 02.12.2025.
- [11] Germain Bazin îl numește „[...] singurul mare ansamblu de pictură barocă engleză comparabilă cu cele ale Franței și Italiei”; „[...] the only great ensemble of English baroque painting comparable to that of Germany and Italy.” (traducere Iulia Părășanu); Germain Bazin, *op. cit.*, p. 323; ansamblul mai este supranumit și „Capela Sixtină a Marii Britanii”; <https://ornc.org>, accesat: 27.06.2025.
- [12] Cu siguranță o aluzie la conflictele dintre Franța și Marea Britanie din această perioadă, precum Războiul de nouă ani (1688 – 1697) și poate chiar Războiul Succesiunii Spaniole (1701 – 1714).

- [13] Cele douăsprezece lucrări au fost inițial realizate pentru locuința din Antwerp a artistului; <https://www.senat.fr/connaitre-le-senat/histoire-du-senat/jordaens-au-palais-du-luxembourg.html>, accesat: 1.07.2025.
- [14] Jacob Jordaens (1593 – 1678), artist flamand, reprezentant al Barocului; Marco Bussagli; Mattia Reiche, *Baroque & Rococo*, Editura Sterling Publishing, Chicago, 2009.
- [15] Această ordine urmărește noul calendar al Republicii Franceze, adoptat în timpul Revoluției; scopul acestuia ar fi fost debarasarea de asocieri religioase și presupune reorganizarea completă a structurii temporale de peste an; calendarul începe în data echinocțiului de toamnă, 22 septembrie, ziua proclamării Republicii Franceze; considerat extrem de nepractic și nepopular, acest calendar va dispărea odată cu regimul lui Napoleon Bonaparte; <https://www.britannica.com/science/French-republican-calendar>, accesat: 1.07.2025.
- [16] Luc-Olivier Merson (1846 – 1920), pictor și ilustrator, reprezentant al Academismului francez; <https://artsandculture.google.com/entity/luc-olivier-merson/m0499xs?hl=en>, accesat: 02.12.2025.
- [17] Annibale Brugnoli (1843 – 1915), pictor italian, autor a numeroase fresce realizate pentru diverse instituții publice; https://artsandculture.google.com/entity/m0_1d1j3?hl=en, accesat: 02.12.2025.
- [18] Programul astrologic al Sălii Zodiac este gândit în detaliu, ei fiind completat chiar de o serie de douăsprezece scaune sculptate cu semnele zodiacului, fiecare fiind reprezentat cu atributele sale specifice.
- [19] Franz von Stuck (1863 – 1928), pictor, sculptor și arhitect german, reprezentant al Simbolismului; <https://artsandculture.google.com/entity/franz-stuck/m05zw3c?hl=en>, accesat: 02.12.2025.
- [20] Observăm cum Franz von Stuck apelează la un sistem heliocentric; Pământul este reprezentat astfel drept una dintre planete; apar de asemenea planetele Uranus și Neptun, recent apărute în înțelegerea astronomică a secolului al XIX-lea.
- [21] Paul César Helleu (1859 – 1927), artist și designer francez; <https://artsandculture.google.com/entity/paul-c%C3%A9sar-helleu/m088kb5?hl=en>, accesat: 02.12.2025.
- [22] John Singer Sargent (1856 – 1925), pictor american cu o abordare proprie a Realismului ce evocă uneori influențe impresioniste; <https://artsandculture.google.com/entity/john-singer-sargent/m0qdx4?hl=en>, accesat: 02.12.2025.
- [23] „They forgot God their savior which had done great things in Egypt. And they served their idols: which were a snare unto them. Yea, they sacrificed their sons and their daughters unto devils and shed innocent blood: even the blood of their sons and of their daughters whom they sacrificed unto the idols of Canaan. Therefore was the wrath of the Lord kindled against His people: and He gave them into the hand of the heathen: and they that hated them ruled over them. Their enemies also oppressed them and they were brought into subjection under their hand. Nevertheless He regarded their affliction when He heard their cry: and He remembered for them His covenant.” (traducere Iulia Părășanu); textul se regăsește pe banda de pe latura stângă a lucrării lui Sargent.

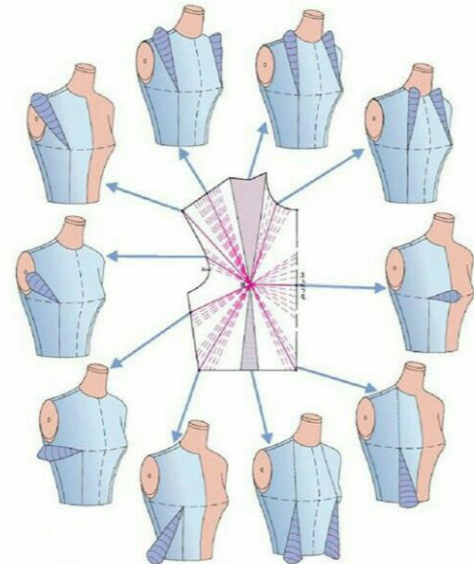
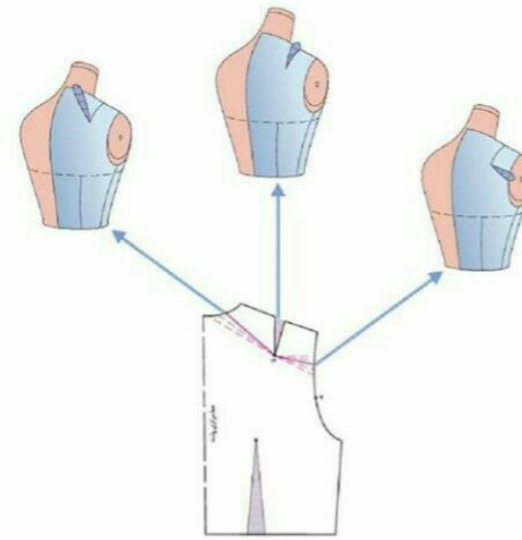


Fig. 6 / Dart Manipulation



tipar (de exemplu, în umăr sau în talie) pentru a schimba designul, dar menținând același volum (aceeași adâncime a cupei bustului). Această mobilitate confirmă rolul său de instrument de modelare geometrică capabil să adapteze suprafața plană la multiple configurații volumetrice^[5].

- „Moda începe cu tiparul. Totul pornește de la linii și proporții, iar hainele nu sunt nimic fără forma corectă” – *Maxime a croitoriei structurale* (Atribuită filozofiei Balenciaga).
- Acest citat subliniază ideea că designul nu este doar despre estetică, ci este, în primul rând, o problemă de inginerie a formei. Fără precizia geometrică a tiparului, nici cea mai scumpă țesătură nu poate obține potrivirea, echilibrul și ritmul necesar pentru a urmări anatomia tridimensională. Esența croitoriei este, așadar, stăpânirea liniilor și a proporțiilor care permit materialului să îmbrățișeze volumul, fie că este vorba de o formă statică, fie de una în mișcare.

Concluzie

- Geometria corpului este fundamentul croitoriei. Înțelegerea tridimensionalității, a planurilor, curburilor și ritmurilor corpului permite croitorului să transforme tiparul într-un instrument precis. Piesa vestimentară devine o reconstrucție geometrică fidelă a corpului, capabilă să respecte forma și mobilitatea acestuia. Capacitatea de a „vedea în spațiu” este esența croitoriei: armonizarea volumului corporal cu suprafața plană a materialului.

- “Fashion begins with the pattern. Everything starts from lines and proportions, and clothes are nothing without the correct shape.” – *Maxim of structural dressmaking* (attributed to Balenciaga).
- This quote emphasizes that design is not only about aesthetics but primarily about form engineering. Without the geometric precision of the pattern, even the most luxurious fabric cannot achieve fit, balance, and rhythm to follow three-dimensional anatomy. Dressmaking essence lies in mastering lines and proportions, allowing the material to embrace volume, whether static or in motion.

Conclusion

- Body geometry is the foundation of dressmaking. Understanding three-dimensionality, planes, curves, and body rhythms enables the pattern-maker to transform the pattern into a precise tool. The garment becomes a faithful geometric reconstruction of the body, respecting its shape and mobility. The ability to “see in space” is essential: harmonizing body volume with the flat material surface.

NOTE / END NOTES

- [1] Picardie, Justine, *Coco Chanel: An Intimate Life*, London, HarperCollins, 2010.
- [2] Diderot, Denis, *Encyclopédie des Arts et Métiers: Couture*, Paris, 1771.
- [3] Munro, Alan, *The Geometry of the Human Form*, London, Textile Press, 2019.
- [4] Cunningham, Richard, „Planar Analysis of the Human Body in Dressmaking”, *Journal of Fashion Studies*, vol. 12, nr. 3, 2018, p. 45–63.
- [5] Jackson, Helen, *From Flat Patterns to Three-Dimensional Garments*, London, Bloomsbury, 2020.

- Amploarea și valoarea colecției de artă a lui Alexandru Bogdan-Pitești au fost intens comentate atât în cercurile culturale și artistice ale epocii, cât și în publicațiile și literatura de specialitate, fiind considerate un reper al mecenatului artistic românesc de la începutul secolului al XX-lea. Din galeria de artiști remarcabili care au contribuit la conturarea acestui patrimoniu desosebit a făcut parte și sculptorul Constantin Brâncuși, ale cărui lucrări timpurii au fost susținute și promovate de colecționar.
- Contextul care a făcut posibilă întâlnirea dintre Constantin Brâncuși și Alexandru Bogdan-Pitești pare să conțină mai multe versiuni, aspect ce evidențiază atât caracterul fragmentar, cât și latura anecdotică a surselor de la acea vreme. Potrivit unei ipoteze avansată de anumiți cercetători și biografi ai lui Constantin Brâncuși, anul 1908 ar reprezenta momentul inițial al apropiării dintre sculptor și colecționarul Alexandru Bogdan-Pitești, deși această variantă nu are o confirmare bine fundamentată. În schimb, o întâlnire directă între cei doi este plasată de unele surse în anul 1909, fiind mediată de pictorița Cecilia Cuțescu-Stork, o prietenă apropiată a celor două personalități și, totodată, o figură centrală a vieții artistice bucureștene. Brâncuși ar fi fost introdus în cercul colecționarului cu prilejul organizării expoziției Societății „Tinerimea Artistică”, în cadrul căreia a fost invitat să expună. La acest eveniment, Al. Bogdan-Pitești s-a arătat interesat de o sculptură^[2] a artistului pe care a și achiziționat-o. Lucrarea care a intrat în patrimoniul colecției sale a fost *Cap de copil* sau *Studiu de copil* așa cum a denumit-o istoricul Nicolae Iorga în prefața redactată pentru catalogul expoziției^[3].
- Observațiile critice ale colecționarului în legătură cu această sculptură nu au întârziat să apară, exprimându-le într-un articol publicat în „Anuarul presei române și al vieții politice” din 1910. Rândurile dedicate ilustrează nu doar aprecierea și interesul său constant pentru arta modernă, ci și admirația pentru noua generație de artiști, pe care o susținea cu mult entuziasm și discernământ. „La Brâncuși [...] priviți *Capul de copil*, fruntea și figura, cu câtă delicatețe sunt redate, ce admirabil sunt modelate, ce frăgezime a cărnii și a pielii. Restul figurii, restul capului nu l-a interesat, piatra a rămas aproape necioplită, pentru ca nimic să nu distragă de la punctele asupra cărora s-a mărginit toată atenția lui...”^[4] Deși lipsite de rigoarea unei formulări plastice avizate, comentariile lui Al. Bogdan-Pitești au reușit să surprindă esența operei lui Constantin Brâncuși. În notele sale critice, colecționarul considera că viziunea creatoare a sculptorului se definește printr-o continuă depășire a limitelor formale, printr-un proces de sinteză și epurare care conduce forma către stilizare, făcând ca „din ea ideea, să țâșnească, vie, să se înalțe radioasă.”^[5] Presa de specialitate și cercurile artistice ale epocii nu au receptat favorabil *Capul de copil* al lui Brâncuși, unele au opinii critice mergând până la a-l considera o reprezentare monstruoasă, reflectând dificultatea acestor medii de a accepta limbajul inovator al sculptorului.
- Încă din perioada în care se afla în colecția lui Bogdan-Pitești, numeroase publicații ale vremii au reprodus în paginile lor imagini ale sculpturii *Cap de copil*. Ea este surprinsă și într-o fotografie ce înfățișează interiorul biroului colecționarului, unde apare așezată pe un soclu, în

Romanian artistic patronage at the beginning of the 20th century. Among the gallery of remarkable artists who contributed to shaping this unique heritage was the sculptor Constantin Brâncuși, whose early works were supported and promoted by the collector.

- The context that made the meeting between Constantin Brâncuși and Alexandru Bogdan-Pitești possible seems to have several versions, which highlights both the fragmentary nature and the anecdotal aspect of the sources from that time. According to a hypothesis put forward by certain researchers and biographers of Constantin Brâncuși, 1908 would represent the initial moment of rapprochement between the sculptor and the collector Alexandru Bogdan-Pitești, although this version has no well-founded confirmation. Instead, some sources place a direct meeting between the two in 1909, mediated by the painter Cecilia Cuțescu-Stork, a close friend of both personalities and also a central figure in Bucharest's artistic life. Brâncuși was introduced to the collector's circle during the exhibition organized by the „Tinerimea Artistică” (Artistic Youth Society), where he was invited to exhibit. At this event, Al. Bogdan-Pitești showed interest in one of the artist's sculptures^[2], which he then purchased. The work that became part of his collection was *Child's Head* or *Study of a Child*, as historian Nicolae Iorga named it in the preface he wrote for the exhibition catalog^[3].
- The collector's critical observations regarding this sculpture were not long in coming, expressed in an article published in the 1910 „Yearbook of the Romanian Press and Political Life.” The lines dedicated to it illustrated not only his appreciation and constant interest in modern art, but also his admiration for the new generation of artists, whom he supported with great enthusiasm and discernment. „In Brâncuși [...] look at the *Child's Head*, the forehead and the face, how delicately they are rendered, how admirably they are modeled, how tender the flesh and skin are. The rest of the figure, the rest of the head, did not interest him; the stone remained almost uncarved, so that nothing would distract from the points on which he focused all his attention...”^[4] Although lacking the rigor of an expert artistic formulation, Al. Bogdan-Pitești's comments managed to capture the essence of Constantin Brâncuși's work. In his critical notes, the collector considered that the sculptor's creative vision was defined by a continuous overcoming of formal limits, through a process of synthesis and purification that led the form towards stylization, causing „the idea to spring forth from it, alive, rising radiantly.”^[5] The specialized press and artistic circles of the time did not receive Brâncuși's *Child's Head* favorably, with some critical opinions going so far as to consider it a monstrous representation, reflecting the difficulty of these circles in accepting the sculptor's innovative language.
- Even when it was in Bogdan-Pitești's collection, numerous publications of the time reproduced images of the sculpture *Child's Head* in their pages. It is also captured in a photograph depicting the interior of the collector's office, where it appears placed on a pedestal, on the left side of the frame, constituting a visible element of the artistic environment he had



Fig. 1 / Constantin Brâncuși, *Cap de copil*

Fig. 2 / Foto, Alexandru Bogdan-Pitești în interiorul biroului său



Fig. 3 / Constantin Brâncuși, Cap de femeie (Baronesa Renée Irana Frachon), piatră, 1909

partea stângă a cadrului, constituind un element vizibil al mediului artistic pe care acesta îl cultivase. Ultima atestare a existenței lucrării se regăsește în inventarul colecției întocmit în anul 1923, unde figurează la poziția 47. Documentul păstrat în Arhivele Statului din București este menționat de istoricul și criticul de artă Barbu Brezianu, aspect care relevă importanța actului pentru reconstituirea traseului operei brâncușiene.

- Alexandru Bogdan-Pitești a continuat să achiziționeze opere de Brâncuși și cu prilejul altor expoziții ale „Tinerimii Artistice”, precum cea din 1914, care a marcat cel de-al XIV-lea proiect curatorial al societății artistice. Două din cele patru sculpturi remarcabile ale sculptorului expuse în cadrul evenimentului au intrat în patrimoniul muzeal al colecționarului, prin acest gest demonstrând aprecierea, susținerea și importanța acordate operei unui artist emergent. Lucrările cumpărate au fost *Cap de femeie* (cunoscut și sub denumirea de *Danaida*) și *Cap de japoneză* (sau *Muza adormită*), opere al căror parcurs, pornind de la etapa conceperii lor, va face obiectul unei analize în rândurile ce urmează.
- Prietenia lui Constantin Brâncuși cu baroana Renée Irana Frachon^[6] a constituit premisa creării sculpturii *Cap de japoneză* sau *Muza adormită* – o ilustrare fără echivoc a unui deosebit rafinement stilistic, dar și a orientării artistului spre esențializarea formei. Acesată sculptură a fost precedată de alte câteva lucrări (*Adolescența*, în 1905, *Repaos*, în 1906 și *Somnul*, în 1908) în care baronesa i-a servit ca model și în care se păstrează similitudini evidente atât în postura corpului, cât și în redarea trăsăturilor fizionomice. Lucrarea *Cap de japoneză* sau *Muza adormită* marchează o evoluție a viziunii stilistice în creația brâncușiană prin care sculptorul renunță treptat la detaliile descriptive și se orientează către o stilizare accentuată a formei. Așa cum preciza și unul dintre exegeții operei sale, criticul de artă Barbu Brezianu, desprinderea incompletă a capului de corp poate fi văzută ca o metaforă vizuală a eliberării artistice de convenții pentru a ajunge la o esență expresivă a formei. Scriitorul și gazetarul Tudor Arghezi, colaborator al ziarului „Seara” condus de Bogdan-Pitești, a consacrat un articol acestei expoziții în care a oferit o descriere sugestivă a *Muzei adormite*. El o caracteriza drept „...un cap de bronz, suflat cu aur, zmulc ca din grumajii unei statui întregi și culcat pe un obraz.”^[7] Continuând într-o notă lirică, Arghezi sublinia că: „E o transparență în acest chip de aur, vitrifiat, care te face să crezi că între metal și ochi s-a interpus un strat de glazură grosă și că liniile au fost scobite sau zmulse înafară, prin interior, ca suprafața pământului stîncos.”^[8] Referințele scriitorului nu s-au oprit doar la analiza *Muzei adormite*, ci au reliefat „acea frumusețe particulară” a întregii opere brâncușiene puțin înțeleasă de omul comun, dar pe care o compara cu „...Sfințele Scripturi, neîntrecute ca frumusețe literară...”^[9], evidențiind dimensiunea spirituală și universală a creației lui Brâncuși.

La doi ani de la dispariția lui Alexandru Bogdan-Pitești, în anul 1924, când colecția a fost scoasă la licitație de către familia acestuia, *Muza adormită* împreună cu *Danaida* au intrat în posesia colecționarei Ilinca Darvari, fiind achiziționate de către aceasta pentru sumele de 4 100 și respectiv 5 000 lei^[10]. Începând cu debu-

cultivated. The last attestation of the work's existence is found in the inventory of the collection drawn up in 1923, where it appears at position 47. The document, kept in the State Archives in Bucharest is mentioned by historian and art critic Barbu Brezianu, which highlights the importance of the document for reconstructing the history of Brâncuși's work.

Alexandru Bogdan-Pitești continued to acquire works by Brâncuși at other exhibitions organized by „Tinerimea Artistică” (Artistic Youth), such as the one in 1914, which marked the artistic society's 14th curatorial project. Two of the sculptor's four remarkable sculptures exhibited at the event became part of the collector's museum heritage, demonstrating his appreciation, support, and recognition of the importance of the work of an emerging artist. The purchased works were *Woman's Head* (also known as *Danaida*) and *Japanese Woman's Head* (or *Sleeping Muse*), works whose journey, starting from their conception, will be analysed in the following lines.

Constantin Brâncuși's friendship with Baroness Renée Irana Frachon^[6] was the premise for the creation of the sculpture *Head of a Japanese Woman* or *Sleeping Muse* – an unequivocal illustration of a particular stylistic refinement, but also of the artist's orientation towards the essentialisation of form. This sculpture was preceded by several other works (*Adolescence*, in 1905, *Repaos*, in 1906, and *Sleep*, in 1908) in which the baroness served as a model and in which obvious similarities are preserved both in the posture of the body and in the rendering of the physiognomic features. The work *Head of a Japanese Woman* or *Sleeping Muse* marks an evolution in Brâncuși's stylistic vision, through which the sculptor gradually abandons descriptive details and moves towards an accentuated stylization of form. As one of the exegetes of his work, art critic Barbu Brezianu, pointed out, the incomplete separation of the head from the body can be seen as a visual metaphor for artistic liberation from conventions in order to reach an expressive essence of form. The writer and journalist Tudor Arghezi, a contributor to the newspaper „Seara” (The evening), edited by Bogdan-Pitești, devoted an article to this exhibition in which he offered a suggestive description of the *Sleeping Muse*. He described it as „...a bronze head, blown with gold, torn from the clutches of an entire statue and lying on one cheek.”^[7] Continuing in a lyrical vein, Arghezi emphasized that: „There is a transparency in this golden, vitrified face that makes you believe that a thick layer of glaze has been interposed between the metal and the eyes, and that the lines have been hollowed out or torn away from the inside, like the surface of rocky ground.”^[8] The writer's references did not stop at analyzing *The Sleeping Muse*, but highlighted „that particular beauty” of Brâncuși's entire oeuvre, little understood by the common man, but which he compared to „...the Holy Scriptures, unsurpassed in literary beauty...”^[9], highlighting the spiritual and universal dimension of Brâncuși's creation. Two years after Alexandru Bogdan-Pitești's death in 1924, when his collection was put up for auction by his family, *The Sleeping Muse* and *Danaida* came into the possession of collector Ilinca Darvari, who purchased

Fig. 7 / Constantin Brâncuși, Sărutul



Fig. 8 / Constantin Brâncuși, Sărutul

lui Brâncuși la București în cursul anului 1908 nu este confirmată de surse documentare^[24]. Cu toate acestea, presupunerile privind datarea execuției sculpturii par să indice anul 1909 și atelierul bucureștean de pe strada Brezoianu, pe care colecționarul îl oferise mai multor artiști în căutarea unui spațiu creator. Există câteva referințe cu privire la vizitele lui Constantin Brâncuși în cadrul acestui atelier, pe care Tudor Arghezi le-a consemnat în scrierile ale sale^[22].

- Potrivit criticului și istoricului de artă Cristian-Robert Velescu, această însemnare ar putea fi interpretată ca documentând o etapă prealabilă în vederea elaborării unui catalog al operei, proiectat de Brâncuși. Argumentul se sprijină pe faptul că mențiunile „Pierre sculptée” și „à Bucharest” nu apar scrise în continuitate, ci pe rânduri distincte. În această logică, „à Bucharest” nu desemnează locul execuției, ci mai degrabă pe cel al păstrării lucrării^[23].
- În însemnările lăsate de colecționarul Krikor Zambaccian, lucrarea figurează sub un titlu eronat și anume *Cumințenia pământului*^[24]. Criticul de artă Barbu Brezianu, în urma unor cercetări efectuate, identifică originea acestei informații eronate în lucrările lui Petru Comarnescu, care a contribuit neintenționat la răspândirea confuziei, cel mai probabil datorită unor surse primare ambigue și insuficient verificate. Constatările lui Barbu Brezianu aduce în discuție o problemă recurentă în istoriografia artei, referitoare la perpetuarea erorilor de factură documentară, care sunt preluate în absența unei evaluări critice și consolidate prin republicări ulterioare. Confuzia terminologică a persistat chiar și după publicarea postumă a culegerii de scrieri aparținând colecționarului K. Zambaccian. Cu toate acestea, clarificarea identificării sculpturii pare să fie lămurită în documentul de inventariere din 1923, în care opera este specificată drept „Cap de femeie, în piatră de Vrața”. Documentele citate de Brezianu atestă participarea sculpturii *Danaida* la expoziția de la „Căminul Artei”, organizată în 1942. În mod similar cu documentarea Muzei adormite, Lucia Demetriade-Bălăcescu a realizat o reprezentare grafică a *Danaidei*, desen reprezentând interiorul casei Darvari și executat la 16 mai 1966^[25].
- O altă piesă semnificativă din colecția lui Al. Bogdan-Pitești a reprezentat-o sculptura *Sărutul*, operă executată în piatră, a cărei existență actuală este incertă și în jurul căreia persistă numeroase neclarități și ambiguități documentare. Lucrarea, constituind prima variantă dintr-o serie de opere elaborate pe aceeași tematică, a fost prezentată în cadrul manifestării „Tinerimea Artistică”, organizată în toamna anului 1910. Lucrarea a figurat în expoziție purtând titlul „Fragment dintr-un capitel sculptură în piatră”^[26], mențiune documentată în publicația „Adeverul”, din 18 noiembrie 1910. În articolul său dedicat salonului de toamnă al expoziției, B. Brănișteanu documenta participarea sculptorului la eveniment, notând: „D. C. Brâncuși expune *Fragment dintr'un capitel* (20). E tot în genul primitiv cu care am declarat și la trecuta expoziție, că nu mă pot împăca. Cel puțin de astă dată scopul pentru care e destinată sculptura aceasta, fiind mai mult ornamentală parcă are mai mult senz și poate fi într-o câr-va pricepută.”^[27]
- Cu privire la titlul inițial ales de sculptor, Ariane Cou-

Bucharest during 1908 is not confirmed by documentary sources^[24]. However, assumptions regarding the date of the sculpture's execution seem to point to 1909 and the Bucharest studio on Brezoianu Street, which the collector had offered to several artists in search of a creative space. There are several references to Constantin Brâncuși's visits to this studio, which Tudor Arghezi recorded in several of his writings^[22].

- According to art critic and historian Cristian-Robert Velescu, this note could be interpreted as documenting a preliminary stage in the development of a catalog of Brâncuși's work. The argument is based on the fact that the words "Pierre sculptée" and "à Bucharest" do not appear written in sequence, but on separate lines. Following this logic, "à Bucharest" does not refer to the place of execution, but rather to the place where the work is kept^[23].
- In the notes left by collector Krikor Zambaccian, the work appears under an erroneous title, namely *The Wisdom of the Earth*^[24]. Following his research, art critic Barbu Brezianu identified the origin of this erroneous information in the works of Petru Comarnescu, who unintentionally contributed to the spread of confusion, most likely due to ambiguous and insufficiently verified primary sources. Barbu Brezianu's finding raises a recurring issue in art historiography, namely the perpetuation of documentary errors, which are taken over in the absence of critical evaluation and consolidated through subsequent republications. The terminological confusion persisted even after the posthumous publication of the collection of writings belonging to the collector K. Zambaccian. However, the identification of the sculpture seems to be clarified in the 1923 inventory document, in which the work is specified as „Head of a woman, in Vratsa stone.” The documents cited by Brezianu attest to the participation of the *Danaida* sculpture in the exhibition at the „Căminul Artei” (Home of Art), organized in 1942. Similar to the documentation of The Sleeping Muse, Lucia Demetriade-Bălăcescu made a graphic representation of *Danaida*, a drawing depicting the interior of the Darvari house and executed on May 16, 1966^[25].
- Another significant piece in Al. Bogdan-Pitești's collection was the sculpture *The Kiss*, a work executed in stone, whose current existence is uncertain and around which numerous ambiguities and documentary uncertainties persist. The work, the first in a series of works on the same theme, was presented at the „Tinerimea Artistică” (Artistic Youth) event, organized in the fall of 1910. The work appeared in the exhibition under the title „Fragment from a stone sculpture column”^[26], as documented in the publication „Adeverul” (The Truth) on November 18, 1910. In his article dedicated to the autumn exhibition, B. Brănișteanu documented the sculptor's participation in the event, noting: „D. C. Brâncuși exhibits *Fragment from a stone sculpture column* (20). It is still in the primitive style that I declared at the last exhibition that I cannot reconcile myself with. At least this time, the purpose for which this sculpture is intended, being more ornamental, seems to make more sense and can be understood to some extent.”^[27]
- Regarding the title initially chosen by the sculptor, Ariane Cou-

în inventarul colecției întocmit la 13 februarie 1923^[41]. Presupusa dispariție a Sărutului din colecția lui Bogdan-Pitești a generat numeroase speculații și controverse, unele dintre acestea fiind asociate cu o sesizare oficială formulată de moștenitoarele legale ale colecționarului, reprezentate de mama și soția acestuia. Ele au reclamat sustragerea unor obiecte de artă și au notificat Ministerul Artelor și Cultelor, solicitând implicarea instanței. Prin intervenția sa pe lângă Cabinetul de instrucție și Prefectura Poliției Capitalei, Ministerul a acționat direct în soluționarea cazului dispariției, reușind să recupereze bunurile sustrate și să dispună sigilarea colecției, instituind totodată o protecție oficială până la organizarea licitației publice din 1924. Cu toate că apare consemnată în inventarul colecției la poziția 299, soarta sculpturii *Sărutul* rămâne neclară, neexistând documente oficiale din cadrul licitației care să-i confirme destinația. O sculptură mulaj a acestei versiuni, intitulată Sărutarea, a constituit cea de-a cincea lucrare care a făcut parte din colecție, împărțășind un destin similar cu cel al *Sărutului*, existența sa rămânând până astăzi neelucidată^[42].

- Prezența operelor brâncușiene în patrimoniul colecției de artă constituite de Alexandru Bogdan-Pitești atestă, o dată în plus, rafinamentul estetic și capacitatea intuitivă remarcabilă a colecționarului în identificarea și promovarea expresiilor artistice autentice. Contribuția sa substanțială și influența profundă exercitate asupra dezvoltării culturii și artei moderne românești au generat ecouri ample și îndelungate.

of The Kiss from Bogdan-Pitești's collection has generated numerous speculations and controversies, some of which are associated with an official complaint filed by the collector's legal heirs, represented by his mother and wife. They reported the theft of several art objects and notified the Ministry of Arts and Culture, requesting the involvement of the court. Through its intervention with the Investigation Cabinet and the Capital Police Prefecture, the Ministry acted directly in resolving the case of the disappearance, managing to recover the stolen goods and order the sealing of the collection, while also establishing official protection until the public auction was organized in 1924. Although it appears in the collection inventory at position 299, the fate of the sculpture *The Kiss* remains unclear, as there are no official auction documents confirming its destination. A cast sculpture of this version, entitled The Kiss, was the fifth work to be included in the collection, sharing a similar fate to *The Kiss*, its existence remaining unclear to this day^[42].

- The presence of Brâncuși's works in the art collection assembled by Alexandru Bogdan-Pitești attests, once again, to the collector's aesthetic refinement and remarkable intuitive ability to identify and promote authentic artistic expressions. His substantial contribution and profound influence on the development of Romanian culture and modern art have had a significant and lasting impact.



