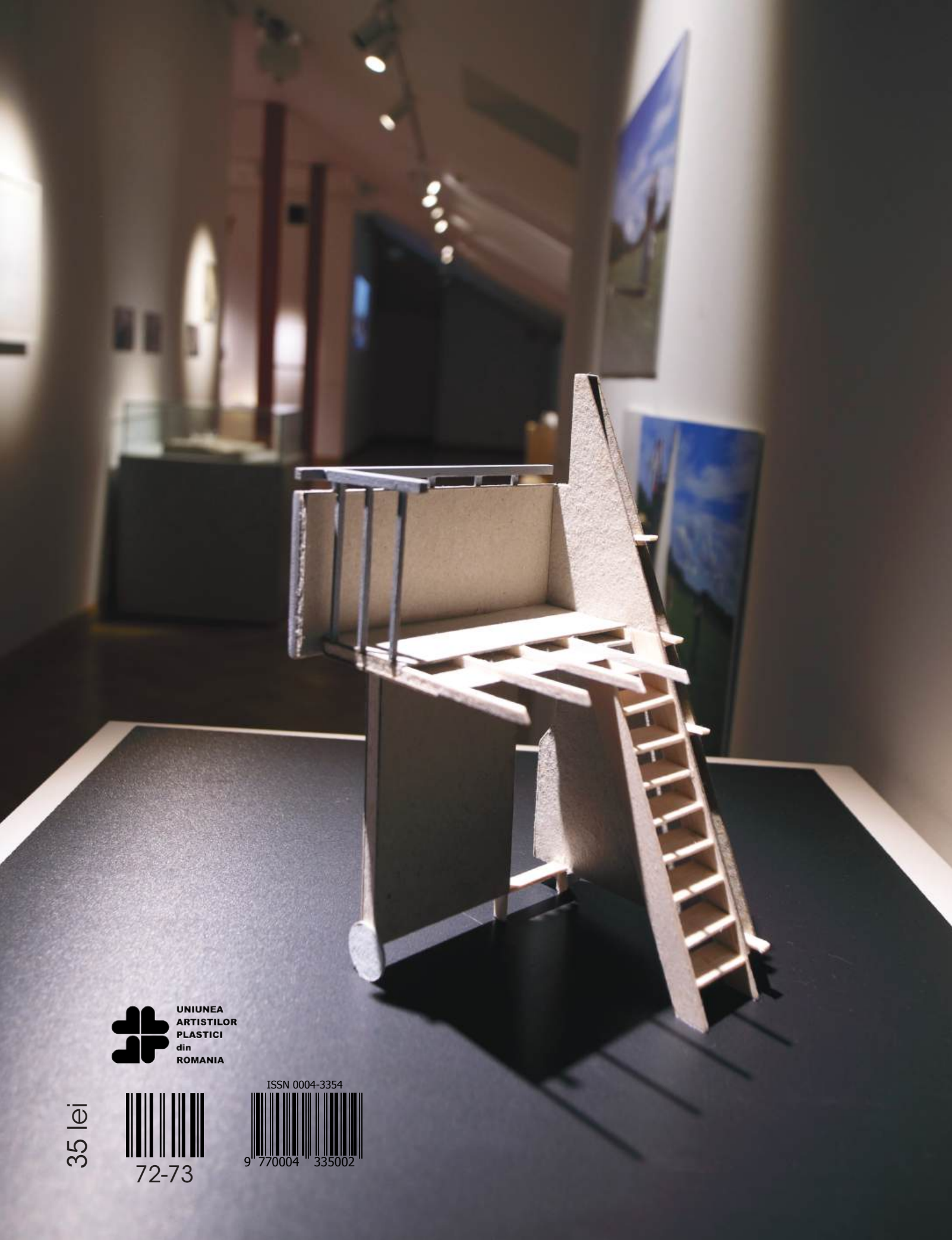




UNIUNEA
ARTISTILOR
PLASTICI
din
ROMANIA

35 lei



72-73

ISSN 0004-3354



9 770004 335002

Revista - ARTA

arte vizuale / visual arts #72-73/ 2025

Horea Avram, Neli Dobрева,
Magda Cârnecki, Jurij Dobriakov,
Małgorzata Kaźmierczak, Adrian Guță,
Cristian Nae, Raluca Oancea,
Yuko Hasegawa, Joanna Zylinska

AICA

Cartografii critice în era digitală
Critical cartographies in the digital age

Doina Botez, Radu Dragomirescu, Elena Scutaru,
Sorin Dumitrescu, Petru Lucaci, Ștefan Rusu,
Dinu Săvescu, Ștefan Pelmuș, Márta Jakobovits,
Mihai Zgondoiu, Miki Velciov

AICA: CARTOGRAFII CRITICE ÎN ERA DIGITALĂ
AICA: CRITICAL CARTOGRAPHIES IN THE DIGITAL AGE

Revista ARTA #72-73/ 2025

SUMAR / CONTENTS

DOSAR / DOSSIER		
4	AICA: Conector al criticii de artă românești la scena mondială AICA: Linking Romanian Art Criticism to the International Scene TEXT: RALUCA OANCEA	
8	Arta la timpul prezent – congresul AICA, București și Iași, noiembrie 2024 Art at the Present Time - The AICA Congress, Bucharest and Iași, November 2024 TEXT: HOREA AVRAM	
10	Raluca Oancea în conversație cu Małgorzata Kaźmierczak Raluca Oancea in Conversation With Małgorzata Kaźmierczak	
16	Redefinirea criticii (de artă) în era <i>devenirii-mașină</i> Redefining (Art) Criticism in the Age of <i>Becoming-Machine</i> TEXT: RALUCA OANCEA	
20	Artă media sau media în arta contemporană? Relația complicată dintre artă și tehnologie în studiile artistice și instituțiile de artă Media Art or Media in Contemporary Art? The Complicated Relationship of Art and Technology From Art Studies to Art Institutions TEXT: JURIJ DOBRIAKOV	
23	Explorarea coexistenței omului cu digitalul în viața cotidiană: putem mânca sau îmbrățișa digital? Exploring Human-Digital Coexistence in Daily Life: Can We Eat and Hug Digital? TEXT: HASEGAWA YUKO	
26	Cultivarea celor vii: arta contemporană se confruntă cu calvarul formelor de viață in vitro Cultivating the Living: Contemporary Art Confronting the Ordeal of Forms of Life in Vitro TEXT: NELI DOBREVA	
30	DAN HĂULICĂ Un papă al criticii de artă românești A Pope of Romanian Art Criticism TEXT: MAGDA CÂRNECI	
32	Iașul în focus. Despre turnura digitală în fotografie și în critica de artă în cadrul celui de-al 56-lea congres al AICA Iași in Focus. On the Digital Turn in Photography and Art at the 56th AICA Congress TEXT: CRISTIAN NAE	
35	Considerații despre criticul de artă-curator de după 1990 din România Considerations on the Critic-Curator After 1990 in Romania TEXT: ADRIAN GUȚĂ	
38	Arta după IA After AI Art TEXT: JOANNA ZYLINSKA	
PORTOFOLII PORTFOLIOS		
42	TUDOR CIURESCU Cea mai bună țară este internetul The Best Country Is the Internet TEXT: MARIA BÎRSAN	
46	DRAGOȘ DOGIOIU Eco-eco-punk ca practică artistică Eco-Eco-Punk as Artistic Practice TEXT: RALUCA PARASCHIV	
50	MĂLINA MONCEA TEXT: GEORGIA ȚIDORESCU	
EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA		
56	„CHANTAL BY US” Identitate, istorie personală, interdisciplinaritate Identity, Personal History, Interdisciplinarity TEXT: ANNE-MARIE LOLEA	
64	În onoarea/căutarea unei case In Honor of/Searching for a Home TEXT: BOGDAN BĂLAN	
70	De la index la algoritm: credibilitatea imaginii în era digitală From Index to Algorithm: The Credibility of Image in the Digital Era TEXT: RALUCA PARASCHIV	
76	Tehno-eco-sistemul și scurtcircuitele sale The Techno-Eco-System and Its Short-Circuits TEXT: ALEXANDRA SOFONEA	
79	NICOLETA MUREȘ Histologia turelor de noapte The Histology of Night Shifts TEXT: CĂLINA COMAN	
82	Dincolo de excluziune și exotizare: reflecții critice și politici ale vindecării la Kunsthalle Bega Beyond Exclusion and Exoticization: Critical Reflections and Healing Politics at Kunsthalle Bega TEXT: RALUCA OANCEA	
90	LAURIAN POPA Viata ca o nișă Life as a Niche TEXT: LILIANA MERCIOIU POPA	
94	Atelierele „Copiii creativi” la Galeria Posibilă “Creative Children” Workshops at the Posibilă Gallery TEXT: BOGDAN BĂLAN	
97	„Dissonance #3” TEXT: LINA ȚĂRMURE	
100	MARTA JAKOBOVITS Expoziție retrospectivă Retrospective Exhibition TEXT: LAURA-MARIA POPOVICIU	
103	MIRCEA ROMAN & FLORENTINA VOICHI Fragilitate și reziliență Fragility and Resilience TEXT: MĂDĂLINA MIREA	
106	„Unfolding natures” – o expoziție ca un proces de negociere continuă cu natura “Unfolding Natures” – An Exhibition as a Process of Continuous Negotiation With Nature TEXT: PETRU LUCACI	
109	TRIUMF AMIRIA Muzeul Culturii Queer The Museum of Queer Culture TEXT: MĂLINA IONESCU	
114	„Zbor deasupra unui cuib de cuci” “One Flew Over the Cuckoo's Nest” TEXT: NORA CUPCENCU	
119	DINU SĂVESCU O stare de bine A State of Well-Being TEXT: MAGDA CÂRNECI	
122	ELENA SCUTARU Sculptură – mituri culturale Sculpture – Cultural Myths TEXT: MARILENA PREDĂ SÂNC	
124	VASILE CERCEL „Limpede nu vezi decât cu inima. Ochii nu pot să pătrundă în miezul lucrurilor” “You Can Only See Clearly With the Heart. The Eyes Cannot Penetrate the Heart of Things” TEXT: MARIA ZINTZ	
127	Grafica românească XIII: armonii între tradiție și contemporaneitate Romanian Graphics XIII: Harmonies Between Tradition and Contemporaneity TEXT: A.M. IVANCENCO	
130	ȘTEFAN PELMUȘ „Simbolurile mele dialoghează ca într-o piesă de teatru” “My Symbols Dialogue Like in a Play” TEXT: MARIA ZINTZ	
134	GABRIELA CULIC Nowhere / Neverland TEXT: MĂLINA IONESCU	
EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD		
138	ȘTEFAN RUSU Oraș, spațiu, locuire. Topografii poetice ale (an) arhitecturii socialiste City, Space, Dwelling. Poetic Topographies of Socialist (An)Architecture TEXT: CRISTIAN NAE	
143	PETRU LUCACI Revizitări și sinteze Revisitations and Synthesis TEXT: RUXANDRA DEMETRESCU	
146	Împotriva populismului de dreapta: proiectul de afișe „Alright/wing?” Against Right-Wing Populism: The Poster Project “Alright/Wing?” TEXT: RAIMAR STANGE	
150	MIHAI ZGONDOIU Peisaje berlineze cu extratereștrii Berlin Landscapes With Aliens TEXT: ANA DANIELA SULTANA	
153	Migrație, identitate, apartenență Migration, Identity, Belonging TEXT: COSANA NICOLAE ERAM	
RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS RECUPERĂRI / RECUPERATIONS IN MEMORIAM		
160	ION NICODIM TEXT: DOINEL TRONARU	
162	„Epuizarea dansului” / “Exhausting Dance” TEXT: MARINA OPREA	
166	MIKI VELCIOV În sfârșit land art! / Land Art At Last! TEXT: GABRIELA MATEESCU	
169	Radu Dragomirescu - Cataloage recente Radu Dragomirescu - Recent Catalogues TEXT: MAGDA CÂRNECI	
170	DOINA BOTEZ (1951-2023) Perenitatea vizualității clasice europene The Endurance of Classical European Visual Art TEXT: MAGDA CÂRNECI	
172	„Hipersemnele” lui Sorin Dumitrescu (1946-2024) Sorin Dumitrescu's “Hypersigns” (1946-2024) TEXT: MAGDA CÂRNECI	
174	Apariții editoriale recente Recent Editorial Appearances	
178	INFO ART	
196	COLABORATORI CONTRIBUTORS	

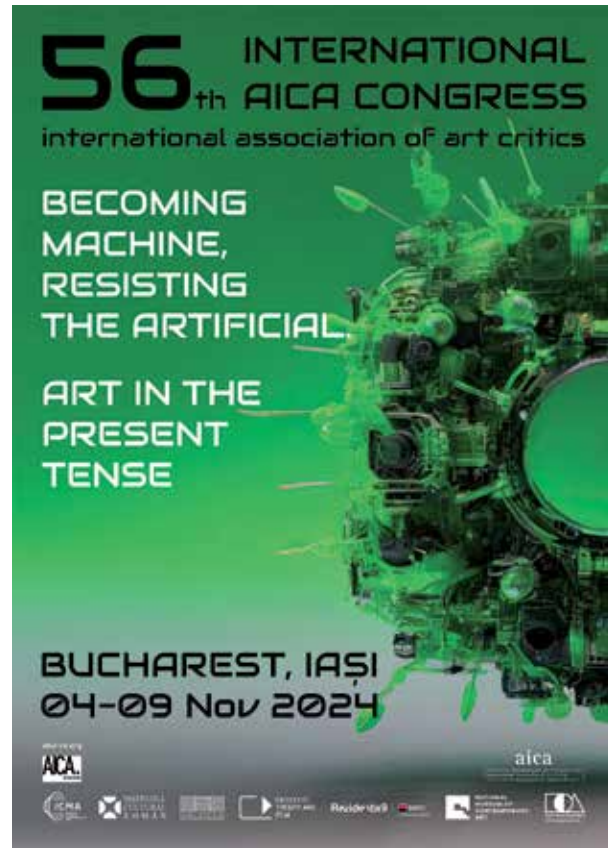
AICA: CONECTOR AL CRITICII DE ARTĂ ROMÂNEȘTI LA SCENA MONDIALĂ

AICA: LINKING ROMANIAN ART CRITICISM TO THE INTERNATIONAL SCENE

Text: Raluca Oancea

Dosarul curent este dedicat Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (AICA), cea mai prestigioasă organizație mondială de profil, înființată în 1950 și afiliată UNESCO, cât și influențelor pozitive ale aderării României la această structură începând din 1966. Trebuie amintit din start că, după închiderea ideologică a anilor 1950, din anii 1960 AICA a constituit pentru scena locală o adevărată transfuzie de sevă și energie artistică, o neașteptată cale de reconectare la circuitul simpoziunilor și evenimentelor expoziționale internaționale. Scurta perioadă de deschidere din epoca socialistă a anilor 1965-1974 a permis, astfel, stabilirea unor legături strategice cu oameni de cultură de pe toate continentele, membri AICA, dar totodată directori de muzee, esteticieni sau critici celebri implicați în conducerea unor structuri cheie ca Bienala de la Veneția (Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Giuseppe Marchiori) sau Bienala de la Paris (Georges Boudaille). În acest mod, criticii români integrați în rețeaua AICA au reușit, încă de atunci, să aducă acasă noi concepte și abordări care, treptat, au ajutat la formarea unor noi generații de artiști, mai experimentali, mai conectați la ultimele subiecte și medii de interes ale vremii. Un exemplu poate fi răspunsul dat temei „Arta și orașul”, lansată la Congresul Internațional de la Oslo, în 1969, cu reacții imediate sub forma unui simpozion și a unei serii de articole (publicate de autori importanți ca Giulio Carlo Argan și Petru Comarnescu în revistele *ARTA* și *România literară*). Cinci ani mai târziu se coagula și celebra expoziție omonimă de la Galeria Nouă din București, curatoriă de Mihai Drișcu, la care grupul Sigma prezenta iconicul *Turn informațional*.

În acest context, dosarul curent își propune să aducă în atenția publicului o serie de modele de bune practici ale criticilor români membri AICA, începând cu inițiativele secției naționale din timpul președinției unor figuri emblematiche ale perioadei socialiste, precum Petru Comarnescu sau Dan Hăulică, fără a uita însă talentul și dedicarea unor personalități la fel de valoroase, a căror voce nu a reușit să se facă auzită internațional pe măsura meritelor lor – Mihai Drișcu, Mihai Ispir, Gheorghe Vida, Andrei Pintilie sau Teodor Redlow. Prezentarea va continua cu reinventarea asociației în 2000 în paralel cu rebranduirea Revistei *ARTA*, sub conducerea Magdei Cărneci, culminând cu reușitele structurii actuale, al cărei președinte este Horea Avram (UBB, Cluj-Napoca), alături de un board format din Cristian Nae (UAGE, Iași) și Raluca Oancea (UNArte, București), și care, în prezent, numără 71 de membri – specialiști și specialiste de valoare din mai multe generații (aica-ro.org).¹ Ocazia care a impulsionat realizarea dosarului este una



The current dossier is dedicated to the International Association of Art Critics (AICA), the most prestigious global organization in the field, founded in 1950 and affiliated with UNESCO, as well as to the positive influences brought about by Romania's accession to this structure beginning in 1966. From the outset, it must be noted that, following the ideological lockdown of the late 1950s, AICA served as a vital transfusion of artistic energy for the local scene – an unexpected but crucial channel for reconnecting with the international network of symposia and exhibitions. The brief period of openness during the socialist era of 1965-1974 thus made it possible to establish strategic connections with cultural figures from all continents, AICA members who were also museum directors, aestheticians, or renowned critics involved in leading key structures such as the Venice Biennale (Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Giuseppe Marchiori) or the Paris Biennale (Georges



Membrii AICA România alături de Yuko Hasegawa la Congresul AICA, Iași, 2024.
AICA Romania members with Yuko Hasegawa at the AICA Congress, Iași, 2024.

dintre reușitele recente: prima organizare în România a Congresului anual AICA, între 4-9 noiembrie 2024. Situat sub patronajul UNESCO și sprijinit de Institutul Cultural Român, evenimentul desfășurat la București și Iași a permis venirea în țară a peste 80 de speakeri, moderatori și membri ai board-ului AICA din țări precum Africa de Sud, Argentina, Austria, Belgia, Brazilia, Bulgaria, Finlanda, Franța, Germania, Grecia, Japonia, Lituania, Marea Britanie, Polonia, Suedia, Turcia, Ucraina, Ungaria și Statele Unite ale Americii. După cum o atestă titlul acestei a 56-a ediții a congresului – „Becoming Machine, Resisting the Artificial. Art in the Present Tense” –, tema a fost una gravă și actuală: chestionarea transformărilor induse în câmpul artei și în statutul criticului de provocările prezentului, inclusiv de tehnologiile informaționale și revoluția culturală asociată cu proaspătul avânt al Inteligenței Artificiale (IA). În mod paradoxal, subiectul a reeditat o subtemă a Congresului AICA organizat în 1982 la Sophia Antipolis, Franța – „Critica de artă în era noilor media audiovizuale”, reamintindu-ne un alt moment favorabil criticii autohtone, în care Dan Hăulică, președinte al secției românești începând din 1970, preluase chiar președinția AICA Internațional. Profilul complex al liderilor AICA oferă importante indicii și în interpretarea conceptului de „critic de artă”, înțeles, încă din perioada socialistă, în sens larg, integrator, ce subsumează arii conexe precum istoria artei, literatura sau estetica. Observăm, astfel, că Dan Hăulică a activat și ca redactor-șef al revistei *Secolul 20*, recunoscută unanim drept un important teritoriu al libertății culturale intermediale și distinsă în 1987, la Centrul Pompidou, cu ocazia Bienalei UNESCO, drept cea mai bună revistă de literatură și artă din lume. Amintim, totodată, că Magda Cărneci s-a remarcat simultan ca poetă, profesoară universitară, redactor-șef al revistei *ARTA* și director al ICR Paris, iar noua

Boudaille). In this way, Romanian critics integrated into the AICA network managed, even then, to bring home new concepts and approaches which gradually contributed to the formation of new generations of artists, more experimental, more attuned to the latest topics and media of the time. One example is the response to the theme “Art and the City”, launched at the International Congress in Oslo in 1969, which prompted immediate reactions in the form of a symposium and a series of articles (published by important authors such as Giulio Carlo Argan and Petru Comarnescu in the *Arta* magazine and *România literară* newspaper). Five years later, the famous exhibition of the same name was held at the New Gallery in Bucharest, curated by Mihai Drișcu, at which the Sigma group presented the iconic *Information Tower*.

In this context, the current dossier aims to bring to the public's attention a series of best practices exemplified by Romanian critics who are members of AICA, starting with the initiatives of the national section during the presidencies of emblematic figures of the socialist period, such as Petru Comarnescu or Dan Hăulică, without, however, overlooking the talent and dedication of equally valuable personalities whose voices, unfortunately, did not gain the international recognition they deserved – Mihai Drișcu, Mihai Ispir, Gheorghe Vida, Andrei Pintilie, or Teodor Redlow. The presentation will continue with the reinvention of the association in 2000, alongside the rebranding of *Revista ARTA* under the leadership of Magda Cărneci, culminating with the accomplishments of the current structure, presided over by Horea Avram (UBB, Cluj-Napoca), together with a board made up of Cristian Nae (UAGE, Iași) and Raluca Oancea (UNArte, Bucharest), which today counts 71 members – valuable specialists from multiple generations (aica-ro.org).¹

The occasion that prompted the realization of this dossier is one of the recent achievements: the first-time organization in Romania of the annual AICA Congress, held between the 4th and the 9th of November 2024. Under the patronage of UNESCO and supported by the Romanian Cultural Institute, the event which took place in Bucharest and Iași brought to the country over 80 speakers, moderators, and AICA board members from countries such as South Africa, Argentina, Austria, Belgium, Brazil, Bulgaria, Finland, France, Germany, Greece, Japan, Lithuania, the United Kingdom, Poland, Sweden, Turkey, Ukraine, Hungary, and the United States of America. As suggested by the title of this 56th edition of the congress – “Becoming Machine, Resisting the Artificial. Art in the Present Tense” – the subject was both urgent and acutely relevant: a critical inquiry into the transformations within the field of art and the status of the critic in light of contemporary challenges, including information technologies and the cultural revolution triggered by the recent rise of Artificial Intelligence (AI). Paradoxically, the subject echoed a sub-theme of the 1982 AICA Congress held in Sophia-Antipolis, France – “Art criticism in the age of audiovisual media” – reminding us of another favorable moment for local criticism, when Dan Hăulică, president of the Romanian section since 1970, had taken over the presidency of AICA International itself.

The complex profile of AICA's leadership offers valuable insights into the interpretation of the concept of the “art critic”, understood since the socialist era in a broad, integrative sense, encompassing adjacent fields such

RALUCA OANCEA ÎN CONVERSAȚIE CU MAŁGORZATA KAŻMIERCZAK

RALUCA OANCEA IN CONVERSATION WITH MAŁGORZATA KAŻMIERCZAK

Am avut bucuria să realizez un interviu cu Małgorzata Kaźmierczak, noua președintă AICA Internațional – istoric de artă și curator din Polonia – o personalitate remarcabilă care, după doar un an de mandat, a reușit să imprime o direcție dinamică și profund implicată misiunii organizației. Sub conducerea sa, AICA a făcut pași importanți în construirea unui climat bazat pe democrație, solidaritate profesională și dialog transnațional, în efortul de a aduce împreună critici de artă de pe toate continentele, de a integra țări până acum nereprezentate și de a contribui la orizontalizarea geografiei culturale globale – o delimitare față de ierarhiile verticale consacrate care au dominat discursul artistic global. Am discutat despre rolul și statutul criticului de artă în contextul actual, despre provocările și transformările aduse de noile tehnologii media în câmpul artistic, dar și despre șansa extraordinară pe carea avut-o România de a organiza, în 2024, Congresul Internațional al Criticilor de Artă – un eveniment de anvergură care promite să re poziționeze scena locală în dialogul internațional al gândirii critice.

Raluca Oancea: Pentru secțiunea AICA România a fost o mare bucurie ca alegerile pentru președinția AICA Internațional să fie câștigate de o specialistă din Europa Centrală și de Est. Credeți că, astăzi, candidații din această regiune încă se mai confruntă cu dezavantaje? Mai este valabilă dihotomia amintită de Piotr Piotrowski, între Vest și Est, centru și periferie? După un an de mandat, care credeți că sunt realizările și limitele AICA Internațional?

Małgorzata Kaźmierczak: Pentru mine, care vin din AICA Polonia – fiind al doilea polonez în această funcție, precum și al treilea reprezentant din Europa de Est, după contribuțiile remarcabile aduse de Władysława Jaworska și criticul român Dan Hăulică – această întrebare este foarte relevantă. Într-adevăr, alegerea mea semnifică o recunoaștere a expertizei din regiunea noastră, dar și pune în discuție dezbaterele în curs despre inegalitățile și provocările cu care se pot confrunta candidații din Europa Centrală și de Est în comunitatea internațională a criticilor de artă. Conceptul influent al lui Piotr Piotrowski referitor la dihotomia dintre Vest și Est, centru și periferie, rămâne parțial valabil. O latură pozitivă a acestuia este posibila comparație dintre Europa de Est și America Latină, regiune de care eu personal sunt deosebit de interesată. Deși s-au făcut pași importanți pentru a reduce aceste decalaje, constatăm încă anumite inegalități structurale și diferențe în vizibilitate, sprijin instituțional și impact internațional pentru criticii și cercetătorii din regiunea noastră, precum și din alte regiuni „periferice”.



