

SUMAR / CONTENTS

- 4 Editorial
HEDDA STERNE
O avangardistă de recuperat
An Avant-Garde Artist to be Recovered
TEXT: MAGDA CÂRNECI

DOSAR / DOSSIER

- 6 HEDDA STERNE
Un dialog între Shaina Larrivee și
Alexandra Chiriac
A Dialogue between Shaina Larrivee and
Alexandra Chiriac
- 12 Hedda Sterne ft. „Cadavres délicieux”:
Descoperirea unei verigi lipsă din cercurile
avangardei din România
Hedda Sterne Ft. "Cadavres Délicieux":
The Discovery of a Missing Link in the
Romanian Avant-Garde Circles
TEXT: COSMIN NASUI
- 19 Spațiile liminale în opera Heddei Sterne
Liminal Spaces In Hedda Sterne's Artworks
TEXT: CRISTINA ALBU
- 24 Hedda Sterne
Steaua uitată a avangardei românești
Forgotten Star of the Romanian Avant-Garde
TEXT: OLGA ȘTEFAN
- 28 Academia de Arte Decorative: o inițiativă
modernă și miturile sale
The Academy of Decorative Arts: A Modern
Initiative and its Myths
TEXT: ALEXANDRA CHIRIAC
- 34 Performând modernismul
Performing Modernism
TEXT: MICHAEL FINKENTHAL

PORTOFOLII PORTFOLIOS

- 38 BETI VERVEGA
TEXT: MĂLINA IONESCU
- 42 STEFANIA KENLEY
De-pictură – ruine, fosile, rădăcini
Un-Painting – Ruins, Fossils, Roots
TEXT: THIERRY DUFRÊNE
- 46 ION MÂNDRESCU
TEXT: GERBERT FRODL

- 50 MARTA MATTIOLI
Noile arte media și viitorul sincretismului
New Media Arts and The Future of Syncretism
TEXT: TEODORA ROȘU

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

- 56 PAUL NEAGU
O retrospectivă / A Retrospective
TEXT: ILEANA PINTILIE
- 61 APPARATUS 22
M-am îndrăgostit de un extraterestru la Galeria
Suprainfinit
I Fell in Love with an Alien at Suprainfinit Gallery
TEXT: BOGDAN POPA
- 64 Portret / autoportret / selfie - exerciții de navigare
hipertextuală
Portret / Autoportret / Selfie – Exercises in
Hypertextual Navigation
TEXT: IRINA CIOS
- 70 Curiozități din cabinet / Cabinet Curiosities
TEXT: CĂLINA COMAN
- 75 Flotes - Forme/Lumină/Opacitate/
Transparențe/expresie - note despre pictura
Danei Constantin
Flotes – Forms/ Light/ Opacity/
Transparency/ Expression – Notes on Dana
Constantin's Painting
TEXT: RUXANDRA DEMETRESCU
- 82 DAN PERJOVSCHI
„Băi Dane, ai prea mult text în expoziția asta!”
“Dan, You Got Too Much Text in This Exhibition!”
TEXT: VALENTINA IANCU
- 88 Starea picturii: de la studii la proiecții.
Câteva note despre pictura lui Cătălin Bălescu
The State of Painting: From Studies to Projections.
Some Notes on Cătălin Bălescu's Painting
TEXT: RUXANDRA DEMETRESCU
- 93 MATEI BEJENARU
Modele. De la sublimul vegetal la grația simulacrelor
Models. from the Plant Sublime to the
Grace of Simulacra
TEXT: RALUCA OANCEA
- 98 MARIAN ZIDARU
Sub influența infernului lui Dante
Under the Influence of Dante's Inferno
TEXT: ALEXANDRU DAVIDIAN

