

Revista - ARTA

arte vizuale / visual arts #68-69 / 2024

**Cum aduci la viață o sală de clasă,
ca și cum ar fi o lucrare de artă?**

How Do You Bring a Classroom to Life
as if It Were a Work of Art?

**MATEI BEJENARU, LUCIAN BRAN, SUZANA FÂNTÂNARIU,
ION DUMITRIU, WANDA MIHULEAC, IOAN AUREL MUREȘAN,
RĂZVAN NEAGOE, LIA PERJOVSCHI, EUGEN RAPORTORU**

SUMAR / CONTENTS

- 4** EDITORIAL
Cum aduci la viață o sală de clasă, ca și cum ar fi o lucrare de artă?
How Do You Bring a Classroom to Life as if It Were a Work of Art?
TEXT: LAURA BOROTEA & GABRIEL BOLDIȘ
- 6** DOSAR / DOSSIER
Transpedagogie / Transpedagogy
TEXT: Pablo Helguera în Dialog Cu Minitremu / Pablo Helguera in Dialogue with Minitremu
- 13** Ce este în neregulă cu lumea?
What Is Wrong With the World?
TEXT: RĂZVAN ANTON & MIHAI IEPURE-GÓRSKI
- 18** Ce este pedagogia critică?
What is Critical Pedagogy?
TEXT: Transcriere din proiectul „Tranzit Visual Lab1” / Transcript from the “Tranzit Visual Lab1” Project
- 21** Situații și angajamente
Situations and Commitments
TEXT: VIRÁG LÖDI
- 26** Bertalan și pedagogia
Bertalan and Pedagogy
TEXT: ILEANA PINTILIE
- 30** Școala Populară de Artă Contemporană
People’s School of Contemporary Art
TEXT: Alexandru Polgár în dialog cu Dénes Miklósi / Alexandru Polgár in dialogue with Dénes Miklósi
- 35** Mircea Nicolae: Ce face arta?
Mircea Nicolae: What Does Art Do?
TEXT: Scurt interviu cu Salonul de proiecte de Nicoleta Moise / Short interview with Salonul de Proiecte by Nicoleta Moise
- 38** Viitorurile pedagogiilor de arhitectură
The Futures of Architectural Pedagogies
TEXT: SILVIU MEDEȘAN
- 42** Școala în oraș: proiecte „live” la UAUIM
The School in the City: “Live” Projects at UAUIM
TEXT: CRISTI BORCAN
- 46** Atelierul Operativ / The Operative Studio
TEXT: GEORGE MARINESCU & MARIA DARIA OANCEA (ATELIER AD HOC)
- 49** Post-educația. Pedagogii ale crizei / Portretul artistului ca profesor
Post-education. Pedagogies of Crisis / Portrait of the Artist as a Teacher
TEXT: ART ROSA (DELIA POPA, NITA MOCANU)
- 54** Școala de oraș. Cunoașterea pentru punerea în comun
City School. Knowledge for Commoning
TEXT: ALEX AXINTE
- 60** Hypha_etc (Educație, Teorie, Cultură)
Hypha_etc [Education, Theory, Culture]
TEXT: ATILA TORDAI
- 64** Cosmos. Învățămintele unei grădini
Cosmos. The Teachings of a Garden
TEXT: RALUCA VOINEA
- 68** 9 ani de Aagaaz - Lorand Maxim în dialog cu echipa teatrului Aagaaz
9 Years of Aagaaz – Lorand Maxim in dialogue with the Aagaaz Theatre team
- 73** Devenire / Becoming
Nadira Husain și Krishan Rajapashe de la *foundation-Class în dialog cu Minitremu
Nadira Husain and Krishan Rajapashe of *foundation-Class in dialogue with Minitremu
- 78** MINITREMU ART CAMP
- 92** PORTOFOLII / PORTFOLIOS
LUCIAN BRAN -
Narațiuni uitate din spațiile locuite
Forgotten Narratives of Lived Spaces
TEXT: HORAȚIU LIPOT
- 96** Lucia Ghegu și reverberația conceptelor
Lucia Ghegu and the Reverberation of Concepts
TEXT: IRINA GABRIELA RUS
- 100** PETRE VIRGILIU MOGOȘANU
TEXT: MARILENA PREDĂ SÂNC
- 104** Anemona Crișan. Rețelele de energie transmutațională
Anemona Crișan. Transmutational Energy Networks
TEXT: MAGDA CÂRNECI
- EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA**
EXHIBITIONS IN ROMANIA
- 110** MATEI BEJENARU -
Corp și aparat fotografic
The Body and the Photographic Apparatus
TEXT: RALUCA OANCEA
- 116** WANDA MIHULEAC, „ECOLOGICA” -
Laborator de inovație artistică
Artistic Innovation Lab
TEXT: DAN BREAZ
- 121** O radiografie a deziluziei contemporane
An X-Ray of Contemporary Disillusionment
TEXT: PETRU LUCACI
- 124** ION DUMITRIU
Pictura ca intrare în transparență
Painting as an Entrance To Transparency
TEXT: MAGDA CÂRNECI
- 128** A fuziona arta și viața
Fusing Art And Life
TEXT: MARINA OPREA
- 134** Nemo propheta in patria sua? Cazul excepțional Suzana Fântânariu
Nemo Propheta in Patria Sua? The Exceptional Case of Suzana Fântânariu
TEXT: ANDREEA FOANENE
- 137** Grădina e ruptă din rai
The Garden Is Plucked From Heaven
TEXT: ALEXANDRA ILINA
- 140** Ce cultivăm în grădinile Antropocenului?
What Do We Cultivate in the Gardens Of the Anthropocene?
TEXT: RALUCA OANCEA
- 146** ROXANA AJDER -
Nudul riscant / The Risqué Nude
TEXT: ALEXANDRA CHIRIAC
- 149** RĂZVAN NEAGOE -
Note mute / Silent Notes
TEXT: CĂLINA COMAN
- 152** EUGEN RAPORTORU -
Expoziția „Patrimoniul”
“Heritage” Exhibition
TEXT: MARIA ZINTZ
- 156** MIRELA IORDACHE -
Al doilea Aterniger / The Second Aterniger
TEXT: VASILE DUDA
- 159** ANDREA NAGY
Creații recente / Recent Creations
TEXT: CRISTIAN ROBERT VELESCU
- 162** MARK VERLAN -
Un alt Robinson Crusoe
A Different Robinson Crusoe
TEXT: VLADIMIR BULAT
- 168** BETI VERVEGA -
Simetrie / Comodulare
Symmetry / Comodulation
TEXT: MARILENA PREDĂ SÂNC
- 170** GEORGE TIUTIN (1935-2013) -
O RETROSPECTIVĂ / A RETROSPECTIVE
TEXT: MARIA ZINTZ
- 173** Prea mult Gorzo...? Ia „Doi Gorzo”
Too Much Gorzo...? How About “Two Gorzo”
TEXT: SILVIU PĂDURARIU
- EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE**
EXHIBITIONS ABROAD
- 178** LIA PERJOVSCHI -
„Experimente și concluzii”
“Experiments and Conclusions”
TEXT: SUSANNE MIERZWIAK & LAYLA BURGER-LICHTENSTEIN
- 181** TINCUȚA MARIN -
„Locul unde soarele doarme”
“Where the Sun Sleeps”
TEXT: MATTEO BERTELÉ
- 184** OVIDIU TOADER -
Amintiri din post-antropocen
Memories From the Post-Anthropocene
TEXT: IOANA CRISTINA CASAPU
- 187** MARINA ABRAMOVIĆ -
La Stedelijk Museum Amsterdam
At the Stedelijk Museum Amsterdam
TEXT: OANA STAN
- INTERVIU / INTERVIEW**
RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS
IN MEMORIAM
- 192** Veneția 2024 – „Oamenii aceștia își caută libertatea”
Venice 2024 – “These People Are Looking to Find Their Freedom”
TEXT: DIANA MARINCU
- 197** Un zohar al privirilor – Cartea lui Gabriel Kelemen
A Zohar of Gazes – Gabriel Kelemen’s Book
TEXT: DAN UNGUREANU
- 202** „Cealaltă față a lumii: colectivul feminin ca practică artistică”
“The Other Face of the World: The Feminine Collective as Artistic Practice”
TEXT: SMARANDA CIUBOTARU
- 204** IOAN AUREL MUREȘAN (1956-2024)
Cerul din burta Leviatanului
Leviathan Under Vanilla Skies
TEXT: RAMONA NOVICOV
- 207** INFO ART
- 221** COLABORATORI
CONTRIBUTORS

CUM ADUCI LA VIAȚĂ O SALĂ DE CLASĂ, CA ȘI CUM AR FI O LUCRARE DE ARTĂ? HOW DO YOU BRING A CLASSROOM TO LIFE AS IF IT WERE A WORK OF ART?

Text: Laura Borotea & Gabriel Boldiș (Minitremu)

Au trecut șapte ani de la o prezentare publică, în care am încercat să transmitem entuziasmul nostru pentru lucrul cu adolescenții și tinerii într-un context informal, precum cel al unei tabere de vară.¹ Spuneam că poate să fie o parte gratifiantă a unei practici artistice și că lipsa experienței pedagogice nu e un dezavantaj, dimpotrivă, poate să fie un atu. Că educația nu trebuie să fie neapărat după rețete și metode, sau între zidurile școlilor, ci că poate să însemne și simple gesturi de deschidere față de cei din fața ta, într-o poiană sau în plin câmp. Că e binevenită mai puțină premeditare și mai multă prezență, mai mare atenție la grup și nu la propria persoană. În cazul în care există curiozitatea și cheful de a împărtăși momente împreună – în jurul unei mese gătite, în jurul unei mese de lucru, în jurul unor subiecte care să ne privească pe toți, educația e benefică pentru că e reciprocă. Iar vulnerabilitatea artistică, dacă e onestă, alături de vulnerabilitățile copiilor și tinerilor dau naștere la niște momente de învățare memorabile, dacă nu chiar poetice. Ni s-a răspuns din public: ok, ok, unde sunt suporturile de curs?

Azi ne aflăm în același impas pedagogic – nevoia continuă a curriculumurilor, a suporturilor de curs și a planurilor de lecție care să legitimizeze și să valideze educația, deși ele sunt doar niște acte normative și o formă birocratică de a preda, ce ne transformă și transformă o mare parte a profesorilor în funcționarii unor materii. E performarea unei educații a cărei merite vin doar din partea unor note, calificative, medalii olimpice și teste standardizate, căci altfel majoritatea societății o considerăm inadecvată și în derivă. Acum șapte ani nu aveam nici un suport de curs, dar nu avem nici acum. Atât în cadrul sistemului de învățământ cât și în afara lui, am încercat să creionăm alături de artiști invitați, prieteni și persoane interesate de educație, niște scenarii care să favorizeze experiențele educaționale, adaptându-ne la grupul căruiu ne adresam, și care era, de fiecare dată, diferit. Era divers, heterogen, fluid și divergent, nici o lecție nu putea semăna cu o alta.

Acest dosar Arta dedicat educației, apare datorită invitației adresate de Marina Oprea, alături de Gabriela Mateescu, și cuprinde majoritatea dilemelor cu care ne-am confruntat pe tot parcursul nostru de artiști pedagogi: de la necesitatea unor certitudini care să dea sens eforturilor noastre, la nevoia raportării la niște cadre teoretice actuale; de la cunoașterea contextului istoric, la înțelegerea celui contemporan; de la ideea de spații educaționale la ideea de spații de învățare

It's been seven years since a public presentation where we tried to convey our enthusiasm for working with teenagers and young people in an informal context like a summer camp.¹ We were saying that it can be a rewarding part of an artistic practice and that the lack of pedagogical experience is not a disadvantage, on the contrary, it can be an asset. That education doesn't necessarily have to follow recipes and methods, or be confined within the walls of schools, but it can also mean simple gestures of openness toward those in front of you, in a meadow or in the middle of a field. That less premeditation and more presence, more attention to the group and not to oneself are welcomed. If there is curiosity and the desire to share moments together – around a cooked meal, around a working table, around topics that concern us all, education is beneficial because it is mutual. And artistic vulnerability, if honest, alongside the vulnerabilities of children and young people give rise to some memorable, if not poetic, learning moments. We were answered by the audience: ok, ok, where are the course materials?

Sală de clasă Liceul Silvic Regele Mihai I Gurghiu, Castelul Rákóczi - Bornemisza. Credit foto: Andrei Becheru, Minitremu Art Camp 4, 2019. Classroom Forestry High School King Mihai I Gurghiu, Rákóczi Castle - Bornemisza. Photo credit: Andrei Becheru, Minitremu Art Camp 4, 2019.



Construcția instalației Tower Fountain alături de colectivul tunisian El Warcha, Liceul de Arte Plastice Timișoara, Atelier Școală. Credit foto: Andrei Becheru, Minitremu Art Camp 9, 2024.

The construction of the Tower Fountain installation together with the Tunisian El Warcha collective, Timișoara Fine Arts High School, Atelier Școală. Photo credit: Andrei Becheru, Minitremu Art Camp 9, 2024.

sigure și incluzive; de la blocajul în narativa de ateliere „alternative” și „non-formale”, la programul de lungă durată; de la frica față de o educație suspendată între „*edutainment*” și „*pedagogical aesthetics*”, la speranța că arta încă are capacitatea de a inventa „coordonate mutante” și de a genera „calități ale ființei fără precedent”.² Invitația primită de la Marina am transmis-o mai departe unor artiști, curatori, arhitecți, teoreticieni, educatori și pedagogi cu care am mai avut plăcerea și ocazia de a lucra, în ideea de a reuni cât mai multe voci, biografii și experiențe de muncă și de viață, testând în același timp solidaritatea, răbdarea și timpul celor invitați. Au rezultat o serie de texte și conversații care nu s-au putut supune întotdeauna rigorilor tiparului, motiv pentru care o bună parte a lor continuă în varianta on-line a revistei. În orice caz, sunt viziuni care îmbină deopotrivă pasiunea critică față de arte, față de cunoaștere și față de o pedagogie care nu e încrâncenată și mecanică, ci empatică și deschisă sufletește, orientată spre un prezent colectiv. Le mulțumim tuturor celor care au dat curs acestei invitații.

Note

1. Artă sub 18 ani – Minitremu Art Camp, în cadrul „TROC - Rețea de teatru educativ”, Reciproca, Casa Matei - UAD, Cluj, 2017.
2. Claire Bishop, *Artificial Hells*, cap. 9, Pedagogic Projects: 'How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?', Verso Books, 2012.

Today, we find ourselves in the same pedagogical impasse – the continuous need for curricula, course materials and lesson plans to legitimize and validate education, even though they are merely normative acts and a bureaucratic way of teaching, which turns us and a large part of the educators into mere functionaries of different subjects. It performs an education whose merits come only from grades, marks, Olympic medals, and standardized tests, because otherwise, most of our society consider it inadequate and adrift. Seven years ago, we had no course materials, but we still don't have any today. Both within and outside the education system, we have tried, alongside invited artists, friends, and people interested in education, to sketch scenarios that could favor educational experiences, adapting to the group we were addressing, which was different each time. It was diverse, heterogeneous, fluid, and divergent, so no lesson could resemble another.

This Arta dossier dedicated to education, appears thanks to the invitation addressed by Marina Oprea, together with Gabriela Mateescu, and encompasses the majority of the dilemmas we have faced throughout our journey as artist-educators: from the need for certainties that give meaning to our efforts, to the necessity of relating to current theoretical frameworks; from knowing the historical context to understanding the contemporary one; from the idea of educational spaces to the idea of safe and inclusive learning spaces; from being stuck in the narrative of “alternative” and “non-formal” workshops, to the need for long-term programs; from the fear of education suspended between “*edutainment*” and “*pedagogical aesthetics*”, to the hope that art still has the ability to invent “mutant coordinates” and generate “unprecedented qualities of being”.² The invitation received from Marina we passed it on to artists, curators, architects, theorists, educators, and pedagogues with whom we have had the pleasure and opportunity to work, in the hope of gathering as many voices, biographies, work and life experiences as possible, while also testing the solidarity, patience, and the time of those invited. The result is a series of texts and conversations that could not always submit to the rigors of print, which is why a good part of them continues in the online version of the magazine. In any case, they are visions that combine both the critical passion for the arts, for knowledge and for a pedagogy that is not rigid and mechanical, but empathetic and soulfully open, oriented towards a collective present. We thank everyone who responded to this invitation.

Endnotes

1. Art under 18 – Minitremu Art Camp, during “TROC – Network of educational theatre”, Reciproca, Casa Matei - UAD, Cluj.
2. Claire Bishop, *Artificial Hells*, cap. 9, Pedagogic Projects: 'How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?', Verso Books, 2012.

Cum aduci la viață o sală de clasă ca și cum ar fi o lucrare de artă?
How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?

TRANSPEDAGOGIE

TRANSPEDAGOGY

Pablo Helguera în dialog cu Minitremu

Pablo Helguera in dialogue with Minitremu

Dragă Pablo,

Minitremu: Am dori să începem această conversație prin dezvoltarea termenului tău „transpedagogie”. Ne-a fost propus de prietenul nostru Krisztian Torok, un tânăr curator maghiar și un cercetător foarte pasionat al alternativelor pedagogice din Europa de Est și din alte părți. În timp ce scria despre Minitremu Art Camp – o comunitate temporară de vară pentru studenți și artiști deopotrivă –, Krisztian s-a bazat pe ideea ta de transpedagogie, pentru a descrie tabăra. El a subliniat că „valoarea pedagogică nu constă în transferul de abilități sau tehnici artistice, ci, mai degrabă, în amestecarea «proceselor educaționale și a creației artistice», în moduri care promovează arta ca practică socială”. El a evidențiat, de asemenea, un șir istoric de transpedagogii, pe care le semnalezi în cartea ta: practicile educaționale utopice beuysiene din anii 1960, critica instituțională, arta spectacolului și estetica relațională.

În timp ce noi (ca artiști) ne putem raporta la toate acestea, este destul de dificil să transmitem acest concept altor educatori cu care lucrăm. Mulți dintre ei predau artele fără intenții sau așteptări artistice. Ei sunt, de asemenea, străini de lumea contemporană a artei. Și, deși munca lor pedagogică este onestă și plină de pasiune, într-o anumită măsură, arta este doar o activitate de desenat sau colorat și, uneori, de colaj. Cum ar trebui să explicăm acest concept, care s-a născut „din necesitate”, așa cum ai afirmat?

Pablo Helguera: Problema, după părerea mea, este dublă: în primul rând, este problema încercării de a învăța folosind aplicarea conceptelor abstracte ca punct de plecare. Mă refer aici la faptul că avem o tendință naturală de a acționa folosind formule, mai ales atunci când suntem în prezența a ceva ce este nou. Tinerii artiști, în general, vor doar să cunoască definițiile, procesele, funcțiile fiecărui mecanism, astfel încât să poată ști cum să îl opereze. Dar acesta este modul în care se face artă academică, prin formule și rețete. A doua problemă este că este foarte dificil, și de fapt nu foarte util, să predai o practică într-un mod pur teoretic. În cazul transpedagogiei, conceptul are sens doar pentru cei care au o înțelegere nuanțată a practicilor artistice conceptuale, bazate pe procese, care fac artă de ceva timp și care, de asemenea, predau de ceva timp. Dacă faci artă, dar nu ai expertiză pedagogică, munca ta va arăta o lipsă de înțelegere a procesului social; dacă ești un educator care nu a făcut niciodată vreun obiect artistic și nu are abilități tehnice, vei avea o înțelegere foarte limitată a cât de important este să creezi obiecte sau experiențe captivante din punct de vedere senzorial. În prezent, predau practica socială la un conservator;

Dear Pablo,

Minitremu: We would like to begin this conversation by expanding on your term “transpedagogy”, that you coined out of necessity. It was brought to us by our friend Krisztian Torok, a young Hungarian curator and a very passionate researcher of pedagogical alternatives from East Europe and elsewhere. While he was writing about Minitremu Art Camp – a temporary summer community of students and artists alike –, Krisztian was relying on your idea of transpedagogy, to describe the camp. He underlined that “the pedagogical value is not in the transfer of art skills or techniques, but rather, in the mixing of ‘educational processes and art-making’, in ways that promote art as social practice.” He pointed out also to a historical lineage of transpedagogies, that you mark in your book: the Beuysian utopian educational practices of the 1960s, institutional critique, performance art and relational aesthetics.