NOTE / END NOTES

[1] Florea P. Mitran, *Viața și opera lui Aleksandru C. Bogdan-Pitești*, Muzeul Oltului, t.3, 2013, p. 278
[2] Theodor Enescu, *Scrieri despre artă*, ed. Meridiane, București, 2003, vol. II, p. 111
[3] Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Editura Alfa, București, 2005, p. 220
[4] Al. C. Bogdan-Pitești, *Note de artă. Expoziția Societății „Tinerimea Artistică”, mai 1909 – Expoziția oficială iunie 1909*, în „Anuarul presei române și al vieții politice”, 1910, pp. 310-311 apud Teodor Enescu, *Op. cit.*, p.109
[5] *Ibidem*, p. 109
[6] https://fr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Fruchon/accesat04.09.2025
[7] Tudor Argezei, *Pensula și dalta*, Editura Meridiane, 1973, pp. 119-120
[8] *Ibidem*, pp. 119-120
[9] *Ibidem*, p. 120
[10] Theodor Enescu, *Op. cit.*, pp. 111-112
[11] *Ibidem*, p. 110
[12] Lucia Demetriade Bălăcescu, *Cronica plastică. Colecția Al. Bogdan-Pitești*, în „Universul literar”, 18 iulie 1942, p. 3
[13] *Ibidem*, p. 3
[14] *Ibidem*, p. 3
[15] *Ibidem*, p. 3
[16] Barbu Brezianu, *Op. cit.*, p. 224
[17] *Ibidem*, p. 224
[18] *Ibidem*, p. 224
[19] *Ibidem*, p. 224
[20] Barbu Brezianu, *Op. cit.*, p. 146
[21] *Ibidem*, p. 146
[22] Tudor Argezei, *Op. cit.*, p. 309

[23] Cristian-Robert Velescu, *Un portret exotic: Danaidă, Brâncuși surse românești și perspective universale*, coord. / ed. Doina Lemny, Editura Art Encounters, Timișoara, 2023, p.130
[24] Krikor Zambaccian, *Insemnările unui amator de artă*, Editura LiterNet 2004, p.72
[25] Barbu Brezianu, *Op. cit.*, p. 146
[26] Theodor Enescu, *Op. cit.*, p. 112
[27] B Brănișteanu, *Expoziția „Tinerimea Artistică”- salonul de toamnă*, în „Adeverul”, 18 noiembrie, 1910, pp.1-2, <https://adt.arcanum.com/ro/accesat01.08.2025>
[28] Ariane Coulondre, *Sărutul. Brâncuși surse românești și perspective universale*, coordonator / editor Doina Lemny, Editura Art Encounters, Timișoara, 2023, p.106
[29] Petru Comarnescu, *Brâncuși mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Editura Meridiane, 1972, ediție îngrijită de Nina Stănculescu-Zamfirescu, p. 225
[30] *Ibidem*, p. 225
[31] *Ibidem*, p. 226
[32] *Ibidem*, pp. 225-226
[33] *Ibidem*, pp. 222-223
[34] *Ibidem*, p. 228
[35] Barbu Brezianu, *Op. cit.*, p. 140
[36] Theodor Enescu, *Op. cit.*, p. 112
[37] Ariane Coulondre, *Lucr. cit.*, p.106
[38] Barbu Brezianu, *Op. cit.*, p. 140
[39] https://www.observatorul.com/articles_main.asp?action=articleviewdetail&ID=11146,publicat28.02.2012,accesat22.11.2025
[40] [https://en.wikipedia.org/wiki/John_Quinn_\(collector\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Quinn_(collector)) accesat22.11.2025accesat22.11.2025
[41] Petru Comarnescu, *Op. cit.*, pp. 224-225
[42] Theodor Enescu, *Op. cit.*, p. 114

Paula Bianca ȘILBAC

Spațiul educațional între tradițional și contemporan / *The educational space between traditional and contemporary*

Cuvinte cheie / arhitectură școlară; configurare spațială; design ambiental; neuroarhitectură;

Rezumat / Corelația dintre morfologia spațiului și performanța școlară este profundă, deși adesea subestimată. Pornind de la ipoteza că arhitectura nu doar găzduiește, ci modelează pedagogia, acest articol argumentează necesitatea unei schimbări de paradigmă. Analizăm critic limitările sălii de clasă tradiționale – o moștenire ce pare tot mai inadecvată pentru competențele secolului XXI. Propunem, în schimb, o tranziție de la structurile standardizate către medii flexibile, capabile să integreze firesc tehnologia și să susțină noile orizonturi ale educației hibride.

Keywords / school architecture; spatial configuration; environmental design; neuroarchitecture;

Summary / The correlation between spatial morphology and school performance is profound, although often underestimated. Starting from the hypothesis that architecture not only hosts, but shapes pedagogy, this article argues the need for a paradigm shift. We critically examine the limitations of the traditional classroom – a legacy that seems increasingly inadequate for the skills of the 21st century. We propose, instead, a transition from standardized structures to flexible environments, capable of naturally integrating technology and supporting the new horizons of hybrid education.

- Evoluția spațiului educațional ilustrează o continuă negociere între controlul instituțional și autonomia învățării. Totuși, modelul consacrat al sălii de clasă tradiționale, moștenire a erei industriale, se dovedește astăzi insuficient pentru a susține complexitatea competențelor secolului XXI. În ciuda progreselor metodologice ale corpului didactic, rigiditatea arhitecturală impune constrângeri semnificative procesului de învățare. Fundamentarea acestei tranziții impune, însă, o depășire a perspectivei pur funcționale asupra clădirii și recunoașterea spațiului ca agent activ în ecuația pedagogică.
- Legătura dintre mediul construit și procesul de învățare este profundă și complexă, literatura de specialitate confirmând o corelație directă între parametrii arhitecturali, gradul de implicare al educabililor și performanța lor academică^[1]. Prin urmare, decriptarea acestei dinamici constituie o condiție indispensabilă pentru arhitecți și decidenți în proiectarea unor ecosisteme educaționale viabile. Istoric vorbind, morfologia spațiului școlar — cu precădere în învățământul artistic vizual — nu a fost niciodată statică, ci a evoluat ca o reflexie fidelă a intersecției dintre paradigmele pedagogice, inovația tehnologică și mutațiile sociale.
- O reconfigurare decisivă a spațiului educațional s-a produs la intersecția secolelor XIX și XX, sub influența mișcării Bauhaus. Aceasta a propus depășirea barierelor
- The evolution of the educational space illustrates a continuous negotiation between institutional control and learning autonomy. However, the established model of the traditional classroom, a legacy of the industrial age, is now proving insufficient to sustain the complexity of the skills of the 21st century. Despite the methodological advances of the teaching staff, architectural rigidity imposes significant constraints on the learning process. However, the substantiation of this transition requires an overcoming of the purely functional perspective on the building and the recognition of space as an active agent in the pedagogical equation.
- The link between the built environment and the learning process is deep and complex, the literature confirming a direct correlation between the architectural parameters, the degree of involvement of the learners and their academic performance^[1]. Therefore, deciphering this dynamic is an indispensable condition for architects and decision-makers in designing viable educational ecosystems. Historically speaking, the morphology of the school space — especially in visual art education — has never been static but has evolved as a faithful reflection of the intersection between pedagogical paradigms, technological innovation and social mutations.
- A decisive reconfiguration of the educational space occurred at the intersection of the nineteenth and

rii critice, generând pasivitate în loc de autonomie intelectuală.

- Ca reacție la această osificare instituțională, secolul XX a propus o schimbare de paradigmă prin educația progresivistă. Figura centrală a acestei mișcări, John Dewey, a operaționalizat prin Școala de Laborator (1896) tranziția de la receptarea statică la învățarea experiențială, ancorată în praxis. Această mutație filosofică a impus o redefinire a morfologiei școlare. Arhitecții au răspuns prin abandonarea rigidității celulare în favoarea unor configurații dinamice. Un exemplu notabil este teoretizarea de către Richard Neutra a „sălii de clasă active”^[16] — un spațiu polyvalent, zonificat funcțional pentru diverse tipuri de activitate (artă, știință, construcție).
- Acest moment marchează geneza flexibilității în arhitectura educațională, stabilind un principiu de design care continuă să influențeze fundamental organizarea spațiului școlar contemporan.
- Traectoria evolutivă a culminat cu integrarea extensivă a Mediilor Virtuale de Învățare (VLE)^[17], care s-au impus ca standard instituțional. În acest peisaj, pandemia de COVID-19 a funcționat ca un punct de inflexiune critic și ca un test de stres global, validând ireversibil paradigma învățării mixte și hibride.
- Consecința imediată a acestei mutații este redefinirea conceptului de spațiu educațional, care nu mai poate fi circumscris exclusiv arhitecturii fizice. Analiza fenomenului contemporan impune recunoașterea unei noi realități spațiale: un continuum fluid care navighează constant între materialitate și virtualitate, integrând ambele dimensiuni într-un ecosistem de învățare unificat.
- Sinteza perspectivelor istorice și teoretice abordate relevă o simbioză incontestabilă între evoluția pedagogiei și cea a arhitecturii. Discursul actual transcende parametrii strict funcționaliști, validând o viziune holistică — aliniată directivelor Organizației pentru Cooperare și Dezvoltare Economică și principiilor neuroarhitecturii — în care spațiul educațional este recunoscut drept un agent activ, responsabil de modularea experiențelor cognitive și emoționale.
- În lumina noilor realități hibride, reconfigurarea mediului construit nu mai reprezintă o simplă opțiune estetică, ci un imperativ strategic. Depășirea definitivă a rigidității industriale reclamă proiectarea unor ecosisteme de învățare capabile să armonizeze rigoarea formală cu fluiditatea interacțiunilor informale. Doar printr-o astfel de abordare integratoare, școala poate evolua dintr-un mecanism de stocare a cunoașterii într-un incubator autentic de creativitate, adaptat nevoilor reale ale societății contemporane.

conformism inhibits the development of critical thinking, generating passivity instead of intellectual autonomy.

- In reaction to this institutional ossification, the twentieth century proposed a paradigm shift through progressive education. The central figure of this movement, John Dewey, operationalized through the Laboratory School (1896) the transition from static reception to experiential learning, anchored in praxis. This philosophical mutation imposed a redefinition of school morphology. The architects responded by abandoning cellular rigidity in favor of dynamic configurations. A notable example is Richard Neutra's theorization of the „active classroom”^[16] a multipurpose, functionally zoned space for various types of activity (art, science, construction).
- This moment marks the genesis of flexibility in educational architecture, establishing a design principle that continues to fundamentally influence the organization of contemporary school space.
- The evolutionary trajectory culminated in the extensive integration of Virtual Learning Environments (VLEs)^[17], which established themselves as an institutional standard. In this landscape, the COVID-19 pandemic has functioned as a critical inflection point and as a global stress test, irreversibly validating the blended and hybrid learning paradigm.
- The immediate consequence of this mutation is the redefinition of the concept of educational space, which can no longer be circumscribed exclusively to physical architecture. The analysis of contemporary phenomenon requires the recognition of a new spatial reality: a fluid continuum that constantly navigates between materiality and virtuality, integrating both dimensions into a unified learning ecosystem.
- The synthesis of the historical and theoretical perspectives approached reveals an undeniable symbiosis between the evolution of pedagogy and that of architecture. The current discourse transcends strictly functionalist parameters, validating a holistic vision — aligned with the directives of the Organization for Economic Co-operation and Development and the principles of neuroarchitecture — in which the educational space is recognized as an active agent, responsible for modulating cognitive and emotional experiences.
- Considering the new hybrid realities, the reconfiguration of the built environment is no longer a simple aesthetic option, but a strategic imperative. The definitive overcoming of industrial rigidity requires the design of learning ecosystems capable of harmonizing formal rigor with the fluidity of informal interactions. Only through such an integrative approach, the school can evolve from a mechanism of knowledge storage into an authentic incubator of creativity, adapted to the real needs of contemporary society.

NOTE / END NOTES

- [1] Yufeng Zhou et al., „Effects of Visual Perception of Building Materials on Human Emotional States and Cognitive Functioning in a Physical Learning Environment”, *Buildings* 15, nr. 7 (2025): 1163, <https://doi.org/10.3390/buildings15071163>.
- [2] Kristof Vaes și Jouke Verlinden, ed., *Connectivity and Creativity in Times of Conflict* (Academia Press, 2023), <https://doi.org/10.26530/9789401496476>.
- [3] Elżbieta Komarzyńska-Swieściak et al., „Transition from Physical Design Studio to Emergency Virtual Design Studio. Available Teaching and Learning Methods and Tools—A Case Study”, *Buildings* 11, nr. 7 (2021): 312, <https://doi.org/10.3390/buildings11070312>.
- [4] Sedef Süner-Pla-Cerdà et al., *Towards an Integrative Model of Blended Design Studios: A Multiple Case Study across Architecture, Design and Planning Education, Education and Information Technologies* 30, nr. 2 (2025): 2005-39, <https://doi.org/10.1007/s10639-024-12873-y>.
- [5] *Idem*
- [6] Dan Zhu, *Designing Future Hybrid Creative Spaces Using Digital Tools in Educational Institutions and Organizations*, in *Connectivity and Creativity in Times of Conflict*, ed. de Kristof Vaes și Jouke Verlinden (Academia Press, 2023), <https://doi.org/10.26530/9789401496476-184>.
- [7] Andrea Rose McIntosh și Nafisa M. Jadavji, *Application of Neuroscience Principles for Evidence-based Design in Architectural Education* (*Journal of Young Investigators*, 2017), <https://doi.org/10.22186/jy.33.4.71-76>.
- [8] Alan E. Kazdin și Joan L. Pulaski, *Joseph Lancaster and Behavior Modification in Education, Journal of the History of the Behavioral Sciences* 13, nr. 3 (1977): 261-66, [https://doi.org/10.1002/1520-6696\(197707\)13:3%253C261::AID-JHBS2300130306%253E3.0.CO;2-%2523](https://doi.org/10.1002/1520-6696(197707)13:3%253C261::AID-JHBS2300130306%253E3.0.CO;2-%2523), data accesării 04.10.2025.
- [9] Neil Gislason, ERIC- EJ849031- *Building Paradigms: Major Transformations in School Architecture* (1798-2009), *Alberta Journal of Educational Research*, 200. f.a..
- [10] A. W. (Tony) Bates și Darin Jerke, 3.2 *The Origins of the Classroom Design Model – Teaching in a Digital Age – Second Edition*, f.a., <https://pressbooks.pub/darin/chapter/6-3-the-classroom-design-model/>, data accesării 25.09.2025.
- [11] Bates și Jerke, 3.2 *The Origins of the Classroom Design Model – Teaching in a Digital Age – Second Edition*.
- [12] Christine Sleeter, 2015-multicultural-education-vs-factory-model-schooling.pdf <https://www.fau.edu/education/faculty/docs/2015-multicultural-education-vs-factory-model-schooling.pdf>
- [13] Neil Gislason, *op. cit.*
- [14] Christine Sleeter, *op. cit.*
- [15] *Idem*
- [16] Neil Gislason, *op. cit.*
- [17] Claude Müller et al., *Learning effectiveness of a flexible learning study programme in a blended learning design: why are some courses more effective than others?*, *International Journal of Educational Technology in Higher Education* 20, nr. 1 (2023): 10, <https://doi.org/10.1186/s41239-022-00379-x>.

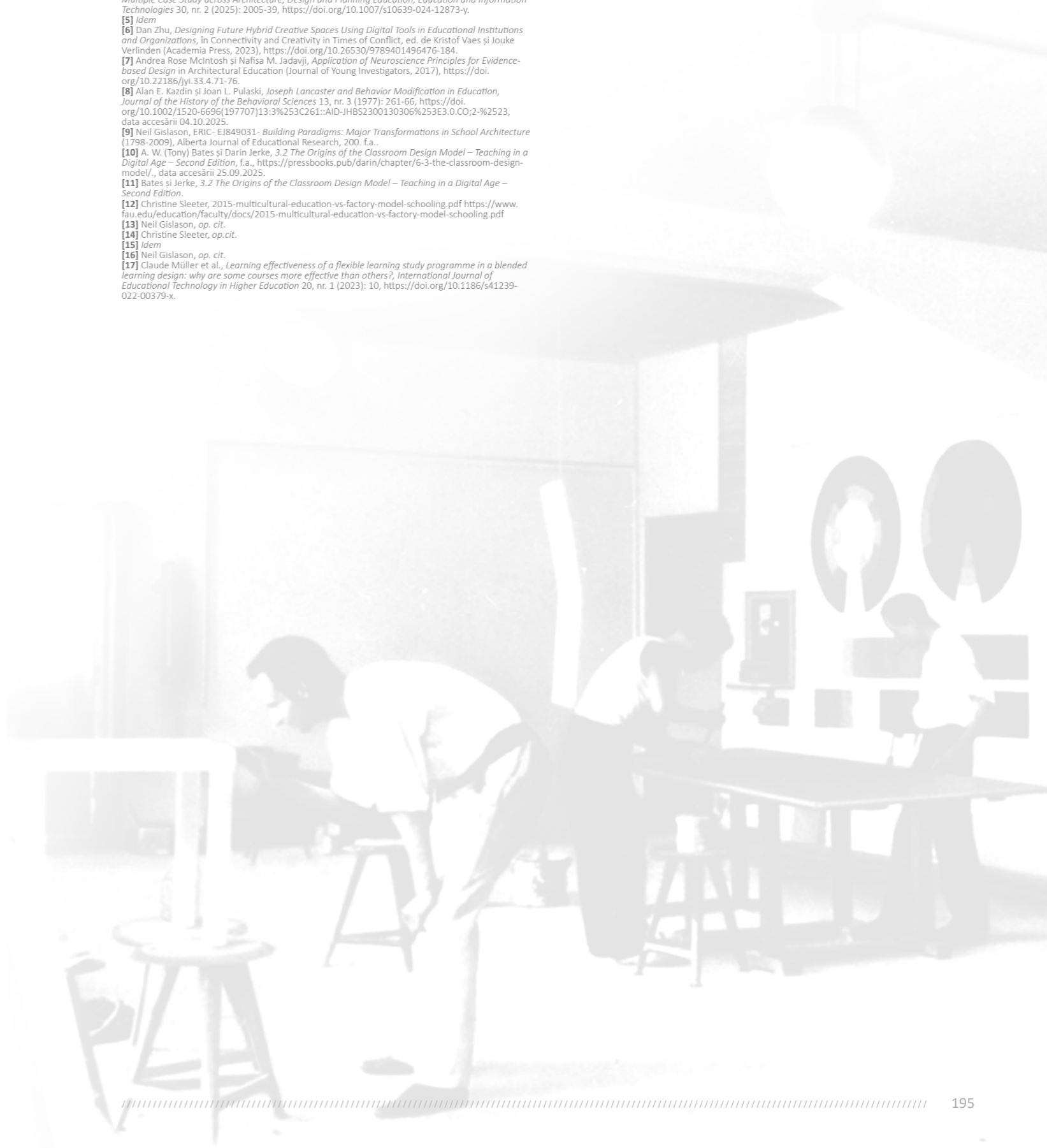




Fig. 1 / Bucătărie amenajată conform principiilor de well being

Fig. 2 / Exemple de materiale sustenabile, ce pot fi folosite în cadrul amenajărilor



Fig. 3 / Norm Architects, „Archipelago House”, Suedia, 2021



Fig. 4 / Amenajare rezidențială, San Francisco, Statele Unite ale Americii, AubreyMaxwell



Fig. 5 / Capiteluri de coloane în stilurile: doric, ionic și corintic

factori de îmbunătățire a stării de bine. Lumina naturală fiind o sursă neîncetată de vitamina D3, acționând, în același timp și ca un ceas deșteptător natural pentru întregul organism. Studiile demonstrează faptul că trezitul în concordanță cu răsăritul soarelui determină multiple beneficii asupra organismului uman, oferindu-i posibilitatea de a se adapta treptat la schimbare și neavând parte de un șoc brusc de lumină. Lumina naturală având o importanță de 39% pentru a genera o stare de bine, în schimb prezența plantelor reprezentând un procent de 29%.^[1]

- În afara beneficiilor asupra stării de sănătate și de bine fizic, prezența plantelor în spațiu poate determina și factori necesari în viața de zi cu zi și în interacțiunile sociale. Nivelul de grijă acordat acestora determinând nivelul de grijă pe care suntem dispuși să îl oferim persoanelor din jurul nostru și spațiului ce ne înconjoară, generându-ne satisfacție și bucurie, în timp ce ne responsabilizează.
- Confruntându-ne cu un proces de poluare în masă și cu o promovare constantă a materialelor fabricate din fibre sintetice, datorită prețurilor avantajoase și a ușurinței cu care pot fi adaptate pentru aproape fiecare nesitate, materialele naturale sunt asociate amenajărilor de lux, unor bugete ridicate și fiind, mult prea des, clasate ca și

them. Natural light, the presence of art and plants in a space are factors that improve well-being. Natural light is a constant source of vitamin D3, acting at the same time as a natural alarm clock for the entire body. Studies show that waking up in accordance with sunrise has multiple benefits for the human body, allowing it to gradually adapt to change and avoiding a sudden shock of light. Natural light is 39% important for generating a state of well-being, while the presence of plants accounts for 29%.^[1]

- In addition to the benefits for health and physical well-being, the presence of plants in a space can also influence factors that are necessary in everyday life and social interactions. The level of care we give them determines the level of care we are willing to give to the people around us and the space that surrounds us, generating satisfaction and joy, while also making us more responsible.
- Faced with mass pollution and the constant promotion of synthetic fiber materials, due to their affordable prices and the ease with which they can be adapted to almost any need, natural materials are associated with luxury furnishings, high budgets, and are too often classified as difficult to adapt. However,

greu adaptabile. Însă trăsătura principală a acestor materiale, de origine naturală, este durabilitatea acestora, fiind rezistente la trecerea timpului, uzură și abraziuni. Astfel, re folosirea țesăturilor și mobilierului din materiale precum: inul; lăna sau lemnul este încurajată atât pentru a proteja mediul înconjurător, pentru a beneficia sănătatea fizică- materiale naturale neconținând compuși chimici dăunători organismului, rezultați din procesele de prelucrare, vopsire- cât și pentru a oferi mai mult caracter spațiului, notele personale, permițând celor ce ne vizitează, să descopere aspecte importante despre personalitatea noastră și, implicit, despre adevărul nostru sine. Vorbind despre originile noastre, despre tradițiile spațiului geografic din care provenim și reprezentând o dovadă a meșteșugului local.

- Un alt aspect prin intermediul căruia putem contribui la crearea unui design sustenabil, atât pentru mediul înconjurător, cât și pentru starea noastră de bine, este cel cromatic. Folosind culori neutre pentru structura spațiului- pereții și adăugând accente de culoare prin intermediul accesoriilor. Astfel, putând schimba cromatica unei încăperi cu o mai mare ușurință.
- 99% din istoria ființei umane s-a petrecut prin adaptarea biologică la mediul natural, ci nu la cel artificial. Cor-

the main feature of these natural materials is their durability, as they are resistant to the passage of time, wear, and abrasion. Thus, the reuse of fabrics and furniture made from materials such as flax, wool, or wood is encouraged both to protect the environment and to benefit physical health—natural materials do not contain chemical compounds that are harmful to the body resulting from processing and dyeing processes, as well as to give more character to the space, personal touches, allowing those who visit us to discover important aspects about our personality and, implicitly, about our true selves. Talking about our origins, about the traditions of the geographical area we come from and representing a proof of local craftsmanship.

- Another aspect through which we can contribute to creating a sustainable design, both for the environment and for our well-being, is color. Using neutral colors for the structure of the space—the walls—and adding accents of color through accessories. This makes it easier to change the color scheme of a room.
- 99% of human history has been spent adapting biologically to the natural environment, not the artificial one. The body, mind, and senses have

cu circumstanțele istorice și personale. Astfel, stilurile arhitecturale și cele de design interior devin suveniruri emoționale ale momentelor și locurilor în cadrul cărora le-am mai întâlnit. Un proiect de amenajare frumos este echivalentul redării, în spațiul material, a unor valori esențiale pentru înflorirea ființei umane, a transubstanțierii idealului nostru individual.^[9]

• Datorită trăsăturilor psihologice umane, a faptului că adăpostim în noi multiple variante ale eului, neidentificându-ne cu toate deopotrivă și fiind induși în eroare de către acestea, considerăm că ne-am înstrăinat de așa zis- ul eu adevărat, dezvoltând o sensibilitate pentru ambianța în care ne aflăm și, implicit, am devenit vulnerabili la ceea ce ne transmite spațiile în care ne desfășurăm activitățile și cu care intrăm în contact. Accesul la acest eu autentic fiind de o natură extrem de limitată, în funcție de ambianța în care ne aflăm, dorindu-ne astfel ca aceste spații să întruchipeze dispozițiile și ideile pe care le respectăm, ca mai apoi să ni le reamintească. Necesitând un refugiu în care să ne ancorăm stările de spirit, dat fiind faptul că, mult prea des, persoanele din jurul nostru se opun credințelor noastre. Spre exemplu, vitrariile aflate în interioarele bisericilor permit luminii să strălucească în zeci de culori pe podeaua sau pereții interiori, prefigurând lumina ce va radia în viața viitoare, cât și secvențele repetitive ale formelor geometrice detaliate, ce transmit apropierea de infinita înțelepciune a

styles become emotional souvenirs of the moments and places in which we have encountered them before. A beautiful interior design project is the equivalent of rendering, in material space, values that are essential for the flourishing of the human being, for the transubstantiation of our individual ideal.^[9]

• Due to human psychological traits, the fact that we harbor multiple versions of ourselves, not identifying with all of them equally and being misled by them, we consider that we have become estranged from our so-called true self, developing a sensitivity to the environment in which we find ourselves and, implicitly, becoming vulnerable to what the spaces in which we carry out our activities and with which we come into contact convey to us. Access to this authentic self is extremely limited, depending on the environment we find ourselves in, thus making us want these spaces to embody the dispositions and ideas we respect, so that they can then remind us of them. We need a refuge in which to anchor our moods, given that, all too often, the people around us oppose our beliefs. For example, stained glass windows inside churches allow light to shine in dozens of colors on the floor or interior walls, foreshadowing the light that will radiate in the afterlife, as well as the repetitive sequences of detailed geometric shapes, which convey the infinity of God's^[6] wisdom. Such a space has the power to

lui Dumnezeu.^[6] Un astfel de spațiu având puterea de a ne îmbogăți moral și spiritual, echivalând, din punct de vedere moral, frumusețea cu bunătatea.

- Construim și amenajăm spații precum scriem, pentru a ține socoteală lucrurilor ce contează pentru noi și care să ne amintească de momentele efemere. Numim acasă orice spațiu care reușește să ne ofere adevărurile importante pe care lumea le ignoră sau de care eurile noastre, mult prea neatente și nehotărâte se agață cu dificultate. Mobilierul casnic reprezentând un memoriu al identității noastre.
- Conform filosofului german, Friedrich Schiller, umanitatea și-a pierdut demnitatea, însă arta a salvat-o și o conservă în esența ei, în speranța că astfel poate fi îmbunătățită și modelată conform unor principii benefice umanității.^[7]
- Simpla dorință de a ne înconjura cu obiecte frumoase, bazându-ne doar pe faptul că sunt frumoase din punctul de vedere al societății, ne amintește de cât de incompletă poate fi viața noastră în lipsa unor principii și a unei credințe bine definite, în lipsa cunoașterii aprofundate a adevăratului sine interior. Totodată, pierderea contactului cu natura, aceasta devenind mult mai greu de accesat în orașele aglomerate și industriale în care ne desfășurăm activitățile zilnice, determină căutare și aprofundarea acesteia în stilurile de amenajare a spațiilor, concentrându-se pe ideea de a integra mediul exterior în cel interior.

enrich us morally and spiritually, equating beauty with goodness from a moral point of view.

- We build and arrange spaces as we write, to keep track of the things that matter to us and remind us of fleeting moments. We call home any space that manages to offer us the important truths that the world ignores or that our overly careless and indecisive selves struggle to grasp. Home furnishings represent a memoir of our identity.
- According to the German philosopher Friedrich Schiller, humanity has lost its dignity, but art has saved it and preserved it in its essence, in the hope that it can thus be improved and shaped according to principles beneficial to humanity.^[7]
- The simple desire to surround ourselves with beautiful objects, based solely on the fact that they are beautiful from society's point of view, reminds us how incomplete our lives can be without well-defined principles and beliefs, without a deep understanding of our true inner selves. At the same time, losing touch with nature, which is becoming much more difficult to access in the crowded and industrial cities where we carry out our daily activities, leads to a search for and deepening of it in interior design styles, focusing on the idea of integrating the outside environment into the inside.

NOTE / END NOTES

[1] XXX. *Cărticica de biniste. Ghidul complet al fericirii acasă*, Editura Nemira, București, 2021, pg. 17.

[2] Allan de Botton, *Arhitectura fericirii. Artă secretă de a-ți decora viața*, traducerea din limba engleză de E. Stere, Editura Vellant, București, 2009.

[3] *Ibidem*, p.57.

[4] *Ibidem*, p.90.

[5] *Ibidem*, p.100.

[6] *Ibidem*, pp. 107-114.

[7] F. Schiller, *Despre educația estetică a omului*, 1794.

Miruna PETRESCU

YES OR NO? / YES OR NO?

Cuvinte cheie / Abuz; feminism; modă; activism; corp; traumă; reprezentare vizuală; roșu și negru; identitate; prote; **Rezumat /** Articolul explorează modul în care moda contemporană devine un instrument de protest împotriva abuzului, analizând exemple din artă, performance și design vestimentar. Plecând de la colecția *YES OR NO?*, lucrare centrată pe reprezentarea traumelor și a dezechilibrelor de putere, studiul investighează relevanța cromaticii, materialității și formelor în construirea unui discurs vizual care contestă violența structurală. Prin referințe la designeri și artiști precum Hussein Chalayan, Nan Goldin, Marina Abramović, articolul demonstrează cum corpul devine spațiu politic, iar moda o platformă de vizibilizare a suferinței și rezistenței. Analiza scoate în evidență felul în care îmbrăcămintea poate funcționa ca armură, mărturie sau manifest, subliniind legătura dintre estetică, etică și luptă socială.

Keywords / Abuse; feminism; fashion; activism; body; trauma; visual representation; red and black; identity; protest; **Summary /** This article explores the ways in which contemporary fashion becomes a tool of protest against abuse, analyzing examples from art, performance, and fashion design. Starting from the *YES OR NO?* collection a work centered on the representation of trauma and power imbalances, the study investigates the relevance of chromatics, materiality, and form in constructing a visual discourse that challenges structural violence. Through references to designers and artists such as Hussein Chalayan, Nan Goldin, Marina Abramović, the article demonstrates how the body becomes a political space and how fashion functions as a platform for making suffering and resistance visible. The analysis highlights the ways in which clothing can function as armor, testimony, or manifesto, emphasizing the connection between aesthetics, ethics, and social struggle.

Introducere

- Moda depășește de mult timp statutul de simplă expresie estetică, transformându-se într-un limbaj vizual încărcat de semnificații culturale, politice și sociale. În contextul contemporan, designerii folosesc hainele pentru a aduce în discuție teme incomode precum violența, trauma, discriminarea și abuzul. Colecția *YES OR NO?* propune o reflecție asupra vulnerabilității și rezilienței, analizând relația dintre corp, suferință și identitate. Această investigație se plasează într-un cadru teoretic ce îmbină studiile despre abuz, feminismul vizual și estetica protestului, cu scopul de a înțelege cum moda poate deveni un instrument de activism și transformare socială.

1. Fundamentele conceptuale

1.1. Abuzul, un dezechilibru de putere și o traumă vizibilă/invizibilă

- Abuzul se manifestă prin dinamici de putere dezechilibrate, generând răni profunde, fizice sau psihologice. „Judith Herman, în lucrarea sa „Trauma and Recovery”, descrie abuzul ca fiind un „act de subjugare” care destabilizează și degradează experiențele victimei, generând o vulnerabilitate profundă.”^[1] Aceasta definește abuzul ca pe un act de subjugare care destabilizează experiența victimei și creează o spirală de tăcere și

Introduction

- Fashion has long surpassed the status of a mere aesthetic expression, transforming into a visual language loaded with cultural, political, and social significance. In the contemporary context, designers use clothing to address uncomfortable themes such as violence, trauma, discrimination, and abuse. The *YES OR NO?* collection proposes a reflection on vulnerability and resilience, examining the relationship between body, suffering, and identity. This investigation is situated within a theoretical framework combining studies on abuse, visual feminism, and the aesthetics of protest, with the aim of understanding how fashion can become a tool for activism and social transformation.

1. Conceptual foundations

1.1. Abuse as a Power Imbalance and a Visible/Invisible Trauma

- Abuse manifests through unbalanced power dynamics, generating deep physical or psychological wounds. Judith Herman, in her work “Trauma and Recovery,” describes abuse as an „act of subjugation” that destabilizes and degrades the victim’s experiences, creating profound vulnerability”^[1]. She defines abuse as an act of domination that destabilizes the victim’s experience and creates a spiral of silence and shame. In fashion and art,



Fig. 1 / Hussein Chalayan – Between



Fig. 2 / Nan Goldin- Nan and Brian in Bed, New York City 1983



Fig. 3 / Marina Abramović- Rhythm 0



Fig. 4-7 / ținută supraviețuitoare a abuzului

rușine. În modă și artă, reprezentarea abuzului devine o modalitate de vizibilizare a invizibilului: corpul agresat devine corp expus, corp politic, corp care cere dreptate. Exemplul colecției *Between* (Hussein Chalayan, 1998) este emblematic: burqa cu lungimi variabile transformă haina într-un indicator al controlului social asupra corpului feminin (Fig. 1).

1.2. Reprezentarea suferinței în artă și modă

- Nan Goldin surprinde intimitatea violenței emoționale (Fig. 2), iar Marina Abramović, în *Rhythm 0*, pune publicul în poziția de potențial agresor (Fig. 3), dezvăluind fragilitatea graniței dintre empatie și cruzime.