- 102 BELU-SIMION FĂINARU
Tăcerea palpabilă și materialitatea
spirituală – un raport necesar
Palpable Silence and Spiritual Materiality –
A Necessary Report
TEXT: DIANA MARINCU
- 106 ANA MARIA MICU
Cât de aproape este departe?
How Near Is Far Away?
TEXT: VALENTINA IANCU
- 110 GILI MOCANU
Orizontala mării oglindind șira spinării
Mirroring Spine in Horizon of the Sea
TEXT: HORAȚIU LIPOT
- 116 ADRIANO OLIVETTI
Un vizionar / A Visionary
TEXT: MARILENA PREDĂ SÂNC
- 118 Viitorul trecutului
The Future of the Past
TEXT: LINA ȚĂRMURE
- 121 GAVRIL ZMICALĂ
Înnorări temporare / Temporarily Cloudy
TEXT: HOREA AVRAM
- 124 Bienala de Arte Decorative Artefact
Artefact Biennale of Decorative Arts
TEXT: MARIA ZINTZ
- 131 „Incognito”
Ordinea lucrurilor la Ion Isaila
The Order of Things in Ion Isaila
TEXT: CRISTINA SIMION
- 134 ELENA (BOBI) DUMITRESCU
Ecce homo - războiul soldatului cunoscut
Ecce Homo - The War of the Known Soldier
TEXT: ADRIANA OPREA

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

- 142 VICTOR MAN
Realismul enigmatic
Enigmatic Realism
TEXT: MELANIA ANDRONIC
- 147 VLADIMIR PĂUN-VRAPCIU
Despre frică și dominarea ei prin artă
About Fear and Conquering It Through Art
TEXT: DOINA MÂNDRU

- 150 Trei artiști români la Paris
Three Romanian Artists in Paris
TEXT: MAGDA CÂRNECI
- 152 „House of Mirrors”
Expoziția care inaugurează „salonul artiștilor
româno-americani” la New York
The Exhibition that Opens the “Salon of
Romanian-American Artists” in New York
TEXT: LUISA TUNTUC
- 154 MĂLINA IONESCU & ANDREEA MEDAR
„70 de pachete” / “70 Packs”
TEXT: ILINA SCHILERU

ESEU / ESSAY RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS

- 160 GEORGES DIDI-HUBERMAN
Ochiul istoriei sau exigența etică
The Eye Of History Or The Ethical Imperative
- 166 IOANA BĂTRĂNU
„Jurnal de expediție în depozitele Muzeului
Țăranului Român”
“The Diary of an Expedition within the
Romanian Peasant Museum's Storage”
TEXT: DIANA MARINCU
- 168 CIPRIAN CIUCLEA
Peisajul particular
The Particular Landscape
TEXT: OANA TĂNASE

IN MEMORIAM

- 172 CORNELIU VASILESCU (1934-2023)
Un modernist „clasic”
A “Classical” Modernist
TEXT: LUIZA BARCAN
- 174 FLORIN CIUBOTARU (1939-2022)
Dezertarea din memorie sau
despre negarea cenușii
Deserting Memory or on Negating The Ashes
TEXT: PAVEL ȘUȘARĂ
- 176 MNAC NEWSLETTER
- 184 INFO ART
- 198 COLABORATORI
CONTRIBUTORS