I had the pleasure of conducting an interview with Małgorzata Kaźmierczak, the new President of AICA International – an art historian and curator from Poland – a remarkable figure who, in just one year of her mandate, has managed to set a dynamic and deeply engaged course for the organization. Under her leadership, AICA has taken important steps toward fostering a climate grounded in democracy, professional solidarity, and transnational dialogue, aiming to bring together art critics from across all continents, to integrate countries that have so far remained unrepresented, and to contribute to the horizontal reconfiguration of cultural geography – a move away from long-standing vertical hierarchies that have dominated the global art discourse. We discussed the role and status of the art critic in today's context, the challenges and transformations brought about by new media technologies in the artistic field, as well as the extraordinary opportunity Romania has been given to host, in 2024, the International Congress of Art Critics – a landmark event that promises to reposition the local scene within the global conversation on critical thinking in art.

Raluca Oancea: For the Romanian section of AICA, it was a great joy that the elections for the president of AICA International were won by a woman and an expert from Central and Eastern Europe. Do candidates from this region still face certain disadvantages? Does

Abordarea și depășirea acestor dezavantaje reprezintă una dintre prioritățile cheie ale președinției mele. Am înregistrat progrese semnificative în primul meu an de mandat. Am înființat cu succes două Secțiuni Naționale noi – AICA Ecuador și AICA Georgia. Am lansat un program important de rezidențe la Arhiva Criticii de Artă din Rennes, mulțumită colaborării productive cu Universitatea din Rennes. Rezidența a fost acordată în acest an Președintelui AICA Cuba, în scopul de a stimula un angajament și un schimb mai larg între criticii de artă din întreaga lume. De asemenea, am revizuit și simplificat statutul nostru, facilitând procesul de aplicare și aderare pentru membri și secțiuni noi. O altă realizare importantă a fost creșterea prezenței și participării noastre în organizații dedicate libertății de expresie, precum Freemuse sau US National Coalition Against Censorship. Participăm, de asemenea, la programul „Create to be Free” al Consiliului Europei. Ne-am consolidat vocea și angajamentul față de protejarea dialogului critic și a libertății artistice, aspecte deosebit de importante în climatul socio-politic actual. Desigur, recunoaștem și limite. Problemele structurale și financiare persistă, iar noi ne străduim constant să îmbunătățim structurile de sprijin și resursele Asociației, în special pentru membri din regiuni subreprezentate sau defavorizate, precum America Latină, Asia sau Africa. Întotdeauna mai este de lucru, și ne angajăm să producem îmbunătățiri în anii următori.

R.O.: În România, una dintre provocările constante este că nu toți membrii sunt implicați activ în organizație. De asemenea, majoritatea tinerilor absolvenți în istoria și teoria artei par mai atrași de curatoriat decât de scris. Există chiar opinii ce reclamă „moartea” criticii de artă. Cum ați descrie statutul actual al criticului de artă în Polonia și în alte contexte culturale? Mai există astăzi interes pentru critica autentică, sau acesta s-a mutat mai degrabă către istoria artei și curatoriat?

M.K.: Nu există nicio organizație în care toți membrii să fie la fel de activi. Și da, rolul criticului de artă s-a schimbat semnificativ în ultimele câteva decenii. Dar critica de artă cu siguranță nu este moartă. În Polonia, criticii continuă să joace un rol esențial de mediatori între artiști, instituții și public, menținând o voce independentă și critică, ce provoacă adesea narațiunile dominante instituționale sau induse de piață. Consider critica de artă ca fiind destul de puternică în Polonia. Avem universități care predau critica de artă. Sunt co-autor al unui astfel de program de masterat la Cracovia. Ceea ce caracterizează critica de artă din Polonia este poziția sa etică fermă. Suntem o comunitate mică, în care orice conflict de interese este clar vizibil. Tipul de abordare publicitară răspândită în cele mai importante reviste de artă din Europa Occidentală sau Statele Unite este inexistent în Polonia, unde nimeni nu l-ar lua în serios. Instituțiile de artă nu își pot permite să încerce să influențeze ce se scrie despre expozițiile lor. Dacă o fac, acest lucru devine subiect de dezbatere publică. Cu toate acestea, distincția dintre critică, curatoriat și cercetare istorică de artă a devenit, într-adevăr, tot mai vagă, reflectând, însă, mai degrabă un fenomen global decât o problemă strict locală. Nu văd nicio contradicție între aceste abordări, deoarece cred că și o expoziție poate reprezenta o formă de critică artistică. În ansamblu, critica autentică rămâne vitală, deși sub forme și în spații noi. Provocarea – și oportunitatea – pentru AICA și pentru toți criticii la nivel

Piotrowski's dichotomy between West and East, center and periphery, still hold today? After a year in office, what would you say are the achievements and the limitations of AICA International?

Małgorzata Kaźmierczak: For me, coming from AICA Poland and being the second Pole in this position – as well as the third representative from Eastern Europe, after the outstanding contributions of Władysława Jaworska and Dan Hăulică from Romania – it is particularly meaningful to reflect on this question. Indeed, my election signifies a recognition of expertise from our region, but it also highlights ongoing discussions about the inequalities and challenges that Central and Eastern European candidates may still face in the broader international art-critical community. Piotr Piotrowski's influential concept of the dichotomy between West and East, center and periphery, remains partially valid. What I like about this concept is that it compares Eastern Europe to Latin America, because I am particularly interested in art from that region. Although significant steps have been taken to bridge these gaps, we still notice certain structural inequalities and differences in visibility, institutional support and international reach for critics and scholars from our region, as well as from other “peripheral” regions. Addressing and overcoming these disadvantages is one of the key priorities of my presidency. During my first year in office, we've made significant progress. We successfully established two new National Sections – AICA Ecuador and AICA Georgia – expanding our international community and inclusivity. We launched an important residency program at the Archive of Art Criticism in Rennes, thanks to a productive collaboration with the University of Rennes, which was awarded to the President of AICA Cuba, with the aim of fostering greater engagement and exchange among art critics worldwide. We also revised and simplified our statutes, making it easier for new members and sections to apply and join our association. Another important achievement has been to increase our presence and participation in organizations dedicated to freedom of expression, such as Freemuse or the US National Coalition Against Censorship. We also participate in the Council of Europe's “Create to be Free” program. We have strengthened our voice and our commitment to protecting critical dialogue and artistic freedom, which is particularly important in today's socio-political climate. Of course, we also recognize limitations. Structural and financial challenges remain, and we are constantly striving to improve the Association's support structures and resources, especially for members in historically underrepresented or disadvantaged regions such as Latin America, Asia or Africa. There's always more to do, and we are committed to continued improvement in the years ahead.

R.O.: In Romania, one of the ongoing challenges is that not all members are actively involved in the organization. Also, most young graduates in art history and theory seem more drawn to curating than writing. There are even rumors that art criticism is “dead.” How would you describe the current status of the art critic in Poland and other cultural contexts? Is there still space for genuine criticism, or has it shifted more toward art history and curatorship?

M.K.: There is no organization in which all members

REDEFINIREA CRITICII (DE ARTĂ) ÎN ERA DEVENIRII-MAȘINĂ

REDEFINING (ART) CRITICISM IN THE AGE OF BECOMING-MACHINE

Text: Raluca Oancea

La câteva luni distanță de la prima organizare în România a Congresului anual al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (AICA), eveniment care a permis venirea la București și lași a peste 80 de critici și curatori, din țări ca Africa de Sud, Argentina, Austria, Belgia, Brazilia, Bulgaria, Finlanda, Franța, Germania, Grecia, Japonia, Lituania, Marea Britanie, Polonia, Suedia, Turcia, Ucraina, Ungaria și Statele Unite ale Americii, o serie de întrebări rămân deschise. Mai întâi, merită investigat în ce fel mai este relevantă astăzi participarea la o astfel de structură care, în perioada socialistă, a constituit o esențială punte de legătură cu scena internațională? În al doilea rând, ne întrebăm dacă semnificativa reuniune de specialiști de pe cinci continente a reușit să infirme săcăitoarele zvonuri legate de moartea criticii de artă. O a treia întrebare pornește chiar de la titlul acestei a 56-a ediții a congresului – „Becoming Machine, Resisting the Artificial. Art in the Present Tense” – și vizează interpretarea dată în context noțiunilor de *artificial* și *devenire-mașină*.

Înțelegerea relevanței actuale a participării la structura în cauză presupune o scurtă trecere în revistă a istoriei AICA România, înființată în 1966, odată cu dezghețul cultural din perioada socialistă, și care, astfel, pentru cel puțin un deceniu, a constituit o perfuzie de energie și viață pentru organismul artei locale, reconectându-l la teme relevante, forumuri esențiale de dezbateră, evenimente artistice internaționale ca Bienalele de la Veneția sau Paris. Prin cooperarea, mereu de pe poziții de egalitate, a unor personalități precum Petru Comarnescu și Dan Hăulică, ultimul ajuns în anii 1980 președinte AICA Internațional, cu importanți actori europeni ca Giulio Carlo Argan, René Berger, Georges Boudaille sau Jacques Lassaigue, o schimbare de paradigmă a devenit posibilă. Expozițiile de tip salon au fost treptat înlocuite la București de unele cu miză conceptuală, localizate în galerii proaspăt răsărite în peisajul cultural (Apollo, Amfora, Galeria Nouă, Orizont). Arta a început să circule, devenind tot mai racordată și mai experimentală. Peste noapte, s-a cristalizat un adevărat nucleu intermedial ce alimenta nu doar experimente artistice, ci și sintetizarea artelor vizuale cu literatura, filosofia și arhitectura la nivelul unor publicații precum *Secolul XX* sau *Arta*. În ciuda sincopei din anii 1980, toate acestea s-au cristalizat într-o nouă paradigmă a artei contemporane, care a făcut posibilă apariția primelor proiecte new media, după 1989, când și AICA Ro a fost readusă la viață în anul 2000, la inițiativa Magdei Cârneci.

În această perioadă de tranziție către structurile europene, orientarea postcolonială a AICA și atenția autentică oferită Sudului Global, precum și Europei



Masa rotundă AICA, București, noiembrie 2024.
AICA Roundtable, Bucharest, November 2024.

A few months after Romania hosted the annual Congress of the International Association of Art Critics [AICA] for the first time – an event that brought over 80 critics and curators to Bucharest and lași from countries such as South Africa, Argentina, Austria, Belgium, Brazil, Bulgaria, Finland, France, Germany, Greece, Japan, Lithuania, the United Kingdom, Poland, Sweden, Turkey, Ukraine, Hungary, and the United States – a number of questions remain open. Firstly, it is worth examining whether participation in such a structure, which during the socialist period served as a vital bridge to the international art world, still holds relevance today. Secondly, we might ask whether this high-profile gathering of specialists from five continents succeeded in challenging the enduring rumors of the „death of art criticism.” Finally, an inquiry emerges directly from the congress's 56th edition title – “Becoming Machine, Resisting the Artificial. Art in the Present Tense” – prompting a contextual interpretation of the notions of *the artificial* and *becoming-machine*.

Understanding the current relevance of participation in this structure requires a brief overview of the history of AICA Romania, founded in 1966 during the cultural thaw of the socialist era. For at least a decade, it served as a vital source of energy and renewal for the local art scene, reconnecting it with pressing global discourses, essential



Malgorzata Kazmierczak alături de Horea Avram și Raluca Oancea, la deschiderea Congresului, Muzeul Național de Artă Contemporană al României, noiembrie 2024. Credit foto: Mădălina Tichie.
Malgorzata Kazmierczak with Horea Avram and Raluca Oancea, at the opening of the Congress, National Museum of Contemporary Art of Romania, November 2024. Photo credit: Mădălina Tichie.

Centrale și de Est, au constituit un nou punct de sprijin pentru o Românie aflată în procesul regăsirii propriei identități, dincolo de „bovarismul cultural” și iluzia că, în virtutea latinității limbii, ar trebui să fim relocați în Vest, alături de marele Paris, cât și dincolo de subterfugiile evadărilor verticale din Balcani, în baza „ontologiilor etnice” à la Blaga sau Noica – metode iluzorii, sancționate de criticile lucide ale naționalismului (Sorin Antohi, Claude Karnoouh și alții) Este adevărat că, în ultimii douăzeci de ani, structurile și programele care au încurajat colaborările culturale și rețelele de legături la nivel regional și global s-au diversificat. AICA rămâne, însă, un actor cheie în menținerea unui tot mai necesar echilibru, cât și a dialogului, de pe poziții egale, între Est și Vest, între diverse regiuni mondiale și valori. Astfel, în 2024, la conducerea AICA Internațional a fost aleasă Malgorzata Kaźmierczak, o excelentă specialistă și arhitectă a dialogului cultural din Polonia, iar printre ultimele locații de desfășurare ale congresului AICA se numără nu doar București și Cracovia, ci și Havana, Taipei, Buenos Aires, iar pentru 2025 – Johannesburg, cu o temă dedicată artei, identității și problemelor de gen în Sudul Global. În acest context, perioada actuală, marcată de nesfârșite crize economice, sanitare, ecologice și, mai ales, geopolitice, reprezintă o nouă răscruce în care conectarea la spațiul european și internațional, prin organizația AICA, patronată de UNESCO, devine la fel de necesară precum a fost în momentul de închidere ideologică al anilor 1950.

Moartea criticii (de artă) a fost, la rândul ei, dezmințită de semnificativul dialog din cadrul congresului de la București și lași, care a arătat existența unui interes real la nivel internațional, nu doar pentru dezbateră problemelor artistice, ci și pentru poziționarea acestora într-un context mai larg, social și politic. Intervine aici maniera integrativă în care a fost interpretat, încă de la început, conceptul de „critic de artă” în AICA – rețea de teoreticieni, istorici de artă, filosofi, esteticieni,

platforms for debate, and major international art events such as the Venice and Paris Biennales. Collaboration – always on equal footing – between figures such as Petru Comarnescu and Dan Hăulică (the latter becoming president of AICA International in the 1980s) and major European actors like Giulio Carlo Argan, René Berger, Georges Boudaille, and Jacques Lassaigue led to a significant paradigm shift. Salon-type exhibitions were gradually replaced by conceptually-driven shows located in newly emerged galleries on the cultural map: Apollo, Amfora, Galeria Nouă, Orizont. Art began to circulate more freely, becoming increasingly connected and experimental. Overnight, a genuine intermedial nucleus crystallized, feeding not only artistic experiments but also a synthesis of visual arts with literature, philosophy, and architecture within publications such as *Secolul XX*. Despite the stagnation of the 1980s, all of this helped consolidate a new paradigm of contemporary art, which paved the way for Romania's first new media projects to emerge after 1989 – when AICA Romania was also revived at the initiative of Magda Cârneci.

In this period of transition toward European structures, AICA's postcolonial orientation and genuine attention to the Global South, as well as to Central and Eastern Europe, offered Romania a renewed point of support in its search for identity. This occurred beyond the confines of what has been called “cultural bovarism” and the illusion that, by virtue of linguistic Latinity, we should be repositioned in the West, alongside “the grand Paris”, and beyond the subterfuges of vertical escapes from the Balkans, grounded in “ethnic ontologies” such as those proposed by Blaga or Noica – ultimately illusory methods, as lucid critiques of nationalism by Sorin Antohi or Claude Karnooh have shown.

It is true that over the past two decades, the structures and programs fostering cultural collaboration and networking, both regionally and globally, have diversified. Nevertheless, AICA remains a key actor in maintaining a much needed balance and fostering dialogue on equal footing between East and West, as well as among various global regions and value systems. In 2024, Malgorzata Kaźmierczak, a distinguished Polish expert and architect of cultural dialogue, was elected president of AICA International. Recent congress locations reflect this commitment to inclusivity and decentralization – not only Bucharest and Krakow, but also Havana, Taipei, Buenos Aires, and, in 2025, Johannesburg, where the theme will focus on art, identity, and gender issues in the Global South. In this context, the present moment, marked by persistent economic, health, ecological, and above all, geopolitical crises, emerges as a new crossroads. Once again, connection to the European and international sphere, facilitated by AICA under the patronage of UNESCO, becomes as vital as it was during the ideological thaw of the late 1950s. The so-called death of (art) criticism was, in turn, refuted by the meaningful dialogue that unfolded in Bucharest and lași, which demonstrated a sustained international interest not only in artistic discourse but in its positioning within broader social and political frameworks. At the heart of this dynamic lies AICA's integrative understanding of the “art critic” – a role that, from the organization's inception, has encompassed theorists, art historians, philosophers, aestheticians, university professors, researchers, and directors of major festivals and museums. Crucially, this broadening of the term should not be mistaken for a dilution of critical



Departamentul PHAMA, expoziție de licență „Kicks”. Lucrări vizibile de la stânga la dreapta: Natalija Lokcikaitė; Rokas Gelžinis, *Not Gone, Not Found*; Julija Kuprijaškinaitė, *The Promise that The Bliss Field Made to The Avatar*, galeria Atletika, Vilnius, Lituania, 2024. Credit foto: Giedrius Stonkus.
PHAMA Department, BA degree show “Kicks”. Works visible from left to right: Natalija Lokcikaitė; Rokas Gelžinis, *Not Gone, Not Found*; Julija Kuprijaškinaitė, *The Promise that The Bliss Field Made to The Avatar*, Atletika Gallery, Vilnius, Lithuania, 2024. Photo credit: Giedrius Stonkus.

ARTĂ MEDIA SAU MEDIA ÎN ARTA CONTEMPORANĂ? RELAȚIA COMPLICATĂ DINTRE ARTĂ ȘI TEHNOLOGIE ÎN STUDIILE ARTISTICE ȘI INSTITUȚIILE DE ARTĂ

MEDIA ART OR MEDIA IN CONTEMPORARY ART? THE COMPLICATED RELATIONSHIP OF ART AND TECHNOLOGY FROM ART STUDIES TO ART INSTITUTIONS

Text: Jurij Dobriakov

Numărul mare de absolvenți ai departamentului de Fotografie, Animație și Arte Media (FAAM) al Academiei de Arte din Vilnius în viața artistică lituaniană arată că acesta este o sursă majoră de competențe artistice în țară. Cu toate acestea, este mult mai greu de stabilit în ce măsură departamentul și absolvenții săi sunt asociați cu domeniul artistic mai larg, mai ales cu arta media,

The prominence of the alumni of Vilnius Academy of Arts' Department of Photography, Animation and Media Art in the Lithuanian art life shows that it is a major source of artistic competencies in the country. It is, however, much harder to tell to what extent the department and its alumni are associated by the broader art field precisely with media art as understood in the



Departamentul PHAMA, expoziția de master „Exploring Disorientation: A Visual Journey”. Edvinas Sinkevičius, *Discophone*, Galeria de Fotografie Vilnius, 2024. Credit foto: Jonas Balčiūnas.
PHAMA Department, MA degree show “Exploring Disorientation: A Visual Journey”. Edvinas Sinkevičius, *Discophone*, Vilnius Photography Gallery, 2024. Photo credit: Jonas Balčiūnas.

asa cum este înțeleasă la nivel internațional. Această problemă este legată atât de noțiunea de artă media împărtășită de comunitatea de profesori și studenți, cât și de semnificația atribuită de obicei acestui termen pe scena artistică lituaniană în general. Departamentul predă arta media? Studenții o realizează efectiv? Lumea artei externe o recunoaște ca atare? Și, dacă este cazul, cum reacționează la acest tip de practică? Comunitatea internațională a artei media s-a dezvoltat ca o „lume a artei” separată, care a celebrat intersecția dintre artă, știință și tehnologie, a criticat subjugarea tehnologiei în interesul puterii, a pus preț pe auto-organizarea în rețea și activismul socio-politic și s-a distanțat de lumea artei contemporane, presupus tehnofobă și instituționalizată. În același timp, aceasta din urmă consideră însuși termenul de „artă media” drept un oximoron sau un anacronism, pe motiv că întreaga artă tradițională și modernă este o artă a mediilor specifice (forme de expresie), în timp ce arta contemporană nu ar fi deloc preocupată de specificitatea mediilor moderniste. Înțelegerea reciprocă este complicată de faptul că locuitorii lumii artei media nu înțeleg media ca bază a taxonomiei formelor de artă, ci ca diverse „extensii” tehnologice (în primul rând electronice și digitale) ale omului, care au generat societatea informațională. Media sunt înțelese aici nu ca mijloace pasive de exprimare a viziunilor artistice, ci ca mediatori și agenți activi și aproape autonomi, a căror natură și efect asupra publicului este cel mai bine evidențiat mai degrabă de studiile de comunicare, precum și de teoria și filosofia media, decât de critica de artă convențională. Prin urmare, formele de artă care evită aceste elemente tehnologice nu pot fi asociate cu arta media. Cu toate acestea, nu doar utilizarea tehnologiei este importantă, ci și aspectele discursive și ideologice, cum ar fi „hacking-ul” critic al tehnologiei, alături de o poziție anti-corporativă și anti-totalitară. Între timp, în domeniul artei lituaniene, definiția artei media tinde să

international discourse. This issue is related to both the notion of media art shared by the community of tutors and students itself and the meaning usually assigned to this term in the general Lithuanian art scene. Does the department teach media art, do the students actually make it, does the external art world recognise it as such, and if it does, how does it react to this kind of practice? The international media art community developed as a separate “art world” that celebrated the intersection of art, science, and technology, critiqued the subjugation of technology to the interests of power, prized networked self-organisation and sociopolitical activism, and distanced itself from the allegedly technophobic and institutionalised contemporary art world. Meanwhile, the latter views the very term “media art” as an oxymoron or an anachronism, holding that all of traditional and modern art is an art of *specific* media (forms of expression), while contemporary art is reportedly not concerned with modernist medium specificity at all. Mutual understanding is complicated by the fact that the dwellers of the media art world understand media not as the basis of the taxonomy of art forms, but as the various technological (primarily electronic and digital) “extensions” of the human that have brought about the information society. Media are understood here not as passive means for the expression of artistic visions, but as active and almost autonomous mediators and agents, whose nature and effect on the audience is best revealed by communication studies as well as media theory and philosophy, rather than conventional art criticism. Hence, art forms that eschew these technological elements cannot be associated with media art. Yet it is not just the use of technology that matters, but also the discursive and ideological aspects such as critical “hacking” of technology, coupled with an anti-corporate and anti-totalitarian stance. Meanwhile, in the Lithuanian art field the definition of media art tends to be more formal and abstract – any kind of “non-traditional” technological means employed in the production and presentation of a work automatically make it an example of media art. Hence the frequent misnaming of video or even film artists as “media artists” in the local cultural press, even if their work does not critically tackle the media apparatus. This is no surprise, as few Lithuanian art critics are aware of the international new media discourse fostered by festivals like ISEA, Ars Electronica, and Transmediale, as well as online platforms like Rhizome, Nettime, and V2_. Such is the external context which the department encounters. Yet is there a clearer understanding of the content and history of the concept of media art inside it? The situation is just as ambiguous. In the beginning of its activity, the department predictably emphasised the new technology element as its distinctive competency that made it relatively more progressive than most other departments of the academy, which were still working predominantly with “old” means of expression. Yet even in the mid-2000s this technology was mostly limited to (digital) photography, computer graphics, and video;

CULTIVAREA CELOR VII: ARTA CONTEMPORANĂ SE CONFRUNTĂ CU CALVARUL FORMELOR DE VIAȚĂ IN VITRO

CULTIVATING THE LIVING: CONTEMPORARY ART CONFRONTING THE ORDEAL OF FORMS OF LIFE IN VITRO

Text: Neli Dobрева

Dacă ne gândim la existența unei replici umane sub forma unui robot umanoid inteligent, se pune problema recunoașterii granițelor dintre cei vii și „formele” celor vii. Acesta este cazul celui mai avansat robot (*gynoid*) și artist de gen din lume până în prezent, Ai-Da, care se autointitulează artist cu abilități tehnologice, dar spune că este fără conștiință (*The Guardian*, 11 octombrie 2022). Ea se află, astfel, într-o stare intermediară de uman-inuman și viețuitoare-neviețuitoare. O analiză a capacităților acestei alte forme de existență arată o reticență în a o accepta și a o înscrie în mediul uman. Ca exemplu al limitelor tehnologice ale unei opere de inteligență artificială (Cardiell, 2024), Ai-Da este, de asemenea, o *formă de viață* care se dezvoltă datorită ei înseși. Această formă de inerență face posibilă „cultivarea vieții” în mod ambivalent.



Ai-Da în Camera Lorzilor, Londra, 2025. © Ai-Da Robot Studios www.ai-darobot.com.
Ai-Da at the House of Lords, London, 2025. © Ai-Da Robot Studios www.ai-darobot.com.

