

REVISTA

ARTA

#22-23, 2016
Anul VI

arte vizuale | fondată în 1954



Uniunea
Artiștilor Plastici
din România





Julio Ardin, *Después de ahora*, Courtesy of the author



Uniunea
Artiștilor Plastici
din România

ARTA 22-23/2016, anul VI

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) /
Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Fondată în 1954

Director / Director: PETRU LUCACI, președinte UAP

Redactor-șef / Editor-in-chief: MAGDA CÂRNECI

Secretar general de redacție / Editor: IGOR MOCANU

Editor online / Online Editor: CRISTINA BOGDAN

Concept grafic & Design / Graphic concept & Design:

CORINA GABRIELA DUMA

Procesare imagini / Image processing: MARINA OPREA

DTP & Producție / DTP & Production: CORINA GABRIELA DUMA

Corectură / Proofreading: RUXANDRA MIHĂILĂ

Serv. Administrativ-financiar / Administrative-financial Dept.:

RODICA DOGARU, MARIA IOAN

COLEGIUL CONSULTATIV/ ADVISORY BOARD

Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeti (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iasi), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam)

COLABORATORI / CONTRIBUTORS

Marina Albu, Dana Altman, Horea Avram, Octav Avramescu, Pascal Bruckner, Carmen Casiac, Cosmina Chituc, Andra Chițimșu, Ina Ciobanu, Livius Ciorcălie, Ciprian Ciuclea, Claude (Simona Dumitriu), Vlad Comșa, Crina Cranta, Liviana Dan, Cătălin Davidescu, Ruxandra Demetrescu, Diana Dochia, Ana Golici, Ioana Gruțiță-Savu, Adrian Guță, Valentina Iancu, Corina Ilea, Mălina Ionescu, Irène Kányádi, Kinema ikon, Veronica Kirchner, Ethel Lukats-Băias, Ioana Marinescu, Javier Martín-Jiménez, Doina Măndru, Alexandra Mihali, Mădălina Mirea, Timea Andrea Lelik, Frédérique Neuts Leroy, Ana Maria Negoită, Oana Maria Nicuță, Olivia Nițș, Richard Noyce, Raluca Oancea (Nestor), Ferris Olin, Maria Orosan-Telea, Denise Parizek, Ileana Pintilie, Maria-Cristina Pirvu, Voica Pușcașiu, Diet Saylor, David Schwartz, Cristina Stoienescu, Sebestyén György Székely, Marius Tănăsescu, Alexandra Titu, Mihaela Varzari, Simona Vilău, Maria Zintz

TRADUCĂTORI / TRANSLATORS

Mihaela Buruiană, Roxana Ghiță, Mălina Ionescu, Róbert Lukács, Diana-Andreea Novăceanu, Matei Predescu, Zenovia Popa, Mădălina Solomon, Daria Șipoș, Sanda Watt

CREDITE / CREDITS

Marina Albu, Arhiva Decebal Scriba, Asociația 1+1, Remus Badea, Emil Bănuți, Beirut Art Residency, Berlinerfestspiele, Bienala de la Berlin, Alexandru Boca, Dan Breaz, Calina – Spațiu de Artă Contemporană, Centrul Brodsky, Centrului de Fotografie Contemporană Iasi, Ciprian Chirileanu, Andra Chițimșu, Ciprian Ciuclea, Crina Cranta, Călin Dan, Izsak Elod, Espazo Miramemira, Estate of Francis Bacon, Experimental Project, Livia Fălcaru, Fundația Interart Triade, Galeria Anca Poterașu, Galeria Buchmann Berlin, Galeria Future, Galeria Jecza, Galeria Lia Rumma, Galeria Marian Goodman, Ana Golici, Teodor Graur, Attila Gulyas, Cosmin Hăiaș, Rainer Iglar, Nona Inescu, Claudiu Ioan, Feleki Istvan, Peter Jacobs, Kinema ikon, Aurora Király, Iosif Király, Veronica Kirchner, Annette Kradisich, Petru Lucaci, Daniel Mabrouk, Lehel Makara, Maria Lassnig Foundation, Martin Gropius Haus, MNLR, Museum der Moderne Salzburg, Museum of Everything, Alex Nelu, Timo Ohler, Gabriela Pană, Alexandru Paul, Alexandra Pirici, Irina Predescu Rion, Jon Rafman, Carmen Rasovszky, Gheorghe Rasovszky, Kristina Reștea, Salonul de Proiecte, Ștefan Sava, Diet Saylor, Sorin Scurtuțescu, Anamaria Smighelschi, Spațiu Intact, Sebestyén György Székely, Tate Liverpool, Roman Tolci, Sabina Ulubeanu, Dan Vatamaniuc, Kovacs Zoltan

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor /
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.
Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiștilor Plastici din România.

CORRESPONDENTĂ / MAILING ADDRESS: Revista ARTA
str. Biserica Amzei nr. 7-9, sector 1, București
redactie@revistaarta.ro | www.revistaarta.ro

DISTRIBUȚIE / DISTRIBUTION:
Uniunea Artiștilor Plastici din România
str. Băiculești 29, sector 1, București
www.uap.ro

Revista poate fi achiziționată din librăriile Cărturești și Humanitas din București și din țară, Librarium, Anthony Frost, Hecate, P U N C H, Open Art din București, de la chioșcurile Relay și Imedio din București și din țară, precum și de la sediul redacției, al Bibliotecii UAP și al casieriei UAP. Abonamentele anuale în țară pot fi achiziționate prin intermediul Manpres. / Revista ARTA can be bought at the Cărturești and Humanitas bookstores in Bucharest and across the country, at the Librarium, Anthony Frost, Hecate, P U N C H, Open Art bookstores in Bucharest, from the Relay and Imedio kiosks in Bucharest and in the country, as well as from the editorial headquarters of the magazine, the Library of the Visual Artists' Union (UAP) and from the cashier's office at the UAP headquarters. You can buy annual subscriptions in Romania through the agency of Manpres.

ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii / Magazine
financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture

Editorial

Text MAGDA CÂRNECI

GRAFICA, O RECONSIDERARE NECESARĂ

Dosarul acestui număr din ARTA se înscrie în linia celor dedicate de redacție câte unei discipline vizuale, tradiționale sau recente, spre a putea panorama succint, dar simptomatic, starea artelor vizuale la noi și, dacă se poate, și din spații geografice conexe. Deși multivalentă prin tehnicile tradiționale numeroase pe care le utilizează, grafica pare să nu aibă încă statutul pe care îl merită, de artă majoră, deși tocmai avalanșa de inovații aduse de lumea tehnostiinței și preponderența vizualului în toate formele actuale de comunicare ar trebui să ne incite s-o reconsiderăm.

Dar nu despre grafica publicitară, de mass-media sau de internet este vorba în acest dosar coordonat de Ciprian Ciuclea, el însuși un grafician multidisciplinar. Ci despre o trecere rapidă în revistă a ceea ce grafica a fost înainte de 1989 și imediat după aceea pentru mediul artistic românesc, cu artiști, expoziții și locuri care i-au marcat teritoriul. Și, mai ales, despre ceea ce artele grafice au devenit în ultimii 20 de ani, odată cu intrarea în dinamismul civilizațional actual, în care se petrece o redefinire continuă a tehnicilor, conceptelor și problematicilor, o hibridizare permanentă cu alte forme de acțiune artistică, o contaminare cu tehnologia informației, o deschidere spre multimedia. Toate acestea pun artele grafice sub semnul unei mentalități experimentale fără frontiere, care-și asumă formulele hazardate, incerte, virtuale, deschiderea spre social și politic, condiția (uneori) postculturală, în tentativa de a surprinde pe viu pulsul enorm și contradictoriu al turbulentei noastre actualități.

Graphic arts, a necessary reconsideration

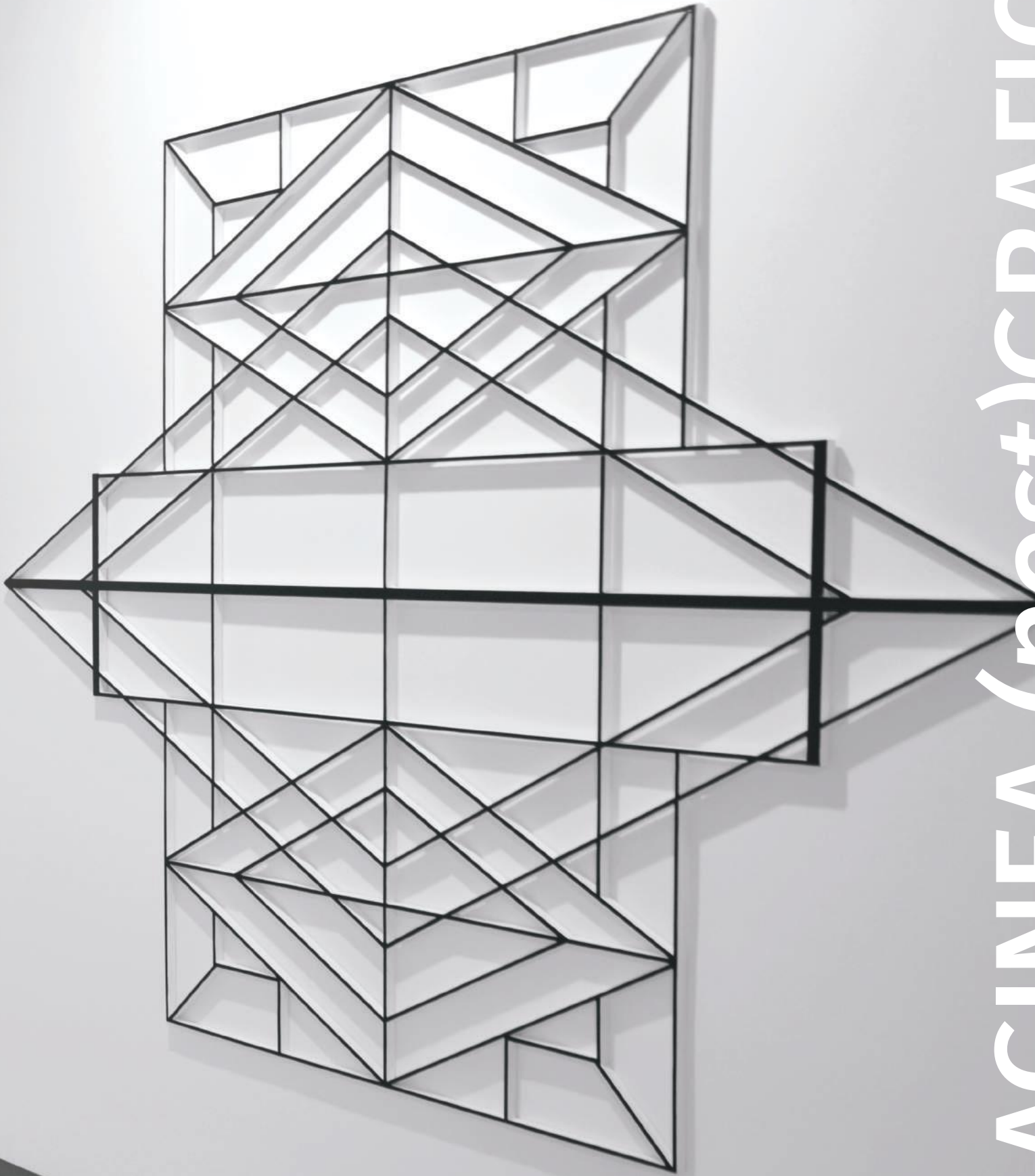
The dossier of this issue of ARTA inscribes itself among those dedicated by the editorial team to different visual disciplines, be they traditional or recent, with the aim to offer a concentrate but symptomatic panorama of the state of visual arts in Romania and, if possible, in our geographical neighbourhood. Although multivalent by its numerous classical techniques, graphic art seems not to have got the status it deserves, i.e. of major art, in spite of the fact that the innovations brought about by the techno-sciences and the predominance of the visual in all forms of communication should push us to reconsider it.

But this ARTA dossier, coordinated by Ciprian Ciuclea, he himself a multidisciplinary graphic artist, does not speak about the relation between graphic arts and advertising, mass-media or internet. It is more about a quick review of what graphic art meant for the Romanian milieu before and after 1989, with its artists, exhibitions, and places that defined its territory. It is even more about what has happened with graphic arts in the last twenty years, within the present-day civilization dynamism, wherein a continuous redefinition takes place of concepts, techniques, and problematics, as well as a permanent hybridization with other forms of artistic action, and a contamination with multimedia and informational technology. All these characteristics place graphic arts under the sign of a generalized experimental mentality, which assumes uncertain, haphazard, and virtual visual formulas, an opening towards the social and the politics, as well as a post cultural condition in the attempt to vividly capture the enormous pulse of our contradictory, ever changing reality.

sumar/contents

■ ENGLISH VERSION □ ENGLISH SUMMARIES

- 3** Magda Cârneci
Editorial ■
- DOSAR:**
Imaginea (post)grafică
- 6** Ciprian Ciuclea
Imaginea (post)grafică ■
- 8** Ileana Pintilie
Ștefan Bertalan. Desenul
ca mod de existență ■
- 11** Adrian Guță
Atelierul de gravură din
str. Speranței nr. 15 ■
- kinema ikon
- 16** Secția design greu – intervenție
site-specific în Revista ARTA
- Interviu de Ciprian Ciuclea
Ethel Lukats-Băiaș: „Fiind independenți,
puteam să gândim liber” ■
- 20** Liviana Dan
O istorie recentă a desenului ■
- 22** Cosmina Chituc
Atelier de grafică și print
- 26** Raluca Oancea (Nestor)
New Media, între activism
și *vaporwave* ■
- 29** Ciprian Ciuclea
Distorsiune – intervenție site-specific în
Revista ARTA ■
- 34** Olivia Nițș
Bienala Internațională de Gravură
Experimentală (IEEB).
O scurtă retrospectivă ■
- 36** Maria Orosan-Telea
Grafica dincolo de grafică. Strategii alterna-
tive în grafica timișoreană ■
- 40** Claude
Manifest: dreptul la propriul corp – inter-
venție site-specific în Revista ARTA
- 44** Ana Golici
Fire Island ■
Primul artist rezident la stația de
cercetare biologică Mountain Lake ■
- 51** Richard Noyce
Reîntoarcere la Istanbul ■
- 54** Ferris Olin
Centrul Brodsky de la Universitatea
Ruthgers – New Jersey: 1986-2016 ■
- 58** Javier Martín-Jiménez
Explorarea limitelor. Artiști jucându-se
la marginea abisului ■
- Marius Tănăsescu
62 I wil not make any more boring
drawings ■
- 64** Simona Vilău
De pe hârtie, pe ziduri și înapoi ■
- 67** Alexandra Titu
Grafia între notație și proiect ■
- 72** Mălina Ionescu
Constantin Baciu ■
- DOSARE DE ARTIST /
PORTOFOLIOS**
- 75** Pascal Bruckner
Roman Tolici. Parcurs ■
- 78** Interviu de Livius Ciocârlie
Diet Saylor. Acasă – și la Nürnberg,
și la București ■
- 82** Iréne Kányádi
Alexandru Antik
- 85** Sebestyén György Székely
Artă în pivnița muzeului
- 87** Marina Albu
Ce am vrut să spun ...
- 89** Frédérique Neuts Leroy
Sorin Scurtulescu. Mișcarea luminii
- EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA /
EXHIBITIONS IN ROMANIA**
- 93** Ana Maria Negoită
Arte în București – ediția a VII-a.
Arta în spațiul public
- 95** Mădălina Mirea
Making of Arte în București nr. 7
- 97** Ioana Gruită-Savu
Sens interzis – sens ocolit... □
- 101** Ruxandra Demetrescu
Gânduri baroce despre pictura
lui Cătălin Bălescu, pe marginea
expoziției ■
- 104** Carmen Casiu
Intimitatea – o memorie colectivă ■
- 107** Ana Maria Negoită
Puer Angelicus. Expoziție Florica Prevenda
- 108** Ioana Marinescu
Despre starea de grație și artistul
la 30 de ani □
- 110** Ruxandra Demetrescu
Nistor Coita. O privire retrospectivă ■
- 112** Octav Avramescu
Ce e mai dada? Sunetul!
- 114** Corina Ilea
Camera Plus – Bienala de Fotografie
Contemporană și Imagine Dinamică din Iași
- 118** Cristina Stoenescu
Doina Simionescu. Linia copacului □
- 120** Simona Vilău
Zis și cusut!
- 122** Dana Altman
Weischer – Bosisio
- 124** Crina Cranta
Normalitate, ce cuvânt brutal! □
- 126** Simona Dumitriu
When space is not the final frontier, the exhi-
bition is not the final topic
- 129** Voica Pușcașu
#viennaintransylvania □
- 130** Ina Ciobanu, Oana Maria Nicuță
Amintiri dislocate
- 132** Doina Mândru
Recuperarea sacrului, o misiune artistică
- Cătălin Davidescu
133 Mihail Trifan: o formă de exces artistic
benign
- 134** Maria Zintz
Despre frică, foame, durere
- 136** Maria Orosan-Telea
Formula pentru o expoziție revigorantă
la Timișoara □
- 138** Vlad Comșa
Art clujeană atunci și acum □
- 139** Mălina Ionescu
Retrospectiva Elena Minodora Tulcan □
- EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE /
EXHIBITIONS ABROAD**
- 144** Denise Parizek
NO IT IS ! William Kentridge
- 146** [P] Tatuaje pe creier – o hartă
a obsesiilor ■
- 148** Andra Chițimuş
Monumenta. Capitalismul colectiv, în vis ■
- 151** Mihaela Varzari
Poetica transformării ■
Ziad Antar. Culoarea trilului □
- 153** Denise Parizek
viennacontemporary – Hainele Împăratului ■
- 156** Timea Andrea Lelik
Francis Bacon – Invisible Rooms ■
The Museum of Everything ■
- 160** Valentina Iancu
Bienala de la Berlin
- 162** Maria Zintz
Vlad Basarab: Arheologia memoriei
- 164** Veronica Kirchner
Aurel Vlad – Martor mut
- IN MEMORIAM**
- 165** David Schwartz
Medi Dinu (1908-2016)
- Alexandra Titu
166 Sorin Oncu (1980-2016):
un artist de atitudine
- INFO ART PUBLISHING**
- 168** Alexandra Mihali
Ștefan Câlția: Grădini pentru Dinu Pillat
- Horea Avram
170 Inventar Alexandru Antik
- Ioana Marinescu
171 Ștefan Bertalan și experimentul fotografic
- Mălina Ionescu
172 Perimetru sigur ■
- Maria-Cristina Pîrvu
173 Zece ferestre pentru iluminarea unei cărți
- 174** INFO ART
- 192** COLABORATORI / CONTRIBUTORS

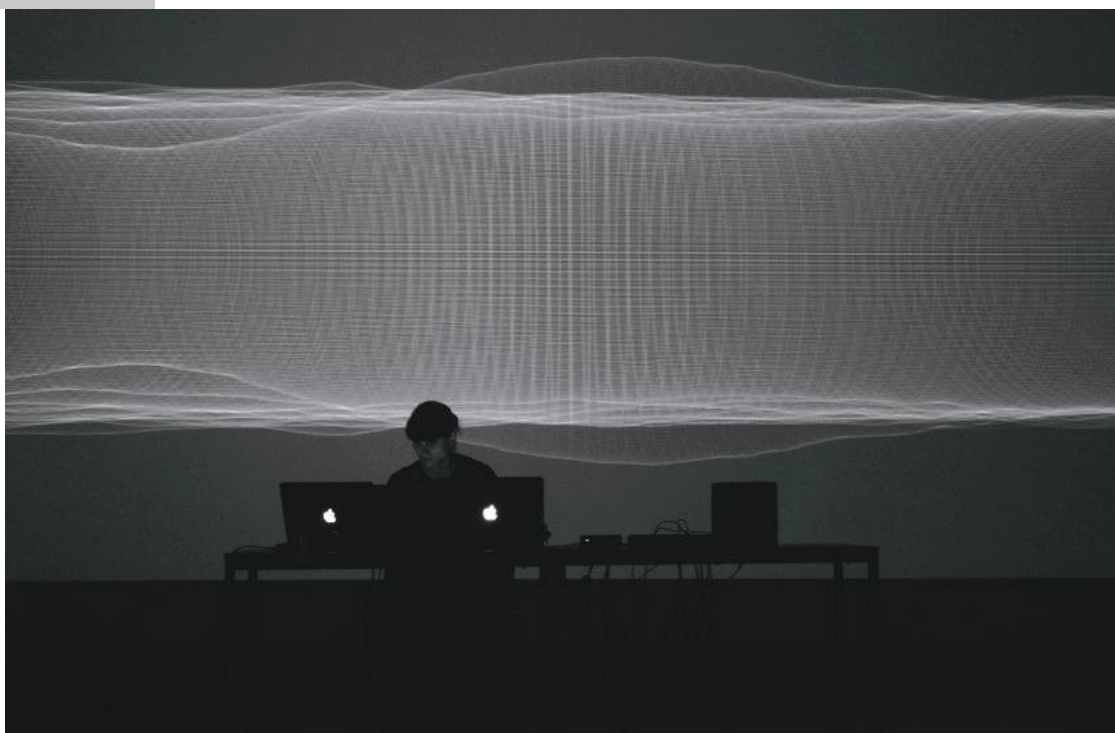


IMAGINEA (post)GRAFICA

Imaginea (post)grafică

■ Text
CIPRIAN CIUCLEA

Plecând de la definiția clasică a graficii ca mediu bidimensional, care gravitează în jurul liniei ca element definitoriu, și acceptând invitația de a coordona acest număr tematic, am decis să pun sub semnul întrebării această încadrare, pentru mine mult prea reductivă, a unui teritoriu extrem de dinamic și seducător.