HEDDA STERNE O AVANGARDISTĂ DE RECUPERAT AN AVANT-GARDE ARTIST TO BE RECOVERED

Text: Magda Cârneci

Trăim o epocă a artistelor-femei. Orice vizită în ultimii ani prin marile capitale culturale ale lumii o demonstrează cu asupra de măsură. Din propria mea experiență, în 2022 la Madrid și Paris, numărul expozițiilor semnate de plasticiene era evident mai mare decât numărul colegilor lor bărbați. Iar Bienala de arte vizuale de la Veneția, tot din 2022, a fost un vârf al acestei tendințe: curatoriată de Cecilia Alemani, pusă sub titlul poetic și controversat „Laptele viselor” și prezentând artiste-femei din toată lumea într-o proporție de peste 90% din selecție, Bienala a reprezentat o încununare a acestui trend socio-cultural care, în ciuda unor exagerări și a criticilor aduse, își are legitimitatea sa istorică și necesitatea sa contemporană. În acest context, o expoziție intitulată „Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles” de la Musée du Luxembourg din Paris, tot din 2022, a constituit pentru mine un declin. Ilustrând activitatea din anii 1920 în diverse domenii vizuale a 38 de artiste internaționale venind din continente diferite, expoziția m-a făcut să descopăr și să redescopăr remarcabile prezențe feminine care au fertilizat discursul avangardist și modernist al perioadei interbelice. Dar mai ales expoziția „Toyen, l'écart absolu” de la Muzeul de Artă Modernă din Paris, tot din 2022, m-a fascinat prin magnetismul și forța pe care această artistă de origine cehă l-a manifestat în cadrul suprarealismului parizian și internațional. Acestea sunt motivele pentru care am considerat că e momentul să redescoperim mai activ artiste avangardiste din universul interbelic românesc. Încercări de recuperare a unor nume feminine s-au mai făcut de către cercetătorii pasionați ai avangardismului literar și vizual local, dar ele nu au ajuns încă în conștiința culturală mai largă. Câtă lume știe despre artiste precum Hedda Sterne, Medy Wechsler-Dinu, Puia Masichievici, Geta Caragiu etc.? Este deci momentul să le promovăm mai activ.

Dosarul acestui număr din revista *ARTA* se structurează în jurul pictoriței Hedda Sterne. Născută în 1910 la București, activă de foarte tânără în mișcarea avangardistă românească, alături de Victor Brauner, Marcel Iancu, M.H. Maxy, introdusă în suprarealismul francez al anilor 1930, dar fixându-se din 1941 la New York, unde va descoperi expresionismul abstract și abstracționismul, Hedda Sterne este o personalitate fascinantă.

Interviul dintre Shaina Larrivee, directoarea Fundației Hedda Sterne din New York, și istoricul de artă Alexandra Chiriac pune în lumină caracterul puternic și inovativ al acestei artiste care, integrată Școlii de la New York, a fost una din foarte puținele femei care au expus alături de nume precum Mark Rothko, Barnett Newman și Jackson Pollock.

Olga Ștefan reface parcursul biografic al Heddei Sterne,

We live in an age of female artists. Any visit in the last few years to the great cultural capitals of the world proves it. From my own experience, in 2022 in Madrid and Paris, the number of exhibitions signed by female artists was obviously higher than the number of their male colleagues. And the Venice Biennale of Visual Arts, also from 2022, was a pinnacle of this trend: curated by Cecilia Alemani, under the poetic and controversial title “The Milk of Dreams,” featuring female artists from all over the world in a proportion of over 90% of the selection, the Biennale represented a crowning of this socio-cultural trend which, despite some exaggerations and criticisms, has its historical legitimacy and its contemporary necessity.

In this context, an exhibition entitled “Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles” from the Musée du Luxembourg in Paris, from 2022, was a trigger for me. Illustrating the 1920s activity in various visual fields of 38 international artists coming from different continents, the exhibition made me discover and rediscover remarkable female presences that fertilized the avant-garde and modernist discourse of the interwar period. But above all, the exhibition “Toyen, l'écart absolu” at the Museum of Modern Art in Paris, also from 2022, fascinated me with the magnetism and force that this artist of Czech origin manifested in the framework of Parisian and international surrealism.

These are the reasons why we thought it was time to more actively rediscover avant-garde artists from the Romanian interwar universe. Attempts to recover some female names have been made by passionate researchers of the local literary and visual avant-garde, but they have not yet reached the wider cultural consciousness. How many people know about artists like Hedda Sterne, Medy Wechsler-Dinu, Puia Masichievici, Geta Caragiu, etc.? It is therefore time to promote them more actively.

The file of this number of *ARTA* magazine is structured around the painter Hedda Sterne. Born in 1910 in Bucharest, active at a very young age in the Romanian avant-garde movement, alongside Victor Brauner, Marcel Iancu, and M.H. Maxy, introduced to the French surrealism of the 1930s, but settling in New York in 1941, where she discovered abstract expressionism and abstractionism, Hedda Sterne is a fascinating personality. The interview between Shaina Larrivee, the director of the Hedda Sterne Foundation in New York, and the art historian Alexandra Chiriac highlights the strong and innovative character of this artist who, integrated into the New York School, was one of the very few women who exhibited alongside names like Mark Rothko, Barnett Newman, and Jackson Pollock.