Thinking about the existence of a human replica in the form of an intelligent humanoid robot raises the question of recognizing the boundaries between the living and “forms” of the living. Such is the case of the world’s most advanced and gendered (*gynoid*) robot and artist to date Ai-Da, who recognizes herself as an artist with technological skills, but she says being without conscience (*The Guardian*, Oct. 11, 2022). She is thus in an in-between state of human-non-human and living-non-living. A survey of the capabilities of this other form of life reveals a reluctance to accept and inscribe it within the human environment. As an example of technological limits of an AI work (Cardiell, 2024), Ai-Da is also a *form of life* that develops thanks to itself. This form of inherence makes it possible to “cultivate the living” ambivalently. With this in mind, we approach the American artist and biohacker Heather Dewey-Hagborg, who uses a 3D printer to reproduce human faces, portrait sculptures, from analyses of genetic material (DNA from hair, cigarette butts, chewed gum) found in the New York urban zone. She is interested in art as a technological research and critic. Her technique: 3D printing (gypsum, ink, epoxy resin). Her *Stranger Visions. Portraits and samples from New York (2012/ 2017)* project presented at the “Mutations-Créations / Imprimer le monde” exhibition in 2017 (Centre Pompidou, Paris, France), questions, along with the aforementioned robot artist Ai-Da, practices linked to an authorship. Thus, while Ai-Da is creating art, who is the author? And, with Dewey-Hagborg, what should we consider: the subject behind the DNA material, its transformation into a *bio* or *digital object*, or the creative and technological skills of the artist? The intersection between contemporary art, biology and technology issues life forms and *forms of life*. Dewey-Hagborg uses personal data and questions the relationship between true and false, real and fictional, as a *semblance*. A question then arises: is the artwork the *same* as the original whose it is the image of (i.e. life-size reproduction), or is it a *verisimilitude eikos* [εἰκός] (Aristotle, *Poetics*) which could be used as a form of resistance and ethical commitment to defend human subjectivity facing an ever more invasive technoscience exploiting the means of contemporary art? And what if these people recognize themselves going to an exhibition?

În acest sens, o abordăm pe artista americană și biohacker Heather Dewey-Hagborg, care utilizează o imprimantă 3D pentru a reproduce chipuri umane, sculpturi-portret, pornind de la analize ale materialului genetic (ADN din păr, mucuri de țigară, gumă mestecată) găsit în zona urbană a New York-ului. Ea este interesată de artă ca cercetare și critică tehnologică. Tehnica ei: imprimare 3D (gips, cerneală, rășină epoxidică). „Stranger Visions. Portraits and samples from New York” (2012 / 2017), proiect prezentat în cadrul expoziției „Mutations-Créations / Imprimer le monde” în 2017 (Centre Pompidou, Paris, Franța), pune în discuție, alături de artistul robot Ai-Da menționat anterior, practicile legate de paternitate. Astfel, când Ai-Da creează artă, cine este autorul? Și, împreună cu Dewey-Hagborg, ce ar trebui să luăm în considerare: subiectul din spatele materialului ADN, transformarea acestuia în *obiect bio* sau *digital* sau abilitățile creative și tehnologice ale artistului? Intersecția dintre arta contemporană, biologie și tehnologie pune în discuție viața și *formele de viață*. Dewey-Hagborg folosește date personale și pune sub semnul întrebării relația dintre adevărat și fals, real și ficțional, ca o *aparență*. Apare atunci o întrebare: este opera de artă la fel ca originalul a cărui imagine este (adică reproducerea în mărime naturală) sau este o *verosimilitate eikos* [εἰκός] (Aristotel, *Poetica*) care ar putea fi folosită ca o formă de rezistență și angajament etic pentru apărarea subiectivității umane în fața unei tehnno-științe tot mai invazive care exploatează mijloacele artei contemporane? Și ce se întâmplă dacă acești oameni se recunosc mergând la o expoziție? Am putea avea în vedere o turnură științifică în arta contemporană care ridică în mod deschis probleme legate de *puterea falsului ca aparență*: ca indistinctibilitate – și nu confuzie – între real și imaginar (Deleuze, 1985). Imaginarul este perceput aici ca acord, sau *verosimilitudine*, și *formă de viață* amintind de Ludwig Wittgenstein: „Deci spuneti că acordul uman decide ce este adevărat și ce este fals?” – Ceea ce spun ființele umane este adevărat și fals; și ele sunt de acord în limbajul pe care îl folosesc. „Acesta nu este un acord în opinii, ci în forma de viață”. (Wittgenstein, PI, 241). Acest lucru se întâmplă în timp ce interacționăm cu roboți umanoizi inteligenți. După cum susține Lucas Cardiell (2024), suntem probabil confrunțați cu o întrebare eronată: „[...] atunci când ne gândim la sisteme de inteligență artificială sau la roboți, ceea ce facem de fapt este să ne imaginăm «entități gânditoare», nu că acestea «gândesc». Ceea ce contează este modul în care noi, oamenii, reacționăm la ele, nu cum sunt ele de fapt”.

ÎNTOARCEREA TEHNOLOGICĂ ÎN CADRUL ARTEI CONTEMPORANE

Particularitatea abordării lui Dewey-Hagborg este ideea de a crea *in vitro*, în opoziție cu *in situ*, adică în laborator și în afara unei ființe vii. Desigur, ea nu cultivă viața ca atare, dar creează, totuși, prin artă și tehnologie obiecte de cercetare care urmează procedura *in vitro*. Ceea ce ea subliniază este atât: agenda politică a creației – crearea unui obiect prin intermediul tehnologiei genetice și digitale –, inclusiv „imaginația artificială” (Hui, 2016), ca *turnură tehnologică* în arta contemporană – cât și pericolul pe care acest tip de creație îl invocă (adică oferă opțiuni pentru discriminarea, rasializarea și incriminarea persoanelor). Abordările computaționale sau ingineresti ale vieții se



Portraits and samples from East Hampton: Sample 1

Collected 6/2/13

MtDNA Haplogroup: H2a2a1 (Eastern European)

SRY Gene: present

Gender: Male

rs12913832: GG

Eye Color: Blue

rs4648379: CC

Typical nose size

rs6548238: TT

Lower odds for obesity

Heather Dewey-Hagborg, *Viziuni mai necunoscute. Portrete și mostre din New York, 2012-2017*.
Heather Dewey-Hagborg, *Stranger Visions. Portraits and samples from New York, 2012-2017*.

PORTOFOLII PORTFOLIOS

TUDOR CIURESCU

CEA MAI BUNĂ ȚARĂ ESTE INTERNETUL

THE BEST COUNTRY IS THE INTERNET

Text: Maria Bîrsan



Vedere din expoziția *Icarus*, Galeria Vunu, Kosice, Slovakia, 2023.
View from the exhibition *Icarus*, Vunu Gallery, Kosice, Slovakia, 2023.

Situată la confluența mai multor școli de gândire, printre care ÉCAL Lausanne, Liceul de Arte Plastice „Nicolae Tonitza” sau Skatepark Eroilor, practica lui Tudor Ciurescu propune, deja de mai bine de zece ani, crearea de imagini și obiecte posibile, nu atât prin materialitatea lor imediată, cât prin multitudinea de sensuri și de deznodăminte atașate lor. Sensibilitatea estetică a lucrărilor sale, adânc ancorată în rețelele fluide ale culturii digitale, este potențată și capătă prezentă prin substratul obiectelor familiare sau amintirilor personale ale artistului, recontextualizate printr-un limbaj complex, încărcat de tensiune și memorie. Ciurescu este, în primul rând, un artist al timpului său. Locuind și lucrând între Lausanne și Milano, își asumă fără rezerve apartenența la o generație crescută pe internet, reușind să îmblânzească moștenirea specificului regional est-european și să vireze spre o estetică cvasiuniversală, în care imaginile, referințele culturale și umorul circulă libere, fără frontiere vizibile. Cu toată această democratizare a informației, de care

Situated at the confluence of several schools of thought, including ÉCAL Lausanne, “Nicolae Tonitza” High School of Fine Arts or The Eroilor Skatepark, Tudor Ciurescu's practice has been promoting, for more than ten years now, the creation of images and objects that are possible, not so much through their immediate materiality, but through the multitude of meanings and outcomes attached to them. The aesthetic sensibility of his works, deeply anchored in the fluid networks of digital culture, is enhanced and acquires presence through the underlying familiar objects or the artist's personal recollections, recontextualized through a complex language, charged with tension and memory. Ciurescu is first and foremost an artist of his time. Living and working between Lausanne and Milan, he unreservedly identifies with a generation brought up on the internet, managing to tame the legacy of the specific East European regional heritage and turn towards a quasi-universal aesthetic in which images, cultural references and humor circulate freely, without visible

predecesorii săi nu s-au bucurat în aceeași măsură, artistul nu a fost ocolit de presiunea încadrării într-un „-ism”. Deși lucrările sale au fost uneori etichetate drept exemple de *internet art*, el însuși întărind această categorisire prin inserții *pop art* și prin folosirea culorilor manifest pentru lumea digitală precum verde neon sau albastru electric, practica lui Ciurescu se înscrie mai degrabă în paradigma *post-internet art*, în care nu suportul online în sine este esențial, ci modul în care internetul a transformat procesele de gândire, selecție și producție vizuală. Arhiva de teme și imagini pe care artistul o explorează este rezultatul unui tip de cercetare informală specifică noii condiții digitale, descrisă de Claire Bishop în *Disordered Attention: how we see art and performance today*¹ ca o derivă digitală bazată pe internalizarea motoarelor de căutare printre instrumentele inerente practicii artistice și arhivistice. Astfel, Ciurescu practică o cartografiere afectivă a imaginației colective contemporane, mapând spații imense de informație prin platforme precum Tumblr, TikTok, Reddit sau The British Library, în care evenimente, referințe și traume latente sunt reactivate. Din desprinderea din „-ism” a artistului rezultă două serii de consecințe care îi consolidează corpusul vizual, permițându-i să experimenteze mai mult cu toate instrumentele dobândite de-a lungul studiilor sale: eliminarea culorii și trecerea în monocrom, efectul imediat fiind întărirea aurei lucrărilor, indiferent de mediul ales – pictură, serigrafie, sculptură, *ready-made* sau *memorabilia*, toate pendulează între alb și negru, într-o stratificare elegantă, gravă, spartă pe alocuri de mici accente umoristice est-europene.

Tudor Ciurescu, *Dustulator*, oțel sudat, 184x80x41 cm, 2023.
Tudor Ciurescu, *Dustulator*, welded steel, 184x80x41 cm, 2023.



borders. For all this democratization of information, which his predecessors did not enjoy to the same extent, the artist has not been spared the pressure of being categorized as an “-ism”. Although his works have sometimes been labeled as examples of internet art, with the artist himself reinforcing this categorization through pop art inserts and the use of overt colors for the digital world such as neon green or electric blue, Ciurescu's practice falls more into the post-internet art paradigm, where it is not the online medium itself that is essential, but the way the internet has transformed processes of thought, selection and visual production. The archive of themes and images that the artist explores is the result of a kind of informal research specific to the new digital condition, described by Claire Bishop in *Disordered Attention: how we see art and performance today*¹ as a digital drift based on the internalization of search engines among the tools inherent to artistic and archival practice. Thus, Ciurescu practices an affective cartography of the contemporary collective imagination, mapping immense spaces of information through platforms such as Tumblr, TikTok, Reddit or The British Library, in which events, references and latent traumas are reactivated.



Tudor Ciurescu, *Visul a fost prea repede*, metal sudat manual, 160x160 cm, 2021.
Tudor Ciurescu, *The Dream Was Too Fast*, hand welded metal, 160x160 cm, 2021.

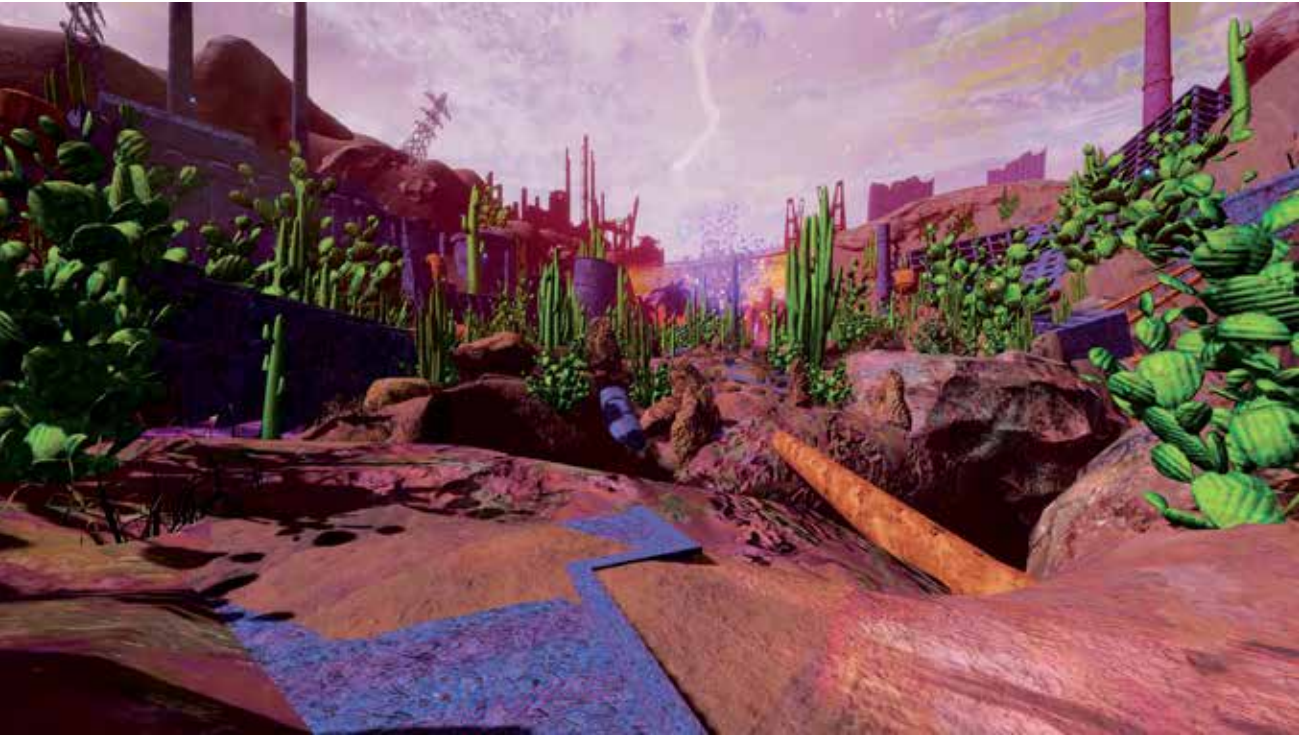
The artist's detachment from “-ism” results in two series of consequences that strengthen his visual corpus, allowing him to further experiment with all the tools acquired throughout his studies: the elimination of color and the shift to monochrome, the immediate effect being to strengthen the aura of the works, regardless of the chosen medium - painting, screen-printing, sculpture, ready-made or memorabilia, all of them hovering between black and white, in an elegant, serious layering, broken at times by small humorous Eastern European touches. A second consequence of his departure from stylistic labels is the integration of artificial intelligence as a natural extension of his artistic process. In the Generative Portraits series, Ciurescu trains an AI bot that he feeds with images of his own work as well as fragments of

DRAGOȘ DOGIOIU

ECO-ECO-PUNK CA PRACTICĂ ARTISTICĂ

ECO-ECO-PUNK AS ARTISTIC PRACTICE

Text: Raluca Paraschiv



Dragoș Dogioiu, *Cactusul de la capătul lumii*, film VR și experiență imersivă, 2023.
Dragoș Dogioiu, *Cactus at the End of the World*, VR movie & immersive room experience, 2023.

Versurile tulburătoare ale lui Franny Choi (2024) – „Într-o zi vom zăcea în pământ / Cu guri și ciuperci, pământul / Ne va accepta scuzele” – evocă un viitor post Antropocen pe care deja ni-l putem aminti și negocia prin lucrările artistului new-media Dragoș Dogioiu. Lucrând la intersecția dintre realitate virtuală, animație și print 3D, Dogioiu construiește medii speculative care sunt în același timp tehnologice și organice, senzoriale și analitice. Experiențele sale VR interactive explorează concepte ca *entanglement* / încrângătură, mediere, complexitate, tulburare și adaptare în cadrul unor sisteme care sunt în mod inerent amestecate, deteriorate și haotice, în care dezordinea este definită din punct de vedere tehnologic, ecologic sau temporal. Abordarea memoriei este esențială în practica lui Dragoș Dogioiu. În „Soma” (2021), privitorul navighează printr-un vast peisaj neural, printre neuroni și sinapse, în căutarea unor fragmente evazive de amintiri. Acestea sunt distorsionate și estompate, reflectând trecerea timpului și instabilitatea rememorării. Memoria nu mai este arhivă, ci interfață, activată prin prezența utilizatorului și reconstruindu-se în timp real prin noi conexiuni.

The haunting lines of Franny Choi (2024) – “Someday we'll lie in dirt. / With mouths and mushrooms, the earth/ will accept our apology.” – evoke a post-Anthropocene future that can already be recalled and negotiated through the works of new media artist Dragoș Dogioiu. Working at the intersection of virtual reality, animation, and 3D printing, Dogioiu constructs speculative environments that are at once technological and organic, sensorial, and analytical. His interactive VR experiences explore concepts such as entanglement, mediation, complexity, disturbance, and adaptation within systems that are inherently interconnected, damaged, and chaotic, where disorder is defined technologically, ecologically, or temporally. The exploration of memory is central to Dragoș Dogioiu's practice. In *Soma* (2021), the viewer navigates a vast neural landscape, among neurons and synapses, in search of elusive memory fragments. These are distorted and blurred, reflecting the passage of time and the instability of recollection. Memory is no longer an archive but an interface, activated by the user's presence and reconstructed in real time through new connections. This investigation continues in *Anamnesis* (2022), a



Dragoș Dogioiu, *Anamneză*, experiență imersivă VR, 2022.
Dragoș Dogioiu, *Anamnesis*, interactive VR experience, 2022.

Această explorare continuă în „Anamnesis” (2022), o experiență narativă VR gamificată, în care Dogioiu reface momente din copilărie folosind arhiva personală de fotografii și înregistrări video. Momente episodice sunt prezentate printr-o lentilă subiectivă, modelate atât de realismul magic caracteristic copilăriei, cât și de distorsiunile amintirii adulte. Așa cum fotografiile sunt, în viziunea lui Vilém Flusser (2002), „baraje puse în calea fluxului istoriei”, mediile VR ale lui Dogioiu întrerup timpul liniar și propun reconstrucții afective ale unor spații trecute. Ambele lucrări se aliniază cu observația Joannei Zylinska conform căreia media nu doar înregistrează, ci „co-creează” memoria. Nu sunt simulări nostalgice, ci experimente critice despre cum ne amintim și cum tehnologia modelează acest proces. „The Condemned” (2022), proiect educațional realizat în colaborare cu regizorul de teatru Bobi Pricop și prezentat în mai multe licee, se îndepărtează de memorie și pătrunde în sfera eticii și a puterii. Jucătorul trăiește experiența a trei personaje aflate într-un scenariu inspirat de faimosul *Stanford Prison Experiment*, folosindu-și vocea pentru a declanșa dialoguri, care sunt apoi redată din alte perspective, pentru a explora concepte ca responsabilitate, supraveghere și autoritate. În „Latent News” (2023), Dogioiu investighează relația

gamified narrative VR experience in which Dogioiu reconstructs moments from his childhood using a personal archive of photographs and video recordings. Episodic moments are presented through a subjective lens, shaped both by the magical realism characteristic of childhood and by the distortions of adult memory. Just as photographs are, in Vilém Flusser's view (2002), “dams placed in the way of the stream of history, jamming historical happenings” Dogioiu's VR environments interrupt linear time and propose affective reconstructions of past spaces. Both works align with Joanna Zylinska's observation that media not only records but “co-creates” memory. They are not nostalgic simulations, but critical experiments on how we remember and how technology shapes this process. *The Condemned* (2022), an educational project created in collaboration with theatre director Bobi Pricop and presented in several high schools, moves away from memory and addresses questions of ethics and power. The player experiences the perspective of three characters placed in a scenario inspired by the famous Stanford Prison Experiment, using their voice to trigger dialogues, which are then replayed from other viewpoints in order to explore concepts such as responsibility, surveillance, and authority. In *Latent News* (2023), Dogioiu investigates the relationship between history, artificial intelligence, and media. Using AI models such as Stable Diffusion, he reinterprets static frames from news broadcasts, including footage aired by the Romanian Public Television during the 1989 Revolution, transforming them into speculative visions, possible alternative versions of other historical events interwoven with AI-generated teletext-style captions. Thus, the work becomes a feedback loop between truth, memory, and the production of computational images. If *Latent News* questions the ways in which history is reconfigured through media, a series of Dogioiu's works speculate on ecological futures grounded in disturbance-based ecologies, a critical framework developed by Anna Tsing (2015) in order to understand how life persists through countless forms of interspecies collaboration within landscapes scarred by human activity and the impact of capitalism. In *Sea of No Tomorrow* (2023), part of the collaborative project *Kimaera*, an interactive meta-installation composed of nine modules proposed by the prestigious Arad-based collective Kinema Ikon, the viewer is transported into a world devoid of any human trace. The VR environment designed by the artist is populated by AI-generated plants and animals, challenging the viewer to discover their role within a non-anthropocentric ecosystem. Similarly, *The Cactus at the End of the World* (2023), created in collaboration with Anca Poterașu Gallery and inspired by the paintings of Iulian Biserica, with sound composed by Roman Poirier, proposes a foray without a predetermined narrative thread into a post-apocalyptic industrial landscape where the only surviving living entity is a cactus. The work encourages a focused engagement with the act of seeing, with understanding gaze or the perception machine described by Joanna Zylinska as an interconnected network composed of technical devices, biological processes, social structures, and the surrounding environment. These contribute to the formation and organization of images, data, and

MĂLINA MONCEA

Text: Georgia Țidorescu



Vedere din expoziția *Be the outside* | looking in, galeria Victoria, Iași, România, 2021.
View from the exhibition *Be the outside* | search in, Victoria Gallery, Iași, Romania, 2021.

Prima dată când am întâlnit lucrările Mălinei Moncea a fost în 2020, la Timișoara, în timp ce coordonam producția unei expoziții de grup la care ea participa. Lucrările ei erau amplasate în prima sală în care intrau vizitatorii, stabilind tonul întregii expoziții. Proiectul fotografic explora satele românești pe timp de noapte, când singurătatea și liniștea transformă brusc atmosfera, făcând peisajul să semene cu imaginea unui bloc înalt cu o singură lumină aprinsă. Evoca un sentiment de singurătate și micime, o liniște copleșitoare care, paradoxal, aduce pace, ca și cum orice greșeală pe care o faci nu ar mai conta cu adevărat în marea schemă a lumii.

POLITICĂ

În anii următori, practica ei a căpătat straturi de complexitate politică, extrase din lucruri pe care le-a văzut și trăit. Mediul cotidian din jurul ei a devenit

The first time I encountered the works of Mălina Moncea was in 2020 in Timișoara, while I was managing the production of a group exhibition she was participating in. Her works were placed in the first room visitors entered, setting the tone for the entire exhibition. The photographic project explored Romanian villages at night, when solitude and stillness abruptly transform the atmosphere, making the landscape feel like seeing a tall apartment building with a single light on. It evokes a sense of loneliness and smallness, an overwhelming quiet that paradoxically brings peace, as if any mistake you make doesn't really matter in the grand scheme of the world.

POLITICS

In the following years, her practice developed layers of political complexity, drawn from things she had seen and lived herself. The surroundings of her everyday life

parte a cercetării, pe măsură ce observa cum aceste locuri se prăbușesc treptat sub greutatea nepăsării celor aflați la putere, un rezultat cât se poate de vizibil al capitalismului într-un oraș precum Iași. În proiectul „Dallas” (a 14-a Bienală Internațională a Tinerilor Artiști, Skopje, Macedonia, 2023), ea explorează contrastul izbitor dintre spațiile urbane dezvoltate din centrul Iașiului și o comunitate periferică care nici măcar nu este înregistrată oficial de oraș. Complexitățile care apar într-un spațiu autogovernat, rupt de un sistem capitalist ce nu are loc pentru cei care „nu se încadrează” și care au fost împinși la margine pentru a îmbunătăți imaginea orașului, generează un tip ciudat de invizibilitate. La doar câțiva kilometri de centru, acest loc devine unul uitat, unde oamenii trăiesc de pe o zi pe alta în condiții precare, neglijăți de orice partid aflat la guvernare și excluși din orice sistem care i-ar putea include. Urmărindu-i cercetarea continuă asupra comunităților care nu se mai simt binevenite într-o utopie aparent perfectă, putem vedea cum își împlătește memoria prin experiențe trăite și printr-o observație atentă a locurilor și proceselor care le-au modelat.



Mălina Moncea, *Acasă*, print digital, 128x82 cm, 2020.
Mălina Moncea, *Home*, digital print, 128x82 cm, 2020.