Diana Dulgheru (minim), ACOUSTIC OBJECTS – Electric Impulse & Circle, performance în cadrul „Visualizing the sound 2016”, curatori: Olivia Nițș, Ciprian Ciuclea, WASP – Working Art Space and Production, București. Foto: Ciprian Ciuclea. Prin amabilitatea autorului / Diana Dulgheru (minim), ACOUSTIC OBJECTS – Electric Impulse & Circle, performance în „Visualizing the sound 2016”, curatori: Olivia Nițș, Ciprian Ciuclea, WASP – Working Art Space and Production, București. Photo: Ciprian Ciuclea. Courtesy of the author

Ne-am obișnuit de (prea) multă vreme să privim domeniile noastre de activitate ca intervale închise, considerându-le puncte de sprijin suficiente pentru definirea propriei noastre identități. Această perspectivă s-a perpetuat într-o logică a dezvoltării tehnologice și, propulsată de sistemele de învățământ artistic, a căpătat o aură misterioasă, un vocabular propriu, extrem de diversificat, și un instrumentar pe măsură.

Mai putem vorbi despre desen, gravură, linie, tipar (ca să enumăr aici câteva cuvinte-cheie) doar într-un spațiu clasificat, definit în dicționare, sau trebuie relax-

ată și orientată privirea în mod inter și transdisciplinar? Mai este necesar un dosar dedicat graficii? Mai este necesară astăzi o secție cu acest nume în cadrul universităților noastre de artă?

Voi adăuga aleatoriu alte cuvinte-cheie precum fotografie, televiziune, computer, augmentare, web, generativ, proiecție, pentru a trece destul de abrupt spre o zonă a dezvoltărilor accelerate. La fel de accelerată a fost și selecția mea pentru acest dosar, o selecție desigur incompletă, dar nici nu se putea altfel, pentru că este imposibil de acoperit o arie atât de extinsă și, mai ales, este inutil de închis inter-

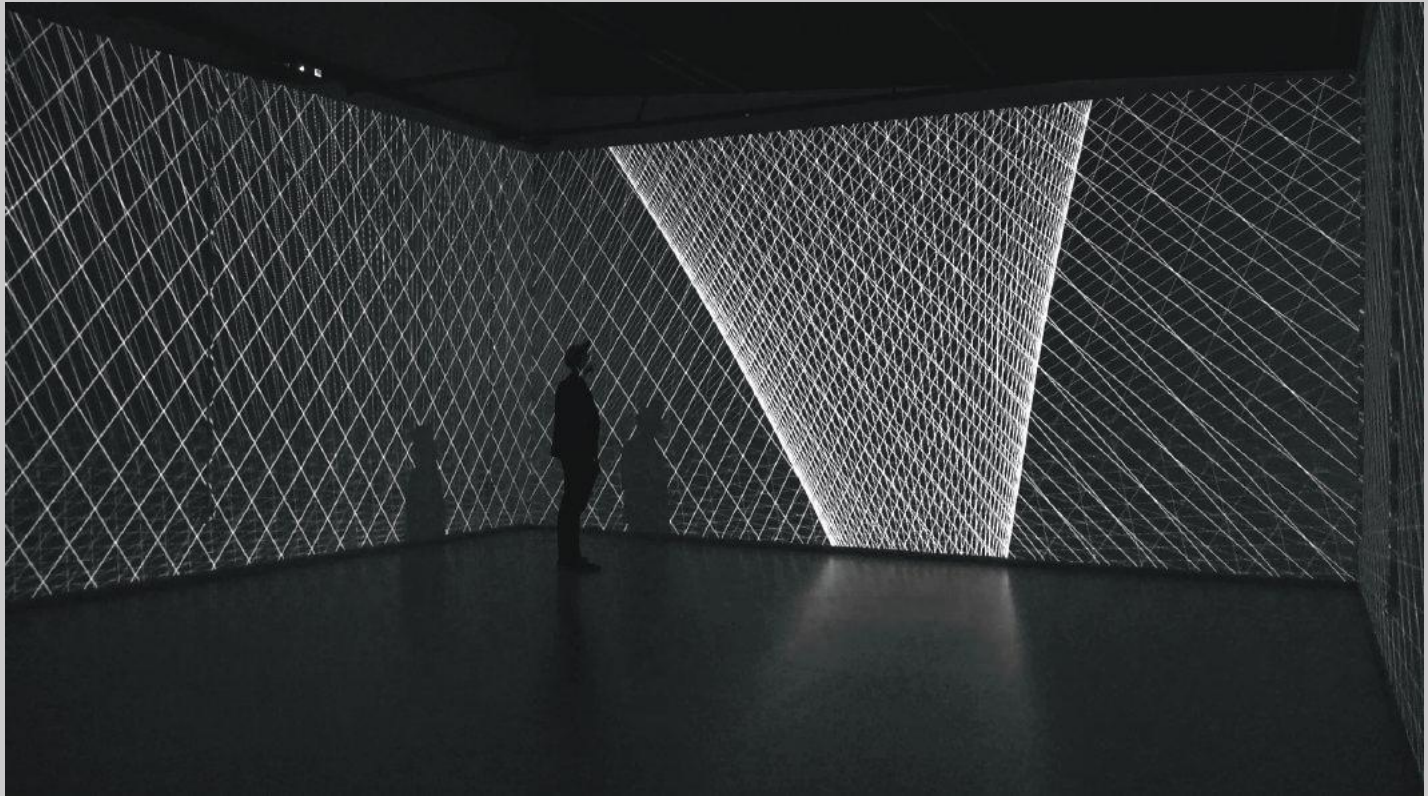
valul mai sus amintit. Nu am avut nici o clipă intenția de a ordona, clasifica, arhiva sau recupera nume, artiști, lucrări sau proiecte. Este o alegere a unui segment aflat în mișcare. M-au interesat mai mult formulele experimentale, ce rediscută imaginea grafică și o scot din zona ei de confort, prin inserții de sunet, formule incerte, virtuale, dezvoltate subtil, cu sau fără ajutorul noilor tehnologii, în sisteme hibride.

Tot mai multe abordări se detașează de mediul tradițional, chiar dacă pentru unii observatori acestea păstrează numeroase caracteristici ale limbajului grafic. E vorba de zone în care tehnologia s-a impus hotărâtor și care de multe ori urmează un parcurs aparent haotic, dictat de numărul mare de permutări sau de erori fructificate estetic. Intrăm treptat pe teritoriul post al graficii, un fel de spațiu generativ, care investighează bitul și pixelul, descărcați de obsesii și convenții sociale sau politice. Philip Galanter observa că „arta generativă este neutră din punct de vedere ideologic. Este pur și simplu o modalitate de a crea artă și orice alte aprecieri de conținut aparțin artistului. Și, în plus, arta generativă precede din punct de vedere istoric modernismul, postmodernismul și orice alt ism cunoscut.” (v. Philip Galanter, What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory, International Conference on Generative Art, Milan, Italy, 2003.)

Spațiul grafic s-a modificat nu doar din punctul de vedere al organizării, cât, mai ales, ca structură de gândire și poziționare extinsă în arta contemporană. Ca organizator al unei bienale de gravură experimentală (IEEB, aflată în prezent la a 7-a ediție) sunt nevoit să dezvolt un proiect care se reinventează periodic, cu recuperări, dar și destructurări ale tehnicii și tehnologiei gravurii. Însuși termenul de experiment este rediscutat, ca să nu mai vorbim de faptul că bienala, ca entitate organizațională, este și ea deconstruită. Probabil că s-a născut o post-bienală, cu o bucătărie proprie, cu pseudo-pavilioane și multă imagine obținută cu ajutorul algoritmilor diferiți ai serialității.

Hibridizarea a modificat radical grafica, dezvoltându-ne un organism cu ADN augmentat, care îi impulsionează evoluția. Bombardamentul informațional, la care se adaugă dinamica socială a prezentului, împing artistul către o analiză a sistemelor complexe, dar și către un strigăt hotărât la tot mai multe derapaje politice. Din această perspectivă, acest dosar dedicat artelor grafice ar fi fost probabil mai bine prezentat sub forma unui fișier cu extensii .ai, .psd, .eps, .cdr, .tiff, .raw, .jpg, .gif etc.

The (post)graphic image



Andreas Lutz, Zwölftonform în cadrul „Visualizing the sound 2016”, curatori: Olivia Nițiș, Ciprian Ciuclea, WASP – Working Art Space and Production, București. Foto: Ciprian Ciuclea. Prin amabilitatea autorului / Andreas Lutz, Zwölftonform, in „Visualizing the sound 2016”, curators: Olivia Nițiș, Ciprian Ciuclea, WASP – Working Art Space and Production, București. Photo: Ciprian Ciuclea. Courtesy of the author

In accepting the invitation to coordinate this issue, I have decided to question the classical definition of graphic art as a bi-dimensional medium, a definition I view as far too reductive for such a dynamic and captivating domain. We have been used for far too long to regard our areas of activity as closed territories and to consider them sufficient for defining our identities. This perspective has been perpetuated by the logical evolution in technology, was sustained by the systems of artistic academia, and gradually gained a mysterious aura and its own extremely diversified terminology and instruments.

Can we therefore talk about drawing, etching, line, print (to mention only few of the keywords) only within this clearly defined territory, or should we relax the boundaries, inter and trans-disciplinary? Is a dossier dedicated to the graphic arts still necessary? Is a graphic arts department still necessary within the arts universities?

I will now mention, randomly, other terms, such as photography, television, computer, augmentation, web, generative, projection, to move rather abruptly forward towards the realm of accelerated developments. Similarly accelerated has also been the selection I made for this dossier, a selection unavoidably incomplete because it is impossible to cover such an extended ground but mostly because it is not in the least useful to close too strict a border around the above mentioned domain. I have never intended to organize, classify, archive or

recuperate names, artists, artworks or projects, but rather to present a dynamical segment of the phenomenon. I was therefore more interested by the experimental forms, which re-discuss the graphic image and take it outside its comfort zone by the means of sound inserts or uncertain, virtual formulas, developed subtly within or without the new technologies, in hybrid systems.

More and more artistic approaches are becoming detached from the traditional media, even if for some observers they appear to retain many characteristics of the classical graphic expression. These are mainly the areas in which technology plays a very important part, and they usually follow an apparently chaotic course dictated by the great number of permutations and – visually valued – errors. Slowly we advance on the territory of the post graphics, a ground for the generative experiment and the investigation of bites and pixels, free of any social or political obsessions and conventions. Philip Galanter observed that “generative art is ideologically neuter. It is simply a way of making art and any other content appreciations pertain to the artist himself. More so, in this regard, generative art precedes the modernism, the postmodernism and any other known ism”. (See Philip Galanter, *What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory*, International Conference on Generative Art, Milan, Italy, 2003)

The graphic arts changed not just in what concerns the structuring of surfaces, but also in the way it re-thinks and re-positions itself within

contemporary art. As an organizer of an experimental engraving biennial (IEEB, currently at its 7th edition) I am developing a project which is constantly and periodically re-inventing itself, recuperating but also de-structuring printing techniques and technologies. The term „experiment” is in itself constantly subjected to re-reading, not to mention the fact that the biennial, as an organization, is periodically de-constructed. This has probably generated a post-biennial, with its own laboratory, pseudo-pavilions and a lot of images derived from the various algorithms of seriality.

Hybridization had radically transformed the graphic arts, unveiling an organism with an augmented DNA which generates its further evolution. The informational assault and the whole of the current social dynamics push the artist towards an analysis of all complex systems but also to an open protest against political transgressions. From this point of view, this dossier dedicated to the graphic arts would have been probably more fittingly presented as a file of various extensions: .ai, .psd, .eps, .cdr, .tiff, .raw, .jpg, .gif, etc. /

Translated from Romanian: MĂLINA IONESCU

Ștefan Bertalan

Desenul ca mod de existență

■ Text

ILEANA PINTILIE

Ștefan Bertalan (1930-2014) și-a descoperit vocația artistică venind dintr-o lume rurală, puternic atașată de natură. Această moștenire l-a marcat pe viață, iar lumea vegetală a fost mereu în centrul atenției pentru el. A avut privirea îndreptată spre ceea ce îl înconjura, iar modul lui de a înțelege lumea și de a se raporta la ea a fost studiul, materializat prin desen. A considerat lumea vegetală într-un proces dinamic, de continuă transformare, fiind atent la evoluția plantelor și la procesele lor de dezvoltare. A studiat formele variate din imediata apropiere, destructurându-le, pentru a le putea înțelege mai bine. A descoperit astfel structurile ascunse în cele mai variate forme ale naturii, chiar și în cele care par amorfe. Cu perseverență și talent, a început să realizeze studii după pietre, nori, plante, notând pe planșele desenate observații făcute la fața locului, dar și altele, cu caracter mai personal.

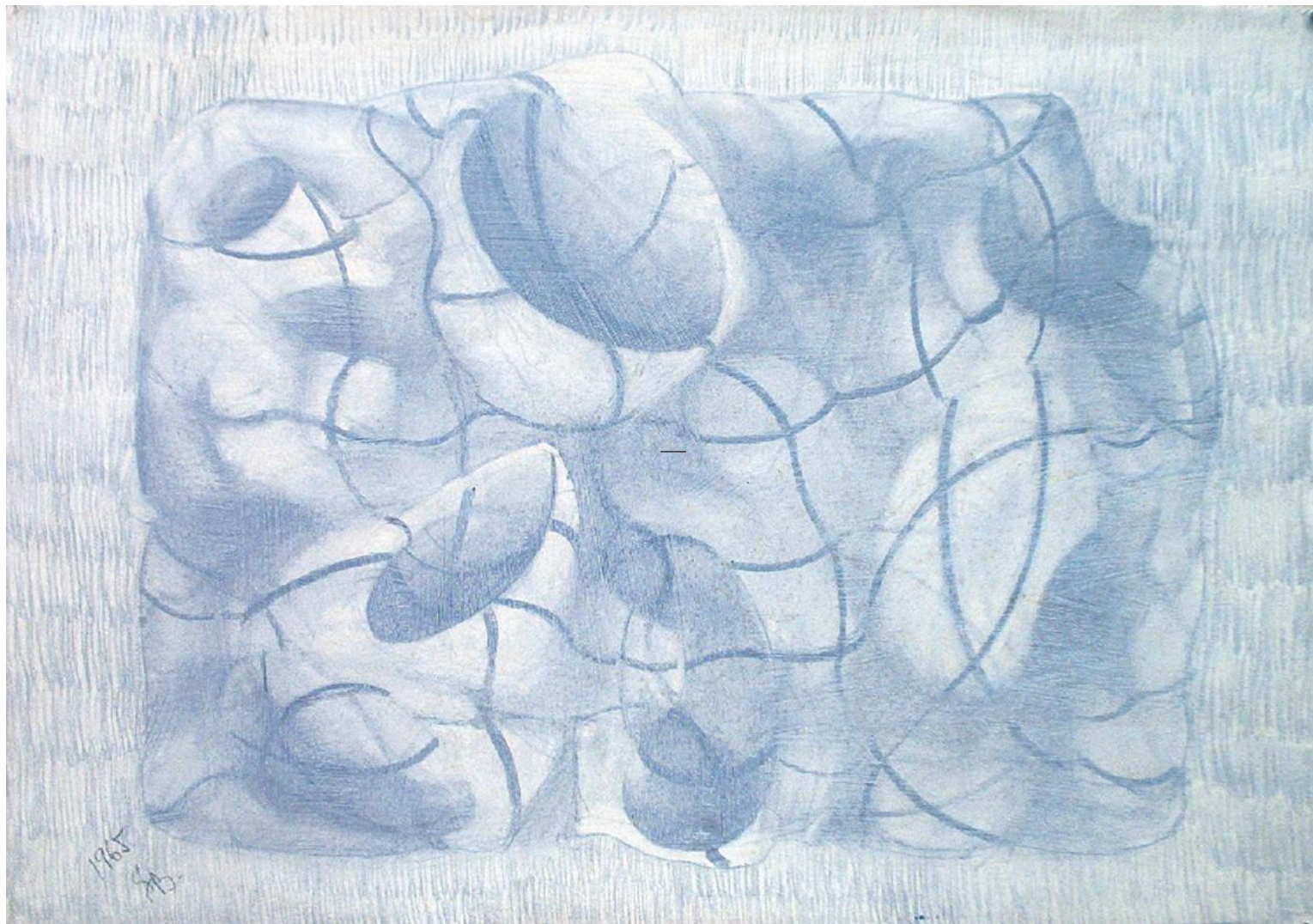
Studierea naturii l-a condus pe artist spre o sistematizare și abstractizare a acestor forme, după care a realizat studii de rețele din linii fine sau studii de corpuri geometrice, într-un echilibru dinamic. Încă din anii de debut, începând cu *Impresii populare* (1963-1965) și, în special, cu seria de Căuce, artistul s-a debarasat de balastul copierii servile a lumii înconjurătoare și de limbajul academic, deprins în timpul studiilor universitare de la Cluj. Efortul de găsire a unei noi direcții, proprii, a fost generat de căutări intuitive, susținute ulterior prin lecturi de specialitate din scrierile teoretice ale lui Paul Klee și ale lui Vasili Kandinski, într-o primă fază, apoi prin lecturi și studii din ce în ce mai specializate de filozofia științei și de estetică ale unor gânditori precum Abraham Moles (arta permutațională), Norbert Wiener (cibernetică și societate), Max Bense (matematică, filozofie, semiotică, estetică), Benoît Mandelbrot (fractalitate). Cercetările de acest tip, la granița dintre artă și știință, au fost inspirate și de Cercul de bionică, coordonat de profesorul Eduard Pamfil, unde se discutau cu regularitate cele mai noi teorii,

erau prezentate cărțile semnificative și unde se perindau invitați de marcă. În unele dintre aceste cercetări și-a unit forțele cu alți artiști, față de care a simțit unele afinități, discutând probleme de creație împreună cu Roman Cotoșman și Constantin Flondor (Grupul 111, 1965-1969) și, ulterior, colaborând mai strâns cu Flondor și cu Doru Tulcan (Grupul Sigma, 1970-1978) la unele lucrări și concretizând idei comune. Din această perioadă datează unele desene geometrice, cu o impecabilă viziune a spațiului și o abilitate în desenarea unor structuri complexe, concepute de el.

Ștefan Bertalan devine conștient de noile principii artistice și filozofice care abandonau conceptul clasic de artist – creator de valori-unice și se reorientează spre principii estetice, care înglobau cunoașterea matematică și teoria comunicării și a informaticii. Orientarea către o artă înrudită cu știința, înțeleasă ca un proiect de cercetare, antrenând gândirea și percepția, în același timp, spre deosebire de arta considerată ca o sursă de a produce obiecte estetice, i-a marcat evoluția stilistică, fiind astfel tot mai preocupat de observarea naturii, în scopul găsirii unei legități universale, care să coordoneze holistic elementele universului sau să motiveze acțiunile și „reacțiunile” sistemelor vii.

În studiile sale, Bertalan și-a concentrat atenția asupra unor plante, pe care le-a privit sub cele mai semnificative aspecte ale lor și care au devenit subiectul unor experimente artistice de tipul unei procesualități. Dintre acestea, el s-a interesat de boabele de fasole (din momentul încolțirii și al generării unei noi plante), de conopidă, dar mai ales de floarea-soarelui. Experimentele sale, pornind de la aceste plante, au vizat studiul modului de structurare și de creștere (de exemplu, proporțiile de creștere ale conopidei în conformitate cu șirul de numere al lui Fibonacci) în mod direct, asupra lor, dar și prin mijloacele desenului. Floarea-soarelui l-a impresionat prin modul de dezvoltare și de orientare continuă spre lumină, stimulându-l să noteze prin desen și prin text evoluția unei plante și comportamentul ei față de lumina solară, mai apoi, să generalizeze concluziile acestei cercetări.

În sprijinul studierii lumii vii, el utilizează,



Începând cu anii 1972-1973, fotografiile cu detalii de plante sau de animale, în special insecte, operând mărituri ale formelor, cu ajutorul obiectivelor și scoțând astfel „la lumină” aspecte nebănuite, de o bogăție vizuală adesea ușor trecută de vederea comună. El operează o selecție din natură, iar actul său creator rezidă în siguranța cu care realizează compoziția lucrării, dar și în modul în care își alege subiectele, revelând, cu mijloacele fotografice, secvențe vizuale noi. O parte dintre aceste subiecte sunt reluate apoi în desene, închizând din nou cercul.