Olga Ștefan restores the biographical course of Hedda Sterne, a “forgotten star of the Romanian avant-garde,” whom Victor Brauner passionately promoted in Parisian

o „stea uitată a avangardei românești”, pe care Victor Brauner o promova pasionat în cercurile suprarealiste pariziene din anii 1930. Evoluția fracturată a vieții ei face ca Hedda Sterne să nu fie încă recuperată în istoria artistică locală, dar ea rămâne „una din cele mai talentate avangardiste românce a vremurilor sale”. Cosmin Năsui este un cunoscut cercetător pasionat al avangardei istorice locale și cel care a publicat în 2015 o primă lucrare despre artistă sub titlul *Hedda Sterne – the Discovery of Early Years 1910-1941*. În textul din acest dosar, el reconstituie o imagine nuanțată a avangardei românești plecând de la practica suprarealistă numită „cadavre exquis”, reformulată de artiștii români interbelici drept „cadavre délicieux”, tehnică în care Hedda Sterne a excelat.

Cristina Albu propune o descriere nuanțată a picturii semnate de Hedda Sterne, care, deși influențată de diverse curente avangardiste, nu s-a aliniat exact la niciunul dintre ele și a dezvoltat o poetică personală, caracterizată de contraste foarte mici și de „transluciditate”.

În textul său „Academia de Arte Decorative: o inițiativă modernistă și miturile sale”, Alexandra Chiriac aduce argumente pentru punerea în lumină a rolului important jucat de Andrei Vespremie și Mela Brun-Maxy și implicit reconsiderarea rolului lui M.H. Maxy în constituirea acestei legendare dar puțin cunoscute instituții moderniste din epocă.

În fine, cunoscutul eseist Michael Finkenthal scrie o recenzie la cartea *Performing Modernism: A Jewish Avant-Garde in Bucharest* de Alexandra Chiriac, apărută în 2022 la editura De Gruyter. O carte care își propune să pună mai bine în lumină designul și arta performativă (teatrul) din cadrul avangardei românești a anilor 1920-30, acoperind un gol al cercetării istoriografice, fără să epuizeze acest mare subiect care este avangarda istorică românească.

Am fi vrut să ilustrăm acest dosar cu mai multe imagini (și mai mari) de Hedda Sterne, dar dificultăți financiare și administrative neașteptate ne-au împiedicat. Devenită un subiect de mare succes internațional, avangarda a devenit și costisitoare pentru *copyright*. Dar sperăm că pasiunea și calitatea textelor vor suplini ceea ce imaginile transmit întotdeauna mai bine. Hedda Sterne merită redescoperită și introdusă în canonul modernismului vizual românesc.

surrealist circles in the 1930s. The fractured evolution of her life means that Hedda Sterne has not yet been recovered in the local artistic history, but she remains “one of the most talented Romanian avant-garde artists of her time,”

Cosmin Năsui is a well-known passionate researcher of the local historical avant-garde and the one who published in 2015 the first work about the artist under the title *Hedda Sterne - the Discovery of Early Years 1910-1941*. In the text of this dossier, he reconstructs a nuanced image of the Romanian avant-garde starting from the surrealist practice called “cadavre exquis,” reformulated by interwar Romanian artists as “cadavre délicieux,” a technique in which Hedda Sterne excelled.

Cristina Albu offers a nuanced description of Hedda Sterne's painting, which, although influenced by various avant-garde currents, did not align itself exactly with any of them and developed a personal poetics, characterized by very small contrasts and “translucency.”

In her text “The Academy of Decorative Arts: A Modernist Initiative and its Myths,” Alexandra Chiriac brings arguments for highlighting the important role played by Andrei Vespremie and Mela Brun-Maxy and implicitly reconsidering the role of M.H. Maxy in establishing this legendary but little-known modernist institution of the era.