While we (as artists) can relate to all this, it is pretty difficult to pass on this concept to other educators we work with. A lot of them teach arts with no artistic intent or artistic expectation. They are also outsiders of the contemporary world of art. And while their pedagogical work is honest and passionate, to a certain extent, art is just an activity of drawing or coloring, and sometimes collage. How we should explain this concept of yours, that was born „out of necessity” as you said.

Pablo Helguera: The problem, as I see it, is twofold: first, there is the problem of trying to learn using the enacting of abstract concepts as a departing point. What I mean by this is that we have a natural tendency to act using formulas, especially when we are new at something. Young artists, in general, only want to know definitions, processes, the functions of every mechanism, so that they can know how to operate it. But that is how you make academic art, through formulas and recipes. The second problem is that it is very difficult, and in fact not very useful, to teach a practice in a purely theoretical way. In the case of Transpedagogy, the concept only makes sense to those who have a nuanced understanding of conceptual, process-based art practices and who have been making art for a while, and also who have been teaching for a while. If you make art but have no pedagogical expertise, your work will show a lack of understanding of the social process; if you are an educator who has never made any object and has no technical skills, you will have a very limited understanding of how important it is to create sensorially engaging objects or experiences. I teach social practice at a conservatory these days; this means that I teach musicians, theater people, and dancers. None of them have any idea of the history of

asta înseamnă că predau muzicienilor, oamenilor de teatru și dansatorilor. Niciunul dintre ei nu are cunoștințe despre istoria artei moderne sau contemporane și nici nu are abilități tehnice de studio în domeniul artelor vizuale; ca urmare, conceptele de practică socială sunt noi pentru ei. Prin urmare, eforturile mele se îndreaptă spre a-i face să-și perfecționeze abilitățile creative existente (sunt cântăreți, dansatori extraordinari etc.) și să le folosească într-un proiect angajat social. Ceea ce vreau să spun este că, dacă cineva nu are pregătire artistică, probabil că are o practică la care ține foarte mult (ar putea fi grădinărit, gătit, yoga sau altceva). Ajutându-l să își folosească abilitățile într-un proiect artistic, iar apoi să își valorifice competențele pedagogice pentru a face proiectul dialogic, colaborativ, îl poate determina să ajungă să facă ceva ce eu consider transpedagogic. Dar acest lucru nu se realizează sperându-l de la început spunându-i: „iar acum vei face transpedagogie!”

M.: În *Infernuri Artificiale*, Claire Bishop a scris un capitol minunat despre artiștii pedagogi, intitulat „Cum dai viață unei săli de clasă ca și cum ar fi o operă de artă?”. Tot ea menționează acest tip de criterii conflictuale ce apar atunci când suprapunem arta și educația, spunând că „educația nu are nicio imagine”. Suntem total de acord cu această afirmație, deoarece am fost martorii faptului că educația se întâmplă rareori la vedere, ci mai degrabă în mintea și sufletul nostru. Cu toate acestea, trebuie să o obiectivăm și să o estetizăm pentru a fi luată în considerare de societate și de așa-numitele părți interesate – părinții, educatorii, politicienii, inclusiv colegii noștri artiști și, mai ales, finanțatorii. Așadar, întrebarea care apare este cum navigăm această tensiune între nevoia ca educația să fie reală și intimă, și presiunea de a fi vizibilă și atractivă din punct de vedere estetic?

P.B.: Aceasta este o întrebare perenă nu numai în ceea ce privește educația ca artă, ci și arta implicată social. Există forme de implicare care, așa cum spune Claire, nu au imagine și nici nu au nevoie de una; chiar dacă sunt lucrări extraordinare, în anumite privințe nici nu le poți considera artă vizuală. Aceasta este o problemă atât pentru curatori, cât și pentru artiști, deoarece platformele tradiționale care documentează și expun aceste lucrări – cum ar fi muzeele – sunt concepute pentru a arăta lucruri pe care să le vezi și/ sau să le experimentezi cu alte simțuri, nu doar într-o perioadă de timp, ci și într-un cadru intim sau special, de exemplu. Iar această întrebare, sincer, trebuie rezolvată individual de fiecare artist. Sunt recunoscător că am avut o educație artistică de atelier de modă veche, pentru că simt că înțeleg cerințele senzoriale pentru implicare. A face lucrurile atractive și frumoase nu trebuie să fie un scop în sine, ci o strategie de a atrage privitorul, de a iniția contactul, dacă vrei. Cred că este parțial o problemă de „prezentare”: cum „arată” nominal experiența, atunci când este prezentată la o bienală sau alt loc de expunere. Indiferent dacă un artist decide să se implice sau nu, problema va rămâne. Aceasta a fost parțial problema, după părerea mea, cu ultima *documenta*, care a conținut atât de mult din acest aspect încât spectatorii (care au venit în căutarea unui spectacol) au fost dezamăgiți. Inovația procesului a inclus respingerea componentelor vizuale mai tradiționale.

Eu, unul, cred că este un pic ridicol să adopți poziția



Atelierul Conferența Combinatorie din Tenerife (Insulele Canare), 2016.
Credit foto: Pablo Helguera.
Conferența Combinatorie workshop in Tenerife (Canary islands), 2016.
Credit photo: Pablo Helguera.

modern or contemporary art, nor do they have technical visual art studio skills of any kind; as a result the concepts of social practice are new to them. My efforts, then, go into having them hone their existing creative skills (they are extraordinary singers, dancers, etc) and use them toward a socially engaged project. Where I am going with this is to say that if someone does not have an arts background they likely have a practice that they care a lot about (could be gardening, cooking, yoga, or something else). Helping them use their skills toward an art project, and then use their pedagogical skills to make the project dialogic, collaborative can help them arrive at doing something that I would consider transpedagogical. But this is not achieved by scaring them from the onset by telling them “and now you are going to be making Transpedagogy!”

M.: In *Artificial Hells*, Claire Bishop wrote a beautiful chapter about artists as pedagogues, titled “How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?”. But she also mentioned this type of conflicting criteria that appears once we juxtapose art and education, as „art is given to be seen by others, while education has no image.” We fully agree with this statement, as we witnessed how education happens rarely on sight, but rather on our minds and souls. Yet we do have to objectify it and aestheticize it in order to be taken into account by the society and the so called stakeholders – parents, educators, policy makers, including our fellow artists, and especially funders. So the question that arises is how do we navigate this tension between the need for education to be real and intimate, and the pressure to be visible and aesthetically appealing?

P.H.: This is a perennial question not only of education as art but also of socially engaged art. There are forms of engagement which, as Claire says, have no image, nor do they require one; even if they are great works, in some ways you may not even consider them visual art. This is a problem for both curators and artists because the traditional platforms that document and display these works – like museums – are designed to show things to see and/or experience with other senses, not just within a period of time in, say, an intimate or special setting. And this question, honestly, has to be resolved individually by every artist. I am grateful that I had an old-fashioned studio art education, because I feel I understand the sensorial requirements for engagement. Making things attractive and beautiful does not have to be an end in itself, but a strategy to attract the viewer, to initiate contact if you will. I think it partially is a “packaging”

Cum aduci la viață o sală de clasă ca și cum ar fi o lucrare de artă?
How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?

CE ESTE PEDAGOGIA CRITICĂ?

WHAT IS CRITICAL PEDAGOGY?

Transcriere a discuțiilor din proiectul *Tranzit Visual Lab*¹ (expoziție și forum de pedagogie)
Vorbitori: Claudiu Gaiu, Adrian Costache și alții.
Moderatoare: Harbula Hajnalka. Foto: Tamás Márkos. Casa Tranzit², Cluj, 23 aprilie 2024

(Fragment)

„Mă prezint pentru cei care nu mă cunosc. Mulți ne știm. Mă numesc Adrian Costache, sunt lector la Facultatea de Pedagogie și Științe ale Educației, la UBB, și lucrez pe partea de științe ale educației, în formarea profesorilor, în special a celor de socio-umane. (...) Eu am ajuns la pedagogia critică venind dinspre domeniul didacticii, al formării profesorilor. Pregătirea mea de bază este în filosofie și am ajuns să predau într-un departament de formare a profesorilor întâmplător. Pe măsură ce încercam să mă formez eu însumi, să mă specializez, am descoperit două lucruri care mi se păreau de departe cele mai interesante din tot domeniul. Pe de o parte, am descoperit o abordare filosofică a didacticii, a acestei încercări de a-i învăța pe oameni să predea, care este larg răspândită în țările din nordul Europei. Pe măsură ce aprofundam mai tare studiul realizam că de fapt aia e didactica. Ce înțelegem noi în România prin didactică și ce facem noi la didactică e cu totul altceva, ceva ce se bazează pe o neînțelegere funciară a disciplinei. Noi facem niște confuzii între didactică și metodică, din care decurg și alte imprecizii. Pe de altă parte, am descoperit pedagogia critică, care se naște pe continentul american, deși nu poate fi echivalată cu vreo direcție de cercetare sau cu vreo temă de interes proprie exclusiv Americii. L-am descoperit în primul rând pe Ivan Illich, după aceea pe Paulo Freire, pe Henry Giroux, apoi pe Peter McLaren, ultimul fiind unul dintre autorii de care sunt foarte atașat intelectual, pentru că are un mod de abordare a educației și a școlii foarte cald. Este foarte tăios în reflecție, însă are mereu o privire simpatetică față de școală și față de copii. Este un apărător al celor care nu au nici măcar ideea că ar avea drepturi, adică a copiilor. (...)

În al doilea rând, și aici e un lucru interesant de observat, în sfera pedagogiei românești, a discuțiilor despre educație în România, suntem scufundați, ba chiar cimentăm într-un anumit tip de discurs pur pozitivist. Iar pedagogia critică își asumă ca și sarcină să demanteleze credința în pozitivism. Apoi, la noi, discursul pedagogic este unul eminent instrumentalist. De câte ori se discută despre problemele din educație, soluția la care se ajunge este îmbunătățirea metodelor de predare. Vă invit să vă uitați pe Facebook. Orice postare despre curențele sistemului de învățământ va atrage comentariu după comentariu despre cum profesorii ar trebui să adopte metode de predare noi, sau să-și îmbunătățească metodele. În România există obsesia instrumentelor, a unui mijloc, a

Transcript of the discussions from the *Tranzit Visual Lab*¹ project (exhibition and pedagogy forum)
Speakers: Claudiu Gaiu, Adrian Costache and others
Moderator: Harbula Hajnalka Foto: Tamás Márkos
Casa Tranzit², Cluj, 23 aprilie 2024

(Fragment)

“I will introduce myself for those who don't know me. Many of us are already acquainted. My name is Adrian Costache, I'm a lecturer at the Faculty of Pedagogy and Educational Sciences at UBB, and I work in the field of educational sciences, in teacher training, particularly in social and humanistic sciences. (...) I arrived at critical pedagogy coming from the field of didactics, of teacher education. My background is in philosophy and I ended up teaching in an educator training department by chance. As I was trying to teach myself, to specialize, I discovered two things that I found by far the most interesting in the whole field. On the one hand, I discovered a philosophical approach to didactics, to this attempt to educate people to teach, which is widespread in northern European countries. As I studied more and more I realized that this is didactics. What we in Romania understand by didactics and what we do in didactics is something completely different, something based on a fundamental misunderstanding of the discipline. We confuse didactics and methodology, which leads to other inaccuracies. On the other hand I discovered critical pedagogy, which is emerging on the American continent, although it cannot be equated with any line of research or theme that is uniquely American. First of all, I discovered Ivan Illich, then Paulo Freire, Henry Giroux and Peter McLaren, the last of which is one of the authors to whom I am very intellectually attached, because he has a very warm approach to education and schooling. He is very trenchant in his thinking, but he always has a sympathetic view of the school and of children. He's a defender of those who don't even have the idea that they have rights, that is to say, children. (...) Second of all, and here is an interesting thing to note, in the field of Romanian pedagogy, of discussions about education in Romania, we are immersed, even cemented in a certain type of purely positivist discourse. And it is the task of critical pedagogy to dismantle the belief in positivism. In our country, the pedagogical discourse is eminently instrumentalist. Whenever problems in education are discussed, the solution is to improve teaching methods. I invite you to look at Facebook. Any post about the shortcomings of the education system will attract comment after comment about how teachers should adopt new teaching methods, or improve their existing methods. In Romania there is an obsession with instruments, with a particular method, with a recipe that someone implements and then suddenly you become a good teacher. We believe in this story as

unei rețete pe care cineva o implementează și dintr-o dată te face pe tine prof bun. Credem în povestea asta ca părinți, ca oameni specializați în științele educației, ca pedagogi, ca oameni chemați să administreze educația. Ei bine, pedagogia critică vine și îți arată că nu e așa. Că abordarea aceasta instrumentală nu folosește, nu funcționează. Ceea ce determină calitatea actului de educație înainte de toate este calitatea întâlnirii dintre profesor și elev, care nu poate fi în niciun fel prescrisă și care nu poate fi în niciun fel reglementată a priori de o metodă. Ai disponibilitatea să-l tratezi pe cel care îl întâlnești ca pe o ființă umană? Atunci imediat se produce și reciproca; și celălalt se va raporta la tine ca la o ființă umană. În acest fel, începe să apară un interes comun, o viziune comună, o emulație din care se naște predarea, din care se naște învățarea. Noi încercăm din toate puterile să fugim de astfel de întâlniri. (...) Aș fi tentat să definesc pedagogia critică mai degrabă în termenii unui reflex de a supune judecății întreg orizontul implicat în procesul de educație, în sens larg, integrând și școlarizarea. Pedagogia critică cuprinde și o reflecție întreprinsă cu diferite mijloace, dar mereu făcută cu cea mai mare rigoare despre:



În primul rând, ce predai, de ce avem curriculumul pe care îl avem, de ce credem că, sau de ce ar trebui ca o întâlnire educativă să fie bazată de la bun început pe un curriculum prestabilit, mai degrabă decât pe unul pe care îl stabilești în decursul întâlnirii? Apoi, avem de a face cu o reflecție riguroasă privitoare la cum predai. Toată tendința aceasta de a instrumentaliza actul educativ decurge din credința în niște rețete predate, date de la început. După aceea, ar mai fi o reflecție critică referitoare la ce este un profesor și ce face un profesor? Ce este școala și ce face școala? Ce este elevul? Ce face elevul? Aici avem o carență majoră și, de aceea, am dobândit o fascinație pentru copilărie. În locul elevului vorbește mereu altcineva. Aspectul acesta trebuie pus pe masă. Prejudicata aceasta trebuie deschisă cu bisturiul să o vedem pe dinăuntru. E o reflecție care face un pas mai în spate și care se întreabă de ce credem că ceva precum educația e un lucru pe care trebuie să-l facem. De ce credem că școala este o instituție în care trebuie să ne închinăm voluntar ori involuntar, sau să ne închinăm copiii o bună bucată de vreme?

parents, as people specialized in educational sciences, as pedagogues, as people called to manage education. However, critical pedagogy comes along and shows you that is not the case. That this instrumental approach doesn't work. What determines the quality of the act of education first and foremost is the quality of the encounter between teacher and pupil, which can in no way be prescribed and which can in no way be regulated a priori by a method. Are you willing to treat the person you meet as a human being? Then, at once, reciprocity occurs; the other will also relate to you as a human being. In this way, a common interest, a common vision, an emulation from which teaching is formed, from which learning is born. We try our best to avoid such encounters. (...)

I would be tempted to define critical pedagogy rather in terms of a reflex to subject to judgment the whole horizon involved in the process of education, in the broad sense, including schooling. Critical pedagogy also encompasses a reflection undertaken by different means, but always carried out with the utmost rigor. First of all, what are you teaching, why do we have a particular curriculum, why do we think that, or why should an educational meeting be based from the outset on a predetermined curriculum, rather than one that you establish during the course of the meeting? Then we are dealing with a rigorous reflection on how you teach. This whole tendency to instrumentalize the act of education stems from a belief in pre-determined recipes.

After that, there would be a critical reflection on what a teacher is and what a teacher does. What is a school and what does a school do? What is a student? What does a student do? Here, we have a major deficiency, and that is why we have developed a fascination with childhood. Someone else always speaks on behalf of the student. This issue needs to be brought to the table. This prejudice needs to be opened with a scalpel so that we can see it from the inside.

It is a reflection that takes a step back and asks why we believe that something like education is something we must do. Why do we believe that school is an institution in which we must voluntarily or involuntarily lock ourselves, or our children, for a significant amount of time?

Essentially, we are dealing with an examination of the entire institution and the entire scaffolding on which education is built today. This is fascinating, because education is an institution with a pivotal role in social life. It is true that we should not think that raising the quality of education would lead to raising the quality of society. That we would have better politicians and so on. But its role remains pivotal, not least because it structures our daily lives. We think of school as something that we all have to do, as the place where our children belong, as a place to which some people – teachers – are called to devote their lives, etc.

But there is a discussion to be had about whether or not schooling is good, or if there are any existing alternatives. Whether education is good or not. This must be done with the utmost rigor and the utmost lucidity. We are inclined to take schooling and education simply as facts, as things that fall from the sky and are given once and for all. We believe that we are not called upon to change them. We tend to forget them. It seems to me that we are willing to engage with and relate critically to all other social institutions of our times, but schooling

Cum aduci la viață o sală de clasă ca și cum ar fi o lucrare de artă?
How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?

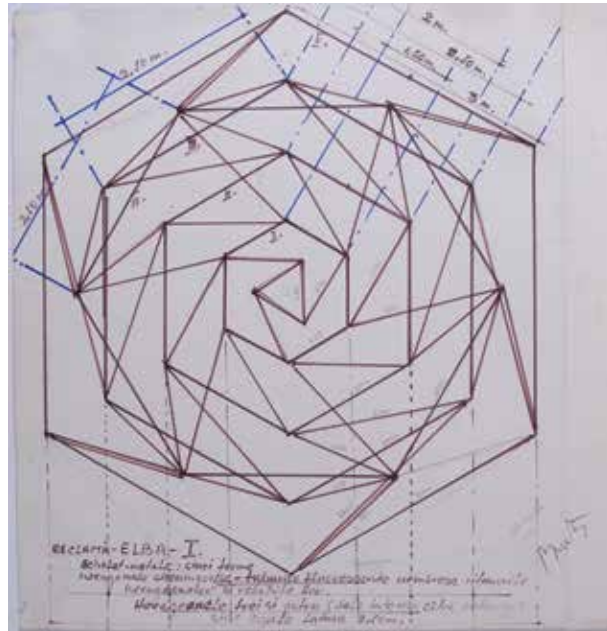
BERTALAN ȘI PEDAGOGIA

BERTALAN AND PEDAGOGY

Text: Ileana Pintilie

„Forma nu mai este un datum original, ci un produs al libertății omului” Ștefan Bertalan și noua pedagogie artistică a anilor 1970

“The shape is no longer an original given, but a product of man's freedom” Ștefan Bertalan and the New Artistic Pedagogy of the 1970s



Ștefan Bertalan, proiect reclamă.
Ștefan Bertalan, advertising project.