2. Feminismul și moda: un dialog între corp, libertate și protest

- Feminismul a poziționat corpul feminin în centrul luptei pentru autonomie și reprezentare. Moda devine un limbaj al revendicării, un spațiu în care trauma este vizibilizată, iar vocile marginalizate capătă formă. Proiecte precum *What Were You Wearing?* și prezentările din cadrul Survivor Fashion Show expun hărțuirea într-o manieră crud de directă (Fig. 4–7).

„Cea mai frecventă întrebare pusă pe orice covor roșu

the representation of abuse becomes a way of making the invisible visible: the assaulted body becomes the exposed body, the political body, the body demanding justice. An emblematic example is Hussein Chalayan's *Between* collection (1998), in which burqas of varying lengths transform the garment into an indicator of social control over the female body (Fig. 1).

1.2. The Representation of Suffering in Art and Fashion

- Nan Goldin captures the intimacy of emotional violence (Fig. 2), while Marina Abramović, in *Rhythm 0*, places the public in the role of potential aggressor (Fig. 3), revealing the fragility of the boundary between empathy and cruelty.

2. Feminism and fashion: A Dialogue Between Body, Freedom, and Protest

- Feminism has positioned the female body at the center of the struggle for autonomy and representation. Fashion becomes a language of reclamation, a space where trauma is made visible and where marginalized voices take form. Projects such as *What Were You Wearing?* and the Survivor Fashion Show present harassment in a brutally direct manner (Fig. 4–7).

este „Ce porți?” Este, de asemenea, exact aceeași întrebare care se folosește la victimele violului. O situație este menită să celebreze moda și libertatea de alegere. Cealaltă este menită să te umilească pentru violența suferită, să te învinovățească și să-ți inducă sentimentul de vină. Îmi amintesc cât de singură m-am simțit după agresiunea mea și cât de șocant a fost să văd cât de des erau învinovățite victimele. Așa că am decis să dau un alt sens acestei întrebări.”^[2]

Concluzii

- Moda, atunci când se intersectează cu arta și activismul, devine un spațiu de reprezentare a traumelor și un instrument de protest împotriva violenței. Colecția *YES OR NO?* demonstrează potențialul hainelor de a vizibiliza experiențe invizibile, de a interoga structuri de putere și de a genera empatie socială. Prin interconectarea referințelor estetice, culturale și politice, articolul evidențiază modurile în care designul vestimentar poate contribui la conștientizarea publicului și la schimbare socială. Moda nu doar reflectă realitatea, ci o contestă, o remodelează și o proiectează către un viitor în care trauma este recunoscută, iar corpul este eliberat.

„The most frequent question asked on any red carpet is ‘What are you wearing?’ It is also the exact same question asked of rape victims. One situation is meant to celebrate fashion and freedom of choice. The other is meant to humiliate you for the violence you endured, to blame you, and to induce guilt. I remember how alone I felt after my assault and how shocking it was to see how often victims were blamed. So I decided to give this question a new meaning.”^[2]

Conclusions

- When fashion intersects with art and activism, it becomes a space for representing trauma and a tool of protest against violence. The *YES OR NO?* collection demonstrates the potential of clothing to make invisible experiences visible, to question power structures, and to generate social empathy. By interconnecting aesthetic, cultural, and political references, the article highlights the ways in which fashion design can contribute to public awareness and social change. Fashion does not merely reflect reality; it contests it, reshapes it, and projects it toward a future in which trauma is acknowledged and the body is liberated.

NOTE / END NOTES

[1] Herman, Judith, *Trauma and Recovery*, Basic Books, 1997, p. 34
[2] Activista, „Ce porți?”, New York, 2021



Fig. 7 / Camera cadrului medical



Fig. 8 / Dulapurile de depozitare a lucrurilor personale și ansamblul pentru documente

două spații prezentate mai jos ilustrează modul în care mobilierul realizat custom-made și strategiile cromatice pot influența percepția și comportamentul utilizatorilor.

- Figura 5 prezintă sala de ghipsare, un spațiu perceput de pacienți ca fiind potențial anxiogen, din cauza procedurilor dureroase sau inconfortabile. Întrucât această zonă este puternic asociată cu disconfortul fizic, intervenția a urmărit atenuarea tensiunii psihologice prin două direcții majore: organizarea ergonomic-funcțională a spațiului și utilizarea unei cromatice cu efect calmant. Mobilierul propus urmărește să susțină fluxul de lucru al personalului medical: blatul continuu din inox permite pregătirea ghipsului în condiții de igienă, în timp ce dulapurile de sub blat, corpuri închise asigură acces rapid la materiale sterile, fără aglomerarea vizuală a spațiului.
- Această configurație a fost realizată în consultare directă cu cadrele medicale, care au subliniat necesitatea unor zone ample de depozitare și a unui traseu clar, neobstrucționat în jurul patului (aspect esențial în intervențiile ortopedice) unde mobilitatea pacienților este redusă sau inexistentă. De asemenea, s-a urmărit evitarea „colțurilor moarte”, așadar a fost creat acest corp de depozitare în nișa dintre perete și stâlpl. (Fig. 6)
- Deși sala de ghipsare este, prin natura sa, un spațiu steril, s-a optat pentru un tapet ilustrativ în nuanțe de albastru și un mobilier cu fronturi ton-pe-ton. Alegerea nu a fost una pur estetică, ci fundamentată pe literatura internațională privind psihologia culorilor în mediile medicale. Numeroase studii din domeniul neuropsihologiei și al designului pentru sănătate arată că nuanțele de albastru pot reduce ritmul cardiac, pot induce o stare de calm și pot scădea nivelul de anxietate preoperatorie.^[6] Cercetările din ultimul deceniu, derulate în mod special în unități chirurgicale și spații pre-operatorii pediatrie, arată că pacienții care traversează camere amenajate în gama albastră raportează niveluri mai scăzute de stres și cooperare mai bună în timpul procedurilor.^[7]
- Într-un context precum cel al ghipsării (unde copilul este deja tensionat de durere, disconfort sau frică) crearea unui mediu vizual blând devine parte a unui proces terapeutic complementar actului medical.
- Figura 7 ilustrează spațiul dedicat personalului medical: un birou de lucru integrat cu zone de depozitare și o canapea destinată scurtelor momente de pauză. Spre deosebire de sala de ghipsare, aici nuanțele calde de bej și textura subtilă a tapetului creează o atmosferă calmă, aproape domestică.
- Studiile privind burnout-ul în rândul personalului medical subliniază importanța spațiilor de respiro, unde medicii pot experimenta un moment de decomprimare emoțională între cazuri.^[8] Prin urmare, designul acestui spațiu a urmărit:
 - crearea unei zone de lucru ergonomice, cu dimensiuni adaptate utilizatorilor și depozitare organizată logic;
 - integrarea unei atmosfere vizuale care să inducă relaxare și să nu continue austeritatea vizuală din zonele de tratament;
 - echilibrarea luminii reci de plafon prin tonuri calde și desaturate ale pereților.
- Acest gest cromatic creează pentru cadrul medical

environments that support the well-being of both patients and medical staff. The two spaces presented below illustrate how custom-made furniture and chromatic strategies can influence user perception and behavior.

- Figure 5 illustrates the casting room, a space often perceived by patients as potentially anxiety-inducing due to the painful or uncomfortable procedures performed there. Because this area is strongly associated with physical discomfort, the intervention aimed to reduce psychological tension through two main strategies: the ergonomic-functional organization of the space and the use of a calming chromatic scheme. The proposed furniture supports the medical staff's workflow: the continuous stainless-steel countertop allows for preparing the plaster under hygienic conditions, while the closed storage units beneath it ensure rapid access to sterile materials without visually overloading the space.
- This configuration was developed in direct consultation with medical personnel, who emphasized the need for generous storage areas and a clear, unobstructed circulation route around the patient's bed—an essential aspect in orthopedic procedures, where patient mobility is limited or entirely absent. Additionally, to avoid „dead corners,” a custom storage unit was designed and integrated into the niche between the wall and the structural column (Fig. 6).
- Although the casting room is, by definition, a sterile environment, an illustrative blue-toned wallpaper and tone-on-tone blue cabinet fronts were intentionally selected. This choice was not merely aesthetic, but grounded in international literature on color psychology within healthcare environments. Numerous studies in neuropsychology and healthcare design show that shades of blue can lower heart rate, induce calmness, and reduce preoperative anxiety.^[6] Research from the last decade, particularly in surgical units and pediatric pre-op areas, demonstrates that patients who pass through blue-themed rooms report lower stress levels and improved cooperation during procedures.^[7]
- In a context such as casting—where the child is already tense due to pain, discomfort, or fear—the creation of a visually gentle environment becomes part of a therapeutic process that complements the medical act itself.
- Figure 7 illustrates the space dedicated to medical staff: a work desk integrated with storage areas and a sofa intended for short breaks. Unlike the casting room, here the warm beige tones and the subtle texture of the wallpaper create a calm, almost domestic atmosphere.
- Studies on burnout among healthcare professionals highlight the importance of „pause spaces,” where doctors can experience brief moments of emotional decompression between cases.^[8] Therefore, the design of this space aimed to:
 - create an ergonomic work area, with dimensions adapted to the users and logically organized storage;
 - integrate a visual atmosphere that induces relaxation and avoids continuing the visual austerity characteristic of treatment areas;
 - balance the cool overhead lighting through the use of warm, desaturated wall tones.
- This chromatic gesture creates for the medical staff a

Vanessa MARITY

De la pagină la ecran: Continuități și rupturi în experiența atenției vizuale / *From page to screen: Continuities and fragmentations in the experience of visual attention*

Cuvinte cheie / atenție vizuală; percepție; circulația imaginii; mediul tipărit; mediul digital; fotografie; hibriditate; flux vizual; complementaritate, publicație experimentală;
Rezumat / Suntem înconjurați de imagini – le vedem, le derulăm, le uităm. Într-o epocă a supraproducției vizuale, atenția noastră este permanent fragmentată. Devenim spectatorii unei lumi în continuă mișcare prin fiecare gest de scroll, prin fiecare ecran și interfață privită. Atenția vizuală este o resursă fragilă, adesea dispersată de ritmul accelerat al mediului digital. Ceea ce vedem este influențat de ceea ce alegem – sau suntem ghidați – să observăm^[1]. Acest articol analizează complementaritatea dintre mediul tipărit și cel digital și modul în care acestea pot susține atenția vizuală. Printul oferă stabilitate și structură, favorizând concentrarea, în timp ce mediul digital generează o atenție fragmentată prin flux și interactivitate. Studiile de eye-tracking, teoriile percepției vizuale formulate de Rudolf Arnheim și teoria ecologică a atenției propusă de Yves Citton evidențiază modul în care suportul influențează traseul vizual și durata atenției^{[2][3]}.

Keywords / visual attention; perception; image circulation; print media; digital media; photography; hybridity; visual flow; complementarity; experimental publication;
Summary / We are surrounded by images – we see them, scroll through them, and forget them. In an era of visual overproduction, our attention is constantly fragmented. We become spectators of a continuously moving world with every scroll, screen, and interface we engage with. Visual attention is a fragile resource, often dispersed by the accelerated pace of the digital environment. What we see is influenced by what we choose—or are guided—to observe^[1]. This article analyzes the complementarity between print and digital media and how they can support visual attention. Print provides stability and structure, favoring focused attention, while digital media generates fragmented attention through flow and interactivity. Eye-tracking studies, Rudolf Arnheim’s visual perception theories, and Yves Citton’s ecological theory of attention illustrate how the medium shapes visual trajectories and attention span^{[2][3]}.

Contextul supraproducției vizuale și fragmentarea atenției

În ultimele două decenii, ceea ce numim „explozia imaginii digitale” a devenit un fenomen cu implicații culturale profunde. Nu este vorba doar despre proliferarea fotografiei online, ci despre o transformare sistemică a modului în care imaginile sunt produse, arhivate, consumate și percepute^[4].

În epoca digitală, comunicarea vizuală a devenit una dintre cele mai dominante forme de transmitere a informației. Suntem expuși la un flux continuu de imagini și mesaje vizuale, ceea ce poate conduce la o veritabilă supraîncărcare vizuală. În acest context, fragmentarea atenției devine inevitabilă, iar capacitatea de concentrare asupra informației este diminuată^[5].

Pashler subliniază natura selectivă a atenției vizuale:

„What you see is determined by what you attend to. At any given time, the environment presents far more perceptual information than can be effectively processed. Visual attention allows people to select the information that is most relevant to ongoing behavior.”^[6] – Pashler, *The Psychology of Attention*, 1998.

Această perspectivă evidențiază faptul că atenția nu este un

The Context of Visual Overproduction and the Fragmentation of Attention

In the past two decades, what is often described as the “explosion of digital imagery” has become a cultural transformation far more significant than the mere proliferation of online photographs. It represents a systemic shift in the ways images are produced, archived, consumed, and—perhaps most importantly—perceived.^[4]

In the digital age, visual communication has become one of the dominant modes of conveying information. We are exposed to an uninterrupted flow of images and visual messages, which can lead to “visual overload.” This abundance of stimuli fragments our attention and reduces our ability to focus.^[5]

Pashler emphasizes the selective nature of visual attention:

“What you see is determined by what you attend to. At any given time, the environment presents far more perceptual information than can be effectively processed. Visual attention allows people to select the information that is most relevant to ongoing behavior.”^[6] – Pashler, *The Psychology of Attention*, 1998

This perspective highlights that attention is not passive but



Fig. 2 / Karel Martens, Re-Printed Matter, copertă cu spine expus
Coperta cărții lui Karel Martens evidențiază legătura manuală și atenția la detaliu, oferind un punct stabil pentru focalizarea privirii în mediul tipărit.



Fig. 3 / Detaliu legare cusută, Re-Printed Matter
Structura cusăturii vizibilă în detaliu, care transformă pagina într-un obiect de atenție, invitând privitorul să exploreze materialitatea printului.

proces pasiv, ci unul activ, de selecție și filtrare a informației. În acest context, hârtia capătă o semnificație aparte. Ea devine un spațiu de încetinire într-o lume dominată de flux continuu, o ancoră pentru privire și un cadru material al percepției focalizate. Printul nu concurează cu digitalul, ci oferă o experiență complementară: stabilitate în contrast cu volatilitatea mediului digital. Împreună, aceste două medii definesc noul ecosistem vizual contemporan^[7].

Fundamente teoretice ale atenției vizuale

Atenția vizuală reprezintă procesul prin care privirea selectează anumite elemente din câmpul perceptiv și le acordă o importanță superioară, filtrând informațiile pentru a produce sens. În designul grafic, acest proces nu este niciodată aleatoriu: el este dirijat prin structura compoziției, prin tensiunile și echilibrele interne ale imaginii. Principiile vizuale care direcționează atenția privitorului, așa cum sunt prezentate de Rudolf Arnheim, includ compoziție, contrast, echilibru, focalizare și ritm vizual. Arnheim explică faptul că ochiul caută echilibru în compoziție. O distribuție armonioasă a greutății vizuale ghidează atenția.^[8]

„Every composition is a field of forces; the eye tends to move toward equilibrium.”^[9]
— Rudolf Arnheim

Arnheim explică despre cum ochiul este ghidat de aceste forțe create de tensiune și echilibru în compoziția vizuală, deplasându-se natural pentru a găsi punctele de echilibru vizual în cadrul paginii sau al imaginii. În contextul contemporan, Yves Citton (The Ecology of Attention, 2017) susține că atenția este un fenomen distribuit, nu un proces izolat. Este influențată de mediul vizual, ritmul informației, dar și de suportul vizual.^[10] Felul în care alegem să ne ancorăm atenția devine esențial datorită multitudinii de informații la care suntem expuși, atât prin pagina tipărită cât și pe fiecare ecran digital.

Într-o lume plină de imagini, printul și digitalul sunt suporturi complementare care ajută la ghidarea atenției și pot amplifica atenția vizuală. Această complementaritate poate fi simțită doar dacă folosim punctele forte ale fiecărui suport. Printul oferă stabilitate și structură, iar atenția este mai concentrată. Mediul digital crează o atenție fragmentată, distribuită între scroll, notificări, animații. Putem observa cum “centrul de atenție” se mută de la stabilitate în print la mobilitate în digital.^[11]

Karel Martens – Printul ca spațiu al atenției, absenței și întâlnirii dintre două lumi

Karel Martens este una dintre figurile centrale ale designului editorial contemporan care explorează în profunzime potențialul paginii materiale într-o epocă dominată de ecrane. În contextul complementarității print-digital, Karel Martens păstrează controlul asupra atenției prin mediul tipărit, dar oferă și o experiență dinamică prin mediul digital. El explorează în mod constant tensiunea dintre materialitate și percepția vizuală, transformând pagina tipărită într-un spațiu al atenției deliberate, al absenței controlate și al întâlnirii dintre două lumi^[12]

an active process of selection and filtering. In this context, paper takes on a special significance. It becomes a space for slowing down in a world dominated by continuous flow, an anchor for the gaze, and a material framework for focused perception. Print does not compete with digital media; rather, it offers a complementary experience: stability in contrast to the volatility of the digital environment. Together, these two media define the new contemporary visual ecosystem^[7].

Theoretical Foundations of Visual Attention

Visual attention is the process through which the gaze selects specific elements from the perceptual field and assigns them higher importance, filtering information to produce meaning. In graphic design, this process is never random; it is guided by the internal structure of the composition—its tensions, balances, and visual hierarchy. As Rudolf Arnheim explains, the eye seeks equilibrium within the image. Composition, contrast, balance, focal points, and visual rhythm all direct attention.^[8]

“Every composition is a field of forces; the eye tends to move toward equilibrium.”^[9]
— Rudolf Arnheim

Arnheim describes how the eye is guided by these forces of tension and balance, naturally gravitating toward visual centers within the page or frame. In the contemporary context, Yves Citton (The Ecology of Attention, 2017) argues that attention is a distributed process, not an isolated one: it is shaped by visual environments, the pace of information flow, and the medium itself.^[10] How we choose to anchor our attention becomes essential, given the abundance of information we encounter, both on printed pages and on every digital screen.

In a world full of images, print and digital media are complementary supports that help guide attention and can amplify visual focus. This complementarity can only be appreciated if we leverage the strengths of each medium. Print provides stability and structure, fostering concentrated attention. Digital media generates fragmented, distributed attention across scrolling, notifications, and animations. The “center of attention” shifts from stability in print to mobility in digital environments^[11].

Karel Martens — Print as a Space of Attention, Absence, and the Meeting of Two Worlds

Karel Martens is one of the central figures of contemporary editorial design, deeply exploring the potential of the printed page in an age dominated by screens. Within the print-digital relationship, Martens maintains deliberate control over attention through material print, while also allowing for dynamic visual experiences in digital contexts. His work investigates the tension between materiality and visual perception, transforming the printed page into a space of intentional attention, controlled absence, and the meeting of two worlds.^[12]

„Absence in design is very important” - Karel Martens
Pentru Martens absența nu e lipsă ci metodă. Acesta o folosește pentru a încetini privirea și a crea spațiu de respirație vizuală. Astfel, invită privitorul să fie activ, completând sensul lucrării, iar atenția e activată prin sugestie. [Ibidem]

Karel Martens și estetica „over-completeness”
“Too many colours, too many shapes, too many ideas. It is harder but more important to take a small part of [a design] and make it clear as a kind of hesitation, or suggestion.” [op. cit.] — Karel Martens

În discuțiile despre estetica vizuală contemporană, Karel Martens oferă una dintre cele mai clare poziționări în raport cu supraproducția vizuală a epocii digitale. El vorbește despre “over-completeness” - o supraîncărcare a paginii sau a spațiului vizual cu forme, culori, informații, caracteristică mediilor digitale azi.

„Where two worlds meet”: întâlnirea dintre print și digital

Lucrările sale, precum “Re-Printed Matter” subliniază materialitatea obiectului, prin paginile expuse și cusăturile vizibile, care implică privitorul într-o relație tactilă nu doar vizuală. Această întâlnire simbolică între stabilitatea tiparului și potențialul digital al designului sugerează complementaritatea mediilor și reafirmă rolul printului în epoca tehnologiei digitale. [Ibidem] Martens folosește ritmul, spațiul și absența într-un mod strategic pentru a stimula activ privitorul, astfel pagina tipărită devine un instrument de negociere a atenției. Abordarea lui ne demonstrează că tiparul și digitalul nu concurează ci se completează reciproc. [Ibidem]

Between Page and Screen: Când Tiparul Devine Interfață Digitală

O carte care nu se poate citi fără un ecran
Publicația experimentală “Between Page and Screen” (Amaranth Borsuk & Brad Bouse, 2012), explorează relația dintre pagină și ecran într-un mod tehnic și poetic. Autorii integrează AR (augmented reality) ca extensie, nu substitut al paginii. Folosind complementaritatea dintre cele două medii se crează o formă de atenție multiplă, negociată între două niveluri ale percepției.^[13]

AR-ul devine în acest context o continuare a tiparului. Atenția e mult mai profundă datorită ecranului care adaugă mișcare, profunzime, text tridimensional și interacțiune. Pagina oferă de altfel stabilitate, orientare și materialitate. În această publicație, lectura este un act coregrafic. Povestea nu apare pe pagină, ci se activează doar atunci când este privită prin intermediul camerei unui calculator. În clipa în care pagina este ridicată în fața camerei, textul — sub forma unor poeme vizuale, animații tipografice și fragmente narrative — se proiectează pe ecran, plutește în spațiu și interacționează cu mișcarea cititorului. [Ibidem]

Proiectul prolematizează și stabilitatea textului. În mentalitatea tradițională textul tipărit este prezent pe pagină. În această publicație el este invizibil fără să fie activat de digital. Acest lucru nu subminează tiparul, ci îl transformă în portal. Exact

“Absence in design is very important.” — Karel Martens
For Martens, absence is not a lack but a method. He uses it to slow the gaze and create visual breathing space. This invites the viewer to be active, completing the meaning of the work, with attention activated through suggestion [Ibidem].

Martens also addresses the aesthetic of “over-completeness” —the visual overload characteristic of today’s digital environments: “Too many colours, too many shapes, too many ideas. It is harder but more important to take a small part of [a design] and make it clear as a kind of hesitation, or suggestion.” [op. cit.] — Karel Martens

His works, such as Re-Printed Matter, emphasize the object’s materiality, with exposed pages and stitching that engage the viewer in a tactile as well as visual experience. This symbolic meeting of print stability and digital potential highlights media complementarity and reaffirms the role of print in the digital era [Ibidem].

Between Page and Screen: When Print Becomes a Digital Interface

A Book That Cannot Be Read Without a Screen
The experimental publication Between Page and Screen (Amaranth Borsuk & Brad Bouse, 2012) explores the relationship between page and screen in a technical and poetic way. The authors integrate AR (augmented reality) as an extension, not a substitute, for the page. Leveraging complementarity between the two media creates a form of multiple attention, negotiated across two levels of perception^[13].

AR in this context becomes a continuation of the printed page. Attention deepens thanks to the screen, which adds motion, depth, three-dimensional text, and interaction. The page provides stability, orientation, and materiality. Reading becomes a choreographed act: the story does not appear on the page but is activated only when viewed through a camera. When the page is lifted in front of the camera, text—visual poems, typographic animations, and narrative fragments—is projected on the screen, floating in space and interacting with the reader’s movement [Ibidem].

This project also questions text stability. In traditional reading, the printed text exists physically on the page. In this publication, it is invisible until digitally activated. Rather than undermining print, it transforms it into a portal, exemplifying Martens’ concept of “where two worlds meet.” Attention

ceea ce numea Karel Martens “where two worlds meet” în descrierile sale despre legătura dintre materialitate și interpretare. Unul dintre cele mai fascinante aspecte ale proiectului este raportul său cu atenția vizuală. Se formează două lumi complementare, exact cum spune și Citton, se creează un fenomen de “ecologie atențională”. Privirea e ghidată de elemente, navighează între stabilitate și mișcare, între material și virtual, între fix și mobil, între ce este tipărit și ce este animat. Acest proiect demonstrează că printul nu este antalogic digitalului. Acestea se completează prin modul în care creează o lectură performativă. Astfel, prin pagina tipărită, atenția este materială, iar ulterior prin augmentarea textului atenția devine digitală și intermediară prin tranziția dintre cele două lumi. [Ibidem]

Prin acest “performance” al lecturii, “Between Page and Screen” pune cititorul într-o poziție activă. În contrast cu pasivitatea scroll-ului algoritmic, experiența lecturii aici este tactilă, conștientă, intențională. Această „lectură în mișcare” reintroduce corporalitatea în actul percepției vizuale, element deseori pierdut în consumul digital mecanic. Putem observa prin acest proiect că tiparul nu doar supraviețuiește în lumea digitală, dar se și reinventează. Prin combinarea AR cu tiparul, se dovedește că nu există un “sau” între cele două lumi ci un “și”. Nu este tipar sau digital, ci tipar și digital.

Concluzie

În peisajul vizual al prezentului relația dintre pagină și ecran a devenit o complementaritate structurală. Experiența vizuală contemporană se desfășoară între doi poli care nu se mai exclud: pagina și ecranul. În condițiile unei supraproducții de imagini, înțelegerea modului în care aceste două medii modelează percepția devine esențială. Între ele există o relație de coexistență productivă, materialitatea și stabilitatea paginii cu interactivitatea și mobilitatea digitalului nu se află în contradicție. Relația dintre pagină și ecran se conturează astăzi ca o complementaritate structurală, în care stabilitatea tiparului și mobilitatea digitalului nu se exclud, ci se completează reciproc. Experiența vizuală contemporană se desfășoară între aceste două medii, fiecare aducând avantaje specifice: tiparul oferă materialitate, ritm și un cadru sigur pentru atenția concentrată, în timp ce mediul digital introduce dinamism, interactivitate și profunzime vizuală. Proiecte precum Between Page and Screen [Ibidem] arată cum tiparul și digitalul pot coexista într-o formă de atenție multiplă și performativă. Textul tipărit devine activ doar atunci când este asociat cu interfața digitală, transformând lectura într-un act conștient, tactil și coregrafic. Această interacțiune între fix și mobil, între material și virtual, evidențiază faptul că atenția vizuală nu este pasivă, ci un proces activ, ghidat de mediul în care se desfășoară percepția. Astfel, printul și digitalul nu se află în opoziție, ci se influențează reciproc, oferind posibilitatea de a naviga complexitatea vizuală a lumii contemporane. Această complementaritate creează noi forme de percepție, flexibile, conștiente și adaptate ritmului accelerat al epocii digitale. În final, lectura și experiența vizuală devin mai bogate și mai integrate, demonstrând că atenția nu este pierdută, ci doar reglată prin modul în care combinăm și valorificăm punctele forte ale ambelor medii [Ibidem].

is directed between two complementary worlds, forming what Citton calls an “attention ecology.” The gaze navigates between stability and motion, material and virtual, fixed and mobile, printed and animated. Print is not antithetical to digital; together they produce a performative reading experience. Through the printed page, attention is material; through augmented text, it becomes digital and intermediary, transitioning between the two worlds [Ibidem].

Conclusion

In today’s visual landscape, the relationship between page and screen has become a structural complementarity. Contemporary visual experience unfolds between two poles that no longer exclude each other: the page and the screen. In an era of visual overproduction, understanding how these media shape perception is essential. Materiality and stability in print coexist productively with the interactivity and mobility of digital media. The relationship between page and screen today represents a structural complementarity where print stability and digital mobility do not exclude but enhance each other. Contemporary visual experience unfolds across these two media, each offering distinct advantages: print provides materiality, rhythm, and a reliable framework for focused attention, while digital media introduces dynamism, interactivity, and visual depth. Projects such as Between Page and Screen [Ibidem] demonstrate how print and digital can coexist in a form of multiple, performative attention. Printed text becomes active only when paired with the digital interface, transforming reading into a conscious, tactile, choreographed act. This interaction between fixed and mobile, material and virtual, emphasizes that visual attention is not passive but an active process shaped by the environment in which perception occurs. Print and digital do not oppose but mutually influence each other, enabling navigation of the complex visual world. This complementarity creates new forms of perception, flexible, conscious, and adapted to the accelerated pace of the digital era. Ultimately, reading and visual experience become richer and more integrated, showing that attention is not lost but modulated by how we combine and leverage the strengths of both media [Ibidem].

NOTE / END NOTES

- [1] Inspired and adapted from personal observations of digital visual experience.
- [2] Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley, 1974.
- Design Applications. Biomimetics, MDPI, 23.08.2024
- [3] Citton, Yves, *The Ecology of Attention*, Polity Press, Cambridge, 2017.
- [4] Idem, *op. cit.*
- [5] Pashler, Steven, *The Psychology of Attention*, MIT Press, Cambridge, 1998.
- [6] Idem
- [7] Carson, David, *The End of Print*, Chronicle Books, San Francisco, 1995.
- [8] Arnheim, Rudolf, *op. cit.*
- [9] Idem
- [10] Citton, Yves, *op. cit.*
- [11] Idem
- [12] Martens, Karel, *Re-Printed*, Roma Publications, Amsterdam, 2023.
- [13] Borsuk, Amaranth; Bouse, Brad, *Between Page and Screen*, Siglio Press, Los Angeles, 2012.

Valentina ȘTEFĂNESCU

Textilele ca arhive ecologice: regenerare, memorie și sustenabilitate / *Textiles as Ecological Archives: Regeneration, Memory, and Sustainability*

Cuvinte cheie / textile; arhive ecologice; memorie materială; regenerare; sustenabilitate; eco-design; artă contemporană;
Rezumat / Articolul explorează conceptul de textile ca arhive ecologice, analizând modul în care materialele textile funcționează simultan ca suporturi de memorie, organisme vii supuse transformării și platforme pentru practici sustenabile. Pornind de la ideea că fibrele textile înregistrează urmele corpului, ale timpului și ale naturii, studiul urmărește trei direcții principale: memoria materială, procesele ecologice și dimensiunea etică a sustenabilității. Textilele păstrează amprente afective și culturale prin uzură și reparație, se regenerează prin procese naturale precum vopsirea vegetală, eco-print-ul, oxidarea sau cultivarea miceliului și se reintegrează în cicluri sociale și economice prin reutilizare și upcycling. Artiști contemporani precum Celia Pym, Magdalena Abakanowicz, Claudy Jongstra sau Diana Scherer demonstrează că textilele pot funcționa ca arhive vii, capabile să documenteze relația dintre natură, cultură și comunitate. În acest sens, textilele nu mai sunt percepute doar ca obiecte utilitare, ci ca entități active care reflectă interdependența dintre estetică, ecologie și responsabilitate socială. Articolul propune astfel o viziune holistică asupra textilelor, ca documente ale trecutului, dar și ca resurse regenerative pentru un viitor sustenabil.

Keywords / textiles; ecological archives; material memory; regeneration; sustainability; eco-design; contemporary art;
Summary / This article explores the concept of textiles as ecological archives, analysing how textile materials function simultaneously as carriers of memory, living organisms subject to transformation, and platforms for sustainable practice. Starting from the premise that fibres register the traces of the body, time, and nature, the study follows three main directions: material memory, ecological processes, and the ethical dimension of sustainability. Textiles preserve affective and cultural imprints through wear and repair; they regenerate through natural processes such as plant dyeing, eco-printing, oxidation, or mycelium cultivation; and they re-enter social and economic cycles through reuse and upcycling. Contemporary artists such as Celia Pym, Magdalena Abakanowicz, Claudy Jongstra, and Diana Scherer demonstrate that textiles can operate as living archives capable of documenting relations between nature, culture, and community. In this sense, textiles are no longer perceived merely as utilitarian objects but as active entities reflecting the interdependence of aesthetics, ecology, and social responsibility. The article thus proposes a holistic view of textiles as documents of the past and regenerative resources for a sustainable future.