Finally, the well-known essayist Michael Finkenthal writes a review of the book *Performing Modernism: A Jewish Avant-Garde in Bucharest* by Alexandra Chiriac, published in 2022 by the Gruyter publishing house. A book that aims to highlight the design and performance art (theater) within the Romanian avant-garde of the 1920-30s, covering a gap in historiographical research, without exhausting this great subject which is the Romanian historical avant-garde.

We would have liked to illustrate this file with more (and larger) images of Hedda Sterne's work, but unexpected financial and administrative difficulties prevented us. Having become a subject of great international success, the avant-garde has also become expensive to copyright. But hopefully the passion and quality of the texts will make up for what the pictures always convey better. Hedda Sterne deserves to be rediscovered and introduced into the canon of Romanian visual modernism.

Translated by Patricia Măroiu

HEDDA STERNE UN DIALOG ÎNTRE SHAINA LARRIVEE ȘI ALEXANDRA CHIRIAC A DIALOGUE BETWEEN SHAINA LARRIVEE AND ALEXANDRA CHIRIAC

Artista Hedda Sterne a avut o carieră artistică de durată și un număr important de lucrări. S-a născut la București în 1910 și și-a început practica artistică în anii 1920 în mijlocul avangardei bucureștene. În 1941, a fugit de război și s-a stabilit la New York, devenind parte dintr-o comunitate de artiști refugiați din Europa care gravitau în jurul lui Peggy Guggenheim și a galeriei sale Art of This Century. Acolo lucrările ei au fost incluse în mai multe expoziții importante, precum „First Papers of Surrealism” a lui André Breton și Marcel Duchamp și „Exhibition by 31 Women” de Peggy Guggenheim. Mai târziu, Sterne și-a câștigat renumele alături de o generație de artiști abstracționiști americani în plină afirmare. A devenit prima pictoriță reprezentată de nou-formata și influenta Betty Parsons Gallery. Sterne a fost o colaboratoare respectată la discursul Școlii de la New York, una din foarte puținele femei ce expuneau alături de unele din cele mai celebre figuri ale vremii, precum Mark Rothko, Barnett Newman și Jackson Pollock. Când a murit în 2011, la vârsta de 100 de ani, Sterne pierduse o parte din recunoașterea publică câștigată în prima parte a carierei sale, în ciuda valoroasei opere creative pe care a realizat-o de-a lungul întregii sale vieți. În ultimii ani, lucrurile au început să se schimbe și artista a revenit în ochii publicului. Am luat cunoștință despre această artistă remarcabilă datorită cercetărilor mele de doctorat despre avangarda interbelică din România, astfel încât m-am bucurat să-i întâlnesc lucrările cu o frecvență tot mai mare în expoziții internaționale și în colecții muzeale importante. În special, am aflat multe informații despre artistă prin intermediul Fundației Hedda Sterne din New York, unde o mare parte din opera ei și arhiva personală sunt păstrate și studiate. Shaina Larrivee, directorul executiv al fundației, mi-a vorbit recent despre munca lor și despre moștenirea artistică a Heddei Sterne.

Alexandra Chiriac: Cum a luat ființă Fundația Hedda Sterne? Care este scopul ei?

Shaina Larrivee: Hedda Sterne a fost o artistă de amploare care a trăit o viață lungă și a avut o carieră prolifică. Nu a avut copii, iar când plănuia unde ar putea ajunge colecția ei de artă și arhiva personală după moartea ei, și-a luat ca model fundațiile non-profit înființate de artiști din Statele Unite. Două exemple care le-a admirat au fost Adolf and Esther Gottlieb Foundation și Pollock-Krasner Foundation, în special datorită programelor de burse artistice. Sterne spera ca într-o zi să poată și ea lăsa o moștenire pentru sprijinul tinerilor artiști. Astfel a aranjat ca după moartea sa lucrările ei de artă precum și arhiva și biblioteca personală să facă parte din Fundația Hedda Sterne. Ea a ales un consiliu format din membrii ai familiei și



Hedda Sterne în 1943 cu una din picturile ei, în perioada primei expoziții personale din SUA. Colecția de fotografii a Arhivelor Fundației Hedda Sterne, New York. © The Hedda Sterne Foundation, Inc. Licensed by ARS, New York, NY, și VISARTA, București 2023.