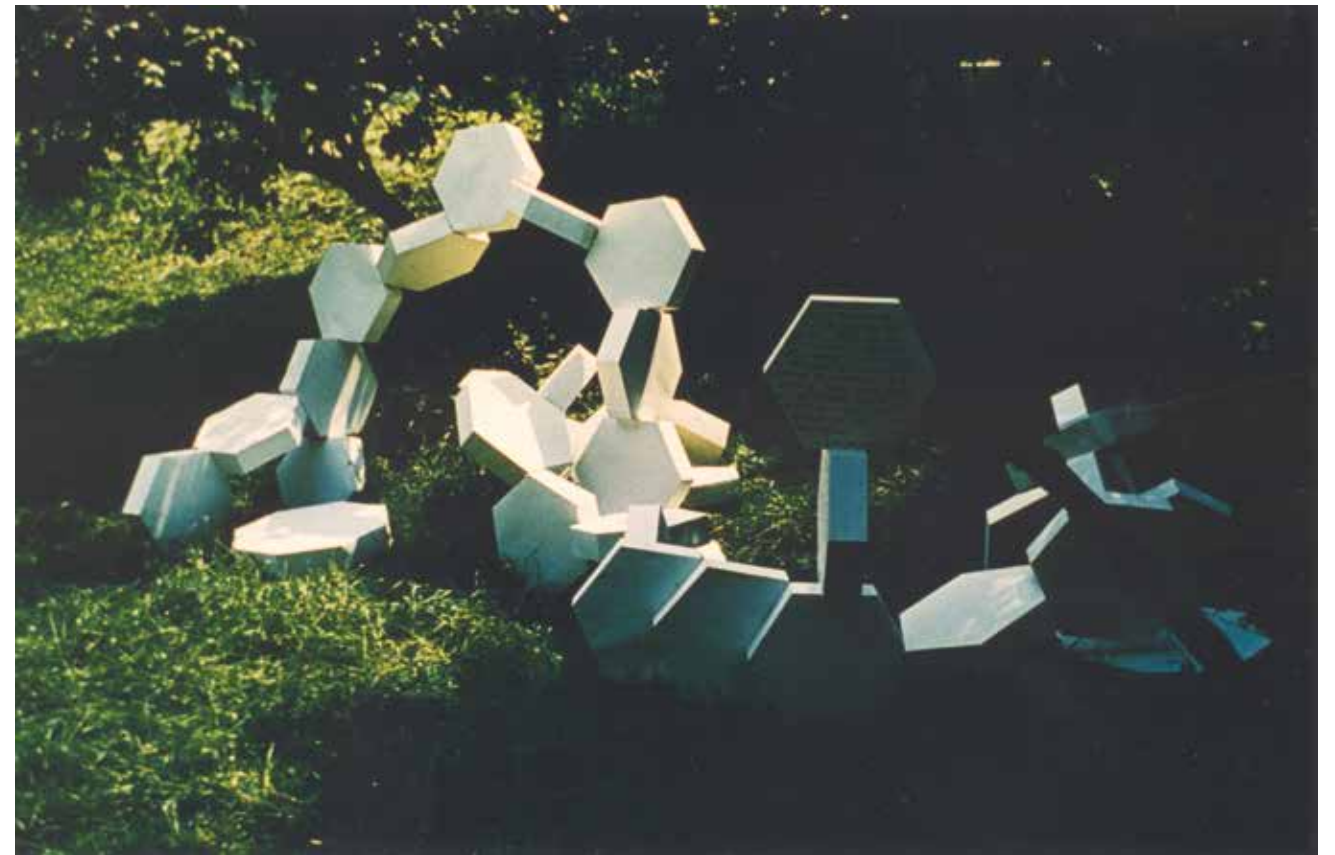
Pentru Bertalan, actul pedagogic, care consta în a-i învăța pe alții, începea cu scrutarea propriei stări de învățare, cu capacitatea profesorului de a se forma continuu. Așa cum a mărturisit în repetate rânduri, el se simțea nepregătit la absolvirea studiilor academice, realizând că de-abia de atunci va începe o muncă continuă de autoformare, de regăsire a resurselor artistice proprii, originale, capabile să se impună față de mecanismele vizuale academice deprinse în timpul studenției.

După absolvire, a devenit profesor de specialitate la Liceul de Artă Plastică din Timișoara și coleg cu Constantin Flondor, împărtășind cu el dorința de a depăși studiul academic prin cercetare artistică deschisă spre experiment, ceea ce le-a dat imboldul de a lucra cu o neobosită pasiune. O primă cale a fost pentru el, ca și pentru colegii săi alături de care a construit mai târziu grupul Sigma¹, să caute în natură sursele de inspirație și de regenerare artistică. În acest sens, Bertalan s-a bazat pe o serie de teorii contemporane preluate din bionică, cibernetică, informatică, structuralism, psihologia formei etc., vehiculate prin intermediul cărților apărute în acea perioadă, dar dezbătute pe larg și în cadrul „Cercului de

For Bertalan, the pedagogical act of teaching others began with his own state of learning, with the teacher's capacity for continuous learning. As he confessed on several occasions, he felt unprepared when he graduated from his academic studies, realizing that only then would he begin a continuous work of self-formation, of finding his own, original artistic resources, capable of asserting themselves against the academic visual mechanisms learned during his studies.

After graduation, he became a specialized teacher at the High School of Fine Arts in Timișoara and a colleague of Constantin Flondor, sharing with him the desire to go beyond academic study through an artistic research open to experimentation, which gave them the incentive to work with a tireless passion. A first path for him, and for his colleagues with whom he later built the Sigma group,¹ was to look to nature for sources of inspiration and artistic regeneration. To this end, Bertalan relied on a number of contemporary theories drawn from bionics, cybernetics, computer science, structuralism, the psychology of form, etc., which were conveyed through books published at the time, but also debated at length in the “Bionics Circle”, led by Professor Eduard Pamfil in the spirit of interdisciplinarity.

For Bertalan, the new pedagogical system was based on an “anthropological curriculum”, an awareness of the learning process with the aim of creating a generation of young artists who would concretely interfere in the space of living. He called for teachers to abandon the authoritarian way of teaching and imposing on pupils what they should do, and instead to try to co-opt them towards an open and multidisciplinary research on pictorial signs and the examples provided by nature. He thus defines the term *pictorial sign*, which, in his understanding, can be a stroke of a pen or a nib, but also a strip of paper or other material. Shapes can take their origin in the pattern of nature, but they can also be generated in a mathematical or even numerical way. The common research themes and problems addressed by the artist-teachers at the Fine Arts High School in Timișoara in those years were the development of different ways of understanding and analyzing, then conceptualizing nature and finding equivalences using different artistic languages. He allowed students the freedom to solve those through any technique or medium, including photography, film or installation.² In Bertalan's pedagogical vision, nature was to become a model for research, offering inexhaustible formal analogies and possibilities for structuring signs, a model in constant movement because matter is also in a dynamic state. In his opinion, pictorial themes that refer in a conformist way to nature generally produce

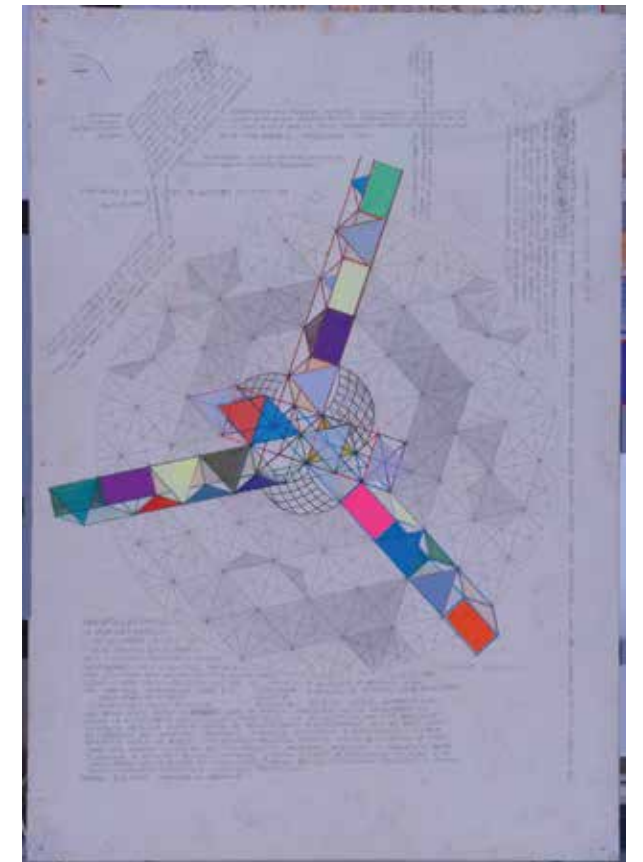


▲ Ștefan Bertalan, *Leonardo*, spectacol pentru public, 1978.
Ștefan Bertalan, *Leonardo*, public performance, 1978.

► Ștefan Bertalan, planșă pedagogică.
Ștefan Bertalan, pedagogical board.

bionică”, condus de profesorul Eduard Pamfil în spiritul interdisciplinarității.

Pentru Bertalan, noul sistem pedagogic se baza pe o „programă antropologică”, pe o conștientizare a procesului de studiu având ca finalitate crearea unei generații de tineri artiști care să intervină concret asupra spațiului în care trăiesc. El a militat pentru renunțarea, din partea profesorilor, la modul autoritar de a preda și de a impune elevilor ceea ce trebuie să facă, încercând mai degrabă să-i coopteze pe aceștia spre o cercetare deschisă și multidisciplinară asupra semnelor plastice și asupra exemplelor oferite de natură. Astfel, el definește termenul de *semn plastic* care, în accepția sa, poate fi o trăsătură de penel sau de peniță, dar și o fâșie de hârtie sau din alt material. Formele pot lua naștere după modelul naturii, dar pot la fel de bine să fie generate într-o manieră matematică sau chiar de cifre. Temele comune de cercetare și problemele vizate de artiștii-profesori de la Liceul de Artă Plastică din Timișoara în acei ani au fost dezvoltarea unor modalități de înțelegere și de analiză, apoi de conceptualizare a naturii și de găsire a unor echivalențe utilizând diferitele limbaje artistice. El a lăsat elevilor libertatea să le rezolve prin orice tehnică sau mediu, inclusiv prin fotografie, film sau instalație². În viziunea pedagogică a lui Bertalan, natura trebuia să devină un model de cercetare, oferind inepuizabile analogii formale și posibilități de structurare a semnelor, un model în continuă mișcare deoarece și materia se află într-o stare dinamică. După părerea lui, temele plastice care



Cum aduci la viață o sală de clasă ca și cum ar fi o lucrare de artă?
How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?

ATELIERUL OPERATIV

THE OPERATIVE STUDIO

Text: George Marinescu & Maria Daria Oancea (Atelier Ad Hoc)

Păstrând aceeași programă și metodologie de educație, Școala de Arhitectură rămâne captivă unei limitări a disciplinei care o împiedică să se re poziționeze critic în raport cu propria producție și cu rolul ei socio-cultural. Instituționalizarea spațiului de învățare conduce către o continuitate dogmatică a practicilor educației de arhitectură, care de multe ori rămâne rigidă față de continua redefinire a rolului social al profesiei. Școala are nevoie de o discontinuitate a condiției sale actuale pentru a intra într-o stare de criză care să ofere prilejul redefinirii unității ei de baza: *atelierul*. Învățământul de arhitectură este izolat de multiplele situații generate de societatea în care activează, iar eșecul Școlii se vede cel mai bine în felul în care este produs orașul astăzi. Școala de Arhitectură a devenit cu timpul un mecanism care pregătește studenții pentru a răspunde intereselor comerciale din societate, ca paradigmă a dezvoltării orașului. Această pasivitate și complicitate instituțională poate fi combătută pornind de la reorganizarea atelierului de arhitectură ca unitate cu autonomie și nucleu de inițiativă, necesară pentru formularea unor forme de învățământ aflate într-o permanentă reformare.

Atelierul operativ este o reacție speculativă de descentralizare a Școlii de Arhitectură de astăzi. Desprinzându-se ca satelit și funcționând autonom în parteneriat cu Școala, acesta se constituie și funcționează ca organizație neguvernamentală. Conștient de realitățile urbane, sociale, politice și artistice curente, poate formula poziții critice prin concretizarea diferitelor direcții care încep deja să prindă contur în școală dar care încă nu sunt concretizate ca programe de studiu. Atelierul se poate reloca în funcție de interesele proprii și poate stabili parteneriate cu alte facultăți, asociații non-profit, grupuri de inițiativă sau diverși actori locali, ca posibilitate de apropiere a școlii, profesorilor și studenților de particularitățile situațiilor alocate.

Constituirea atelierului se realizează după definirea și problematizarea unor direcții critice de acțiune față de o temă relevantă pentru dezbateră contemporană de arhitectură. Problematicile pot fi la fel de diverse ca interesele grupurilor constitutive, lăsând loc și pentru subiecte de actualitate care au nevoie de răspunsuri rapide precum sărăcia extremă, taberele de refugiați sau calamitățile naturale. *Atelierul-asociație* își poate alege singur scenariul și uneltele de acțiune, astfel încât dezvoltarea temei sale să aibă un impact semnificativ și de durată. Diferența modelului pedagogic se reflectă și în conturarea unei strategii diferite de administrare și finanțare. Stabilirea identității juridice a noului atelier se realizează prin asocierea membrilor fondatori în cadrul unei organizații neguvernamentale. Aceștia pot avea roluri și responsabilități diferite în interiorul echipei: partea operativă și de cercetare – atelierul de arhitectură, partea logistică și legislativă – grupuri de inițiativă locale, asociații deja existente – și partea

While the School of Architecture maintains the same program and methodology of education, it remains captive to a disciplinary limitation that prevents it from repositioning itself critically in relation to its own production and its socio-cultural role. The institutionalization of the learning space leads to a dogmatic continuity of architectural education practices, which often remains rigid in the face of the continuous redefinition of the social role in this profession. The school needs a discontinuity of its current condition in order to enter into a state of crisis that would provide the opportunity to redefine its basic unit: the studio. Architectural education is isolated from the multiple situations generated by the society in which it operates, and the School's failure is best seen in the way the city is produced today. The School of Architecture has, over time, become a mechanism that trains students to respond to the commercial interests in society as the paradigm of city development. This institutional passivity and complicity can be combated by starting to reorganize the architecture studio as a unit with autonomy and a nucleus of initiative, necessary for the formulation of forms of education that are in a permanent process of reform.

The operative studio is a speculative reaction to the decentralization of today's School of Architecture. Breaking away as a satellite and operating autonomously in partnership with the School, it is constituted and functions as a non-governmental organization. By being aware of the current urban, social, political and artistic realities, it is able to formulate critical positions by consolidating the various directions that are already beginning to take shape in the School but are not yet set as curricula. The studio can relocate according to its own interests and establish partnerships with other faculties, non-profit associations, initiative groups or various local actors, as a possibility to bring the school, teachers and students closer to the particularities of the chosen situations.

The studio is set up after defining and problematizing some critical directions of action in relation to a theme relevant to the contemporary architectural debate. The issues may be as diverse as the interests of the constituent groups, leaving room for topical subjects in need of rapid responses such as extreme poverty, refugee camps or natural disasters. The *partnership-workshop* can choose its own scenario and tools for action so that the development of its theme has a significant and lasting impact. The difference in the pedagogical model is also reflected in the different management and funding strategy. The legal identity of the new studio is established by associating the founding members in a non-governmental organization. They can have different roles and responsibilities within the team: the operational and research side – the architecture workshop, the logistical and legislative side – local initiative groups, existing associations – and



co-LIZA, lucrare realizată în cadrul expoziției – documentare "We Are Here To Stay". Credit foto: Atelierul Ad Hoc.
co-LIZA, work made within the exhibition – documentary "We Are Here To Stay". Photo credit: Ad Hoc Workshop

patrimonială și de resurse – modalități independente de finanțare. Noua rețea astfel constituită oferă un model alternativ formulei ierarhice actuale, folosind resursele deja existente pentru a-și gestiona independent noul statut. Atelierul se poate confrunta și cu eventuala sa dizolvare odată ce și-a îndeplinit scopul sau dacă funcționarea lui nu produce rezultatele așteptate. Odată înființat, *atelierul* poate să-și recupereze sensul de *proiect* și astfel să-și arate mai bine rolul în comunitatea în care acționează. Fără a mai rămâne izolată în interiorul școlii, practica atelierului poate fi privită ca o nouă resursă disponibilă societății. Spațiul atelierului se modifică și el, căpătând un format deschis și flexibil, sub forma unei platforme la care pot avea acces studenții din anii diferiți. Aceasta adăpostește, alături de lucrul propriu-zis al studenților, o programă proprie de seminarii, expoziții, dezbateri și colaborări interdisciplinare, care poate funcționa în mai multe puncte din oraș. Această organizare pedagogică alternativă oferă posibilitatea de a formula și testa proiecte în afara presiunii comerciale, oferind exemple posibile și relevante pentru practica profesională. Modificarea formulei ierarhice a învățământului universitar se regăsește și în interiorul atelierului printr-o mai mare reciprocitate în relația dintre profesor și student. Angajați într-o colaborare orientată către un scop comun, profesorii și studenții devin colegi de lucru implicați simultan în dezbateră și luarea deciziilor. Având un parcurs îndelungat, *proiectul-atelier* dă studenților prilejul acumulării de cunoștințe prin posibilitatea de a învăța atât din experiențele anterioare participării lor, dar și prin păstrarea unei rețele active de dezbateră și colaborare între foștii și actualii participanți. Atelierul se confruntă constant cu problema relevanței rezultatelor sale. Nivelul de independență față de Școala de Arhitectură poate varia de-a lungul proiectului iar

the asset and resource side – independent funding arrangements. The new constituted network offers an alternative model to the current hierarchical formula, using already existing resources to independently manage its new status. The studio may also face possible dissolution once it has fulfilled its purpose or if its functioning does not produce the expected results. Once established, the *studio* can recover its meaning as a *project* and thus better express its role in the community in which it operates. No longer isolated within the school, the studio can be seen as a new resource available to society. The studio space is also changing, taking on an open and flexible format, in the form of a platform to which students from different years can have access. It hosts, alongside the actual work of the students, its own program of seminars, exhibitions, debates and interdisciplinary collaborations, which can operate in several locations across the city. This alternative pedagogical organization offers the possibility to formulate and test projects outside of commercial pressures, providing possible and relevant examples for professional practice. The change in the hierarchical formula of university education is also reflected within the studio through greater reciprocity in the relationship between teacher and student. Engaged in a collaboration oriented towards a common goal, teachers and students become co-workers simultaneously involved in debate and decision-making. With its long-running course, the *studio-project* gives students the opportunity to accumulate knowledge by learning from the experiences of their previous participation, but also by maintaining an active network of debate and collaboration between former and current participants. The studio is constantly faced with the question of the relevance of its results. The level of independence from



PORTOFOLII PORTFOLIOS

LUCIAN BRAN

NARAȚIUNI UITATE DIN SPAȚIILE LOCUITE

FORGOTTEN NARRATIVES OF LIVED SPACES

Text: Horațiu Lipot

Există fotografi care se mișcă în câmpul artei vizuale și artiști vizuali, autori, care se folosesc de mediul fotografiei ca simplă tehnologie de transmitere a informației. Există în tipologia auctorială, după cum Roland Barthes identifică în *Image-Music-Text (Introduction to the Structural Analysis of Narratives)*, trei forme diferite de adresare narativă: 1. „Eul” (persoana care spune povestea este și personajul din poveste); 2. Naratorul omniscient (voce cu privire de ansamblu completă și cunoaștere a fiecărui aspect al poveștii); 3. Naratorul care limitează narațiunea la ceea ce personajele pot observa și știu, povestea decurgând ca și cum fiecare dintre personaje ar fi emițătorul propriei narațiuni. În ambele dintre aceste situații, a practicii și a felului în care este transmis conceptul, îl putem plasa pe Lucian Bran ca aparținând ultimei categorii.

În mediul de expresie abordat, acesta a evoluat încetul-cu-încetul, programatic privind retroactiv, de la specificul celui fotografic, la condiția post-medială care implică uzitarea de artefacte externe fotografiei, dar cu aceeași valoare și poziție în determinarea firului narativ impus. Ca narațiuni îl interesează speculații din zona geologiei, (astro)fizicii, concepte derivate ale originii; urmele cât mai specifice lăsate de comunități adesea dispărute sau în curs de. Există o aparentă ordine secvențială, însă ea este fragmentară, disjunctivă și în aparentă deplasare. Povestea este spusă ca dintr-un spațiu interstițial, confluent între imagine, interpretare și memorie. Așadar această tipologie de narator cu care se identifică practica sa se bazează pe o derivație de la narațiunile dominante istoric.



▲ Lucian Bran, *Focul Prometeic, flacăra 1*, instalație foto, 2023.
Lucian Bran, *Promethean Fire, flame 1*, photo installation, 2023.

◀ Lucian Bran, *Țara Făgăduinței. Sufragerie în Pantelimon*, imprimare inkjet de arhivă, 100x80 cm, 2011.
Lucian Bran, *Promised Land. Livingroom in Pantelimon*, archival inkjet print, 100x80 cm, 2011.