Introducere

- Textilele, prin natura lor fragilă și intimă, ocupă un loc aparte în relația dintre om, memorie și mediu. Ele nu sunt doar obiecte utilitare sau decorative, ci adevărate „arhive vii”, capabile să înregistreze urmele corpului, trecerea timpului și transformările naturii. Această dimensiune arhivistică devine tot mai relevantă într-un context marcat de crize ecologice și culturale, unde materialitatea trebuie regândită dintr-o perspectivă a continuității și a grijii.
- Conceptul de arhivă ecologică aplicat textilelor presupune o dublă abordare: pe de o parte, ele funcționează ca martori ai trecutului – prin urmele de uzură, patina materialului sau intervențiile de reparație; pe de altă parte, ele se prezintă ca resurse regenerative, capabile să renască prin procese naturale (vopsire vegetală, eco-print, oxidare, mucegai, cultivare de rădăcini) sau prin practici de reutilizare și upcycling. Astfel, textilele se situează într-un spațiu de frontieră între memorie și viitor, între cultură și ecologie.
- Această cercetare are la bază o analiză a literaturii de specialitate și o selecție comparativă de studii de caz din arta contemporană. Sursele teoretice provin atât din antropologia materialității^{[1][2]}, cât și din studiile despre sustenabilitate în modă și textile^{[3][4]}, completate de contribuții recente din literatura de specialitate în domeniul designului textil^{[5][6]}. Artiștii analizați – Celia Pym, Magdalena

Introduction

- By their intimate and fragile nature, textiles occupy a special place in the relation among humans, memory, and environment. They are not merely utilitarian or decorative, but true “living archives” able to record traces of the body, the passage of time, and natural transformations. This archival dimension gains relevance in a context marked by ecological and cultural crises, where materiality must be re-imagined through care and continuity.
- Applied to textiles, the ecological archive implies a double approach: as witnesses of the past—through wear, patina, or visible repairs—and as regenerative resources capable of renewal via natural processes (plant dyeing, eco-printing, oxidation, mould, root cultivation) or through reuse and upcycling. Textiles thus inhabit a threshold between memory and future, culture and ecology.
- This research draws on a literature review and a comparative selection of case studies from contemporary art. Theoretical sources stem from the anthropology of materiality^{[1][2]} and from sustainability studies in fashion and textiles^{[3][4]}, complemented by recent contributions in textile design^{[5][6]}. The artists analysed—Celia Pym, Magdalena Abakanowicz, Claudy Jongstra, and Diana Scherer—were selected

Abakanowicz, Claudy Jongstra și Diana Scherer – au fost selectați pe baza relevanței conceptuale și a diversității abordărilor, de la reparație și memorie individuală până la bio-design prospectiv.

- Prin integrarea acestor perspective, articolul își propune să demonstreze că textilele trebuie înțelese nu doar ca materiale decorative sau funcționale, ci ca arhive ecologice complexe. Ele reflectă o memorie materială acumulată în timp, sunt supuse unor procese regenerative care le resemnifică și oferă un teren fertil pentru practici sustenabile și etice. În același timp, ele devin instrumente critice și poetice prin care putem imagina un viitor al materialității bazat pe grijă, continuitate și interdependență [7][8].

1. Memoria materială a textilelor

- Textilele au o capacitate unică de a păstra urmele trecerii timpului și ale interacțiunii cu corpul. Spre deosebire de alte obiecte, ele se află într-o permanentă intimitate cu utilizatorul – sunt purtate, atinse, spălate, reparate – iar această proximitate face ca fibrele să devină purtătoare de amprente afective și culturale. Daniel Miller subliniază că obiectele cotidiene, aparent banale, acumulează de-a lungul timpului valori și semnificații complexe, transformându-se în „arhive materiale ale vieții sociale” [2, p. 62].
- Reparația este unul dintre modurile prin care memoria materială devine vizibilă. În tradițiile japoneze, tehnica sashiko – cusătura decorativă folosită pentru a întări țesăturile – evidențiază imperfecțiunile în loc să le ascundă, conform unei filosofii apropiate de principiile wabi-sabi, care valorizează frumusețea impermanenței [9, p. 41]. În practica artistică contemporană, artista Celia Pym a readus această dimensiune în atenție prin lucrări precum Norwegian Sweater, unde zonele reparate devin accente vizuale și emoționale. Cusăturile colorate marchează rupturile nu ca defecte, ci ca straturi de memorie, transformând obiectul într-o arhivă afectivă a vieții purtătorului [10, p. 27].
- Această viziune contrastează cu abordarea Magdalenei Abakanowicz, pentru care fibra nu documentează doar intimitatea individuală, ci devine o piele colectivă. În seria Abakans (1960–1970), artista a folosit fibre de iută, sisal și cânepă pentru a crea structuri monumentale, ce evocă simultan fragilitatea corpului și forța comunității. Prin monumentalizarea textilului, Abakanowicz a transformat fibrele în arhive simbolice ale memoriei istorice și sociale [11, p. 15].
Studii comparative – Memoria materială a textilelor
 - Celia Pym – reparație vizibilă → memorie individuală & afectivă → pulovere vechi, darning → textilele devin arhive intime.
 - Magdalena Abakanowicz – monumentalizare a fibrei → memorie colectivă & istorică → iută/sisal/cânepă → arhive simbolice ale identității colective.

2. Procese ecologice și regenerative

- Datorită naturii lor organice, textilele sunt supuse unui ciclu permanent de transformare. Fibrele naturale – bumbac, lână, mătase sau in – interacționează cu mediul, absorb mirosuri, se decolorează, se uzează și pot fi regenerate prin intervenții artistice sau naturale. Tim Ingold descrie materialele ca entități „vii”, implicate în procese continue de devenire [4, p. 21]. Textilele ilustrează perfect această perspectivă: își schimbă forma și culoarea în funcție de timp, climă, folosire și îngrijire, devenind documente vizibile ale relației dintre om și natură.

for conceptual relevance and diversity of approaches, from repair and individual memory to prospective bio-design.

Integrating these perspectives, the article contends that textiles should be understood not only as decorative or functional materials, but as complex ecological archives. They embody accumulated material memory, undergo regenerative processes that re-signify them, and provide fertile ground for sustainable and ethical practice. At the same time, they become critical and poetic instruments with which to envision a future of materiality grounded in care, continuity, and interdependence [7][8].

1. Material Memory of Textiles

- Textiles uniquely retain traces of time and bodily interaction. Unlike other objects, they remain in constant proximity to users—worn, touched, washed, repaired—so fibres become carriers of affective and cultural imprints. Daniel Miller notes that everyday objects, seemingly banal, gather complex values over time, becoming “material archives of social life” [2, p. 62].
- Repair is one way in which material memory is made visible. In Japanese traditions, sashiko—a reinforcing decorative stitch—highlights imperfections rather than hiding them, resonating with wabi-sabi aesthetics that value impermanence [9, p. 41]. In contemporary practice, Celia Pym’s works—such as Norwegian Sweater—foreground this dimension: colourful darning marks ruptures not as flaws but as strata of memory, turning garments into affective archives of the wearer’s life [10, p. 27].
- This vision contrasts with Magdalena Abakanowicz’s focus, where fibre becomes a collective skin rather than recording individual intimacy. In the Abakans (1960s–1970s), jute, sisal, and hemp form monumental structures evoking bodily fragility and communal strength. Monumentalising fibre, Abakanowicz transforms textiles into symbolic archives of historical and social memory [11, p. 15].
Comparative study – Material memory of textiles
 - Celia Pym – visible repair → individual & affective memory → old sweaters, darning → textiles as intimate archives.
 - Magdalena Abakanowicz – monumental fibre → collective & historical memory → jute/sisal/hemp → symbolic archives of shared identity.

2. Ecological and Regenerative Processes

- Owing to their organic nature, textiles undergo continuous transformation. Natural fibres—cotton, wool, silk, flax—interact with environment, absorb smells, fade, wear, and can be regenerated by natural or artistic interventions. Tim Ingold treats materials as „alive,” involved in ongoing processes of becoming [4, p. 21]. Textiles exemplify this: their form and colour shift with time, climate, use, and care, becoming visible documents of human–nature relations.

- În practica artistică și de design contemporan, aceste procese sunt valorificate ca parte a unui discurs ecologic: vopsirea vegetală, eco-print-ul, oxidarea/ruginirea generează urme specifice, unde timpul și chimia devin co-autori. În alte cazuri, mucegaiul și fungii sunt utilizați ca agenți creativi; Anna Tsing argumentează că ciupercile reprezintă metafore ale rezilienței și regenerării în „ruinele capitalismului” [8, p. 6].
- Direcțiile recente explorează biomimetismul și materialele regenerative. Diana Scherer, în proiectul Interwoven (2019), cultivă rădăcini în tipare prestabilite, obținând structuri textile ce îmbină designul cu procese biologice – textilele devin arhive biologice care documentează memoria creșterii și intenția designului [12].

3. Sustenabilitate și etică

- Industria textilă și de modă este una dintre cele mai poluante, responsabilă pentru consum masiv de apă, emisii și deșeurii [3, p. 89]. În acest context, textilele ca arhive ecologice capătă o dimensiune etică, propunând revalorizarea materialelor prin reutilizare, reparație și regenerare. Kate Fletcher vorbește despre craft of use – prelungirea vieții obiectelor prin întreținere și reparație [3, p. 34].
- Studiile recente subliniază economia circulară în domeniul textil: reciclare, upcycling și recuperarea deșeurilor extind ciclul de viață al materialelor [6, p. 12]. Dincolo de impactul ecologic, textilele au rol social: proiectele comunitare de reutilizare și atelierelor de reparație devin catalizatori ai dialogului și coeziunii. În această direcție, Claudy Jongstra folosește lână din ferme proprii și vopsire naturală pentru instalații care evocă peisaje ecologice (Landscape in Felt, 2015) [13].

4. Textilele ca arhive între artă și cercetare

- Patru cazuri evidențiază pluralitatea conceptului:
 - Celia Pym: Norwegian Sweater – reparație vizibilă, arhivă afectivă [10, p. 27].
 - Magdalena Abakanowicz: Abakans – memorie colectivă monumentalizată [11, p. 15].
 - Claudy Jongstra: Landscape in Felt – ecologie materială și patrimonială [13].
 - Diana Scherer: Interwoven – bio-design, arhivă biologică prospectivă [12].
- Aceste direcții pot fi cartografiate pe un continuum: memorie individuală (Pym) – memorie colectivă (Abakanowicz) – ecologie materială (Jongstra) – viitor & regenerare (Scherer). Cf. lucrări de cadru despre culturile meșteșugului și curatoriat/etică materială [14–18].

5. Studii de caz aplicate

5.1. Proiect personal – Straturile Timpului

- Lucrarea Catching the trill, a reutilizat materiale învechite și fragile - mătase decolorată, bumbac uzat, fragmente marcate de timp. Imperfecțiunile au fost integrate ca martori vizuali ai memoriei. Prin eco-imprimare, textilele au fost regenerate cromatic, în timp ce broderia vizibilă a acționat ca un script secundar, marcând cicatricile materiale. Instalația stratificată evocă trecerea timpului și fragilitatea materialului, precum și posibilitatea regenerării.

- In contemporary art and design, such processes are embraced as part of an ecological discourse: plant dyeing, eco-printing, and oxidation/rusting generate specific marks where time and chemistry co-author outcomes. Moulds and fungi may serve as creative agents; Anna Tsing reads fungi as metaphors of resilience and regeneration in „capitalist ruins” [8, p. 6].
- Recent directions explore biomimicry and regenerative materials. In Interwoven (2019), Diana Scherer cultivates roots within predetermined patterns, yielding textile structures that merge design and biology—textiles as biological archives recording both the memory of growth and design intention [12].

3. Sustainability and Ethics

- The textile/fashion industry is among the most polluting sectors, responsible for massive water use, carbon emissions, and waste [3, p. 89]. Within this context, textiles as ecological archives carry an ethical stake, proposing re-valuation through reuse, repair, and regeneration. Kate Fletcher’s craft of use emphasises extending the life of existing items through maintenance and repair [3, p. 34].
- Recent studies underline circular economy strategies: recycling, upcycling, and waste recovery extend material life cycles [6, p. 12]. Beyond ecological impact, textiles play social and cultural roles: community projects of reuse and mending workshops catalyse dialogue and cohesion. Claudy Jongstra uses wool from her own sustainable farms and natural dyes to create installations evoking ecological landscapes (Landscape in Felt, 2015) [13].

4. Textiles as Archives between Art and Research

- Four cases illustrate the plurality of the concept:
 - Celia Pym: Norwegian Sweater—visible repair, affective archive [10, p. 27].
 - Magdalena Abakanowicz: Abakans—monumentalised collective memory [11, p. 15].
 - Claudy Jongstra: Landscape in Felt—material ecology and heritage [13].
 - Diana Scherer: Interwoven—bio-design, prospective biological archive [12].
- These directions map a continuum: individual memory (Pym) – collective memory (Abakanowicz) – material ecology (Jongstra) – future & regeneration (Scherer). Cf. framing works on craft cultures and curatorial/ethical approaches to materiality [14–18].

5. Applied Case Studies

5.1. Personal Project – Layers of Time

- The work re-used aged and fragile materials—faded silk, worn cotton, fragments marked by time. Imperfections were integrated as visual witnesses of memory. Through eco-printing, textiles were chromatically regenerated, while visible embroidery acted as a secondary script marking material scars. The layered installation evokes time’s passage and material fragility as well as the possibility of regeneration.

5.2. Proiect colectiv – Fragmente reîmpietite

- Cu studenții, recuperare de resturi textile (haine uzate, dantelă, stofă), transformate prin împâslire, cusătură vizibilă, broderie. Dimensiune pedagogică și comunitară: materialul ca suport al memoriei colective, instalație finală ca arhivă vizual-ecologică. Procesul a pus în prim-plan dimensiunile pedagogice și comunitare, poziționând materialul ca suport pentru memoria colectivă. Instalația finală la scară largă a funcționat ca o arhivă vizuală și ecologică, arătând cum regenerarea materială poate impulsiona regenerarea socială.

Concluzii

- Textilele se configurează ca arhive ecologice care păstrează urmele memoriei, timpului și proceselor naturale. Ele documentează viața individuală și colectivă și relația cu mediul, devenind entități vii ce reflectă grijă, vulnerabilitate și regenerare. Practicile de reparație, reutilizare, eco-print, bio-design sau instalații monumentale susțin o etică a grijii și o estetică a continuității. Direcțiile viitoare includ metodologii interdisciplinare, materiale regenerative (miceliu/rădăcini), educație ecologică, proiecte comunitare și extensii digitale.
- „Ca arhive ecologice, textilele ne invită să imaginăm un viitor în care materialitatea nu mai este un consumabil efemer, ci o resursă regenerativă ce leagă trecutul de un orizont comun al grijii, al sustenabilității și al unei estetici a continuității.”

5.2. Collective Project – Re-Woven Fragments

- With decorative-arts students, discarded textiles—worn garments, lace remnants, cloth scraps—were transformed via felting, visible stitching, and embroidery. Each fragment was treated as a document bearing memory. The process foregrounded pedagogical and communal dimensions, positioning material as a support for collective memory. The final large-scale installation functioned as a visual and ecological archive, showing how material regeneration may enact social regeneration.

Conclusions

- Textiles configure as ecological archives that retain the traces of memory, time, and natural processes. They document individual and collective life and continuous interaction with the environment, becoming living entities of care, vulnerability, and regeneration. Practices of repair, reuse, eco-printing, bio-design, and monumental installations support an ethic of care and an aesthetics of continuity. Future directions include interdisciplinary methodologies, regenerative materials (mycelium/roots), ecological education, community projects, and digital/ hybrid extensions.

NOTE / END NOTES

- [1] Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London, 2013, p. 21.
 [2] Daniel Miller, *Stuff*, Polity Press, Cambridge, 2010, p. 62.
 [3] Kate Fletcher, *Craft of Use: Post-Growth Fashion*, Routledge, London, 2016, p. 89; idem, p. 34.
 [4] Alison Gwilt, *Fashion Design for Living*, Routledge, London, 2014.
 [5] W. A. Rashdan, H. A. Ashour, „Sustainable Textiles and Cultural Identity: Toward Eco-Conscious Design”, in „International Journal of Design Sciences”, 12, 1 (2024), pp. 34–49.
 [6] H. Ji, Y. Park, S. Choi, „Biodegradable Textile Innovations: Towards a Regenerative Material Future”, in „Textile Research Journal”, 94, 2 (2024), pp. 11–24, p. 12.
 [7] Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, 2016.
 [8] Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton, 2015, p. 6.
 [9] Leonard Koren, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, Imperfect Publishing, Point Reyes, 2008, p. 41.
 [10] Celia Pym, *On and Off: A Memoir of Knitting and Repair*, Arnolfini, Bristol, 2019, p. 27.
 [11] Magdalena Abakanowicz, *Abakans*, Interprint, Warsaw, 1990, p. 15.
 [12] Diana Scherer, *Interwoven: Root Systems as Textile*, Hatje Cantz, Berlin, 2019.
 [13] Claudy Jongstra, *Landscape in Felt*, Exhibition Catalogue, Claudy Jongstra Studio, Amsterdam, 2015.
 [14] Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Berg, Oxford, 2007.
 [15] Peter Dormer, *The Culture of Craft*, Manchester University Press, Manchester, 1997.
 [16] Dan Hicks, *The Brutish Museums: The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Pluto Press, London, 2020.
 [17] Kate Fletcher, Mathilda Tham, *Earth Logic: Fashion Action Research Plan*, The JJ Charitable Trust, London, 2019.
 [18] Lisa Tooley, „Developing Visual Literacy in the First-Year Interior Design Studio”, in „Journal of Interior Design” (2025), DOI: 10.1177/10717641251324234.
 [19] A. Wlazly, W. Bonenberg, „Cultural Heritage and Sustainability in Contemporary Textile Design”, in „Textile: Cloth and Culture”, 22, 3 (2024), pp. 310–328.
 [20] X. Yu, J. Lin, P. Chen, „Multisensory Design and Emotional Engagement in Sustainable Textiles”, in „Fashion and Textiles”, 11, 2 (2024), pp. 112–129.

Valentin Lucian CIORBA Vladimir STANCOVICI Mălina GHENCEA Emilina GAMARTA

Tracing Memes in the Age of AI: The Paradigm of Online Communication and Video Game Culture

Keywords / meme culture; communication; artificial intelligence; human; art; video game; Dada;

Summary / This paper analyses the evolution of memes, transformed by the context of generative artificial intelligence, exploring the paradigm of online communication and video game culture. Tracing the historical development of memes from their genesis to the present, the study analyses their classification by era and highlights the most influential examples, and their societal impact. Drawing parallels between meme culture and avant-garde art movements, such as Dadaism, the research places memes as both a means of expression and a form of participatory digital art. The analysis foregrounds the increasing role of AI in meme creation, emphasizing how technological advancements are reshaping the production, dissemination, and cultural resonance of memes. This research demonstrates that memes, as dynamic and adaptive cultural phenomena, both reflect and influence the shifting landscape of online communication and creativity.

Introduction

- The evolution of memes in the era of artificial intelligence is characterised by rapid innovation and a fundamental transformation in the ways cultural ideas are generated, disseminated, and adapted within digital society. While contemporary memes are often associated with immediacy and mass participation, it is essential to first consider their origins and the processes through which they have become such a pervasive and beloved form of expression. Memes, as units of cultural transmission, have historically thrived on accessibility and the capacity for swift adaptation, allowing individuals to share humour, commentary, and collective identity in a format that is both approachable and engaging.
- With the advent of generative artificial intelligence, the landscape of meme creation has shifted further, introducing new tools for image and text generation that challenge established notions of authorship and originality. This development prompts critical questions regarding the influence of AI on the aesthetics, dissemination, and cultural relevance of memes. The primary aim of this paper is to analyse the evolution of meme structure and to examine how the integration of artificial intelligence may further influence, or even fundamentally alter, the nature of meme culture as it continues to evolve.

1. Historical Parallels Between Memes and Dadaism

- To analyse the cultural significance of memes and the role of artificial intelligence in their creation, it is essential to adopt a comprehensive analytical framework. The main perspectives considered here are that of facilitators of digital phenomena (Vitiuk et al. 2020: 45), multimodal constructs (Dancygier et al. 2017: 565; Zenner, Geeraerts 2018: 167-194), and as distinct forms of internet-native art.
- This study adopts an art-centred perspective, enabling a nuanced analysis of how generative AI shapes meme form and dissemination. In doing so, it draws parallels between memes and the artistic movements of Dada and Neo-Dada, which share comparable creative methods, purposes, and intentions.

1.1. Dadaism - The Anti-Art of Anti-War

- Dada emerged in the early 20th century as an avant-garde response to the horrors of World War I (Gardner 2015: 900–9004; Tate n.d.). Reacting to what they saw as the “insane spectacle of collective homicide,” Dadaists viewed the war as a grim outcome of Enlightenment rationality (Gardner 2015: 900–9004). Consequently, they posited that only an embrace of anarchy and irrationality could adequately address this crisis (Gardner 2015: 900–9004; Naumann 1994:



Fig. 1.2 / Robert Rauschenberg, *Retroactive I*, 1963. Oil and silkscreen ink on canvas. 213.4 x 152.4 cm. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut. Courtesy of the Robert Rauschenberg Foundation



Fig. 2.1 / Toaplan, All Your Base Are Belong to Us, Meme, 2001. Digital image. Approx. 800 x 600 pixels. Originating from the European Sega Mega Drive version of the video game Zero Wing (1992). Courtesy of Internet Meme Culture.

2023; Watercutter et al. 2018), resulting in rapid experimentation at the cost of shorter cultural relevance. Memes would often just last a couple of weeks, in contrast to the years-long prevalence of earlier meme formats (Gale 2019).

- If the memes of the Image Macro Era can be described as a shorthand containing in-group jokes, then the Ironic Era is an overexaggerated ridicule of the concept as a whole, while still being entirely dependent on it. The “E” meme (see Fig. 2.3) best exemplifies this dualistic nature, as the viewer needs to be able to identify the face of YouTuber Markiplier superimposed on Lord Farquaad from Shrek, overlaid on a photo of Mark Zuckerberg, as well as know the relevance of using Impact font, while being aware of “meme deepfrying” (Adam 2017a; Hathaway 2019). It results in a meme that is both highly critical of standard meme structure and overly reliant on said structures, while through its sheer exaggerated need for context, compounds on itself so that the requirement of context becomes the meme in-of-itself.
- This type of meme humour, derived from the active rejection of established meme customs, and inclusion of meta-textual humour highlights a counter-cultural movement within the memesphere, an act of resistance against the mainstreaming of meme culture, as well as a push towards a more insular meme culture.
- As a result of the wider popularization of meme as a format, there’s a notable increase in the relevance of political memes, primarily those pertaining from conservative, right-leaning demographics. Examples like “Thanks, Obama!” (Don Caldwell 2013) and “Social Justice Warrior/SJW” (Ohlheiser 2015), while indicative of a reaction from right-leaning users against the predominantly left-leaning ideology of the era, denote the political expression possible through the participatory nature of meme creation and dissemination (Mihăilescu 2024). Through this perspective, memes become a shorthand signalling their political affiliation, instead of their community/fandom membership.
- This political character would itself become increasingly apparent during the 2016 US presidential elections, and the subsequent Inauguration of Donald Trump (Don Caldwell 2017), when memes across the political spectrum would proliferate meme culture, as exemplified by the “Crying Liberal Woman” meme (tatoomagoo 2017) from right-leaning users, and “Trump Yelling at Lawn-mowing Boy” meme (Adam 2018c) from left-leaning users.
- The culmination of the ‘Ironic Era’ halts in the wake of the socio-political polarization that would come to define the latter half of the decade, the abrupt shift brought on by the COVID-19 pandemic, and an expanding number of social-media platforms employing algorithm-controlled feeds.

2.4. The Brain Rot Era (2019-2023)

- The advent of the COVID-19 lockdown, following a series of politically charged and tumultuous years, brought upon a social shift that can be traced across popular culture, as well as internet culture. With

their lives significantly disrupted, and restricted from leaving their homes, most individuals began to rely on the internet, and social media, to maintain social connections. Simultaneously, the pandemic was surrounded by multiple political events taking place before, during and after, notably Brexit, the 2020 US presidential elections, and respectively the George Floyd protests.

- Within this highly polarizing and uncertain moment, more individuals are actively browsing the internet, utilising social media, and engaging with meme culture (Statista Research Department 2021).
- However, in contrast to previous analysis, there seemingly isn’t a through-line connecting the structure, theming or subtext of most memes pertaining to this era. Instead, under the weight of real-world events, an influx of internet users, an over-exhaustion with post-ironic humour, and algorithms further sectioning and insulating communities, meme culture begins to splinter into multiple diverging sects. While overlap between these sects exists, they seem to evolve independently of each other, with their own separate meme structures.
- It’s within this contextual framework that brain rot emerges from meme culture, not as a meme but rather a genre. As Emilie Owens (2025) proposes in a recent paper, brain rot can be conceptualised as a “decompression-driven genre of participation” utilised primarily by teens (young Gen Z), a way of engaging with the internet through a detached lens that fundamentally view it as wasteful or eroding (Phillip Hamilton 2023a). This type of engagement seems to cross over into the real world, as evidenced by vernacular usage of internet brain rot slang such as gyatt (Owen 2022a) and rizz (Owen 2022d) by teens in the day-to-day life.
- Perhaps due to this perspective, memes pertaining to brain rot seem to have no clear cohesive structure, instead tend to rely on trends relevant to teen culture (or pop-culture at large), among which show great potential for virality, but less so to other demographics (e.g. “Amogus”, Philipp 2021a).
- Further building on Owens’ theory, by viewing the divergent sects of meme culture into genres of participation, we can further extrapolate other four rough genre frameworks onto which most memes of this era can be mapped onto.
- First is the political genre, characterized by users engaging with memes as ideological shorthand, tools of propaganda, or acts of resistance. Structured after political memes, it’s likely this genre emerged in the wake of increasing socio-cultural polarization, and radicalization stemming from increased internet usage (Mihăilescu 2024). While not as wide reaching, due to an inherent political divide, memes of this genre have a greater lifespan within their respective circles (e.g. “Bernie Sanders Wearing Mittens,” Adam 2021)
- Second, the shortform genre, arguably the new norm within meme culture. Users engage almost exclusively short-from, vertical video content, its inception largely be attribute to TikTok’s rise to prominence during the pandemic. While the versatility of the format allows

for memes to use visuals, text and sound, they are severely limited by their runtime. The predominance of the format leads to a lower attention span of the common user, and in turn lower lifespan of memes. In addition, shortform genre memes tend to be insular, as their potential for virality and community association is heavily dependent on algorithmic decisions (e.g. “Ratatouille: The TikTok Musical,” Matt 2020: n.pag).

- Third is the text genre, denoted by the way it de-emphasises engagement with the visual component of memes, and recentres in on the text. Whereas conventional meme structure requires knowledge of both the shorthand and the in-group joke, this genre requires only the context of the in-group joke while always designating it the meme’s text (Greene, Schmid 2024). As such, text-memes become separate from visuals, while reaction images (Jostin Asuncion 2010) become modular, able to be inserted into any relevant text-meme (e.g. “Me, An Empath”, Owen 2022c). It’s highly specific meme usage, and fundamental incompatibility with the video format, it can be interpreted as a reaction against the shortform genre. The format itself provides a wider reach but lacks the cultural mainstay power.
- Fourth, and final, is the ironic macro genre, which retains the pre-established method of engaging with meme culture. While retaining elements from previous eras, it shifts away from the ironic detachment and meta textual humour of The Ironic Era, instead adopting a reliance on the in-group joke element of the meme. It often overlaps with other genres, sometimes even borrowing from them, due to its open-ended and prevalent nature (e.g. “Sadam Hussein’s Hiding Place” Philipp 2021b, “Trade Offer”, Philipp 2021c).
- The end of the Brain Rot Era coincides with the general easing of lockdown restriction, as well as the growing divergence with meme culture, but is primarily denoted by the advent of large language models alongside AI-generated content.

2.5. The Slop Era (2023-2025)

- The aggressive marketing of the past years and implementation of LLMs into most social media platforms causes the internet to be flooded with AI-generated content (Constantino 2024; n.pag.), seeping into an already splintering meme culture. Due to the relative recency and concurrence with this paper, the main analysis of this era focuses on the evolution of the previously outline genres of engagement, and the holistic impact AI content has on meme culture.
- It’s worth noting that while some AI-generated content can be tentatively described as meme-like, most do not function as such due their inherent lack of a shorthand and in-group joke structure, instead adopting facsimile of memes and trends. “Italian Brainrot” (Owen 2025) is the closest example of AI memes operating under previous meme establishments, yet it has a dual existence in two genres.
- In the brain rot genre, where it originates and experiences most of its popularity, it acts more as a trend artificially extended by AI image generation withing the conventions of the meme. In the ironic

macro genre, the reaction/perception of ‘Italian Brainrot’ (see Fig. 2.5) is the meme itself. This comes off as an inter-generational clash, as “Italian Brainrot” is often associated young Gen Z and Gen Alpha, likely attempting to engaged with meme culture by mimicking meme customs of older users (Thinkhouse 2025).

- Brain rot genre memes, as previously noted, continue to interface, or even transcend the digital realm, as more internet slang is integrated into the vernacular language of teens (Aizin 2025), and memes such as “Skibidi Toilet” (Phillip Hamilton 2023b) turn from viral videos to multi-media franchises (Wallenstein and Steiner 2024).
- The ironic macro genre, alongside the text genre, continues to cross over mediums, as exemplified by the “500 Cigarettes” meme (Owen 2024), yet due to mainstream popularity of short-form video, these memes have on average shorter periods of cultural relevance.
- Ironic macro genre in particular has started to adopt a subtext of pessimism and general disillusionment with the states of the internet, AI, and mainstream culture, as highlighted by the phenomena of “Slang overload” memes (Philipp 2020) in conjunction with the popularisation of terms like enshittification (Shepherd 2024), clanker (Davies 2025) and AI slop (Read 2024; Warzel 2024).
- Yet examples of ironic macro memes utilising AI effectively, such as the “AI Presidents Gaming” (Philipp 2023) show there is some leeway for engaging with AI as part of meme creation, but not as the sole essence of the meme structure.
- In contrast, there are signs of a possible new genre of participation, tentatively defined through the users’ enthusiastic engagement with AI trends, AI-generated images, and LLMs. Whereas ironic macro criticizes or ironically adopts AI images, especially notable in cases like “Facebook AI Slop” memes (Aidan Walker 2024), these users sincerely engage AI-generation, primarily evidence by the “Ghibli AI Generator” trend (sakshi 2025), despite cultural pushback.
- As a counter argument to this new categorisation, AI images have already begun to insert themselves into other genres, such as brain rot and political, further diving it from other participation genres.
- Memes belonging to political genre are becoming increasingly used as tools of propaganda and memetic warfare (Stockwell 2024), further underlining the impact memes have over the real world. As a whole, the genre is divided into right-leaning and left-leaning users, each adopting different meme aesthetics and usages.
- Right-leaning memes have wholeheartedly incorporated AI-images and AI Slop (Warzel 2024), while their memes have taken on an antisocial and antagonistic character (Gallagher and Topinka 2023; Peeters et al. 2021), as seen with the “NPC” (Gallagher and Topinka 2023) and “I Support The Current Thing” (Owen 2022b) memes.
- Left-leaning memes have placed themselves direct opposition to ironic macro and text genres, arguably as a reaction to surge of memes originating, or adopting,

a right-leaning subtext (Gallagher et al. 2023; Peeters et al. 2021: n.pag) within these genres. As such, they often satirise and ridicule right-leaning imagery or vernacular, as exemplified by “Because Of Woke” (sakshi 2024) and “Brainwashed Jotchua” (Owen 2023) memes.

2.6. The Process of Meme Virality and Propagation

- The virality of memes cannot be dictated by the manner they are conceived, but rather by the engagement the public has with their overarching themes, and how widespread they end up becoming.
- Memes often represent a manner of sharing one’s thoughts without being reprimanded, individuals with perspectives similar to those of the creator being able to find such solace. One of the most popular subjects for memes are notable public figures, with memes portraying celebrities having earned their own subcategory, which focuses on either commending or mocking their actions in the limelight (Nielsen et al. 2022). As the individuals primarily depicted are actors or political figures, these memes can be perceived akin to caricatures, making them appear as nothing more than fictional characters belonging to a play whose intended purpose is that of satire (Anderau et al. 2024). The most significant recurring example is that of the billionaire Elon Musk, who has been sneered at countless times due to his eccentric and erratic behaviour, which has birthed various memes across the years due to Tesla products, such as the Cybertruck (Sophie 2020) and the Tesla cars (Owen 2024), the unusual naming choice for his son, X Æ A-12 (Caldwell 2020), as well as his endeavours as a, now-former, senior advisor for the current US administration and President of the United States of America, Donald Trump. The salute controversy specifically had stirred the masses, as numerous individuals worldwide have criticized Musk for intentionally gesturing similarly to the Sieg Heil salute (Owen 2025). As opposed to the majority scorning Musk’s actions verbally, many online users have chosen to regard his haphazard and inflammatory actions in a humorous manner.