Însă desenul reprezintă pentru Bertalan, mai ales din anii '70, o modalitate de raportare la mediul înconjurător, racordat cu propria lui subiectivitate. Desenele de plante, studiate sub aspectul structurilor lor ascunse, devin adesea o modalitate de tratare a unei realități mai profunde, care depășește efemerul unei cercetări superficiale de moment. Pe lângă aceste plante, el notează gânduri sau asociații de idei și se proiectează pe sine în mijlocul acestei lumi vegetale.

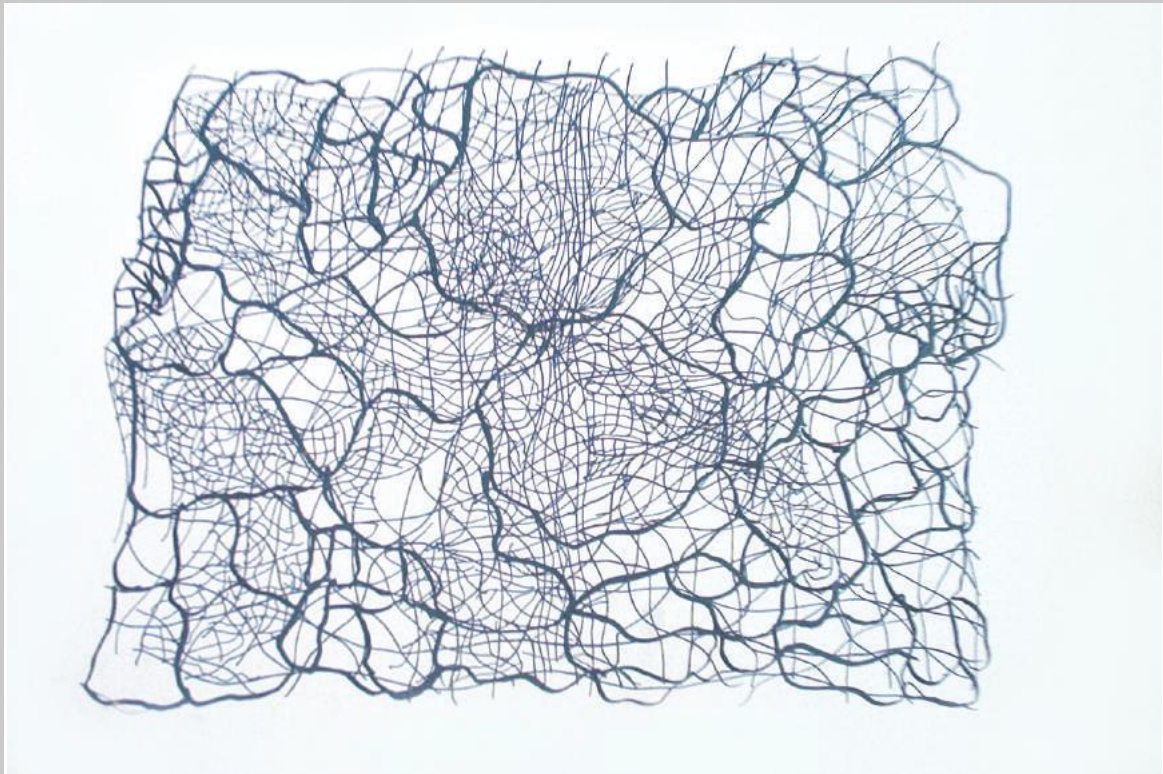
Plantele reprezintă eșantioane de natură care fac parte dintr-un peisaj. Artistul, un călător nedezmințit peste dealuri și prin văi, pe malurile râurilor și prin câmpie, obișnuia să deseneze peisaje atotcuprinzător, unind cerul cu pământul și apoi să caute, în interiorul compoziției, elementele de forță care generează mișcarea și care scot în evidență planurile compoziționale importante.

Observând creația lui Ștefan Bertalan sub aspectul deschis al cercetării naturii prin studii și desene, constatăm exaltata pasiune a privirii lui, care descoperă în fiecare dimineață miracolul unei noi zile de lucru. Ca un demiurg, artistul planifică, notează, concepe spațiile ample, ce includ bolta cerească și lumea de mărunte ființe trezite la viață și se întrebă retoric: „Ce chemare imensă mă cuprinde în fiecare dimineață, când ies din cort și privesc: o întrebare a dimineții sau fiecare dimineață este o întrebare?”. Creația lui Bertalan transmite cu sinceritate acest crez, ce îl transformă pe artist într-un descoperitor al tainelor ascunse și decriptate doar de el.

Ștefan Bertalan, *Studiu de piatră*, 1965, tehnică mixtă. / Ștefan Bertalan, *Study of a Stone*, 1965, mixed technique. *Courtesy of the author*

DRAWING AS A WAY OF LIFE

Text ILEANA PINTILIE



Ștefan Bertalan, *Structuri vegetale*, 1977, tuș. / Ștefan Bertalan, *Vegetal Structures*, 1977, ink. Courtesy of the author

Ștefan Bertalan (1930-2014) discovered his call for arts coming from a rural world, intimately connected to nature. This legacy marked him for life, thus nature was always the core of his work. His attention was focused on the surrounding world, and his own way of understanding and relating to the world was the study, materialized by drawing. He regarded nature as being in a dynamic process, of ongoing transformation, being attentive to the evolution of plants and their development processes. He studied various forms in his proximity, deconstructing them, in order to understand them better. This was how he discovered the hidden structures in the most varied forms of nature, even in those that seem amorphous. With perseverance and talent, he began to conduct studies on stones, clouds, plants, taking notes of the observations he made on the spot, as well as writing comments of a more personal nature.

The study of nature led the artist to a systematization and abstraction of these shapes, doing studies of networks of fine lines or of geometric shapes after them, in a dynamic balance. Ever since the beginning of his career, starting with *Popular impressions* (1963-1965) and particularly with the series of *Căuce*, the artist distanced himself from the faithful copying of the surrounding world and the academic language acquired during his university studies in Cluj. His efforts of finding a new direction, an original one, were generated by intuitive searches, supported by subsequent readings of specialized works such as Paul Klee and Wassily Kandinsky's theoretical writings, in a first stage, then through increasingly more specialized readings and studies of science philosophy and aesthetics, of thinkers such as Abraham Moles (permutational art), Norbert Wiener (cybernetics and society), Max Bense (mathematics, philosophy, semiotics, aesthetics) and Benoît Mandelbrot (fractality). Research of this kind, on the border between art and science, were also inspired by the Bionics Circle, coordinated by Professor Eduard Pamfil, where the latest theories were discussed on a regular basis, the most significant books were presented and important personalities were invited. In some of these research projects, they joined forces with other artists they felt certain affinities towards, discussing creation problems with Roman Cotoșman and Constantin Flondor (Group 111, 1965-1969) and, later on, working closely with Flondor and Doru Tulcan (Sigma Group, 1970-1978) on some works, as well as substantiating ideas that they shared. From this period date some geometric drawings, with a perfect vision of the space and an ability to draw complex structures that were designed by him.

Ștefan Bertalan became aware of the new artistic and philosophical principles that were doing away with the classic concept of artist - creator of unique values and he turned to aesthetic principles that encompassed knowledge of mathematics and computer science and communication theory. Orientation to a type of art related to science, understood as a research project, involving thinking and perception, as opposed to art considered as a source of production of aesthetic objects, marked his stylistic evolution, thus becoming increasingly more concerned about nature

observation, aimed at finding a universal set of laws which coordinate in a holistic manner the elements of the universe or to motivate the actions and reactions of living systems.

In his studies, Bertalan focused on plants, which he regarded in their most significant aspects and which became the subject of process-like artistic experiments. Among them, he was interested in beans (when sprouting and generating a new plant), cauliflower, and particularly sun-flower. His experiments, starting from these plants, were aimed at studying the structure and growth (for example, the proportions of growth of a cauliflower in accordance with the Fibonacci sequence of numbers) directly on them, but also by means of drawing. The sun-flower impressed him through its way of developing and its ongoing orientation towards light, stimulating him to document through drawing and text the evolution of a plant and its behaviour towards sunlight, and then to generalize the findings of his research.

In support of his studying the living world, he used, since 1972-1973, photographs with details of plants or animals, especially insects, magnifying the forms by using lenses and thus emphasizing surprising aspects, of a visual richness that is usually overlooked by an ordinary sight. He made a selection out of natural elements, and his creative act lied in the safety he displayed in the composition of his works, but also in his choice of subjects, revealing, with photographic means, new visual sequences. Some of his topics are recurrent in his drawings, closing the circle once again. However, drawing represents for Bertalan, especially in the '70s, a way of relating to the environment, connected to his own subjectivity. The drawings of plants, studied in terms of their hidden structures, often become a way of treating a more profound reality that goes beyond the ephemeral of a superficial research on the spot. Besides these plants, he wrote down thoughts or associations of ideas and projected himself in the middle of this vegetal world.

Plants are samples of nature which are part of a landscape. The artist, a traveller over hills and through valleys, on river boards and plains, used to draw all-encompassing landscapes, joining together sky and earth and then to seek, within the composition, the elements of power which generate the movement and highlight important compositional plans.

Analyzing Ștefan Bertalan's creation in terms of his research of nature through studies and drawings, we notice the excited passion of his gaze, which discovers every morning the miracle of a new working day. Just like a demiurge, the artist plans, takes notes, designs wide spaces, which include the sky and the world of small beings awakened to life and asks himself rhetorically: "What immense call takes hold of me every morning, when I get out of the tent and gaze: a question of the morning or every morning is a question?". Bertalan's creation sincerely conveys this belief, which transforms the artist into a revealer of hidden mysteries, only decrypted by him.

/ Translated from Romanian: **ROXANA GHIȚĂ**

Atelierul de gravură DIN STRADA SPERANȚEI NR. 15

■ Text
ADRIAN GUȚĂ

Atelierul de gravură bucureștean, al Uniunii Artiștilor Plastici, a fost un reper special în istoria vieții artistice românești a ultimilor peste 60 de ani, reprezentând, pentru profesioniștii artelor vizuale, singurul spațiu de creație cu acest profil, în care, decenii la rând, membrii Uniunii, indiferent de secția căreia îi aparțineau, au putut să se inițieze și să lucreze în tehnici ale gravurii. Mă refer la Atelierul din strada Speranței nr. 15 (deși, înaintea sa, au existat și alte sedii), cel a cărui rodnică existență a acoperit cam 30 de ani și a cărui importanță era sporită de Galeria Podul, aflată la ultimul nivel al clădirii, unde membrii Atelierului expuneau mai ales lucrări realizate aici, în perioada scursă de la precedenta expoziție, ritmul obișnuit fiind cel anual.



Atelierul de gravură. Nedatată. Fotografie din donația Teodor Hrib către Muzeul de Artă din Tulcea. / The Printmaking Studio, undated. Image donated by Teodor Hrib to The Art Museum Tulcea. Courtesy of the author

O prețioasă sursă de informație o reprezintă un interviu publicat de Cristina Condiescu (Anastasiu) în „Arta”, nr. 3 / 1975, luat Ilenei Micodin, lui Dan Erceanu și lui Aurel Bulacu, în contextul unei „expoziții-document a Atelierului de gravură”, cum este numită în subtitlul interviului 1. Cristina Condiescu vorbește de o „expoziție permanentă” (ale cărei lucrări aveau să se schimbe periodic, așa cum am menționat mai sus) și citează câteva paragrafe de statut, care apar pe afișul primei sale manifestări; se precizează că „Expoziția este o încercare de definire parțială a stadiului actual al gravurii românești contemporane”². Conform mai multor mărturii, Marcel Chirnoagă a fost cel care a avut inițiativa ca Atelierul din strada Speranței să fie dotat și cu un spațiu expozițional, iar Dan Erceanu – aflăm din articolul citat – s-a ocupat de organizarea primei manifestări a Podului, tot el creând designul-pattern al afișului acestor expoziții colective³. Ileana Micodin, în același interviu, se referă la existența anterioară a Atelierului de gravură: „Fred Micoș mi-a istorisit etapele prin care s-a trecut până la casa din strada Speranței, de la înființare, din 1950 (Fred Micoș a fost unul din principalii organizatori), la scurta viață a atelierului de pe lângă Muzeul «Toma Stelian» – presele și mobilierul au fost aruncate, casate – apoi la fazele din Str. Col. Orero, Str. Aurel Vlaicu și, în sfârșit, str. J. Fucik”⁴. De asemenea, în discuție se evidențiază spiritul bun care guvernează comunitatea de artiști de la Atelierul de gravură, punțile trainice de comunicare. Aurel Bulacu vorbește de „un câștig reciproc: cei din generațiile tinere învață de la «maturi» și invers”⁵.

Un portret în cuvinte, inspirat, al Atelierului din strada Speranței nr. 15, a realizat Anamaria Smigelschi, în volumul memorialistic Gustul, mirosul și amintirea⁶. Spațiul, oamenii (microportrete ale unui artist sau altul, ale comportamentului său de atelier), lucrurile, atmosfera, năzdrăvăniile creatoare ce evadau din frame-ul tehnic tradițional al gravurii în metal sau al litografiei, pitorescul petrecerilor de la vernisaje sau de la revelațiile „întârziate”, ținute pe la Sf. Ion, dar și nedreptul sfârșit al acestui luminos loc cultural, iscat de „repunerea în drepturi” a unor falși proprietari și de o serie de dramatice consecințe, totul e cuprins în zece pagini intens evocatoare ale autoarei, care a fost unul din personajele de cursă lungă în frecventarea Atelierului, în care s-a instalat și a început să lucreze în 1976⁷.

Un text cu aceeași miză, de readucere la suprafața memoriei colective a nucleului de creație în gravură (se putea lucra în Atelier și xilo- sau linogravură), ce și-a avut sediul în inima Bucureștiului, pe strada Speranței la nr. 15, de la începutul anilor '70 până în 2004, a scris la solicitarea mea Dodi Romanai în august 2016 și l-a postat pe pagina de Facebook a grupului public „Atelierul de gravura PODUL 1972-2004”⁸, spațiu virtual creat pentru cei ce vor să contribuie cu amintiri și imagini la constituirea unei astfel de arhive. Textul colegei mele de generație are o puternică încărcătură emoțională, de la felul cum e descris acest fragment de peisaj urban, până la căldura aducerii în prim plan a efervescenței creatoare, colegialității și solidarității umane. Amintirile ei acoperă intervalul 1979-1984, după care Dodi Romanai a părăsit țara.

În încercarea de a constitui o documentație cât mai bogată, nuanțată structural, privitoare la existența Atelierului de gravură, am recurs și la instrumentarul istoriei orale, adresându-mă unor artiști din generații diferite. Am interviuat, în afară de Anamaria Smigelschi și Dan Erceanu, pe Teodor Hrib, Ion Grigorescu, Ana Golici, Aurel Bulacu, Florin Stoiciu, Cristian Țârdel, Cristian Tarbă, Raluca Ilaria Demetrescu, Ibrahima Keita, Decebal Scriba. Aduag setului de amintiri ale graficienilor și altor artiști care au făcut gravură în spațiul pe care îl evoc, și propriile exerciții de memorie vizând perioada (mai ales anii '80 – când mi-am urmat o



Teodor Hrib imprimând o litografie. Nedatat. Fotografie din donația Teodor Hrib către Muzeul de Artă din Tulcea. Prin amabilitatea autorului / Theodor Hrib printing a lithography, undated. Image donated by Theodor Hrib to The Art Museum Tulcea. *Courtesy of the author*

parte din congenerii graficieni din atelierul lui Octav Grigorescu de la Institutul „Nicolae Grigorescu”, unde le studiam evoluția lucrărilor de diplomă, la Atelierul din Speranței – și, în mai mică măsură, deceniul următor), în care am fost adoptat, cu un firesc ce nu se uită, de comunitatea celor care se aplecau asupra plăcii de metal ori asupra pietrei litografice pentru a crea imagini ce erau apoi imprimate în tiraje mici, de numai două sau trei exemplare, cel mult zece, când pe vreun autor îl ferecea o comandă. Vorba aceleiași Anamaria Smigelschi: „La noi, toate exemplarele erau de artist”⁹, observație care trimite și la frecvența mare a experimentului tehnic, ce conferea un caracter de unicitate unor lucrări.

Atelierul de gravură avea regulamentul său de funcționare, se stabilea un program al imprimărilor, al lucrului cu presele (s-a beneficiat un timp și de sprijinul a doi tehnicieni, Ionel și Fănel). Cotizația de membru al Atelierului era mică, cheltuielile administrative erau suportate de U.A.P. Dotările tehnice erau mulțumitoare, încăperile aveau funcții specifice, existau mese pentru lucru, dulapuri pentru scule și materiale, mobilier pentru depozitarea lucrărilor. S-au succedat în timp mai mulți responsabili ai Atelierului, care trebuiau să se ocupe de organizarea și buna funcționare a acestui spațiu de creație, coordonarea programărilor, strângerea lucrărilor pentru expozițiile anuale... Au îndeplinit această funcție, între alții, George Leolea, Ion Panaitescu, Dodi Romanai. Mandatul cel mai îndelungat și cel mai dificil spre final a fost cel al lui Teodor Hrib, el trebuind să facă față, mai mult singur, situației conflictuale din ultimul segment de existență a Atelierului.

Se lucra cu plăcere în spațiile generoase ale clădirii din strada Speranței, autori și vizitatori percepeau locul ca pe o oază de creație, cultură vizuală, comunicare, prietenie. Secretele meseriei erau dezvăluite cu generozitate, granițele dintre generații se topeau; în Pod au expus și studenți, au fost invitați, la un moment dat, inclusiv elevi de la Liceul de artă bucureștean „Nicolae Tonitza”, iar acea expoziție a fost o reușită, povestește Teodor Hrib. În galeria aceasta a Atelierului au fost găzduite, după 1989, și alte expoziții (decât cele ale comunității întru gravură din strada Speranței nr. 15) de grup, tematice unele, cu lucrări realizate în mai multe limbaje artistice: un exemplu remarcant în epocă a fost „Transparenta”, manifestare curatoriată de Alexandra Titu în 1992. Atelierul și Podul constituiau un punct de atracție pe harta cultural-artistică a Bucureștiului, ajungeau aici și artiști străini care ne vizitau în virtutea colaborărilor externe ale U.A.P. Vernisajele locului erau printre cele mai așteptate, apreciate, frecventate de elita culturală a capitalei. Petrecerile erau pregătite cu migală, mai ales prin contribuția câtorva doamne, și toată lumea se simțea cu adevărat bine.

În Atelierul de gravură din strada Speranței nr. 15 au lucrat în primul rând mulți graficieni marcanți din câteva generații. Adaug o serie de nume celor deja menționate, selecția fiind una dificilă și inevitabil restrânsă, în contextul unui text mai degrabă scurt, precum cel de față: Maria Manolescu, Imre Drocsay, Natalia Teodorescu-Matei, Hortensia Maschievici Mișu, Cornelia Daneț Demetrescu, Mioara Lovin, Corina Beiu Angheluță, Elena Bronițki, Tiberiu Nicorescu, Ala Jalea Popa, Ethel Lucaci Băiaș, Silviu Băiaș, Geta Brătescu, Ștefan Iacobescu, Adina Caloenescu, Nistor Coita, Doina Simionescu, Sofia Fränkl, Magda Isăcescu, Violeta Bulgac, Romeo Liberis, Wanda Maiorescu, Traian Alexandru Filip, Ion Drăghici, Marieta Besu, Anca Boeriu, Carmen Paraschivescu, Rodica Lomnășan, Mihaela Șchiopu, Ecaterina Orbulescu, Mariea Petcu, Mircea Nechita... S-au adăugat comunității Atelierului, în diverse perioade, episodice, și artiști cu alte formații și priorități la nivelul limbajelor. Îi amintesc pe câțiva dintre ei: Ion Grigorescu, Ștefan Câlția, Florin Codre, Ovidiu Simionescu, Petru Rusu, Dan Mihălțianu, Radu Igazság, Petru Lucaci, Decebal Scriba.

Atelierul de gravură din strada Speranței nr. 15 a fost. Ar trebui, o doresc și o spun mulți, să apară un altul; necesitatea lui, susțin la rândul meu, este reală.

1. „PODUL. Expoziția document a Atelierului de gravură”, interviu de Cristina Condiescu, în „Arta”, București, nr. 3 / 1975, p. 25. Interviul e cuprins în rubrica intitulată „Cronica”.

2. *Ibidem*.

3. Așa cum mi-a relatat într-o discuție pe care am avut-o în 1 septembrie 2016, Dan Erceanu a croit și conceptul expoziției permanente, iar în acei primi ani de funcționare a Podului, fiecare artist urma să prezinte, la fiecare ediție, o singură lucrare, reprezentativă pentru etapa de creație în desfășurare.

4. „PODUL...”, *Loc. cit.*

5. *Ibidem*.

6. Anamaria Smigelschi, „Podul speranței. Dramă modernă cu sfârșit tragic”, în *Gustul, mirosul și amintirea*, Editura Humanitas, București, 2013, pp. 191-201.