Hedda Sterne in 1943 with her painting, around the time of her first solo exhibition in the US. Photograph collection of The Hedda Sterne Foundation Archives. © The Hedda Sterne Foundation, Inc. Licensed by ARS, New York, NY, and VISARTA, Bucharest 2023.

The artist Hedda Sterne had a long career and created a prolific body of work. She was born in Bucharest in 1910 and began her art practice in the 1920s at the center of the Bucharest avant-garde. In 1941, she fled the war and settled in New York, where she became part of a community of European artist-refugees centered around Peggy Guggenheim and her Art of This Century gallery. There, Sterne's work was included in a number of important exhibitions, including André Breton and Marcel Duchamp's *First Papers of Surrealism*, and Guggenheim's *Exhibition by 31 Women*. Later, Sterne began to gain notoriety alongside a rising generation of American abstract artists. She became the first female painter represented by the critically influential Betty Parsons Gallery. Sterne was a highly respected contributor to the discourse of the New York School, and one of very few women exhibiting alongside some of the most recognizable figures of that era, including Mark Rothko, Barnett Newman, and Jackson Pollock. By the time Sterne died in 2011 at the age of 100, she had



Birourile Fundației Hedda Sterne care găzduiesc biblioteca și arhiva personală a artei. © The Hedda Sterne Foundation, Inc. Licensed by ARS, New York, NY.

Hedda Sterne's library and archive at The Hedda Sterne Foundation, New York. © The Hedda Sterne Foundation, Inc. Licensed by ARS, New York, NY.

sfătuitori apropiați. Datoria noastră este să-i îngrijim moștenirea artistică și să îi îndeplinim dorința de a sprijini alți artiști.

AC: Când și-a început activitatea Fundația Hedda Sterne și care i-au fost scopurile principale de-a lungul anilor?

SL: Fundația și-a început programul activ în 2015, iar de atunci ne concentrăm asupra organizării colecției de artă și a materialelor de arhivă, precum și asupra dezvoltării Fundației într-o resursă pentru cercetătorii și curatorii interesați de povestea Heddei Sterne. De-a lungul anilor, am organizat de asemenea expoziții, am susținut cercetători și o serie de programe culturale și am împrumutat lucrări expozițiilor internaționale. În esență, ne concentrăm să facem tot ce se poate pentru ca minunata operă a artei să devină mai cunoscută și mai accesibilă lumii întregi.

AC: Ne puteți spune mai multe despre operele de artă și materialele de arhivă pe care Fundația le deține?

SL: Hedda Sterne a lăsat Fundației o cantitate mare din propriile sale lucrări: picturi, desene, colaje, gravuri, sculpturi, textile etc. Unele dintre cele mai vechi lucrări din colecția noastră datează din anii 1930 și de la începutul anilor 1940, adică înainte de plecarea artei în SUA și imediat după sosirea sa. Unele dintre cele mai recente sunt dintr-o importantă serie de desene pe care le-a realizat după vârsta de 90 de ani, în anii 1990

lost much of the public recognition gained during the first part of her career, despite the remarkable creative output she sustained throughout her entire life. In recent years this has begun to change and the artist has been back in the public eye. While I first became aware of Hedda Sterne during my doctoral research on the interwar avantgarde in Romania, it has been gratifying to encounter her work with increasing frequency in international exhibitions and important museum collections.

In particular, I have gotten to know more about the artist through The Hedda Sterne Foundation in New York, where much of her work and personal archive are housed and studied. Shaina Larrivee, the Foundation's Executive Director, spoke with me recently about their work and Sterne's legacy.

AC: How did The Hedda Sterne Foundation come into existence? What is its purpose?

SL: Hedda Sterne was a prolific artist who lived a long and productive life. She had no children, and when thinking about where her art collection and archive might go after her death, she looked to examples of non-profit foundations established by artists in the United States. The Adolf and Esther Gottlieb Foundation and the Pollock-Krasner Foundation were two examples she admired, especially for their grant programs. She hoped that some day she, too, could leave a legacy to support



Hedda Sterne, *Candelabru (Amintire din România)*, ulei pe pânză, 96.52x81.28 cm, 1945. Colecția Fundației Hedda Sterne, New York. Fotografie de Kevin Noble. © The Hedda Sterne Foundation, Inc. Licensed by ARS, New York, NY, și VISARTA, București 2023.