2.7. The Convergence of Meme Culture and Video Games

- The subject matter depicted within meme formats can fluctuate drastically, encompassing topics from highly consequential matters, for instance, real-world tragedies, to more light-hearted themes, such as unusual photographs of animals, often accompanied by unserious text underneath. This diversity illustrates how akin memes are to other forms of media, such as video games or television series. Both distinguish themselves in themes yet share the similar goal of aiding people in their pursuit of forgetting their stressful mundane lives and finding comfort.
- Memes are typically created and remixed with the purpose of releasing certain feelings or to de-emphasize a difficult situation. Their format, style and subject can differ depending on culture and ethnicity. An example of great importance to Chinese social

media is the Grass mud horse, a fictional creature which is said to live in the Gobi Desert. The endearing rendition of the animal represents a metaphor for the struggles of the average person who navigates social norms and expectations, while doing so with optimism (Mina 2014). Similarly, people worldwide choose to create and engage with humorous content in order to momentarily disconnect from hardships, while also forging unspoken connections with other people, through shared experiences.

- Videogame-related memes usually depict the manner in which fans share their gaming experiences, either by expressing their frustration regarding the game’s difficulty or by reminiscing about fond moments.
- Individual player bases each develop their unique sense of humour and inside jokes, to a degree where the memes inevitably start becoming akin to photo fads (Shifman, 2014), known for involving multiple individuals, each creating their own interpretation of the original photograph or concept. Similarly, memes derived from television series, such as Breaking Bad or House, M.D, are depicted by viewers, which reminisce about beloved moments of the series in an often-oversimplified manner, which may seem unintelligible to outsiders. They range from hand-drawn to edited images and aim to share the comedic and occasionally grating truths about the experience a game provides its player base, similar to the Me wanting to replay a game and That part meme.
- A well-acclaimed series known for its unique and atypical storytelling as well as its gameplay and the memes it has produced is Metal Gear, a Japanese stealth video game series created by Hideo Kojima, developed by Konami, first game appearing in 1987. The series addresses far-reaching themes that retain their relevance to this day, such as war, despair, hope and the subject of memes itself, not as humorous pictures but as a crucial part of people’s culture.
- Despite their mature themes, the games consistently deliver many comedic moments in their own distinct way, such as the main character’s conversations with the supporting cast, as well as many unusual occurrences as the player progresses. The most recognizable meme stemming from the series is the Metal Gear Alert sound (gi97ol 2012), which signals as the player is discovered by an enemy and has been edited in various videos as to denote surprise. Memes remain a straightforward way to maintain or revive a game’s popularity despite its age. Video game remakes often provide new material for the fans of the older iteration to engage in new discussions and interactions, as seen with the Silent Hill 2 Remake and the mods it has received, as well as represent an entry point for new fans into the franchise.
- It is quite common for newly released games to immediately spark memes, such as the Persona 5 combat menu options (Twenty-One 2017) meme or even before their release, exemplified by the One Copy of Doom Eternal and Animal Crossing Please meme due to the two games appearing on the same day.

3. The Ethical Considerations of AI and Memes

- Memes’ role in shaping discourse is especially evident in today’s digital age, where memes often move faster than headlines. With the rise of generative AI models, this question becomes more asked: what happens when machines begin creating these cultural icons? Entering this new era of meme production, concerns of authorship, intention, emotional resonance, bias, and harm become central. While memes have historically been shaped by lived experience, shared humour, and community-driven remixing, AI-generated memes introduce ethical complexities that stem from machines’ inability to grasp cultural, historical, or emotional context.
- AI’s capacity to generate memes is not evidence of understanding but of imitation. Existing research shows that current models fail to fully capture the emotional and contextual subtleties embedded in meme culture. AI systems struggle with tasks such as recognizing facial expressions or interpreting OCR data when irony, sarcasm, or culturally coded references are involved (Priyadarshini & Cotton, 2021). As a result, their outputs often lack the intentionality and emotional resonance of human-authored memes. This inability raises some fundamental ethical questions: if AI cannot comprehend the cultural or moral weight of its creations, should it be allowed to produce content that mimics human communication at scale?

3.1 Misinformation and Memetic Propaganda

- The intersection of memes and AI presents high risks when it comes to misinformation, cultural decontextualization, and bias. Memes already function as powerful elements for shaping narratives because they compress complex ideas into digestible, humorous formats that spread rapidly across digital networks. Göke (2024) highlights the circular dynamic between meme culture and historical narratives, where memes not only reflect but also rewrite collective memory. When AI enters this cycle, trained on massive uncurated datasets, it amplifies risks of cultural misappropriation and symbolic misuse. Generative systems replicate imagery and language without understanding their histories or cultural weight, flattening nuance and risking the reproduction of stereotypes or the degradation of sensitive symbols. Whereas human misuse of symbols may stem from ignorance or malice, AI does so from an absence of ethical cognition, making it a uniquely indiscriminate amplifier.
- Bias embedded in training data compounds these concerns. Because genAI learns from the prejudices of online environments, it risks producing racist, sexist, or ableist memes. Within the meme format, designed for short term virality, such biases are compressed into easily circulated snippets of discrimination. The accountability chain is also blurred. When offensive memes emerge, it is unknown whether the responsibility is upon the programmer, the prompter, or the platform. Wang et al. (2023) wrote that even when AI can detect sentiment with moderate accuracy, it often misinterprets context, labelling a racist meme as “joyful” if laughter is involved. This demonstrates

the ethical gap between computational recognition and moral understanding.

- These challenges become particularly alarming in the context of propaganda. Memes have long been used as disinformation vectors because humour and relatability allows them to bypass critical discussions (Dennis & Aizenberg, 2023). AI drastically increases their volume, speed, and personalization, becoming accountants to mass-produce persuasive content with minimal resources. A single prompt engineer can generate hundreds of memes designed to polarize, radicalize, or misinform, reducing the need for coordinated teams of propagandists. Recent studies suggest that AI-generated memes are increasingly present in right-wing digital discourse, where they blur the boundary between human and machine production while amplifying ideological narratives (Petruk, A. 2025). This convergence produces an almost perfect propaganda machine: rapid, anonymous, emotionally resonant, and too pervasive for traditional fact-checking infrastructures to contain.
- Regulation remains contested. International approaches to AI governance vary widely, with some jurisdictions emphasizing strict prohibitions on harmful applications and others prioritizing innovation (Xinbo & Guo, 2025). The EU AI Act, for instance, introduces risk-based frameworks aimed at ensuring transparency and accountability in high-impact systems, which includes AI-generated cultural content. Yet, regulatory structures often lag behind technological capabilities, leaving gaps in oversight. Without robust frameworks, the spread of AI-driven memetic propaganda risks undermining democratic discourse (Floridi, 2021).

3.2 Generative AI as Democratizing Force in Meme Creation

- Enthusiasts often describe genAI as a democratizing force in cultural production. However, this claim is contested. Memes have historically been defined by their accessibility and low production barriers: from text-based jokes to shitposts, their power lies in simplicity. In contrast, AI-generated memes often appear overly polished or uncanny, divided from meme culture’s informal character. Rather than lowering barriers to entry, genAI shifts meme creation toward a more technologically mediated process, which may alienate users from the community-driven roots of meme culture.
- Still, AI can support creativity by providing recombination tools that expand human inspiration. As research on digitalized therapy suggests, AI can augment but not replicate human empathy, pointing to the unresolved gap between artificial output and human meaning-making (Salil, et al. 2025). AI memes depend on human prompts and cultural knowledge for resonance; they are not independent acts of creativity, but derivative outputs shaped by human intention.

3.3. Authorship and Agency

- Artificial Intelligence is used to recycle various works but also the likeness or voices of many people to create more content for those who seek it. Current

- World Leaders are no exception when it comes to being meme material, especially in recent times, as the public engages with information related to them almost on a daily basis. Examples of the phenomenon include various AI generated images depicting Donald Trump and Vladimir Putin spending time together as well as a specific artificially generated video sparked by the White House meeting between Donald Trump and Volodimir Zelenski from February 2025 depicting the two presidents fighting. Such new meme trends further press the idea that political figures are often nothing more than characters in the eyes of the internet.
- The notion of Internet ugly better defines humanity, rather than the polished look a computer produces (Douglas 2014). This notion also applies in the modern age when Artificial intelligence is being used in all fields, including memes. Their overly polished look sits in antithesis to how people are messy, sometimes incoherent and inherently different from one another as opposed to the cleaner looking, almost always similar form AI generated memes take. The point of memes, such as a painting, is to show the artist's true intention and to resonate with other people.
- The democratization debate intersects with unresolved questions of authorship and agency. Traditional meme culture already complicates intellectual property due to its reliance on remixing. AI intensifies these ambiguities. As the EU AI Act (which entered into force on 1 August 2024 and will be fully applicable two years later, in 2026) suggests, it partially addresses these concerns by requiring transparency around AI-generated content, yet it does not resolve deeper ethical dilemmas of ownership and recognition (Friedrich, n.d.). AI memes represent what some scholars term post-authentic expression, where the link between message and messenger is broken. For some, this may seem liberating; for others, especially communities whose symbols are misappropriated, it represents erasure.
- Memes being used as a business strategy by various agencies as an attempt to show their customers that they relate to them and are also in touch with the latest trends and memes is also a case. The American fast-food chain Wendy's started the trend by using their official Twitter account in order to give sarcastic comments to the customer complaints and questions.
- A more recent instance of the usage of memes for business is how Duolingo, the language learning application has started various memes by itself a few years ago, such as the Spanish or Vanish (Adam 2024) meme, which suggests that the Duolingo mascot will harm you if you do not complete your Spanish lessons. A more recent meme started by the company is the Duolingo Owl Dies meme (Philipp 2025). The meme started from Duolingo's post on their official Twitter account stating that the bird has died. This has driven the internet to create more memes based on the original post.

4. Situational Learning as an Analytical Lens for Understanding Meme Evolution in the Age of AI

- To analyse the evolution of meme production, we

interpret the data through the theoretical lens of Situated Learning (Lave et al. 1991). By tracking a single thematic concept—"The Overworked Academic" (represented by a Cat in a Suit), across our dataset, we identify three bounded situational contexts. Each context presents a distinct locus of agency and a unique pedagogical friction for the students in higher education.

4.1. Context A: The Pedagogy of Bricolage (Human-Authored)

- In the first situational context, broadly analogous to traditional foundation studio practice, the student's experience is defined by bricolage. Here, the barrier to entry is technical facility and cultural capital. The student acts as an Editor, utilizing software tools (e.g., Photoshop) to manually assemble diverse cultural artifacts.
- Situational Vignette (The Manual Edit): To visualize "The Overworked Academic," a student searches for a high-resolution stock photo of a business suit and a separate image of their own pet cat. They spend twenty minutes using the magnetic lasso tool to mask the cat's head, adjusting the color balance to match the suit, and manually typing the caption using the Impact font.
- Analytical Finding: Pedagogically, this context relies on "tacit knowledge"—the specific, hand-eye coordination required to manipulate pixels. The learning experience is one of high-friction iterative design. The humor derives from the "traceability" of the human labor—the visible, slightly imperfect tension between the domestic cat and the corporate signifier, requiring a literacy of making.

4.2. Context B: The Pedagogy of Co-Creation (AI-Assisted)

- The second context represents a rupture in this visual pedagogy, shifting the student from maker to director. In this "Human-in-the-Loop" workflow, the friction of production shifts from the manual to the linguistic. The situational learning here is dialogic. The student does not manipulate the material directly; they manipulate the latent space of a generative model.
- Situational Vignette (The Prompt Iteration): To visualize the same concept, the user prompts a model (e.g., Midjourney) with: "A stressed Persian cat wearing a tweed professor's jacket, sitting at a desk piled with papers." The first output looks too cartoonish. The user learns by negotiating with the model, refining the prompt to: "Cinematic lighting, photorealistic, 35mm lens, intense expression."
- Analytical Finding: This reconfigures the pedagogical feedback loop. The student submits a linguistic abstraction, critiques the high-fidelity output, and refines the input. The "double-take" effect observed in our data suggests the core competency here is epistemic judgment—navigating a space where the image of the cat is not constructed from parts, but summoned as a coherent, hallucinated whole.

4.3. Context C: The Pedagogy of Critical Systems (Fully Automated)

- In the final bounded context, human agency is removed from the production loop entirely. Autonomous agents execute the scraping, generation, and distribution of content based on algorithmic optimization.
- Situational Vignette (The Automated Farm): A Python script detects that "Burnout" and "Cats" are trending topics. It feeds these keywords into an LLM to generate 50 variations of captions (e.g., "Mondays be like...", "Grind set Mode"), pairs them with 50 automated variations of "Cat in Suit" images generated via Stable Diffusion, and posts them to Instagram Reels every 15 minutes to maximize engagement.
- Analytical Finding: For the higher education sector, this context is not a site of practice but a site of critical inquiry. The "learning" is performed by the algorithm (optimizing for dwell time) rather than the human. The pedagogical imperative shifts from creating the meme to interrogating the political economy of the image, viewing the content not as a joke about work, but as an industrial byproduct of the attention economy.

4.4. A Typology for Visual Literacy

- The analysis of this single thematic thread across three contexts indicates a fundamental shift in how "Legitimate Peripheral Participation" (Lave & Wenger, 1991) is enacted. The friction of learning—and therefore the site of pedagogical intervention—is migrating from the hand (Context A) to the mind (Context B), and finally to the system (Context C). To assist educators in navigating these shifting terrains, Table 1 synthesizes these contexts into a pedagogical framework.
- Table 1. Shifting Pedagogical Imperatives in Meme Production A comparative analysis of student roles, frictions, and literacies using a controlled thematic variable.

Situational Context	Context A: Bricolage (Traditional Design)	Context B: Co-Creation (Generative AI)	Context C: Automation (Agentic AI)
Student Role	The Maker: Direct manipulation of visual elements (masking, layering).	The Director: Indirect manipulation via linguistic abstraction (prompting).	The Critic: Observation of autonomous systems (auditing).
Dominant Friction	Technical: Proficiency with raster/vector software.	Semantic: Precision in prompt engineering and iteration.	Critical: Understanding black-box algorithmic logic.
Pedagogical Focus	Craft: Teaching principles of composition and manual refinement.	Curation: Teaching evaluation and iterative refinement of outputs.	Ethics: Teaching the implications of automated content streams.
Situational Vignette	Manual masking of a specific cat onto a suit template.	Iterating prompts to achieve a "photorealistic" cat in a suit.	Automated script generating 50 generic "business cats" per hour.
Lave & Wenger's Perspective	Apprenticeship: Learning happens through doing.	Negotiation: Learning happens through dialogue with the tool.	Observation: Learning requires critiquing the system structure.

5. A Summary of Meme Eras, Dissemination and Conclusion

- The trajectory of meme culture, from its inception through to its current entanglement with generative artificial intelligence, reveals a landscape marked by both continuity and transformation. Historically, the creation of memes has been characterised by remarkable speed and accessibility; almost any image or concept could be rapidly appropriated and disseminated as a meme, reflecting the participatory ethos that underpins internet, and respectively, meme culture.
- By categorising the evolution of memes into multiple 'eras', a more complete framework through which the function and form of memes as internet art, as well as multimodal constructs, emerges. Memes first appear as simply in-group jokes of early-internet communities, before evolving to incorporate references pertaining to their community's interest, and in turn acting as a shorthand denoting in-group belonging. Communal creation is shown as an integral element of meme creation and propagation, as well as the function that separates them from trends or viral content.
- The addition of social media and image/video hosting websites popularise meme culture and provides social hubs within which meme inception and dissemination is vastly intensified, in turn reaching the mainstream internet userbase. Their overexposure and overuse lead to a counter-cultural push that critiques conventional meme structures while over time acquiring an absurdist and satirizing tone. The COVID-19 pandemic paired with an increasingly polarized society forces meme culture to diverge into multiple genres of participation, representative of users, platforms, formats and real-life influences that have come to affect memes. The addition of AI-generation, alongside further political divisions, have fragmented meme culture and pushed memes to be used as propaganda.

- Their evolution as multimodal constructs parallel the previously mentioned Dada/Neo-Dada art currents, through the surrealist and satirizing imagery they employ, the rebellious and increasingly political character they adopted, and the public methods of creation. They embody Dada’s capitalist critiques and rebellion by embedding subtext in their reappropriation of popular culture, Neo-Dada’s main subject.
- By embodying, and simultaneously subverting, the very culture they inhabit through communal authorship and unmarketable humour, they avoid commodification or politicisation, while directly engaging with it. Further so, their inherent participatory nature elicits and empowers users to actively participate in political discourse and facilitates their dissemination (Mihăilescu 2024; Huntington 2013).
- However, as Mihăilescu (2024) points out, memes often emerge as an “impulse for appropriating” any content, regardless of political character. Their propagation is also influenced by the emotion/information they portray, an aspect they’re incredibly efficient at capturing, to signal in-group belonging (Brown 2022). It’s indicative of how communal art functions, except executed in a digital realm.
- It should be of no surprise then how memes, especially in the recent years, have started to seep into conventional life via younger users employing them as perspective to interpret the world (Owen 2025), as means of ideological proliferation (Stockwell 2024: n.pag), or simply as another element of pop-culture.
- Despite the aggressive mainstream push, the advent of artificial intelligence (AI) has not fundamentally altered the dynamics of meme production, in actuality the time required to generate an AI-assisted meme is often comparable to that of traditional meme-making processes. The principal constraint remains the sourcing of suitable imagery, a task that AI can assist in, particularly when highly specific or novel visual material is required but remain inadequate due to their inherent lack of context or source.
- Nonetheless, despite the increasing sophistication of AI tools, the process of meme creation remains inherently dependent upon human agency. Artificial intelligence, regardless of its technical capabilities, is incapable of originating the core idea or the nuanced humour that renders a meme culturally resonant, much less so to reference in-group belonging. The initial creative impulse, the selection of subject matter, and the articulation of contextually appropriate humour all require a communal, human intervention. In this respect, AI functions primarily as an auxiliary tool, facilitating certain aspects of production but incapable of supplanting the fundamentally human elements of creativity and interpretation that memes require.
- Moreover, there is an inherent risk that the proliferation of AI-generated memes could dilute the personal, experiential dimension that has historically defined meme culture, the sharing of individual perspectives or the intimacies of community through humour and satire. The potential for AI to generate content that superficially resembles but lacks a genuine cultural insight raises important questions regarding the future trajectory of meme culture.

• In conclusion, the integration of artificial intelligence into meme production exemplifies the broader tensions at play in contemporary digital culture: between automation and authorship, speed and substance, collective participation and individual expression. While AI undoubtedly introduces new possibilities for creative experimentation, it also foregrounds the enduring necessity of human input in the creation of culturally meaningful and contextually relevant memes. As technology continues to evolve, the relationship between humans, memes, and machines will remain a site of negotiation and contestation, the outcome of which cannot yet be fully anticipated. What remains clear, however, is that the relevance of meme culture will continue to depend upon its capacity to reflect, critique, and adapt to the shifting contours of society and technology.

REFERENCES

- Adam and LiterallyAustin (2017), ‘Deep Fried Memes’, https://knowyourmeme.com/memes/deep-fried-memes. Accessed 16 February 2025.
- Adam and LiterallyAustin (2018a), ‘Lord Marquaad E’, https://knowyourmeme.com/memes/lord-marquaad-e. Accessed 25 April 2025.
- Adam and LiterallyAustin (2018b), ‘Object Labeling’, https://knowyourmeme.com/memes/object-labeling. Accessed 24 January 2025.
- Lave, Jean and Wenger, Etienne (1991), ‘Situating Learning: Legitimate Peripheral Participation’, Cambridge University Press, https://doi.org/10.1017/CBO9780511815355. Accessed 27 September 2025.
- Situated learning: Legitimate peripheral participation. (n.d.), https://psycnet.apa.org/record/1991-98963-000. Accessed 25 November 2025.
- Adam and Rose Abrams (2021), ‘Bernie Sanders Wearing Mittens Sitting in a Chair’, https://knowyourmeme.com/memes/bernie-sanders-wearing-mittens-sitting-in-a-chair. Accessed 20 January 2025.
- Aidan Walker and LiterallyAustin (2024), ‘Facebook AI Posts Epidemic / Facebook AI Slop’, https://knowyourmeme.com/memes/events/facebook-ai-posts-epidemic-facebook-ai-slop. Accessed 25 March 2025.
- Aizin, Rebecca (n.d.), ‘What Does Gen Alpha Have Against Ohio? A Complete Guide to a New Generation of Slang. From “Skibidi Toilet” to “Rizz”’, https://people.com/all-about-gen-alpha-slang-8733165. Accessed 25 May 2025.
- AI Cannot Understand Memes: Experiments with OCR and Facial Emotions (n.d.), https://www.techscience.com/cmcs/v70n1/44391/html. Accessed 25 May 2025.
- Anania, Billie (2022), ‘The Dada Movement’s Political Turn’, https://jacobin.com/2022/03/dada-movement-radical-weimar-republic-political-art. Accessed 25 March 2025.
- Anderau, Glenn and Barbarrusa, Daniel (2024), ‘The Function of Memes in Political Discourse’, https://06101959d-y-https-link-springer-com.z.e-nformation.ro/article/10.1007/s11245-024-10112-0. Accessed 15 September 2025.
- Benvéniste, Alexis (2022), ‘The Meaning and History of Memes’, The New York Times, 26 January, https://www.nytimes.com/2022/01/26/crosswords/what-is-a-meme.html. Accessed 26 January 2025.
- Boutin, Paul (2012), ‘Put Your Rage Into a Cartoon and Exit Laughing’, The New York Times, 9 May, https://www.nytimes.com/2012/05/10/technology/personaltech/rage-comics-turn-everyday-stress-into-laughs.html. Accessed 9 May 2025.
- Broderick, Ryan (2025), ‘4chan Is Dead. Its Toxic Legacy Is Everywhere’, https://www.wired.com/story/4chan-is-dead-its-toxic-legacy-is-everywhere/. Accessed 22 April 2025.
- Brown, Helen (2022), ‘The surprising power of internet memes’, https://www.bbc.com/future/article/20220928-the-surprising-power-of-internet-memes. Accessed 29 September 2025.
- Canales, Katie (2022), ‘The rise and fall of once-\$1 billion Tumblr, the early 2010s blogging site that defined a generation before fizzling out via a measly \$3 million sale’, https://www.businessinsider.com/what-happened-to-tumblr-history-2014-girl-gen-z-millennials-2022-8. Accessed 10 August 2025.
- CERN (n.d.), ‘A short history of the Web’, https://home.cern/science/computing/birth-web/short-history-web. Accessed 25 May 2025.
- Chloe, Bryan (2019), ‘Surreal memes deserve their own internet dimension’, https://web.

- archive.org/web/20190327090359/https://mashable.com/article/surreal-memes/#shKT74iNsFzQ. Accessed 27 March 2025.
- Constantino, Tor (2024), ‘Is AI quietly killing itself- and the Internet?’, Forbes Australia, 2 September, https://www.forbes.com.au/news/innovation/is-ai-quietly-killing-itself-and-the-internet/. Accessed 2 September 2024.
- Dancygier, Barbara and Vandelanotte, Lieven (2017), ‘Internet memes as multimodal constructions’, *Cognitive Linguistics*, Special Issue: ‘Internet memes as multimodal constructions’, 28:3, pp. 565–598.
- Davies, Pascale, ‘Clanker: The Star Wars reference fronting an anti-AI wave online’, http://www.euronews.com/next/2025/09/02/what-is-a-clanker-and-why-are-people-on-social-media-using-it-as-an-anti-ai-slang. Accessed 25 May 2025.
- Dempsey, Amy (2002), *Art in the Modern Era: A Guide to Styles, Schools & Movements*, New York: Harry N. Abrams.
- Dixon, Allan (2015), ‘How to Win The Internet. Inside 9GAG’s HQ’, Medium, 2 September, https://medium.com/@daxon/how-to-win-the-internet-inside-9gag-s-hq-93fcf375581c. Accessed 25 May 2025.
- Don Caldwell and LiterallyAustin (2011), ‘Advice Animals’, https://knowyourmeme.com/memes/advice-animals. Accessed 25 May 2025.
- Don Caldwell and LiterallyAustin (2013), ‘Thanks, Obama!’, https://knowyourmeme.com/memes/thanks-obama. Accessed 25 May 2025.
- Don Caldwell and LiterallyAustin (2014), ‘Dank Memes’, https://knowyourmeme.com/memes/dank-memes. Accessed 25 May 2025.
- Don Caldwell and LiterallyAustin (2020), ‘X Musk / X Æ A-12’, https://knowyourmeme.com/memes/people/x-musk-x-ae-a-12. Accessed 25 May 2025.
- Douglas, Nick (2014), ‘It’s Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic’, https://061029591-y-https-journals-sagepub-com.z.e-nformation.ro/doi/10.1177/1470412914544516. Accessed 25 May 2025.
- fuck2016 (2016), ‘You Know I Had to Do It to Em’, https://knowyourmeme.com/memes/you-know-i-had-to-do-it-to-em. Accessed 25 May 2025.
- g190l and LiterallyAustin (2012), ‘Image Macros’, https://knowyourmeme.com/memes/image-macros. Accessed 25 May 2025.
- Gale, Ren (2019), ‘Attention Spans and Memes: Why the change?’, Medium, 18 January, https://medium.com/@rengaled/attention-spans-and-memes-why-the-change-dce1bc84227d. Accessed 25 May 2025.
- Gallagher, Rob and Topinka, Robert (2023), ‘The politics of the NPC meme: Reactionary subcultural practice and vernacular theory’, *Big Data & Society*, Special Issue: ‘The politics of the NPC meme: Reactionary subcultural practice and vernacular theory’, 10:1.
- Gardner, Helen (2015), *Gardner’s Art through the Ages: A Global History*, Boston, MA : Cengage Learning.
- gi970l (2012), ‘Metal Gear Solid Enemy Alert’, https://knowyourmeme.com/memes/metal-gear-solid-enemy-alert. Accessed 25 May 2025.
- Greene, Jacqueline Hirsch and Schmid, Hans-Jörg (2024), ‘POV: me, an empath, sensing the linguistic urge . . . to study the forms and functions of text-memes’, *English Today*, Special Issue: ‘POV: me, an empath, sensing the linguistic urge . . . to study the forms and functions of text-memes’, 40:2, pp. 97–104.
- Hathaway, Jay (2019), ‘The Deep-Fried E Meme Shows Just How Weird Memes Can Get’, https://web.archive.org/web/20190326134655/https://www.dailydot.com/unclink/lord-farquaad-e-meme/. Accessed 25 May 2025.
- History Makes Memes. Memes Make History (n.d.), https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9783111311371-004/html. Accessed 25 May 2025.
- Hofmann, Irene E. (2001), ‘Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection’, https://archive.artc.edu/reynolds/essays/hofmann.php. Accessed 25 May 2025.
- I Awesome and LiterallyAustin (2009), ‘Dancing Baby’, https://knowyourmeme.com/memes/dancing-baby. Accessed 25 May 2025.
- itsleeford and LiterallyAustin (2009), ‘YouTube Poop / YTP’, https://knowyourmeme.com/sensitive/memes/youtube-poop-ytp. Accessed 25 May 2025.
- James Blunt and LiterallyAustin (2015), ‘Ironic Memes’, https://knowyourmeme.com/memes/ironic-memes. Accessed 25 May 2025.
- Jamies Dubs and LiterallyAustin (2008), ‘All Your Base Are Belong to Us’, https://knowyourmeme.com/memes/all-your-base-are-belong-to-us. Accessed 25 May 2025.
- Jostin Asuncion and LiterallyAustin (2010), ‘Reaction Images’, https://knowyourmeme.com/memes/reaction-images. Accessed 25 May 2025.
- JustOrdinaryMan (2020), ‘Dame Da Ne / Baka Mital’, https://knowyourmeme.com/memes/dame-da-ne-baka-mital. Accessed 25 May 2025.
- Kenneth and LiterallyAustin (2009), ‘It’s A Trap!’, https://knowyourmeme.com/memes/its-a-trap. Accessed 25 May 2025.
- Knowledge at Wharton Staff (2019), ‘Is Reddit the Most Influential Site on the Internet?’, Knowledge at Wharton, 7 February, https://knowledge.wharton.upenn.edu/podcast/knowledge-at-wharton-podcast/history-of-reddit/. Accessed 25 May 2025.
- Komaiko, Eli (2023), ‘An Extremely Detailed Article on the Evolution of Internet Memes & Trends’, *The Charter Account*, 6 September, https://chargeraccount.org/3912/for-fun/an-extremely-detailed-article-on-the-evolution-of-internet-memes-trends/. Accessed 6 September 2025.
- Kristen and LiterallyAustin (2009), ‘Badger Badger Badger’, https://knowyourmeme.com/memes/badger-badger-badger. Accessed 20 June 2025.
- Lenilee, Keep (2020), ‘From Kilroy to Pepe: A Brief History of Memes | PBS’, *Independent Lens*, 8 October, https://www.pbs.org/independentlens/blog/from-kilroy-to-pepe-a-brief-history-of-memes/. Accessed 8 October 2025.
- medusanyc and LiterallyAustin (2009), ‘Hampster Dance’, https://knowyourmeme.com/memes/hampster-dance. Accessed 25 May 2025.
- Mateus and Owen (2025), ‘Italian Brainrot / AI Italian Animals’, https://knowyourmeme.com/memes/italian-brainrot-ai-italian-animals. Accessed 19 March 2025.
- Matt and andcallmeshirley (2020), ‘Ratatouille: The TikTok Musical’, https://knowyourmeme.com/memes/subcultures/ratatouille-the-tiktok-musical. Accessed 17 November 2025.
- Mihăilescu, Mihaela-Georgiana (2024), ‘Never Mess With the “Memers”: How Meme Creators Are Redefining Contemporary Politics’, *Social Media + Society*, Special Issue: ‘Never Mess With the “Memers”: How Meme Creators Are Redefining Contemporary Politics’, 10:4.
- Naumann, Francis M. (1994), *New York Dada, 1915–23*, New York : Abrams.
- Nielsen, Danielle and Nittham, Diane Sabenacio (2022), ‘Celebrity memes, audioshop, and participatory fan culture: a case study on Keanu Reeves memes’, https://06110959c-y-https-www-tandfonline-com.z.e-nformation.ro/doi/full/10.1080/19392397.2022.2063397#abstract. Accessed 15 September 2025.
- Ohlheimer, Abby (2015), ‘Why “social justice warrior” a Gamergate insult, is now a dictionary entry’, *The Washington Post*, 7 October, https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2015/10/07/why-social-justice-warrior-a-gamergate-insult-is-now-a-dictionary-entry/. Accessed 7 October 2025.
- Owen and LiterallyAustin (2022a), ‘Gyatt’, https://knowyourmeme.com/memes/gyatt. Accessed 26 May 2025.
- Owen and LiterallyAustin (2022b), ‘I Support The Current Thing’, https://knowyourmeme.com/memes/i-support-the-current-thing. Accessed 14 March 2025.
- Owen and LiterallyAustin (2022c), ‘Me, An Empath’, https://knowyourmeme.com/memes/me-an-empath. Accessed 3 January 2025.
- Owen and LiterallyAustin (2022d), ‘Rizz / Unspoken Rizz’, https://knowyourmeme.com/memes/