Practica Mălinei Moncea poartă un strat personal de sensibilitate, nu doar trăind procesul, ci și scoțând în evidență discrepanțele profunde dintre lumi coexistente. Ea examinează teme precum mitologiile urbane și modul în care acestea s-au infiltrat în spațiile pe care le locuim, influențând felul în care gândim despre probleme sociale și politice. Se concentrează în special pe cât de evazive și vizual ambigue pot fi ficțiunile pe care le interpretăm și le resuscităm constant. Atrasă de ceea ce este straniu și marginal, atât ca prezență, cât și estetic, ea investighează spațiul liminal dintre ficțiune și adevăr obiectiv, pătrunzând în ceea ce se află dincolo de gândirea conștientă. Pentru ea, spațiul personal, psihologic și public se intersectează în margine, influențând modul în care interacțiunile socio-culturale se desfășoară. Prin simbolism și reinterpretarea istoriilor colective, creează un spațiu de



Mălina Moncea, *Dallas*, print digital, 2021.
Mălina Moncea, *Dallas*, print digital, 2021.

became part of her research, as she watched these places slowly collapse under the weight of neglect from those in power, an all-too-visible aftermath of capitalism in a city like Iași. In her project, *Dallas* (14th International Biennial of Young Artists, Skopje, Macedonia, 2023), she explores the stark contrast between the well-developed urban spaces in the city center of Iași and a peripheral community that isn't even officially registered by the city. The complexities that emerge in a self-governed space, cut off from a capitalist system that makes no room for those who don't "fit" and have been pushed out to improve the image of the city, create a strange kind of invisibility. Just a few kilometers from the center, it becomes a forgotten place where people live day by day in precarious conditions, unacknowledged by any ruling party, and left out of any system that could include them. Observing her ongoing research into communities that no longer feel welcome in a seemingly perfect utopia, she weaves in her memory through lived experience and close observation of both the places and the processes that shaped them. Mălina Moncea's practice carries a personal layer of sensibility, not only living the process but exposing the stark discrepancies between coexisting worlds. She examines themes such as urban mythologies and how they've seeped into the spaces we inhabit, shaping how we think about social and political issues. Her focus lies especially in how elusive and visually ambiguous the fictions we perform and keep reviving can be. Drawn to the uncanny and marginal, both in presence and in aesthetic, she investigates the liminal space between fiction and objective truth, reaching into what lies beyond conscious thought. For her, personal, psychological, and public spaces intersect within marginality, shaping how socio-cultural interactions unfold. Through symbolism and reinterpretation of collective histories, she creates space for dialogue around identity and how people interact with their environments. Some of her images reflect the idealization of the Romanian village, while others capture the remnants of a post-communist reality.

Mircea Suci, *Fiecare epocă are propriul fascism* (citată după Primo M. Levi, imagine după Goya), ulei și acrilic pe lemn, 20×17 cm, 2022.
Credit foto: Dan Vezentan.
Mircea Suci, *Every Age Has Its Own Fascism* (quote after Primo M. Levi, image after Goya), oil and acrylic on wood, 20×17 cm, 2022.
Photo credit: Dan Vezentan.



EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

„CHANTAL BY US” IDENTITATE, ISTORIE PERSONALĂ, INTERDISCIPLINARITATE IDENTITY, PERSONAL HISTORY, INTERDISCIPLINARITY

CHANTAL BY US

Artiști: Paula Dunker, Katia Pascariu, Nicoleta Lefter,
Vlaicu Golcea, Laura Săvuțiu, Mihaela Michailov,
Mircea Suci
/SAC, București
12.11.2024 – 01.03.2025

Text: Anne-Marie Lolea

„Sunt o femeie și sunt și evreică; sunt regi-
zoare și sunt și scriitoare, deci nu pot fi pusă
într-o singură cutie” – Chantal Akerman.

“I am a woman and I am also Jewish; I am a
director and I am also a writer, so I cannot be
put in one box” – Chantal Akerman.



Vedere din expoziție. Credit foto: Dan Vezentan.
Exhibition view. Photo credit: Dan Vezentan.

La /SAC Berthelot (re)trăiește un spirit al cărui pionierat în lumea filmului experimental, feminist, încă răsună cu ecou pentru cineastii, actorii și artiștii multimedia actuali. De aceea, galeria a luat forma unui „teatru al grijii”, în care istoriile personale se împletesc cu biografia și creația regizoarei Chantal Akerman, formând un spațiu al intimității, vulnerabilității, identității și pierderii. Titlul expoziției, „Chantal by us”, amintește de titlul filmului *Chantal Akerman by Chantal Akerman* (1996), o premieră în istoria seriei franceze de televiziune publică *Cinéma, de notre temps*. Când i s-a propus să participe la seria *Cinéma, de notre temps*, Akerman a sugerat, în glumă, să fie ea însăși subiectul filmului. Inițial, și-a imaginat un film compus exclusiv din fragmente ale propriilor sale creații, însă la insistențele producătorilor de a include și imagini cu ea însăși, Akerman a acceptat, cu reticență, și a împărțit filmul în două părți – în prima parte, regizoarea este în apartamentul său și citește direct către camera de filmat o lungă scrisoare autobiografică, incluzând problemele pe care le-a întâmpinat în timpul realizării filmului; în a doua parte, a preluat secvențe din vasta sa filmografie, îmbinându-le în mod aleatoriu până când au format un nou film. „Chantal by us” anunță reinterpretarea figurii regizoarei de un grup artistic multidisciplinar, o reinterpretare ce ia forma unui caleidoscop al privirii operei lui Akerman. Paula Dunker, Nicoleta Lefter, Mihaela Michailov, Katia Pascariu, Laura Săvuțiu, Vlaicu Golcea în colaborare cu Ema Onofrei, Laurence Ermacova și Monica Stoica – performere, actrițe, teatrologă, artist multimedia – privesc fiecare înspre câte un fragment al vieții și operei lui Akerman care se pliază pe propria sensibilitate, oferind în final, după parcurgerea fiecărei camere din spațiul de la Berthelot, o imagine holistică asupra figurii cineastei. Alex Radu, curatorul expoziției, nuanțează vizual dialogul dintre instalațiile acestora prin inserarea lucrărilor lui Mircea Suci, unul dintre cei mai importanți artiști români din generația sa. Deși lucrările acestuia au fost gândite cu ceva ani în urmă, plecând de la preocupări personale, ele se integrează, totuși, armonios în traseul expozițional propus prin instalațiile video/multimedia, verbalizând pe pânză aceleași laitmotive ce apar și în creația lui Chantal Akerman. Urcând treptele către etajul galeriei, privirea mi-a picat imediat asupra lucrării semnate de Laura Săvuțiu, *Pillows on Pillars*, care, la prima vedere, pare să concretizeze exact titlul – două perne așezate pe socluri. Cu toate acestea, instalația este împărțită în două proiecții, fiecare pe câte o pernă: pe prima, actul intim al somnului, iar pe a doua, secvențe cu șine de tramvai sau scene urbane, însoțite de un bruiaj sonor care nu pare să întrerupă odihna figurii proiectate. Prin dubla expunere, instalația reușește să realizeze o negociere constantă între dezvăluirea spațiului intim și apropierea de lumea exterioară, temă recurentă în creația lui Chantal. În aceeași încăpere, pe un ecran, poate fi vizionat *Chantal Akerman par Chantal Akerman par Paula Dunker x Laura Săvuțiu x Katia Pascariu*, un scurtmetraj realizat întocmai după filmul din 1996 amintit, *Chantal Akerman by Chantal Akerman*. Paula Dunker, coregrafă și performeră, se autoreprezintă drept Chantal, reinterpretând secvențele din filmografia acesteia printr-un act de exprimare și explorare a identității. Lucrarea Paulei Dunker, realizată în colaborare cu Laura Săvuțiu și Katia Pascariu, se inspiră din autoportretul și din declarația lui Akerman: „Prefer când altcineva vorbește despre filmele mele”. În câteva dintre cadrele

At /SAC Berthelot (re)rises a spirit whose pioneering work in the world of experimental, feminist film still resonates with echoes for today's filmmakers, actors and multimedia artists. This is why the gallery has taken the form of a “theater of care” in which personal histories intertwine with the biography and creation of director Chantal Akerman, forming a space of intimacy, vulnerability, identity and loss. The title of the exhibition, “Chantal by us”, is reminiscent of *Chantal Akerman by Chantal Akerman* (1996), a first in the history of the French public television series *Cinema, de notre temps*. When asked to participate in the series *Cinema, de notre temps*, Akerman jokingly suggested that she herself should be the protagonist. Initially, she envisioned a film composed exclusively of fragments of her own creations, but at the insistence of the producers to include footage of herself, Akerman reluctantly agreed and divided the film into two parts – in the first part, the director is in her apartment reading a long autobiographical letter directly to the camera, including the problems she encountered while making the film; in the second part, she took footage from her vast filmography, randomly piecing it together until it created a new movie. “Chantal by us” announces the reinterpretation of the director by a multidisciplinary artistic group, a reinterpretation that takes the form of a kaleidoscope of the view of Akerman's work. Paula Dunker, Nicoleta Lefter, Mihaela Michailov, Katia Pascariu, Laura Săvuțiu, Vlaicu Golcea in collaboration with Ema Onofrei, Laurence Ermacova and Monica Stoica – performers, actresses, theater, multimedia artist – each one of them looks at a fragment of Akerman's life and work that is folded into their own sensibility, finally offering, after going through each room in the space at Berthelot, a holistic view of the filmmaker. Alex Radu, the curator of the exhibition, visually nuances the conversation between their installations by inserting works by Mircea Suci, one of the most important Romanian artists of his generation. Although his works were conceived a few years ago, starting from personal concerns, they integrate harmoniously into the exhibition route proposed by the video/multimedia installations, verbalizing on canvas the same themes that appear in Chantal Akerman's work. As I was walking up the stairs to the gallery's first floor, my eyes immediately fell on Laura Săvuțiu's *Pillows on Pillars*, which at first glance seems to materialize the title – two pillows on pedestals. However, the installation is divided into two projections, each on a pillow: on the first one, the intimate act of sleep, and on the second, sequences of tram tracks or urban scenes, accompanied by a noise that does not seem to interrupt the rest of the projected figure. Through the double exposure, the installation manages to achieve a constant negotiation between revealing the intimate space and approaching the outside world, a recurrent theme in Chantal's work. In the same room, there is a screen showing *Chantal Akerman par Chantal Akerman par Paula Dunker x Laura Săvuțiu x Katia Pascariu*, a short film based on the 1996 movie *Chantal Akerman by Chantal Akerman*. Paula Dunker, a choreographer and performer, represents herself as Chantal, reenacting sequences from her filmography through an act of expression and exploration of identity. Paula Dunker's work, made in collaboration with Laura Săvuțiu and Katia Pascariu, is inspired by Akerman's self-portrait and Akerman's statement: “I prefer it when someone else talks about

DE LA INDEX LA ALGORITM: CREDIBILITATEA IMAGINII ÎN ERA DIGITALĂ

FROM INDEX TO ALGORITHM: THE CREDIBILITY OF IMAGE IN THE DIGITAL ERA

FROZEN NARRATIVES: A COLLECTION OF LIVED MOMENTS

Artiști: Irina Botea Bucan, Irina Dumitrașcu
Măgurean, Andrei Mateescu, Mălina Moncea,
Sergiu Sas

Curatoare: Raluca Oancea
CAV Multimedia, București

oct-nov. 2024

Într-un articol publicat de *New York Times Magazine* în 1984, când Photoshop încă nu apăruse, iar imaginile digitale necesitau echipamente foarte costisitoare, profesorul și teoreticianul Fred Ritchin a prevăzut modul în care tehnologia digitală va rescrie regulile creării și receptării imaginilor. 40 de ani mai târziu, într-un interviu cu Brian Palmer din ultimul număr pe 2024 al revistei *Aperture*¹, Ritchin reflectează asupra avertismentelor sale anterioare și analizează schimbarea de paradigmă produsă de lipsa unui „martor” prezent la fața locului în imaginile generate digital. Interviu explorează impactul tehnologiei asupra credibilității fotografiei, necesitatea păstrării integrității acesteia pentru a menține o înțelegere comună a lumii, considerată un factor esențial pentru democrație, și propune, sub influența lui John Berger, tratarea fotografiei de presă drept „citată din aparențe” / „quotations from appearances”.

Filosoful italian Maurizio Ferraris a creat termenul de *documentalitate* pentru a descrie proprietățile care constituie condițiile necesare ca ceva să fie un obiect social. Pentru Ferraris, obiectele sociale sunt diferite de obiectele fizice (cum ar fi o masă) sau de obiectele ideale (cum sunt numerele), deoarece „ele există doar în măsura în care există oameni care cred că ele există”, iar acest gând, această credință în existența lor, pot fi produse „pornind de la două condiții foarte generale: a fi o inscripție și a fi un document sau un lucru documentar”².

În mod similar, am ajuns într-o perioadă în care imaginile și arhivele de imagini există doar în măsura în care există și oameni care să le considere documente ale realității sau, mai mult decât atât, să creadă că ele pot servi ca atare. Care este rolul actual al mediilor inițial definite ca indexicale, precum fotografia și filmul, dar și relația dintre procesul fotografic și actul vederii, dintre captarea imaginii pe un suport și mecanismele memoriei individuale sau colective au fost și întrebările de la care a pornit expoziția „Frozen Narratives: A Collection of Lived Moments”, curatoriată de Raluca Oancea la Centrul Artelor Vizuale Multimedia la finalul anului 2024, în cadrul proiectului „INTERVAL Nodes – Portable Borders”, dezvoltat de asociația Slow-Sync PH. Fotografia și filmul au fost inițial definite prin capacitatea lor de a surprinde o amprentă fizică a

Text: Raluca Paraschiv

In a 1984 *New York Times Magazine* article, before Photoshop had appeared and digital images required expensive equipment, professor and theorist Fred Ritchin foresaw how digital technology would rewrite the rules of image creation and reception. 40 years later, in an interview with Brian Palmer in the latest 2024 issue of *Aperture*¹ magazine, Ritchin reflects on his earlier warnings and analyzes the paradigm shift produced by the lack of a “witness” present on the spot in digitally generated images. The interview explores the impact of technology on the credibility of photography, and the need to preserve its integrity to maintain a shared understanding of the world, considered an essential factor for democracy. It proposes, under the influence of John Berger, to treat press photographs as “quotations from appearances”.



Irina Botea Bucan, *Diagrame incomplete. Fragment dintr-un prototip, broderie pe pânză, 2023, dimensiuni variabile*. Credit foto: Andrei Mateescu.

Irina Botea Bucan, *Unfinishing the Diagrams. Fragment from a prototype, embroidery on canvas, 2023, variable sizes*. Photo credit: Andrei Mateescu.



Vedere din expoziție. Credit foto: Andrei Mateescu.
Exhibition view. Photo credit: Andrei Mateescu.

lumii, iar imaginea rezultată era considerată o urmă directă sau un index al realității din fața obiectivului în momentul înregistrării. Imaginea înregistrată a fost considerată mult timp un mijloc de conservare a momentelor și o formă fiabilă de memorie, datorită presupusei sale conexiuni directe cu un eveniment trecut. Susan Sontag, citată de Fred Ritchin în articolul menționat anterior, descria fotografia ca pe un fel de „amprentă” a realității. Chiar și în era fotografiei digitale și a generării imaginilor prin inteligență artificială, înțelegerea inițială a fotografiei implica un proces optic de înregistrare a luminii. Odată cu tranziția spre imaginea digitală, procesul fotografic a devenit unul „computațional”, în care lumina reprezintă doar punctul de plecare pentru manipularea pixelilor. Imaginile generate de AI sunt construite pe baza unor tipare învățate de algoritmi, fără a mai avea o legătură directă cu un eveniment fizic, dar păstrându-și o mare parte din impactul psihologic bazat pe documentalitate. Conceptul de „cameră simulată” / „simulated camera”, propus de Ritchin, desemnează faptul că inteligența artificială poate genera imagini care imită fotografia,

Italian philosopher Maurizio Ferraris developed the term *documentality* to describe the properties that constitute the necessary conditions for something to be a social object. For Ferraris, social objects are different from physical objects (such as a table) or ideal objects (such as numbers) because “they exist only to the extent that there are people who think that they exist”, and this thought, this belief in their existence, can be produced “from two very general conditions: being an inscription and being a document or documentary thing”.² Similarly, we have arrived at a time in which images and image archives exist only to the extent that there are people who consider them to be documents of reality or, moreover, believe that they can serve as such. What is the current role of mediums initially defined as indexic mediums, such as photography and film, as well as the relationship between the photographic process and the act of seeing, between capturing the image on a support and the mechanisms of individual or collective memory were also the questions that started the exhibition “Frozen Narratives: A Collection of Lived Moments”. This exhibition was curated by Raluca Oancea at the Center for Visual Multimedia Arts at the end of 2024, within the



Vedere din expoziție. Credit foto: Vlad Cîdea. Prin amabilitatea Kunsthalle Bega.
Exhibition view. Photo credit: Vlad Cîdea. Courtesy of Kunsthalle Bega.

DINCOLO DE EXCLUZIUNE ȘI EXOTIZARE: REFLECȚII CRITICE ȘI POLITICI ALE VINDECĂRII LA KUNSTHALLE BEGA

BEYOND EXCLUSION AND EXOTICIZATION: CRITICAL REFLECTIONS AND HEALING POLITICS AT KUNSTHALLE BEGA

Text: Raluca Oancea

ȚARA DE FOC

Artiști: Claudia Andujar, Florin Bobu, Alex Bodea, Chet Kumari Chitrakar, Tony Chakar, Ana Deji, Megan Dominescu, Mihaela Drăgan, Ion Dumitrescu, Chitra Ganesh, Alexandra Gulea, Loredana Ilie, Sakarin Krue-On, Ivana Mladenović, Nicoleta Moise, Silvia Moldovan, Elisabeta și Emilia Morar, Veda Popovici și Mircea Nicolae, Maria Prodan, Citra Sasmita, Ștefan Sava, Últimaesperanza, Sana Shahmuradova Tanska, Robel Temesgen, Hans Mattis-Teusch, Mona Vătămanu și Florin Tudor, Mark Verlan, Cecilia Vicuña, Apichatpong Weerasethakul, Cristina Zárraga

Curator: Cosmin Costinaș. Co-curatori: Mona Vătămanu și Florin Tudor

Kunsthalle Bega, Timișoara

18.10.2024 – 15.03.2025

Vernisată în octombrie 2024 și încă pe simezele generosului spațiu Kunsthalle Bega până pe 15 martie 2025, expoziția internațională de grup „Țara de foc” / „Land of Fire” se constituie ca un manifest postcolonial care, de pe noile poziții ale globalizării culturale (Appadurai) și istoriei orizontale (Piotrowski), solicită regândirea noțiunilor de esențialism identitar, stat-națiune, localizare, excluziune, centru, periferie, exotizare. Proiectul reprezintă un produs colaborativ care a angajat o echipă curatorială puternică, alcătuită din Cosmin Costinaș (premiant Bega Art Prize 2021, curator la Haus der Kulturen der Welt, Berlin, iar în 2022 și al trienalei Kathmandu „KT 2077”) și duoul Mona Vătămanu & Florin Tudor, cât și o listă impresionantă de artiști: Claudia Andujar, Florin Bobu, Alex Bodea, Chet Kumari Chitrakar, Tony Chakar, Ana Deji, Megan Dominescu, Mihaela Drăgan, Ion Dumitrescu, Chitra Ganesh, Alexandra Gulea, Loredana Ilie, Sakarin Krue-On, Ivana Mladenović, Nicoleta Moise, Silvia Moldovan, Elisabeta și Emilia Morar, Veda Popovici și Mircea Nicolae, Maria Prodan, Citra Sasmita, Ștefan Sava, Ultima Esperanza, Sana Shahmuradova Tanska, Robel Temesgen, Hans Mattis-Teusch, Mona Vătămanu și Florin Tudor, Mark Verlan, Cecilia Vicuña, Apichatpong Weerasethakul, Cristina Zárraga.

Remarcându-se ca o necesară dezbatere critică în lumea de azi, puternic marcată de derapaje politice în direcția extremei drepte, conflicte armate, relansarea poftelor imperialiste și a politicilor colonialiste, expoziția a fost însoțită de un program amplu de discuții care au implicat curatorii, artiștii și o serie de invitați speciali în abordarea unor teme actuale ale scenei culturale: ascensiunea și declinul mitologiilor naționale, strategii anticoloniale de vindecare, practici artistice, istorie, natură și control, istorii ale artei marginalizate și potențialul lor.



Ștefan Sava, *Linii înflorite*, ceară de albine, fragmente de ceramică, tablă neagră, dimensiuni variabile, 2024. Credit foto: Vlad Cîdea.
Ștefan Sava, *Blooming Lines*, beeswax, ceramic fragments, black board, variable dimensions, 2024. Photo credit: Vlad Cîdea.

Opened in October 2024 and still on display in the generous space of Kunsthalle Bega until March 15, 2025, the international group exhibition “Land of Fire” stands as a decolonial manifesto. Drawing on new perspectives of cultural globalization (Appadurai) and horizontal history (Piotrowski), it calls for a reevaluation of concepts such as identity essentialism, the nation-state, localization, exclusion, center-periphery dynamics, and exoticization. This project is a collaborative endeavor, bringing together a strong curatorial team composed of Cosmin Costinaș (recipient of the Bega Art Prize 2021, curator at Haus der Kulturen der Welt, Berlin, and in 2022, curator of the Kathmandu Triennale “KT 2077”), alongside the duo Mona Vătămanu & Florin Tudor. The exhibition also features an impressive lineup of artists, including: Claudia Andujar, Florin Bobu, Alex Bodea, Chet Kumari Chitrakar, Tony Chakar, Ana Deji, Megan Dominescu, Mihaela Drăgan, Ion Dumitrescu, Chitra Ganesh, Alexandra Gulea, Loredana Ilie, Sakarin Krue-On, Ivana Mladenović, Nicoleta Moise, Silvia Moldovan, Elisabeta and Emilia Morar, Veda Popovici & Mircea Nicolae, Maria Prodan, Citra Sasmita, Ștefan Sava, Ultima Esperanza, Sana Shahmuradova Tanska, Robel Temesgen, Hans Mattis-Teusch, Mona Vătămanu & Florin Tudor, Mark Verlan, Cecilia Vicuña, Apichatpong Weerasethakul, and Cristina Zárraga.

Standing out as a necessary critical debate in today's world, one deeply affected by political shifts toward the far right, armed conflicts, the resurgence of imperialist ambitions, and colonialist policies, the exhibition was accompanied by an extensive program of discussions which involved the curators, artists, and a series of special guests who explored pressing issues within the contemporary cultural scene: the rise and fall of national mythologies, anticolonial healing strategies, artistic practices, history, nature and control, the histories of marginalized art and their potential.

In this context, the values embraced by the curators – duty, integrity, responsibility, communication, collaboration, and solidarity – recall Dan Perjovschi's initiative *Generosity, Regeneration, Transparency, Independence, Sufficiency, Local Anchor* and most of *all Humor*, in which he inscribed the columns of the Fridericianum Museum with the *lumbung* imperatives selected for *documenta 15* by the Indonesian curatorial collective *ruangrupa* (the first collective curatorship in *documenta's* history and the second non-European curatorship after Okwui Enwezor in 2002). A closer look reveals that “Land of Fire” aligns closely with the broader vision of *ruangrupa's* project in Kassel, not only through its promotion of non-western art, non-commercial artistic works such as image or document archives and the critical-educational dimension of artistic practice, but also through its ambition to move beyond the typically European image of the individualist artist in constant competition (with others, with time).

The exhibition at Kunsthalle Bega is also in line with the last two curatorial programs of the Venice Biennale – “The Milk of Dreams” (2022, curated by Cecilia Alemani) and especially “Foreigners Everywhere” (2024, curated by Adriano Pedrosa) – both of which provided a space as well as a voice to disadvantaged groups associated with the image of the so-called *Other*, be they women artists, artists of color or from the Global South, LGBTQ activists, migrants, refugees, exiles, and others. The latter exhibition also sought to critique the very concept of the national pavilion by reallocating national spaces to

LAURIAN POPA

VIATA CA O NIȘĂ

LIFE AS A NICHE

AICI, ACUM TU NU EXIȘTI!

Artist: Laurian Popa

Curator: Horațiu Lipot

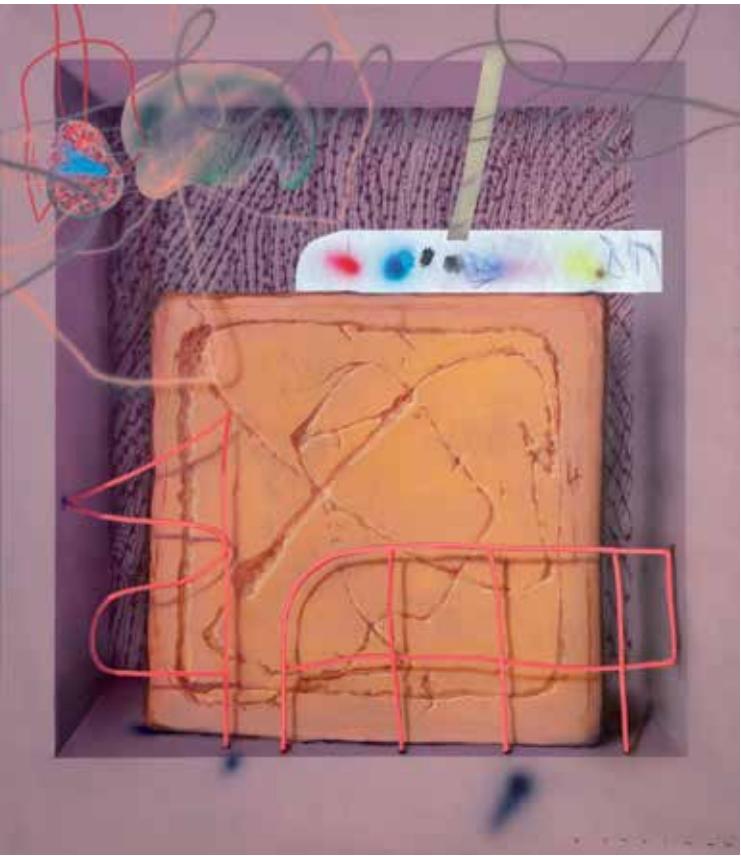
Galeria Jecza, Timișoara

05.10. – 1.12.2024

Text: Liliana Mercioiu Popa



Vedere din expoziție. Credit foto: Andrei Infinit. Prin amabilitatea Jecza Gallery.
Exhibition view. Photo credit: Andrei Infinit. Courtesy of Jecza Gallery.