There are photographers who move in the field of visual art and visual artists, authors, who use the medium of photography as a mere technology or medium for transmitting information. There are in the auctorial typology, as Roland Barthes identifies in *Image-Music-Text (Introduction to the Structural Analysis of Narratives)*, three different forms of narrative types: 1. The "I" (the person who tells the story is also the character in the story); 2. The omniscient (voice with complete overview and knowledge in every aspect of the story); 3. The narrator who limits the narration to what the characters can observe and know, the story unfolding as if each of the characters is the narrator of their own narrative. In both of these cases, of the practice and the way the concept is transmitted, we can place Lucian Bran as belonging to the last category.



Vedere din expoziția *Marginile hârtiei grafice* la Zina Project Space, Cluj, 2023. Stânga: Lucian Bran, *Săgeată, floare, foc, Studiul de impact al meteoritului Sopot*, print archival inkjet, 150x120 cm, 2018. Dreapta: Lucian Bran, *Săgeată, floare, foc, Meteoritul Sopot, Mulajele meteoritului Sopot*, print archival inkjet, diptic 2 x 64x80 cm, 2020.

View from the exhibition *Edges of the graph paper* at Zina Project Space, Cluj, 2023. Left: Lucian Bran, *Săgeată, floare, foc, Sopot meteorite impact study [Arrow, flower, fire]*, 150x120 cm, archival inkjet print, 2018. Right: Lucian Bran, *Săgeată, floare, foc, Sopot meteorite [Arrow, flower, fire], Sopot meteorite casts*, 2020, diptych 2 x 64x80cm, archival inkjet print, 2020.

Derivarea denotă „[un] comportament experimental care se leagă de condițiile societății urbane: o tehnică de trecere rapidă prin ambianțe variate” (*Situationist International*, 1958). Derivarea este de la percepțiile prestabilite și experiențele directe. Aparenta sa stare arbitrară intră în conflict cu coerența narațiunii unei povești tip. Astfel, derivarea nu se concentrează neapărat pe crearea unui sens unitar, ci mai degrabă pe a face accesibile suspendări și diferențieri ale poveștii cunoscute.

Ca breșe semantice, la Lucian Bran folosirea hazardului, a experimentului, a ready-made-ului auxiliar, arată cum calitățile inerente ale imaginii statice formează adesea o relație paradoxală cu impulsul temporal și structural al poveștii. Seriile sale sunt adesea despre comunități pe care le leagă evenimente prea locale sau personale, prea uitate alteori, de a fi înscrise unei narațiuni majore, istoriei formale. Aș spune că plutește mereu un tip de sociologie realist-magică, implicând narațiuni, care deși aparent ambigue, prin variațiunile fragmentare ale poveștii prezentate în mostre, sugerează una nouă, o meta-narațiune.

Lucrând de obicei cu o cameră de format 6x7, din mână, sau una de format 4x5 pe trepied, aceste aparate dictează o abordare lentă și implicit atentă asupra subiectelor. Folosește adesea filmul negativ color sau diapozitiv, nu pentru valoarea sa estetică, ci pentru că acesta este capabil să conțină cât mai multă informație în redare imaginii. Bran nu crede că fotografia ar trebui să servească doar ca un document neutru al unei critici analitice sau ca o simplă indexare a mișcărilor spațio-temporale ale subiectului. Este o înțelegere

In the medium of expression approached, Bran has evolved little by little, programmatically and retroactively, from the specificity of photography, to the post-media condition involving the use of artefacts external to photography, but having the same value and position in determining the imposed narrative thread. As narratives, he is interested in speculations in areas such as geology, (astro-)physics, different kinds of derived concepts of origins; the specific traces left by communities that are often extinct or in the process of disappearing. There is an apparent sequential order, but it is fragmentary, disjunctive and in apparent displacement. The story is told as from an interstitial space, confluent between image, interpretation and memory. So this typology of a narrator is based on a derivation from historically dominant narratives.

Derivation denotes "[an] experimental behaviour that is related to the conditions of an urban society: a technique of rapid passage through different environments" (*Situationist International*, 1958). Derivation is from the predetermined perceptions and direct experiences. Its seemingly arbitrary state conflicts with the coherence of the narrative in a typical story. Thus, derivation does not necessarily focus on creating a unitary meaning, but rather on making accessible suspensions and differences in the known story.

Lucian Bran's use of chance, experiment, the auxiliary ready-made, are as semantic breaches showing how the inherent qualities of the static image often form a paradoxical relationship with the temporal and structural impulse of the linear story. His series are often about communities that he links to events either too local



Lucia Ghegu, *Auto-capcane*, instalație, marker pe baza de ulei pe hartie de calc, dimensiuni variabile, 2020. Credit foto: Irina Maria Iliescu.
Lucia Ghegu, *Selfmade traps*, installation, . Photo credit: Irina Maria Iliescu.

LUCIA GHEGU ȘI REVERBERAȚIA CONCEPTELOR

LUCIA GHEGU AND THE REVERBERATION OF CONCEPTS

Text: Irina Gabriela Rus

Pentru Lucia Ghegu, procesul de creație e un mod de a aduce relațiile și dinamica dintre ea și lumea exterioară un pic mai aproape de inteligibil. A studiat inginerie, arte plastice și design industrial, iar acest lucru transpare în lucrările ei (așa cum se întâmplă în cazul proiectului *Cage Structures* [*Structuri de cuști*], pentru care a creat obiecte din metal). Mariajul dintre inginerie și artă se remarcă și în instalațiile sale arhitecturale, și în desenele ei care pot fi văzute ca o fișă tehnică a unor emoții sau poate ca un manual de instrucțiuni pentru asamblarea unor stări de spirit.

Orice mediu ar folosi, de la hârtie la metal, Lucia are un real talent în declinarea propriilor concepte, care răsar mereu sub altă formă. Cu alte cuvinte, în fiecare proiect reverberază proiectele trecute sau chiar viitoare. Spre exemplu, siluetele din *Postcards (I never sent)* [*Cărți poștale pe care nu le-am trimis*] se regăsesc și pe zmeiele din *On the same line (Pe aceeași linie)*, care, în același timp, împrumută din geometria altor proiecte finalizate între cele două. Dar, pentru a înțelege mai bine traseul reverberației conceptuale, am să trec prin câteva dintre proiecte ei.

În *Postcards I never sent*, în prim-plan se află clivajul dintre intensitatea carnală și stângăcia naivă a personajelor din ilustrații, avide după o conexiune



Lucia Ghegu, *Cărți poștale pe care nu le-am trimis* (detaliu), marker pe hârtie/carte poștală, 10x15 cm, 2020-2023.

Lucia Ghegu, *Postcards I never sent* (detail), marker on paper/postcard, 10x15 cm, 2020-2023.

For Lucia Ghegu, the creative process is a way of bringing the relationships and dynamics between herself and the outside world a little closer to intelligibility. She studied engineering, fine arts and industrial design, and this transpires in her work (as in the case of the *Cage Structures* project, for which she created metal objects). The marriage between engineering and art is also noticeable in her architectural installations and



Lucia Ghegu, *Dispozitiv de îmbrățișat O2*, bumbac, satin, polyester, burete, 85x140x75 cm, 2022, candsgallery. Credit foto: Roland Văczi.
Lucia Ghegu, *Hugging Device O2*, cotton, satin, polyester, sponge, 85x140x75 cm, 2022, candsgallery. Photo credit: Roland Văczi.

palpabilă, dar prea timorate ca să o transforme în realitate. Brațele se lungesc pentru a-l cuprinde pe Celălalt, iar siluetele conturate cu linie punctată arată intenția gesturilor de tandrețe și, în același timp, absența.

Hugging devices [*Dispozitiv de îmbrățișat*] vorbesc despre nevoia afectivă care ne este refuzată în timpul distanțării sociale și despre intangibilitatea unei conexiuni autentice. Odată folosit, dispozitivul de îmbrățișare devine un pendul care oscilează între materializarea apropierei și dizolvarea sa într-un artificiu ce prinde formă odată cu desprinderea din îmbrățișare. Exact ca un copil care se întreabă, după ce a distrus o jucărie, „Unde îi e sufletul?”² dar fără acea curiozitate violentă, ci doar cu regret.

În *Self-made traps* [*Capcane făcute de sine*], cotidianul se transformă într-o cușcă. Cotidianul văzut și ca un concurs de circumstanțe, ca interacțiune cu ceilalți, inclusiv ca o constrângere care, devenită rutină, ajunge să ne liniștească prin simpla sa predictibilitate. Cuștile sunt create dintr-un material la fel de fragil ca natura lor. Fiind de fapt doar niște construcții mentale, ele se pot deteriora oricând, dar totuși iată că-și conțin „subiecții” în virtutea unei forme văzute ca imuabile.

Self-made traps mai pot fi percepute și din perspectivă afectivă. Într-o relație incertă, oricare dintre cei doi poate să-l ademenească pe celălalt într-o capcană. Însă există un rest trecut cu vederea: „construirea” unei astfel de cuști presupune o investire emoțională – intelectul rece se înmoaie atunci când obiectul (alteritatea) reușește să se sustragă capcanei.

Lucia se imersează înapoi în afect și, din apele sale incerte și tulburi, în care se varsă intelectul, scoate aceste cuști și le transformă în spațiu de joacă. Ambivalența lor aduce împreună Sinele și Alteritatea. Funcționând atât ca o cușcă pentru Celălalt, cât și pentru propria persoană, instalațiile sunt într-un dialog perpetuu.

Dacă locurile comune care guvernează cotidianul și gesturile mici ar avea o formă, acea formă ar fi la fel de ancorată în erotism, în rigoare și într-o funcție teleologică de supraveghere care se apropie de perversiune, ca instalațiile Luciei. În *Cage structures*, nu mai avem de a face cu o ambivalență, ci cu o hibridare perfectă între punitie și erotism. Întrebările „Este această instalație erotică?”, dar și „Este această instalație rigoasă până la refuzul emoției?” pot fi „rezolvate” la fel de bine cu un răspuns negativ sau pozitiv. Scoaterea acestor structuri la iveală din imaginarul în



Lucia Ghegu, *Locul de joacă al auto-capcanelor*, lemn, carton, plasă, 30x30x30 cm, 2024. Credit foto: Mădălin Mărgăritescu.
Lucia Ghegu, *Playground of Self Made Traps*, wood, cardboard, mesh, 2024. Credit photo: Mădălin Mărgăritescu.

her drawings, which can be seen as a technical data sheet of emotions or perhaps an instruction manual for assembling moods.

Whatever medium she uses, from paper to metal, Lucia has a real knack for declining her own concepts, which are always springing up in a new form. In other words, each project reverberates past or even future projects. For example, the silhouettes in *Postcards (I never sent)* can also be found on the kites in *On the same line*, which simultaneously draws on the geometry of other projects completed in between. But to better understand the path of conceptual reverberation, I'll look through some of her projects.

In *Postcards I never sent*, in the foreground lies the rift between the carnal intensity and naïve awkwardness of the characters in the illustrations, eager for a palpable connection but too timid to make it a reality. The arms stretch out to embrace the Other, and the silhouettes outlined with a dotted line show the intention of tender gestures and, equally, their absence.

Hugging devices speak about the emotional need that we are denied during social distancing and about the intangibility of authentic connection. Once used, the hugging device becomes a pendulum that oscillates between the materialization of closeness and its dissolution into an artifice that takes shape with the breaking of the embrace. Just like a child who wonders, after smashing a toy, “Where is its soul?”² but without that violent curiosity, only regret.

PETRE VIRGILIU MOGOȘANU

Text: Marilena Preda Sânc



Petre Virgiliu Mogoșanu, *Tensiuni*, granit, 800x150x120 cm, 2020.
Petre Virgiliu Mogoșanu, *Tensions*, granite, 800x150x120 cm, 2020.

Sculptorul Petre Virgiliu Mogoșanu a studiat la Academia de Arte Frumoase din Carrara și la Ergastiri Calon Tecnon Eorgon Technis, Școala de Arte din Atena. Lucrările sale de sculptură sunt prezente în expoziții, bienale și simpozioane naționale și internaționale de sculptură. Obține mai multe premii: Premiul III și Medalie de bronz la Ediția a VI-a a Bienalei Internaționale de Sculptură Lih-Pao, Taiwan, în 2023; Premiul I „Nuevo Banco del Chaco și Premiul Copiilor „Reinaldo Martinez”, Chaco Bienal Resistencia, Chaco, Argentina, în 2022; Premiu de Excelență la Ediția a III-a a Bienalei Internaționale de Sculptură Lih-Pao, Taiwan în 2016; Premiul Muzeului de Artă al Prefecturii Yamaguchi – Bienala Internațională de Sculptură Ube, Japonia, în 2013.



Petre Virgiliu Mogoșanu, *Volume în echilibru*, tăietură directă în piatră vulcanică, 260x90x80 cm, 2021.
Petre Virgiliu Mogoșanu, *Balanced volumes*, direct cut in volcanic stone, 260x90x80 cm, 2021.



Petre Virgiliu Mogoșanu, *Existență infinită*, tăietură directă, 59x36x10 cm, 2023.
Petre Virgiliu Mogoșanu, *Infinite existence*, direct cut, 59x36x10 cm, 2023.

Sculptor Petre Virgiliu Mogoșanu studied at the Academy of Fine Arts in Carrara and Ergastiri Calon Tecnon Eorgon Technis, the School of Arts in Athens. His sculptural works are present in national and international sculpture exhibitions, biennials, and symposiums. He obtains several awards: Third Prize and Bronze Medal at the VI Edition of the Lih-Pao International Sculpture Biennial, Lih-Pao, Taiwan, in 2023; First Prize “Nuevo Banco del Chaco” and Children’s Prize “Reinaldo Martinez”, Chaco Bienal Resistencia, Chaco, Argentina, in 2022; Award of Excellence at the 3rd International Sculpture Biennale Lih-Pao, Taiwan, in 2016; Yamaguchi Prefectural Art Museum Award – Ube International Sculpture Biennale, Japan, in 2013.

Lucrările sculptorului Petre Virgiliu Mogoșanu sunt rezultatul conștientizării de către artist a relației complexe existentă între idee/concept – materiale – tehnici/tehnologii în procesul artistic. Sculpturile sale sunt forme ce se așează în spațiu într-un echilibru și o dinamică integrată unei viziuni spațio-temporale cultivate de autor în spiritul armoniei, a fragmentului grăitor ca parte a unui univers unitar. Sculptorul pornește adesea de la un miez, un ou primordial, pe care îl remodelează în creșteri de volume minimalist contorsionate, dar puternic tensionate prin vectori de direcție ce conferă forță și stabilitate sculpturilor. Artistul dezvoltă în concepte finalizate în forme abstracte, esențializate, preocupările sale cu privire la starea materiei în spațiu și timp. El consideră mișcarea și transformarea corpurilor în spațiu ca un rezultat al continuității materiale și spirituale.

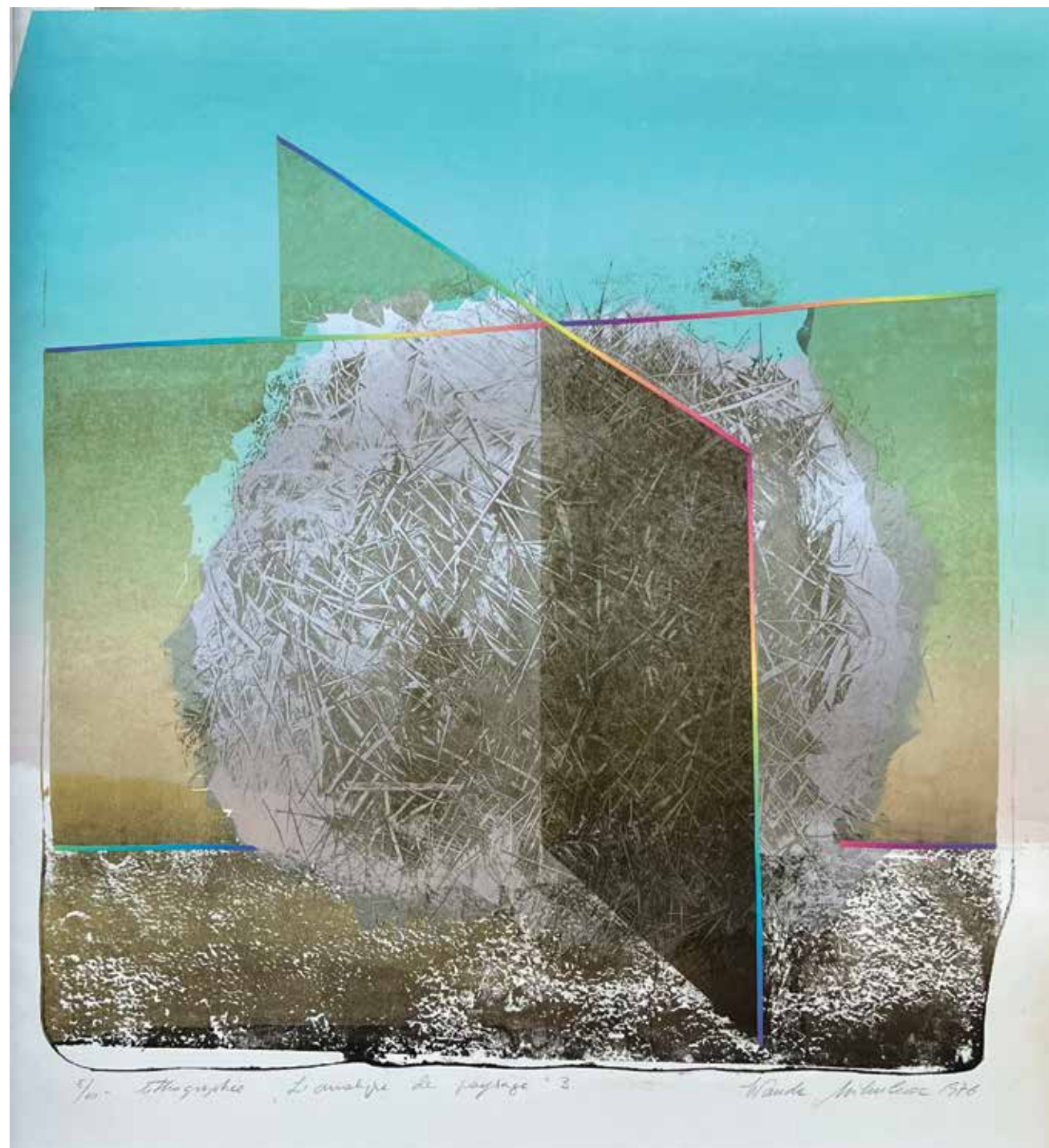
The works of Petre Virgiliu Mogoșanu are the result of the artist's awareness of the complex relationship between ideas/concepts – materials – techniques/technologies in the artistic process. His sculptures are shapes placed in space in a balanced and dynamic integrated into a spatiotemporal vision cultivated by the author in the spirit of harmony, of the fragment as part of a unitary universe. The sculptor often begins with a nucleus, a primordial egg, which he reshapes into growths of minimalist volumes, twisted but strongly tensioned by vectors of direction that give strength and stability to the sculptures. The artist develops his concerns about the state of matter in space and time into concepts finalized in abstract, essentialized forms. He considers the movement and transformation of bodies in space as a result of material and spiritual continuity.



Petre Virgiliu Mogoșanu, *Intersecții*, tăietură directă în marmură de Rușchița, 79x17x14cm, 2023.
Petre Virgiliu Mogoșanu, *Intersections*, direct cut in Ruschița marble, 79x17x14cm, 2023.