- rizz-unspoken-rizz. Accessed 17 May 2025.
- Owen (2023), ‘Brainwashed Jotchua / Brainwashed Kid’, https://knowyourmeme.com/memes/brainwashed-jotchua-brainwashed-kid. Accessed 11 July 2023.
- Owen and Zach (2024), ‘500 Cigarettes’, https://knowyourmeme.com/memes/500-cigarettes. Accessed 18 June 2024.
- Owens, Emilee (2025), ‘“It speaks to me in brain rot”: Theorising “brain rot” as a genre of participation among teenagers’, *New Media & Society*, Special Issue: ‘“It speaks to me in brain rot”: Theorising “brain rot” as a genre of participation among teenagers’.
- Owen (2024), ‘Tesla’, https://knowyourmeme.com/memes/subcultures/tesla. Accessed 15 September 2025.
- Owen and Zach (2025), ‘Elon Musk “Siege Hell” Salute at Donald Trump Inauguration’, https://knowyourmeme.com/memes/events/elon-musk-sieg-hell-salute-at-donald-trump-inauguration. Accessed 15 September 2025.
- Peeters, Stijn, Tuters, Marc, Willaert, Tom and de Zeeuw, Daniël (2021), ‘On the Vernacular Language Games of an Antagonistic Online Subculture’, *Frontiers in Big Data*, Special Issue: ‘On the Vernacular Language Games of an Antagonistic Online Subculture’, 4, https://doi.org/10.3389/fdata.2021.718368 . Accessed 10 August 2021.
- Petruk, A. (2025). Memes vs. Machines: Comparison of AI-generated Images vs. Traditional Memes in Right-Wing Social Media Discourse. *Crossings: An Undergraduate Arts Journal*, 5(1), 99-114. https://doi.org/10.29173/crossings324
- Philipp and LiterallyAustin (2020), ‘Slang Overload’, https://knowyourmeme.com/memes/slang-overload. Accessed 17 May 2025.
- Philipp and LiterallyAustin (2021a), ‘Amogus’, https://knowyourmeme.com/memes/amogus. Accessed 17 May 2025.
- Philipp and LiterallyAustin (2021b), ‘Saddam Hussein’s Hiding Place’, https://knowyourmeme.com/memes/saddam-husseins-hiding-place. Accessed 17 May 2025.
- Philipp and Zach (2021c), ‘Trade Offer’, https://knowyourmeme.com/memes/trade-offer. Accessed 17 May 2025.
- Philipp and LiterallyAustin (2023), ‘AI Presidents Gaming / Biden and Trump Gaming’, https://knowyourmeme.com/memes/ai-presidents-gaming-biden-and-trump-gaming. Accessed 17 May 2025.
- Phillip Hamilton and Zach (2023a), ‘Brain Rot / Brainrot’, https://knowyourmeme.com/memes/brain-rot-brainrot. Accessed 17 May 2025.
- Phillip Hamilton and LiterallyAustin (2023b), ‘Skibidi Toilet’, https://knowyourmeme.com/memes/subcultures/skibidi-toilet. Accessed 17 May 2025.
- Richter, Hans (1965), ‘Dada: Art and Anti-Art’, *Thames & Hudson*, pp. 48-51.
- Salil, R., Jose, B., Cherian, J., Sheeja, P. R., & Vikraman, N. (2025). dazadized therapy and the unresolved gap between artificial and human empathy. *Frontiers in Psychiatry*, 15, Article 1522915. https://doi.org/10.3389/fpsy.2024.1522915
- Sav and LiterallyAustin (2011), ‘Rage Comics’, https://knowyourmeme.com/memes/subcultures/rage-comics. Accessed 17 May 2025.
- sakshi and Zach (2024), ‘Because Of Woke’, https://knowyourmeme.com/memes/because-of-woke. Accessed 11 May 2024.
- sakshi (2025), ‘Studio Ghibli AI Generator’, https://knowyourmeme.com/memes/studio-ghibli-generator. Accessed 26 March 2025.
- Shepherd, Tory (2024), ‘“What many of us feel”: why “enstiffification” is Macquarie Dictionary’s word of the year’, *The Guardian*, 26 November, https://www.theguardian.com/science/2024/nov/26/enstiffification-macquarie-dictionary-word-of-the-year-explained. Accessed 26 November 2024.
- Shifman, Limor (2014), ‘The Cultural Logic of Photo-Based Meme Genres’, https://061029591-y-https-journals-sagepub-com.z.e-nformation.ro/doi/10.1177/1470412914546577/bbi-br46-1470412914546577. Accessed 15 September 2025.
- Sophie and LiterallyAustin (2020), ‘Cybertruck’, https://knowyourmeme.com/memes/subcultures/cybertruck. Accessed 15 September 2025.
- Smith, Ernie (2019), ‘Flash Is Responsible for the Internet’s Most Creative Era’, *VICE*, 9 October, https://www.vice.com/en/article/flash-is-responsible-for-the-internets-most-creative-era/. Accessed 9 October 2025.
- Statista Research Department (2021), ‘Social media use during COVID-19 worldwide- statistics & facts’, *Statista Research Department*, https://archive.is/hlaA9. Accessed 17 October 2025.
- Stockwell, Sam (2024), *Propaganda by Meme*, Special Issue: ‘Propaganda by Meme’, https://cwis.turing.ac.uk/publications/propaganda-meme. Accessed 13 May 2024.
- Tate (n.d.), ‘Dada’, https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/dada. Accessed 17 May 2025.
- The Editor of Encyclopaedia Britannica (2025), ‘Dot-Com Bubble’, https://www.britannica.com/money/dot-com-bubble. Accessed 30 March 2025.
- Thinkhouse (n.d.), ‘Brainrot: Understanding Meme Culture and Digital Obsession Among Gen Alpha’, https://www.thinkhousehq.com/the-youth-lab/uhh-brainrot. Accessed 17 May 2025.
- Tomberry and LiterallyAustin (2010), ‘Something Awful’, https://knowyourmeme.com/memes/sites/something-awful. Accessed 15 December 2024.
- Trachtman, Paul (2006), ‘A Brief History of Dada’, https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/dada-115169154/. Accessed 17 May 2025.
- Vanian, Jonathan (2022), ‘Twitter is now owned by Elon Musk — here’s a brief history from the app’s founding in 2006 to the present’, https://www.cnbc.com/2022/10/29/a-brief-history-of-twitter-from-its-founding-in-2006-to-musk-takeover.html. Accessed 29 October 2024.
- Vituk, Iryna, Polishchuk, Olena, Kovtun, Natalia and Fed, Volodymyr (2020), ‘Memes as the Phenomenon of Modern Digital Culture’, *WISDOM, Special Issue: ‘Memes as the Phenomenon of Modern Digital Culture’*, 15, pp. 45–55.
- Wallenstein, Andrew and Steiner, Robert (2024), ‘“Skibidi Toilet” Film and TV Franchise in the Works From Michael Bay, Adam Goodman — Listen to the Exclusive Interview’, *Variety*, 24 July, https://variety.com/2024/film/news/skibidi-toilet-michael-bay-movie-adam-goodman-1236077245/. Accessed 24 July 2024.
- Wang, Jingjing, Luo, Joshua, Yang, Grace, Hong, Allen and Luo, Feng (2023), *Is GPT Powerful Enough to Analyze the Emotions of Memes?*, https://doi.org/10.48550/arXiv.2311.00223 . Accessed 1 November 2025.
- Warzel, Charlie (2024), ‘The MAGA Aesthetic Is AI Slop’, *The Atlantic*, 21 August, https://www.theatlantic.com/technology/archive/2024/08/trump-posts-ai-image/679540/. Accessed 21 August 2024.
- Watercutter, Angela and Ellis, Emma Grey (2018), ‘Everything You Ever Wanted To Know About Memes’, *Wired*, 1 April, https://www.wired.com/story/guide-memes/. Accessed 1 April 2025.
- Wofford, Taylor (2017), ‘Fuck You and Die: An Oral History of Something Awful’, *VICE*, 5 April, https://www.vice.com/en/article/fuck-you-and-die-an-oral-history-of-something-awful/. Accessed 5 April 2025.
- Wolf, Justin (2012), ‘Neo-Dada Movement Overview and Analysis’, https://www.theartstory.org/movement/neo-dada/. Accessed 21 November 2024.
- Yalcinkaya, Günseli (2020), ‘The YouTube videos that shaped pop culture as we know it’, https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/48053/1/youtube-videos-that-shaped-pop-culture-as-we-know-it-15th-anniversary. Accessed 26 February 2025.
- Young, Alan (1981), *Dada and after: Extremist Modernism and English Literature*, Manchester: Manchester University Press; Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press.
- Zenner, Eline and Geeraerts, Dirk (2018), ‘One does not simply process memes: Image macros as multimodal constructions’, in E. Winter-Froemel and V. Thaler (eds), *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research*, De Gruyter, pp. 167–94.

DOSAR Urban Body - Human Body. Bridging Heritage and Contemporary Art

Articolele din această secțiune au rezultat în urma Conferinței internaționale *Urban Body - Human Body. Bridging Heritage and Contemporary Art*, organizată de Centrul de cercetări în curatoriat, istoria și critica de artă, studii patrimoniale (CICASP), Facultatea de Arte și Design, Universitatea de Vest din Timișoara, în noiembrie 2024.

Coordonare dosar: Andreea Lazea, Gabriela Robeci, Maria Sârbu.

Urban Body - Human Body. Bridging Heritage and Contemporary Art DOSSIER

The articles in this section resulted from the Conference *Urban Body - Human Body. Bridging Heritage and Contemporary Art International Conference*, organized in November 2024 by the Center for Curatorial Research, Art History and Criticism, Heritage Studies (CICASP), Faculty of Arts and Design, West University of Timișoara.

Dossier coordinators: Andreea Lazea, Gabriela Robeci, Maria Sârbu.

Daniela CATONA

Human Body and Public Space – Traces and Memory /

Keywords / Human body, urban space, memory, traces;

Summary / Almost sixty years after *Wiener Spaziergang*, a performance made by Günter Brus, we still find ourselves in a controversial situation. Various artistic mediums which use the human body as an actor in relation to the urban space are meant to reveal social, political or ecological attitudes.

A map of different actions and interactions using the human body enriches our vision about a world which is balancing between personal and public, history and memory.

This presentation will explore how mediums of visual expression such as video, performance, ephemeral installation or actions that use ceramic material, incorporate and problematize these concepts.

Within this framework, urban space becomes an essential element, positioned in a clear opposition with the genuine natural space, often forgotten or betrayed.

We can talk about a certain adaptability of how artists connect the human body to the urban space, many artworks using this space as a perpetually changing scene. The urban space in interaction with the human body tells a story that becomes public and can be captured by the multitude of those who can perceive it. The presence of the human body in flesh and bones is not always mandatory, artists often relate to this subject through its trace or symbolic elements such as footprints, abandoned objects, or clothes.

- The interaction between the human body and urban space in the field of visual arts has specific characteristics, distinct from the type of connection which could be built in an art gallery or in a closed space. The variety of mediums of expression is also an element to be discussed, a brief view upon the subject reveals a wide spectrum which includes work as documented performances, video, multimedia works, ceramic and even ephemeral material as ice.
- As an ideatic background, the relation between the cities and that of the human being gives rise to a subtle relations, as „*The spaces of the urban are analogous to the spaces of the mind: conscious, preconscious, unconscious; with shifting, positioning and fighting between them in a struggle for control and expression.*“^[1]
- Therefore, this relation is a complex one, an extremely fertile conceptual terrain, often approached in modern and contemporary visual works and projects.
- *Street Cleaning Event* is a documented performance of Hi Red Center which was made in 1964 and took place on the streets of NY, where the tree artists made a cleaning event, washing the sidewalk, as the title says. The ironic attribute of the action and including reference to historical contexts is evident.
- For a chronological contextualization, we may refer to Nam June Paik's 1965 filmed action, widely regarded as the first work to be classified as video art. He documented the Pope's

visit in NY that he filmed with his recently purchased video camera. The film was presented to the public that day in a cafe in NY. It is a memorable moment of how the artist's access to video recording technology was incorporated into an artistic act that connects with the social and political.

Günter Brus, a member of Viennese Actionism, performed the *Wiener Spaziergang* (1965) action, having as main subject the artist dressed in a man suit painted in white and also with a scar on the chest. The artist only took a walk through the city, but the performance was very controversial. Brus was arrested for a few days. This performance is a fine indicator of how the political context in Austria at that time perceived an artistic act of this kind.

- 1969 is the year in which Valie Export made the *From the Underdog File* performance where she walked with her partner which was on a leash like a dog, putting into discussion the relation between man and women, and also relating to the inadequate gender balance at that time. Both these performances had a special significance through street exposure, made to an audience not usually associated with the art scene.
- It is important to mention that the historical context is relevant for the appearance of these artistic manifestations in the public sphere: „*The street, ordering element of the Urban, reappears with intensity in the sixties. Firstly, because people took to the streets (large demonstrations for Human*



Fig. 4 / Ioana Văcariu

project, in which he adds to the shape of shoe footprints a disconcerting element, that of animal tracks. Through this project, the artist questions the connection between man and his natural area, often forgotten, creating an image that manages to surprise. The urban traces thus become a metaphor for the disjunction between what we call human and the space of the human, what we call animal and the space related to this realm.

- Romanian artist Matei Bejenaru gathered in front of Tate Modern in London more than 200 Romanian people who live and work in Great Britain in the work *Together* (2007). By his call for the artwork, Bejenaru gathered a mass of people who didn't know each other, documenting the image of the crowd standing in silence, with an architectural background, recalling the images of socialist realism.
- Dan Perjovschi's work made in Timișoara in 2023 is a moving artwork, as his project for the Cultural European Capital opening event. Perjovschi covered a tram with his drawings which are a mixture between image and text. One of the messages inscribed in the „exhibition on wheels” was: „*This tram is a painting that ran away from the museum and is now wandering around the city*”.^[4] The tram circulated in the town of Timișoara almost the whole year, becoming a catalyst for the interplay between history, memory and both between the people in the vehicle and those watching from the outside.
- The next paragraph is about the students' work from the Faculty of Arts and Design from Timișoara, where we had as a reference the relation between them and the public space during the pandemic. This relation was transformed into an image more like a picture canvas, where the urban space is a support for their shadow. An image which relates to the subject of camouflage, reminds also the connection between the human face and an old building.
- Ioana Văcariu's work is a short video, using the act of passing as the main element of the work. The red dress is both amusing and deep, transmitting ideas about the relation between her and the environment, creating a character like a playful alien. As a conclusion, we can see that various artistic mediums which use the human body as an actor in relation to the urban space are meant to reveal social, political or ecological attitudes. Urban space is an essential element, being in antinomy with the genuine natural space, often forgotten or even betrayed.
- A map of different actions and interactions using the human body enriches our vision about a world which is balancing between personal and public, history and memory.

NOTE / END NOTES

- [1] Steven Pile, *The Body and the City*, Routledge, Oxfordshire, 1996, p. 243.
 Design Applications. Biomimetics, MDPI, 23.08.2024
 [2] Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Aesthetic Energy of the City*, Uniwersytet Łódzki, 2016, p. 37.
 Design Applications. Biomimetics, MDPI, 23.08.2024
 [3] Jane Brettie and Sally Rice, *Public Bodies - Private States*, Manchester University Press, Manchester, 1994, p. 20.
 [4] <https://revista22.ro/cultura/un-tramvai-numit-perjovschi> (accesat 20 octombrie 2025)

Cristina URSACHE

Rethinking the Body. Curating the Human Form in Contemporary Visual Art Exhibitions /

Keywords / curatorial practice; spatial epistemology; embodied space; posthuman aesthetics;
Summary / This paper explores how curating the human form in contemporary visual art exhibitions can generate new critical relations between corporeality, space, and heritage. Taking the exhibition *Utopian Body* by Claudiu Ciobanu (Artep Gallery, 2024), curated by the author, as a point of departure, it investigates how artistic practices translate Michel Foucault's philosophical reflections from *Utopian Body* (1966) into visual and spatial experiences. The paper situates the exhibition within the broader discourse connecting contemporary arts and historic environments, arguing that the curatorial act can function as an epistemological tool for rethinking the body not only as a subject of representation but as a living interface between memory and imagination. Through analytical reflection on aesthetics and curatorial methodologies, the study proposes that the exhibition format becomes a medium of philosophical speculation where the body, displaced yet grounded, operates as both archive and utopia of human experience.

- The relationship between contemporary art and historic environments is no longer defined merely by contrast between old and new, permanence and ephemerality but by processes of reconnection. In this context, the human body emerges as a crucial mediator between the materiality of heritage and the speculative potential of contemporary artistic practice. The body is both a historical archive and an anticipatory form, it remembers, performs, and projects. Exhibitions that stage the body not simply as a subject of representation but as a spatial and philosophical interface offer fertile ground for rethinking curatorial methodologies. The exhibition *Utopian Body* by artist Claudiu Ciobanu, presented at Artep Gallery, exemplifies how corporeality can be reimagined beyond biological constraint as an architectural entity, a site of longing, and a speculative blueprint for future forms of existence. Through its use of fragmented anatomy, suspended forms, and shadowed spatiality, the exhibition transforms the body into both a presence and a question, both materially grounded and conceptually absent.
- This study argues that the body can serve as a bridge between historical continuity and utopian projection. The central question guiding this paper is therefore: How can curatorial practice reimagine the human body as a spatial and philosophical interface between heritage and futurity, between what persists and what is yet to come?
- In his 1966 radio lecture *Le corps utopique*, Michel Foucault proposes a paradoxical definition of the body: it is both the most concrete and most impossible place. The body, he argues, is the origin of all utopias, yet it is also what every utopia attempts to escape. It is a prison finite, vulnerable, aging but also the very site from which the imagination of transcendence begins.^[1] Foucault famously describes the body as a „non-place“ (non-lieu), a location that is always elsewhere from itself. It is visible, yet fundamentally inaccessible, intimate, yet estranged.^[2] This notion anticipates contemporary discourses on posthumanism, performativity, and spatial politics. The body, in Foucault's reading, is always „here and elsewhere,“ always negotiating between its physical confinement and its symbolic dispersal through mirrors, art, architecture, and memory.
- For curatorial practice, this has profound implications: to exhibit a body is never simply to make it visible. It is to reveal its absence, its displacement, its projection into utopian and speculative dimensions. Exhibitions thus become what Foucault calls „heterotopias“ spaces that hold together what reality keeps apart.
- Claudiu Ciobanu's exhibition *Utopian Body*, presented at Artep Gallery, operates precisely in the liminal space described by Foucault: a space in which the body is simultaneously anchored in its materiality and projected beyond itself. Rather than depicting the body in a figurative

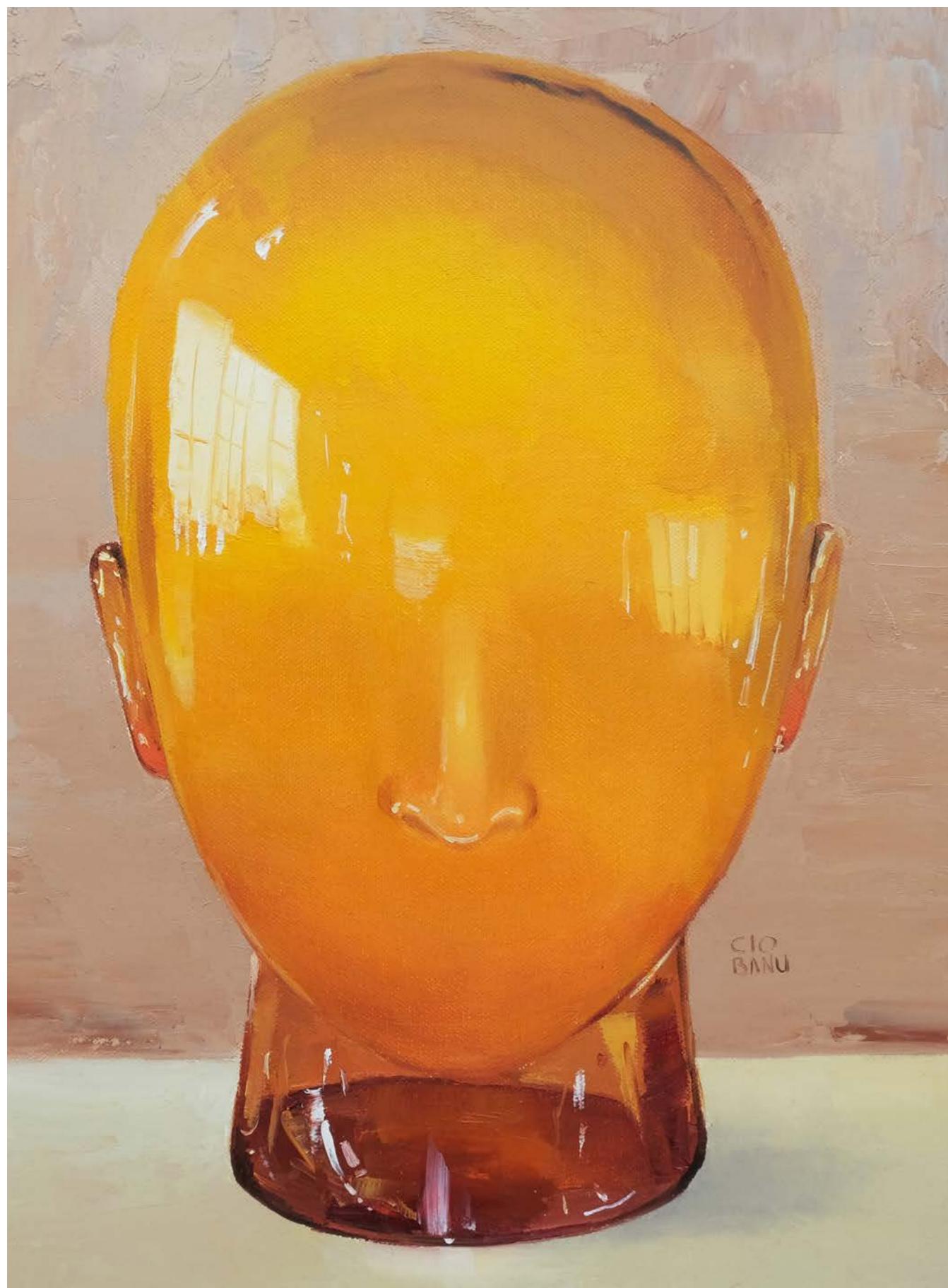


Fig. 4 / Image from the exhibition „Utopian Body”

or representational manner, Ciobanu dissects and reconfigures it as an unfinished architecture composed of traces, ruins, and speculative extensions. His use of fragmented anatomical forms, skeletal structures, and shadow-like silhouettes constructed from acrylic on canvas challenges the viewer to perceive the body not as unity but as a spatial condition.

- The curatorial framework that I proposed in the exhibition does not function as a simple selection of works, but as an embodied space. I organized the space so that the viewer traverses a path among suspended torsos, areas of light that open up voids, and surfaces that oscillate between the organicity of the skin and the rigidity of the wall, generating a permanent tension between intimacy and monumentality. Rather than foregrounding the object, I choose the curatorial design to emphasize movement, distance, and hesitation thereby transforming the gallery into a perceptual corridor between corporeality and space. Lighting played a central role in the exhibition's design. Shadows deliberately obscured sections of the work, staging the body as an apparition rather than a stable form. Textual components were used sparingly but decisively. Instead of traditional explanatory labels, short conceptual fragments were inscribed onto the walls. These curatorial decisions reinforced Foucault's assertion that the body is both „here” and „elsewhere,” a visible trace of an invisible absence.^[9] Furthermore, the choreography of viewing was deliberately slowed. The works were installed with substantial spatial intervals, compelling the gaze to travel across emptiness before reaching another corporeal fragment. This spatial delay echoed the philosophical delay that Foucault identifies between the body as physical certainty and the body as utopian projection.^[4] In doing so, Utopian Body did not merely exhibit the body, it curated the conditions under which the body could be sensed as both historical and speculative, fragile and transcendent.
- The exhibition ultimately enacted a curatorial translation of Foucault's thesis: that the body is the first and last place, the most intimate and the most distant of all utopias. Ciobanu's work renders the body architectural, situating it within the memory of walls, the silence of plaster, and the displacement of light. The result is not an exhibition about the body, but an exhibition in which the body becomes a spatial method, a way of thinking, dwelling, and imagining. The exhibition Utopian Body can be situated within broader discourses in curatorial theory that frame curation as an expanded form of authorship and spatial thinking. Scholars such as Paul O'Neill and Beatrice von Bismarck argue that the curator is no longer a neutral mediator between artwork and audience but an active producer of meaning, constructing relationships, temporalities, and forms of knowledge.^[5] In this perspective, curating becomes a spatial practice in itself, an epistemological framework that organizes bodies, objects, images, and ideas within a field of relations.
- Within the context of Ciobanu's exhibition, my role as curator was not to simply arrange works, but to choreograph an encounter between embodiment and memory. The gallery space functioned as a discursive site where the materiality of the building, the traces of human form, and the viewer's movement intersected to generate meaning. This aligns with Irit Rogoff's notion of „embodied spectatorship,”

in which the viewer does not consume the exhibition from a detached perspective but becomes physically and ethically implicated in it.^[6] By positioning the body as a spatial operator rather than a representational object, the exhibition resonated with Michel de Certeau's concept of spatial practice, which describes how space is produced by movement, memory, and lived experience rather than by architecture alone.^[7] In *Utopian Body*, space was not a passive container for artworks but a performative field activated by the presence of the viewer's body. Every step, pause, or shift in gaze contributed to what could be called a „corporeal cartography” of the exhibition. In doing so, the curatorial practice enacted what Beatrice von Bismarck calls the „curatorial condition” – a relational, temporal, and affective mode in which artworks, institutions, histories, and bodies become co-constitutive^[8]. The gallery thus became not a site of display but a site of negotiation between the built past and speculative futures.

- Within this framework, the curator emerges as a mediator between philosophical speculation and embodied perception. Rather than delivering fixed narratives, the curatorial choice of *Utopian Body* established a field of openness and uncertainty, in which the viewer was invited to inhabit the tension between corporeal vulnerability and utopian aspiration. The both represented and enacted body became a method of thinking, a way to experience time, history, and spatiality simultaneously.
- To fully address the dialogue between contemporary artistic practices and historic environments it is necessary to situate the body within a broader discourse of architecture, heritage, and spatial memory. The body is not merely displayed within architectural space, it actively interprets, re-writes, and re-inhabits it. This understanding reframes built heritage not solely as an artifact of the past but as a living structure continuously reinscribed by human presence. It activates affective heritage, transforming space from an object of preservation into an experience of relation. In *Utopian Body*, Ciobanu's works do not sit passively within the gallery, they reconfigure it, carving out micro-architectures of intimacy, displacement, and reflection. The body fragmented, suspended, speculative becomes a method for rethinking spatial continuity between past and future. This aligns with the contemporary approach in curatorial studies that advocates a shift from preservation to relational activation of heritage. Rather than treating historical architecture as a background for art, curatorial practice can transform it into an epistemic surface, one that absorbs and redistributes new forms of knowledge.^[9] In this sense, the human body serves as a lens through which built

heritage is experienced not as a finished product of history but as a process of continuous becoming

- Furthermore, the body enables a redefinition of space beyond Euclidean or Cartesian logic. Space is no longer measured solely by its dimensions, but by its capacity to hold memory, emotion, and anticipation. As theorists such as Gaston Bachelard and Jean-Luc Nancy argue, space becomes inhabitable not through material structure alone but through resonance, intimacy, and coexistence.^[10] The exhibition space thus functions not as a neutral container but as a site of ethical and affective negotiation where the viewer encounters the vulnerability of the human body alongside the endurance of stone, brick, and plaster.
- In this way, *Utopian Body* proposes a model in which the body is not only represented but fundamentally architectural. It dwells within the gallery while also imagining its transformation. It remembers but also anticipates. This is where curatorial practice reveals its utopian dimension: not by escaping the past, but by reactivating it through embodied speculation.
- The body, as theorized by Michel Foucault and reimagined within Claudiu Ciobanu's *Utopian Body*, emerges not merely as a biological entity but as a spatial, philosophical, and speculative medium. It is both archive and horizon, both the first place of experience and the last place from which thought departs toward utopia. In curatorial practice, this understanding enables a profound reconfiguration of how we relate to built heritage and contemporary artistic production.
- Exhibitions such as *Utopian Body* demonstrate that curating the human form is not an act of nostalgic preservation but one of speculative activation. The body becomes a lens through which history is not preserved as static memory, but reinhabited, reinterpreted, and projected toward futurity. Situated within the materiality of Artep Gallery, Claudiu Ciobanu's fragmented corporeal architectures invite viewers to experience the gallery not as a neutral site but as a living field of tension between erosion and imagination, ruin and renewal. In this light, curatorial thought assumes a utopian role: it does not aim to escape the real, but to reshape it through embodied relation. The curator becomes a designer of coexistence between past and present, between bodies and walls, between visibility and absence. Curating the human form thus becomes an act of world-making, one that opens new spaces of reciprocity, vulnerability, and shared imagination. Ultimately, the utopian body is not elsewhere; it is the body that learns to inhabit space differently, to connect, transform, and project new modes of living together.

NOTE / END NOTES

[1] Michel Foucault, „The Utopian Body”, in *Michel Foucault: Aesthetics, Method, and Epistemology*, ed. James D. Faubion (New York: The New Press, 1998), 87.
Design Applications. Biomimetics, MDPI, 23.08.2024

[2] *Ibidem*, 89.

[3] *Ibidem*, 91.

[4] *Ibidem*, 93.

[5] Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (Cambridge: MIT Press, 2012), 14.

[6] Irit Rogoff, „Smuggling: An Embodied Criticality,” in *Curating and the Educational Turn*, ed. Paul O'Neill and Mick Wilson (Amsterdam: Open Editions/de Appel, 2010), 37.

[7] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), 91.

[8] Beatrice von Bismarck, *The Curatorial: A Philosophy of Curating* (Berlin: Sternberg Press, 2012), 22.

[9] Paul O'Neill and Mick Wilson, eds., *Curating and the Educational Turn* (Amsterdam: Open Editions/de Appel, 2010), 54.

[10] Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1964), 30;

Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trans. Richard A. Rand (New York: Fordham University Press, 2008), 15.

Corina NANI

Street Art: Between Discourse and Action in Public Space /

Keywords / street art; public space; social discourse; urban action; artistic intervention; countercultural art;

Summary / This article explores street art as a dynamic socio-cultural phenomenon, situated at the intersection of social discourse and action in public space. Our analysis demonstrates that street art transcends a simple aesthetic manifestation. It functions as a complex platform where critical, political, and subversive messages materialize through concrete interventions in the urban environment. We will examine how the act of creating street art, often anonymous and unauthorized, represents a discourse on power, property and the right to the city, transforming mundane walls into visual forums. The article details how the unexpected interaction of the public with these works generates continuous dialogue and how the ephemerality of many works contributes to a discourse on urban impermanence and cultural resistance. In conclusion, we argue that street art is a transformative force that re-signifies public space, becoming a vital barometer of collective tensions and aspirations.

Introduction

- Street art, a vibrant and often ephemeral form of artistic expression, has long surpassed its initial connotations of simple graffiti or vandalism. From the early spray-painted drawings that appeared on urban walls as rebellious cries to today's complex murals and ingenious installations, this phenomenon has evolved into a recognized artistic field that challenges and reconfigures how we perceive and interact with public space. Unlike conventional art, which is displayed in galleries and museums, street art finds its platform directly on the stage of everyday life, transforming mundane walls, sidewalks, or urban furniture into support for profound messages and powerful visual interventions.
- This article aims to explore the intrinsic duality of street art, analyzing how it functions simultaneously as social discourse and as a concrete action in public space. We will argue that street art is not just an aesthetic manifestation, but a complex form of visual communication, a platform where collective ideas, critiques, and aspirations materialized and are launched into a direct dialogue with the citizen. Through the lens of this analysis, we will demonstrate how street artists appropriate and re-signify urban space, transforming it from a passive background into an active participant in an ongoing social conversation. Street art thus positions itself in a creative and productive tension between discourse and action, where meaning is generated and propagated through

the act of creation in public space and through interaction with it, transforming the urban space into a visual agora.

1. Street Art as a space for the articulation of social discourse and action

- Street art is, by its very nature, a form of visual communication intrinsically linked to the urban environment. It is not enough to analyze only the explicit or implicit message of a work; we must understand that the social discourse it carries is inextricably linked to the action of placing it in a specific context and exposing it to an unselected public. This intersection creates a unique space for dialogue, subversion, and reflection on everyday reality.