Laurian Popa, *Burete*, acrilic și ulei pe pânză, 130x150 cm, 2024.
Laurian Popa, *Sponge*, acrylic and oil on canvas, 130x150 cm, 2024.

Expoziția lui Laurian Popa, *Aici, acum tu nu există!*, deschisă spre finele anului trecut (2024), la galeria Jecza din Timișoara, ne-a introdus în multiplele *spațialități* sau *lumi* în funcție de care se articulează existența artistului – cea a scenografiei (ca artist scenograf), cea a designului (ca profesor al facultății de design din oraș), dar și cea a ambianței atelierului, împletite cu cea de familie, în care imaginile lucrurilor obișnuite (accidentale / accidentate), potențate de imaginație, *nasc* viziuni nebănuite.

Aceste surse ne sunt împărtășite și de către artist, împreună cu atracția pentru barocul spaniol, mai precis pentru tema *bodegones* și, astfel, pentru construirea de ambianțe, pentru exigențele de execuție tehnică a picturii și pentru tridimensionalitatea, materialitatea (carnea) lucrurilor reprezentate. Astfel se justifică și amplasarea *angrenajelor* de obiecte într-un fel de nișe, căpătând și valențe scenografice, chiar arhitecturale, așa spune, care frizează noi deschideri (extensii) ale spațiului real, relație avută cândva de pictură cu peretele efectiv, la nivel de frescă. Cadrea devine, astfel, succesivă, căci în interiorul acestor nișe uneori propune noi delimitări, ca într-un fel de exacerbare a concentrării voluntare (prin delimitare) a atenției pe lucruri, care poate altfel ar fi pierdute din vedere.

Interesul pentru natura statică s-a născut exact cu această desprindere din fixitatea temelor și a peretelui, pentru o descoperire a mobilității existenței cotidiene, a naturii trecătoare / perisabile a lucrurilor, impropriu denumite (așa spune acum) – natură *statică*. Astfel, regăsesc în lucrările expuse o invitație de a redescoperi natura obiectelor din jurul nostru, oricât de

The exhibition “Here, Now You Do Not Exist!” by Popa Laurian, held at the Jecza Gallery in Timișoara towards the end of last year (2024), immersed us in the multiple *spatialities* or *worlds* that shape the artist’s existence – those of scenography (as a stage designer), design (as a professor at the city’s design faculty), and the atmosphere of the studio, intertwined with the domestic sphere, where images of ordinary (accidental/ damaged) objects, heightened by imagination, give rise to unforeseen visions.

The artist shares these sources with us, alongside his fascination for spanish baroque, more precisely, for the *bodegones* theme, and consequently for the construction of ambiances, the technical rigor of painting execution, and the tri-dimensionality, the materiality (the flesh) of the represented objects. This also explains the placement of *assemblages* within a kind of niche, acquiring scenographic, even architectural qualities I would say, framing new openings (extensions) of real space, reminiscent of painting’s past relationship with the actual wall, at the level of fresco. Framing thus becomes successive, as new boundaries are sometimes proposed within these niches, an almost exaggerated act of voluntary focus (through delimitation) on objects that might otherwise escape our attention.

The interest in still life emerged precisely from this detachment from the static nature of themes and of the wall, in search of the mobility characteristic of everyday existence, of the transient/perishable nature of things, improperly named (I would say now) as *still* life.

Thus, in the exhibited works, I find an invitation to rediscover the nature of the objects around us, no matter how insignificant they may seem, a gesture I perceive as a kind of *moral recycling*.

In *One Hundred Years of Solitude*, García Márquez has his characters forget (stricken by a plague) in order to rediscover, preserve, and reappraise the meaning of things. Similarly, Laurian challenges contemporary perception, either *democratizing* it or *re-enchanting* it, urging it into a fascinating yet unsettling experience that, in some way, borders on the sublime.

The way in which we perceive the world will always be filtered through our temporal becoming (cultural, spatial, etc.) from which we can only occasionally detach ourselves in order to see accurately, through a mysterious ordering of things that art sometimes makes possible. The *strange* objects, remnants of a consumed world (trivial items from the studio or home, fragments of children’s toys, etc.), come to tell us their own stories, stories in which we ourselves were once entangled. The exhibition’s title also affirms a preoccupation with temporality, one that pulls us away from existence in the present moment, projecting us into the multiple realities/spatialities that we continuously construct for ourselves. Could it be that, through this exhibition (and its title), Laurian is attempting to distract us from our distractions?

Last but not least, I would highlight the playfulness that characterizes Laurian, perhaps a trait of his personality, but most likely amplified by his role as the father of two young daughters, still at an age of boundless creativity, a quality that has fascinated many modern artists. I would also attribute this characteristic to certain artistic friendships, such as the one with painter Cristian Sida, a fellow Arad native, with whom he shares both the playful nature of creation and a primary focus on the sensorial quality of painterly matter, as well as on technical



Pe perete: Petru Lucaci, *Dezcorporarea corpului III, IV*, diptic, tehnică mixtă pe pânză (ulei, monoprint, spray graffiti), 6 bucăți de 160x60 cm.
On the wall: Petru Lucaci, *Disembody the Body III, IV*, diptych, mixed media on canvas (oil, monoprint, graffiti spray), 6 pieces of 160x60 cm.

În centru: Cristian Răduță, *Discuri de Aur I*, aluminiu colorat, 140x64x36 cm, 2023.
In the center: Cristian Răduță, *Golden Records I*, colored aluminum, 140x64x36 cm, 2023.

„ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI” “ONE FLEW OVER THE CUCKOO’S NEST”

Text: Nora Cupcencu

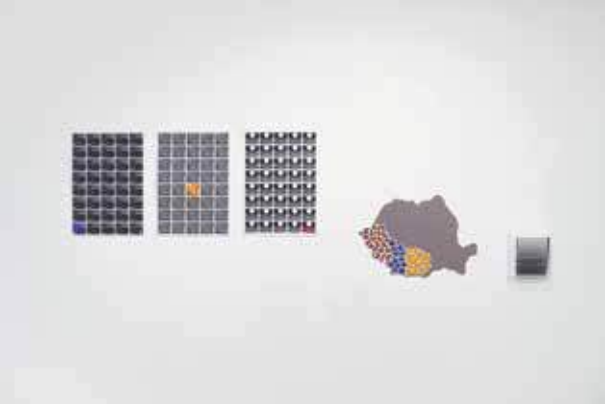
ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI

Artiști: Olimpiu Bandalac, Cătălin Burcea, Nora Cupcencu, Cristina Chirilă, Petru Lucaci, Diana Oană, Alexandru Ranga, Cristian Răduță, Teodora Rotaru, Mihai Zgondoiu
Galeria Leilei, București
29.01. – 13.03.2025

„Zbor deasupra unui cuib de cuci” constituie o metaforă vizuală pentru psihoza colectivă, declanșată de tensiuni politice, anxietăți sociale și incertitudini. Această epocă, cu instabilitățile ei fundamentale, amplifică tendința către reacții extreme, adesea iraționale, perturbându-ne echilibrul vieții psihice. Se naște astfel o realitate alternativă, a cărei natură organică se extinde malign, modelând comportamente și așteptări ce nu pot fi conștientizate pe deplin. Psihoza modernă se infiltrează nu doar în gândirea colectivă și în structurile de putere, ci și în dinamica cea mai subtilă a relațiilor interumane. Inspirat de romanul omonim al lui Ken Kesey, titlul și tema captivității psihice se suprapun perfect peste realitățile contemporane. În acest context, „Zbor deasupra unui cuib de cuci” devine mai mult decât o simplă referință literară. Expoziția se poziționează ca martor al alunecării subtile dintre dorința de libertate și capcana de a rămâne prizonierii unui cuib psihotic, în care realitatea e distorsionată, iar percepțiile sunt modelate de frici, iluzii și convenții impuse. Olimpiu Bandalac, Cătălin Burcea, Nora Cupcencu, Cristina Chirilă, Petru Lucaci, Diana Oană, Alexandru Ranga, Cristian Răduță, Teodora Rotaru și Mihai Zgondoiu, printr-o pluralitate de medii (pictură, desen, sculptură, instalație-obiect, instalații site-specific, fotografie, new media), prezintă publicului un mediu contemplativ în care emoțiile individuale se transfigurează în expresii colective. Această convergență artistică devine o oportunitate de a analiza felul în care experiențele intime sunt

“One Flew Over the Cuckoo’s Nest” serves as a potent metaphor for collective psychosis gripping our era. Characterised by uncertainty, global tensions, and pervasive anxiety, this period of crisis fosters irrational reactions that disrupt our psychological equilibrium. Thus, an alternative reality emerges that extends malignantly, shaping behaviors and expectations that can no longer be fully acknowledged. Modern psychosis infiltrates not only collective thought and power structures but also the most subtle dynamics of human relationships. Inspired by Ken Kesey’s novel of the same name, the title and theme of psychological captivity align perfectly with contemporary realities. In this context, “One Flew Over the Cuckoo’s Nest” becomes more than just a cursory literary reference. The exhibition positions itself as a witness to the subtle slippage between the desire for freedom and the trap of remaining prisoners within a psychotic nest, where reality is distorted and perceptions are shaped by fears, illusions, and imposed conventions. Olimpiu Bandalac, Cătălin Burcea, Nora Cupcencu, Cristina Chirilă, Petru Lucaci, Diana Oană, Alexandru Ranga, Cristian Răduță, Teodora Rotaru, and Mihai Zgondoiu, through a diverse range of media (painting, drawing, sculpture, textiles, object-installation, site-specific installations, new media), invite the audience to experience a contemplative space where individual emotions transform into collective expressions. Through the lens of different media intersection, artists interrogate how intimate experiences are shaped by the turbulence of collective disarray, creating a dialogue

contaminate de tumultul lumii înconjurătoare. Se naște astfel un dialog între trăirile personale și cele universale. Operele de artă servesc drept ogindiri ale fragilității psihice și angoaselor colective: frica de necunoscut, nevoia de a găsi refugii în narațiuni prefabricate și încercările de a menține un echilibru într-o lume pe punctul de a-și pierde orientarea. Lucrările expuse analizează un spectru larg de trăiri umane, de la disperare și confuzie la momente de claritate și revelație. Fiecare piesă devine o oglindă a tumultului interior, atât personal, cât și colectiv.



Teodora Rotaru, *3 culori pentru uz personal*, instalație interactivă, 29,7 x42 cm fiecare modul, hartă autoadezivă, cărți poștale, 10x15 cm, 2025.
Teodora Rotaru, *3 Colors for Personal Use*, interactive installation, 29,7x42 cm each module, self-adhesive map, postcards, 10x15 cm, 2025.

În această realitate confuză, *zborul* transcende simpla evadare; el devine un act de conștientizare. Acest *zbor* nu este doar o fugă dintr-o realitate impusă, ci un spațiu de reflecție asupra fragilității psihice, un zbor suspendat deasupra unei lumi în care realitatea pare a fi la fel de volatilă precum propriile noastre proiecții. Olimpiu Bandalac își orientează discursul artistic asupra modului în care transformările sociale bruște modelează și destabilizează psihicul uman. Instalația-obiect *Broken Flight* este o operă stratificată, un obiect polisemantic care funcționează simultan ca simbol și metaforă: pe de o parte, zborul sugerează aspirația către un viitor limpede și liber de constrângeri inutile. Pe de altă parte, configurația obiectului – aparat de zbor – este o trimitere la spectrul războiului și la ambivalența progresului tehnologic utilizat ca instrument al distrugerii. În cel de-al treilea registru, instalația reflectă dimensiunea psihologică, fiind o meditație asupra nevrozei individuale – accentuată de contextul crizelor sociale și de precaritatea existențială. Cătălin Burcea se alătură acestui show cu un demers artistic complex, ce include video-art și digital print realizate între anii 2017-2024. Cătălin își definește practica artistică ca fiind “time-specific”, concentrându-se pe contextul istoric și social dintr-o perspectivă prezent / trecut apropiat. Lucrările sale sunt comentarii reflexive, uneori critice sau ironice, asupra transformărilor socio-politice. Prin intervenții conceptualist-minimaliste în video, fotografie și instalație, lucrările tratează subiecte precum puterea politică, religia, mass-media și manipularea informațională. Lucrările lui combină documentarul cu

between personal and universal emotions. The artworks serve as reflections of psychological fragility and collective anxieties: the fear of the unknown, the urge to find a refuge in prefabricated narratives, and the struggle to maintain balance in a world on the verge of losing its bearings. The exhibited artworks analyze a wide range of human experiences ranging from despair and confusion to moments of clarity and revelation. Each artwork acts as a mirror reflecting inner turmoil, both personal and collective. In this disorienting reality, *the flight* trances mere escape, evolving into an act of awareness. This “flight” is not merely an escape from an imposed reality, but rather a space for reflection on psychological fragility, a suspended flight above a world where reality itself appears as volatile as our own projections. Olimpiu Bandalac’s artistic discourse focuses on how sudden social transformations shape and destabilize the human psyche. The Broken Flight installation is a multilayered artwork that combines symbolism and metaphor: On one hand, the flight symbolizes the aspiration for a clear and free future unburdened by unnecessary constraints. On the other hand, the aircraft configuration is a reference to the spectre of war and the ambivalence of technological progress used as an instrument of destruction. The installation’s third register reflects the psychological dimension, meditating on individual neurosis exacerbated by social crises and existential precarity. Cătălin Burcea joins this show with a complex artistic approach that includes video art and digital prints, created between 2017 and 2024. Cătălin defines his artistic practice as “time-specific,” focusing on historical and social contexts from a present or near-past perspective. His artworks serve as poignant reflections, often imbued with a critical or ironic undercurrent, on the evolving socio-political landscape. Through minimalist conceptual interventions in video, photography and installation, the works address topics such as political power, religion, mass media and information manipulation. Cătălin Burcea’s art seamlessly blend documentary elements with a poetic sensibility, compelling viewers to contemplate the intricate interplay between landscape and historical trauma, while simultaneously highlighting the unsettling tension that lurks beneath an apparent veneer of

Nora Cupcencu, *Strămutată înăuntru, deplasată în afară*, detaliu, instalație specifică spațiului, 2025.
Nora Cupcencu, *Displaced Within, Misplaced Outside*, detail, site-specific installation, 2025.



ELENA SCUTARU

SCULPTURĂ – MITURI CULTURALE

SCULPTURE – CULTURAL MYTHS

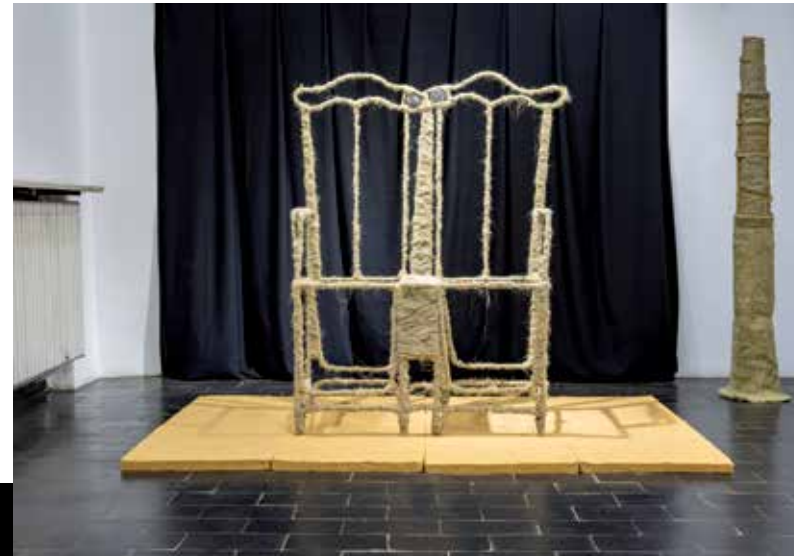
CORP FIGURĂ * IDOLI

Artistă: Elena Scutaru
Curatoare: Adriana Oprea
Galeria Simeza, București
20.11. – 4.12.2024

Text: Marilena Preda Sânc



Elena Scutaru, seria *Avatar*, tehnici mixte, 2019-2023. Credit foto: Gelu Serseniuc.
Elena Scutaru, *Avatar* series, mixed media, 2019-2023. Photo credit: Gelu Serseniuc.



Elena Scutaru, *Tronul*, structura metalică, textil, cânepă, iută, 150x120x70 cm, 1995-2024. Credit foto: Gelu Serseniuc.
Elena Scutaru, *The Throne*, metal structure, textile, hemp, jute, 150x120x70 cm, 1995-2024. Photo credit: Gelu Serseniuc.

În expoziția cu caracter retrospectiv „Corp figură * idoli”, deschisă la Simeza, Elena Scutaru construiește un discurs vizual spațial în care ecouri ale unor realități coexistă cu mituri culturale, antice și futurologice. Sculpturi, obiecte, instalații reprezintă entități multiple – idol, inger, autoportret, cyborg. Expoziția devine emblematică, din perspectivă conceptuală și a obiectului artistic, pentru întregul demers artistic al Elenei Scutaru. Lucrările alese de autoare, prezente în expoziție, transformă sălile galeriei Simeza în *site-specific-art-place*. Fiecare sală devine un loc în care sacrul și profanul coabitează în reprezentările sculpturale ale artistei provocând senzorial și intelectual o stare meditativă vizitatorului. De la instalația din prima sală cu cyborgi la scară umană, forme ce dau viață unor personaje, tehnic realizate dintr-o mare varietate de materii – lut, lemn, material textil, ipsos, rășină, metal – la tronul din ultima sală, descifrăm treptat și empatizăm cu subtilele semnificații ce vin din reflectarea unei mitologii a umanității, aflată într-o curgere continuă sub semnul unor Puteri. Există o mare libertate în actul creator al artistei, în procesul de revelare a formei în concretul materiei. De la obiect, asamblaj, instalație, *environment*, formele sculpturale poartă amprenta unor chipuri, trupuri adunate în procesiuni ce dezvoltă specificități și multiplicități culturale locale și universale pe care Elena Scutaru le orchestrează în scenografii complexe în care simțim gravitate și joc, grotesc și sublim. Materialități asociate imprevizibil, texturări ce provoacă simțul tactil, detalii cu încărcătură mnemonică, fiecare completează un narativ vizual sculptural al unui Teatru Total al ființării umane. Adriana Oprea, critic de artă și curatoarea expoziției, remarcă autenticitatea unui demers creativ „care reflectă o relație complexă între universul introspectiv al artistei și consumismul generic al contextului actual”.

In the retrospective exhibition “Body Figure Idols”, opened at Simeza, Elena Scutaru constructs a spatial visual discourse in which echoes of realities coexist with cultural, ancient and futurological myths. Sculptures, objects, installations represent multiple entities – idol, angel, self-portrait, cyborg. The exhibition becomes emblematic, from the perspective of conceptual and artistic object, for the entire artistic approach of Elena Scutaru. The works chosen by the author, present in the exhibition, transform the halls of Simeza gallery into a site-specific art-place. Each room becomes a place in which the sacred and the profane cohabit in the artist's sculptural representations, provoking a meditative state of mind and sensory and intellectual meditation in the visitor. From the installation in the first room with human-scale cyborgs, shapes that give life to characters, technically made of a wide variety of materials – clay, wood, textile, plaster, resin, metal, to the throne in the last room, one gradually deciphers and empathizes with the subtle meanings that come from the reflection of a mythology of humanity, in a continuous flow under the sign of Powers. There is great freedom in the artist's creative act, in the process of revealing form in the concreteness of matter. From the object, assembly, installation, environment, the sculptural forms bear the imprint of faces, bodies gathered in processions that develop local and universal cultural specificities and multiplicities that Elena Scutaru orchestrates in complex scenographies in which one senses gravity and play, grotesque and sublime. Unpredictably associated materials, textures that challenge the sense of touch, details with a mnemonic charge complete a sculptural visual narrative of a Total Theater of the human being. Adriana Oprea, art critic and curator of the exhibition notes the authenticity of a creative approach that “reflects a complex relationship between the introspective universe of the artist and the generic consumerism of the current context.”

Translated by Marina Oprea

Elena Scutaru, *Autoportret de stare*, obiect ready, 2003-2010. Credit foto: Gelu Serseniuc.
Elena Scutaru, *Self-portrait of Being*, ready object, 2003-2010. Photo credit: Gelu Serseniuc.



ȘTEFAN PELMUȘ „SIMBOLURILE MELE DIALOGHEAZĂ CA ÎNTR-O PIESĂ DE TEATRU” “MY SYMBOLS DIALOGUE LIKE IN A PLAY”

PICTURĂ 75
Artist: Ștefan Pelmuș
Curatoare: Alice Neculea
Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, Ploiești
04-30.10.2024

Text: Maria Zintz



Ștefan Pelmuș, *Grădina Raiului*, ulei pe pânză, 105x83 cm.
Ștefan Pelmuș, *The Garden of Heaven*, oil on canvas, 105x83 cm.

“My symbols converse as in a play; the tree, the window, the fish (significant for the ‘peaceful passage to the other world’), the clock, the thorn, all these symbols should be read like an old manuscript. Through painting, I would like to stop being afraid of death, to rediscover my inner balance,” the artist confesses. How many of us can say we have found our inner balance? Most of us are in a perpetual search that involves constant restlessness and rush. Ștefan Pelmuș, also a restless man, has created a language of symbols that he has found in the layers of human civilizations, melted in the depths of his experiences and rendered in a multitude of signs in unusual combinations, the compositional rhythm of drawing and chromatics defining them as ways to discover himself as a man, as an artist, to express himself. He has drawn inspiration from Ancient Egyptian symbols that he has studied at length, enigmatic and silent shadows of the transient on earth, on the other hand eternal, symbols of death but also of rebirth (Hathor, Horus, etc.), sacred and ornamental-oriental signs, signs of ancestral world beliefs (The Tree of Life, Chronos, The Wheel of Life, The Labyrinth). The sin of the first people, symbols from Paleochristian art and medieval manuscripts, the legend of the Grail, and other symbols related to the sacrifice for humanity’s salvation keep appearing; the cup, the bread, the nails, the cross, the thorns, which also reminds one of Romanian icon on glass and the roadside crosses. He repeats the themes but does not repeat himself; new shapes appear, and even creatures are “born” before our eyes, from the simplest, such as protozoa, to strange yet possible life forms in the spaces – also special, always different – of his works. There are animal shapes, anthropomorphic shapes, angels, bizarre shapes, fantasies from the collective imagination, especially the painter’s, to convey a terrible thrill of life. The shapes, once born, want to live; they intersect, intertwine, and metamorphose, succeeding in transmitting an immense existential energy that often encompasses the entire compositional space. The author also confesses that the images form writing; they tell stories, always different stories, except that instead of letters, images are used, a world that takes over the space of the painting. The artist’s existential turmoil has left its mark on the pictures, and you recognize them as his own. It would be difficult, even impossible, to imitate the questions, the



Ștefan Pelmuș, *Horus II*, ulei pe pânză, 150x50 cm.
Ștefan Pelmuș, *Horus II*, oil on canvas, 150x50 cm.

anxieties, the fears, sometimes well hidden, and not to give yourself away. Therefore, his painting is an initiatory journey from revelation to memory, to the realization that sin and ephemerality are present, but also the desire to be projected into infinite time (Chronos), with trajectories full of reflectivity, of the anxiety of questions passed through mythological and Christian symbols, the borrowed shapes being subject to continuous personal remodeling and metamorphosis. Ștefan Pelmuș narrates about the light and beauty of the earthly world, life, mirage, temptations, and the garden of pleasures yet full of traps. As if by a spell, Eve’s beautiful body has become a violin from which the branches of a Tree of Life grow, but also thorns, a reference to the original sin, to the sacrifice for the salvation of humanity. At other times, Eve is a luscious siren in pure, intense colors, tempting the unicorn that symbolizes the good – the subject of numerous legends in oriental mythology and medieval writings. The world, the worlds of Pelmuș reflect each other. He abandons the classical perspective; shapes are flat, shadowless, and in a permanent glide, suggesting parallel worlds where time loses its current meaning and there is no past, present, or future. I have noted the themes of sin, blood, and sacrifice (the most representative part of his painting). In the artist’s universe, there is an acceptance of the human condition, or rather an understanding of the continuous human struggle, of the human quest, rooted in the search for existential meaning, and, above all, the chance to enjoy the beauty of everything that earthly life has to offer. His works urge us not to be afraid to live despite human fate. Moreover, the artist, also haunted by the fear of death, is in search of inner balance, going through labyrinths to emerge into the light, a theme present since Antiquity, one of the most haunting and universal symbols of humanity, a metaphor of the human condition, which has become an archetype, represented by Ștefan Pelmuș in bright colors, sometimes in dark tones and black, with obstructions reminiscent of the hardships that must be overcome to reach the light. The viewer is drawn into this constant movement necessary to express the emotional charge, the effort that often doesn’t even get one to the threshold. Angels also often appear, ready to offer one support in one’s earthly journey; the images are also spectacular because of their protean force to manifest themselves, ready to metamorphose, emphasized by black lines, sometimes strong yet soft, like the grotesque letters of the Renaissance, ancient writings, Gothic stained glass, oriental ornaments. The spectacle is also due to the pure, intense, bright colors, red, deep blue, solar yellow, or the yellow of ripe corn ears or timeless gold of Byzantine paintings, the tonic green of earthly vegetation, colors that also have symbolic virtues, contributing to the emotional, lyrical expressiveness of the works. In some works, we can sense a balance between life and death, a nostalgia that sends us back to lost humanity, giving us at the same time the certainty of continuity and a certain fluidity of mystery. There is nostalgia linked to Paradise Lost but rediscovered in favored moments. That is why the motif of the rescue ship also appears; we can also see chimeric ships in a dream world. There are birds, the messengers of mysteries, in complex associations, symbolizing the journey or translating something undefined. In Ștefan Pelmuș’s works, language has a psychic

„Simbolurile mele dialoghează ca într-o piesă de teatru; copacul, geamul, peștele (semnificativ pentru «trecerea liniștită în cealaltă lume»), ceasul, spinul, toate aceste simboluri trebuie citite ca pe un manuscris vechi. Aș vrea să reușesc prin intermediul picturii mele să nu-mi mai fie frică de moarte, să-mi regăsesc echilibrul interior” – ne mărturisește artistul. Câți dintre noi pot spune că și-au aflat echilibrul interior? Cei mai mulți suntem într-o perpetuă căutare, ceea ce presupune o continuă neliniște, o precipitare. Ștefan Pelmuș, și el un neliniștit, și-a creat un limbaj de simboluri pe care le-a aflat în straturile de civilizații ale omenirii, topite în adâncul trăirilor sale și restituite într-o mulțime de semne în combinații inedite, ritmul compozițional al desenului și cromatica definindu-le ca modalități de a se descoperi ca om, ca artist, de a se exprima pe sine. A preluat simboluri ale Egiptului Antic pe care le-a studiat îndelung, enigmatice, tăcute, umbre ale celor trecătoare pe pământ, pe de altă parte, veșnice, simboluri care țin de moarte, dar și de renaștere (Hathor, Horus etc.), semne sacre și ornamental-orientale, semne din credințe ancestrale ale lumii („Pomul vieții”, „Cronos”, „Roata vieții”, „Labirintul”). Apare constant păcatul primilor oameni, simboluri din arta paleocreștină, din manuscrise medievale, legenda Graalului, altele legate de sacrificiul pentru mântuirea omului; paharul, pâinea, cuiele, crucea, spinii ce ne amintesc și de icoana românească pe sticlă, de troițele aflate la răscruce de drumuri.