Petre Virgiliu Mogoșanu își propune ca demers conceptual și senzorial să provoace privitorul/publicul să gândească, să simtă, să empatizeze și să descrie „continuitatea volumelor sculpturii, intersecția liniilor și continuitatea posibilelor conexiuni în nemărginirea spațiului” cum afirmă artistul. Bun cunoscător al tehnicilor tradiționale, specifice sculpturii în piatră, artistul experimentează noi tehnici de lucru care să conlucreze la depășirea posibilităților oferite de material, din perspectiva particularităților de limbaj vizual existente în procesul artistic în relația concept – material – tehnică. Pentru Petre Virgiliu Mogoșanu este necesar să coordoneze întregul proces artistic în realizarea unei sculpturi, considerând că alegerea materialului și a tehnicii de lucru depinde atât de concept cât și de factori externi, mai ales în cazul lucrărilor de artă în

Petre Virgiliu Mogoșanu sets out as a conceptual and sensorial approach to provoke the viewer/public to think, feel, empathize, and decipher “the continuity of the sculptors’ volumes, the intersection of lines and the continuity of possible connections in the endlessness of space”, as the artist states. A good connoisseur of traditional techniques, specific to stone sculpture, he experiments with new working techniques that combine to overcome the possibilities offered by the material, from the perspective of the particularities of visual language existing in the artistic process in the concept/material/technique relationship. For Petre Virgiliu Mogoșanu it becomes necessary to coordinate the entire artistic process in the realization of a sculpture, considering that the choice of material and working technique depends both on the concept and external factors, especially in the case of artworks



EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

MATEI BEJENARU

CORP ȘI APARAT FOTOGRAFIC

THE BODY AND THE PHOTOGRAPHIC APPARATUS

PROIECȚIE 02

Artist: Matei Bejenaru

Curator: Cristian Nae

Kunsthalle Bega, Timișoara

12.04. – 8.06.2024

Text: Raluca Oancea



Vedere din expoziție. Credit foto: Matei Bejenaru.
Exhibition view. Photo credit: Matei Bejenaru.

Expoziția „Proiecție 02”, găzduită de Kunsthalle Bega la Timișoara în primăvara lui 2024, se înscrie într-o amplă arheologie media inițiată de artistul Matei Bejenaru, alături de curatorul Cristian Nae, cu episoade succesive la București și Iași. Comparând toate aceste episoade și locuri, aș zice că sala monumentală de la Kunsthalle Bega, cu memoria sa industrială și geometria puternică datorată împletiturii de grinzi de susținere din beton ce rup ritmic spațiul, se dovedește cea mai potrivită pentru a primi și a lăsa să respire instalațiile foto de mari dimensiuni cât și impresionantele proiecții de diapozitive. Aici, cuplul artist-curator a ales să lucreze mai curând cu spațiul decât cu pereții, proiectând trasee și compunând ritmuri de parcurgere. După cum povestește artistul însuși, ultima săptămână înainte de vernisaj a locuit practic acolo câte 12 ore pe zi, măsurând sălile cu proprii pași, căutând ritmuri și locuri dense în care sensul se poate aglomera, până ce a simțit că devine una cu spațiul.

Ca subiect, „Proiecție 02” adresează aparatele analogice – camere, obiective, aparate de mărit, diaproiectoare – și intriganta schimbare de regim funcțional și ontologic prin care ele trec odată ce sunt înlocuite de aplicațiile, filtrele și motoarele AI proprii revoluției culturale digitale. Mai precis, condiția acestor aparate, ca lucruri cotidiene ieșite din uz, presupune lăsarea în urmă a statutului de „ustensil” (“equipment”), statut caracterizat de „menirea funcțională” (usefulness) de a înregistra bucăți de real cât și de o a doua calitate, mai subtilă, anume capacitatea lor „de a inspira încredere”, de a face parte din lumea noastră intimă, așa cum se întâmplă cu cana din care îmi beau cafeaua în fiecare dimineață și fără de care m-aș simți pierdută. Simultan cu dubla ieșire din uz și din spațiul cotidian afectiv, ele devin altceva, obiecte nici moarte nici vii, martori *uncanny* ai unor vremuri care stau să moară și care își găsesc locul mai degrabă în arhive. Calitatea de bun cunoscător și colecționar al acestor tehnologii obsolescente l-a ajutat pe artist să intuiască aici o apropiere de statutul de vedetă propriu obiectelor de artă, obiecte ce pot scoate din ascundere adevărul unei lumi (trecute) prin pură prezență neraportată la utilitate, plecând de la simpla lor înfățișare, de la propriile ritmuri sau sunete produse. Desprinse de vechea lor funcție de a înregistra și reda, aceste aparate au fost astfel transformate de artist și curator în personajele principale ale unei serii de fotografii ce degajau un aer fantomatic datorită redării în „negativ”. Imaginile au fost încastate în corpurile de lemn mobile ale unor casete înalte, întunecate, pe roți, ce purtau fotografiile pe ambele fețe și formau un labirint. Parcurgerea labirintului îi silea pe spectatori să înfrunte față către față personajele *uncanny*.

Întorcându-ne la negativ, acesta poate fi privit ca un stadiu latent al imaginii analogice care se poate oricând pozitiva, adică actualiza. Intervine aici un raport fundamental cu timpul, cu istoria: o privire nostalgică către trecut, pe care expoziția încearcă să îl recupereze fără să îl schimbe. Imaginile în negativ aduc în discuție și noțiunea de radio-grafie, cu trimitere atât la contrastul dintre infinitul spectru al radiațiilor electromagnetice și limitarea percepției umane la un minuscul spectru vizibil, cât și la ideea de corp ce poate (sau nu) fi fragmentat.

Ne întrebăm: este aparatul fotografic un corp sau doar o simplă sumă de piese-organe? Pentru Matei Bejenaru mașinile se dovedesc co-organisme, extensii ale propriului trup.

The “Projection 02” exhibition, hosted by Kunsthalle Bega in Timișoara during the spring of 2024, is part of a broad media archaeology initiative by artist Matei Bejenaru, together with curator Cristian Nae, with subsequent episodes in Bucharest and Iași. Drawing a comparison between all these events and locations, I would say that the monumental hall at Kunsthalle Bega, with its industrial atmosphere and strong geometry due to the interweaving of support beams that rhythmically break up the space, is the most suitable venue to receive and give breathing room to the large-scale photo installations as well as the impressive slide projections. Here, the artist-curator duo have chosen to work with the space itself rather than just the walls, projecting pathways and composing rhythms of traversal. As the artist himself recalls, during the last week before the opening, he practically lived there for 12 hours a day, measuring the rooms with his own footsteps, looking for rhythms and dense places where meaning could accumulate, until he felt he had become one with the space.

As a matter of subject, “Projection 02” addresses analog devices – cameras, lenses, enlargers, slide projectors – and the intriguing functional and ontological regime shift they undergo once replaced by the applications, filters, and AI tools of the digital cultural revolution. Specifically, the condition of these devices, as out-of-use everyday objects, involves leaving behind their status as “equipment.” This status is characterized by their “usefulness” in recording pieces of reality and by a second, more subtle quality: their “reliability” and genuine “nearness” to us, their ability to be part of our intimate world, much like the mug from which I drink my coffee every morning and without which I would feel lost. As they are removed from both use and the affective space of everyday life, they become something else – objects that are neither dead nor alive, *uncanny* witnesses to a time that is dying and more likely to find their place in archives. As a connoisseur and collector of these obsolescent technologies, the artist sensed an approach to celebrity status characteristic of art objects, objects that can bring out the truth of a (bygone) world through their sheer presence, unrelated to usefulness, starting from their simple appearance, rhythms, or produced sounds.

Detached from their old function of recording and playback, these devices were thus transformed by the artist and curator into the main characters of a series of photographs that exuded a haunting quality thanks to their “negative” rendering. The images were encased in mobile, tall and dark wheeled cases, which displayed photographs on both sides and formed a labyrinth. Navigating this maze forced viewers to confront the *uncanny* characters face to face.

Returning to the negative, it can be seen as a latent state of the analog image that can always be made positive, that is, actualized. A fundamental relationship with time and history is at work here: a nostalgic look at the past, which the exhibition attempts to recover without altering it. The negative images also bring into question the notion of radiography, referring both to the contrast between the infinite spectrum of electromagnetic radiation and the limitation of human perception to a minuscule visible spectrum, and to the idea of a body that can (or cannot) be fragmented. We ask ourselves: is the camera a body or just a mere sum of its component parts (organs)?



Vedere din expoziție. Credit foto: Feleki István.
Exhibition view. Photo credit: Feleki István.

ION DUMITRIU

PICTURA CA INTRARE ÎN TRANSPARENȚĂ

PAINTING AS AN ENTRANCE TO TRANSPARENCY

LUCRUL DIAFAN

Artist: Ion Dumitriu

Curator: Mihnea Mircan

Centrul Multicultural al Universității Transilvania din Brașov

29.02. – 29.04. 2024

Text: Magda Cârnci

O frumoasă și destul de amplă expoziție „aproape retrospectivă”, în sensul aducerii aminte, a fost organizată la Brașov în jurul pictorului Ion Dumitriu. Figură discretă dar plină de magnetism a mediului artistic bucureștean al anilor '70-'80, arta sa merită revizitată și reevaluată din perspectiva celor câteva decenii tensionate și răscolitoare care au trecut de la dispariția lui în 1998. Figurativul realist pe care și l-a asumat tenace și fără fisură reprezintă o opțiune estetică simptomatică pentru epoca în care a lucrat și trăit. Debutând în anii '70, arta lui Dumitriu s-a situat după perioada realismului socialist din anii '50, dar și după realismul „lărgit” și agrementat cu elemente moderniste și neo-avangardiste din a doua jumătate a anilor '60 și începutul deceniului următor. Dar Ion Dumitriu alege să practice un realism cumva în afara tendinței generale, un realism sui generis, pe care îl aplică cu migală de iconar tuturor lucrurilor văzute și transpuse pe pânză. Sobru, discret, chiar „cuminte”, figurativismul său nu are ambiții și nu inovează, nu se lasă tentat de abstracție, ci însoțește supus contemplarea formelor materiale din jur, în toată simplitatea lor nepretențioasă. Atenția pictorului este

A beautiful and quite large “almost retrospective” exhibition, in the sense of remembrance, was organized in Brasov around the painter Ion Dumitriu. A discreet but magnetic figure of the Bucharest art scene of the '70s and '80s, his art deserves to be revisited and re-evaluated from the perspective of the several tense and turbulent decades that have passed since his disappearance in 1998. The realist figurative that he tenaciously and seamlessly assumed is an aesthetic choice that is symptomatic of the era in which he worked and lived. Beginning in the 1970s, Dumitriu's art followed the period of socialist realism of the 1950s, but also the “widened” realism, with modernist and neo-avant-garde elements, of the second half of the 1960s and the beginning of the following decade. Yet Ion Dumitriu chooses to practice a realism somewhat outside the general norm, a realism sui generis, which he applies with the painstaking care of an icon painter to everything seen and transposed on canvas. His figurative painting is sober, discreet, even “good-natured”, without ambition or innovation, without the temptation of abstraction, but submissively accompanies the contemplation of the material forms around him in all



Vedere din expoziție. Credit foto: Feleki István.
Exhibition view. Photo credit: Feleki István.

îndreptată cu precădere spre lumea naturală și spre lumea rurală, din care își extrage motivele recurente: dealul, câmpul arat, arborele singuratic, uneltele țărănești, cartofi încolțiți, mere putrede, claia de fân, șura, capătul de grindă, umbra unui om pe un perete... Repetate de-a lungul timpului în serii constante, aceste teme construiesc un univers pictural coerent, centrat pe o lume naturală care se îndepărtează de noi în tăcere și vertiginos. Un univers care dezvăluie cu parcimonie o anumită atitudine față de obiecte, materialități și texturi pe cale de dispariție, dar atât de încărcate de o energie nostalgică, de o anume trăire imersivă a realității banale. De o anume smerenie a vederii și a transunerii ei pe pânză. Ion Dumitriu a fost un membru al grupului de la Poiana Mărului, unde mai mulți artiști, în frunte cu Horia Bernea, s-au întâlnit verile să picteze împreună între 1971 și 1991. Ei au practicat aceeași „supunere” la motivul natural găsit din abundență în lumea satului românesc de atunci. Dar spre deosebire de grupul Prolog, grupul de la Poiana Mărului a evitat orice conotație spirituală. Această lume aproape în întregime dispărută, pare azi ireală, dar imaginile lui Ion Dumitriu încapsulează cumva „esențele” ei atemporale, care încă vibrează, încă rezonează în simțurile și memoria noastră. În expoziția construită cu finețe de criticul și curatorul Mihnea Mircan, s-au mai putut vedea trei serii fotografice – *Pigmalion*, *Groapa de gunoi de la Chiajna* și *Parcul copilului* – care dau seama despre interesul artistului pentru cotidianul urban, o dimensiune mai puțin dezvoltată și cunoscută a artei lui Ion Dumitriu. Acesta a fost și un „mare prieten”, un spirit coagulant, care a știut să adune în jurul lui și al atelierului său din București, nu doar artiști vizuali ci și scriitori, mai ales scriitori optzeciști, pe care i-a apropiat de misterul picturii și care i-au păstrat o amintire puternică. Energia acestei amintiri a făcut cu putință această expoziție remarcabilă.

Ion Dumitriu, *Cap de grindă XXIX*, ulei pe pânză, 81x81cm, 1986.
Ion Dumitriu, *Beam head XXIX*, oil on canvas, 81x81cm, 1986.

their unpretentious simplicity. The painter's attention is mainly directed towards the natural and the rural world, from which he draws his recurring motifs: the hill, the plowed field, the solitary tree, the peasant's tools, potatoes, rotten apples, the hay, the shed, the top of a beam, the shadow of a man on a wall... Repeated over time in constant series, these themes build a coherent pictorial universe, centered on a natural realm that is silently and gradually moving away from us. A universe that sparingly reveals a certain attitude towards objects, materials, and textures on the verge of extinction, but so charged with a nostalgic energy, a certain immersive experience of banal reality. A certain humility of vision and its transposition onto canvas. Ion Dumitriu was a member of the Poiana Mărului group, where several artists, led by Horia Bernea, met over the summer to paint together between 1971 and 1991. They practiced the same “obedience” towards the natural motif found in abundance in the Romanian village imaginarium of that time. But unlike the Prolog group, Poiana Mărului avoided any spiritual connotation. This almost entirely lost world seems unreal today, but Ion Dumitriu's images somehow encapsulate its timeless “essences”, which still vibrate, still resonate in our senses and memory. In the exhibition, delicately constructed by the critic and curator Mihnea Mircan, three photographic series – *Pigmalion*, *Garbage dump in Chiajna* and *Child's Park* – were also on display, revealing the artist's interest in the urban day-to-day, a less developed and less known dimension of Ion Dumitriu's art. He was also a “great friend”, a unifying spirit, who knew how to gather around him and his studio in Bucharest, not only visual artists but also writers, especially those belonging to the '80s generation, who approached the mystery of painting and who kept a strong memory of him. The energy of this memory has made this remarkable exhibition possible.

Translated by Liliana Popescu



A FUZIONA ARTA ȘI VIAȚA FUSING ART AND LIFE

Text: Marina Oprea

A SPRING OF HOPE, A WINTER OF DESPAIR

Artiști: Kamila B. Richter & Michael Bielicky, Irina Botea, Vladimir Havlik, Jiří Kovanda, Gabriela Mateescu, Iulian Mereuță, Karel Miler, Delia Popa, Gheorghe Rasovszky, Marilena Preda Sânc, Decebal Scriba, Roxana Trestioreanu, Jiří Valoch, Eva Koťátkova, Iulia Stătică, Adrian Cătu

Curatoare: Olivia Nițș

FABER, Timișoara, 11.05 – 30.05.2024

Galeria Pragovka, Praga, 6.06 – 29.08.2024



Marilena Preda-Sânc, din seria *Corpul meu este spațiu în spațiu, timp în timp, și memoria tuturor*, intervenție pe fotografie, 1983-1985.
Marilena Preda-Sânc, from the series *My body is space in space, time in time, and the memory of all*, intervention on photography, 1983-1985.

În luna mai, la Timișoara, și în luna iunie, la Praga, a avut loc expoziția „A Spring of Hope, A Winter of Despair”, un eveniment care propune o altfel de privire asupra artei conceptuale a anilor '70 și '80 din România și fosta Cehoslovacia, cu inserții de artă contemporană care conturează astfel o viziune nouă de relaționare între preocupările artiștilor vremii cu perspective mai recente. Reunind artiști renumiți din ambele țări, expoziția pleacă de la citatul care deschide romanul

Last May, in Timișoara, and last June, in Prague, took place “A Spring of Hope, A Winter of Despair”, an exhibition that proposes a different perspective on the conceptual art of the '70s and '80s in Romania and the former Czechoslovakia, together with more recent artworks that outline a new way of understanding the relationship between the artistic preoccupations of the time and more current perspectives. Bringing together renowned artists from both countries, the exhibition title is taken from the opening quote of Charles Dickens' historical novel *A Tale of Two Cities*, suggesting a dialog between artworks born, on the one hand, from the political tensions of the Iron Curtain and, on the other, from the purely human desire for a subjective aesthetic experience.

Far from being a recovery or an historical exhibition, “A Spring of Hope” aims to be a trans-historical, non-linear experience with a particular rhythm. The art produced in the communist regimes of these two regions varies according to each's specific relationship to Moscow and their distinct negotiations over its policies, both in the case of “official art” and “underground” art. A distant glance would suggest that this body of work is consistent throughout the Soviet bloc, but Western modernist influences were most felt in Czechoslovakia, on the edge of the Iron Curtain, where in the 1960s artists had been in contact with Actionism and Fluxus and experimenting with performance art and radical happenings. In Romania, we encounter artists engaging with both official and alternative art in secret, spurred on by the “liberal thaw” that seemed to be taking hold. The political deterioration that characterized this period resulted in some of the most acclaimed works of conceptual art, created out of perseverance and a desire to experiment with whatever medium available. The demands and restrictions of official art, the gradual disappearance of private property and the ever-changing public space forced artists to investigate intimate themes and concepts centered around the body: the apolitical body, the body as measure, the relationship with nature. The wave of performance art at the time captured the imagination of artists, who approached it not for the public, like in the West, but for the photo or video camera, for documentation. These “documents” were exhibited in “A Spring of Hope” in the form of testimonies without the consciousness of a future, of intimate explorations, beyond ideology, which are still

istoric *Poveste despre două orașe*, al lui Charles Dickens, sugerând un dialog între opere de artă născute, pe de-o parte, din tensiunile politice ale Cortinei de Fier și, pe de altă parte, din dorința pur umană a unei experiențe estetice subiective.

Departate de a fi o expoziție istorică sau de recuperare, „A Spring of Hope” se dorește o experiență trans-istorică, non-liniară, cu un ritm aparte. Artă produsă în regimurile comuniste ale acestor două regiuni variază în conformitate cu relația specifică a fiecăreia cu Moscova și cu negocierile lor distincte asupra politicilor sale, atât în cazul „artei oficiale” cât și celei „underground”, care se regăsește aici. O privire la distanță ar sugera că această operă este consistentă de-a lungul întregului bloc sovietic, însă influențele moderniste din vest s-au făcut mai simțite în Cehoslovacia cea de la marginea Cortinei de Fier, unde încă din anii '60 artiștii au avut contact cu acționism și Fluxus și au experimentat cu performance art și happening-uri radicale. În România, vedem artiști angajându-se simultan cu arta oficială dar și cu cea *alternativă*, în secret, impulsionați de „dezghețul liberal” care părea că se instaurează.

present today in the work of artists born later, such as Gabriela Mateescu or Delia Popa.

A black wall, with the word *Horizon* in white – Jiří Valoch's site-specific text intervention – reinforces the atmosphere of urgency in which the conceptualism of the 1970s-80s was formed – the need to capture the present moment, to convey a message using whatever means available, unaware that these “snapshots”, sometimes on precarious video format, sometimes on precious argentic photography, would benefit from today's visibility. Unlike “Western” art, which Milan Knížák, one of the first Czechoslovakian artists to engage with Fluxus-like happenings, described as trivial, without stakes, the “underground” art of the period was a necessity, not so much ideological, but a fundamental need to fuse art and life.

The exhibition is based on these historical foundations, to which are added multiple layers of meaning, which interweave both stylistically and conceptually through a unifying visual coherence. The human body is present in almost all of the works on display as a central nerve, from which various paths of relation emerge,



Vedere din expoziția „A Spring of Hope, A Winter of Despair” la Faber, Timișoara. Credit foto: Ciprian Ciuclea.
View from the exhibition “A Spring of Hope, A Winter of Despair” at Faber, Timișoara. Photo credit: Ciprian Ciuclea.

Deteriorarea politică caracteristică acestei perioade a rezultat în unele din cele mai consacrate opere de artă conceptuală, create din perseverență și dorința de a experimenta cu orice mediu disponibil. Cerințele și restricțiile artei oficiale, dispariția treptată a proprietății private și spațiul public în perpetuă schimbare îi forțează pe artiști să investigheze teme și concepte intime,

emphasized by the proximity of the works. The small, archival photographs, a majority within the exhibition, are occasionally broken up by large video monitors or projections, reinforcing the idea that the themes and concepts addressed do not necessarily belong to a particular generation, but are constantly revisited and reinterpreted.