7. Am avut un consistent dialog cu Anamaria Smigelschi, pe tema Atelierului, în 4 septembrie 2016.

8. Link: www.facebook.com/groups/654486311311148

9. Anamaria Smigelschi, *Op. cit.*, pp. 196-197.



Atelierul de gravură. Nedat. Arhiva Decebal Scriba. *Prin amabilitatea artistului / The Printmaking Studio, undated. The Decebal Scriba Archive. Courtesy of the artist*



Anamaria Smigelschi în Atelierul de gravură. Nedat. Fotografie din colecția artistei. *Prin amabilitatea artistei / Anamaria Smigelschi in the Printmaking Studio, undated. The artist's private collection. Courtesy of the artist*

The printmaking studio belonging to the Artists Union in Bucharest has been a very special landmark in the history of the Romanian art scene of the last 60 years, as it was the only place where artists, regardless of their media of choice or the Union department they belonged to could, for decades, learn or practice printmaking. The Studio from Speranței Street, nr. 15 (although this was not its first venue) spanned its activity over almost 30 years, activity doubled by the Podul (The Attic) Gallery, a space located at the top level of the same building, where the members of the studio exhibited their work, usually on a yearly basis. A valuable source of information is an interview of Ileana Micodin, Dan Erceanu and Aurel Bulacu published by Cristina Condiescu Anastasiu in the ARTA magazine in 1975 (issue nr. 3). The interview was taken in the context of a major event, “a document-exhibition of the Printing Studio” as it is called in the subtitles of the article¹. Cristina Condiescu refers to a “permanent exhibition” (comprising of periodically changing works) and cites few of the entries in the statute of the studio which have been included in the poster of its first event: “The Exhibition is an attempt to partially overview the current landscape of the contemporary Romanian printmaking”.² Several people recall that the initiative for including an exhibition space in the studio belonged to Marcel Chirnoagă, while Dan Erceanu handled the opening of the first exhibition and designed the layout for the exhibition posters³. Ileana Micodin, in the same interview, refers to the previous venue of the studio: “Fred Micoș told me about the journey to the venue in Speranței, from the very beginning, in 1950 (Fred Micoș has been one of the studios main coordinators) from the short period in the building next to the Toma Stelian Museum – those first presses and furniture were lost – to the time spent in the workshops from Col. Orero Street, Aurel Vlaicu Street and lastly J.Fucik Street”⁴. The discussion also focused on the very positive spirit which governed the artistic community from the printmaking studio, and the very good communication. Aurel Bulacu speaks about „a mutual gain: the young artists learn from the older ones, and the other way around.”⁵ An inspired description of the Studio was made by Anamaria Smighelschi, in her memoirs *The Taste, the smell and the memory*⁶. The space, the people (micro-portraits of an artist or another, their work and workshop habits), the things, the mood, the occasional creative mischief straying from the traditional boundaries of the etching or lithography, the picturesque parties at the exhibition openings or the late new year celebrations, held around St. John’s Mass (January 7), but also the unfair ending of this luminous cultural centre, an ending triggered by the unfounded claim of ex-owners of the building, and all the dramatic consequences that followed, all is very powerfully evoked in ten condensed pages, the author being one of the veterans of the studio, where she started working in 1967⁷.

Another text, also dedicated to the collective recollection of the creative nucleus (the workshop offered woodcut and linocut printing presses as well) from the Printmaking Studio located in the heart of the city, on Speranței Street nr. 15, from the 70s until 2004, has been written at my request by Dodi Romanai, in August 2016. The text was afterwards posted on the Facebook page of the Printmaking Studio PODUL 1972-2004⁸ group, a virtual space created for those who wish to contribute with images and memories to the creation of an archive. The text is very emotional, from the way of describing that slice of urban landscape to the warmth of recalling the creative enthusiasm and human solidarity and camaraderie. Her memories cover the period from 1979 until 1984, when Dodi Romanai left Romania. In the attempt of collecting an archive as complete as possible, I did not wish to neglect the rich oral history of the Studio, and so I turned to several artists belonging to different generations. I interviewed, except for Anamaria Smighelschi and Dan Erceanu, also Teodor Hrib, Ion Grigorescu, Ana Golici, Aurel Bulacu, Florin Stoiciu, Cristian Țârdele, Cristian Tarbă, Raluca Ilaria Demetrescu, Ibrahim Keita and Decebal Scriba. To these memories I added those of other artists who practiced printmaking in the Studio, and naturally also my own recollections (mostly from the 80s, when I was following the activity of my colleagues from the Art Institute, and to a lesser degree, in the 90s). In the Studio I have been adopted, with a casual ease which cannot ever be forgotten, by the community of those artists who worked, carefully, with metal or stone to print small editions of two, three or maximum ten copies – on the welcomed occasion of a commission. To quote again from Anamaria Smighelschi: “For us, all copies were master copies”⁹, observation which also speaks volumes of the very experimental character of both technique and expression of the printmaking activity of the Studio. The Studio had its functioning rules, there was a programming of printing, a schedule for the presses (for a while the Studio had two technicians, Ionel and Fanel). The membership fee paid to the Union was very small, the expenses were paid fully by the Union, the presses were satisfactory, the rooms had very specific destinations; there were cabinets for tools and materials, tables and worktops, storage cabinets. The successive administrators of the Studio handled the proper functioning of the centre, scheduled the appointments, and organized the annual exhibitions... Among others, George Leolea, Ion Panaitescu and Dodi Romanai have administered the Studio. The longest, but also most difficult rule has been the one of Theodor Hrib, and towards the closing down of the Studio he had to handle, almost all by himself, the entire conflictual situation. It has always been a pleasure to work in the generous rooms from Speranței Street, artists and visitor alike saw it as an oasis of creativity, visual culture, communication and friendship.

Technical secrets were generously shared, and the gaps between the generations were closing. Students, even high school students from the art school exhibited in the Studio’s gallery – The Attic – and that has been a great exhibition, Theodor Hrib recalls. After 1989 The Attic gallery hosted also other media, not only graphic arts, even group show, a remarkable example being the exhibition *Transparency*, curated by Alexandra Titu in 1992. The Studio and The Attic were a focal point on the cultural and artistic map of Bucharest, and many artists from other countries frequented them due to the external partnerships of the Union. The opening parties from The Attic were among the most appreciated, anticipated and attended to. The parties were always carefully planned, mostly due to some dedicated organizing ladies, and everybody truly had a great time. Many generations have worked together in the Printing Studio from Speranței Street nr. 15. I would also like to name, in addition to those already mentioned above, Maria Manolescu, Imre Drocsay, Natalia Teodorescu-Matei, Hortensia Maschievici Mișu, Cornelia Daneț Demetrescu, Mioara Lovin, Corina Beiu Angheluță, Elena Bronițki, Tiberiu Nicorescu, Ala Jalea Popa, Ethel Lucaci Băiaș, Silviu Băiaș, Geta Brătescu, Ștefan Iacobescu, Adina Caloenescu, Nistor Coita, Doina Simionescu, Sofia Fränkl, Magda Isăcescu, Violeta Bulgac, Romeo Liberis, Wanda Maiorescu, Traian Alexandru Filip, Ion Drăghici, Marieta Besu, Anca Boeriu, Carmen Paraschivescu, Rodica Lomnășan, Mihaela Șchiopu, Ecaterina Orbulescu, Maria Petcu, Mircea Nechita... The community welcomed, occasionally, artists usually practicing unrelated media. To name just a few, I wish to mention Ion Grigorescu, Ștefan Câlțiu, Florin Codre, Ovidiu Simionescu, Petru Rusu, Dan Mihăilțianu, Radu Igazsăg, Petru Lucaci, Decebal Scriba. The Printing Studio from Speranței Street nr. 15 has been. There should be another one, in the views and voices of many, and my belief is also that the existence of such a cultural centre is extremely necessary. / Translated from Romanian: MĂLINA IONESCU

1. “The Attic. The document exhibition from the Printmaking Studio”, interview by Cristina Condiescu, “Arta”, Bucharest, 3/1975, p. 5, the events section.

2. *Ibidem*.

3. According to his statements in a discussion from September 1, 2016, Dan Erceanu also initiated the permanent exhibitions, and in those first years after the opening of The Attic each artist was to show just one representative work.

4. “The Attic...”, *Op.cit.*

5. *Ibidem*.

6. Anamaria Smighelschi, “The Attic of Hope (Speranței). Modern drama with a tragic ending”, in the volume *The Taste, the smell and the memory*, Humanitas, Bucharest, 2013, pp. 191-201.

7. I discussed at length with Anamaria Smighelschi about the Studio, September 4, 2016.

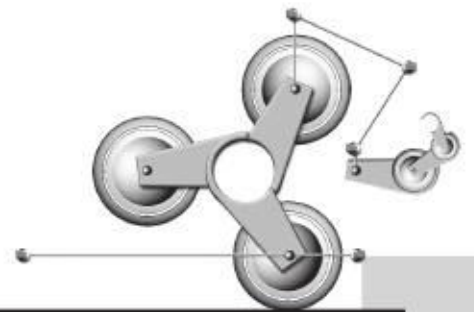
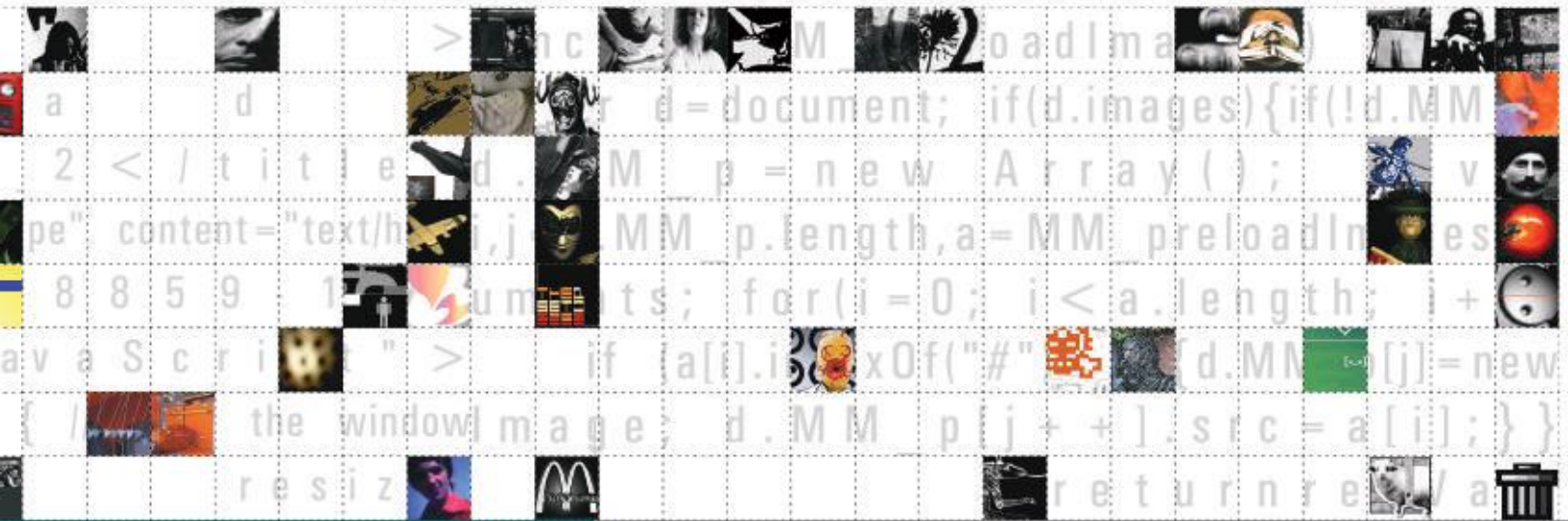
8. Link: www.facebook.com/groups/654486311311148

9. Anamaria Smighelschi, *Op. cit.*, pp. 196-197.



Atelierul de gravură. Nedatat. Arhiva Decebal Scriba. Prin amabilitatea artistului / The Printmaking Studio, undated. The Decebal Scriba Archive. *Courtesy of the artist*

kinema ikon. secția design greu



ETHEL LUKATS-BĂIAȘ: „FIIND INDEPENDENȚI, PUTEAM SĂ GÂNDIM LIBER”

■ Interviu
CIPRIAN CIUCLEA

La sfârșitul lunii septembrie (2016), am reușit să stau de vorbă cu soții Ethel și Silviu Băiaș. Starea lor de sănătate a amânat acest moment, dar în final m-am bucurat că am intrat în posesia unui document audio, atât de important și de rar. Lipsa documentelor în scrierea sau rescrierea unei istorii recente este cu adevărat apăsătoare. Din nefericire, există prea multă informație orală și inevitabil ajungem să ficționalizăm această istorie. Mulți artiști refuză să-și documenteze propria activitate, memoriile se suprapun, se alterează, intrând treptat pe teritoriul legendelor și al subiectivității neasumate. În primăvara anului 2012, întâlnindu-ne (împreună cu Olivia Nițiș) la Paris cu Iulian Mereuță, am realizat cât de important este documentul, fie el fotografic, audio sau video. Întâlnirea cu el a fost extrem de rodnică, însă nu s-a concretizat cu un document. A refuzat să fie înregistrat. *Interviul cu Ethel Lukats-Băiaș este o frântură dintr-o astfel de realitate imediată.*



În atelierul soților Ethel și Silviu Băiaș, 11 mai 2012. De la stânga la dreapta: Silviu Băiaș, Ethel Lukats-Băiaș, Suzana Fântânariu. Foto: Ciprian Ciuclea. Prin amabilitatea autorului / In the workshop of Ethel and Silviu Băiaș, May 11 2012. From left to right: Silviu Băiaș, Ethel Lukats-Băiaș, Suzana Fântânariu. Photo: Ciprian Ciuclea. Courtesy of the author

Ciprian Ciuclea: Când ați început să lucrați la atelierul de gravură de pe Str. Speranței?

Ethel Lukats-Băiaș: Eu nu am lucrat niciodată acolo, am lucrat numai acasă. Nici Silviu (Băiaș). Noi eram doar susținători ai atelierului. Cei mai mulți artiști nu aveau atelier, dar ceea ce i-a adunat pe ei era presa. Numai acolo puteai să lucrezi pe presa pentru metal și litografie.

C.C.: Aveați un avantaj că lucrați mai ales în lemn, xilografură?

E.L.B.: Da, sigur, nu aveam de ce să lucrăm la atelierul de gravură. Mie nu mi-a plăcut din facultate metalul, așa că nu foloseam presa de metal. Mulți artiști aveau acolo dulapurile cu lucrări, iar când atelierul s-a desființat, au pierdut totul. Erau lucrări, metal, materiale. Mulți au suferit.

C.C.: Erați o artistă cunoscută, înainte de 1989 ați expus în bienale internaționale importante de gravură. Cum ați reușit?

E.L.B.: Îmi aduc aminte de expoziția țărilor balcanice, unde am participat eu și un artist din Iași. A fost interesant, am cumpărat niște pânze, le-am murdărit bine, le-am întins în toată curtea. Participările erau prin concurs. Un rol important îl avea Ministerul Culturii. Cei de-acolo au acceptat atunci lucrarea mea. Dar participarea mea la Veneția a fost ciudată. Tot timpul mi s-au băgat bețe în roate. Au fost lupte. Atunci s-a făcut un grup. Eu

eram invitată în expoziția internațională. A apărut doar un articol al lui Frunzetti, în care amintește de aceste lucrări.

C.C.: Unde a fost publicat articolul?

E.L.B.: Cred că în „Contemporanul”. Doar atât. Lucrările mele s-au pierdut. Apoi, când luasem premiul I la Banska-Bistrica (bienala de gravură în lemn din Cehoslovacia), s-a făcut un fel de bilanț al secției de grafică. Eu nici măcar nu am fost amintită. În schimb se anunțau premii din orașele mici, premii neimportante.

C.C.: Care ar fi fost motivul?

E.L.B.: Motivul? Invidia. Altceva nu pot să spun.

C.C.: Doar invidia? Nu era o formă de cenzură?

E.L.B.: Nu cred că era o treabă politică, cum nu cred că avea legătură că sunt de etnie maghiară. Pot să spun că era doar invidia. Și mai am multe exemple. De exemplu, la Trienala de la Cracovia mi s-a cumpărat o lucrare, dar eu nu am aflat decât absolut întâmplător.

C.C.: Cum ați aflat?

E.L.B.: Pe vremea aceea, expediam destul de multe lucrări, participam la multe expoziții, secretara de la secția de grafică, la un moment dat, mi-a spus că a găsit un plic. Eram anunțată că o

Ethel Lukats-Băiaș, Calamity 7 (Destruction), 1977, gravură în lemn, 57 x 82 cm. Prin amabilitatea autorului / Ethel Lukats-Băiaș, Calamity 7 (Destruction), 1977, woodcut, 57 x 82 cm. Courtesy of the author



THE XyLOGRAPHY

SALAMITY 7 (INSTRUCTION)

Ethel Lewis Bacon 1977

lucrare de-a mea a fost achiziționată de Muzeul de Artă din Varșovia. Dar plicul ajunsese de multă vreme. În același timp, mă pregăteam să trimit lucrări la Geneva, la bienala de xilografură. Venisem cu două tuburi la Uniune, un tub pentru Geneva și altul pentru Veneția, pentru bienală. Acolo era o persoană care se ocupa de ambalarea lucrărilor. Secția de grafică era în două cămăruțe. Am predat acolo lucrările, secretara mi-a spus să le las într-un colț. După câteva zile, am primit un telefon că nu se mai găsesc lucrările. Erau de față două persoane. Ei, află că în acea noapte am reimprimat lucrările pentru a fi trimise. Vinovată a fost găsită doar persoana care se ocupa cu ambalarea. Săracul! Nu era el vinovatul! După multă vreme, mi-au spus că lucrările au fost găsite. Și am întrebat unde sunt. Răspunsul a fost că au fost făcute cadou unui critic. De fapt, ele au fost intenționat pierdute.

C.C.: Și, în final, ce s-a întâmplat cu acele lucrări?

E.L.B.: Păi, nu mai știu nimic. Toată corespondența mergea la Uniune. Asta mă făcea să fiu și mai retrasă.

C.C.: Lucrările se mai întorceau din străinătate?

E.L.B.: Niciodată nu puteai să știi, dar unele se mai și întorceau.

C.C.: După 1989, aproape că v-ați retras complet din spațiul public. De ce?

E.L.B.: Da, până în luna mai 1990, am fost secretară la grafică. Atunci mi-am dat demisia. Apoi fiecare și-a văzut de treabă. Înainte de Revoluție, am trăit foarte greu. Am făcut împrumuturi de la Uniune, am făcut și ilustrații. Am fost foarte independenți. Fiind independenți, puteam să gândim independent. Silviu făcea ilustrații. El s-a sacrificat. Nu era bine plătit, dar lucra foarte mult. Mai erau și câteva achiziții. Era greu, dar te simțea stăpânul tău, nu știi cum să-ți explic acest lucru. Este un sentiment care îți dă un sens al existenței. Rezistai, trebuia să lupți. Spiritul meu era întotdeauna foarte critic. Apoi ne-am retras definitiv.

C.C.: Când ați început seria de „Rinoceri” ați avut probleme? Mesajul era unul evident, nu?

E.L.B.: Unii aveau curaj, alții nu. Cei care aveau curaj trebuiau să fie foarte responsabili. Dar să știi că se închideau deseori ochii.

C.C.: Dar „Rinocerii” au fost expuși?

E.L.B.: Da, sigur ca da. Au fost neplăceri, dar nu am avut probleme directe.

C.C.: A scris cineva la momentul respectiv?