El reia temele, dar nu se repetă, apar noi forme și chiar se „nasc” sub ochii noștri vietăți de la cele mai simple, cum ar fi protozoarele, până la forme de viață ciudate și totuși posibile în spațiile – și ele speciale, mereu altele – lucrărilor sale. Sunt forme animaliere, antropomorfe, îngeri, altele bizare, fantasme din imaginarul colectiv și mai ales al pictorului, pentru a transmite un teribil freamăt de viață. Formele, odată născute, vor să trăiască, se intersectează, se întrepătrund, se metamorfozează, reușind să transmită o energie imensă existențială ce cuprinde adeseori tot spațiul compozițional. Autorul mărturisește, de altfel, că imaginile alcătuiesc o scriere, ele spun povești, mereu altele, doar că în locul literelor sunt folosite imagini, o lume ce ia în stăpânire spațiul tabloului. Tumultul existențial al artistului și-a pus pecetea pe imagini și le recunoști ca fiind ale sale. Ar fi greu, chiar imposibil, să imiți întrebările, neliniștile, spaimele, uneori bine ascunse, și să nu te trădezi. Așadar, pictura sa înseamnă un periplu inițiat de la revelație la memorie la conștientizarea prezenței păcatului și a efemerității, dar și dorința proiecției în timpul infinit („Cronos”), cu traiectorii încărcate de reflexivitate, de neliniștea întrebărilor trecute prin simboluri mitologice și creștine, formele împrumutate fiind supuse unor remodelări și metamorfozări personale continue. Ștefan Pelmuș povestește despre lumina și frumusețea lumii pământene, despre viață, despre miraj, despre ispite, grădina plăcerilor plină, însă, de capcane. Ca printr-o vrajă, trupul frumos al Evei a devenit o vioară din care cresc ramurile unui Pom al Vieții, dar și spini, aluzie la păcatul originar, și la sacrificiul pentru mântuirea omenirii. Alteori, Eva este o unduioasă sirenă ademenitoare ivită în culori pure și intense, ispitind inorogul, ce simbolizează binele – subiectul a numeroase legende din mitologia orientală sau din scrierile medievale. Lumea, lumile lui Pelmuș se reflectă unele în altele. El renunță la perspectiva clasică, formele sunt plate, fără umbre, într-o alunecare

aspect; we no longer encounter the foreground or the second or third layer because everything is part of a common body, with “open” images, without any exterior or interior. In *The Wheel of Life* (in a square symbolizing the world), he also painted a Crucifixion; the shapes are also tense, “stretched” to the limit of bearability, which the artist expresses acutely. The red background dramatically emphasizes the shapes, and from the cup with the Lord’s blood, as well as from his arms, grow plants, “living creatures” that give hope. The world around us is so beautiful, expressed in vivid, pure colors, with magical effects, although sometimes black intervenes with symbolic value, insinuating anxiety. Some of the paintings are called *Golem*, painted in a hectic rhythm, with angular distortions, on a red background or in dark tones, more dramatically marked on a yellow background, although there are also bright areas here. Alongside thorns and thorny, spiky plants, there are other, more majestic ones, accompanied by Christ-like symbols. In fact, the artist encourages us to meditate on what he has told us and points out that the universe is miraculous and the world is tempting. Worth experiencing!

Translated by Camelia Diaconu



Ștefan Pelmuș, *Heruvim*, ulei pe pânză, 116x89 cm.
Ștefan Pelmuș, *Cherub*, oil on canvas, 116x89 cm.

permanentă, sugerând nu o dată lumi paralele, în care timpul își pierde înțelesul curent, unde nu există trecut, prezent, viitor.

Am notat tema păcatului, a sângelui și sacrificiului (partea cea mai reprezentativă a picturii sale). În universul artistului există o acceptare a condiției umane, mai curând, o înțelegere a continuei zbateri omenеști, a căutărilor sale, cu rădăcini în aflarea sensului existențial, și, mai ales, a șansei de a te bucura de frumusețea a tot ce ne oferă viața terestră. Lucrările sale ne invită să nu ne fie frică să trăim, în ciuda destinului omenesc. De altfel, artistul, și el bântuit de teama de moarte, este în căutarea echilibrului interior, parcurgând labirinturi pentru a ieși la lumină, temă prezentă încă din Antichitate, unul dintre cele mai obsedante și universale simboluri ale omenirii, metaforă a condiției umane, devenită arhetip, reprezentat de Ștefan Pelmuș în culori luminoase, alteori, în tonalități închise și negru, cu blocaje ce amintesc de greutățile care trebuie depășite pentru a ajunge la lumină. Privitorul este atras în această continuă mișcare necesară pentru a putea exprima încărcătura emoțională, efortul care de multe ori nici nu ne duce la un liman. Apar adesea și îngerii, gata să ne ofere sprijinul în călătoria noastră pământească, imaginile fiind spectaculoase și datorită forței proteice de a se manifesta, gata să se metamorfozeze, subliniate prin linii negre, uneori puternice și totuși mlădioase, asemeni literelor grotești ale Renașterii, scrierilor străvechi, vitraliilor gotice, ornamenticii orientale. Spectaculosul este datorat și culorilor pure, intense, luminoase, roșu, albastru adânc, galbenul solar, ori al spicelor coapte sau al aurului atemporal din picturile bizantine, verdele tonic al vegetației pământene, culori ce au și ele virtuți simbolice, contribuind la expresivitatea emoțională, lirică a lucrărilor. În unele lucrări intuim un balans între viață și moarte, o nostalgie ce ne trimite spre o umanitate pierdută, conferindu-ne, în același timp, certitudinea continuității și o anume fluiditate a misterului. O nostalgie ce are legătură cu Paradisul pierdut, dar regăsit în momente privilegiate. De aceea, apare și motivul corabiei salvatoare, vedem și corăbii himerice într-o lume visată. Apar păsări, soli ai misterelor, în asociații complexe, simbolizând călătoria ori tălmăcind ceva nedefinit. În lucrările lui Ștefan Pelmuș, limbajul are o dimensiune psihică, nu mai întâlnim prim-planul sau planul secund, terț, pentru că totul face parte dintr-un corp comun, cu imagini „deschise”, fără să fie vorba de exterior sau interior. În *Roata Vieții* (într-un pătrat simbolizând lumea), Pelmuș a pictat tot o Crucificare, formele fiind tensionate, „întinse” până la limita suportabilității, pe care artistul o exprimă acutizant. Fondul roșu pune dramatic formele în evidență, iar din paharul cu sângele Domnului, ca și din brațele sale, cresc plante, „viețuitoare” dătătoare de speranță. Lumea din jurul nostru e atât de frumoasă, exprimată în culori vii, pure, în raporturi cu efecte magice, deși uneori intervine și negrul, cu valoare simbolică, insinuând neliniștea. Câteva tablouri se numesc *Golem*, pictate într-un ritm agitat, cu deformări anguloase, pe fond roșu sau în tonalități întunecate, marcate mai dramatic pe fond galben, deși există, totuși, și aici zone luminoase. Alături de spini, de plante țepoase, apar și altele, mlădioase, împreună cu simboluri Christice. De fapt, artistul ne invită să medităm la cele povestite de el și ne atrage atenția că Universul este miraculos, lumea, ispititoare. Merită trăită!



Ștefan Pelmuș, *Răstignirea*, ulei pe pânză, 150x50 cm.
Ștefan Pelmuș, *Crucifixion*, oil on canvas, 150x50 cm.

GABRIELA CULIC

NEVERWHERE / NEVERLAND

ALE SOMNULUI FĂPTURI

Artistă: Gabriela Culic

Curator: Alexandru Chituță

Muzeul Național Brukenthal, Sibiu

15.01. – 09.02.2025

Text: Mălina Ionescu



Vedere din expoziție. Credit foto: Daniel Farcașiu. Prin amabilitatea Muzeului Național Brukenthal.
Exhibition view. Photo credit: Daniel Farcașiu. Courtesy of the Brukenthal National Museum.

Expoziția „ale somnului făpturi”, deschisă de Gabriela Culic la Muzeul Brukenthal din Sibiu și curatoriată de Alexandru Chituță, propune o selecție de lucrări recente alături de lucrări din seriile *Chipul nevăzut al femeilor* (2022-2025), *Vâlva visului* (2022-2024), *Lucrurile se întâmplă în altă parte* (în lucru din 2019), *Așa este, dacă vi se pare* (2019 -2020), *Strigăt* (2019-2020) și *Breath* (2015-2017). Într-o selecție foarte concentrată de lucrări, expoziția a oferit o privire de ansamblu în universul de teme și referințe al Gabrielei Culic, care, prin filtrul unor opere literare sau teoretice care îi oferă instrumentarul necesar, sondează în permanentă un fond de motive, mituri, practici și ritualuri care aparține pe de o parte unei lumi arhaice, primitive, în care sunt operante legăturile cu o natură încă neîmblânzită, iar

Gabriela Culic's exhibition “creatures of sleep” inaugurated at the Brukenthal Museum in Sibiu and curated by Alexandru Chituță proposes a selection of recent works alongside pieces from the series *The Unseen Face of Women* (2022-2025), *The Dream's Wake* (2022-2024), *Things are happening elsewhere* (in the works since 2019), *It should be so, if you think so* (2019-2020), *Scream* (2019-2020) and *Breath* (2015-2017). In a highly concentrated selection of works, the exhibition offered a glimpse into Gabriela Culic's universe of themes and references, who constantly probes, through the filter of literary or theoretical works that provide her with the necessary tools, a background of motifs, myths, practices and rituals that belong on the one hand to an archaic, primitive world, in which links with a still untamed



Gabriela Culic, *Lupii mă îmbracă*, 200x180 cm, ulei pe pânză, Colecția Muzeului Național Brukenthal, 2020. Credit foto: Gabriela Culic. Prin amabilitatea Muzeului Național Brukenthal.

Gabriela Culic, *The Wolves Dress Me*, 200x180 cm, oil on canvas, Brukenthal National Museum Collection, 2020. Photo credit: Gabriela Culic. Courtesy of Brukenthal National Museum.

pe de altă parte, unei recent redescoperite necesități de reconectare cu propria intuiție. Această căutare constantă a unei structuri în complexitatea experienței umane și într-o serie de dinamici sociale, culturale și interrelaționale se traduce direct în lucrările sale prin invocarea unor prezențe emblematice, animaliere sau mitologice. Aceste simboluri mereu ambivalente ale energiilor vitale sunt suprascrise ca principiu ordonator peste straturi de materie picturală abundentă, exuberantă, neformată sau în plin proces de coagulare. Silueta feminină din lucrările sale este în același timp autoreferențială și invocare a ființelor neliniștitor protectoare atât pentru oameni, cât și – mai ales – pentru locuri interzise oamenilor. Lupii Gabrielei Culic provin dintr-un timp de dinainte de trasarea liniei de demarcație dintre așezarea umană și natură – graniță marcată de dinții de lup stilizați în chenarul trasat pe țesăturile populare românești, și aparțin în egală măsură unei mitologii personale, de legătură cu lupul propriu, prietenul adoptat, protejat și protector în egală măsură. Având ca premise propria experiență și sensibilitate, Gabriela Culic explorează ambivalențele și plurivalențele elementelor simbolice, emblematice pe care le invocă și care nu operează niciodată alternativ, ci simultan, iar dincolo / sub toată această rețea complexă, se descoperă, concludiv, o esență feminină nealterată, care își afirmă dezarmant propria receptivitate. Cea mai recentă direcție din proiectul Gabrielei Culic anunță un moment de interiorizare, de sondare a unui univers oniric. Lucrările grupate temporar sub titlul de lucru „ale somnului făpturi”, în care experimentează cu forma imaginii și materialități și tehnici, materia picturală fiind ordonată în citări mult mai subtile ale realului, reprezintă, astfel, un moment de întoarcere la o expresie gestuală, eliberată de presiunea reprezentării.

nature are operative, and on the other to a recently rediscovered need to reconnect with one's intuition. This constant search for a structure in the complexity of human experience and in a range of social, cultural, and inter-relational dynamics translates directly into her works through the evocation of emblematic, animal, or mythological presences. These ever-ambivalent symbols of vital energies are superimposed as an ordering principle over layers of abundant, exuberant, unformed, or coagulating pictorial matter. The feminine silhouette in her works is at once self-referential and an invocation of unsettlingly protective beings both for humans and – especially – for places forbidden to humans. Gabriela Culic's wolves come from a time before the demarcation line between human settlement and nature – a boundary marked by the wolf's teeth stylized in the border drawn on Romanian folk fabrics. They also belong to a personal mythology, a connection with her inner wolf, her adopted friend, equally a protégée and a protector. Based on her own experience and sensibility, Gabriela Culic explores the ambivalences and plurivalences of the symbolic, emblematic elements she invokes, which never operate alternately, but simultaneously, and beyond/under all this complex network, one discovers, in conclusion, an unaltered feminine essence, which disarmingly asserts its receptivity. The most recent direction of Gabriela Culic's project announces a moment of interiorization, of exploring a dreamlike universe. The works are temporarily grouped under the title of “creatures of sleep”, in which she experiments with the form of the image and with materialities and techniques. The pictorial matter is ordered in more subtle quotations of the real, thus representing a moment of return to a gestural expression, freed from the pressure of representation.

Translated by Liliana Popescu

Gabriela Culic, *Verdele care seduce*, 180x200 cm, ulei, marker, colaj pe pânză, Colecția Muzeului Național Brukenthal, 2020. Credit foto: Gabriela Culic. Prin amabilitatea Muzeului Național Brukenthal.

Gabriela Culic, *Seducing green*, 180x200 cm, oil, marker, collage on canvas, Brukenthal National Museum Collection, 2020. Photo credit: Gabriela Culic. Courtesy of Brukenthal National Museum.





Petru Lucaci, *Chiaroscuro 1*, 120x90 cm, ulei pe pânză, 2022.
Petru Lucaci, *Chiaroscuro 1*, 120x90 cm, oil on canvas, 2022.

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
EXHIBITIONS ABROAD

ȘTEFAN RUSU

ORAȘ, SPAȚIU, LOCUIRE. TOPOGRAFII POETICE ALE (AN)ARHITECTURII SOCIALISTE

CITY, SPACE, DWELLING. POETIC TOPOGRAPHIES OF SOCIALIST (AN)ARCHITECTURE

Text: Cristian Nae

Analiza critică a spațiului post-socialist a dezvăluit un paradox notabil: dimensiunea temporală a experienței spațiale a devenit dominantă în detrimentul trăsăturilor sale topologice. Temporalitatea post-socialistă privea separarea, uneori lentă, alteori convulsivă, de un trecut relativ recent, trecut care, la rândul său, se caracteriza ideologic prin autodepășirea prezentului orientat mereu spre un viitor mai bun, spre un timp utopic, atitudine specifică modernismului ca proiect neîncheiat. Nu întâmplător, Boris Groys a desemnat acest tip de temporalitate „lunga duminică”, expresie ce denotă staza, întreruperea temporară a fluxului activităților, suspendarea timpului. În acest timp, care părea că s-a oprit, remanențele trecutului se împleteau cu progresiva uitare sau obliterare, iar direcția istoriei părea a se fi pierdut într-o societate abulică. În termeni spațiali, prin raportare la proiectul luminos al modernității, caracterizat de speranța unui viitor mai bun, Svetlana Boym definea spațiu-timpul socialist nu ca post-modern, ci ca „off-modern” – un modernism deraiat, sărit de pe șine, și care așteaptă să fie recuperat și pus pe altă traiectorie sau, după caz, dus la depoul istoriei pentru a deveni artifact muzeal.

Topografia post-socialistă a urbanității, realizată de artiști în ultimele două decenii, a evidențiat procese ample de transformare și reconversie utilitară a spațiilor publice și edificiilor industriale. Ruina, grefa și, mai rar, reabilitarea vizuală a fațadelor prin intervenții grafice au devenit modalități predilecte de transformare a *spațiilor* (generice, nedeterminate cultural, politic și social) în *locuri*, adică în spații încărcate semantic, fie destinate unui alt fel de locuire, fie abandonate, nelocuite sau destinate unor altfel de forme sociale tranzacționale. Pe scurt, spațiul socialist a fost inextricabil definit prin caracteristici și atribute deopotrivă temporale și afective, specifice comportamentelor sociale, precum remanență și repetiție (ritualică), revizitare sau nostalgie (caracteristice unui spațiu-timp afectiv). La acestea se adaugă alte proprietăți procesuale precum ștergere, suprascriere (redenumirea unor străzi, reconfigurarea unor trasee de circulație urbană), reșapare sau excavare și, uneori, relocare violentă (de exemplu, a unor instituții publice precum biblioteci sau centre culturale) pentru a face loc unor noi edificii private profitabile, caracteristice

SEMINȚE ALE SPERANȚEI: activare, recuperare, abilitare

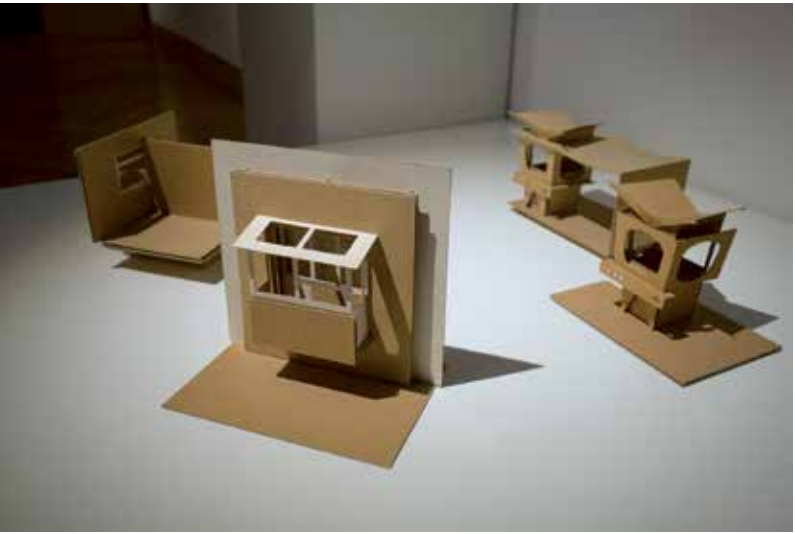
Artist: Ștefan Rusu

Muzeul Național de Artă al Republicii Moldova, Chișinău

30.10. – 21.11.2024

The critical analysis of post-socialist space has revealed a notable paradox: the temporal dimension of spatial experience has become dominant at the expense of its topological features. Post-socialist temporality involved a separation, sometimes slow, other times convulsive, from a relatively recent past, a past that, in turn, was ideologically characterized by the self-surpassing of a present always oriented toward a brighter future, toward a utopian time, an attitude specific to modernism as an unfinished project. It is no coincidence that Boris Groys designated this type of temporality as “the long Sunday”, an expression denoting stasis, a temporary interruption in the flow of activities, a suspension of time. In this time, which seemed to have come to a halt, the remnants of the past intertwined with a progressive forgetting or obliteration, and the direction of history appeared to be lost in an abulic society. In spatial terms, in relation to the luminous project of modernity, characterized by the hope of a better future, Svetlana Boym defined socialist space-time not as post-modern, but as “off-modern” – a derailed modernism, thrown off track, awaiting either recovery and redirection onto a new trajectory or, as the case may be, consignment to history’s depot in order to become a museum artifact.

The post-socialist topography of urban space, as depicted by artists over the past two decades, has highlighted the extensive processes of transformation and utilitarian reconversion of public spaces and industrial buildings. Ruin, grafting, and, to a lesser extent, the visual rehabilitation of facades through graphic interventions, have become predominant methods of transforming *spaces* (generic, culturally, politically, and socially undetermined) into *places*, that is, into spaces imbued with meaning, whether repurposed for a different kind of dwelling or left abandoned, uninhabited, or designated for alternative transactional social forms. In short, socialist space was inextricably defined by both temporal and affective characteristics and attributes, specific to social behaviors such as persistence and (ritualistic) repetition, revisitation or nostalgia (features of an affective space-time). Added to these are other processual properties such as erasure, overwriting (renaming streets, reconfiguring urban circulation routes), resurfacing or excavation, and at times, violent



▲ Ștefan Rusu, seria de machete pentru proiectul „Apartamentul deschis”, Chișinău, carton, 2008. Credit foto: Ștefan Rusu.

Ștefan Rusu, series of models for the project “Open Apartment”, Chișinău, cardboard, 2008. Photo credit: Ștefan Rusu.

► Documentație foto, macheta finală și machetele pregătitoare pentru „Apartamentul deschis”, Chișinău, mucava, carton, 2009. Credit foto: Ștefan Rusu. Photo documentation, final model and preparatory models for “The Open Apartment”, Chișinău, cardboard, cardboard, 2009. Photo credit: Ștefan Rusu.

extractivismului neocolonial de sorginte capitalistă. „Locurile memoriei”, definite de Pierre Nora drept spații încărcate simbolic cu memorie afectivă și destinate recuperării memoriei colective sub forma unei memorii împărtășite, filtrate intelectual, altfel spus, drept *re-amintire*, s-au împletit, așadar, cu lenta transformare în ruină a unor întregi edificii, precum și a promisiunilor pe care acestea le materializau și a modului de viață pe care îl făceau posibil sau îl propuneau. Un întreg patrimoniu, deopotrivă imaterial și material, dezvoltat în perioada socialistă, s-a văzut în pericol să fie progresiv mutilat de noi clădiri, de planuri urbanistice orientate spre profit și gentrificare, de spații privatizate sau dedicate unor activități comerciale care nu mai permit comuniunea și comunicarea necesare solidificării unor comunități. Centrele de cultură sau cinematografele au devenit, în cazuri fericite, mall-uri.

Expoziția „Semințe ale speranței” semnată de Ștefan Rusu la Muzeul de Artă din Chișinău reunește o serie de lucrări pe care artistul le caracterizează drept „interdisciplinare și colaborative”, care „analizează situații problematice ale spațiilor publice și propune recuperarea și reconversia lor prin inițiative artistice și colaborarea cu comunitățile urbane locale”. Cu alte cuvinte, expoziția retrospectivă intenționează recuperarea unei munci de arheologie culturală și topografie politică, desfășurată de artistul și curatorul Ștefan Rusu mai bine de un deceniu nu doar în Republica Moldova, ci și în arealul mai larg al fostei Uniuni Sovietice precum Caucazul și Asia Centrală. Fără îndoială, este vorba despre o expoziție-eveniment, atât prin importanța sa pentru istoria artei contemporane din Republica Moldova – aflată încă în proces de (re) configurare –, marcând locul unic pe care Ștefan Rusu îl ocupă în peisajul unui tip de artă angajată social și conectată la munca de cercetare specifică artistului contemporan. În documentarea fiecărui proiect artistic expus se remarcă o muncă intelectuală solidă, bazată pe cercetare interdisciplinară, situată la intersecția dintre arhitectură, activism artistic, studii ale memoriei, antropologie culturală și arte vizuale. Documentarea



relocation (for instance, of public institutions like libraries or cultural centers) to make way for new profit-driven private developments, emblematic of the neo-colonial extractivism rooted in capitalism.