CE CULTIVĂM ÎN GRĂDINILE ANTROPOCENULUI?

WHAT DO WE CULTIVATE IN THE GARDENS OF THE ANTHROPOCENE?

Text: Raluca Oancea

LECȚII DE GRĂDINĂRIT. 10 PRECEPTE PENTRU O GRĂDINĂ ORGANICĂ

Artiști: Alexandra Boaru, Adrian Cătu, Lorena Cocioni, Pavel Grosu, Gwen (Emma Bădulescu), Catinca Malaimare, Lucian Popăilă, Victoria Sadovnic, Ioana Stanca, Ovidiu Toader
Curator: Ami Barak
Fundația Art Encounters, Timișoara
28.03. – 11.05.2024

Tocmai când ne îngrijorasem că efervescența culturală timișoreană, care în ultimii doi ani ne-a pus pe toți în mișcare de revoluție către Capitala Culturală Europeană, începe să scadă, o nouă expoziție „Lecții de grădinărit. 10 precepte pentru o grădină organică”, dedicată artiștilor tineri, a reușit să îmi capteze interesul. Vernisajul a avut loc la finalul lui martie la casa Isho, Art Encounters, când Timișoara este invadată de lalele și îți este imposibil să nu te oprești câteva clipe la fiecare colț de stradă pentru a te împregna de elanul vital și mirosul florilor de cais, cireș japonez sau corcoduș. Curatorul Ami Barak pare că a găsit momentul decisiv pentru a lansa proiectul său despre *grădinăreală*, artă și în același timp practică socială care în Paris a dat naștere cunoscutelor grădini comunale pe care locuitorii de bloc le cultivau împreună. Grija, ca esențială coordonată existențială și totodată precept ce unește etica și economia, pare să se afle la baza acestui atât de viu și animat demers expozițional. Nu singură însă, ci secondată de un alt concept cheie, cel de *lecție*, cu toate conotațiile din spațiul pedagogiei artistice și al ecologiei critice. Preceptele aparțin unei suite de zece artiști invitați din diferite colțuri ale țării, București, Cluj, Constanța, Satu Mare, Timișoara, perfect racordați la scena internațională cu ajutorul rezidențelor, burselor, expozițiilor din diferite capitale europene: Alexandra Boaru, Adrian Cătu, Lorena Cocioni, Pavel Grosu, Gwen, Catinca Malaimare, Lucian Popăilă, Victoria Sadovnic, Ioana Stanca și Ovidiu Toader. Pictura ludică și experimentală sau sensibilă și tenebroasă, în acord cu nenumăratele crize sanitare, geo-politice recente (Pavel Grosu, Gwen, Lucian Popăilă, Victoria Sadovnic), întâlnește astfel fotografia unui doctor în antropologie culturală (Adrian Cătu), interacționând mai departe atât cu un număr de obiecte expresive, colorate vibrant (Catinca Malaimare, Ioana Stanca) cât și cu o serie de instalații extrem de puternice conceptual și estetic ce adresează în diferite și percutante chei poetica antropocenului (Alexandra Boaru, Lorena Cocioni, Ovidiu Toader). Această ultimă traiectorie reiterează teme cheie ale bienalei Art Encounters din 2023, *Rinocerul meu nu este un mit*, deschizând linii de fugă către cercetarea artistică internațională dedicată re poziționării omului

Just when we were worried that the cultural fervor of Timișoara, which for the past two years had us all in a forward-looking movement towards the European Capital of Culture, was beginning to wane, a new exhibition dedicated to young artists “Gardening Lessons. 10 tips for an organic garden”, has managed to capture my interest. The opening took place at the end of March at the Art Encounters Isho House, when Timișoara is covered by tulips making it impossible not to stop for a few moments at street corners to be captivated by the vitality and the scent of apricot, Japanese cherry trees as well as plum blossoms. Curator Ami Barak seems to have found the decisive moment to launch his project on gardening, an artistic and at the same time social practice that in Paris gave birth to the well-known communal gardens that apartment block residents cultivated together. Care, as an essential existential dimension and also a concept that links ethics and economy, seems to be at the heart of this lively and animated exhibition. Not alone, however, but supported by another key concept, that of the lesson, with all the connotations of artistic pedagogy and critical ecology. The tips belong to a group of ten artists invited from different regions of the country, Bucharest, Cluj, Constanța, Satu Mare, Timișoara, perfectly connected to the international scene through residencies, scholarships, and exhibitions in various European capitals: Alexandra Boaru, Adrian Cătu, Lorena Cocioni, Pavel Grosu, Gwen, Catinca Malaimare, Lucian Popăilă, Victoria Sadovnic, Ioana Stanca and Ovidiu Toader. The playful and experimental paintings as well as those more in line with the sensitive and the tenebrous, in line with the countless recent sanitary and geo-political crises (Pavel Grosu, Gwen, Lucian Popăilă, Victoria Sadovnic), thus meet the photography of a PhD in cultural anthropology (Adrian Cătu), further interacting with a number of expressive, vibrantly coloured objects (Catinca Malaimare, Ioana Stanca) as well as with a series of extremely powerful conceptual and aesthetic installations that address the poetics of the Anthropocene in different and striking ways (Alexandra Boaru, Lorena Cocioni, Ovidiu Toader). This last trajectory reiterates key themes of the 2023



Vedere din expoziție. Credit foto: Seba Tătaru, prin amabilitatea Art Encounters.
Exhibition view. Photo credit: Seba Tătaru, courtesy of Art Encounters.

în relație cu natura și lucrurile în perioada nevralgică a Antropocenului. Ne întrebăm astfel: ce ar fi mai potrivit să cultivăm astăzi în grădinile (post)umanului? Să fie ciuperci sau corali, capabili să reziste până la sfârșitul lumii? Să fie hibridii prelucrați genetic ce cochetează cu tot ce presupune artificialul? Sau mai degrabă trebuie să creștem o nouă specie de om, capabilă a depăși tarele și inegalitățile ascunse de toate curente care, în numele umanismului, nu s-au sfiit a coloniza naturalul și a privilegia o anume rasă, un anume gen, chip, națiune, cultură. În acest ultim sens, Postumanul se definește ca o epocă a hibridilor și a nenumăratelor deveniri ale umanului – *devenirea-plantă*, *devenirea-animal*, *devenirea-mașină* etc Observăm totodată că devenirea acestora implică și o hibridizare a categoriilor estetice, frumosul interferând cu sublimul și cu nelipsitul *uncanny*, o specie a stranietății pe care Freud o poziționa la granița dintre familiar și neobișnuit, dintre *acasă* și imposibilitatea unei case, o intruziune a straniuului în cea mai caldă cotidianitate. Acest joc între formă și lipsa formei, între uman și nonuman, natural și artificial, familiar și straniu este regăsit în tot dinamismul și forța sa dramatică în excelențele lucrări ale Alexandrei Boaru care mixează materialele naturale – semințe, plante uscate, spini de trandafir – cu păr artificial suspendat ca o perdea în fața unei serii de fotografii sau înecat ca o nouă Ofelie într-un bazin metalic cu apă. Instalațiile sale gracile dar totodată pline de forță angajează nu doar apa, piatra sau vegetalul ci și mecanismele intime ale naturii: curgerea, strălucirea pietrelor în apă, adierea vântului. În acest sens, una dintre instalații, construită dintr-un lung șir de

Art Encounters Biennial, *My Rhino is Not a Myth*, establishing links with international artistic research devoted to the repositioning of man in relation to nature and things in the neuralgic period of the Anthropocene. We thus ask: what would be more appropriate to cultivate today in (post)human gardens? Should it be mushrooms or corals, able to last until the end of the world? Genetically engineered hybrids that embrace everything artificial? Or should we rather breed a new species of man, capable of overcoming the defects and inequalities hidden by all the currents which, in the name of humanism, have not hesitated to colonize the natural and privilege a certain race, a certain gender, face, nation or culture. In the latter sense, the Posthuman is defined as an age of hybrids and of the innumerable becoming of the human – becoming-plant, becoming-animal, becoming-machine, etc. We also note that this becoming also implies a hybridisation of aesthetic categories, the beautiful interfering with the sublime and the *uncanny*, a kind of strangeness that Freud positioned at the border between the familiar and the unusual, between home and the impossibility of home, an intrusion of the uncanny into the familiar everyday. This play between form and formlessness, between human and non-human, natural and artificial, familiar and strange is found in all its dynamism and dramatic force in Alexandra Boaru's excellent works that mix natural materials – seeds, dried plants, rose thorns – with artificial hair strands suspended like a curtain in front of a series of photographs or drowned like a new Ophelia in a metal pool of water. Her graceful yet forceful installations engage not only water, stone or plant life

MIRELA IORDACHE AL DOILEA ATERNIGER THE SECOND ATERNIGER

ATERNIGER 2

Artistă: Mirela Iordache
Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud
21.02. – 23.03.2024

Text: Vasile Duda

The "Aterniger" exhibition held by Mirela Iordache was born from the revelation of an urban experience. Following the shadows of the vegetation on the asphalt, the artist guided her gaze beyond the walls of habit and managed to see beyond the visual appearances of color and non-color.

"Aterniger" takes shape as a contemporary experiment coagulated in the natural atmosphere of the neighborhood: it started with the admiration of the pictoriality of asphalt and the tactility of bitumen, but evolved through the filter of pictorial selection towards the communitary post-industrial and post-urban meaning. The classics of art related to nature through the cyclicity of the seasons and the rhythms of vegetation, and the modernists were inspired by the machinery of industrial production; now, urban generations reinterpret the natural and the artificial from the perspective of personal experiences. The "Aterniger" exhibition is not only a problematization and a multiplied potentialization about the modern black, but it is also about deciphering a way of life, about the existence of generations born and raised in the temperament of the city. The unmistakable smell of hot asphalt and optical illusions in the middle of summer days and nights artistically mix with the emotions and philosophy of abstract concepts. The admiring universe of nature's poetry of the past has gradually converted into aseptic spatialities with rigorous rhythms, and the imprecise freedom of nature seems more distant and less hospitable than the limes of the burg in which we have trained our senses. The inclination towards experiment and deepening detaches us from the sphere of initial conformity and continues the underground thread supported in the last decades by the challenges encountered in the untitled state of the visual arts. In this context, "Aterniger" becomes, more or less consciously, an exhibition about what is or what was artificial, about the relativity of our perception and senses. Each fluorescence on the pictorial surface engages our eye in an exercise of recognition – echoes of a sedimented memory project the fantastic, the imponderable, the nontactile and the virtual into a penetrating abstraction of everyday intimacy. Gazing at the works of Mirela Iordache, you have the feeling that nothing painted in black can be foreign to you, and nothing has been said in its entirety without being able to say otherwise about this color of modernity. Black fascinates the recent world, and artists like Mirela Iordache visualize real existential states that stimulate the imagination of creation towards the humanity of visions with proto-terrestrial origins. The *universalis* perspective pushed the act of artistic expression towards

personale. Expoziționalul „Aterniger” nu este doar o problematizare și o potențializare multiplicată despre modernul negru, ci este și despre descifrarea unui mod de viață, despre existența generațiilor născute și crescute în temperamentul orașului. Mirosul inconfundabil al asfaltului încins și iluziile optice din miezul zilelor și nopților de vară se mixează artistic cu emoțiile și filosofia conceptelor abstracte. Universul admirativ din poezia naturii de altădată s-a convertit treptat în spațialitățile aseptice cu ritmuri riguroase, iar libertatea imprecisă a naturii ne pare mai distantă și mai puțin ospitalieră decât limesul burgului în care ne-am antrenat simțurile. Înclinația spre experiment și aprofundare ne detașează din sfera conformismului inițial și continuă firul underground susținut în ultimele decenii prin provocările întâlnite în starea fără titlu a artelor vizuale.

În acest context, „Aterniger” devine, mai mult sau mai puțin conștient, o expoziție despre ce este sau ce a fost artificial, despre relativitatea percepției și a simțurilor noastre. Fiecare fluorescență pe suprafața picturală ne antrenează ochiul într-un exercițiu al recunoașterii – ecouri ale unei memorii sedimentate ne proiectează fantasticul, imponderabilul, nontactilul și virtualul într-o pătrunzătoare abstractizare a intimității cotidiene. Privind lucrările Mirelei Iordache, ai sentimentul că nimic din ceea ce s-a pictat cu negru nu poate să-ți fie străin și nimic nu s-a spus pe de-a întregul fără să se poată spune altfel despre această culoare a modernității. Negrul fascinează lumea recentă, iar artiști precum Mirela Iordache vizualizează stări existențiale reale ce stimulează imaginarul creației spre plămădirea cu umanitate a unor viziuni cu origini prototerestre. Perspectiva *universalis* a împins actul de exprimare artistică spre o matrice primordială ce prefigurează prin particulele sale energia spirituală a ființei umane. Dincolo de cadența pleiadelor întunecate, de irealitatea fermentului cromatic, distingem autenticitatea emoțiilor contemporane și oglindiri ale neliniștii omului actual.

Prin impactul gestului cu largi dezinvolturi instinctuale, cu desfășurări tușate ce evocă prezumtive fleșuri ale luminii-nelumină, cu profunzimi acromatice construite printr-un *sfumato* cu nenumărate layere pluricromatizate, se transmite sentimentul existenței vidului, al spațialității eterice de neexprimat, pe care doar fațetele multistratificate ale negrului îl accesibilizează percepției noastre. Nedefinitul și necuprinsul zugrăvit în pânzele Mirelei Iordache se amplifică pe măsură ce sesizăm imposibilitatea transpunerii prin cuvânt a metaforelor plastice formulate. Avem prea puține cuvinte care pot să treacă dincolo de aparențele concret-abstracte ale negrului, care reușesc să comunice punctual contrastul simultan și să explice starea și fascinația acestuia. Când spunem negru, vizualizăm instinctual spațialități asociate nevăzutului, iar definirea negrului pare mai degrabă o asociere a percepției sau nonpercepției spațiului, fără să-i mai ierarhizăm profunzimile. Există așadar o primordialitate biblică a negrului prin care senzualismul s-a impus în fața sensului cromatic, iar experimentul „Aterniger” se focusează pe aprofundarea și instrumentarea acestor subtilități. Din punct de vedere artistic, matul/ternul/atern sau luciosul/ strălucitorul/ niger devin mai importante decât nuanțele definitorii ale culorii. Mirela Iordache caută pasivul și activul în profunzimile

a primordial matrix that prefigures through its particles the spiritual energy of the human being. Beyond the cadence of the dark pleiades, the unreality of the chromatic ferment, we distinguish the authenticity of contemporary emotions and reflections of the restlessness of today's human being. Through the impact of the gesture with broad instinctual spontaneity, with spotting that evoke presumptive flashes of light-non-light, with achromatic depths built through a *sfumato* with countless plurichromatic layers, the feeling of the existence of the void, of the inexpressible ethereal spatiality, which only the multi-layered facets of black can make it accessible to our perception. The undefined and uncontained painted on the canvases of Mirela Iordache amplifies as we perceive the impossibility of transposing the formulated pictorial metaphors into words. We have very few words that can go beyond the concrete-abstract appearances of black, that manage to accurately communicate the simultaneous contrast and explain its condition and fascination. When we say black, we instinctively visualize spatialities associated with the unseen, and the definition of black seems more like an association of the perception or non-perception of space, without ranking its depths. Therefore there is a biblical primordiality of black through which sensualism prevailed over the chromatic sense, and the "Aterniger" experiment focuses on the deepening and instrumentation of these subtleties. From an artistic point of view, dull/dark or glossy/shiny/black become more important than the defining shades of color.



Vedere din expoziție. Credit foto: YAP Studio.
Exhibition view. Photo credit: YAP Studio.

Expoziția „Aterniger” susținută de Mirela Iordache s-a născut din revelația unei experiențe urbane. Urmând umbrele vegetației pe asfalt, artista și-a ghidat privirea dincolo de pereții obișnuinței și a reușit să vadă peste aparențele vizuale ale culorii și nonculorii.

„Aterniger” se conturează ca un experiment contemporan coagulat în atmosfera firească din cartier: a început cu admirația picturalității asfaltului și a tactilității bitumului, dar a evoluat prin filtrul selecției plastice spre comunitarul sensurilor postindustriale și posturbane. Clasicii artei s-au raportat la natură prin ciclicitatea anotimpurilor și a ritmurilor vegetației, iar modernistii s-au inspirat din mașinismul producției industriale; acum, generațiile citadine reinterpretează naturalul și artificialul din perspectiva experiențelor



Vedere din expoziție. Credit foto: YAP Studio.
Exhibition view. Photo credit: YAP Studio.

Mirela Iordache searches for the passive and the active in the depths of the chromophobic primordiality, beyond the visual distinction of colors. The painting she practices is not based on chromatic contrasts, on diatonic rhythms, but on spatialities and non-spatialities, on the stimulation of perception and sensory sensitivity. The mind's eye discerns a motivating and offering environment through permanent discoveries, practiced with infinite combinatory opportunities, but the



Vedere din expoziție. Credit foto: Cristina Anculete.
Exhibition view. Photo credit: Cristina Anculete.

BETI VERVEGA

SIMETRIE / COMODULARE

SYMMETRY / COMODULATION

RE-CONNECT

Artistă: Beti Vervega

Curatoare: Mălina Ionescu

The Institute, Combinatul Fondului Plastic București

22.11. – 15.12.2023

Text: Marilena Preda Sânc



Beti Vervega, *Re-Connect*, 120x120 cm, acrilic pe pânză, 2022.
Beti Vervega, *Re-Connect*, 120x120 cm, acrylic on canvas, 2022.

Picturile prezentate de Beti Vervega în expoziția intitulată „Re-Connect» deschisă la galeria The Institute (curatoare: Mălina Ionescu) dezvoltă structuri sonore prin vibrația cromatică nuanțată și bogată în acorduri armonice supuse unor legități universale. Elemente similare ordonate în formule repetitive creează imagini de tip mandala și țesături arhitecturale ce ne atrag să le contemplăm.

În fața picturilor semnate de Beti Vervega înțelegem mental și senzorial concluzia „Le Rythme est partout” a esteticianului, personalitate complexă a culturii românești, Matila C. Ghyka.

Compoziții monodice, din perspectiva elementului desenat, dar adevărate simfonii de culoare individualizează fiecare pânză atinsă cu grație de pictoriță, pentru care fiecare element devine o monadă a unei trăiri ce încorporează spațiu, timp și memorie. Explorăm cu privirea pulsația viului și atingem emoția abstractă, epiderma unui univers metafizic supus unei estetici atemporale tributară secțiunii de aur, unei numerologii spirituale.

Picturile bidimensionale au forme diferite, unele devin obiectuale și se articulează în instalații ce gravitează deasupra solului într-o plutire asemănătoare zborului unei păsări.

Lucrările interacționează compozițional și cromatic într-un discurs vizual ce modelează o dioramă în care pătrundem – o lume de armonii sonore pe care o percepem sinestezic. Spațiul se populează cu trăiri afective, stări mentale, trasee energetice cu sursa în lumea de imagini vii pe care cu migală și într-o comuniune totală cu gestul picturii, artista le creează. Beti Vervega își gândește, simte și elaborează picturile ca făcând parte din „sufletul lumii”, *l'Âme du Monde*.

The paintings showcased by Beti Vervega in the exhibition titled “Re-Connect” at The Institute Gallery (Curator: Malina Ionescu) develop sound structures through nuanced chromatic vibration and are rich in harmonic chords subject to universal laws. Similar elements, ordered in repetitive formulas, create mandala images and weave architectures that draw us to contemplate them.

In front of the paintings signed by Beti Vervega we mentally and sensorially understand the conclusion “Le Rythme est partout” of a complex personality of Romanian culture, the aesthetician Matila C. Ghyka. Monodic compositions, from the perspective of the drawn element, and veritable symphonies of color identify each canvas touched with grace by the painter for whom each element becomes a monad of a feeling that incorporates space, time, and memory. With our eyes, we explore the pulsating life and reach the abstract emotion, the epidermis of a metaphysical universe subject to a timeless aesthetic, subject to the golden section, spiritual numerology.