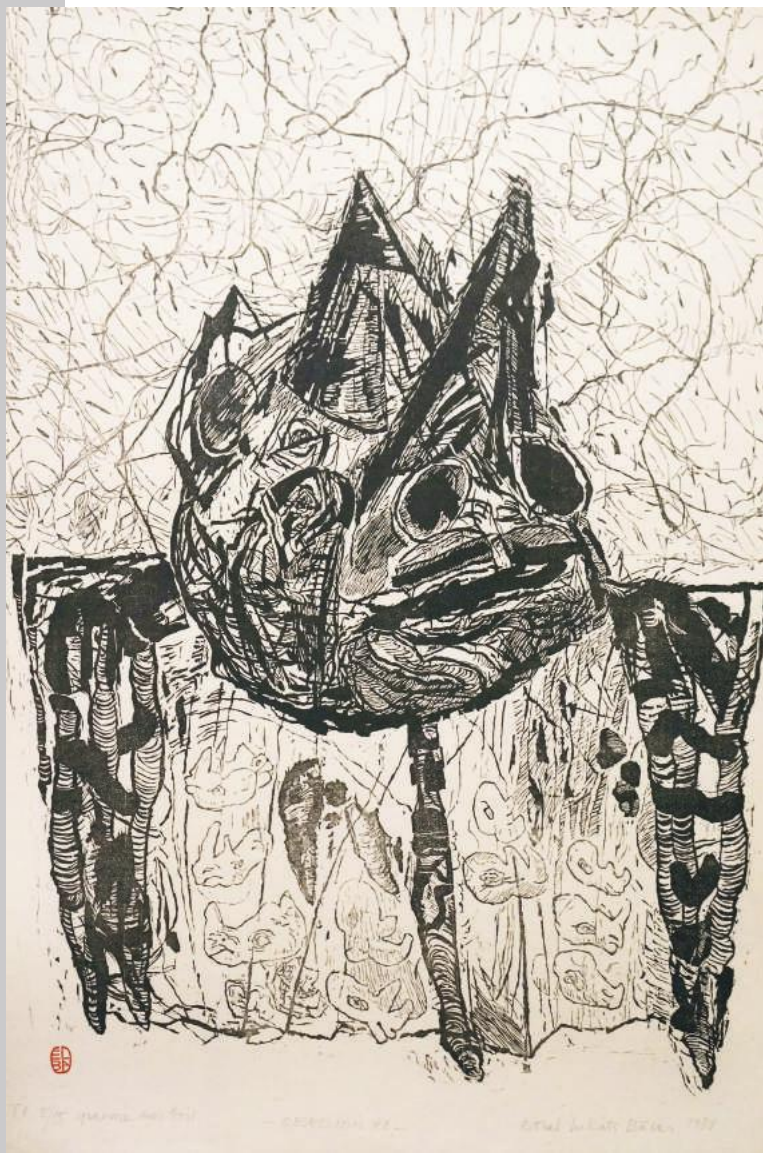
E.L.B.: Nu, s-a trecut cu vederea. Lucrările mele erau destul de directe, chiar foarte directe. Am expus *Rinocer I și II*, adică, de fapt, Cabinetul I și II. Era clar. Asta era în 1989. S-au făcut că nu observă. Te lăsa să supraviețuiești, așa, sărac. Acesta era secretul perioadei respective. Îmi aduc aminte că Mihai Oroveanu i-a spus lui Silviu „mulțumesc că ne-ați răzbunat pe toți”. Asta era atmosfera. Dar era și multă frică. De multe ori, mergeam pe stradă lipită de pereți, de teamă să nu mă calce cineva. De multe ori, suna telefonul la 7 dimineața și auzeam niște înjurături groase. Iar dacă îndrăzneam să spun ceva, era și mai rău. De obicei, tăceam și ascultam. Foarte frecvent veneau cei de la telefoane să verifice firele. Spuneam că nu e deranjament. Dacă venea vreun străin, cum era Koshei, prietenul nostru japonez, în jumătate de oră erau la noi. Foarte rar, cu puținii bani pe care îi aveam, reușeam să plecăm în străinătate. Ca să primim pașaportul, venea securistul Uniunii. Era un om cumsecade. Venea ca într-o vizită oarecare. Marea problema era să nu rămâi afară, că atunci el era responsabil.

C.C.: Tema rinocerilor a devenit una obsesivă pentru mulți ani de zile.

E.L.B.: Da, eu mi-am găsit tema asta și nu avea legătură cu rinocerii lui Eugen Ionesco. Știam că rinocerul este o forță distructivă, absurdă. Într-un fel, ne-a făcut bine acea săcăială.

C.C.: De ce?

E.L.B.: Pentru că ne-a ambiționat, în sensul acesta... Cum se spune, orice rău are binele lui. Eu credeam în schimbare, chiar dacă nu știam nimic. Ideea mea era că, dacă tragi de un elastic, tare, tare, la un moment dat se va rupe. Și așa s-a și întâmplat.



Ethel Lukats-Băiaș, *Obsession XII*, 1988, gravură în lemn, 53 x 76 cm. Prin amabilitatea autorului / Ethel Lukats-Băiaș, *Obsession XII*, 1988, woodcut, 53 x 76 cm. Courtesy of the author

ETHEL LUKATS-BĂIAȘ: „BEING INDEPENDENT, WE CAN THINK FREELY”

■ Interview
CIPRIAN CIUCLEA

At the end of September (2016) I interviewed, after several delays due to their poor health, artists Ethel and Silviu Băiaș. I have been very happy to record this encounter, such a document being so valuable – and rare. Indeed the lack of documentation can be very frustrating. Unfortunately, there is too much unrecorded verbal information and inevitably we end up fictionalizing history. Many artists refuse to document their own activity, recollections overlap and are therefore altered, progressively entering the realm of legend and of un-assumed subjectivity. In the spring of 2012, upon meeting in Paris with Olivia Nițiș and Iulian Mereuță, we realized just how important documentation is, be it photographic, audio or video. The meeting was very fruitful, but alas went undocumented, at the request of the artist. The interview with Ethel Lukats-Băiaș is a documented fragment of the same kind of immediate reality.



În atelierul soților Ethel și Silviu Băiaș, 11 mai 2012. De la stânga la dreapta: Richard Noyce, Olivia Nițiș, Ethel Lukats-Băiaș, Silviu Băiaș. Foto: Ciprian Ciuclea. Prin amabilitatea autorului / In the workshop of Ethel and Silviu Băiaș, May 11 2012. From left to right: Richard Noyce, Olivia Nițiș, Ethel Lukats-Băiaș, Silviu Băiaș. Photo: Ciprian Ciuclea. Courtesy of the author

Ciprian Ciuclea: When did you start working in the printing workshop on Speranței Street?

Ethel Lukats-Băiaș: I have never worked there, I always worked at home. Nor did Silviu (Băiaș). We only encouraged and supported that workshop. Most artists did not have their own space, but what really brought them there was the printing press. Only there many artists could print metal etchings, engravings and lithography.

C.C.: Was it easier for you, working with woodcut?

E.L.B.: Yes of course, there was no need to go to the printing workshop. I have never really liked metal, so I used it rarely. Many artists also stored their works there, and when the workshop closed down they lost it all, works, plates, materials. Many people suffered.

C.C.: You were a well known artist, and before 1989 you have exhibited your work in important shows and print biennials. How did you manage to do that?

E.L.B.: I recall the exhibition dedicated to artists in the Balkans, I went with another artist from Iași. It has been interesting, we bought these canvases, and we smeared them up properly, all over the courtyard. There were contests for these participations, and the Ministry of Culture had a big part in that. They had accepted my work, then. But for Venice it was weird, they made it very difficult for me. It has been a real struggle. I was invited to take part in this international exhibition, but only Frunzetti mentioned those works in one of his texts.

C.C.: Where was it published?

E.L.B.: “Contemporanul”, I think. Only there. The works were lost. Afterwards, I was awarded the first prize at the Check woodcut biennial, from Banska-Bistrica, but when there was at the Artists Union a sort of report of the graphic arts department activity, I was not even mentioned. But all unimportant local awards from small towns were.

C.C.: For what possible reason?

E.L.B.: The reason? Envy, it's the only thing that comes to mind.

C.C.: Just envy? Was it not actually a form of censorship?

E.L.B.: I don't think it was political, nor it had anything to do with me being a Hungarian eth-

nic. I can say it was just envy. I have more examples. For instance, at the Krakow triennial somebody bought one of my works, but I found out only accidentally about that.

C.C.: How did you find out?

E.L.B.: At the time I was sending many works outside the country, I was taking part in many shows. The secretary from the Union told me she found an envelope. I was announced that one of my works has been bought by the Art Museum in Warsaw. The envelope has been there for a long time. In the meantime, I was preparing to send works to Geneva, at the woodcut biennial there. I had two cases with me, one for Geneva and one for Venice. There was somebody responsible with packaging the artworks, and the whole of the graphic department occupied only two rooms. The secretary told me – there were two witnesses – to leave my works in a corner, somewhere, and after two days I received a call that they were nowhere to be found. The poor guy packaging took the blame, of course he was innocent. Later that night I printed the works again. After a long time I was told that the works have been found, they had been given as a gift to an art critic. So they have been lost on purpose.

C.C.: So in the end what became of those artworks?

E.L.B.: No idea. All mail went to the Union. It all ended up by making me even more reclusive.

C.C.: Were artworks ever returning from abroad?

E.L.B.: You could never be certain of anything. But some did return.

C.C.: After 1989, you almost completely retired from the public art scene. Why was that?

E.L.B.: Yes. Until May 1990 I have been secretary to the graphic department. Afterwards I quit, and each went on our separate ways. Before the revolution, things were hard, financially. I borrowed money from the Union, I even made illustrations. But we were independent, we could think freely. Silviu made illustrations, he sacrificed himself. He was underpaid, and worked very hard. Sometimes the state bought artworks. It was hard, but you were your own master, I cannot explain how. It was a feeling which gave meaning to existence. You resisted, you had to fight. I have always been highly critical. Afterwards, we retired completely.

C.C.: When you started the series of Rhinoceroses, times were rather hard, I presume. The message of the works is pretty obvious.

E.L.B.: Some people were brave, others not. The brave ones had to be very responsible. But you should know that official eyes were very often closing.

C.C.: But the Rhinoceroses have been exhibited?

E.L.B.: Yes, of course. There have been some unpleasantness, but I never had any direct problems.

C.C.: Anybody wrote about them?

E.L.B.: No, they let them go. My works were pretty direct, even extremely so. I exhibited Rhinoceros I and II, which stood actually for State Offices I and II. That much was obvious. That was in 1989. They pretended they did not notice. They let you survive, poor as you were. That was the secret of those times. I remember Mihai Oroveanu told Silviu “thank you for revenging us all”. That was the feeling. But there was also fear. Many times I was afraid I will be run over in the street by somebody. Often the phone rang at 7 a.m. and somebody was swearing thickly. And if I dared reply, it got worse. Usually I just stood there and listened. Often people came to check on the wires, even if we did not report any malfunction. If we had foreigners visiting, like our Japanese friend, Koshei, in half an hour they were coming also. Very seldom we managed to leave the country, with the little money we had. To get the passport, the Union's officer came to check. He was a nice guy. He was mainly afraid we would not come back, and he would be held responsible.

C.C.: The subject of Rhinoceroses was obsessive for you, for many years.

E.L.B.: Yes, I found this subject, unrelated with the rhinoceroses of Eugen Ionesco. I knew the rhino is a blind, destructive force. But in a certain way, all that nagging and stress has been useful.

C.C.: In what respect?

E.L.B.: It motivated us. Like they say, there is always a silver lining. In those times, I also had hope, even if I knew nothing certain, but my belief was that if you pull hard enough on a cord, it will eventually snap. And it did. / Translated from Romanian: MĂLINA IONESCU

O istorie recentă a DESENULUI

■ Text
LIVIANA DAN

În contrast cu direcțiile digitale și multimedia, se poate argumenta că desenul a devenit o paralelă majoră pentru contemporaneitate. Artiștii care lucrează acum într-o manieră neierarhizată cu multiple practici, tehnici, tehnologii, i-au schimbat rolul. Cele mai importante concepte ale desenului contemporan au devenit intenționalitatea, flexibilitatea și lipsa barierelor. Desenele pot fi sculpturi, instalații, desenele încorporează agenda video și filmul. Modul în care faci imaginea este la fel de important ca imaginea însăși. „Desenul sans rivages” este o platformă despre gândirea în desen, despre desenul contemporan ca idee și proces, propusă artiștilor Arantxa Etcheverria, Gili Mocanu, Patricia Teodorescu și Sebastian Moldovan.



Imagine din seria de expoziții „Platforma de instalații”, program curatorial desfășurat de Liviana Dan în perioada 2015-2016 la Calina – Spațiu de Artă Contemporană, Timișoara. Artiști: Iulia Toma, Vlad Nancă, Apparatus 22, Aurora Király. Foto: Calina – Spațiu de Artă Contemporană. Prin amabilitatea autoarei / View from the exhibition series The Installation Platform curated by Liviana Dan between 2015-2016 at Calina – Contemporary Art Space, Timișoara. Artist: Iulia Toma, Vlad Nancă, Apparatus 22, Aurora Király. Photo Calina – Contemporary Art Space. Courtesy of the author

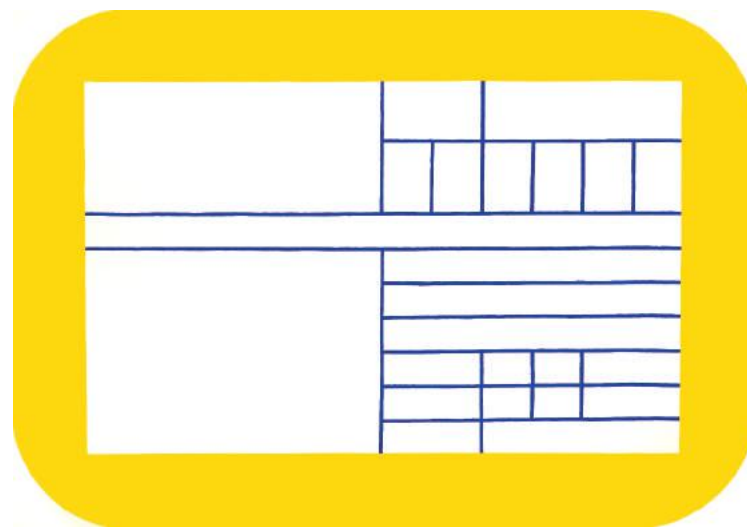
Rațională și academică în orientare, Arantxa Etcheverria pleacă de la un proiect constructivist-concret al lui Marcel Iancu pentru casa bancherului Solly Gold. Proiectul conține întrebări riguroase despre spațiu, formă, linie. Pentru investigațiile ei estetice, Arantxa Etcheverria folosește în „Corner”, cum își numește cercetarea, sistematic, ca pe un șablon, logica compozițională a grilei, a grilajului configurat geometric, a liniilor delicat serializate. Având o relație particulară și elegantă cu minimalismul, Arantxa Etcheverria propune iregularități subtile în ton și textură, discreția diagramelor și o simplificare contemplativă. Conturul lucid structurează compoziția, în spatele compoziției existând însă mereu un nivel de siguranță. În *La Geometria*, Gili Mocanu se desparte radical de modernismul anxios. Lucrările au un conținut, un echer papal, câteva tabele papale, o viață secretă. Desenul rămâne însă un subiect vizual și observație. Desenul alege o gândire abstractă și un mod sculptural de lucru. Desenul alege în mod deliberat subiectul. Gili Mocanu anticipează diversele mandate ale desenului în afara liniilor. Desenul poate descrie ceva, poate fi un obiect în sine, poate muta toate urmele realității. Este mai mult misterios, decât seductiv. Conturul este rațional. Compoziția este lucidă, austeră. Structurile sunt ordonate riguros. Spațiul construit de echerul papal și de tabelele papale primește o autoritate precum cea a desenului. Intens personală rămâne doar conotația papală. Index minimalist pentru agenda papală, desenul de tip clear cut impune pentru formă o geometrie luminoasă.

În *ROSE – Breath*, Patricia Teodorescu dezvoltă o strategie mai mult ficțională. Artista manipulează paleta, compoziția și media. Imaginile ilustrează vulnerabilități și disconfort. Timpul și schimbarea devin teme majore. Linia rămâne expresionistă, forma se referă adesea la conținut și viceversa. Desenul Patriciei Teodorescu este o animație umbrită. Ambiguitatea, contradicția, momentul neterminat și finalul incert reproduc, de fapt, fluctuația cadru, desen, următorul cadru, redesenarea. Există o suspensie curioasă între static și mișcare, o schimbare constantă și o redefinire constantă. Tactilitatea tangibilă a acestei animații home made conține memoria fiecărei secvențe. Elementul narativ apare în desen ca un prezent continuu. Sensul enigmatic este preluat de expresia privată și transformat într-o casă a emoției versatile, poetică, pură.

Cu toate că poate părea cool-headed, proiectul SEBI IS BACK are o abordare concretă, abstractă, poetică. Sebastian Moldovan impune un spațiu dincolo de marginile hârtiei. O continuare a desenului cu alte mijloace. Fapte de biografie devin la Sebastian Moldovan obiecte, scene izolate, dar păstrează un sens al urgenței pentru arsenalul de apărare visat în copilărie, acut necesar acum: turnuri de observare, baricade, tuburi de oxigen.

Un desen fizic strânge impresii, scenă după scenă, dialog pentru dialog. În povestea despre viață orice se poate întâmpla. Acțiunea și discursul, ritmul evenimentelor au lumină și romanticism, dar și o tensiune aproape febrilă. Linia este fină și detaliul rafinat. Desenul rămâne preocupat de un sens al echilibrului și este întotdeauna ușor departe. Un minimalism vizionar adevărat ca formă și acuratețe rămâne mereu deschis spre o arhitectură domestică, curioasă și liberă.

Platforma „The Installation Projects” (artiști: Iulia Toma, Vlad Nancă, Apparatus 22, Aurora Király) furnizează fundalul și informarea contextuală asupra unui termen aplicat practicilor de artă care implică instalarea și configurarea obiectelor în spațiu. Totalitatea obiectelor și a spațiului formează opera de artă. Uneori cu structură permanentă, efemeră însă în mod uzual, instalația este mai mult un mod de producție și de amplasare, decât o mișcare sau un stil. Este o experiență subiectivă cu putere persuasivă certă. Prioritatea instalației rămâne identitatea reflexivă a operei de artă. Proiectul Iuliei Toma, „Kinder. Küche. Kirche.” confiscă nuanțele din „barefoot and pregnant”, dar și logica ideologică a „ne-grădinaritului” cu ajutorul unei formule ideologice devenite ușor eclectică, liberală, conservatoare, socialistă. Iulia Toma joacă educația, intimitatea, credința, pe autoritatea unei estetici morale. Este captivată



*Gili Mocanu, Tablou papal, 50x80 cm, acril pânză, 2008 seria La Geometria.
Foto/Photo: Calina – Spațiu de Artă Contemporană / Contemporary Art Space.
Courtesy of the author*

de „house and home” și uneori de „trade-mark”. Fascinația materialului versatil rămâne însă un experiment. Iulia Toma dezvoltă o fluiditate feministă clară și un limbaj vizual cu vocabular formal. Enigmele poetice sunt drapate în metafore. Iulia Toma este concentrată pe prezentarea mesajului. Mijloacele folosite pentru a-l obține sunt doar rute narative.

În istoria artei recente, a existat mereu și frecvent un „moment Vlad Nancă”. Despre Vlad Nancă se știe că reprezintă arta contemporană din România, că traiectoria lui stilistică oscilează între modernismul pur și contracultura de tip DIY, că are o relație aparte cu minimalismul, că manifestă o stranie atenție pentru modificarea istoriei, pământul alternativ, spațiul social și confesiunea publică. Temele sunt actuale și inventate, concrete și teoretice. Vlad Nancă prezintă într-un mod conceptual lucrurile convenționale. Natura este un set de recuzită, construcțiile sunt manipulate de materiale. Plantele, lucrurile par umane, dar există și plante și lucruri posibile. Ești aproape mereu prins între iluzie și realitate, între artificial și natural. Grupul de artiști conceptuali Apparatus 22 (Erika Olea, Dragoș Olea, Maria Farcaș) popun proiectul An Archive of Longings (chapter 1), cu subtitlul „Notes on reconstruction”. Punctul de acces este Maruca Cantacuzino Enescu. Abordarea colaborativă juxtapune biografia personală cu limitele seductive ale istoriei artei. Tactica este critică, ubicuă, cu reminiscențe de lux și glamoare. Puterea și dorința se joacă între reconstrucție și fractură, între economia identității și economia diferențierilor.

Există programe inconfortabile și întrebări strategice despre politică, muzică, sex. Pentru obiecte și motive, există sfere sacre, tensiuni, ambivalente, nostalgie și apatie socială. O textură poetică, bizar cotidiană, dă un gust desăvârșit sensibilității. O expunere activă subminează mecanismele artei contemporane.

Aurora Kiraly alege pentru proiectul Reality Check o frecvență unică de comunicare cu lumea. Limbajul ca artă alternează cu retorica omogenă a sistemului de informare modern, iar între aceste planuri apare un subtil transfer de substanță. Intimitatea domestică a scrisului, eleganța formală a fotografiei și o lumină specială spun mereu o poveste bună. Straturi de emoție și consultantță reiterează viața adevărată. Din lunga istorie a avangardei abstracte, Aurora Kiraly preia și leagă inevitabil arta de cunoaștere. Liniile care organizează opera sunt austere dar serene. Dimensiunea conceptuală este asociată cu istoria, speranța, trauma, memoria, relațiile umane, gândurile unui copil, grădina, ultima zăpadă. Un sens profund urmărește infuziile de limbaj și real-life și acceptă codul experimental pentru diverse necesități cotidiene.

Proiectele celor două platforme de desen și de instalații desfășurate în spațiul de artă contemporană CALINA din Timișoara între 2014 și 2016 au impus o demonstrație compactă între mediu și mesaj. Comunicarea a fost directă, autentică. Calitățile poetice s-au limitat la înțelesuri și texturi.