Hedda Sterne, *Chandelier (Memory of Romania)*, oil on canvas, 96.52x81.28 cm, 1945. Collection of The Hedda Sterne Foundation, New York. Photograph by Kevin Noble. © The Hedda Sterne Foundation, Inc. Licensed by ARS, New York, NY, and VISARTA, Bucharest 2023.

Century, iar Betty Parsons a organizat prima expoziție personală din SUA a artistei în toamna anului 1943. Când războiul s-a încheiat, mulți artiști s-au întors în Europa, dar Hedda Sterne a ales să rămână la New York.

AC: Când am vizitat Fundația, am fost în părți egale surprinsă și atrasă de picturile sumbre și complexe din seria „Amintiri”, ce par să populeze un tărâm suprarealist. Cum se leagă aceste lucrări și altele din aceeași perioadă de experiența ei de emigrare?

SL: O mare parte din lucrările create de Hedda Sterne la începutul anilor 1940 au constituit o reacție la război. Picturile ei cu peisaje urbane dezolante, figuri anonime și clădiri decrepite reflectă doliul, frica și dezorientarea pe care le-a resimțit, atât înainte, cât și după sosirea ei în SUA. Picturile din seria „Amintiri” au făcut parte din procesul de a gestiona experiența dislocării, folosind limbajul vizual al suprarealismului pentru a recupera locuri și întâmplări din copilăria artistei la București: interioare casnice, clădiri și grădini, un cortegiu funerar etc. Seria a fost cathartică, ajutând-o să proceseze trecutul. Dar până la finalul anului 1945, Sterne a făcut alegerea conștientă de a-și separa arta și istoria personală de trecut. Odată cu încheierea războiului,

process of coping with displacement, using the visual language of Surrealism to recall places and events from her childhood in Bucharest: domestic interiors, buildings and gardens, a funeral procession, etc. The series was cathartic, helping her to process the past. But by the end of 1945, Sterne made a deliberate choice to separate her art and personal narrative from the past. With the war over, her focus was redirected to her new home and surroundings. Sterne's abstractions of New York's buildings, cars, bridges, and machines are a reflection of her Americanization, and tend to be the paintings she is best known for today.

AC: Hedda Sterne's artwork is often discussed in context with Abstract Expressionism, however she distanced herself from this and other categories. How else might her work be situated within narratives of modern art?

SL: Hedda Sterne's art can certainly be viewed in context with Abstract Expressionism — she was a prominent figure in the art world of mid-century New York, and in the 1940s and '50s her paintings were regularly exhibited alongside those by artists whose names became synonymous with the movement. That said, unlike many of her Abstract Expressionist peers, Sterne's practice was transnational, having developed directly in context with the European avant-garde. Working in Bucharest and Paris in the 1930s, she was deeply influenced by Surrealism, and themes of the movement can be traced throughout her practice. Her work may not appear to always fit into one art historical category or another, but the more we learn about her early influences, the more opportunity there will be to resituate her unique story within a broader context.

AC: Interest in Hedda Sterne's art and life has certainly grown in recent years. Sterne's work is increasingly present in museums and art institutions in Europe and the US, and I have enjoyed encountering her paintings and works on paper in several recent exhibitions. Could you tell me about Sterne's legacy today, and what might lie ahead?

SL: Yes, it has been wonderful to see her work on view across the US and in many important shows in Europe. And we know there will be much more to look forward to in the coming years. Meanwhile, a major priority for the Foundation is supporting research, as there are so many key aspects of Sterne's life and work that remain to be explored: her early years in Bucharest, Vienna, and Paris, her singular artistic philosophy, her writing, her role as mentor to younger generations of artists, and so much more. I see it as the Foundation's duty to facilitate the work of scholars and historians, curators and writers interested in exploring Hedda Sterne's contributions to the history of 20th century art. There is a lot we can learn about this enigmatic artist, and I look forward to all the new discoveries that lay ahead.

energiile ei au fost redirecționate către noul ei cămin și mediul înconjurător. Abstracțiunile lui Sterne cu clădiri, mașini, poduri și mașinării din New York sunt o reflecție a americanizării sale și reprezintă, în general, și cele mai cunoscute lucrări ale ei.