“Realms of memory”, defined by Pierre Nora as spaces symbolically laden with affective memory and intended for the recovery of collective memory in the form of a shared, intellectually filtered recollection, in other words as *re-remembering*, have thus intertwined with the slow transformation into ruin of entire buildings, along with the promises they once materialized and the ways of life they enabled or proposed. An entire heritage, material as well as immaterial, developed during the socialist period, found itself increasingly at risk of being progressively mutilated by new constructions, urban planning schemes driven by profit and gentrification, privatized spaces, or areas repurposed for commercial activities that no longer allow for the communion and communication necessary for the consolidation of communities. At best, cultural centers and cinemas have been turned into shopping malls. The “Seeds of Hope” exhibition by Ștefan Rusu, open from the 30th of October to the 21st of November 2024

ÎMPOTRIVA POPULISMULUI DE DREAPTA: PROIECTUL DE AFIȘE „ALRIGHT/WING?” AGAINST RIGHT-WING POPULISM: THE POSTER PROJECT “ALRIGHT/WING?”

Text: Raimar Stange

Afișele realizate de 50 de artiști în cadrul proiectului „Alright/Wing?” iau atitudine împotriva populismului de dreapta în 20 de locații din Grecia, Germania și Austria.
The posters created by 50 artists as part of the “Alright/Wing?” project take a stand against right-wing populism in 20 locations in Greece, Germany and Austria.

Este bine cunoscut faptul că populismul de dreapta câștigă teren nu numai în România: Trump în SUA, Meloni în Italia, Orban în Ungaria, Javier Milei în Argentina, Alice Weidel în Germania, al cărei partid, AfD, și-a dublat recent procentul de voturi în alegerile federale. Ca răspuns la această tendință, artista și activista Joulia Strauss mi-a cerut să fiu curatorul proiectului „Alright/wing?” cu ocazia celei de-a 10-a aniversări a inițiativei sale, Academia Autonomia, din Atena. Am invitat 50 de artiști să ofere unul sau mai multe afișe care să abordeze tema „populismului de dreapta și fascismului”. Proiectul a inclus artiști de renume internațional precum Oliver Ressler, Dan Perjovschi, Bethan Huws, Marina Naprushkina și Jonathan Monk, precum și artiști mai puțin cunoscuți precum Anahita Razmi, Stefanie von Schroeter, Jakob Ganslmeier & Ana Zibelnik și Shila Khatami. Afișele, care pot fi văzute ca un hibrid între arta activistă și cea autonomă, au fost prezentate în vara anului 2024 în sălile academiei maselor populare din Atena. Deși lucrările luate individual au fost foarte diferite, pot fi recunoscute patru narative recurente: „acuzatie,” „iluminare,” „analiză” și „apel la rezistență.” Narativa „acuzatiei” este, probabil, cea mai proeminentă în cadrul „Alright/wing?”, deoarece populismul de dreapta este adesea acuzat că este apropiat de fascism și rasism. De exemplu, în afișul realizat de Silke Wagner, care citează cu litere mari cântecul *Racist Friend* (Prieten rasist) al trupei britanice The Specials: „Dacă ai un prieten rasist, acum este momentul, acum este momentul ca prietenia ta să se încheie”. Unul dintre desenele lui Dan Perjovschi îl arată pe Elon Musk făcând salutul lui Hitler. Artistul român a reprezentat corpul lui Musk în formă de X, făcând aluzie la numele platformei controversate de social media a noului consilier al lui Trump. Lucrarea lui Bhima Griem prezintă svastica național-socialistă într-un mod extrem de frapant; o svastică roșie apare într-un cerc alb pe un fundal albastru – cele trei culori ale partidului german de extremă dreapta AfD, provocând astfel logo-ul NSDAP, care a devenit o componentă centrală a steagului celui de-al Treilea Reich în 1935. Afișul izbitor al lui Shila Khatami este, de asemenea, agresiv și acuzator, un singur cuvânt cu litere negre pe un fundal alb: „DEZUMANIZARE!”. Am decis imediat să expun proiectul „Alright/wing?” nu numai în Atena, ci și în Germania și Austria; în două



Claus Föttinger, Dan Perjovschi, Stefanie Von Schroeter, Marina Naprushkina, Jonathan Monk, Anahita Razmi, Thomas Kilpper, Silke Wagner, februarie / February 2025, Berlin-Mitte.

It is well known that right-wing populism is gaining ground not only in Romania: Trump in the USA, Meloni in Italy, Orban in Hungary, Javier Milei in Argentina, Alice Weidel in Germany, whose AfD party recently doubled its share of the vote in the federal elections. As a response to this development, the artist and activist Joulia Strauss asked me to curate the project “Alright/wing?” to mark the 10th anniversary of her *Academia Autonomia* in Athens. I invited 50 artists to provide one or more posters dealing with the topic of “right-wing populism and fascism.” The project included internationally renowned artists such as Oliver Ressler, Dan Perjovschi, Bethan Huws, Marina Naprushkina and Jonathan Monk, as well as lesser-known artists such as Anahita Razmi, Stefanie von Schroeter, Jakob Ganslmeier & Ana Zibelnik and Shila Khatami. The posters, which can be seen as a hybrid of activist and autonomous art, were presented in the summer of 2024 in the rooms of the Athens grassroots academy. Although the individual

locații din Berlin, în Hamburg, Stuttgart, Frankfurt pe Main, Bochum și Graz. Până în prezent, o selecție a afișelor a fost prezentată, printre altele, la Kunstverein Salzburg, Lukas-Kirche din Kiel, Kunsthaus Dresden, MuseumsQuartier Vienna și Galerie van Horn din Düsseldorf. Deciziile cu privire la câte afișe vor fi expuse și în ce format, unde vor fi expuse și pentru cât timp au fost luate în colaborare de către mine și locația respectivă. Exista o singură regulă: afișele nu trebuiau să fie expuse în spațiul expozițional, ci, mai degrabă, la interfața dintre interior și exterior, ca să spunem așa, adică în vitrina magazinului, pe un perete exterior, în piața din fața locației sau în casa scării. Acest lucru era menit să asigure că nu numai „iubitorii de artă” sunt vizați, ci și persoanele care nu vizitează încă albul cub elitist al instituțiilor de artă. În schimb, fiecare locație și-a tipărit „propriile” afișe cât mai ieftin posibil. Acest lucru nu numai că a reprezentat un beneficiu, deoarece nu existau costuri de transport sau de asigurare, dar a permis, de asemenea, ca afișele să poată fi prezentate simultan în mai multe locații și, așa cum se întâmplă de obicei în cazul afișelor publice, în mai multe exemplare. A 20-a și ultima ediție a expoziției „Alright/wing?” a fost prezentată la Kunstverein Hannover în colaborare cu Kommunales Kino Hannover cu o săptămână înainte de alegerile federale germane. Direct în fața clădirii istorice în care își au reședința ambele instituții, 11 afișe realizate de Dan Perjovschi au fost prezentate trecătorilor și alegătorilor într-un rând pe suporturi de lemn. Pe unul dintre afișe apare un „NO” mare, cu o mică zonă neagră în treimea inferioară a „O”-ului, care amintește imediat de „mustața în formă de periută de dinți” a lui Adolf Hitler. Un alt afiș arată: „Cu puțin noroc, PARTIDUL MEU EX tremist”. Un al treilea prezintă o svastică ce ucide o persoană pe care scrie „NU UN NAZI”. Un altul înfățișează un „WE” mare cu „W” ucigând doi „străini,” iar „E” cu gratii îi întemnițează. Prin simplul procedeu al desenului liniar, participantul Documenta pătrunde în miezul calității inumane a unui sentiment xenofob al „nostru.”

Tradus de Camelia Diaconu

Deborah Ligorio, Jonathan Monk, Stefanie Von Schroeter, Andreas Koch, Dan Perjovschi, Anonymm, Marie Von Ueltzen, Dan Perjovschi, Christine Würmell, Dan Perjovschi, Jost Wischnewski, Shila Khatami, Claus Föttinger, Johannes Wohnseifer, august 2024, Kunsthaus Dresda.



works were very different, four recurring narratives can be recognised; “accusation”, “enlightenment”, “analysis” and “call to resistance”. The “accusation” narrative is probably the most prominent within “Alright/wing?”, as right-wing populism is repeatedly accused of being close to fascism and racism. For example, in the poster by Silke Wagner, which in large letters quotes the song *Racist Friend* by the British band The Specials, “If you have a racist friend, now is the time, now is the time for your friendship to end”. One of Dan Perjovschi’s drawings shows Elon Musk giving the Hitler salute. The Romanian artist has depicted Musk’s body in the shape of an X, alluding to the name of the new Trump adviser’s controversial social media platform. Bhima Griem’s work shows the National Socialist swastika in an extremely striking way; a swastika appears in red within a white circle on a blue background – the three colours of the far-right German AfD party, thus provoking the NSDAP logo, which became a central component of the flag of the Third Reich in 1935. Shila Khatami’s striking poster is also aggressively accusatory, a single word in bold black letters on a white background: “DEHUMANIZATION!” I quickly decided to show the “Alright/wing?” project not only in Athens, but also in Germany and Austria; in two locations in Berlin, in Hamburg, Stuttgart, Frankfurt am Main, Bochum and Graz. To date, a selection of the posters has been presented at the Kunstverein Salzburg, the Lukas-Kirche in Kiel, the Kunsthaus Dresden, the MuseumsQuartier Wien and the Galerie van Horn in Düsseldorf, among others. Decisions regarding how many posters would be shown and in which format, where they would be shown and for how long, were made in collaboration between myself and the respective station. There was only one rule: the posters were not to be shown in the exhibition space, but rather at the interface between inside and outside, as it were, i.e. in the shop window, on an outside wall, in the square in front of the station or in a stairwell. This was to ensure that not only “art lovers” were addressed, but also people who do not visit the still elitist white cube of art institutions. As the artists emailed me their contributions as digital files, there were clearly no originals of the posters. Instead, each station printed “their” posters on site as cheaply as possible. This not only had the advantage that there were no transport or insurance costs, but also meant that the posters could be shown simultaneously at several locations and, as is usual with public posters, in multiple copies. The 20th and final installment of “Alright/wing?” was presented at the Kunstverein Hannover in collaboration with the Kommunales Kino Hannover one week before the German federal elections. Directly in front of the historic building in which both institutions reside, eleven posters by Dan Perjovschi were presented in a row on wooden stands to passers-by and voters. In one poster there is a large “NO”, with a small black area in the lower third of the “O”, which immediately brings to mind Adolf Hitler’s ‘tooth-brush moustache’. Another poster reads: “Hopefully MY EX tremist PARTY”. A third shows a swastika slaying a person who is labelled “NOT NAZI”. Yet another depicts a large “WE”, with the “W” slaying two ‘strangers’ and the barred “E” imprisoning them. With the simple means of line drawing, the Documenta participant gets to the heart of the inhumane quality of a xenophobic “we” feeling.

MIHAI ZGONDOIU

PEISAJE BERLINEZE CU EXTRATEREȘTRI

BERLIN LANDSCAPES WITH ALIENS

SPONTANEOUS LANDSCAPE

Artist: Mihai Zgondoiu

Galeria Fantom, Berlin

6-14.08.2024

Text: Ana Daniela Sultana

In today's challenging socio-economic context, affected by political decisions and shrinking budgets from one year to the next for visual (or cultural, in general) projects, it is not only admirable but utterly necessary to see the persistence of people and institutions (or people-institutions) that support artistic output in peripheral areas, contributing to a real positive impact. I would like to mention three examples in this regard: Victoria Nagy Vaida with all that she has done through Arbor (Bucharest) for Bessarabian art, Denise Parizek with all that she has done through Schleifmuehlasse 12-14 (Vienna) for Eastern European art, and Ludwig Norz with all that he has done so far through Fantom (Berlin) for Romanian culture. For more than three decades now, the Fantom Association in Berlin has been dedicated to cultural projects along the Bucharest-Berlin axis, one of the permanent features being the artistic residencies for Romanian artists. Last summer, between August 6-13, 2024, Mihai Zgondoiu was the guest artist at the Brückenkopf Berlin residency, the result of which was his solo exhibition "Spontaneous Landscape," opened on August 13, 2024, at the Fantom Gallery in Berlin. Relying on a minimalist way of exhibiting, Mihai Zgondoiu tackled in this project two of his oldest interests: the images from the industrial constructions near the Racoș railway station – today the Racoș Geological Site – and the theme of UFOs or aliens, a recurrent subject in his works.

As for the images from Racoș, the artist's fascination with what appeared to be a mysterious mountain landscape set on concrete bunkers near the last volcanic eruption in the Carpathian Mountains (The Extinct Volcano) began in 2007 when he first observed and photographed the features of the rock formations. Mihai Zgondoiu later revisited the mountain landscape and concluded that the image was created over time by erosion caused by meteorological phenomena in places where the cement density was lower. Seemingly commonplace, the conclusion in no way made the mountain view less interesting for the artist and, instead, based on an ecological aesthetic that is characteristic of both his artistic and curatorial practice, Mihai Zgondoiu translated it into lithography, thus preserving and honoring the entire creative process of man and Nature (today we are talking about an industrial park almost entirely demolished and classified as a nature reserve). The second artistic approach of the Berlin residency consists of a series of drawings, seven of which depict Dan Mircea Cipariu's most recent volume of poetry,



Ilustrații de Mihai Zgondoiu pentru cartea *Cartușeria* de Dan Mircea Cipariu, editura Vellant, 2024.
Illustrations by Mihai Zgondoiu for the book *Cartușeria* by Dan Mircea Cipariu, Vellant Publishing House, 2024.

În contextul socio-economic actual plin de provocări, afectat de decizii politice și de bugete tot mai mici de la an la an alocate pentru proiecte vizuale (sau culturale, în general), nu e doar admirabilă, ci și absolut necesară perseverența unor oameni și instituții (sau oameni-instituții) care susțin producția artistică din zonele periferice, contribuind la un impact pozitiv real. Trei exemple aș vrea să amintesc în acest sens: Victoria Nagy Vaida cu tot ceea ce a făcut prin Arbor (București) pentru arta basarabeană, Denise Parizek cu tot ceea ce a făcut prin Schleifmuehlasse 12-14 (Viena) pentru arta din Europa de Est și Ludwig Norz cu tot ceea ce a făcut până acum prin Fantom (Berlin) pentru cultura română. Sunt deja mai bine de trei decenii de când Asociația Fantom din Berlin se dedică proiectelor culturale pe axa București – Berlin, una dintre constante fiind rezidențele artistice acordate artiștilor români. În vara anului trecut, în perioada 6-13 august 2024, Mihai Zgondoiu a fost artistul invitat în rezidența Brückenkopf



Vedere din expoziție. Credit foto: Mihai Zgondoiu.
View from the exhibition. Photo credit: Mihai Zgondoiu.

Berlin, rezultatul constând în expoziția sa personală „Spontaneous Landscape”, care a fost vernisată pe 13 august 2024 la Galeria Fantom din Berlin. Mizând pe o modalitate de expunere minimalistă, Mihai Zgondoiu a abordat în acest proiect două dintre preocupările sale mai vechi: imaginile de pe construcțiile industriale din apropierea gării Racoș – astăzi, Situl Geologic Racoș și tema OZN-urilor sau extraterestrilor, o temă recurentă în lucrările sale. În ce privește imaginile din Racoș, fascinația artistului pentru ceea ce părea un misterios peisaj montan configurat pe niște buncăre de beton situate în proximitatea ultimei erupții vulcanice din Munții Carpați (Vulcanul Stins) a început în 2007, când a observat și fotografiat pentru prima dată particularitățile formațiunilor. Ulterior, Mihai Zgondoiu a revenit asupra peisajului montan și a conchis că imaginea a fost creată în timp prin eroziunea cauzată de fenomenele meteorologice, în locurile unde densitatea cimentului a fost mai slabă. Aparent banală, concluzia nu a făcut nicidecum imaginea montană mai puțin interesantă pentru artist, ci, mergând pe o estetică ecologică, tipică atât în practica sa artistică, cât și în cea curatorială, Mihai Zgondoiu a transpus-o în litografie, conservând astfel și onorând întreg procesul de creație al omului și al Naturii (vorbim astăzi de un parc industrial demolat aproape în întregime și declarat rezervație naturală). A doua direcție artistică din rezidența de la Berlin



ION NICODIM

Piața editorială românească de cărți de artă, extrem de săracă în general, mai ales în ce privește textele recuperatorii, s-a „îmbogățit”, dacă se poate spune așa, anul trecut cu un titlu inedit: ediția integrală a jurnalului pictorului Ion Nicodim (1932-2007). Volumul a apărut la editura Vremea, în colecția dedicată unor astfel de apariții fastuoase (cartea se bucură de condiții grafice excelente), denumită, cum altfel, „Arte”, și este intitulat *Axul pământului acordat cu stelele: jurnal 1974-2007*. Din păcate, din câte știm, cartea nu s-a bucurat de impactul scontat, iar noua apariție a trecut aproape neobservată. Spun „ediția integrală”, pentru că înțeleg că o parte din acest jurnal a mai fost publicat într-un album, definit drept „sompтуos” de către cei care l-au recenzat, editat de Humanitas în anul 2011. De data aceasta, însă, nu numai că avem integral toată perioada temporală a jurnalului lăsat de către artist: 1974-2007 (acesta din urmă fiind anul brștei dispariții a pictorului), dar transcrierea, colatarea și redactarea s-au făcut direct în „bucătăria” editurii Vremea, după carnetele rămase de la Ion Nicodim, îngrijirea întregii ediții aparținând singurei fiice a artistului, Ilinca Nicodim-Geze. Așadar, o rară îngrijire a unei astfel de ediții, a unui text recuperator.

PIERDUȚI DE PROPRIUL NOMBRILISM

Editarea jurnalului ne-a ridicat, însă, o serie de întrebări. În primul rând, este posibil ca lipsa de interes pentru volum să fie dată de faptul că foarte puțină lume mai știe cine a fost Ion Nicodim. Realmente, care va mai fi soarta tuturor, multelor nume de artiști care au activat în perioada comunistă, au lăsat o producție imensă (pentru că, da, statul chiar sprijinea arta plastică și îi asigura condiții pe atunci, iar comenzile curgeau), dar peste al căror nume se așterne, încet-încet, uitarea (mai puțin câteva figuri care și-au asigurat iconicitatea, au „legendă”, dar în general din motive extraartistice)? Colecționarii actuali, toată lumea o știe și o spune, sunt (cu câteva excepții, desigur) ori inculți, ori niște afaceriști veroși, interesați doar să cumpere și să vândă repede, de fapt, și, și. Critica de artă, „infloritoare” pe vremea lui Ceaușescu (când fiecare fițuică respectabilă avea un astfel de colțișor de cronică de expoziție), s-a prăbușit, scufundată de propriul gongorism și de mania autoadulației, astfel încât, în prezent, nimeni nu mai scrie despre expoziții și nimeni nu mai vorbește la niciun vernisaj serios.

UN REPREZENTANT AL „DEZGHEȚULUI” ȘAIZECIST

Un Bernea, un Apostu, un Mitroi, mare parte din „prologiști”, chiar și recent plecatul Sorin Dumitrescu, dintre cei în viață, un Ion Grigorescu, își păstrează interesul și supraviețuiesc în conștiința (restrânsului) public pentru că au sau s-a construit o „legendă” în jurul lor, par că au mult mai mult de spus decât pura tehnică artistică, ceva urgent, imperios și important, or, la urma urmei, asta este definiția mării Arte. Revenind la Ion Nicodim, traiectoria sa este tipică, chiar exemplară pentru această generație de artiști, născută în interbelic (anul 1932, în cazul său), dar care-și desăvârșește formația în anii 1950, adică anii celui mai crâncen „realism socialist” la noi.

Text: Doinel Tronaru

Ion Nicodim. Axul pământului acordat cu stelele: jurnal 1974-2007, Editura Vremea, București, 2024.

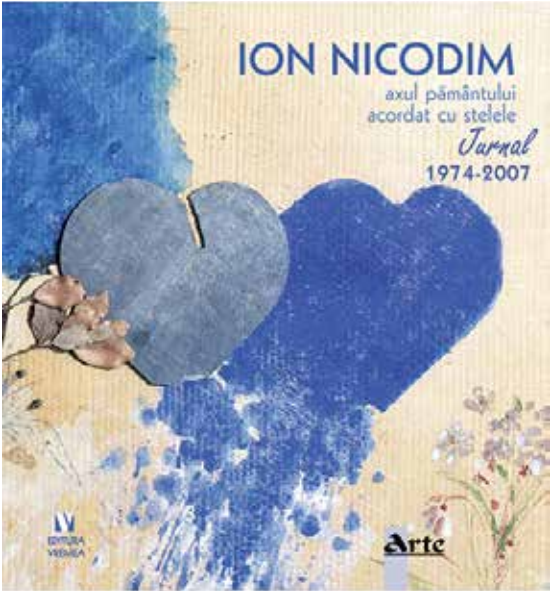
The Romanian publishing market of art books, which is extremely poor in general, especially when it comes to recuperative texts, was “enriched,” if one may say so, last year with an unusual title: the unabridged edition of the journal kept by the painter Ion Nicodim (1932-2007). The book was published by Vremea, in the collection dedicated to such lavish titles (the book has excellent graphic quality) called – what better way than – *Arts*, and is titled *Earth’s Axis Aligned with the Stars: A 1974-2007 Journal*. Unfortunately, as far as we know, the book did not have the expected success, and the new release has gone largely unnoticed. I say “unabridged edition” because I understand that part of this journal has already been published in an album by Humanitas in 2011, described as ‘sumptuous’ by its reviewers. This time, however, not only do we have the entire time period of the journal left by the artist: 1974-2007 (the latter being the year of the painter’s sudden passing), but the transcription, collation, and editing were done right in the “kitchen” of Vremea publishing house, according to the notebooks left by Ion Nicodim, the only daughter of the artist, Ilinca Nicodim-Geze, being in charge of the entire edition. So, a rare example of the care taken of such an edition, of a recuperative text.

LOST IN THEIR OWN NAVEL-GAZING

However, editing the journal raised a number of questions. First, the lack of interest in the book may be because very few people know who Ion Nicodim was. In fact, what will be the fate of all those many artists who were active during the communist period, who left a huge output (because, yes, the state did support the visual arts and provided conditions for it at the time, and commissions were flowing in), but whose names are slowly being forgotten (except for a few figures who have secured an icon status, who have a “tale,” but generally for reasons outside the arts)? As everyone knows and says, today’s collectors are (with a few exceptions, of course) either uneducated or crooked businessmen who are interested only in buying and selling quickly, or actually both. Art criticism, which was “thriving” in Ceaușescu’s time (back when every respectable rag had its own little column of exhibition reviews), has collapsed, submerged by its own Gongorism and self-adulation mania so that nowadays nobody writes about exhibitions and nobody speaks at any serious vernissage.

A REPRESENTATIVE OF THE 1960S ‘THAW’

A Bernea, an Apostu, a Mitroi, most of the “prologists,” even the recently departed Sorin Dumitrescu, and among the living ones, an Ion Grigorescu, maintain their relevance and survive in the (restricted) public consciousness because they have or have built a “tale” around them, they seem to have much more to say than



Nu și-o desăvârșește, de fapt, pentru că adevăratele revelații artistice vor veni de-abia odată cu primele semne de liberalizare și de „dezgheț” artistic și ideologic, adică la începutul anilor 1960 (ne amintim că, similar, și un Marin Preda este fascinat, după 1970, de traducerile din Faulkner și de scrisul americanului). „În 1958, la Moscova, Nicodim vede lucrări de Matisse, Cézanne, Gauguin sau Malevici”, mai ales Matisse influențându-l masiv toată viața. Bursa și plecarea la Roma dintre 1965 și 1968 îl fac să intre în contact cu arta occidentală a vremii și să „vireze” spre modernism și abstractionism (similar cu ceea ce se întâmpla, în acei ani, și în arhitectură, literatură, cinematografie).