The two-dimensional paintings have different shapes, some becoming object-like and articulated in installations that gravitate above the ground in a hovering similar to the flight of a bird.

The works interact compositionally and chromatically in a visual discourse that shapes a diorama we enter – a world of sound harmonies that we perceive synesthetically. The space is populated with affective feelings, mental states, and energy trails with their source in the world of vivid images that the artist creates meticulously and in total communion with the gesture of painting. Beti Vervega thinks, feels, and elaborates her paintings as if they would be part of *l'Âme du Monde*.

Translated by Liliana Popescu



Vedere din expoziție. Credit foto: Cristina Anculete.
Exhibition view. Photo credit: Cristina Anculete.

GEORGE TIUTIN (1935-2013)

O RETROSPECTIVĂ

A RETROSPECTIVE

Text: Maria Zintz

ASTRAL

Artist: George Tiutin

Curatori: Maria Zintz & Cornel Abrudan

Muzeul Țării Crișurilor, Oradea

07.06. – 05.07.2024

Expoziția aceasta se datorează donației făcute de Eva Lazăr, nepoata artistului, care a oferit cu generozitate Muzeului Țării Crișurilor 58 de lucrări create de artistul ceramist George Tiutin, unul dintre cei mai valoroși ceramiști din România, un deschizător de drumuri pentru tinerii artiști, creând în jurul său o atmosferă de emulație. S-a născut în județul Bihor, în localitatea Talpoș, în anul 1935. A studiat la Institutul de Artă „Nicolae Grigorescu” din București, la Facultatea de Arte Decorative, avându-i profesori pe unii dintre cei mai valoroși sculptori, Mac Constantinescu și Zoe Băicoianu. George Tiutin și-a început activitatea creatoare într-o vreme în care artiștii, pentru a se îndepărta de temele realismului socialist dorite de partid, și-au îndreptat atenția spre folclor și spre tradițiile populare, spre mitologie, modalitățile de exprimare îmbogățindu-se astfel. Viziunile artistice erau impregnate de fantastic, oniric, suprarealism și chiar de abstracționism. A urmat tot atunci „dezghețul” cultural. Din 1969 datează *Pajeri crăiești* (ceramică albă de Vadu Crișului, 1000°C) și *Ambient ceramic*, compus din butoni ceramici



George Tiutin, *Ritual 3*, ceramică porțelan gresie, 28x16,5 cm.
George Tiutin, *Ritual 3*, porcelain stoneware ceramic, 28x16.5 cm.

This exhibition was possible thanks to the donation made by Eva Lazăr, the artist's niece, who generously offered the Țării Crișurilor Museum 58 works created by the ceramic artist George Tiutin, one of the most valuable ceramists in Romania, a trailblazer for younger artists, creating around him an atmosphere of emulation. He was born in Bihor county, in the town of Talpoș, in 1935. He studied at the “Nicolae Grigorescu” Art Institute in Bucharest, at the Faculty of Decorative Arts, having as teachers some of the most valuable sculptors, Mac Constantinescu and Zoe Băicoianu. George Tiutin began his creative activity at a time when artists, in order to move away from the themes of socialist realism desired by the party, turned their attention to folklore and popular traditions, to mythology, the ways of expression thus enriching. The artistic visions were imbued with fantastic, dreamlike, surrealism and even abstractionism. The cultural “thaw” also followed

de diferite mărimi, cu glazuri policrome, de diferite dimensiuni, rotunjiți, dispuși în raporturi ce determină un ritm dinamic. A fost comandat pentru Aeroportul „Henri Coandă”, Otopeni, București, și realizat în colaborare cu Anton Peruso și arhitectul Cezar Lăzărescu.

În aceeași perioadă, artistul a creat forme abstracte, discuri din ceramică albă, cu angobe și oxizi naturali, cu motive concentrice care, prin modul de distribuire în spațiu – el fiind unul dintre primii instalaționiști din România – puteau reprezenta sau sugera forme foarte diferite, ca *Păsări măiestre* (1971), *Vatră* (1971), inspirate de basmele ori vatra casei țărănești. Aceste lucrări, alături de altele, au fost prezente în expoziția *Vatra – Vadul Crișului*, cu 26 lucrări și montaje dintr-un ansamblu de 300 de discuri (ceramică albă, angobe colorate) la Galeria Orizont, București, în 1971. În același an a avut o expoziție în Suedia, la Stenhus Garden Gallery din Linköping, pe care a numit-o „Mirese – Taraxacum Officinalis”, cu 10 lucrări și montaje dintr-un ansamblu de 100 de discuri (ceramică albă de Vadul Crișului, cu angobe și oxizi naturali), achiziționată de reprezentanța Wilhelm Seeman, Stockholm. Discurile ceramice ce alcătuiau *Vatra* au fost achiziționate pentru peretele piscinei de la hotel Doina, Neptun.

A avut din nou o expoziție personală abia peste zece ani, în 1981. Între timp, a căutat noi direcții în creația sa, a participat la expoziții de grup în țară și străinătate, la expoziții și simpozioane naționale și internaționale de ceramică (...).



George Tiutin, *Planeta 2*, porțelan biscuitat și cobalt, 19x8 cm.
George Tiutin, *Planeta 2*, biscuit and cobalt porcelain, 19x8 cm.

În căutările sale după 1971, artistul s-a apropiat de natură, sugerând „imense semințe, frunze, pietre rotunjite de ape, ofrande ale unui artist care caută în formele naturii modele ale creației” (Dan Grigorescu, 1981). Mă opresc asupra ansamblului *Omagiu argilei* (porțelan, gresie, colaje cu diferite materiale) ce reprezintă forme care cresc din semințele aflate pe pământ, lăstari, plante tinere de diferite dimensiuni, în diferite stadii ale creșterii. Artistul a reluat tema de-a lungul timpului, îmbogățind-o, încercând-o cu sensuri noi, ca în *Ritual* (2007), ansamblu ceramică – porțelan,

then. *Pajeri crăiești* (white Vadu Crișului ceramic, 1000°C) and *Ambient ceramic*, composed of ceramic buttons of different sizes, with polychrome glazes, of different sizes, rounded, arranged in ratios that determine a dynamic rhythm, date from 1969. It was ordered for the “Henri Coandă” Airport, Otopeni, Bucharest, and made in collaboration with Anton Peruso and the architect Cezar Lăzărescu.

During the same period, the artist created abstract forms, white ceramic disks, with engobes and natural oxides, with concentric motifs that, by the way of distribution in space – being one of the first installation artists in Romania – could represent or suggest very different forms, such as *Păsări măiestre* (1971), *Vatră* (1971), inspired by folk tales or the hearth of the peasant house. These works, along with others, were present in the exhibition “Vatra – Vadul Crișului”, with 26 works and montages from an ensemble of 300 discs (white ceramics, colored engobes) at Galeria Orizont, Bucharest, in 1971. In the same year he had an exhibition in Sweden, at the Stenhus Garden Gallery in Linköping, which he called “Mirese – Taraxacum Officinalis”, with 10 works and montages from an ensemble of 100 discs (white Vadul Crișului ceramics, with engobes and natural oxides), purchased by the Wilhelm Seeman agency, Stockholm. The ceramic discs that made up *Vatra* were purchased for the pool wall at the Doina Hotel, Neptun.

He had a personal exhibition again only ten years later, in 1981. Meanwhile, he sought new directions in his creation, participated in group exhibitions in the country and abroad, in national and international ceramic exhibitions and symposiums (...).

In his research after 1971, the artist approached nature, suggesting “huge seeds, leaves, stones rounded by waters, offerings of an artist who seeks in the forms of nature models of creation” (Dan Grigorescu, 1981). I dwell on the *Omagiu argilei* ensemble (porcelain, stoneware, collages with different materials) which represent forms that grow from seeds on the ground, shoots, young plants of different sizes, in different stages of growth. The artist has retaken the theme over time, enriching it, charging it with new meanings, as in *Ritual* (2007), a ceramic-porcelain ensemble, fired at 1200°C, with shapes that suggest release, a ritualistic dance, determining dynamic relationships between forms. I noticed that the idea of continuity often appears in his creations through the spiral motif, present since ancient times on the peasant dishes that followed a tradition, starting with the decoration of Cucuteni ceramics. It was also inspired by forms of life, from snails, with their home-shelter shells where the spiral motif appears again.

It was natural for him to want to pay tribute, not only to the fruits of the earth, but to the earth itself, creating numerous works included in exhibitions, such as *Fructele pământului*, from 1981. He continued this generous theme until the end of his life. About the work *Taina pământului* (1981-2009) – ceramic ensemble, porcelain, stoneware, clay, oxides, collage, various ceramic materials, serigraphs, ceramic photos, 1200°C –, George Tiutin specified: “Through *Taina pământului* I am trying to deepen of the notions of matter, spirit, creation. Seeming to me mysterious and peculiar, I depict them in the compact posture of the lump of clay, fruit and offering, brought to Gaia and the Cosmos. They are round shapes, of different sizes, with small marks and chromatic accents, in different stages of their ripening, concrete shapes and at the same time significant



George Tiutin, *Melcul din Semilunei 2*, porțelan glazuri metalizate alama, 40x40x20 cm.

George Tiutin, *Snail from Semilune 2*, porcelain with brass metallic glazes, 40x40x20 cm.



EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

LIA PERJOVSCHI

„EXPERIMENTE ȘI CONCLUZII” “EXPERIMENTS AND CONCLUSIONS”

Text: Susanne Mierzwiak & Layla Burger-Lichtenstein

LIA PERJOVSCHI. EXPERIMENTS AND CONCLUSIONS

Artistă: Lia Perjovschi

Curatoare: Layla Burger-Lichtenstein, Susanne Mierzwiak

Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.), Berlin

8.06. – 4.08.2024



Vedere din expoziție. © n.b.k. / Jens Ziehe
Exhibition view. © n.b.k. / Jens Ziehe

Timp de aproape patru decenii, artista română Lia Perjovschi a creat situații și a dezvoltat strategii pentru a se confrunța cu o lume în profundă transformare. Crescută în perioada regimului dictatorului Nicolae Ceaușescu, Perjovschi și-a dezvoltat mai întâi practica artistică multistratificată sub influența socialismului real existent. Confruntându-se cu cenzura politică și lipsurile materiale, artista a creat inițial experimente artistice intime folosindu-se de propriul corp ca mediu. După Revoluția Română din 1989, ea și-a dedicat din ce în ce mai mult activitatea metodelor de înregistrare, structurare și arhivare a informațiilor într-o societate post-comunistă marcată de influxul capitalismului global. Perjovschi își descrie evoluția artistică drept o „călătorie de la corpul fizic la corpul universal al cunoașterii”.



Vedere din expoziție. © n.b.k. / Jens Ziehe
Exhibition view. © n.b.k. / Jens Ziehe

„Experimente și concluzii” este prima expoziție din Germania dedicată lucrărilor de început ale lui Lia Perjovschi, care combină poezia concretă, sculptura și arta performativă. Această colecție de lucrări, care rezultă adesea din procese cu final nedefinit, dezvăluie o înțelegere a artei ca formă de cercetare socială, explorând dinamica interpersonală și stările psihologice. Fascinată de motivele dublurilor, alter ego-urilor și umbrelor, Perjovschi pune în scenă cu umor și spirit critic corpul feminin ca loc de rezistență și instrument împotriva incapacității de a acționa în fața represiunii politice și sociale.

Privite din perspectiva zilelor noastre, primele lucrări ale lui Lia Perjovschi se înscriu în tradiția artei performative și a artei-acțiune; artista însăși și-a descris lucrările ca fiind „experimente” în spiritul cercetării științifice. Cu *Testul somnului* (1988), unul dintre primele sale experimente, ea a investigat pentru prima dată subconștientul individual și social, folosindu-și corpul ca temă și mediu artistic. Într-un spectacol desfășurat în apartamentul său din București, la care a asistat doar soțul ei, Dan

For almost four decades, Romanian artist Lia Perjovschi has been creating situations and developing strategies to confront a radically changing world. Having grown up under the regime of dictator Nicolae Ceaușescu, Perjovschi first developed her multilayered artistic practice under the influence of real existing socialism. Facing political censorship and material scarcities, the artist initially created intimate artistic experiments using her own body as a medium. After the 1989 Romanian revolution, she increasingly devoted her practice to methods of recording, structuring, and archiving information in a post-communist society shaped by the influx of global capitalism. Perjovschi describes her artistic evolution as a “journey from the physical body to the universal body of knowledge.”

“Experiments and Conclusions” is the first exhibition in Germany dedicated to Perjovschi’s early work, which combines concrete poetry, sculpture, and performance art. Often resulting from open-ended processes, this collection of works reveals an understanding of art as a form of social inquiry, exploring interpersonal dynamics and psychological states. Fascinated by motifs of doppelgangers, alter egos, and shadows, Perjovschi humorously and critically stages the female body as a site of resistance and instrument against the inability to act in the face of political and social repression.

Viewed through today’s lens, Perjovschi’s early works align with the tradition of performance and action art; the artist herself described her practice as “experiments” in the spirit of scientific inquiry. With *Test of Sleep* (1988), one of her very first experiments, she investigated the individual and social subconscious for the first time, using her body as both the subject matter and artistic medium. In a performance at her Bucharest apartment, witnessed solely by her husband Dan Perjovschi, the artist transformed her skin into a canvas, covering it with various enigmatic signs and performing a series of symbolically charged gestures and poses. *Test of Sleep*, like many of her subsequent works, such as *Prohibited Area to Any External Utterance* (1991), is a commentary on the political climate of the time, when expressing opinions beyond the cloak of collective silence was possible only through highly coded or non-verbal means. Because of the political climate, Perjovschi’s experiments were initially confined to the private realm. However, after the Romanian revolution, her work increasingly entered the public sphere. For example, the series *Our Withheld Silences* (1989) and *Map of Impressions* (1989–1994) consist of objects the artist used within the context of actions and performances in various cities. Collaged from simple, found materials, they combine sculptural, performative, and literary elements and testify to Perjovschi’s interest in directly inscribing the reality of life into her art. “Thinking of my works, I have discovered that they play with me and I play with them,” said the artist in a conversation with Geta Brătescu.

Romania’s political transformation after 1989, which led to the opening of information channels and increased exchange of goods, is mirrored in the artist’s growing interest in collecting and organizing information. A crucial component of Perjovschi’s archival work has always been her workspace – starting in the apartment she shared with her partner in Oradea, moving to her studio in Bucharest, and eventually to Sibiu. A model in the form of a small plexiglas box – placed in the middle of an oversized table in the exhibition – not only serves as a souvenir of Perjovschi’s studio in Bucharest, but

OVIDIU TOADER

AMINTIRI DIN POST-ANTROPOCEN

MEMORIES FROM THE POST-ANTHROPOCENE

ÎNTREGUL UNIVERS ESTE ÎNCAPSULAT ÎN
CORPUL TĂU

Artist: Ovidiu Toader

Curatoare: Ioana Mandeal

Institutul Cultural Român din Berlin

25.04. – 30.06.2024

Apa este memorie. Acest element indispensabil susținerii proceselor biologice, cheia întregii vieți, ar fi poate dotat cu capacitatea de a găzdui o viață proprie. Sau cel puțin așa spun unii. De la cercetările lui Jacques Benveniste privind „memoria apei”, în anii '80, la „experimentele cu cristale de apă” ale lui Masaru Emoto, în anii 2000, evoluțiile științifice neconvenționale au stârnit interesul pentru posibilitatea ca apa să aibă proprietăți fizice unice, cu un impact major asupra sistemelor biologice. Plantele în special împărtășesc această potențialitate, deoarece sunt principalii purtători de H₂O.

Pornind de la aceste observații enigmatice privind capacitatea apei de a stoca informații demult pierdute în miezul său molecular, artistul interdisciplinar Ovidiu Toader a conceput un univers alternativ orchestrat de elemente simbolice, profund evocatoare, cu roluri precise.

„Cu ce ar putea semăna o lume post-antropocen, un tărâm care se trezește după o perioadă de tehnologizare profundă?”. Aceasta este întrebarea centrală ridicată de expoziția „Întregul univers este încapsulat în corpul tău”, prezentată de Institutul Cultural Român din Berlin în colaborare cu Galeria Catinca Tăbăcaru din București. Curatoriată de Ioana Mandeal, a fost prima expoziție personală internațională a lui Ovidiu Toader și s-a desfășurat în perioada 25.04.-30.06.2024, prezentând un corp extins de lucrări noi, special concepute pentru prezentarea la Galeria [Ceci n'est pas une].

Ovidiu Toader s-a născut în 1991 la Brașov și și-a petrecut parte din copilărie în satul Cățiașu, din preajma râului Buzău. „În munții Buzăului se spune că există un pârâu care urcă, știți?” Cornucopia de legende din jurul apei și satului îl fascinează pe artistul a cărui practică pornește de la sculptură, agregând, prelucrând și rafinând diferite limbaje și medii de expresie pentru a construi ambianțe complexe care reinvestesc spațiile expoziționale cu o viziune coerentă și totalizantă.

Toader creează ecosisteme care scot privitorul din scenariul tipic de galerie, privitorul devenind cel privit. La 30 de ani, își propusese un solo show explorând povestea satului românesc. O instalație fluidă, rezistentă, în propriul său ambalaj din inox, așa cum sfătuia Brâncuși sculptorii: „Folositi materiale puternice și ambalati ca să reziste mult în timp”. A ales intenționat inoxidul, pentru duritatea și maleabilitatea sa, gonflându-l, ambalând în el tezaurul local și folosind un limbaj

Text : Ioana Cristina Casapu



Vedere din expoziție. Credit foto: Diana Păun.
Exhibition view. Photo credit: Diana Păun.

Water is memory. This indispensable element for sustaining biological processes, the key to all life, may be endowed with the capacity to host a life of its own. Or so according to some. From Jacques Benveniste's research on “the memory of water” in the 1980s to Masaru Emoto's “water crystal experiments” in the 2000s, unconventional scientific developments have sparked interest in the possibility that water may have unique physical properties with a major impact on biological systems. Plants in particular share this potential as they are the main bearers of H₂O.

Starting from these enigmatic observations on the capacity of water to store long-lost information in its molecular core, the interdisciplinary artist Ovidiu Toader conceived an alternative universe orchestrated by symbolic elements, deeply evocative, with precise roles. “What might a post-anthropocene world look like, a realm waking up after a period of profound technologization?”. This is the central question raised by the exhibition “The Whole Universe Is Crammed Into Your Body”, presented by the Romanian Cultural Institute in Berlin, in collaboration with Catinca Tăbăcaru Gallery from Bucharest. Curated by Ioana Mandeal, it was Ovidiu Toader's first international solo exhibition and ran from 25.04.-30.06.2024, presenting an extensive body of new works, specially conceived for presentation at the [Ceci n'est pas une] Gallery.

Ovidiu Toader was born in 1991 in Brașov, spending part of his childhood in the village of Cățiașu, near the Buzău river. “In the mountains of Buzău it is said that



Vedere din expoziție. Credit foto: Diana Păun.
Exhibition view. Photo credit: Diana Păun.

tridimensional pentru a-l transporta în viitor. La Berlin, a adus poveștile din munți, creând un izvor conceptual în galerie. Inspirat de ideea că toate pietrele folosite în sculptură au fost, cândva, pe fundul unui ocean și au devenit fosile pe vârfurile munților, artistul a propus o radiografie a ceea ce suntem și ce lășăm în urmă, imaginând ce se va întâmpla cu natura peste sute, mii, sau milioane de ani: un biotop hibrid, capabil de a descoperi și studia omenirea actuală prin fosile, sugerând probabilitatea de a ajunge la rândul nostru pietre pe vârf de munte. Instalația poartă privitorul dinspre trecut spre prezent, prin cursul apei și memoria conținută de aceasta, oferind o retrospectivă a trecutului prin ochiul noilor specii. În ciuda ultra-tehnologizării și a inteligenței artificiale, regnul vegetal domină, dezvoltând noi forme de viață și de percepție. Scrutând trecutul, corali și miriapodele viitorului, hibride metalice, cu ochi mari, sidefii, artistul descoperă omenirea actuală prin fosilele care vom deveni. O entitate plantoidă este surprinsă în mișcare completă, în timp ce colectează și studiază rămășițele unui trecut nedefinit în care oamenii coexistau în armonie cu regnurile animal și vegetal. Tuburi metalice și fire conectează corpul floral la un grup de pietre sculptate – referințe subtile la părțile corpului uman, organe fosilizate care încapsulează informațiile vitale ale unei lumi dispărute. *Organele râului*, sculptate în bucăți de granit alese din râurile din Buzău sau din țară pe care artistul le-a vizitat, sunt cuplate la o serie de obiecte din sticlă, sau stropi de memorie. În interior, fotografiile cu expunere dublă, realizate în mediul rural românesc, dezvăluie scene

there is a creek that flows uphill, did you know?” he says. The cornucopia of legends surrounding water and the village fascinate the artist whose practice begins with sculpture, aggregating, processing and refining different languages and mediums of expression to build complex environments that re-install exhibition spaces with a coherent and a comprehensive vision.