Imagine din seria de expoziții „Platforma Desenul Sans Rivages”, program curatorial desfășurat de Liviana Dan în perioada 2014-2015 la Calina – Spațiu de Artă Contemporană, Timișoara. Artiști: Arantxa Etcheverria, Gili Mocanu, Patricia Teodorescu, Sebastian Moldovan. Foto: Calina – Spațiu de Artă Contemporană. Prin amabilitatea autoarei / View from the exhibition series The Drawing Sans Rivages Platform curated by Liviana Dan between 2014-2015 at Calina – Contemporary Art Space, Timișoara. Artists: Arantxa Etcheverria, Gili Mocanu, Patricia Teodorescu, Sebastian Moldovan. Photo Calina – Contemporary Art Space. Courtesy of the author



Imagine din seria de expoziții „Platforma de instalații”, program curatorial desfășurat de Liviana Dan în perioada 2015-2016 la Calina – Spațiu de Artă Contemporană, Timișoara. Artiști: Iulia Toma, Vlad Nancă, Apparatus 22, Aurora Király. Foto: Calina – Spațiu de Artă Contemporană. Prin amabilitatea autoarei / View from the exhibition series The Installation Platform curated by Liviana Dan between 2015-2016 at Calina – Contemporary Art Space, Timișoara. Artist: Iulia Toma, Vlad Nancă, Apparatus 22, Aurora Király. Photo Calina – Contemporary Art Space. Courtesy of the author

A recent history of drawing

It can be argued that drawing, being in direct contrast with the digital and multimedia directions, has become one of the major parallels to contemporaneity. Artists who work now in a non-hierarchical manner with a great array of media, techniques and technologies have changed its role. The most important concepts of the contemporary drawing are now intentionality, flexibility and permeable boundaries. Drawings can be sculptures, installations, and can incorporate video and film. The way of producing an image is similarly important with the image itself. "Drawing sans rivages" is a platform for the critical and artistic thinking and for the understanding of drawing as an idea and a process which was proposed to artists Arantxa Etcheverria, Gili Mocanu, Patricia Teodorescu and Sebastian Moldovan.

Rational and academic in her approach, Arantxa Etcheverria based her work on the constructivist-concrete project designed by Marcel Iancu for the house of banker Solly Gold. The architectural project is a thorough investigation of the roles and functions of space, form and line. In her project Corner Arantxa Etcheverria employs, for her aesthetic research, the compositional logic of the grid, of the geometrically configured grille, of the delicately serialized lines. Arantxa Etcheverria has a particular and elegant relationship with minimalism which results in subtle irregularities of tone and texture, in discretion of her diagrams and in a contemplative simplification of form. Clear contours organize the compositions, but nevertheless behind the structures there always will be a safety compositional structure.

In *La Geometria* Gili Mocanu demonstrates a clear break with the anxious modernism. His works always have a secret life and content applying a papal set square system, a papal set of tables. Drawing however remains a subject for the visual observation. Drawing chooses upon abstract thought and a sculptural expression. Drawing deliberately dictates the subject, and Gili Mocanu constantly anticipates its various programs outside the drawn lines. Drawing can for instance describe something, can become in itself an object or can shift all boundaries of reality. Drawing is more mysterious than seductive. Contours are rational. Compositions are clear and austere. Structures are rigorously organized. The space constructed with the papal set square system and set of tables shares the authority of drawing. Intensely personal are only the papal references. Minimalist index for the papal program, the clear cut drawings impose upon form a luminous geometry.

In *ROSE – Breath*, Patricia Teodorescu unfolds a strategy which is mostly fictional. She controls the media, the composition and the color. Her images illustrate vulnerabilities and discomforts. Time and change become major themes. Lines stay expressionist, form refers to its content, and content relates to its form. Her drawing is a shadowed animation. Ambiguity, contradiction, the undetermined moment and the uncertain conclusion reproduce, in fact, the motions of animation: framework – drawing – next framework – redrawing. There is a strange suspension between static and moving, a constant change and a perpetual redefinition. The tangible tactility of this homemade animation contains the memory of each sequence. The narrative element appears as a continuous present. The enigmatic meaning is transformed by her personal expression into a place of versatile, poetical and pure emotion.

Even if it can appear cool-headed, Sebastian Moldovan's project SEBI IS BACK is a discourse which is concrete, abstract and poetic. Sebastian Moldovan creates a space beyond the bound-



aries of the paper, a continuation of drawing with different means. Biographical facts become for him objects and isolated scenes, but maintain a sense of emergency, of need for the defence paraphernalia he dreamed of as a child and which seem acutely necessary now: observation towers, blockades, oxygen tanks.

The act of drawing collects impressions, scene after scene, and dialogue after dialogue. In a story about life anything can happen. Action, development and rhythm of the events are luminous and romantic, but at the same time feverishly tensed. Lines are fine and the details are refined. Drawing remains concerned about a sense of balance and also, always, slightly detached. A visionary minimalism, true in its form and accuracy stays always open for a familiar, free and questioning construction.

The *Installation Projects* platform (artists Iulia Toma, Vlad Nancă, Apparatus 2 and Aurora Király) creates a background and context for those practices which imply the configuration of space by the arrangement of objects. The sum of objects and space form the artwork. Sometimes of a permanent structure but usually ephemeral, installation is more a way of production and spatial positioning, than a movement or style. It is a powerfully persuasive subjective experience. The priority of the installation remains the reflexive identity of the work of art.

Iulia Toma's project *Kinder. Küche. Kirche* appropriates barefoot and pregnant nuances and also the ideological logic of non-gardening by the means of an ideological formula which became rather eclectic, being slightly liberal, conservatory and socialist at the same time. Iulia Toma toys with education, intimacy and faith within the frame of moral aesthetics. She is fascinated by the concepts of house and home and sometimes trade-mark. The fascination of the versatile materials is nevertheless experimental, Iulia Toma articulating a clear feminist discourse and a visual language complete with its own formal vocabulary. The poetic mysteries are draped in metaphors. Iulia Toma concentrates mainly on delivering the message. The means for delivering it are only narrative tools.

In the recent history of art there is, and always will be a "Vlad Nancă moment". About Vlad Nancă we know that he is representative for the contemporary art in Romania, that his artistic discourse oscillates between the pure modernism and the DIY counter-culture, that he has a particular relationship with minimalism and that he is peculiarly interested in the alteration of history, the alternative earth, the social space and the public confession. The themes are actual, and invented, concrete, and theoretical. Vlad Nancă presents conventional things in a conceptual way. Nature is a set of stage props, constructions are manipulated by materials. Plants

and things appear human, but there are also other possible plants and things. One is always trapped between illusion and reality, between the artificial and the natural.

The group of conceptual artists Apparatus 22 (Erika Olea, Dragoş Olea, Maria Farcaş) introduce their project *An Archive of Longings (chapter 1) – Notes on reconstruction*. The main reference is Maruca Cantacuzino Enescu. The collaboration between the artists juxtaposes personal biography with the seductive boundaries of the art history. The mode is critical, ubiquitous, with traces of luxury and glamour. Power and domination are played between reconstruction and fracture, between identity and differences.

There are uncomfortable programs and strategic questionings on the subjects of politics, music and sex. For each object and theme there are intangible referential areas of tensions, ambivalences and social apathy. A poetical texture, bizarrely common, completes perfectly the artistic sensitivity. An active exposure undermines the mechanisms of contemporary art.

Aurora Király chose for her project *Reality Check* a unique frequency of communication and expression. Language understood as art alternates with the homogenous rhetoric of the modern informational system, and in between these layers there is a subtle transfer of substance. The domestic intimacy of writing, the formal elegance of photography and a special light will always tell a good story. Layers of emotion and conversation reiterate the real life. From the long history of the abstract avant-garde, Aurora Király draws and links the concepts of art and knowledge. The lines which organize the artwork are austere but serene. The corporeal dimension of her artworks refers to history, hope, trauma, personal relationships, the thoughts of a child, the garden, the last snow. A profound meaning controls the infusions of language and real-life, and the accepting of the experimental code employed for representing the various daily realities.

The projects of the two drawing and installation platforms presented at the Timișoara based CALINA – Contemporary Art Space between 2014 and 2016 have demonstrated a unity of media and message. Communication has been direct and authentic, poetical only in meaning and script. / Translated from Romanian: MĂLINA IONESCU

Atelier de grafică și print

■ Text
COSMINA CHITUC

Imaginea este o iluzie, o compunere ca o țesătură de puncte. Ne place să asemănăm tehnica inkjet, pe care noi am ales să o folosim, cu cea a tablourilor flamande – obținerea din suprapunere de laviuri colorate a imaginii se face prin suprapunerea de puncte foarte fine și atent controlate de cerneală. Totuși, dintre toate celelalte tipuri de echipamente din gama imprimării cu lichid, aceasta s-a dovedit a fi cea mai apropiată de ceea ce trebuia. Acest trebuia este la rândul său o capcană: atunci când artistul înțelege imaginea și caută o anume calitate, dorințele lui vor depăși întotdeauna reproducerea fidelă a display-ului.



Imagine din expoziția „Mostra”, realizată de Square Media. Artiști invitați: Nicu Ilfoveanu, Bogdan Bordeianu, Bogdan Gîrbovan, Michele Bressan, Lucian Bran și Vlad Petri. 10 – 18 martie 2010, UNA Galeria, București. / Image from “Mostra” exhibition. Invited artists: Nicu Ilfoveanu, Bogdan Bordeianu, Bogdan Gîrbovan, Michele Bressan, Lucian Bran and Vlad Petri. March 10 – 18, 2010, UNA gallery, Bucharest
Imagine din atelierul Square Media, realizată cu ocazia vizitei artistului Sarkis, în timpul producției lucrărilor sale pentru expoziția „La celălalt capăt al curcubeului”, mai 2014, București. / Image from Square Media laboratory, on the occasion of the artist's visit during the production of Sarkis' works for the exhibition “At The Other End Of The Rainbow”, May, 2014, Bucharest

Am încercat ca, pe lângă înțelegerea acesteia căutări și dorințe, proprii fiecăruia, să reușim potrivirea între ceea ce afișează monitorul și ceea ce în final reproduce suportul de imprimare, fie hârtie, fie pânză etc. Bogăția detaliilor în tonurile închise, rezistența în timp a culorii (suntem cu toții conștienți de faptul că de foarte puține ori chiar se întâmplă să expunem și mai ales păstrăm imaginea într-un mediu controlat de tip muzeu), raportul bun între cerneală și suport, folosirea unor cerneluri întotdeauna originale, acestea au fost în primul rând motivele care ne-au îndreptat către tehnologia inkjet, în general, și către echipamentele pe care le folosim acum, în special.

De fapt, calitatea unei imagini imprimate se bazează pe trei lucruri: calitatea fișierului digital-sursă, calitatea echipamentului și a cernelii și calitatea suportului pe care se imprimă. Spațiul de culoare pe care îl citește atât monitorul, cât și, în cazul tehnologiei inkjet, imprimanta propriuzisă, este Adobe RGB 1998. Deși suficient pentru afișarea imaginilor pe monitoare cu scopuri generice, spațiul de culoare sRGB era prea mic pentru a simula culorile obținute de imprimantă. Practic, orice imagine procesată în spațiul sRGB, o conversie corectă pentru imprimare duce la folosirea parțială a capacităților imprimantei. Acesta a fost motivul pentru care compania Adobe a definit spațiul de culoare extins.

Până la print, imaginea trece printr-o suită de conversii de culoare care, de fiecare dată, au la bază profilul de culoare al dispozitivului de intrare sau de ieșire și spațiul de culoare al imaginii-sursă. Aproape de fiecare dată, pe acest traseu apar probleme. Fiecare nouă conversie presupune pierderi. Imaginile sunt întotdeauna stocate în formate bazate pe numere întregi (un octet pentru roșu, doi octeți pentru roșu – nu contează, sunt tot numere întregi). La fiecare conversie apar deci niște rotunjiri ale valorilor. Prin urmare, o imagine care suferă multe conversii succesive de culoare se va degrada considerabil față de original. Soluția este păstrarea pe cât posibil a imaginii originale, de-a lungul oricărui proces care implică conversii de culoare și aplicarea unui număr cât mai mic de conversii, de obicei cât mai

aproape de finalul procesului. De exemplu, dacă porniți de la o imagine RGB originală și scopul este tiparul offset, atunci trebuie să încercați, pe cât posibil, să păstrați originalul RGB în proces, până determinați profilul de culoare pentru tipar – conversia din RGB într-un profil generic CMYK, urmată de o conversie din profilul generic CMYK în profilul corect CMYK introduce o conversie inutilă în proces.

Specificația celor mai multe formate de imagine (JPEG, de exemplu) prevede ca, pe lângă informația efectivă de culoare care reprezintă imaginea, să se specifice și spațiul de culoare în care trebuie reprezentată aceasta. Uneori însă informația respectivă se pierde, prin diverse conversii de la un format de imagine la altul cu unelte software prost scrise, caz în care se folosește spațiul implicit de culoare, anume sRGB.

Din păcate, această problemă apare și astăzi relativ frecvent atunci când se folosește spațiul Adobe RGB pentru codificarea imaginilor, din cauza echipamentelor și aplicațiilor care nu interpretează corect spațiul de culoare asociat imaginilor. De asemenea, multe laboratoare foto digitale folosesc echipamente care ignoră pur și simplu spațiul de culoare prescris în fișier, interpretând informația de culoare ca și cum ar fi codificată în sRGB.

Pentru a reprezenta culoarea, avem nevoie să convertim tripletul RGB din spațiul de referință în spațiul de culoare. Aici ne vine în ajutor profilul ICC al dispozitivului: acesta este cheia pentru transformarea culorii dintr-un spațiu teoretic, abstract, în spațiul de culoare, pe care monitorul îl poate reprezenta: se citește profilul ICC al monitorului și se operează conversia în spațiul acestuia de culoare; valorile obținute sunt apoi trimise către monitor.

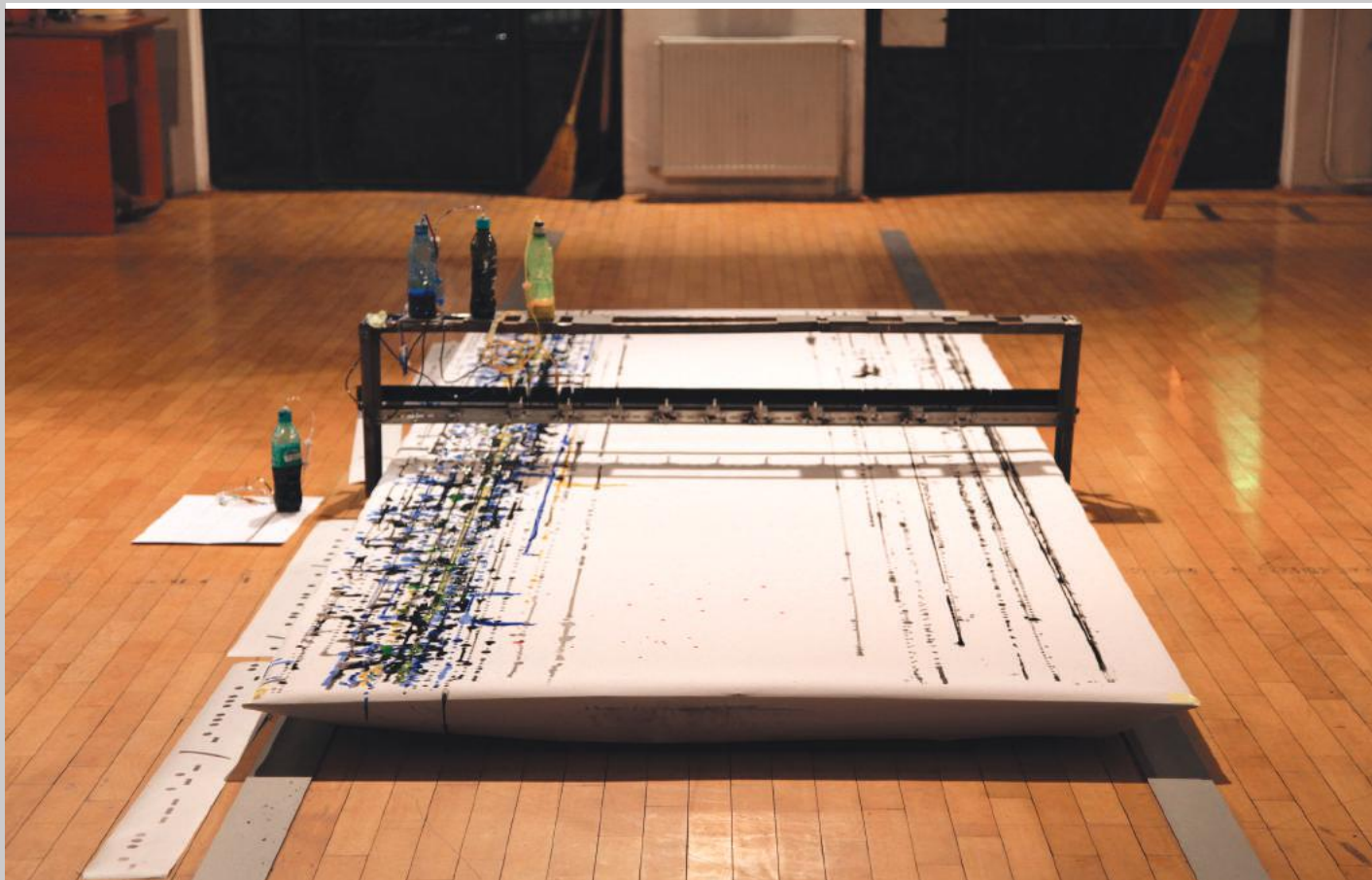
Relative colorimetric este soluția de compromis recomandată de ICC pentru a reprezenta cât mai corect toate culorile, ținând cont și de mediu (mediul este aici tot lanțul de elemente fizice care afectează reprezentarea sau captura). Aceasta este cea mai intuitivă metodă de a rezolva problema: punctul de alb al spațiului de intrare se suprapune peste punctul de alb al spațiului de ieșire, iar apoi se comprimă toate nuanțele, în așa fel încât toate punctele din spațiul de intrare să aibă corespondent valid în spațiul de ieșire.



Cele mai multe dispozitive moderne de captură de calitate rezonabilă, atât scanere cât și camere de fotografiat, permit utilizatorului să aleagă între două moduri majore de stocare a imaginii: fie imaginea este stocată în spațiul sRGB, lăsând dispozitivul să aleagă metoda de compresie a gamei dinamice, fie este stocată sub formă brută, urmând ca toți pașii asociați cu compresia gamei dinamice să fie efectuați ulterior de către fotograf. Această a doua variantă de stocare produce imagini în format brut, așa-numitul *raw format*, în limba engleză.

Formatul RAW, de la termenul din limba engleză *raw image format*, s-ar traduce în română „formatul brut de imagine” și este un format de imagine în care sunt stocate datele brute, neprocesate, capturate de senzorii unei camere foto digitale sau ale unui scanner. Pe lângă informația brută provenită de la senzori, formatul raw conține o multitudine de informații conexe despre imagine, plus informații legate de senzor și o reprezentare redusă a imaginii, pentru identificarea vizuală a imaginii fără a fi necesară procesare suplimentară.

Imagine din expoziția „Atelier de print experimental. Limitele tehnicii după Era Fasteco”, realizată de Square Media la invitația organizatorilor celei de-a 5-a ediții a Bienalei Internaționale de Gravură Experimentală. Artiști invitați: Nicu Iloveanu, Jan Eugen, Michele Bressan. Ianuarie 2013, Atelier 030202, București. / Image from “Experimental Print Studio. The limits of technique after the Fasteco Age” exhibition proposed by Square Media at the invitation of the 5th edition of International Experimental Engraving Biennial. Invited artists: Nicu Iloveanu, Jan Eugen, Michele Bressan. January, 2013, Atelier 030202, Bucharest



Imagine din expoziția „Atelier de print experimental. Limitele tehnicii după Era Fasteco”, realizată de Square Media la invitația organizatorilor celei de-a 5-a ediții a Bienalei Internaționale de Gravură Experimentală. Artiști invitați: Nicu Iloveanu, Jan Eugen, Michele Bressan. Ianuarie 2013, Atelier 030202, București. / Image from “Experimental Print Studio. The limits of technique after the Fasteco Age” exhibition proposed by Square Media at the invitation of the 5th edition of International Experimental Engraving Biennial. Invited artists: Nicu Iloveanu, Jan Eugen, Michele Bressan. January, 2013, Atelier 030202, Bucharest

Formatul raw conține, pur și simplu, o imagine alb-negru cam de patru ori mai mare decât imaginea color finală. Sensorii din camerele foto digitale au fiecare, în față câte un mic filtru de culoare. Și pentru că lucrăm cu lumină înseamnă că operăm în cadrul modelului RGB, deci trebuie să avem senzori pentru roșu, verde și albastru.

Cu toate acestea, sursa imaginii nu depinde de atelierul de print, ci doar de autor. Sunt aici o multitudine de detalii cum este, de pildă, cel mai evident, difuzarea punctului de cerneală pe hârtie și întrepătrunderea sau suprapunerea culorilor sau diferențierea între suporturi mate, semimate, satinat, care se comportă ca grundul din pictură – suportul care asigură fixarea, dar și un anumit tip de așternere a culorii. Practic, cu același fișier vei obține rezultate complet și vizibil diferite, chiar dacă folosești același echipament de print, dar variezi suportul. Vei observa că, pe o hârtie mată, cerneala va fi absorbită și vei pierde unele detalii, dar vei câștiga profunzime pentru altele. Dimpotrivă, pe o hârtie semimată, vor fi exaltate și mult mai luminoase anumite porțiuni, în timp ce altele vor deveni prea egale sau prea lucioase. Există, în gama suporturilor mate, de pildă, variații sau diverși furnizori / producători și de aceea imaginea va arăta diferit de fiecare dată.