1.1. Subversion as an act: discourses against the current

- Street art has traditionally been a voice of the marginalized and of counterculture. Through the action of taking over walls, bridges, or other urban surfaces—spaces often strictly controlled by authorities or commercial norms—artists launch a critical discourse against the status quo. This subversion is not only manifested through the content of the message (which can target social inequalities, political injustices, environmental problems, or the excesses of consumerism), but also through the very act of intervening in an unsanctioned space. The presence of a street art piece in an unexpected location becomes a visual statement, a break

from routine, and an invitation to reflection. As the famous artist Banksy said, „Graffiti is one of the few tools you have if you have almost nothing. And even if you don't come up with a picture to cure world poverty, you can make someone smile while they're having a piss.”^[4] This quote underlines the essence of street art as an instrument for those without power, capable of generating discourses that range from deep social critique to subtle interventions that provoke an emotional reaction.

- Anonymity plays a crucial role in this type of discourse. The action of creating a work under the cover of night or in a quick and discreet manner gives the artist freedom of expression that traditional media, subject to censorship and institutional control, cannot offer. The discourse thus becomes braver, more direct, liberated from the constraints of public identity. Moreover, under the mask of anonymity, rather than an individual person, the artist transforms into a collective symbol, and the work into a voice of the community or a cause. This „act of disappearance” after the work is completed is, in itself, part of the discourse: a refusal to conform to the norms of artistic recognition and to be co-opted by the system.
- Street artists frequently use complex visual codes and symbols to articulate their discourse. A repeated stencil, a slightly modified iconic image, a specific color palette—all these are visual elements that carry a message. The action of placing these symbols in a specific urban context, often in strategic locations or with historical/social significance, amplifies the power of the discourse. For example, an anti-war symbol placed on the wall of a military institution is not just a drawing; it is a confrontation, a direct challenge, a re-signification of that space through artistic intervention. The message is not just „read” but is “lived” and “interacted with” through the medium in which it appears.



Fig. 2 / Keith Haring, „Crack Is Wack”, 1986.
On the wall of a handball court at the intersection of
2nd Avenue and E 128th Street, New York.



Fig. 3 / Shepard Fairey, „Hope”, 2008.
It was originally a widely distributed poster that appeared in various urban locations during Barack Obama's presidential campaign.

1.2. Forced dialogue with the public: unexpected and re-signified

- Unlike art displayed in galleries, where the public actively chooses to interact with the work, street art introduces discourse directly into the citizen's daily life through its unexpected appearance. This surprise is an essential component of how the discourse is received. The passerby, immersed in their daily routine, are suddenly confronted with an image or a message that pulls them out of passivity. This forced interaction transforms the public from a passive recipient into an active participant in the decoding and interpretation of the discourse.
- The work becomes a visual forum, initiating a tacit dialogue between the artist, the work, and the viewer. As Michel de Certeau argued, the everyday practices of individuals - including the act of creating street art - represent ingenious „tactics”^[2] through which they appropriate and subvert the “strategies” imposed by power structures, creating new meanings in „pre-defined” spaces. This perspective underlines that the artistic act in the street is a form of resistance, by which public, official, and controlled spaces are re-signified by individual or collective actions. The action of placing a work of art in an unexpected location instantly changes the discourse of that space. A gray and anonymous wall becomes a canvas for an aesthetic, social, or political discourse, prompting the passerby to reconsider the function and message of their surroundings. This visual re-signification is a powerful form of intervention, through which street art demonstrates that public space is not an inert background, but a malleable environment, capable of transmitting messages and generating new meanings. For example, a work that transforms a mundane urban element (a pipe or a crack in the wall) into a part of the artistic composition makes a discourse about perception, creativity, and the hidden potential of the city. As street art has evolved, it has facilitated the transition of discourse from a marginal, almost invisible area, to a much wider audience. The act of displaying works in public, visible places has forced recognition and dialogue on a larger scale. What began as a specific discourse of a subculture (graffiti) has become, through the action of expanding into the urban landscape, an art form with a significant cultural and social impact, capable of generating public discussions and influencing perceptions.

2. The action of urban intervention as a generator of discourse and reaction

- If the first section analyzed how discourse materializes through action, this second part focuses on the action itself as a primary catalyst for generating new discourses and reactions in public space. The act of urban intervention is not

just a means of transmitting a predefined message, but also a transformative force that reshapes perception, provokes responses, and initiates a continuous dialogue.

2.1. Occupation and reclamation of space: discourses on control and property

- The physical action of creating art in a public space, whether legal or illegal, is in itself a powerful discourse on property, control, and the right to the city. Streets, walls, and urban furniture are, inherently, regulated spaces, and unauthorized artistic intervention represents a demonstration of the power of individuals to leave their visual mark in controlled environments. As philosopher and sociologist Henri Lefebvre argued, the „right to the city”^[1] is not just a right to access urban space, but a right to modify and appropriate it, to actively participate in its creation. By the simple act of painting a wall, the artist takes control, even temporarily, of a portion of the urban landscape, generating a tacit discourse on the contestation of authority and the democratization of access to public space. It is a declaration that the city belongs not only to institutions or owners, but also to its citizens.
- In this context, the action of creating street art becomes a tactic by which citizens reclaim their right to transform „pre-defined” spaces and create new meanings. This perspective underlines that the action of intervention is, fundamentally, a discourse on resistance and individual agency. The ephemerality of many street art works is another aspect that generates a profound discourse. Many works are created knowing they will be quickly erased, damaged, or covered. This action of creation destined for disappearance is a discourse on impermanence, on the transient nature of the city, and on the constant struggle for visibility. It underlines the fragility of the artistic act in the face of urban norms and cleanup crews. Paradoxically, it is this very ephemerality that can amplify the impact, transforming each encounter with the work into a unique and precious experience. At the same time, the action of documentation (photography or filming) becomes crucial, generating a permanent discourse on an

artwork that, physically, no longer exists, but which survives in collective memory and digital archives.

- Furthermore, the action of visually revitalizing degraded areas through street art can generate a complex discourse on urban regeneration, and also on its consequences, such as gentrification. A gloomy area, transformed overnight by a vibrant mural, can become a point of cultural attraction. This artistic action attracts attention, increases the perceived value of the area and, implicitly, can influence social and economic dynamics. Thus, street art is not just a reflection of change, but an active agent of it, and its aesthetic intervention action triggers a broad discourse on social transformation, real estate speculation, and the balance between development and the preservation of community identity.

2.2. Impact and reaction as a form of discourse: from observation to confrontation

- The action of creating a street artwork initiates a reaction from the public: decoding and interpretation. This interaction is not passive; it generates a multitude of discourses. Passers-by stop, discuss, take photos, post on social media, write articles – all of these are forms of discourse generated by the visual impact of the art.
- The work becomes a starting point for conversations, debates, and individual or collective reflections, demonstrating the power of art to stimulate critical thinking and provoke diverse reactions.
- The act of creating art in the street can be a performance in itself, a performative action that generates a discourse on the artistic process, visibility, and risk-taking. Even if many artists prefer anonymity, the moment of creating the work – often in plain sight, in public – attracts attention and triggers a dialogue with passers-by or with authorities. This direct and public action underlines the artist's courage, determination, and commitment, transforming the creative process into an ad-hoc spectacle, which carries its own message on freedom of expression and the right to express one's vision in a shared space.

- Even the action of erasing or vandalizing street art is, in turn, a form of discourse. Whether it's the authorities cleaning a wall, or other artists intervening over an existing work, these actions represent a response, a counter-statement. The removal of a work can be an institutional discourse on control and public order, while the overlay of another work is an artistic discourse on dialogue, competition, or even a critique of the original work. These interactions create a dynamic cycle of action and reaction, where each visual intervention generates new layers of meaning and new dialogues in public space.

Conclusions

- In conclusion, street art transcends the simple category of an artistic manifestation to become a complex socio-cultural phenomenon, strategically positioned at the intersection of discourse and action. As we have explored, its messages—whether critical, subversive, or purely aesthetic—are not simply placed in public space, but are generated and amplified by the physical act of intervention. Anonymity, ephemerality, the occupation of space, and even public reactions (whether of admiration or censorship) are not just attributes of street art, but intentional actions that fundamentally contribute to the discourse it carries. This continuous symbiosis between discourse and action transforms the urban space from a passive background into a dynamic visual agora.
- Street art remains a vital barometer of society, a space for resistance, reflection, and dialogue, a mirror of urban tensions and aspirations. Despite its growing commercialization and acceptance in certain contexts, its inherent ability to generate discourse through action, to provoke, and to re-signify the environment keeps it relevant as a transformative cultural and social force in the contemporary landscape. With every applied brushstroke or sprayed stencil, street art continues to write and rewrite the collective narrative of the city.

NOTE / END NOTES

[1] Will Ellsworth-Jones, *Banksy: The Man Behind the Wall* (Frances Lincoln Publishers Ltd, 2021), 73.
[2] Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (University of California Press, 1984), 37-39.
Design Applications. Biomimetics, MDPI, 23.08.2024.
[3] Henri Lefebvre, *The Right to the City* (Blackwell Publishers, 1996), 154-158.

Gabriela ROBECI

Temporary Bodies in the Underground Time-Space Continuum /

Keywords / underground; body art; actions; basement; gray spaces;

Summary / An underground space is both metaphorically and physically referring to a secluded place beneath our feet, where various actions can occur in half-secrecy. Its aspect prompts concealment and confinement, two elements vital to temporary performances. This study refers to the underground art scene of Eastern Europe by solely focusing on examples of body actions performed in actual underground spaces. Defined as *gray spaces*, the areas that were not specifically designed for exhibitions afforded more freedom of expression in times of censorship and propaganda. Basements in particular provided nooks for unique performances. Examples from Krakow, Sibiu, and Budapest are the focus of the study, with an analysis of how the environment, location, accessibility, and the presence of human bodies in such spaces embodied the quintessence of underground actions behind the Iron Curtain. Actions such as *The Lunch - In Memoriam Batu Kán* by Tamás Szentjóbby, Gábor Altorjay and Miklós Erdély, *Prophecy II* by Jerzy Beres, and *The Dream Has Not Died* by Alexandru Antik are the references used to define the underground space of basements and their relevance to contemporary body art.

Introduction

- Spaces for displaying alternative art in Eastern Europe during the Cold War era carried multiple designations, and were named in a multitude of manners, such as: underground, alternative, other, colonized, conquered, grey, or third. These terms might be used interchangeably. However, each one is correlated with the manner in which artists negotiated creative freedom under authoritarian regimes.
- Underground spaces are commonly understood as sites of subversion and direct opposition to political systems. Yet, associating on one hand underground exhibitions with acts of resistance, and on the other hand public displays in official spaces with acts of compliance is a simplistic and erroneous understanding of the more complex reality of artistic production behind the Iron Curtain. Even the art displayed in private or secret spaces and that showcased in alternative and semi-public areas was constrained by limitations and operated within systems of surveillance and censorship. The fear of repercussions transcended the limits imposed by others and even led to self-imposed constraints through self-censorship. This act shaped the creative process in artists' private workshops and then was expanded into alternative or underground exhibition areas.
- What distinguished these unofficial and half-secret venues was not complete freedom from ideological constraint, but rather freedom from institutional norms governing the art

world. Areas not specifically designed for exhibitions, such as basements, apartments, gardens, fields, villages or workshops, offered artists the chance to escape conventional exhibition formats and expectations^[1]. This meant that there was no need to produce finite, everlasting and exhibitable artworks, that would eventually be indexed, archived and stored in an institution. The new environment allowed for a more fluid, experimental, and time-sensitive approach that emphasized art's event-like character over its status as completed object. If explain in the current terminology, such alternative acts can be seen as non-objectual^[2] manifestations, and participatory works of art. The improvisational nature of these spaces meant that their boundaries remained porous and shifting. Artworks, performances, and even the spaces themselves existed in states of constant transformation, with participants able to enter and exit at will, mirroring the fluidity of lived experience itself.

- This fluidity aligns with what Edward W. Soja theorized as „Third Space” or „Lived Space,” a concept that extends Henri Lefebvre's spatial dialectic of perceived and conceived space^[3]. In the context of Eastern European art, this Third Space functioned as an alternative between the First Public Sphere and the Second Public Sphere^[4], the first pertaining to official and state-sanctioned culture, and the second referring to domestic life. Artworks that oscillated between dissidence and alignment with official politics inhabited this ambiguous



Fig. 3 / Jerzy Bereś, *Prophecy II*, Krzysztofory Gallery, Kraków, 1968, burning *Kultura* magazine, photo by Eustachy Kossakowski



Fig. 4 / Jerzy Bereś, *Prophecy II*, Krzysztofory Gallery, Kraków, 1968, the *zwidani* cart painted blue and bundles of burning *Kultura* magazine, photo by Eustachy Kossakowski



Fig. 5 / Jerzy Bereś, *Prophecy II*, Krzysztofory Gallery, Kraków, 1968, Christic pose of the artist on top of the pyre, photo by Eustachy Kossakowski

third territory, neither fully public, nor fully private. The very instability of meaning in these spaces became their defining characteristic.

- Such in-between, third spaces, were also defined as „Gray Spaces.¹⁴⁾ Their quintessential nature was that they were taken-over by art, rather than designated for it. Using a place not designed for art exhibitions enabled a particular kind of artistic practice, especially during periods of censorship and propaganda. The half-secrecy they afforded made them ideal sites for temporary performances and body-based actions. The human body became a crucial medium in such environments, functioning as a tool to activate viewers, animate artworks, and as a suggestion for social movement. The symbolism of body art in third, alternative, gray, or underground spaces in Eastern Europe reflected broader political metaphors: in Romania, sleep symbolized social dormancy, and wakefulness, the state of social engagement; in Poland, stillness could be understood as compliance, and movement as a manifestation and social involvement; in Hungary, constant transformations were synonymous with the act of living, while constancy was perceived as the death of artistic life. Within the confined, hidden spaces of basements, the temporary presence of performing bodies carried heightened significance, embodying both the constraints and the transgressive potential of underground artistic practice.
- The following three case studies showcase how some spaces, in particular basements, functioned as paradigmatic sites for underground body art in Eastern Europe. Each performance took place in an actual underground location, where the physical constraints of the space added to the conceptualism of artworks that spoke about cultural, social and artistic limitations. In Poland, Hungary, and Romania, artists utilized venues located in basements to create temporary, body-centered interventions, that tested the boundaries of what was possible in public spaces during the repressive political climate. Jerzy Bereś's *Prophecy II* from Kraków, 1968, the collaborative *The Lunch- In Memoriam Batu Kán* by Tamás Szentjóbby, Gábor Altorjay and Miklós Erdély from Budapest 1966, and Alexandru Antik's *The Dream Has Not Died*, from Sibiu, 1986 demonstrate how the underground space became an active agent in the process of creating meaning. The basement's inherent qualities, such as its concealment, separation from official scrutiny, and architectural intimacy, shaped the phenomenological experience of both performers and witnesses. This fact made them essential elements for the understanding of body art behind the Iron Curtain.

Poland: Political Context and the Kraków Underground

- Poland's trajectory through the second half of the twentieth century was shaped by successive occupations and political upheavals. Following Nazi occupation during World War II, the country fell under Soviet control, officially becoming the People's Republic of Poland in 1948. The period known as the Thaw, beginning in 1955, brought tentative modernization through a national socialist system, but economic pressures led to escalating food prices and civil unrest. The 1956 protests, known as the Polish October, marked the beginning of a cycle of demonstrations that would recur throughout the 1970s, each met with violent suppression by the Militia¹⁵⁾. The resulting atmosphere of the 1970s was defined by fear



Fig. 7 / Tamás Szentjóby, Futile Objects Series, Scented Magnet, 1965

of persecution and imprisonment, prompting artists to perform for smaller audiences or in private settings, encoding messages of dissent through subtle symbolism rather than overt critique.

- Despite these constraints, Polish artistic and cultural practices remained relatively free compared to other USSR satellite states, until the dramatic shift of the 1980s. The emergence of the Solidarity Movement and the subsequent imposition of the Martial Law in 1981 radicalized artistic opposition. Paradoxically, this crackdown pushed artists toward a dual strategy: subtle subversions became more visible in semi-public contexts, while the most radical and outspoken alternative art retreated further into private, and underground settings.^[6] The generation of artists active in the 1980s had observed and participated in the experimental actions of the 1970s, learning from pioneers like Jerzy Bereś and Maria Pinińska-Bereś, who had begun testing the boundaries of performance and body-based art.

Jerzy Bereś and the Philosophy of his 'Manifestation'

- Jerzy Bereś developed a distinctive artistic practice rooted in his search for what he termed the „purity of the ancestral and original form.”^[7] Working with raw, minimally processed materials, like logs and planed timber, he created sculptures called 'zwindi,'^[8] which embodied a pure, unlimited shape. Bereś theorized that ancient oracles and priests had manifested the purest form of art through ritual, and he positioned his own performances as contemporary equivalents of these sacred acts. He deliberately avoided the term *happening*, preferring *manifestation* to emphasize that his work extended his sculptural practice into a lively act of creation that needed the direct involvement of the body. Once activated through *manifestations*, his *zwindi* sculptures became *zwidani*. The latter were described as dream-images, intended to provoke desire for an alternative reality, and to expose the shortcomings of contemporary Polish society.^[9]
- Bereś's engagement with the Kraków art scene deepened after meeting Tadeusz Kantor in 1962. By 1964, Kantor's *Kraków Group* invited him to exhibit at the Krzysztofory Gallery, and in 1966 Bereś became an official member. His participation, alongside his wife, Maria Pinińska-Bereś, in Kantor's *Panoramic Sea Happening* at the Osieki plein air camp in 1967 proved transformative for both artists. This collaborative experience, which resonated throughout Central and Eastern Europe,^[10] influenced Maria Pinińska-Bereś to use the corset motif and to document her performances with experimental photography,^[11] and influenced Bereś to transition from static sculptures to objects and actions, requiring active viewer participation. Movement became central to his practice, and by 1968, he was ready to stage his first major manifestation.^[12]

Prophecy I and II: From Warsaw to the Kraków Basement

- Bereś premiered his *manifestation* series in January 1968 at Warsaw's Foksal Gallery with *Prophecy I*. The setting incorporated wind-fallen branches and tree trunks from Łazienki Park, arranged in a pile, topped with a jute cloth inscribed *PROPHECY I*. The performer appeared holding an axe, his neck wrapped in white cloth tied into a noose, his hips covered in red cloth concealing carved wooden hip guards. The manifestation unfolded in two phases: first, an interactive action in which audience members selected specific wooden

pieces while rejected materials were thrown against the wall and painted white; second, a symbolic transformation in which the performer removed the noose, unwound the red and white cloths to form a bowstring, and constructed a bow with a pole as arrow, tied with the inscribed jute cloth. His final gesture was the removal of the wooden hip guard followed by the act of tying them to the erected trunk. This gesture was an actual integration into the work of art. Throughout the *manifestation*, Jerzy Piniński's *Act of Creativity I* was recited, providing oratorical accompaniment to the visual ritual.^[13]

- Two months later, in March 1968, Bereś restaged the work as *Prophecy II* in the basement of Kraków's Krzysztofory Gallery, introducing crucial modifications that intensified the work's political resonance. The setting now featured a village cart loaded with firewood, topped with a pole and secured with a chain. *Act of Creativity I* hung on the gallery wall, and the jute sheet labeled *Prophecy II* covered the cart, once unloaded. The artist retained the white cloth noose around his neck and red cloth with wooden hip guards at his hips, still carrying an axe. But, this time, he also brought a stack of *Kultura* magazines. The interactive dimension expanded further, as the audience was encouraged to light fires using pages from *Kultura*, and to paint the cart blue, transforming it into an art object. Finally, at Bereś's instruction, the participants stacked logs beneath him to form a pyre. As someone read the *Prophecy I* text aloud, Bereś constructed his bow and arrow from a twig, rope, and red and white cloths, then signed the front hip guard with a charred stick taken from the fire, before tying both guards to the structure. He, once again, embedded himself symbolically in the body of the artwork.^[14]

The Basement as Site of Radical Presence

- The basement location of *Prophecy II* was not incidental. It was actually essential to the work's impact and meaning. The Krzysztofory Gallery's underground space created an atmosphere of complete immersion, where the audience could not maintain the distance typically afforded by conventional exhibition spaces. The low ceilings, the enclosed environment, and the literal descent into the earth evoked both the secrecy, necessary for radical artistic expression, and the primal or even ritualistic quality that Bereś sought to channel. The fires lit within this confined space, with the smoke and the heat contributed to a sensory intensity that aligned with the work's invocation.
- The symbolism of *Prophecy II* operated on multiple registers. The burning of *Kultura* magazine pages carried immediate political significance: the performance took place on the very day that student protests in Kraków were being violently suppressed by security forces.^[15] The act of destroying the publication through fire became a reaction to state-controlled art, while simultaneously asserting the vitality and necessity of artistic expression in the face of authoritarian control. The wooden cart, logs, pyre, noose, and the hip cover were props that evoked Christ's sacrifice, positioning the artist's body as both witness and offering. Standing atop the woodpile, as the manifesto was read aloud from a makeshift perch, Bereś literalized the stakes of artistic practice under repression: the risk of being consumed and sacrificed, the necessity of being aware and resistant, and the refusal of staying uninvolved and silent.
- Bereś's *zwidani* carried no inherent value until activated

through use. In shape, they resembled agricultural tools, and just like farm utensils, they required human action to fulfill their purpose. This philosophy extended to the *manifestation* itself. The work existed not as a static object, but as a collaborative event, in which the audience's participation was vital. By encouraging viewers to get involved, Bereš implicated them in the creative act, transforming spectators into agents. This activation aligned with his broader artistic mission, aiming to provoke reflection and awareness, to encourage social manifestation rather than passive acceptance of Poland's political and social deficits. While his work can invite comparisons to Joseph Beuys's shamanistic performances, Bereš's innovation lay in his specifically Polish critique, addressing the tensions between religious authority and political power, and the increasing social deficit of the 1960s. The artist challenged what he perceived as the population's uninvolved attitude during the period of increasing repression, and expressed his ideas through actions named *demonstrations*, in which he used his own body in a Christic reconfiguration, and his *zwiadani* art tools.^[24] The basement setting of the Krzysztofory Gallery amplified all these elements. In that underground space, removed from the scrutiny of official culture, yet accessible to those willing to descend, Bereš created a temporary community bound by shared risk and awareness. The manifestation could not have achieved the same intensity in a conventional gallery space above ground. The basement's physical constraints, its enclosure, its separation from the everyday world, its suggestion of both tomb and womb, made it the ideal space for Bereš's vision of creating art as a ritual purification and social provocation.

Hungary: Goulash Communism and the Limits of Cultural Permissiveness

- The history of post-World War II Hungary begins in 1947 with a political coup that resulted in the inauguration of the Communist Regime. The ascension to power of the Communist Party was paired with alignment to the Soviet Socialist system, as Hungary became one of the USSR's satellites. However, continued opposition led to the 1956 Revolt in Budapest, which was quickly and violently suppressed with Soviet tanks. After the 1956 turmoil, János Kádár was installed as head of the Hungarian Communist Party by the USSR. His policy envisioned a New Economic Policy between the 1960s and 1970s, informally titled „Goulash Communism.” While this economic liberalization brought economic improvement, the political regime simultaneously tightened its grip. Censorship became stricter and more reinforced, which meant that messages transmitted in cultural fields needed to be carefully encoded in order to pass censors. The suburbs and countryside afforded more freedom of expression than the capital, and gradually, major artistic events and practices migrated from Budapest to the peripheries. Yet, even within the capital, artists sought out marginal spaces, such as cellars, private homes, or gardens. There they could push boundaries, and steer clear of official scrutiny.

On the Path to Creating the First Happening in Eastern Europe

- In this context of constrained liberalization, three artists, namely Miklós Erdély, Gábor Altorjay, and Tamás Szentjógy, developed distinct, but complementary practices, that would converge in 1966 in what became a landmark event of Eastern European performance art. Each came with a particular sensibility. Erdély's focused on collective action and political courage, Altorjay's engaged with myth intertwining it with human and natural elements, and Szentjógy's explored absurdity and critiqued society with Eastern European Pop Art Objects.

- Miklós Erdély had established his commitment to politically engaged art as early as 1956, the year of the revolution. His action *Free Money* consisted of a wooden dowry chest, placed on the streets of Budapest, with a sign reading: "The purity of our revolution allows us to collect in this way for the families of our martyrs.^[28]" This daring prompt asked passersby to donate money to the families of those shot during Soviet reprisals, functioning as both street collection and subversive memorial. The action later gained recognition as an iconic moment in Hungarian avant-garde history.
- The ideas and memory of the 1956 revolution became the primary taboo under Kádár's regime, since the political power shift was founded on Soviet military intervention, and any invocation of the revolution cast doubt on the legitimacy of the existing political system. In a hypocritical twist, Kádár labeled his own regime „revolutionary” while denouncing 1956 as a „counter-revolution.” This ensured that discussions of the uprising were only permitted in negative contexts. Under this shadow of repression, few artists dared address 1956 directly, as their works would have faced censorship and, even more importantly, they themselves risked severe punishment. Individual artistic strategies emerged to keep the memory of the crushed revolution alive, though most of these works only became widely accessible after the political changes of 1989. The documentary value of artworks created during and immediately after the revolution preserved firsthand experiences that official history sought to erase.^[29]
- Gábor Altorjay understood performance art as an environment in which human beings and nature became interdependent elements.^[20] His works frequently referenced the myths of classical antiquity, and local legends of the Huns' arrival in Europe. These topics, whether international or regional, offered neutral backgrounds for creation, and an escape from socialist reality. In such conventional settings, critique could be encoded.^[21] This engagement with mysticism, ritual, and surrealist creation provided another avenue for transcending the limitations of everyday existence under authoritarian rule.
- Tamás Szentjógy's practice centered on absurdity and conceptual displacement. His 1965 series of *Futile Objects* emphasized the situation in Hungary at the time^[22] through objects that served no apparent purpose, like a scented magnet, or a jar of cooling water. These seemingly nonsensical items raised questions and prompted viewers to ponder upon their meaning in a context where official discourse had been disjointed from reality. The objects were created during a period when Szentjógy possessed forbidden, unpublished texts by Béla Hamvas, who wrote about mysticism, esotericism, and the properties of materials such as magnets and amber. Inspired by these underground texts, Szentjógy created copies and distributed them as *samizdat*,^[23] connecting his artistic practice to broader networks of cultural resistance.
- In an interview with Dóra Hegyi and Zsuzsa László, Szentjógy

recalled that the discovery of a book by German artist Wolf Vostell and Jürgen Becker, called *Happening*, opened his and his colleagues' eyes to the possibilities of *action art*.^[24] He later adopted what he called „activity montages” and continued to subvert artistic constraints through actions and body art.^[25]

- On top of the previously-mentioned source for the understanding of what a *happening* entailed, a 1966 article on Joseph Beuys and Allan Kaprow's *happenings*, published in the *Film, Theatre, Music* magazine, served as the immediate catalyst for organizing a collaborative event, in which all three Hungarian artists quoted in this article took part. As Szentjógy noted, „We understood that we were not lonely madmen, but in the midst of a huge intercontinental movement.^[26]” This realization prompted them to organize what would become known as the first happening in socialist Hungary, *The Lunch - In Memory of Batu Kán*, in 1966.

The Lunch - In Memoriam Batu Kán: Descent into the Cellar

- The performance took place in the cellar of István Szenes's house in the Buda district, a space supposedly connected to the medieval figure of Batu Khan.^[27] The choice of location was crucial: a 15th-16th century cellar, rumored to have been a former torture chamber. It provided both historical resonance, and a physical separation from the everyday world above ground.
- The event was structured as a journey through three zones: the garden, the entrance area, and, finally, the cellar itself. Guests were first welcomed in the garden, where they encountered Tamás Szentjógy buried waist-deep in earth, calmly writing something on a typewriter. He continued his studious work, undisturbed, despite the chaos surrounding him, which included a baby carriage ablaze nearby, a kettle containing a live chicken, and a cacophony of sounds filling the air. Maja Fowkes has interpreted this image as symbolizing the artistic act in Hungary, with the artist remaining focused on creative work, against a backdrop of political and social chaos.^[28] Despite the difficulties, the buried typist persisted in his task, embodying the determination necessary for artistic practice under repression.
- After passing through this disorienting outdoors environment, the visitors descended into the dark cellar. The underground space was equipped with a stereo system playing Karlheinz Stockhausen's electronic piece *Victory*, a composition featuring the sound of an airstrike, mixed with incoherent fragments of conversation from a French group in an underground air-raid shelter.^[29] The auditory assault was paired with unsettling visual and olfactory experiences, such as amplified sounds, burning roses in a vase, moldy chairs, red-painted plaster, seaweed, and feathers scattered throughout the space.
- In this claustrophobic underground environment, Altorjay and Erdély performed actions involving fire props and bleeding animal organs. They sat at a table eating, vomiting into bags, then continuing to eat raw potatoes. They engaged in chaotic, symbolic destruction, by smashing furniture, hammering nails, and created improvised sculptures, using random objects, like bicycle wheels, rollers, and feathers. Live chickens and mice became part of the performance. As the actions reached their climax, the artists tied themselves, the audience, and various objects into a collective web, physically binding everyone present into a shared experience

of constraint and connection. The cellar filled with debris, organic matter, and symbolic chaos. Beethoven's *Ode to Joy* played at overwhelming volume. Finally, after the assault of noise and physical constraint, the audience experienced sudden darkness and silence, before being allowed to leave through a barricaded exit, dusting themselves off as they emerged back into ordinary reality.^[30]

The Cellar as a Transformative Space

- The happening used a mundane act, such as eating lunch, and turned it into a ritual with the aid of the outdoor and indoor space, the garden, in contraposition with the cellar. One interpretation was the synonymy of the open space with the first public sphere, the one where actions are done in public, and thus are under the supervision of the state. The enclosed space, on the other hand, was understood as a place of secrecy, and intimacy, representing the second public sphere, where, in theory at least, censors would not have entered as easily.^[31] The physical descent, a metaphor of exiting the public domain and entering the private space, was prepared by Szentjógy's half-buried presence, both exposed and hidden.
- The features of the cellar also worked in the interest of the happening. The humidity, and darkness did not lead only to an olfactory reaction and decreased visibility, but also facilitated the existence of decay, rot, and mold, metaphors of a political system viewed as ever-deteriorating.
- The cellar's historical associations with a medieval torture chamber is interestingly linked to the artists' observations and discontent with social realities in Budapest. According to Szentjógy, many basements were turned into clubs for young people that were aligned with state principles.^[32] Appreciating the underground just for its existence, without bringing socialist-realist politics into the space, was possible in his mind by taking a medieval basement and utilizing its existing features in an alternative way. Once again, escaping immediate reality was conceptually possible by focusing on a more distant past, linked to archetypal and local identities. The cellar was used as a liminal space where normal social rules were suspended for a brief period of time. It acted as a gray space for temporary or time-sensitive and sight-specific happenings.

The Aftermath and Tightening Control

- The scandalous nature of *The Lunch - In Memoriam Batu Kán* drew immediate attention from authorities. The eclectic character of the event, the totality of musical sounds, ticking clocks, performers' voices, animal noises, and overwhelming visual and olfactory elements, created an overall sense of chaos that officials found deeply threatening.^[33] The performance marked a brief moment of radical experimentation before censorship intensified dramatically. Following this event, cultural restrictions became increasingly severe, and alternative art was censored in Budapest. Planned events such as *The Direct Week* had to be relocated from Budapest to a chapel in the Balaton area to avoid complete suppression.^[34] By 1968, the Hungarian secret police was producing reports that denounced happenings as expressions of "nihilism, irrationalism and the denial of healthy human activity," claiming they encouraged decadence and „facilitated the decentralizing politics of imperialist circles.^[35]” This official characterization reveals

recognizable regimentation process in Romania, and the ritualistic preparation for an ordeal. Antik then undressed completely and entered the small cell, closing himself within the confined space while the audience remained outside, able to observe through a barred window.