Toader creates ecosystems that take the spectator beyond the typical gallery setting, the viewer becoming the one being watched. At the age of 30, he set out to create a solo show exploring the story of Romanian villages. A fluid, resilient installation in its own stainless steel casing, as Brâncuși advised sculptors: “Use strong materials and pack them so they last a long time”. He deliberately chose stainless steel, for its strength and malleability, inflating it, encasing the local treasure and using a three-dimensional language to transport it into the future. In Berlin, he brought stories from the mountains, creating a conceptual spring in the gallery. Inspired by the idea that all the stones used in the sculpture were once at the bottom of an ocean and became fossils on mountaintops, the artist proposed an x-ray of what we are and what we leave behind, imagining what will happen to nature in hundreds, thousands, or millions of years: a hybrid biotop, capable of discovering and studying present-day humanity through fossils, suggesting the likelihood that we, too, will become stones on mountaintops.

The installation takes the viewer from the past into the present, through the course of water and the memory it contains, offering a retrospective of the past through the eyes of new species. Ultra-technologization and artificial



INTERVIU / INTERVIEW

**RECENZII DE CARTE /
BOOK REVIEWS**

IN MEMORIAM

VENETIA 2024 – „OAMENII ACEȘTIA ÎȘI CAUTĂ LIBERTATEA”

VENICE 2024 – “THESE PEOPLE ARE LOOKING TO FIND THEIR FREEDOM”

Interviu cu Șerban Savu și Ciprian Mureșan cu ocazia expoziției „What Work Is”,
Participarea Națională a României la cea de-a 60-a ediție a Expoziției Internaționale de Artă
– La Biennale di Venezia 2024

Interview with Șerban Savu and Ciprian Mureșan on the exhibition “What Work Is”,
The Romanian Pavilion at the 60th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia 2024

Text: Diana Marincu

Diana Marincu: Șerban, din picturile pe care le-am admirat deja în creația ta și din informațiile furnizate de echipa proiectului, înțeleg că ceea ce te preocupă în continuare și stă la baza propunerii voastre este raportul dintre muncă și timp liber, activitate și pauză, producție și recreere, surprinse în contextul societății românești actuale. Folosind un set de repere vizuale preluate din vocabularul realist-socialist, pare că tu pictezi ceea ce a „scăpat” nepictat și nu a fost reprezentat deloc în socialism – exact momentele dintre munci, iar tu vii să astupi aceste goluri „istorice” sau „ideologice”, nu? Cum ai gândit raportul acesta dintre ceea ce exista deja ca reprezentare în spațiul public și partea nevăzută a muncii?

Șerban Savu: Ai remarcat foarte bine. Da, este ceea ce a scăpat picturii oficiale. Referirea e clară, eu am preluat anumite teme din realism-socialism, imaginile eroice pline de încărcătură ideologică, care însă nu aveau legătură cu realitatea. Era imaginea idealizată a unei lumi utopice, deformată pentru a servi scopurilor propagandei. Pe mine m-a interesat să mă uit la oamenii de azi din această perspectivă, dar printr-o lentilă mai fidelă, încercând să surprind atitudinile lor reale față de muncă și imaginea muncii neideologizate. Sunt tot felul de scene în care oamenii lucrează în timpul liber sau chiulesc în timpul muncii într-un dans anarhic în afara sistemului productiv. Oamenii aceștia își caută libertatea.

D. M.: Titlul proiectului, „What Work Is”, m-a frapat inițial și m-am întrebat de ce e *work* și nu *labor*. Apoi mi-am dat seama, citind despre proiect și cunoscând lucrările tale, că e normal să fie așa.

Ș. S.: Da, pe mine nu *labor* mă interesează, ci *work*; nu mă interesează ideologia termenului istoric.

D. M.: Sunt personaje deziluzionate sau *drifting*? Apropo și de titlul cărții tale (Șerban Savu, *Drifting*. 2019, IDEA Design & Print Editură, Cluj).

Ș. S.: *Drifting*. Oamenii ăștia nici nu cred că au avut timp să se gândească la deziluzie, ca temă a vieții lor.

Diana Marincu: Șerban, thinking about some of your older paintings that I already know and admire and considering the information received from the team of the project, I understand that what you are still interested in – and this stands at the base of your proposal for Venice – the relationship between work and free time, labor and rest, productivity and leisure, captured in the context of the Romanian society of today. Using a set of visual hallmarks borrowed from the language of socialist realism, it seems that you are painting what “got away” unpainted and was not at all represented in socialism – the very intervals between work and now, you apparently come to fill in these “historical” or “ideological” gaps, am I right? How did you work out this relationship between what already existed as public space representation and the unseen side of labor?

Șerban Savu: You made a very good observation. Indeed, it is an area that was overlooked in the official painting. The reference is clear: I took certain themes from socialist realism, such as the ideologically charged heroic images, which were though completely cut off from reality. It was the idealized image of a utopian world, distorted to serve propaganda purposes. I was interested in looking at the people of today from this perspective – but through a more faithful lens – trying to catch their real attitudes towards work and the image of non-ideologized work. There are many scenes with people working in their spare time or steering clear of work during working hours in an anarchic dance that escapes any productive system. These people are looking to find their freedom.

D. M.: Initially, the title of the project, *What Work Is*, disconcerted me, and I was wondering why it was *work* and not *labor*. But then I realized, after reading more about the project and knowing your body of work, that this is how it should be.

Ș. S.: Indeed, it is not the *labor* I am interested in, it is the *work*. I am not interested in the ideology of the historical term.



Vedere din expoziție. Credit foto: Marius Popuț.
Exhibition view. Photo credit: Marius Popuț.

Mai degrabă au căutat moduri de a se adapta schimbărilor, de a înțelege lumea în care trăiesc, de a găsi noi oportunități într-o lume liberă în care nu li se mai spune ce să facă, dar în același timp sunt purtați de valul timpului și al istoriei, pe care nu-l controlează. Sunt târați de istorie. Ei încearcă să-și găsească locul și sensul în curentul acesta.

D. M.: Să vorbim despre machetele prezentate aici și despre tipologiile arhitecturale. Ciprian, la rândul tău, ai lucrat cu machete și te-a interesat aranjarea urbană, agregarea socială, buzunarele de libertate și de normativitate. Cum ați ales clădirile și ce piste descriu la nivel simbolic? Am văzut că lipsește „școala” ca heterotopie, dar presupun că a fost înlocuită de Fabrica de Pensule.

Ciprian Mureșan: Așa este, dar eu am folosit machetele de arhitectură în lucrările mele din alte perspective. Șerban a fost nevoit să recurgă la machetă ca mod de exprimare fiind prea costisitor să realizeze mozaicuri mari. Dacă ar fi existat banii de producție, aceste lucrări ar fi fost poate realizate la scară mare. În 2009, a avut o expoziție la Berlin unde a expus pentru prima dată un mozaic de dimensiuni medii și câteva mici. Apoi s-a gândit că ar fi interesant ca lucrare publică, a încercat împreună cu Raluca Voinea să găsească în

D. M.: Are your characters disillusioned or drifting? I am also hinting here at the title of your book (Șerban Savu, *Drifting*, 2019, IDEA Design & Print, Cluj).

Ș. S.: They are drifting. I don't think these people have even had the time to think about disillusionment as the leitmotif of their lives. Rather, they have been looking for ways to adapt to change, to understand the world they live in, to find new opportunities in a free world where they are no longer told what to do but at the same time, they are carried along by the tide of time and history, which they do not control. They are dragged along by history. They try to find their place and meaning in the middle of this stream.

D. M.: Let's talk about the scale models presented here and about architectural typologies. Ciprian, you have also worked with scale models in your previous artistic practice and have been interested in the urban *mise en scène*, the social aggregation, the pockets of freedom and normativity. How did you choose the buildings, and what are the symbolic paths they outline? I noticed that the “school” (as a heterotopia) is missing, but I suppose Fabrica de Pensule might as well stand in for it.

C. M.: It is true, I have worked with architectural models before but I included them in my practice for other reasons. Șerban had to resort to the scale model as a means of expression because it was too expensive to make large mosaics. Had there been enough money, these works could have been produced on a large scale. In 2009, he had an exhibition in Berlin where he exhibited for the first time a medium-size mosaic and a few smaller ones. Then he thought the mosaic technique would be appropriate for making a public work, and so the two of them tried to find funding for a project in 2010, however without any success. Later, for his exhibition at MNAC (The National Museum of Contemporary Art, Bucharest), there was a discussion in 2020 for a mosaic on the façade of the Anexa building on Calea Moșilor, but again, for financial reasons, it was not finalized either. That is how Șerban came to the scale model solution. But this series is not completed, it is a work in progress. Șerban didn't necessarily imagine them as a whole, as a single artwork. It was something that happened progressively. Firstly, there was the apartment block where he grew up.

Ș. S.: They were personal, intimate choices. The block where I grew up, the factory where I had my studio, archaeology that has been fascinating me for years.

D. M.: At the Pavilion, we will see a huge polyptych with a series of paintings, around forty, spanning almost twenty years of work. In older paintings such as *The Young Guardian*, *Renovations*, *House of Prayer*, *Saint Christopher*, you proposed a very interesting overlap between religion and communism, which you recently revisited in the mosaic of the ruined church. Presently, you are adding new layers to your practice – consumerism, self-help-ism, ecology, etc. How does the “cosmogony of work” you have been working on for so many years look different now?

Ș. S.: The local capitalism we are experiencing now in Romania inevitably comes with many of the features of global capitalism and with some added distinct characteristics. But the most acute, painful, and problematic one is ecology. It is obvious that if we think of how the society of today works, the only likely future looks very grim. Starting with the 1960s, we have been

„CEALALTĂ FAȚĂ A LUMII: COLECTIVUL FEMININ CA PRACTICĂ ARTISTICĂ”

“THE OTHER FACE OF THE WORLD: THE FEMININE COLLECTIVE AS ARTISTIC PRACTICE”

Text: Smaranda Ciubotaru

CEALALTĂ FAȚĂ A LUMII: COLECTIVUL FEMININ CA PRACTICĂ ARTISTICĂ

Editori: Anca Bodea, Ioana Olăhuț

Artiste: Ana Maria Micu, Ioana Olăhuț, Anca Bodea, Ioana Iacob, Mirela Moscu, Anca Brânzaș, Oana Năstăsache, Roxana Ajder, Andrea Tivadar

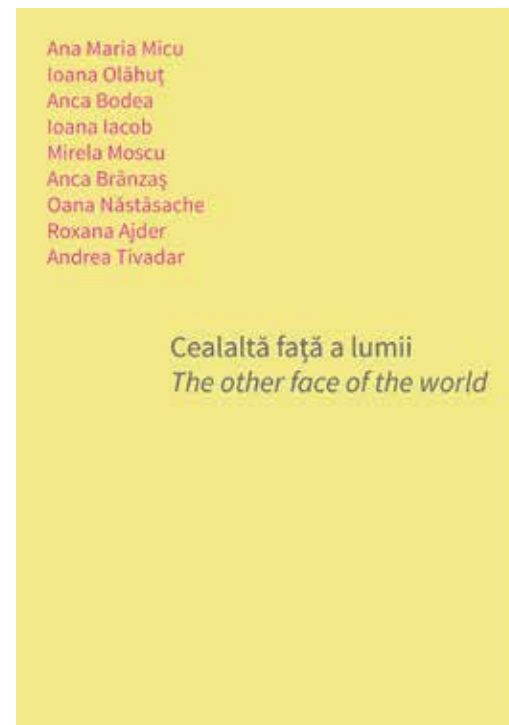
Texte: Adriana Oprea, Alexandra Chiriac, Liviana Dan

Editura Idea, Cluj-Napoca, 2023

Dacă actuala polemizare a canoanelor, istoriografiilor și idealurilor istoriei artei pare un fapt la ordinea zilei, acest lucru se datorează cel puțin în parte colectivelor de femei ce au declanșat o reformulare a paradigmei patriarhale în anii 1970. De la jurnalele *Heresies* sau *Spare Rib*, grupări precum *Women Artists in Revolution (WAR)* sau spațiile expoziționale administrate de cooperative feministe (*AIR Gallery*), recuperarea prezenței feminine în disciplinele artistice se extinde în afara intervențiilor teoretice ale Lindei Nochlin sau Griseldei Pollock și dincolo de inserția unor *vechi maestre* în discursul muzeal. Martha Rosler, Carolee Schneeman sau Judy Chicago sunt acum prezentate după aceleași criterii europene, moderniste și masculinizante pe care le-am crezut repudiate, însă *momentum*-ul generat de colectivele de femei ale anilor 1970-80 se remarcă timid prin doar câteva expoziții dintre care voi enumera recenta „Women in Revolt!” de la Tate Britain (noiembrie 2023 - aprilie 2024). Ideea de colectivitate, catalizator al sufragetelor, al celor patru valuri ale feminismului, dar și a modestelor șezătoare, rămâne întipărită în mentalul feminin. Tocmai asemenea eforturi comunitare au stat la baza publicației *Cealaltă față a lumii*, o carte produsă de femei autor și care problematizează arta unor femei artist. Este vorba despre o publicație întemeiată pe și care vorbește despre experiența feminină, o realitate care din cauza unei negări sistemice necesită încă o perpetuă redescoperire și reedificare.

Catalogul editat de Anca Bodea și Ioana Olăhuț – și folosesc termenul catalog în sensul extins de repertoriu, nu în cel restrâns și mai uzual de publicație atașată unui eveniment artistic – reunește o echipă de nouă artiste emergente din Cluj și trei teoreticiene într-o expunere a problematicilor de gen, dar și a celor legate de vizualitate. Putând fi urmărite separat, cele două filoane ale publicației ne oferă posibilitatea de a ne apleca succesiv asupra lucrărilor prin două abordări metodologice distincte. Alături de dialoagul introductiv

Suppose the current polemics surrounding the canons, historiographies, and ideals of art history seems the order of the day. In that case, this is at least partly due to the women’s collectives that triggered a rethinking of the patriarchal paradigm in the 1970s. From the journals *Heresies* or *Spare Rib*, groups such as *Women Artists in Revolution (WAR)*, or exhibition spaces run by feminist cooperatives (*AIR Gallery*), the recovery of the female presence in artistic disciplines extends beyond the theoretical interventions of Linda Nochlin or Griselda Pollock and far beyond the insertion of *old masters* into the museum debate. Martha Rosler, Carolee Schneeman, or Judy Chicago are now presented according to the same European, modernist, and masculinizing criteria that we thought were rejected. Still, the *momentum* generated by the women’s collectives of the 1970-’80s is shyly being noticed in only a few exhibitions, of which I will mention the recent “Women in Revolt!” at Tate Britain (November 2023 - April 2024). The idea of collectivity, the catalyst of the suffragettes, the four waves of feminism, but also the fashionable get-togethers, remain ingrained in the female mind. Precisely, such community efforts were at the heart of *The Other Face of the World*, a book produced by women authors analyzing the art of female artists. It is a publication based on and speaking about the female experience, a reality which, because of systemic denial, still requires perpetual rediscovery and rebuilding. The catalog edited by Anca Bodea and Ioana Olăhuț – and I use the term catalog in the broad sense of repertory, not in the narrow and more usual sense of a publication attached to an artistic event – brings together a team of nine emerging artists from Cluj and three theorists in an exposition of gender issues, but also issues related to the visual. We can separately follow the two strands of the publication which allow a look at the works successively through two distinct methodological approaches. Alongside the introductory dialog by the editors and the visual and biographical illustrations



al editoarelor, de ilustrațiile vizuale și biografice ale artistelor, textul Adrianei Oprea întregeste discuția despre pictural care domină prima parte a catalogului printr-o reluare a veșnicei întrebări expuse încă de la apariția dagherotipului: *is painting dead?* Delectându-ne prin diversitatea lor, succesiunea de frânturi domestice, balcoane invadate de vegetație densă, luptători de sumo, abstracții electrice și *contrappostouri* estivale surprinse pe litoralul românesc, lucrările celor nouă artiste clujene anulează predilecția comună de a îngusta arta feminină sub aceeași categorie monolitică, de care poststructuralismul de-abia ce ne promisese că am scăpat. Textul semnat de Alexandra Chiriac contextualizează traiectoria artistei femeie pe plan autohton, marcând un punct nevralgic ce este prefigurat și în comentariul Adrianei Oprea: „invizibilitatea femeilor artiste este poate mai exacerbată în periferiile geografice, unde istoricii de artă și curatorii se zbat pentru a fi la «înălțimea» unor standarde închipuite de istoricii de artă occidentali și de arta occidentală”. Este întocmai această invizibilitate pe care caracterul singular al catalogului *Cealaltă față a lumii* o evidențiază, având în același timp un rol de combatant activ în raport cu o cultură teoretică lacunară, împovărată de decalaje istorice și complexe de inferioritate.

Puținele publicații locale centrate pe relevarea prezențelor feminine artistice istorice sau contemporane în România au început să determine abia recent o revitalizare a cercetării în acest domeniu și o inversare a simptomatologiei bizare reliefate de patriarhatul virulent al instituțiilor artistice. „Eu am crescut până la un moment dat sub umbrela complimentului «pictează ca un băiat», recunosc că îmi făcea plăcere, părea să fie validarea supremă”, ni se confesează artista Ioana Olăhuț încă de la începutul catalogului într-un moment de autoreflexie. Acum cinci decenii, colectivele feminine din occident au reușit o stopare a acestor aprecieri prin contaminarea progresivă a discursurilor teoretice și vizuale generate prin omisiune. Catalogul editat de Anca Bodea și Ioana Olăhuț ne indică un posibil viitor în care vom regăsi și *Cealaltă față a lumii*, o față ce poate ieși la iveală numai prin eforturile cumulate ale femeilor din sfera artistică.

of the artists, Adriana Oprea’s text complements the discussion on the pictorial that dominates the first part of the catalog. It rehashes the age-old question that has been raised since the advent of the daguerreotype: *is painting dead?* Delighting us with their diversity, the succession of domestic snatches, balconies invaded by dense vegetation, sumo wrestlers, electric abstractions, and summer counterpoints captured on the Romanian seaside, the works of the nine artists from Cluj cancel the common tendency to confine women’s art under the same monolithic category, which post-structuralism had only just promised we had escaped. The text signed by Alexandra Chiriac puts into context the trajectory of the female artist in the local scene, marking a neuralgic point that is also prefigured in Adriana Oprea’s commentary: “The invisibility of female artists is perhaps more exacerbated in the geographical peripheries, where art historians and curators struggle to be at the ‘height’ of standards imagined by Western art historians and Western art”. It is precisely this invisibility that the singular character of *the Other Face of the World* catalog highlights, while at the same time actively fighting against a theoretical culture that is incomplete, burdened by historical gaps and inferiority complexes. The few local publications centered on revealing the historical or contemporary female artistic presence in Romania have only recently begun to revitalize research in this field and a reversal of the bizarre symptomatology highlighted by the virulent patriarchy of artistic institutions. “To some point, I grew up under the umbrella of the ‘you paint like a boy’ compliment, which I admittedly enjoyed, as it seemed to be the ultimate validation,” the artist Ioana Olăhuț confesses at the very beginning of the catalog in a moment of self-reflection. Five decades ago, women’s collectives in the West succeeded in curbing these appreciations by progressively contaminating the theoretical and visual discourses generated by omission. The catalog edited by Anca Bodea and Ioana Olăhuț points to a possible future in which we will also find *the Other Face of the World*, a face that can only emerge through the combined efforts of women in the artistic sphere.

Translated by Liliana Popescu