Important de înțeles este faptul că fiecărei tehnologii de imprimare îi sunt potrivite anumite suporturi de imprimare, special tratate pe suprafață pentru a permite așternerea culorii, în cazul nostru, a cernelei. Se adaugă desigur gradul de alb al hârtiei care, din combinația cu pigmentul, va determina o anumită tonalitate de culoare, precum și textura hârtiei.

Imprimarea cu jet de cerneală folosește capete de imprimare cu jet ce utilizează cerneala lichidă, depozitată într-un rezervor numit cartuș de cerneală. Capul propriu-zis este străbătut de canale umplute cu cerneală, în timp ce un sistem de încălzire electrică produce schimbări de presiune care duc la expulzarea cernelei în picături (*drop on demand*) pe suprafața de imprimat.

Procesul de așternere a culorilor este similar halftoning-ului din tehnologia offset (culorile întunecate sunt create prin plasarea apropiată a punctelor de toner, în timp ce culorile deschise sunt obținute prin plasarea punctelor la distanță unele față de altele). Totuși, cu cât punctele se îndepărtează unele de altele, calitatea imaginii scade. Pentru a rezolva această problemă, producătorii de printere inkjet au adăugat pigmenti colorați deschis, astfel încât punctele să poată fi printate la distanțe apropiate și să fie păstrată calitatea imaginii: light cyan, light magenta,

tonuri variate de negru (mat sau fotografic) etc.

Ultra giclée print este sintagma pe care o folosim pentru a numi printul de top pe care îl producem, folosind tehnologie inkjet. *Giclée* este un cuvânt din limba franceză, inventat în anii '90, pentru a denumi procesul realizării de printuri artistice a imaginilor din sursă digitală folosind tehnica inkjet (fr. de la *gicler*, însemnând “a împrășca cu viteză”). Intenția atașării acestui nume de printul specific a fost aceea de a-l distinge de probele industriale comune, realizate cu aceleași echipamente / tehnologii (Iris proofs – proba de culoare fiind principala utilizare a printului inkjet, la apariția sa). *Ultra giclée* a fost inițial aplicat printurilor de artă, create pe imprimante Iris, dar a ajuns să însemne astăzi orice print inkjet de cea mai bună calitate și este folosit, în mod special, de galeriile de artă ce promovează și vând astfel de lucrări.

Dincolo de conceperea imaginii și lucrul în mediul digital, lucrarea prinde viață în urma lucrului direct cu specialistul. Fără intermediari, contactul direct cu cel care cunoaște cel mai bine posibilitățile echipamentului de imprimat dă rezultatul cel mai bun în termeni de culoare, rezoluție, dimensiuni, finisaje.

NEW MEDIA, între activism și vaporwave

Text
RALUCA OANCEA (NESTOR)



Cosmin Haiș, IN & OUT – 27 and counting, 2013, sound installation, 27 solar panel cockroaches, electronic device containing motion sensor, speakers, MP3 device, sand, glass aquarium, stainless steel frame, metal stars, chains, sound (Johann Strauss, Perpetuum Mobile, Op. 257), variable dimension. Courtesy of the artist / Cosmin Haiș, IN & OUT – 27 and counting, 2013, instalație de sunet alcătuită din 27 dispozitive fotovoltaice în formă de gândaci, ansamblu electronic compus din cablaj electronic, senzor de mișcare, difuzoare, dispozitiv MP3, acvariu din sticlă, nisip, cadru din inox, stele decupate din metal, lanțuri, sunet (Johann Strauss, Perpetuum Mobile, Op. 257), dimensiuni variabile. Prin amabilitatea artistului

O radiografie cât de succintă a fenomenului noilor media în România nu are șanse de reușită în lipsa unei definiții clare a însuși conceptului de artă a noilor media ori a unui răspuns privind existența unei estetici proprii paradigmei. Ce se poate spune despre definiția vizată? Arta noilor media, ca orice noțiune ce închide în denumirea sa termenul nou, se dovedește a fi din start un concept deschis, dinamic, sub a cărui extensiune intră și ies succesiv subspecii și categorii. Ca exemplu, cazul artei video, înscrisă în zona new media până în anii '90', dar în timp declasată ca old new media și înlocuită de mai noile instalații de realitate virtuală, de Software Art sau Internet Art. La mijlocul lui 2016, putem infera că avem de-a face cu o specie artistică ancorată în spațiul digital, bazată pe ultimele tehnologii, fie vorba despre afișarea pe diferite tipuri de ecrane sau proiecții, colajul sau simularea realității, conectarea la rețea, accesarea unor baze de date în timp real ori alte niveluri de teleacțiune. Nu de puține ori, aceste proiecte încapsulează un mesaj socio-politic, cum sunt, spre exemplu, procedurile tactical media, ce urmăresc contracararea veleităților de panopticon ale rețelelor de comunicare, promovând un net-activism tactic, după rețeta lui Michel de Certeau.



Cosmin Hăiaș, *Organic stardust*, 2016, sound installation, concrete slab, electronic stethoscope (modified from a classic stethoscope), electronic device, MP3, stainless steel frame, sound (heart beat) continuous loop, dimension 190 x 120 x 70 cm. Courtesy of the artist

O altă premisă utilă ar fi distincția făcută de curatoarea Christianne Paul 2 de la Muzeul Whitney din New York, între implicarea tehnologiilor digitale ca simplu instrument (tool), respectiv ca medium. Referindu-se la o largă serie de prelucrări computerizate, ce nu transcend însă generarea unor desene, fotografii, sculpturi și alte lucrări pe suport tradițional, prima variantă va reprezenta astfel doar o angajare parțială a potențialităților digitale. În concepția lui autoarei, abia odată cu implicarea respectivelor tehnologii ca medium, atât pentru crearea, cât și pentru arhivarea, respectiv expunerea, unor lucrări imateriale, participative, algoritmice și non-liniare, se întreprinde un semnificativ salt în direcția revelării nucleului intim al digitalului.

Cu această distincție devine limpede la ce se referă teoreticienii noilor media (și aici, lui Rush și Paul li se pot alătura nume ca Rachel Green, curatoare de net art la New Museum of Contemporary Art, New York, și, nu în ultimul rând, Lev Manovich, cunoscutul fondator al teoriei de profil), atunci când susțin existența unei estetici specifice. Dacă arta noilor media presupune implicarea tehnologiei cu scopul deconspirării limitelor și potențialităților proprii medium-ului digital, atunci categoriile

estetice care pot confirma valoarea și apartenența unei lucrări la această paradigmă vor fi: dematerializarea obiectului și capacitatea acestuia de a evolua în timp (time-based), eventual după un scenariu non-liniar, imersia, interactivitatea, respectiv caracterul colectiv și, nu în ultimul rând, caracterul protestatar, activist.

Aplicând aceste considerente în zona lucrărilor autohtone care, cel puțin la nivel declarativ se reclamă a fi proiecte artistice new media, se observă cu ușurință că puține demersuri rămân în picioare. Singura galerie dedicată artei digitale, Galeria 115, care a activat în București pentru o scurtă perioadă începând cu 2007, a dispărut de pe scena artistică, lăsând în urmă dezbateri în presă și acuze potrivit cărora, sub titulatura noilor media, expunea simple printuri digitale, grafică și ilustrație, realizate pe computer, însă printate pe suport tradițional după rețeta tool și înrămate în stil Ikea-friendly, pe măsura clientului hip-consumerist.

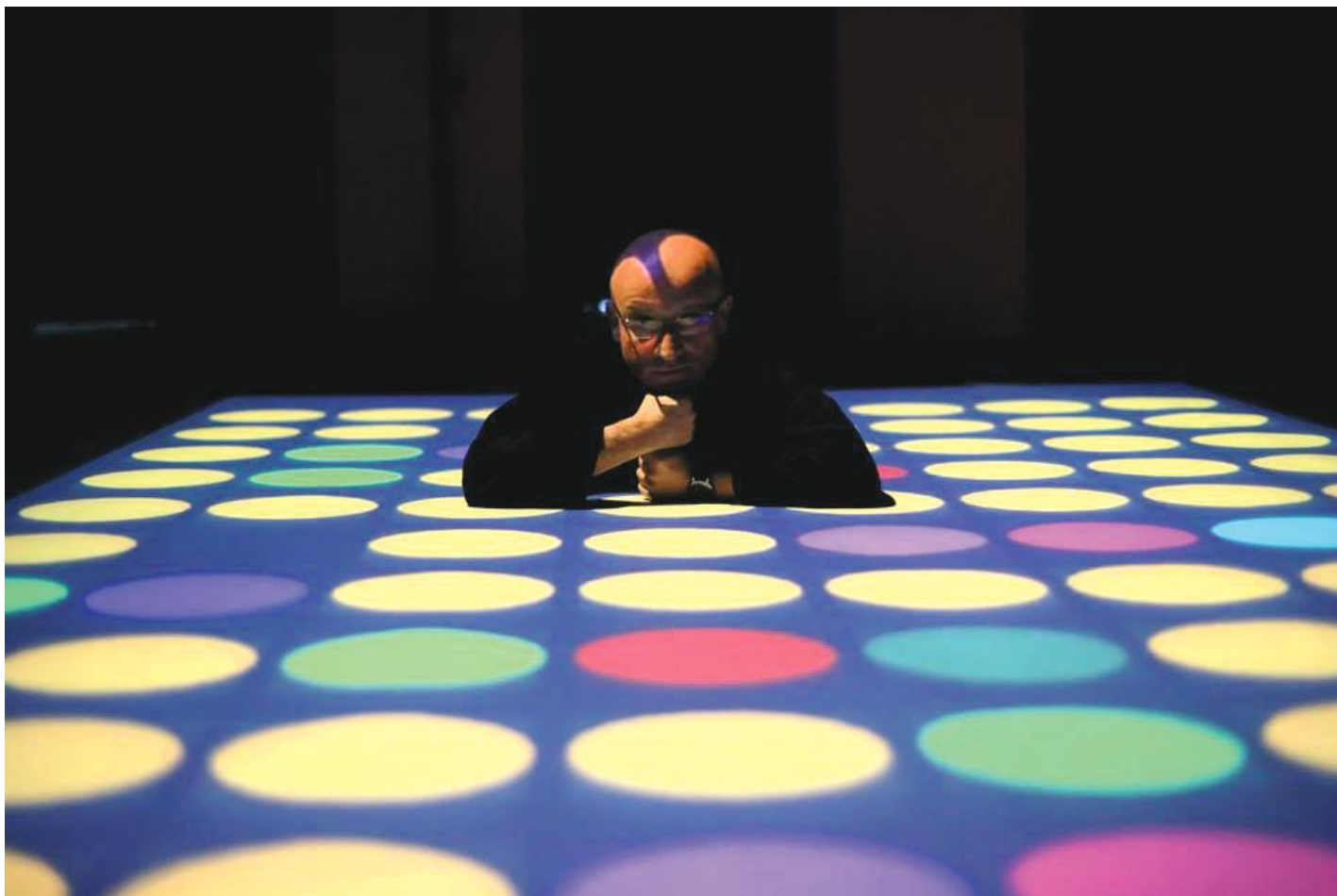
Aproape zece ani mai târziu, o întreagă serie de proiecte care se declară digitale se dovedesc a fi nimic altceva decât grafică și ilustrație, realizate pe calculator, cu ajutorul aplicațiilor și tabletei. Multe dintre lucrările prezentate de grupul Nucleu 000X (unde X se va modifica după numărul evenimentului expozițional) se înscriu aici. Teoreticienii noilor media ar putea argumenta: o gamă de culori neon, câteva serializări și colaje Photoshop cu grafică în stilul anilor '80-'90, peisaje tropicale, busturi antice, personaje și simboluri din jocuri video, toate acestea nu sunt suficiente. Apare însă întrebarea dacă înlocuirea unei imagini statice cu o animație sau o instalație (ceea ce membrii Nucleului fac frecvent), adăugarea unui background sonor vaporwave ori expunerea prin monitor, respectiv proiecție, pot garanta o creștere a valorii estetice?

Arțiștii care activează de mai multă vreme în zona artei digitale par să fie conștienți de dorința publicului de specialitate de a primi ceva mai mult decât un mix de grafică retro, Meme-uri, poante de pe reddit, titluri de filme cult sau sample-uri muzicale cool. În acest sens, Mihaela Kavdanska și Dilmana Yordanova 3 se angajează în promovarea unei estetici care acoperă întreaga gamă de categorii-cheie amintite mai sus, de la dematerializarea obiectului la participarea publicului. Mai mult, ultimele lor proiecte, *4th Skin* și *În Echilibru Total*, reflectă transformări recente din câmpul artei contemporane: simbioza demersului vizual cu muzica, mișcarea corpului și elementul poetic, evoluția artei vizuale către teatralitate și

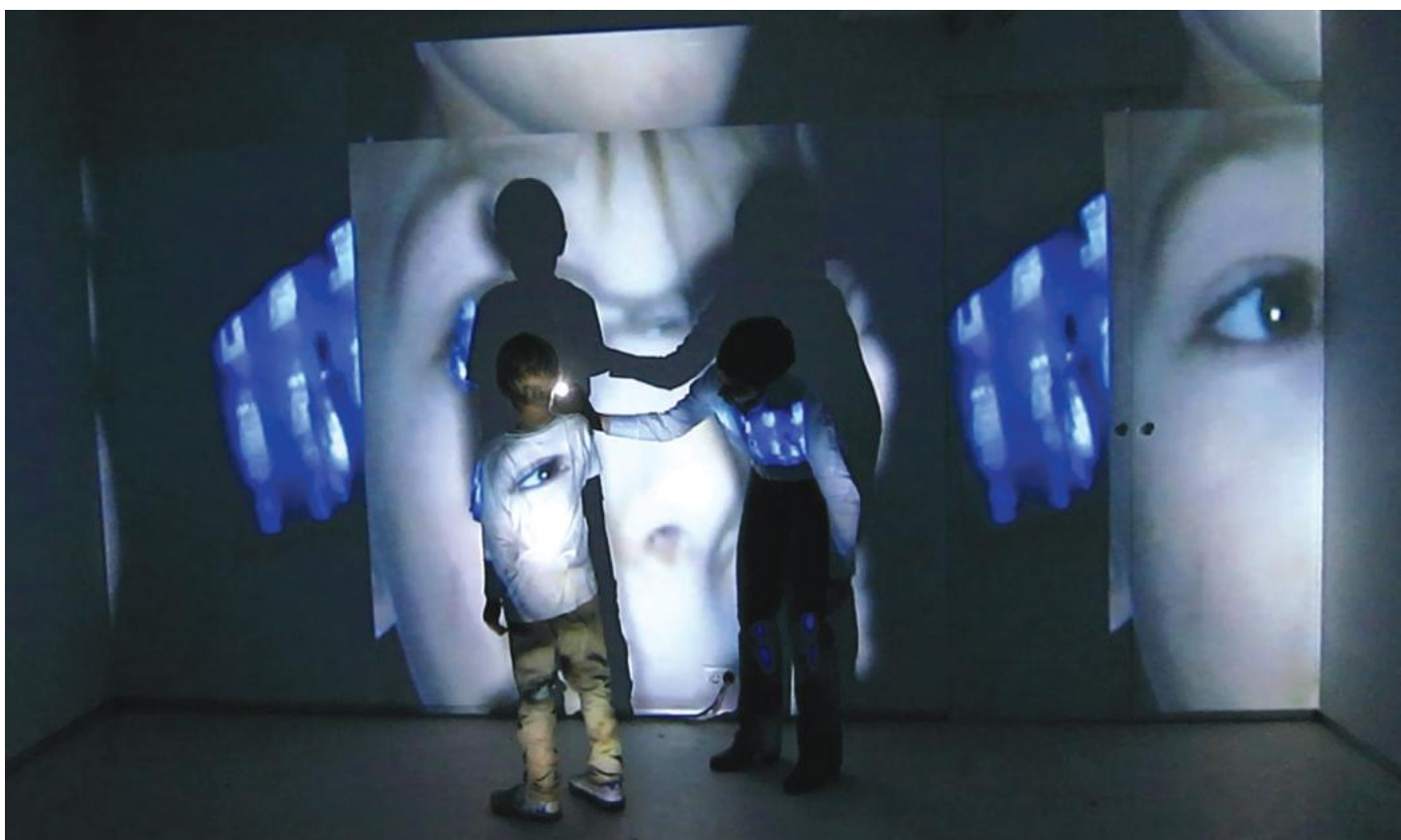
imaterialitate (semnalată de Boris Groys, confirmată de proiecte de tipul retrospectivei imateriale, prezentate în 2013 la Bienala de la Veneția de Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș). Se observă că, aliniindu-se imperativelor introduse de performance art, Fluxus și alte specii artistice underground de la mijlocul secolului XX, trend-ul intermedial al interactivității și participării publicului, al obiectului dematerializat, dinamic (time based), desprinde arta vizuală din sfera producției și a contemplării detașate, redefinind-o ca joc în care mișcarea produce sunet și imagine, iar diferitele media (corp, sunet, mișcare, proiecție video) se apropie până la identificare.

În același registru al ludicului se înscrie expoziția *SenzArt*, dedicată persoanelor cu deficiențe senzoriale (Muzeul Național de Artă Contemporană, 2014). Proiecte ca *Simte pulsația!* al lui Cătălin Crețu (un joc de șotron multimedial cu pătrățele colorate, a căror activare cu pasul declanșează sunete pulsatorii) sau *Poesia Domestica* de Matthias Neuman și Cristina David (un periplu colectiv printr-un apartament suspendat în întuneric, ghidat discret de o gamă sonoră) constituie simultan experiențe sinestezice și interactive de potențare și chestionare a proceselor audio-vizuale, cât și demersuri artistice contemporane de interogare a limitelor vizualului și a conjugării dintre social și estetic. Fenomenul de transgresiune a esteticului către politic și social va fi sondat și de Cosmin Hăiaș în expoziția *Unelte* pentru un viitor mai bun, curatoriată de Olivia Nițș în 2016 la Aiurart. Forța obiectelor tehnologice, apte a deconspira digitalul ca medium, nu va face decât să potențeze critica pertinentă a unor probleme recente, precum asimetria pozițiilor partenerilor UE sau criza refugiaților într-o Europă instabil-integratoare.

O altă serie de proiecte ce reușesc deconspirarea digitalului ca medium, fie că este vorba despre prezentarea tehnologiilor ca extensii ale corpului uman sau despre frumusețe redefinită în regim postumanist, ca măsură a intensității și, astfel, recuperabilă chiar din sunetele generate de o aleatoare eroare de sistem, au fost și urmează a fi prezentate în cadrul programului *Visualizing the Sound*, dezvoltat de spațiul WASP (curatori Olivia Nițș și Ciprian Ciuclea). Modul în care arta vizuală este abordată ca practică hibridă cu valențe cinemate și performative, extinsă către spațiul sound art, către acustică, psihoacustică, electronică (cu alte cuvinte, către perimetrul cunoașterii), este confirmat de proiecte ca *Acoustic Objects*, colaborare a sound-artiștilor minim și syntax.



Cătălin Crețu, *Feel the pulse!*, 2014, dimensions variable, exhibited during *Senzart*, The National Museum of Contemporary Art Romania. Courtesy of Sabina Ulubeanu / Cătălin Crețu, *Simte pulsația!*, 2014, dimensiuni variabile, expus în cadrul *Senzart*, Muzeul Național de Artă Contemporană din România. Prin amabilitatea Sabine Ulubeanu



Mihaela Kavdanska & Dolma Jover, *4th Skin*, 2014, intermedia dance performance, dimensions variable. Courtesy of Daniel Mabrouk / Mihaela Kavdanska & Dolma Jover, *4th Skin*, 2014, performance de dans intermedia, dimensiuni variabile. Prin amabilitatea lui Daniel Mabrouk



Livia Fălcaru, Kosmik, 2016, desen digital, 55 x 37 cm. Prin amabilitatea artistei / Livia Fălcaru, Kosmik, 2016, digital drawing, 55 x 37 cm. Courtesy of the artist

Trecând în revistă aceste demersuri ce reușesc să deconspire digitalul ca medium, observăm un fapt regretabil, anume că ele aparțin în unanimitate unor actori independenți, fie vorba despre asociații, curatori sau artiști. Faptul că în România nu există un program coerent dedicat implementării artistice a noilor tehnologii, sprijinit instituțional de actorii guvernamentali sau de universitățile de profil (lipsa unei reiterări academice a colaborării Experiments in Art and Technology dintre artiști și ingineri, programatori) explică atât numărul scăzut al proiectelor de succes, cât și incertitudinea teoretică ce încă plutește în jurul domeniului. Încercările dispartate ale unor profesori ca Alexandru Patatic, Radu Igazsag, Eugen Gustea, Horea Avram, Reka Csapo, ale unor grupuri și platforme ca AVmotional, kinema ikon, nu sunt de-ajuns pentru a face lumină.