- What followed was a performance of escalating physical intensity within brutal spatial constraints. In the cell, Antik moved with increasing violence, ultimately throwing himself against the walls. The self-inflicted brutality was punctuated by whispered recitations of poetry, which his assistant echoed and amplified from outside the enclosure, creating an acoustic connection between the enclosed performer and the witnessing audience. This vocalization related strongly with the colloquim's theme of alienation and communication.^[46] The gestures intensified further with a symbolic narration about a failed *Charcoal-Child*, which Antik whispered into a blood-filled bladder.^[47] According to Caterina Preda, the narration focused on a by László felugossy, and avantgarde artist and writer in Hungary, active in the 70s and 80s.^[48] This bladder, along with a cow stomach membrane, was then inflated with blood and passed through the cell bars to the audience. Assistants on the outside poured plaster around these blood-filled forms, nailed them to the floor, and outlined them with candlelight, creating a ritualistic arrangement of organic matter and light that transformed the cellar into something between a chapel and place of sacrifice.
- The climactic moment arrived when Antik attempted to write *The Dream Did Not Die!!!* on the cell wall using a gasoline lamp.^[49] Before he could complete this final gesture, a member of the Militia „amputated^[50]” the moment and ordered an immediate end to the performance. The event was not open to the wide public, with the presence of specialized participants and organizers from the Artists Union, and even so, an anonymous person in the audience had called the authorities, frightened or offended enough by what they were witnessing to summon official intervention.^[51] How this was possible, is addressed in the study on the Securitate surveillance of artists in Romania, by Caterina Preda.^[52]

Limits of the Underground Space

- The choice of the Pharmacy Museum cellar was essential to every dimension of *The Dream Did Not Die* action. The



Fig. 15b / Alexandru Antik, *The Dream Did Not Die*, Sibiu, 1986, the bladder being filled by the public

Liliana POPA

Ways of „Building” as an Integral Part of Nature /

Keywords / Art; Heritage; Circular Worlds; Anthropocene; Museum;

Summary / This research is positioned in an anthropological, ontological, and anthropic framework, where creativity and art have been vital modes of expression for humans, in accordance with their own perception of their body and the world around, and while having the ability to transform the surrounding materiality, as a form of habitation, since ancient times. If, in the distant past of human existence, "building" settlements was an integral part of inhabiting nature, today we are concerned with ways of reconnecting these natural bonds, focusing on environmental protection and sustainability.

By examining certain historical approaches to art and architecture—two fields that were indistinguishable until relatively recently in human history—we can consider art as a mediating force between human modes of expression. Over time, art has established connections across nearly all domains of knowledge, and it can continue to function as a trans(-)medial bridge, mediating the reconnection of humanity's way of "building" together with the environment.

This is probably the reason why art is called to share its expertise, characteristics, and mode of operation with other fields, as it has a unique way of connecting to different areas of knowledge. In relation to the architectural heritage, it can operate either as a simple insertion/action in the urban space, making a different kind of contribution to the act of landscaping, or as a reconversion of derelict areas. These are just parts of art's multiple contributions and functions.

In the last decades, the art implications for imagining new ways of perceiving the world, in which the privileged human point of view began to fade, leaving room/right to equal existence to other forms of life or even to matter itself, and encouraging a shift beyond immediate consumptive needs toward a clearer awareness of environmental consequences, have also emerged from the modes of expression and the reactions of certain artists.

To work "like nature"^[1] means integrating ourselves into the *larger organism* of the living world, where the spider's web is one of the most intricate constructions^[2], where tricopters assign equal value to construction materials, whether they are gems or simple pebbles at Hubert Duprat, and where scaffold structures organically reshape themselves in the case of Tadashi Kawamata, suggesting the eventual natural reintegration of all human constructions back into nature.

1 / Circular Worlds and World Making in Art

- This research is positioned in an anthropological, ontological, and anthropic framework, where creativity and art have been vital modes of expression for humans, in accordance with their own perception of their body and the world around, and while having the ability to transform the surrounding materiality, as a form of habitation, since ancient times. The first forms of housing meant a sheltering of one's own physicality from the spirits that unleashed the forces of nature, which produced magical imagery—the first drawings on rocks or on the walls of caves arose as a form of relation with these powers. For a very long time in the history of humanity, art did not distinguish itself from the construction of houses, temples, and objects, and this continuity affirms the enormous creativity of human beings, making art a natural way of being in the world—a form of existence^[3].
- For example, in the case of the Bororo tribe of Mato Grosso from Brazil, analyzed by Claude Levi-Straus in *Tristes Tropiques*, the village was structured in a kind of circle around the dance floor, divided by two median axes that depended on the cardinal points, forming a spatial settlement that governed their entire social life. Their removal from this cosmogonic and organizational framework by the first missionaries, who reconfigured their huts according to an orthogonal logic, completely destabilized the complex social system. The inhabitants could not survive the transplantation

into a different physical framework^[4].

- At the same time, with such improperly-called *primitive* tribes, we can talk about a totemic self-perception of man, as an osmotic part of the world, through the conviction of kinship with plants, animals, and even objects, by substituting one's own body and spirit with them. The designation of a fixed point—the center—was equivalent in many ancient cultures to the creation of the world, each city representing a new beginning of the world. It is not by chance that many other settlements, even in the ancient world, are related to such a spatial configuration.
- From the legend of *Romulus and Remus* we learn that the city walls were limited by a circular furrow, which also explains the derivation of the word *urbs* (city) from *urvum*, the curved part of the coulter, or *urvo*—a circle-shaped plough. This word was also derived from *orbis*, a curved object, the globe, or the world.^[5]
- The intervention of the image of the human body in relation to the city and architecture shows us how the relationship between man and the inhabited world changes over time, and synchronously builds.
- Vitruvius, whose contribution is based on the recovery of the architectural tradition from the Greeks, takes the human body as a starting point for the proportioning of temples, which is not without deeper implications. An element of utmost importance is the inscription of the human body in

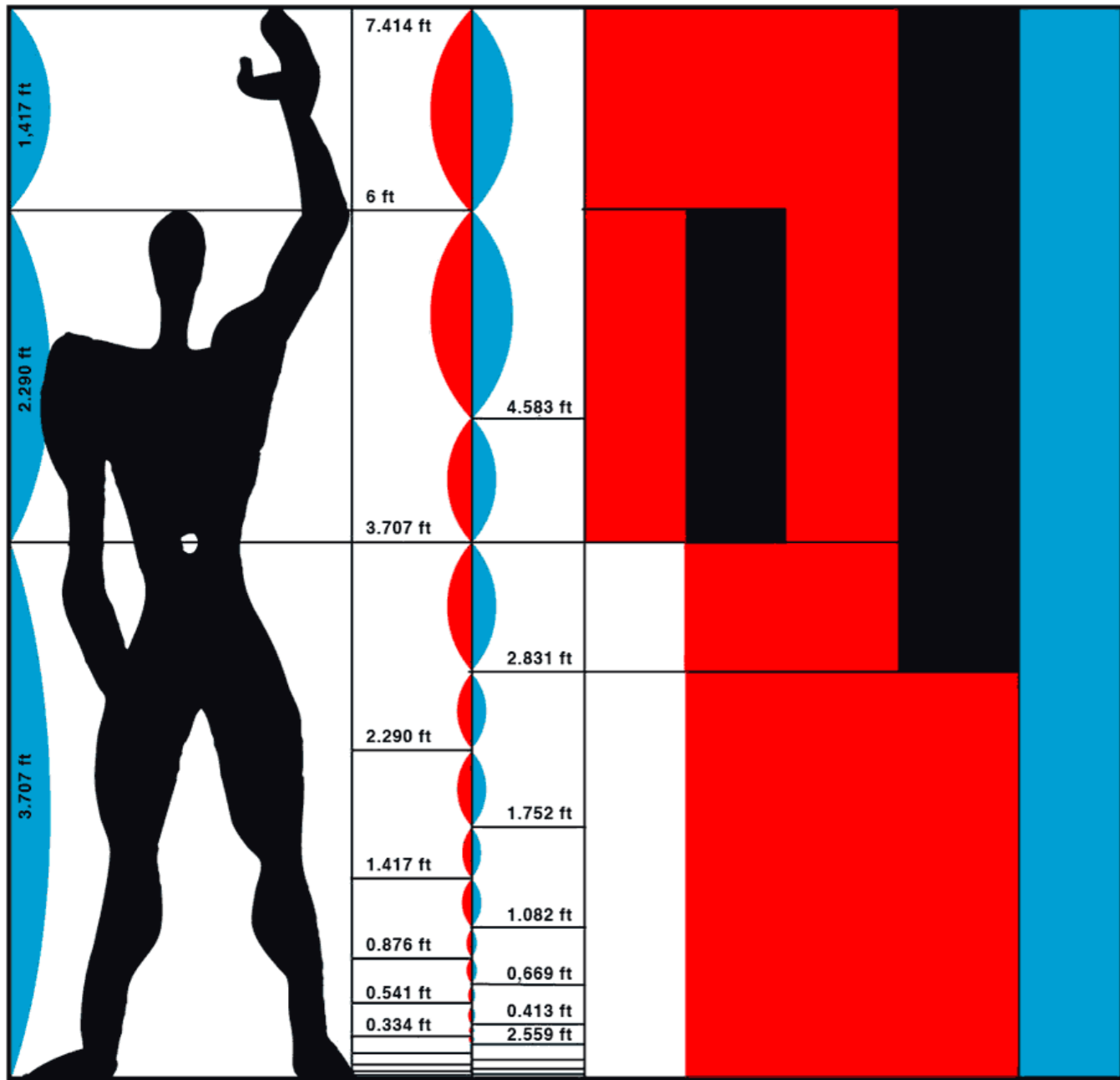


Fig. 3 / Le Corbusier, *The Modular*

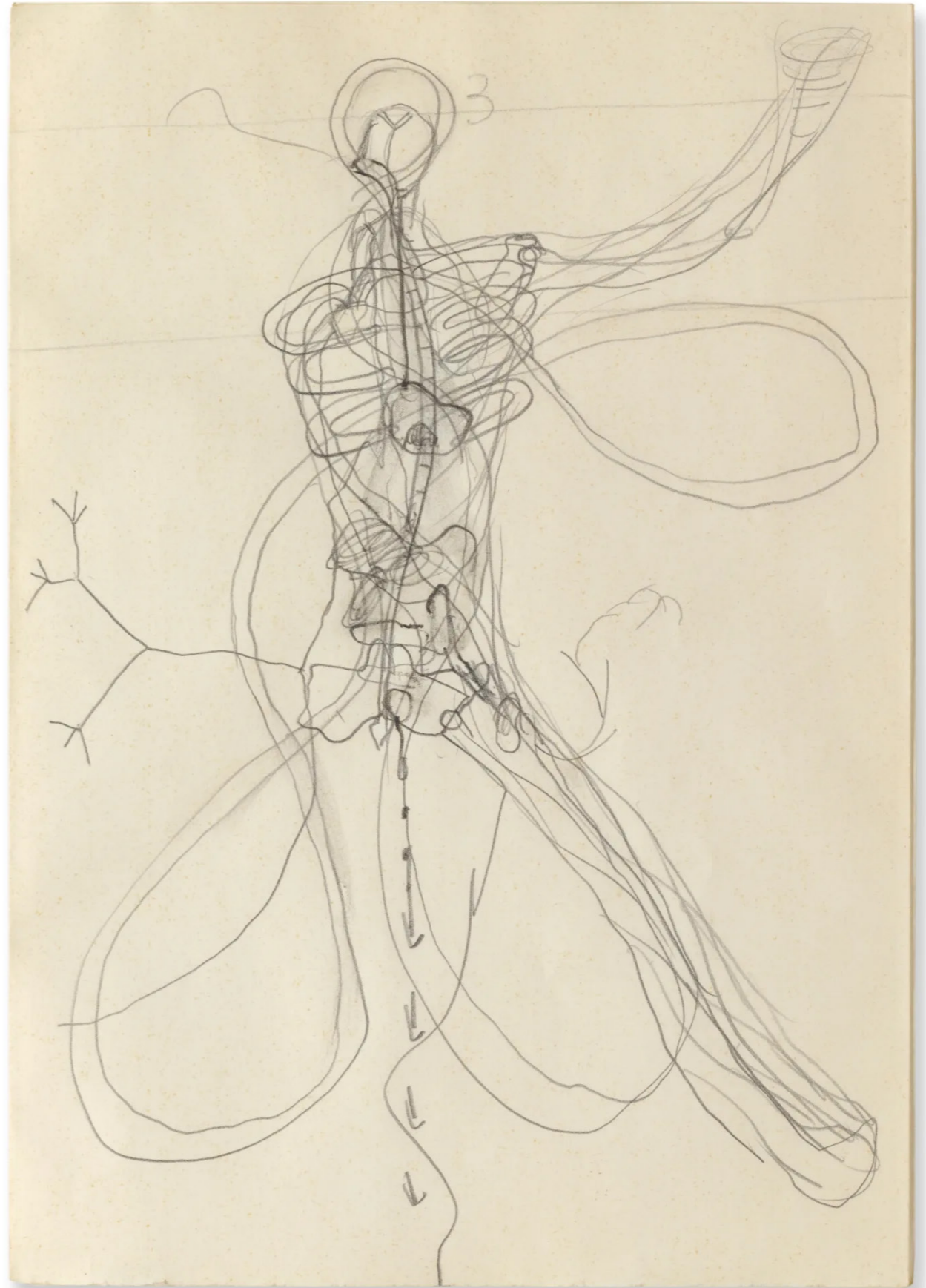


Fig. 4 / Joseph Beuys, *Movement Rhythm*, 1962

a three-dimensional spider web. For spiders, the walled-off world of our homes is not a border, and the web they build is an extension of their own nervous system. Among his latest challenges was to capture and record the sounds of a spider building its web, showing us that the world is full of sounds and things we can't perceive, and revealing that what humans perceive and construct belongs only to a limited spectrum accessible to us (representing just one possible mode of perception among many).

- „Much of Saraceno's work renders visible our interconnectedness with one another and the world and ecosystems in which we exist, and delves into critical and urgent questions about how we coexist with other forms of life, and how technology intersects with the climate^[14].” The personal site-specific intervention, *Con(-)Centric Spatialities*, was configured in the form of a spatial structure with architectural implications, which contained the transposition of specific images with the evolution of life on Earth, from the vast archive of the Internet, by laser engraving elements on the facets of the building blocks of the structure, bringing together multiple levels of existence and knowledge. Yet, us humans, who both make our homes in the world and are contained in it alike, only know a fraction of what the intelligence of nature, matter, and the ecosystems behold. The two circles drawn on the ground, through the arrangement of the pillars embedded in the ground, which intersect with each other and penetrate the gallery wall at the same time, suggest the structure of the DNA, becoming a kind of imaginative extended archival space. Human DNA

cannot be perceived unaltered by that of the many entities with which it coexists. It exists in our own bodies, as biologist Richard Dawkins observes – we are all symbiotic colonies of genes^[15].

- The created penetrable space can be discovered with the viewer's spatial displacement, accessing step by step the visual landmarks that bring science together with archaic or magical levels of circularity or totemic poles. The title of the work thus refers to the center, but a common center, of a world divided by genes and the matter that builds us and transcends us. The chromatic nuance at the time of movement, given by the different colors of the pillars' facets, refers to multiple levels of perception that need to be discovered.
- Claude Levi-Straus showed us that science is materialized in things, in material objects (talking about the mythology of matter). Logic is also prefigured in nature, and man can be understood outside of his consciousness. In *La pensee sauvage*, he presents a thought without thinkers and a logic without logicians^[16].
- This, as Mircea Eliade observes, “means neopositivism and neonominalism, but at the same time it means something more. It means a reabsorption of the human into nature—obviously not a Dionysian or romantic nature, or even Freud's blind, passionate erotic drive, but nature that is dominated by nuclear physics and cybernetics, a nature reduced to its fundamental structures; and these structures are the same both in the cosmic substance and in the human mind^[17].”

NOTE / END NOTES

- [1] Mădălina Braşoveanu, *O singurătată destul de zgomotoasă*, Editura Idea, Cluj-Napoca, 2022, pp. 244-255
- [2] Ferreira Gullar, „Theory of the Non-Object, 1959”, re-published in Marta Dziewanska, Dieter Roelstraete, Abigail Winograd (eds.), *The Other Trans-Atlantic. Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, Books N 14, Warsaw, 2017, pp. 321-324
- [3] Edward W. Soja, „Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination”, in *Human Geography Today*, Polity Press, Cambridge, 1999, pp. 265-269
- [4] Mădălina Braşoveanu, *op. cit.*, pp. 244-255
- [5] ***, „Jerzy Beres”, last accessed on November 26 at URL: <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-beres>
- [6] *Ibidem*
- [7] *Ibidem*
- [8] *Ibidem*
- [9] ***, „Wladyslaw Hasiór och Jerzy Beres Av Jerzy Beres, Wladyslaw Hasiór”, interview given by Jerzy Beres in 1972 in Sweden, digitized by Anneli Karlsson, Södertälje Konsthalls Archive, last accessed on November 26 at URL: <https://www.sodertaljekonsthall.se/exhibitions/wladyslaw-hasior-och-jerzy-beres/>
- [10] ***, „Jerzy Beres (1930-2012)- Sculptor and Actionist. A Student of the Eminent Sculptor Xawery Dunikowski”, CC Maria Pinińska-Beres and Jerzy Beres Foundation, 2022, last accessed on November 26 at URL: <https://beresfoundation.pl/o-nim/>
- [11] Agata Jakubowska, „Ambiguous Liberation: The Early Works of Maria Pinińska-Beres”, in *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, no. 83:2, 2014, pp. 168-182
- [12] ***, „Jerzy Beres (1930-2012)- sculptor and actionist. A student of the eminent sculptor Xawery Dunikowski”, CC Maria Pinińska-Beres and Jerzy Beres Foundation, 2022, last accessed on November 26 at URL: <https://beresfoundation.pl/o-nim/>
- [13] *Ibidem*
- [14] Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, Bloomsbury Publishing, London, 2014, pp. 227-229
- [15] ***, „Wladyslaw Hasiór och Jerzy Beres Av Jerzy Beres, Wladyslaw Hasiór”, last accessed on November 26 at URL: <https://www.sodertaljekonsthall.se/exhibitions/wladyslaw-hasior-och-jerzy-beres/>
- [16] Jerzy Hanusek, „O polityczności sztuki Jerzego beresia na tle Politycznym”, in *Sztuka i dokumentacja*, nr. 16, 2017, p. 64
- [17] Edit Sasvári, „Autonómia és kettős beszéd a hatvanas-hetvenes években”, in Edit Sasvári, Sándor Hornyik, Turai Hedvig (coord.), *Művészet Magyarországon 1956-1980. Tűl a kettősbeszédén*, Vince Kiadó, Budapest, 2018, pp. 8-21

Tijana KAČAREVIĆ

Cultural Heritage as a Driver of Innovation and Creativity in Contemporary Art and in My Own Photography Practice

Keywords / Intangible Cultural Heritage; Dialogical „Self“; Identity; Artistic Production; Contemporary Art;

Summary / This paper examines the role of cultural heritage as a driver for creativity and innovation in contemporary art, including my own photographic production. The central argument is that intangible cultural heritage includes subjective experiences that function as a lens for understanding of individual's identity and as a source of artistic inspiration. By drawing on theoretical perspectives from cultural heritage, psychology and art, the paper situates intangible heritage as an active agent in artistic production. The discussion first explains the connection between intangible cultural heritage, an individual's identity and artistic creation. Then it highlights the works of two contemporary artists who use heritage as base material for their art, from Ai Weiwei's engagements with Chinese cultural memory to Marina Abramović's exploration of Yugoslav history and rituals. Building on these examples, the paper then turns to my own photographic projects, which engage with the heritage of the Western Balkans. Through themes of inherited customs and cultural memory, I seek to both honor and critically reframe cultural narratives. Ultimately, these examples demonstrate a pathway for contemporary art to not only preserve, but transform and re-imagine cultural heritage, especially in ways that address questions of one's identity.

Introduction

• Just over 50 years ago cultural heritage, which I will often refer to as heritage from this point on for brevity, received its first definition and protection on a global level, unrelated to wartime conflicts. A list of world locations where warfare should be avoided was established, along with a fund and management system for the preservation of cultural heritage^[1]. Since then, the definition and scope of cultural heritage protection has evolved significantly from material and natural heritage such as parks or buildings granted the status of monuments, to customs, skills, rituals and languages used by specific communities. In line with the intrinsic connection between art and culture, cultural heritage has, over the past half-century, become an inexhaustible source of artistic analysis and creation, which itself has been rapidly reshaping its form and boundaries. As the first definition primarily concerned tangible heritage, it often became the initial choice for artists or organizations undertaking projects aimed at its rehabilitation and revival, thereby protecting it from being forgotten. Intangible cultural heritage did not initially receive global attention, as its significance was neither as evident nor as accessible as it is today, in the era of globalization. About 20 years ago, intangible heritage also gained clearer global definitions, which provided greater freedom for its protection and revitalization. For artists, intangible heritage is, in a way, more elusive, harder to

„grasp“ without falling into a purely documentary approach. Conventions define intangible heritage as highly subjective, as it belongs to a community composed of individuals, forming their identity and holding different meanings for each person. Through this work, I will aim to present a perspective on the relationship between intangible cultural heritage and artists, as well as the creative and innovative drive it inspires within contemporary artistic production. I will also attempt to explain the connection between cultural heritage, identity, and art while providing selected examples of artistic production, followed by an analysis of my own photographic projects based on my cultural heritage.

Introducing Intangible Cultural Heritage Regulations And Their Open Definition

• UNESCO's definition of World Cultural Heritage from 1972 provides rules and guidelines concerning monuments, groups of buildings, sites, and natural heritage^[2]. Thirty years later UNESCO's *Convention for Intangible Cultural Heritage* from 2003, shifts focus its from objects and places (that are mostly stationary, within the museums or beyond it) to processes, stories and identities stating that „[a] group or individual should assess the value of its own intangible cultural heritage and this intangible cultural heritage should not be subject to external judgements of value or worth^[3]“. Focus is redirected from a community's shared heritage to an individual's

personal experience and we see a shift from existence of heritage only in an external world to an individual's internal narratives and processes. Despite the fact that personal experiences of cultural settings can overlap (e.g., during customs which involve a group of people and appropriate tasks), cultural heritage can be subjectively experienced based not only on how it is broadcasted but also on how it is perceived and absorbed. Two years later the Council of Europe, in the *Faro Convention From 2005 on the Value of Cultural Heritage for Society* provides us with the following definition of cultural heritage: „[c]ultural heritage is a group of resources inherited from the past which people identify, independently of ownership, as a reflection and expression of their constantly evolving values, beliefs, knowledge and traditions. It includes all aspects of the environment resulting from the interaction between people and places through time^[67]. This convention „recogniz[es] the need to put people and human values at the center of an enlarged and cross-disciplinary concept of cultural heritage” and that „every person has a right to engage with the cultural heritage of their choice^[68]”. The main difference between the first and the second convention is the recognition of intangible cultural heritage and its significance in impacting local communities and individuals. Intangible cultural heritage is related both to notions of identity and its comprehension, as well as belonging and diversity^[69]. It is acknowledged that diversity is not only related to differences between local communities but also to individuals' different understandings of heritage within a community. Graham and Howard conclude that heritage, in its broadest sense, is among the most important ways in which identity is formed and expressed^[7]. This marks a reorientation from „the objective nature of material culture to the subjective experience of the human individual^[8]”. In this sense, customs, knowledge, vocal traditions, skills, and rituals that shape an individual's worldview have been granted the status of cultural assets which introduced subjective freedom into the perception and interpretation of cultural heritage.

Existence of Dialogue Between Cultural Heritage and Art

- It is debatable whether tangible heritage had an advantage in its revival, since 50 years later the world is gifted with countless new approaches for revitalization and monetization of tangible heritage – specifically monuments and buildings that are prolific for site-specific artworks. Biwako Biennale^[9], Oku-noto Triennale^[10] and Kochi-Muziris Biennale^[11] are a few examples of large, public-facing manifestations that do not just celebrate, but completely rejuvenate heritage while also being a birthplace for intentional contemporary artworks. The use of cultural heritage within contextual creativity forms a dialogue between the past and the present that has moved beyond the museum, and into places of common history and experiences shared by individuals belonging to a group. Places become monuments of transience, and renewal of those places emerges both through creative artistic action and through the perception of what has been created.
- The attention given to intangible heritage shifted focus from stationary objects and places to processes, stories and identities. Even though personal experiences may overlap within a community, they never coincide because everyone has their own psychological and emotional template through which they comprehend the experience of the corresponding

heritage. Therefore, an individual's relation with their origins offers a new stage on which the dialogue between past and present may occur, alongside the acknowledged physical monuments in the outside world. This relation can also shape the way an individual feels and reacts towards their surroundings and during this process one's identity can be comprehended. Such exchange serves as a powerful driver of innovation and creativity.

The Dialogue Between Art and Cultural Heritage

- The communication between roles within personal experience of heritage is aptly explained by Dutch psychologist and scholar Hubert Hermans, who introduces the concept of the „dialogical self” stating that „[t]he dialogical self proposes a far-reaching decentralization of both the concept of self and the concept of culture^[12]” and that „[s]elf and culture are conceived of in terms of a multiplicity of positions among which dialogical relationships can be established^[13]”. This is associated with the proposition that we all have roles throughout our life (e.g., sister, teacher, artist, citizen etc.) that can have dialogical relations with each other. Heritage is an integral part of these roles, and through their relations we introspect and conceptualize our identity.
- Contemporary artists, also occupying other roles, draw inspiration from their dialogical selves, frequently using their birth-given traditions and cultures. Through art they comment on the social and cultural conditions that have shaped them.
- The exchange between an artist and their origins influences the intimacy between the artist and their art, and between the observer and the artwork. In this context, artistic work recycles and recontextualizes heritage and thereby strongly reflects both collective and personal identity. This process initiates a reconsideration of inherited patterns that can be channeled through art.

Examples of Production

- In the following, I will present examples of contemporary artists who come from traditional environments and often draw creative inspiration from their cultural heritage. In these examples, heritage has a dominant role in the artists' body of work, while surroundings and corresponding social behavioral patterns formed their critical opinions that catalyzed their artistic production. Later in this paper I will showcase similar patterns of influence that inspired my own artistic work, demonstrating how heritage and creativity form a coherent, unified whole.
- Contemporary artist Ai Weiwei was born in China one year after *The Hundred Flowers Movement*, in 1956 when the Chinese communist party (CCP) called for intellectuals and artist to openly express their opinions on society and the government. Widespread criticism emerged, which prompted a swift turn of the government's favor and founding of the *Anti-Rightist Movement*, which lasted between 1957 and 1959, whose task was to round up hundreds of thousands of so-called detractors and ship them off for execution or re-education through labor. At the time, Ai Weiwei's father was a celebrated poet, Ai Qing, who was labeled a rightist and exiled during the Anti-Rightist Campaign^[14]. Qing was denounced, publicly humiliated, and the whole family was sent to live in a labor camp in harsh conditions. The family spent 20 years in exile, which strongly affected Ai Weiwei's

childhood^[15]. His work is shaped by the circumstances of witnessing his fathers unexpected and unjust punishment for his critical thinking, intellectual work and artistic approach. He has multiple works that challenge ideological settings and principles of his home country and its mentality. One of them is *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995)^[16], a set of three monochromatic photographs showing a time-laps of the artist dropping the Han urn, and letting it shatter onto the ground. Collective identity is emphasized in this work as two millennia later the majority ethnic group in China, even today, call themselves Han Chinese, while principles of that period are still active in people's mindset e.g. the Confucian moral order, highlighting that rulers are above subjects, parents above children, elders above youth^[17]. The act of breaking this important historical artefact represents the destruction of conventional or established values, a critique of hierarchy and authority^[18]. His installation, *Descending Light* from 2007^[19] features a large red chandelier frozen in the moment of its shattering impact with the ground. In Chinese culture, the chandelier functions as a symbol of status, while the color red carries significant cultural meaning representing wealth, prosperity, joy, and vitality, among other associations^[20]. This installation loosely recalls Théodore Géricault's Romantic painting *The Raft of the Medusa* (1818-1819) that „depicts the aftermath of the 1816 wreck of the French Royal Navy frigate the Medusa^[21]” not in terms of subject matter, but in the monumental size and theatrical presence that evokes a powerful emotional response to a pressing contemporary issue. In this work, a seemingly ordinary object is magnified and suspended at the moment of collapse. This gesture may be read as the artist's commentary on reforms regarding the Chinese communist ideology, the allusion of the breakdown of the traditional authority, the fragility of cultural heritage and the ideological instability of modern China. Some of his other famous works that permeate heritage are *Stools* (1994-2009), *Sunflower Seeds* (2008), and *Ton of Tea* (2025).
- The Serbian, or more precisely Yugoslav performance artist, Marina Abramović, has explored themes rooted in the cultural heritage of her socialist nation surroundings in which formal equality was tied to obedience. Verdery explains that nations of this type emphasize dependency^[22], where „[i]nstead of political rights or ethnocultural similarity, it posited a moral tie linking subjects with the state through their rights to a share in the redistributed social product. Subjects were presumed to be neither politically active ... nor ethnically similar ... they were presumed to be grateful recipients ... of benefits their rulers decided upon for them^[23]”. Idolatry was imposed on the younger generation through social responsibilities such as the *Relay of Youth*^[24] and Slet, which was a grand national manifestation where the pupils from around the country could participate, honoring their leader. „Abramović's family and cultural history has long influenced her performances... her parents fought in favor of the communist party during World War II, while her grandparents' generation were devout members of the Orthodox Church and vehemently opposed communism^[25]”. Abramović herself said she grew up in military style discipline, being torn between communist ideology and the Orthodox religion of her grandmother^[26]. Her projects often pushed physical boundaries to the point of life-threatening danger. In *Rhythm 5*^[27] (1973) she lays in the center of a wooden structure in the shape of a five-pointed communist star which, in red, was an emblem of the

flag of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (which I will refer to as Yugoslavia for brevity)^[28]. Similar to sacrificial offerings, she ritually cut some of her hair, nails and toe nails and threw them into the corners of the star which was then set on fire. She then laid in the middle of the star as a final act of sacrificing herself. As flames consumed the oxygen, Abramović lost consciousness and the performance had to be interrupted. This performance was not merely a critique, but an enactment of her life within a communist ideological system. The artist herself described the piece, in an interview for the Museum of Modern Art, as „a ritualization of the communist five-pointed star^[29]”. The image of her body lying in the burning star evokes archaic rituals, which can be connected both to the strength of communist ideology and to the pagan roots of that region. In this case, it becomes a symbolic offering to national ideals, to the prevailing idolatry and rigid principles of the Yugoslav regime. The emotional intensity with which Abramović engages this subject implies that political ideology of communism demanded complete devotion and sacrifice, ultimately taking everything from its subjects.
- It is worth noting that *Rhythm 5* was conceived nearly three decades before the 2003 UNESCO Convention, at a time when there was no legal framework recognizing the importance of intangible cultural heritage or its influence on the identity formation of individuals and communities. Some of her other works that revisit cultural heritage are *Balkan Erotic Epic* (1980-1985), *Balkan Baroque* (1997) and *The Great Wall Walk* (1998).
- While the presented examples cannot capture the full scope and diversity of contemporary artistic production based on intangible cultural heritage, they nonetheless illustrate the richness of heritage through the themes these artists have interrogated: ideological systems, idolatry, spirituality, collective identity, authority and others. Each of these artists drew inspiration directly from their immediate environment or cultural background, contexts that have shaped their identity and worldview. However, an artist does not necessarily have to draw exclusively from their own immediate surrounding and heritage. One such example is Serbian photographer Katarina Radović, whose documentary project *When You've Stopped Combing Me, I'll Stop Hating You* (2013), created during an art residency at the WAAW Centre in Saint-Louis, in Senegal, explores the process of hair styling in African cultures. The work reflects not only the biological characteristics of extremely dense, dry, and curly hair that requires specific and often intensive methods to style, but also the cultural meanings attached to this ritual. These include rites of passage, age and gender divisions, ethnic heritage, economic status, and religious affiliation^[30]. Radović's project demonstrates that heritage may also be approached empathetically, not necessarily through personal experience, but through analytical engagement and sincere understanding.
- The examples presented above showcase mostly a critique on social cultural heritage, but the mentioned artists have other projects that support and praise their traditional background, demonstrating that intangible cultural heritage is a highly fertile source for creativity and production in contemporary art. This resource is globally widespread and diverse, which can be seen through the work of other artists such as Shirin Neshat, El Anatsui, Jeong Mee Yoon and others.

Caiete

de Arte și Design
Design Art Papers

Publicație a Centrului de
Cercetare și Creație în
Artele Decorative și Design

*A publication of Center for
Research and Creation in
Artele Decorative și Design*

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

Editura Universității de Vest din Timișoara
ISSN 2971 – 9895; ISSN-L 2393 – 042X