A PREVĂZUT „SFÂRȘITUL CIVILIZAȚIEI”

Se stabilește în 1977 la Paris, dar în conivență cu autoritățile comuniste, întrucât continuă să se întoarcă și să lucreze și în România (ba chiar, în 1987, are parte de o amplă retrospectivă la MNAR). Pofta de creație cu care se întoarce în țară după 1990 va fi oprită de sfârșitul său brusc, survenit în 2007 tot la Paris. Așadar, filele acestui jurnal (descifrate cu mare greutate din respectivele carnetele, care conțin și numeroase desene, reproduse cu fidelitate în ediția de la Vremea) se ocupă în principal tocmai de acești ani petrecuți cu prioritate în „exil”, adică din 1974 până la sfârșitul vieții. În pagini defilează figuri culturale importante, dintre cei aflați la acea vreme în exil, dar nu numai: Cioran, Ionesco, Eliade, Constantin Noica, Paul Neagu, George Apostu (aflat pe-atunci la Paris, după cum se știe), Monica Lovinescu, Horia Bernea, Paul Gherasim, Al. Paleologu ș.a., ceea ce teoretic ar transforma jurnalul într-un valoros document „de epocă”. Accentele mordante se înmulțesc, totuși, de la pagină la pagină (membrii exilului, de exemplu, se acuză unii pe alții de „securism”), ducând la a doua mare întrebare: câtă relevanță, totuși, mai au mare parte dintre pagini astăzi? Se observă, în același timp, evoluția (în bine), peste decenii, a părerilor lui Nicodim despre unele nume importante (cum ar fi Horia Bernea). Pe de altă parte, așa cum s-a mai sesizat, multe dintre note au accente „cioraniene”, în orice caz, de om dezamăgit, fără iluzii, și sfâșiat de îndoieli, ceea ce le asigură și o pură valoare literară: „Să ne imaginăm că într-o sală de teatru, în timpul unui spectacol, scena ia foc! Toată lumea va aplauda, neînțelegând că nu e spectacol, ci foc adevărat! Tot astfel îmi imaginez sfârșitul acestei civilizații. Toate spiritele iluminate vor aplauda spectacolul” (1981). (Să fi venit, în 2025, oare, acel „soroc”?)

pure artistic technique, something urgent, imperative and important, and, after all, this is the definition of great Art. Returning to Ion Nicodim, his trajectory is quite typical, even illustrative for this generation of artists, born in the inter-war period (1932 in his case), but who perfected his training in the 1950s, the years of the most ferocious “socialist realism” in our country. In fact, he did not complete it because his true artistic revelations would only come with the first signs of liberalization as well as artistic and ideological “thaw,” i.e. in the early 1960s (we recall that, similarly, Marin Preda was fascinated after 1970 by the translations and writings of Faulkner). “In 1958, in Moscow, Nicodim saw works by Matisse, Cézanne, Gauguin, and Malevich,” especially Matisse, who had a massive influence on him throughout his life. The scholarship and his trip to Rome between 1965 and 1968 put him in contact with the Western art of the time and led him to turn towards modernism and abstractionism (similar to what was happening in architecture, literature, and cinema in those years).

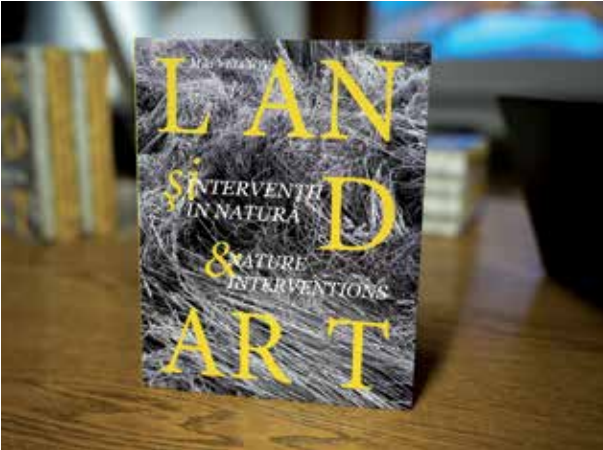
HE FORESAW “THE END OF CIVILIZATION”

He settled in Paris in 1977, although in connivance with the communist authorities, as he continued to return and work in Romania (and in 1987, he even enjoyed a large retrospective exhibition at the National Museum of Art). The creative appetite with which he returned to the country after 1990 was to be cut short by his sudden death, which also occurred in Paris in 2007. The pages of this journal (deciphered with great difficulty from his notebooks, which also contain numerous drawings faithfully reproduced in the Vremea edition) are, therefore, mainly concerned with the years he spent in “exile,” from 1974 to the end of his life. The pages parade important cultural figures, among those in exile at the time, but not only: Cioran, Ionesco, Eliade, Constantin Noica, Paul Neagu, George Apostu (who was in Paris at the time, as we know), Monica Lovinescu, Horia Bernea, Paul Gherasim, Al. Paleologu etc., which, in theory, would make the journal a valuable “contemporary” document. But the mordant undertones increase from page to page (the exile members, for example, accuse each other of “working with the Securitate”), leading to the second big question: how relevant are most of the pages today? At the same time, one can observe the evolution (for the better), over the decades, of Nicodim’s opinions about some important names (such as Horia Bernea). On the other hand, as it has already been pointed out, many of the remarks have a “Cioranian” touch, in any case of a disappointed man, devoid of wishful thinking and torn by doubts, which also gives them genuine literary value: “Let us imagine that in a theater, during a performance, the stage catches on fire! Everyone will applaud, not realizing that it’s not a performance but a real fire! I also imagine the end of this civilization. All the enlightened minds will applaud the spectacle” (1981) (Could it be that, in 2025, that “day of doom” will have arrived?).

Translated by Camelia Diaconu

MIKI VELCIOV ÎN SFÂRȘIT LAND ART! / LAND ART AT LAST!

Text: Gabriela Mateescu



Catalogul *Land Art și intervenții în natură* al artistului Miki Velciov inaugurează o serie de proiecte editoriale demarate de Asociația Tehnoarte, menite să evidențieze artiști care au influențat scena artistică timișoreană în ultimul deceniu. Acest prim volum documentează 16 proiecte realizate de Velciov între 2016 și 2023, ilustrând unitatea operei sale, ce a prins contur încă din anii de licență la secția de pictură la Facultatea de Arte și Design (prin lucrarea *Oculus*, 2015). Lucrările sale efemere, adesea create în locuri izolate, sunt documentate în catalog, devenind, astfel, mărturii unice ale unor creații trecătoare, în timp ce detaliile tehnice, schițe, măsurători, analize topografice, fotografii, inclusiv imagini aeriene realizate cu drona, reușesc să surprindă amploarea conceptuală a lucrărilor. Ileana Pintilie deschide seria articolelor și amintește de artiștii care sunt conștienți de criza climatică, de lupta acestora împotriva comercializării artei și mișcarea ecologică din care s-a născut land art-ul american. În textul „Urme în peisaj”, Ileana Pintilie scoate în evidență sensibilitatea lui Velciov față de natură, care, în loc să folosească instrumentele clasice de pictură, creează reliefuri adânci direct în straturile de iarbă sau în brazdele de pământ, în spiritul „câmpului extins al sculpturii” definit de teoreticiana Rosalind Krauss. La fel ca artiștii ce cutreierau marile peisaje goale americane, Miki își caută spațiile propice după ce realizează măsurători invizibile ochilor celorlalți, chiar și atunci când realizează lucrări „comisionate” în rezidențe. Autoarea împarte opera lui Velciov pe de o parte în intervenție în peisaj ce are ca scop reîntoarcerea în natură, dispariția urmei umane ce a intervenit, intervenție adesea vizibilă doar din spațiul aerian (prin urmare, invizibilă ochiului uman), și pe de altă parte în instalațiile monumentale care pot fi percepute doar dintr-o perspectivă umană singulară, a „punctului privilegiat”. Lucrări precum *Biodiversitate*, *Labirint* și *Râul* sunt concepute pentru a fi percepute dintr-o

MIKI VELCIOV. LAND ART ȘI INTERVENȚII ÎN NATURĂ

Editori: Aura Bălănescu, Alexandru Boca

Editura Universității de Vest Timișoara, Asociația

Tehnoarte, 2024

The *Land Art and Interventions in Nature* catalogue for artist Miki Velciov inaugurates a series of editorial projects initiated by the Tehnoarte Association, aimed at highlighting artists who have influenced the Timișoara art scene in the last decade. This first volume documents 16 projects produced by Velciov between 2016 and 2023, showcasing the cohesion of his work, which took shape since his undergraduate years within the painting department at the Faculty of Arts and Design (with the work *Oculus*, 2015). His ephemeral works, often created in isolated places, are documented in the catalogue, becoming unique testimonies of fleeting creations, while technical details, sketches, measurements, topographical analysis, photographs, including aerial drone images, manage to capture the conceptual scale of the works. Ileana Pintilie opens the series of articles and recalls artists who are mindful of the climate crisis, their fight against the commercialization of art and the environmental movement that gave birth to American land-art. In the text “Traces in the Landscape”, Ileana Pintilie highlights Velciov’s sensitivity to nature, who instead of using classical painting tools creates deep textures directly in the layers of grass or in furrows of earth, in the spirit of the “extended field of sculpture” defined by theorist Rosalind Krauss. Like the artists who roamed the great American empty landscapes, Miki searches for the right spaces after making measurements invisible to the eyes of others, even when he creates “commissioned” works in residencies. The author breaks down Velciov’s work, on the one hand, into intervention in the landscape that aims at returning to nature, the disappearance of the lingering human trace, an intervention often visible only from the air (therefore invisible to the human eye), and, on the other hand, into monumental installations that can only be perceived from a singular human perspective, from a “privileged point of view”. Works such as *Biodiversity*, *Labyrinth* and *River* are designed to be perceived from a perspective inaccessible to the observer at ground level. The disregard for direct human perspective and the need for a bird’s-eye view to decipher them brings them closer to geoglyphs or shapes in grain fields seen as messages to an instance outside humanity. Documenting these works by drone becomes the only means by which they can be perceived in their entirety. Although, on the ground, the volunteers who took part in the construction of the *Labyrinth* are captured in the images as they walk through the corridors of the work

perspectivă inaccesibilă observatorului aflat la nivelul solului. Ignorarea perspectivei umane directe și necesitatea unei viziuni aeriene pentru a le descifra le apropie de semnele geoglife sau forme din lanuri de cereale considerate mesaje pentru o instanță exterioară umanității. Documentarea cu drona a acestor lucrări devine singurul mijloc prin care pot fi percepute în integralitatea lor. Deși la sol voluntarii care au participat la construirea *Labirintului* sunt surprinși în imagini plimbându-se prin culorile lucrării sau așezându-se în interiorul ei, experiența lor este fragmentară, limitată de propria poziționare. Ei nu pot cuprinde forma de ansamblu, ci doar traseul imediat din fața și din spatele lor – o metaforă pentru viață, unde perspectiva individuală este întotdeauna limitată la prezentul imediat. Această relație dintre perspectivă și cunoaștere predomină în lucrările *Biodiversitate* și *Râul*, unde vizitatorii nu pot percepe întregul compozițional, ci doar secvențe succesive, guvernate de un punct de vedere centrat pe propria existență. Textul lui Gabrielle Schwarz este scris din poziția oferită de bidimensionalitatea ecranului și din perspectiva obiectivă a criticului ce nu a întâlnit fizic artistul și opera sa. Putem spune că este o privire „privilegiată”, „nepătată” de subiectivitatea cu care sunt încărcate celelalte patru texte ale colaboratorilor artistului. Un aspect definitoriu al practicii lui Velciov pe care și Schwarz îl evidențiază este explorarea perspectivei prin tehnica anamorfismului. Această strategie presupune, precum am detaliat mai sus, crearea unor lucrări care pot fi percepute corect doar dintr-un „punct privilegiat” de observare. Aici autoarea amintește seria fotografică a pictorului abstract Jan Dibbets „Perspective Corrections”, ce constă dintr-o serie de fotografii de pereți, podele, pajiști pe care sunt desenate sau construite forme geometrice distorsionate în realitate, dar care prin obiectivul camerei se transformă în forme geometrice perfecte (ce nu există natural). Aici fotografia are nu numai rolul de documentare, ci și valoare în sine ca obiect. Maria Orosan-Telea analizează și ea utilizarea anamorfozei ca element de bază al lucrărilor lui Velciov, pentru a sublinia, însă, apropierea practicii sale mai degrabă de cea a arhitecturii și peisagisticii „cu scopul de a crea ansambluri armonioase, echilibrate sau vizând obținerea unor efecte optice de alungire a distanțelor, de a egaliza unele elemente care, de fapt, au dimensiuni diferite”. Această trăsătură este una definitorie și care îl diferențiază pe Miki Velciov de alți artiști contemporani care practică atât anamorfoza, cât și pictura de șevalet. Deși principiul punctului privilegiat este prezent și în tehnici artistice precum pictura anamorfotică sau realitatea virtuală, unde privitorul trebuie să adopte o poziție specifică pentru a descifra imaginea, în cazul lui Velciov această strategie nu funcționează ca un simplu artificiu vizual. În loc să creeze o experiență iluzionistă menită să surprindă printr-o transformare optică mecanică, artistul folosește perspectiva pentru a reintegra privitorul în peisaj. Aici intervine o diferență fundamentală: scopul său nu este doar de a manipula percepția vizuală, ci de a provoca o conștientizare a relației dintre om și peisaj. Aura Bălănescu aduce o citire diferită a artei lui Velciov, aparent inaccesibilă privitorul neinițiat în principiile fizicii. Textul vine să completeze cheile de interpretare ale operei, care adesea este creată în parteneriat cu arhitecți, peisagiști sau ingineri. Dacă celelalte texte

or sit inside it, their experience is fragmentary, limited by their own position. They cannot grasp the overall form, only the immediate route in front of and behind them – a metaphor for life, where individual perspective is always limited to the immediate present. This relationship between perspective and knowledge predominates in the works *Biodiversity* and *River*, where visitors cannot perceive the compositional whole, but only successive sequences governed by a point of view centered on their own existence. Gabrielle Schwarz’s text is written from the position offered by the two-dimensionality of the screen and from the objective perspective of the critic who has not physically encountered the artist and his work. One could say that this is a “privileged” view, “untainted” by the subjectivity with which the other four texts by the artist’s collaborators are charged. A defining aspect of Velciov’s practice that Schwarz also emphasizes is the exploration of perspective through the technique of anamorphosis. This strategy involves, as detailed above, the creation of works that can only be properly perceived from a “privileged vantage point” of observation. Here, abstract painter Jan Dibbets’ photographic series *Perspective Corrections* comes to mind, which consists of images of walls, floors, meadows on which geometric shapes are drawn or constructed that are distorted in reality, but which are transformed through the camera lens into perfect geometric shapes (that do not naturally exist). In this case photography not only has a documentary role, but also value in itself as an object. Maria Orosan-Telea also analyzes the use of anamorphosis as a basic element of Velciov’s works, but emphasizes the closeness of his practice to that of architecture and landscape “with the aim of creating harmonious, balanced ensembles or to obtain optical effects of lengthening distances, to equalize some elements that, in fact, are of different sizes.” This is a defining trait that sets Miki apart from other contemporary artists who practice both anamorphosis and easel painting. Although the principle of the privileged vantage point is also present in artistic techniques such as anamorphic painting or virtual reality, where the viewer has to adopt a specific position in order to decipher the image, in Velciov’s case this strategy does not function as a mere visual artifice. Instead of creating an illusionistic experience intended to convey a mechanical optical transformation, the artist uses perspective to reintegrate the viewer into the landscape. Here, a fundamental difference comes into play: his aim is not merely to manipulate visual perception, but to provoke an awareness of the relationship between man and landscape. Aura Bălănescu offers a different reading of Velciov’s art, seemingly inaccessible to the viewer uninitiated in the principles of physics. The text supplements the keys to interpreting the work, which is often created in partnership with architects, landscape architects or engineers. If the other texts provide an introduction into the history of local and international land art, drawing parallels with other artists with whom he resembles (or, on the contrary, have opposite practices), Aura writes a text for the “other” viewers of Miki’s art. This technically trained audience, engineers, physicists, may also understand other planes of sensory experience. In her analysis, Bălănescu introduces the anthropic principle, formulated by Robert Dicke and later taken

„HIPERSEMNELE” LUI SORIN DUMITRESCU (1946-2024)

SORIN DUMITRESCU’S “HYPERSIGNS” (1946-2024)

Text: Magda Cârneci

Care este expoziția de artă din trecutul îndepărtat de care vă amintiți cel mai adesea și pe care ați dori să o revedeți acum?

Pentru mine ar fi vorba de expoziția „Hipersemne” de Sorin Dumitrescu, deschisă la sala Dalles în anul 1980. Auzisem de ea în oraș, printre tinerii mei colegi de generație optzecistă, rumorile erau intense, se părea că era un eveniment de la care nu trebuia să lipsești. Și, într-adevăr, la vernisaj a fost o mare de oameni în sălile încăpătoare de la Dalles. Dar nu de vorbirea lui Dan Hăulică, strălucită, subtilă și îndelungată ca de obicei, îmi aduc bine aminte, și nici de marea de oameni, ci de impresia vizuală copleșitoare pe care am avut-o atunci. De la titluri și până la punerea amplă în spațiu, era ceva ce nu se mai văzuse la București, ca anvergură ideatică, ca îndrăzneală retorică și curaj cultural. Din lumea ternă și prozaică a străzii, dar și a societății românești bornate, închistate, de atunci, intrai brusc într-un fel de „templu al modernității radicale”, care-ți deschidea o fereastră spre un alt fel de realitate, epurată și simbolică, spre un alt fel de trăire a artei, intens intelectuală, decât ce ți se servea de obicei în expoziții.

Marile desene și picturi orizontale și verticale, de 3-4 metri lungime, etalate pe pereți sau suspendate în spațiu, acoperite cu forme pure, pregnante și cu letrisme abstracte, transmitând mesaje din *illo tempore*, alături de câteva obiecte spațiale, piramide și zigate, care concretizau tridimensional desenele, și împreună cu un uriaș semn-sculptură în lemn, de forma unei cumpene duble între sus și jos din centrul sălii principale, toate lăsau o impresie foarte puternică pentru vremea de atunci. *Hipersemn*, *Loc*, *Proiect de grădini metafizice*, *Arhitecturi suitoare*, toate ciclurile expuse conțineau entități vizuale perfect desenate, în ovalul sau triunghiul sau circularitatea lor, geometrice și totuși vibrante. Trasate purist în negru sau alb, la care se adăuga strălucirea foiței de aur pe fonduri sumbre, aacompaniate de grafisme enigmatice, apropiate de scriere și parcă înalt grăitoare, formele evocau arhetipuri vizuale străvechi, concretizate de tradiție în arhitecturile sacre – piramida, incinta circulară, răscrucea, punctul-omphalos ca centru al lumii etc. Exista în lucrări un dor al resuscitării unui nivel cultural și spiritual mai înalt al ființei umane, un nivel uitat, ocultat sau abandonat de mentalitatea contemporană; se simțea un sens ascensional extrem de puternic în acea expoziție care făcea să explodeze, pentru mine, limitările estetice și ideatice pe care le simțisem și le constatasem în ambianța culturală a momentului. Vibrația spirituală, discretă, dar pregnantă din acele lucrări, mi se părea de

Which art exhibition from the distant past do you remember most often and would like to revisit now?

For me that would be Sorin Dumitrescu’s exhibition “Hypersigns”, which opened at Dalles in 1980. I had heard about it in the city, among my young colleagues of the 80s generation, the rumors were intense, and it seemed to be an event that was not to be missed. And indeed, at the opening, there was a huge crowd in the spacious halls of The Dalles. But it's not Dan Hăulică’s speech, brilliant, subtle and lengthy as usual, that I remember well, nor the sea of people, but the overwhelming visual impression I got then. From the title to the broad spatial setting, it was something that had never been seen before in Bucharest, in terms of its ideational scope, rhetorical boldness and cultural courage. From the dull and prosaic world of the street, but also of the closed Romanian society, you suddenly entered a kind of “temple of radical modernity”, which opened a window to another kind of reality, purified and symbolic, to another kind of intensely intellectual experience of art, different from what was usually served in exhibitions. The large horizontal and vertical drawings and paintings, 3-4 meters long, displayed on the walls or suspended in space, covered with pure, striking shapes and abstract lettering, conveying messages from illo tempore, alongside a few spatial objects, pyramids and ziggurats, concretizing the drawings three-dimensionally, and combined with a huge wooden sign-sculpture in the form of a double crescent between the top and the bottom in the center of the main hall, all left a very strong impression for the time. *Hypersign*, *Place*, *Metaphysical Gardens Project*, *Swirling Architectures*, all the cycles on display contained perfectly drawn visual entities, in their oval or triangle or circularity, geometric yet vibrant. Drawn puristically in black or white, to which was added the glow of gold leaf on dark backgrounds, accompanied by enigmatic graphics, close to writing and seemingly highly graphic, the forms evoked ancient visual archetypes, traditionally expressed in sacred architectures – the pyramid, the circular enclosure, the crossroads, the point-omphalos as the center of the world, etc. In the works, there was a desire to resurrect a higher cultural and spiritual level of the human being, a level forgotten, hidden or abandoned by the contemporary mentality. There was a powerful ascending sense in that exhibition that made the aesthetic and idealistic limitations that I felt and noticed in the cultural environment of the moment explode. The spiritual vibration, discreet but poignant in those works, seemed to me to be of a superb, absurd obviousness for



o evidentă superbă, „strigătoare la cer” pentru cei care aveau ochi și minte să priceapă. Eram uimită pe atunci că „autoritățile comuniste” nu se sesizau de libertatea de gândire, atât de subversivă și de explozivă, pe care majestuoasa punere în scenă a expoziției, evocatoare a unui absolut cultural autonom de orice ingerință exterioară, o putea provoca.

Sigur că, pe fondul muzical oriental, mai ales indian, care se auzea discret în sălile de expunere de la Dalles, înțelegeam că era vorba, la Sorin Dumitrescu, în acel moment, de afirmarea unei atitudini spirituale aparte, hrănite de lecturi din tradiții culturale mai ales orientale. O atitudine care-și crea și desfășura cu o anume superbie – prin lucrările ieșite din scară, impresionante și prin mărime, și prin rafinamentul lor vizual – un topos spațial-simbolic pe măsura unei căutări culturale ambițioase și a unei *experieri* lăuntrice intense. Mi se părea că se manifesta în acea expoziție majestuoasă un puternic flux vizual și spiritual, motivat de un utopism al ascensiunii prin imagine către niveluri diferite ale simțirii și înțelegerii – utopism pe care Sorin Dumitrescu îl împărtășea, de altfel, cu alți colegi din generația lui. De aceea mi s-a părut că expoziția a fost atât de impresionantă pentru lumea românească de atunci, pentru că ea pune în spațiu și în operă o dublă provocare și depășire: un modernism vizual-estetic radical, eliberat de sechelele îngrădirilor impuse ideologic, dar și un modernism spiritual, de tip universalist-abstract, deschis orizonturilor culturale celor mai îndepărtate de lumea închistată și provincială care ne înconjură în realitate.

Acel moment de supremă grație din creația lui Sorin Dumitrescu reprezentat de expoziția *Hipersemne* – care s-a prelungit o vreme în desenele sale și în ilustrațiile pentru volumele de poezie *Noduri și semne* și *Epica Magna* ale lui Nichita Stănescu – avea să conducă ulterior spre o alegere, la fel de radicală, la fel de totală, a limitării la o singură tradiție spirituală, cea locală, cea ortodoxă (existentă, cred, *in nuce* și în expoziția din 1980, dar ascuns). După ocolul spiritualităților îndepărtate ale lumii, atât de evident în ciclurile care au alcătuit evenimentul cultural de la Dalles, Sorin Dumitrescu s-a cantonat în deceniile următoare în explorarea obsesivă și apoi manieristă a filonului vizual și spiritual post-bizantin (în cadrul grupului Prolog), cu același mare talent și aceeași enormă, dificilă, radicalitate. Îmi pun din când în când întrebarea: oare era inevitabil? Oare era necesar? Probabil că da, dacă rolul unui asemenea tip de artă, astăzi, din păcate, delăsat, este să păstreze vibrantă și expresivă, în conștiința noastră, posibilitatea ascensională a spiritului care ne locuiește.

O primă versiune a acestui text a fost publicată în <http://www.bewhere.ro/arta/> : „Amintiri din copilărie”, anchetă de Igor Mocanu, 2012.

those who had the eyes and the mind to understand. I was astonished at the time that the “communist authorities” did not notice the freedom of thought, so subversive and explosive that the majestic staging of the exhibition, evoking a cultural absolute autonomous from any outside interference, could provoke.

Of course, in the background of oriental music, particularly Indian, which could be heard discreetly in the exhibition halls of The Dalles, I realized that Sorin Dumitrescu was, at that time, affirming a particular spiritual attitude, nourished by readings from cultural traditions, especially from the East. An attitude that was created and deployed with a certain magnificence – through works that were out of scale, impressive both in size and their visual refinement – a spatial-symbolic topos to match an ambitious cultural quest and an intense inner *experience*. It seemed to me that in the majestic exhibition, a strong visual and spiritual flux was manifested, motivated by a utopianism of ascension through the image to different levels of feeling and understanding – a utopianism that Sorin Dumitrescu shared with other colleagues of his generation. This is why I thought that the exhibition was so impressive for the Romanian world at that time because it posed a double challenge and overcoming in space and work: a radical visual-aesthetic modernism, released from the consequences of ideologically imposed restrictions, but also a spiritual modernism, of a universalist-abstract type, open to cultural horizons far removed from the closed and provincial world that surrounded us in reality. That moment of supreme grace in Sorin Dumitrescu’s creation represented by the exhibition “Hypersigns” – which continued for a while in his drawings and in the illustrations for the poetry volumes *Noduri și semne* (“Nodes and Signs”) and *Epica Magna* by Nichita Stănescu – was to lead later on to a choice, just as radical, just as total, of limiting himself to a single spiritual tradition, the local, the Orthodox one (existing, I believe, *in nuce* in the 1980 exhibition, but hidden). After the detour around the world’s distant spiritualities, so evident in the cycles that made up the cultural event at The Dalles, Sorin Dumitrescu has confined himself in the following decades to the obsessive and then mannerist exploration of the post-Byzantine visual and spiritual vein (within the Prolog group), with the same great talent and the same enormous, difficult, radicality. I ask myself from time to time: was it inevitable? Was it necessary? Probably yes, if the role of such a type of art, unfortunately neglected today, is to keep vibrant and expressive, in our consciousness, the ascending possibility of the spirit that inhabits us.

One of the first versions of this text was published at <http://www.bewhere.ro/arta/> : “Amintiri din copilărie”, inquiry by Igor Mocanu, 2012.

Translated by Liliana Popescu