O altă sursă a incertitudinii teoretice, chiar dacă nu și o posibilă scuză pentru pasivitatea instituțională, o constituie îndoielile recente cu privire la însuși faptul că arta noilor media reprezintă un capitol distinct al istoriei artei. Tot mai mulți teoreticieni aderă la afirmațiile lui Mark Tribe despre dezintegrarea categoriei în câmpul mai larg al artei contemporane⁴. Devine, de asemenea, din ce în ce mai limpede că noile media n-au reușit să determine o estetică proprie. În afara importurilor evidente din câmpul fotografiei și al filmului realist, o scurtă retrospectivă arată cum în anii '70 (perioada computer art) și '90, în

cazul net art, a fost cultivată o estetică minimalistă după regulile instaurate de Bauhaus și preluate de op art și arta conceptuală, în timp ce în perioada '80-'90, instalațiile multimedia nu au făcut decât să reia ideile de interactivitate, participare, dematerializare a obiectului artistic din practica Fluxus, performance art și a celorlalte mișcări underground de la mijlocul secolului XX. Ne putem întreba astfel ce mai poate însemna revelarea unui medium susținută de Davis și dacă cele mai sigure criterii de apreciere nu se dovedesc a fi până la urmă cele valabile pentru câmpul mai larg al artei contemporane.

Se pare că în zona noilor media, ca și în alte subdomenii și subculturi, dihotomia primă referă aceleași două categorii: arta bine făcută vs. arta slabă. Interactivitatea, dematerializarea obiectului și celelalte constituie numai criterii subsidiare. Mai mult, ținând cont de structura eterogenă a câmpului artistic contemporan, nu putem postula nici măcar necesitatea existenței unui puternic mesaj conceptual sau a implicării socio-politice. Alături de sub-specii de net art cu pregnant caracter activist, ca Infowar și tactical media, demersuri socio-politice (vezi pentru scena autohtonă lucrările lui Cosmin Haias), inițiative care apropie arta vizuală de dans, muzică sau știință (pe scena autohtonă, Mihaela Kavadanska, Dilmana Yordanova, minim și syntax), coexistă sensibilitatea neo-camp sau vaporwave, care nu își propune nimic altceva decât aban-

donul în fața aparenței și a senzualității culorii și ritmului. Semnalată de Susan Sontag în Note despre camp (1964), reluată și amplificată în ultimii ani în registru digital, acest ultim tip de sensibilitate – a decorațiunii, a artificului extravagant, a jocului și a estetizării asumate, ce își propune să ajute forma să scoată obstinatul conținut și obositoarea rațiune din scenă – ocupă locul său alături de seriozitatea și moralitatea culturii înalte sau de dizarmonia angoasantă a avangardelor angajate în deconspirarea stărilor extreme ale conștiinței.

Particularizând, se clarifică faptul că instalația și grafica digitală bine făcute, chiar dacă neinteractive, dețin locul lor în paradigma artei media deschise către mai largul spațiu al artei contemporane. Se pot aminti aici proiectele Nucleu 00X ale Doamneidia, ale Robertei Curcă sau ale Annei Grozavu, încă studentă. Și acestora li se adaugă multe contribuții digitale promițătoare ale unor studenți de la secțiile de grafică și design, printre care Livia Fălcaru, Sebastian Pren, Ana Maria Dudu, Gabriel Barbu, Maria Bălan, din păcate neocoagulate într-o platformă teoretică coerentă și neprijinite instituțional.

Arta vizuală contemporană se dovedește a fi umbrela încâpătoare sub care, alături de cele mai abstracte lucrări conceptuale și cele mai activiste demersuri socio-politice, se adăpostesc cele mai vesele pisici neon, combinații de anime, rame și accesorii roz à la Hello Kitty, respectiv mixaje Saint Pepsi și MacIntosh Plus, în care Diana Ross și Michael Jackson se întâlnesc cu un desktop Windows 95, un bust antic și un peisaj tropical, așa cum odată o mașină de cusut întâlnea o umbrelă pe o masă de operație. Urmând calea deschisă de Sontag, neo-câmpul digital ne invită să ne scufundăm post-postmodern într-un tot mai intricat mix de mixuri, o corcitură sublimă între veșnic-pomenitul Matrix și ironizatul Inception, de data asta asumat, neproblematic – un vis digital într-un vis digital în care timpul se suspendă, lăsându-ne să medităm la cuvintele lui Manovich: Photoshopul a făcut postmodernismul posibil.

1. Michael Rush, *New Media in Art* (1999), Thames & Hudson, 2005.

2. Christianne Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, 2003.

3. Cele două lansează în 2004 Platforma AVmotional, unul dintre principalii catalizatori ai scenei multimedia românești, punând în act până în prezent peste 60 de proiecte audio-video, multe cu miză socială sau educativă. În 2014, organizează expoziția internațională dedicată artelor interactive „Use At Your Own Risk”, în parteneriat cu Universitatea de Artă și Design din Linz, celebri promotori ai festivalului Ars Electronica.

4. Mark Tribe, *New Media Art*, Taschen, 2006, p. 25.

5. Această idee a fost susținută, printre alții, de Söke Dinkla, în articolul „From Participation to Interaction: Towards the Origins of Interactive Art”, apărut în Lynn Herhman Leeson (ed.), *Clicking In: Hots Links to a Digital Culture*, Bay Press, Seattle, 1996, pp. 279-290.

New media, between activism and vaporwave

A brief overview of the new media phenomenon in Romania does not have any chance to succeed without a clear definition of the concept of new media or an answer regarding the existence of an aesthetic specific to this paradigm. What can be said about the definition in question? New media art, just like any concept which includes the term new, proves to be from the very beginning an open, dynamic concept, under whose extension different subspecies and categories enter and exist successively. For example, the case of video art, part of the new media until the '90s 1, was in time demoted as old new media and replaced by newer installations of virtual reality, by Software Art or Internet Art. In the middle of 2016, we can infer that we deal with an artistic species anchored in the digital space, based on the latest technologies, whether it is about displays on different types of screens or projections, collages or simulating reality, connecting to a network, accessing databases in real time or other levels of teleaction. Not infrequently, these projects encapsulate a socio-political message, such as, for example, tactical media procedures, aimed at countering the panopticon features of communication networks and promoting a tactical net-activism, after Michel de Certeau's recipe.

Another useful prerequisite would be the distinction made by curator Christianne Paul 2 from the Whitney Museum in New York, between involving digital technologies as a mere tool, respectively as a medium. Referring to a wide range of computer processing, which, however, do not transcend the creation of drawings, photographs, sculptures and other works on traditional support, the first version will therefore only represent a partial engaging of digital potentialities. In the author's conception, it is only with the involvement of these technologies as a medium for both creating and archiving, respectively exhibiting, of immaterial works, participatory, algorithmic and non-linear, that there is a significant leap towards the revelation of the intimate nucleus of the digital.

With this distinction, it becomes clear that what the theorists of new media refer to (and here, Rush and Paul are joined by names such as Rachel Green, curator of net art at New Museum of Contemporary Art, New York, and Lev Manovich, the famous founder of the profile theory) when they claim the existence of a specific aesthetic. If new media art implies the involvement of technology in order to expose the limits and the potentialities specific to digital medium, then the aesthetic categories that can confirm the value and belonging of a work to this paradigm are: dematerialization of the object and its ability to evolve over time (time-based), possibly according to a non-linear scenario, immersion, interactivity, respectively the collective nature and, not least, its protester, activist nature.

When applying these considerations to the area of domestic works, which, at least declaratively, claim to be new media art projects, it can easily be noticed that few of them can be validated as such. The only gallery dedicated to digital art, Galeria 115, which was active in Bucharest for a brief period beginning with 2007, disappeared from the art scene, leaving behind debates in the press and complaints according to which, under the title of new media, it was exhibiting simple digital prints, graphics and illustrations made on computer, but printed on traditional media according to the tool recipe and framed in an Ikea-friendly style, for the hip-consumerist customer.

Almost ten years later, a whole series of projects self-proclaimed digital prove to be nothing but graphics and illustrations, computer-generated by using applications and a tablet. Many of the works presented by the group Nucleu 000X (where X will change according to the number of the exhibition event) fit this category. New media theorists might argue that: a range of neon colours, some serializations and Photoshop collages with graphics in the style of the '80s-'90s, tropical landscapes, ancient busts, characters and symbols from video games, all these are not enough. The question is raised whether replacing a still image with an animation or installation (which is what the members of Nucleu 000X frequently do), adding a background sound vaporwave or exposure through monitor, respectively projection, can guarantee an increase in the aesthetic value?

The artists who have been working for a long time with digital art seem to be aware of the specialist public's desire to receive a little more than a mix of retro graphics, Memes, jokes from reddit, titles of cult movies or cool music samples. In this respect,

Mihaela Kavdanska and Dilmana Yordanova 3 are committed to promoting an aesthetics covering the full range of key categories mentioned above, from the dematerialization of the object to the participation of the public. Moreover, their latest projects, 4th Skin and În Echilibru Total ("In Full Balance"), reflect recent changes in the field of contemporary art: the symbiosis of visual approach with music, body movement and poetic element, evolution of visual art towards theatricality and immateriality (signalled by Boris Groys, confirmed by projects of the immaterial retrospective type, presented in 2013 at the Venice Biennale by Alexandra Pirici and Manuel Pelmuş). It can be noticed that, in line with the imperatives introduced by performance art, Fluxus and other underground artistic species from the mid-twentieth century, the intermedial trend of interactivity and participation of the public, of the dematerialized, dynamic object (time based), removes visual art from the sphere of production and detached contemplation, redefining it as a game in which the movement produces sound and image, while the different media (body, sound, motion, video projection) reach the point where they identify with one another.

In the same ludic register is the SenzArt exhibition, dedicated to people with sensory impairments (National Museum of Contemporary Art, 2014). Projects such as Simte pulsația! ("Feel the Vibe!") by Cătălin Crețu (a game of multimedia hopscotch with colored squares, whose activation by stepping on them triggers pulsating sounds) or Poesia Domestica by Matthias Neuman and Cristina David (a collective journey through an apartment suspended in darkness, guided discreetly by a range of sounds) represent simultaneously synaesthetic and interactive experiences of enhancing and questioning audio-visual processes, as well as artistic contemporary approaches to interrogating the limits of the visual and of conjugating the social and the aesthetic. The phenomenon of transgression of the aesthetic towards the political and the social will also be explored by Cosmin Hăiaș in his exhibition Unelte pentru un viitor mai bun ("Tools for a Better Future"), curated by Olivia Nițiu in 2016 in Aiurart. The strength of the technological objects, able to uncover the digital as medium, will only enhance the pertinent criticism of recent issues, such as the asymmetry of the positions of the EU partners or the refugee crisis in a Europe that is unstable-integrative.

Another series of projects that succeeds in exposing the digital as medium, whether it is about presenting technologies as extensions of the human body or about beauty redefined in a posthumanist regime, as a measure of intensity and, thus, recoverable from the sounds generated by a random system error, were and are going to be presented as part of the Visualizing the Sound program, developed by the WASP space (curated by Olivia Nițiu and Ciprian Ciuclea). The way in which visual art is approached as a hybrid practice with cinematic and performative aspects, extended to the space of sound art, to acoustics, psychoacoustics, electronics (i.e. the area of knowledge), is confirmed by projects such as Acoustic Objects, a collaboration of sound-artists minim and syntax.

Reviewing these efforts that manage to uncover the digital as medium, we can notice an unfortunate fact, namely that they unanimously belong to independent actors, be it associations, curators or artists. The fact that in Romania there is no coherent program dedicated to the artistic implementation of new technologies, supported institutionally by governmental actors or universities (the lack of an academic reiteration of the collaboration Experiments in Art and Technology between artists and engineers, programmers) explains both the low number of successful projects and the theoretical uncertainty which still lingers over this field. Disparate attempts of professors such as Alexandru Patatic, Radu Igazsag, Eugen Gustea, Horea Avram, Reka Csapo and of groups and platforms such as AVmotional, kinema ikon, are not enough to shed light on the field.

Another source of theoretical uncertainty, if not even a possible excuse for institutional passivity, is represented by recent doubts regarding the fact that new media art is actually a distinctive chapter of art history. More and more scholars adhere to Mark Tribe's claims related to the disintegration of category in the wider field of contemporary art 4. It is also becoming increasingly clear that the new media have not been able to shape their own aesthetics. Besides the obvious imports from the field

of photography and of realistic films, a brief retrospective shows that in the '70s (the computer art period) and '90s, in the case of net art, a minimalist aesthetics was cultivated by the rules created by Bauhaus and adopted by op art and conceptual art, while in the '80s-'90s, multimedia installations have only resumed the ideas of interactivity, participation, dematerialization of the art object practiced by Fluxus, performance art and other underground movements from the mid-twentieth century 5. Thus we can wonder what could still be the significance of uncovering such a medium supported by Davis and if the safest assessment criteria do not prove to be ultimately available to the wider field of contemporary art.

It seems that in the field of new media, as in other sub-fields and subcultures, the primary dichotomy concerns the same two categories: good quality art vs. low quality art. Interactivity, dematerialization of the object and the others only represent subsidiary criteria. Moreover, taking into account the heterogeneous structure of the field of contemporary art, we cannot even postulate the need for a strong conceptual message or socio-political involvement. Along subspecies of net art with a striking activist character, such as Infowar and tactical media, socio-political undertakings (for the domestic stage, see Cosmin Hăiaș's works), initiatives which bring visual art close to dance, music or science (on the domestic stage, Mihaela Kavdanska, Dilmana Yordanova, minim and syntax), coexist with neo-camp or vaporwave sensitivity, aiming at nothing but surrendering to the appearance and sensuality of colour and rhythm. Pointed at by Susan Sontag in Notes on 'Camp' (1964) and amplified in recent years in a digital register, this latter type of sensitivity – of decoration, of extravagant artifice, of game and assumed aesthetization, which aims at helping the form to take the stubborn content and tedious reason out of the stage – has its position alongside the seriousness and morality of high culture, or the anguishing disharmony of avant-gardes engaged in exposing extreme states of consciousness.

It becomes clear the fact that the installation and the well-made digital graphics, even if non-interactive, hold their place in the paradigm of media art open to the wider space of contemporary art. We can mention here the projects Nucleu 00X of Doamnadia, Roberta Curcă or Anna Grozavu, still a student. And added to these many promising digital contributions of graphics and design students, such as Livia Fălcaru, Sebastian Pren, Ana Maria Dudu, Gabriel Barbu, Maria Bălan, unfortunately not yet brought together in a coherent theoretical platform and lacking institutional support.

Contemporary visual art proves to be the large umbrella under which, together with the most abstract conceptual works and the most activist socio-political endeavours, take shelter the most joyful neon cats, combinations of anime, frames and pink accessories à la Hello Kitty, respectively Saint Pepsi and MacIntosh Plus mixes, in which Diana Ross and Michael Jackson meet a Windows 95 desktop, an ancient bust and a tropical landscape, just as a sewing machine once met an umbrella on an operating table. Following the path opened by Sontag, digital neo-camp invites us to immerse in a post-postmodern manner in an increasingly intricate mix of mixes, a sublime mongrel between forever-mentioned Matrix and the mocked at Inception, this time assumed, unproblematic – a digital dream in a digital dream where time is suspended, leaving us to ponder on the words of Manovich: Photoshop has made postmodernism possible. / Translated from Romanian: ROXANA GHIȚA

1. Michael Rush, *New Media in Art* (1999), Thames & Hudson, 2005.

2. Christianne Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, 2003.

3. The two of them launch in 2004 the Avmotional Platform, one of the main catalysts for the Romanian multimedia stage, generating over 60 audio-video projects so far, many of them with a social or educational stake. In 2014, they organize the international exhibition dedicated to interactive arts, "Use At Your Own Risk", in partnership with the University of Art and Design in Linz, famous promoters of the Ars Electronica festival.

4. Mark Tribe, *New Media Art*, Taschen, 2006, p. 25.

5. This idea was supported, among others, by Söke Dinkla, in the article "From Participation to Interaction: Towards the Origins of Interactive Art", in Lynn Herhman Leeson (ed.), *Clicking In: Hots Links to a Digital Culture*, Bay Press, Seattle, 1996, pp. 279-290.

Ciprian Ciuclea / DISTORSIUNE / DISTORTION

Prin observație, imaginea grafică suferă modificări succesive. Este o alterare acceptată. Documentul inițial a fost unul digital. Am ales mediul tipărit pentru o distribuire uniformă a informației.

De la A1 la AB (puncte convenționale) se creează o succesiune de secvențe posibile. Suprafața imprimată are punct de plecare pixelul.

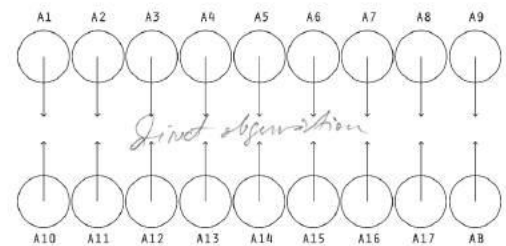
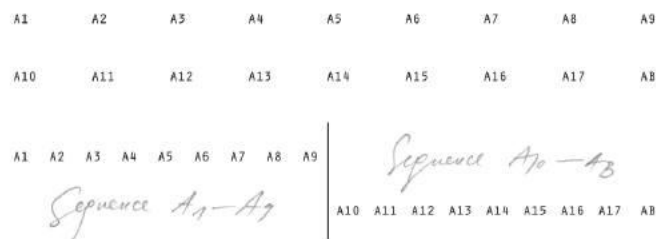
Orizontul realității devine o proiecție subiectivă.

Through observation, graphic image undergoes modifications. It is an accepted alteration. The document was originally digital. I chose the print medium to distribute the information in a uniform manner.

From A1 to AB (conventional points) a succession of possible sequences is created. The printed surface has the pixel as the starting point.

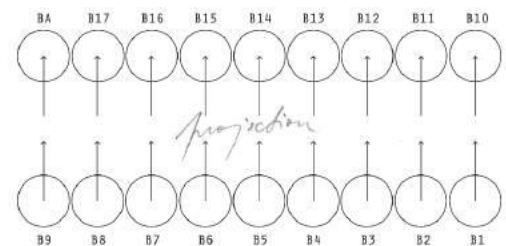
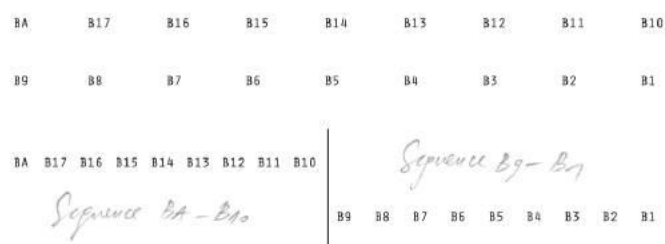
Reality horizon becomes a subjective projection.

DISTORTION [FROM *A1* TO *AB*]

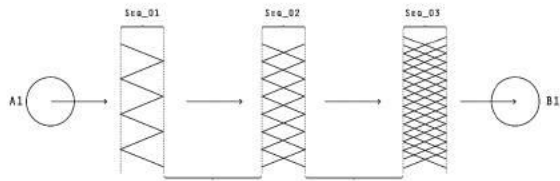


observation ← ————— → *the alteration of the original shape*

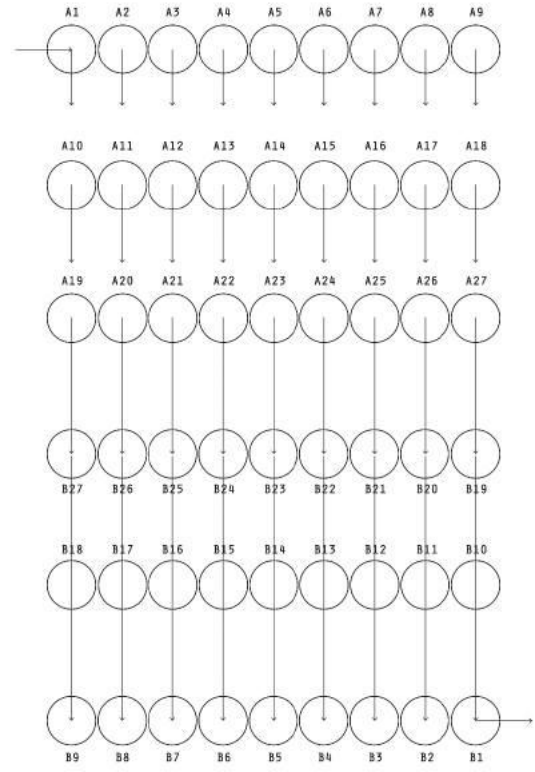
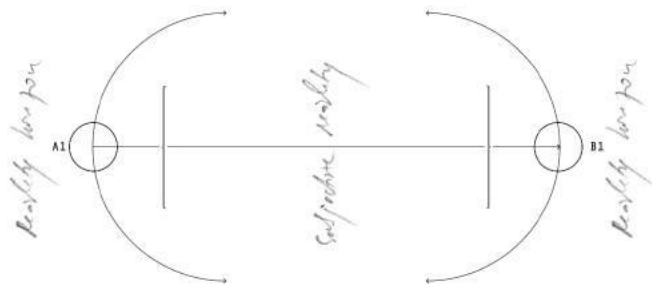
DISTORTION [FROM *BA* TO *B1*]



DISTORTION



the distortion of reality through observation



DISTORTION