AC: Opera de artă a Heddei Sterne este adesea discutată în contextul expresionismului abstract, însă artista a încercat să-și mențină distanța față de astfel de categorisiri. Cum s-ar situa totuși opera ei în cadrul istoriilor artei moderne?

SL: Opera Heddei Sterne poate fi privită cu siguranță în contextul expresionismului abstract - ea a fost o figură importantă în lumea artei newyorkeze de la mijlocul secolului trecut, iar în anii 1940 și 1950 picturile ei au fost expuse în mod regulat alături de cele ale artiștilor care au făcut parte din această mișcare. Acestea fiind spuse, spre deosebire de mulți dintre colegii ei care practicau expresionismul abstract, practica lui Sterne a fost transnațională, dezvoltată în contact direct cu avangarda europeană. Lucrând la București și la Paris în anii 1930, a fost profund influențată de suprarealism, iar tematicile proprii acestei mișcări sunt vizibile în diverse momente în opera sa. Poate că opera artistei nu pare întotdeauna să se încadreze într-o categorie sau alta din istoria artei, dar cu cât aflăm mai multe despre influențele ei timpurii, cu atât oportunitățile de a-i recupera povestea unică într-un context mai larg vor crește.

AC: Interesul pentru arta și viața Heddei Sterne a crescut cu siguranță în ultimii ani. Lucrările artistei sunt din ce în ce mai prezente în muzeele și instituțiile de artă din Europa și SUA. M-am bucurat să-i întâlnesc picturile și lucrările de grafică în mai multe expoziții recente. Ce părere aveți despre cum arată moștenirea artistică a artistei astăzi și cum s-ar putea dezvolta pe viitor?

SL: Da, a fost minunat să-i vedem lucrările în muzeele din SUA și în multe expoziții importante din Europa. Și știu că putem să ne așteptăm la mai mult în următorii ani.

Între timp, o prioritate majoră pentru Fundație este sprijinirea cercetării, deoarece există atât de multe aspecte importante ale vieții și operei lui Sterne care rămân de explorat: viața ei timpurie la București, Viena și Paris, filozofia ei artistică deosebită, textele sale, rolul de mentor al generațiilor tinere de artiști și multe altele. Consider că este datoria Fundației să faciliteze munca cercetătorilor și istoricilor, curatorilor și scriitorilor interesați să exploreze contribuțiile Heddei Sterne la istoria artei secolului XX. Putem afla încă multe despre această artistă enigmatică, așa că aștept cu nerăbdare noile descoperiri care urmează.

Traducere de Alexandra Chiriac



Hedda Sterne, *Fără titlu*, 1985-1986, vopsea acrilică și pastel pe pânză, 182.88 cm x 132.08 cm, Colecția Fundației Hedda Sterne, New York | Fotografie de Kevin Noble | © The Hedda Sterne Foundation, Inc. | Licensed by ARS, New York, NY și VISARTA, București 2023.

Hedda Sterne, *Untitled*, acrylic, pastel on canvas, 182.88x132.08 cm, 1985-1986. Collection of The Hedda Sterne Foundation, New York. Photograph by Kevin Noble. © The Hedda Sterne Foundation, Inc. Licensed by ARS, New York, NY, and VISARTA, Bucharest 2023.

HEDDA STERNE FT. „CADAVRES DÉLICIEUX”: DESCOPERIREA UNEI VERIGI LIPSĂ DIN CERCURILE AVANGARDEI DIN ROMÂNIA

HEDDA STERNE FT. “CADAVRES DÉLICIEUX”: THE DISCOVERY OF A MISSING LINK IN THE ROMANIAN AVANT-GARDE CIRCLES

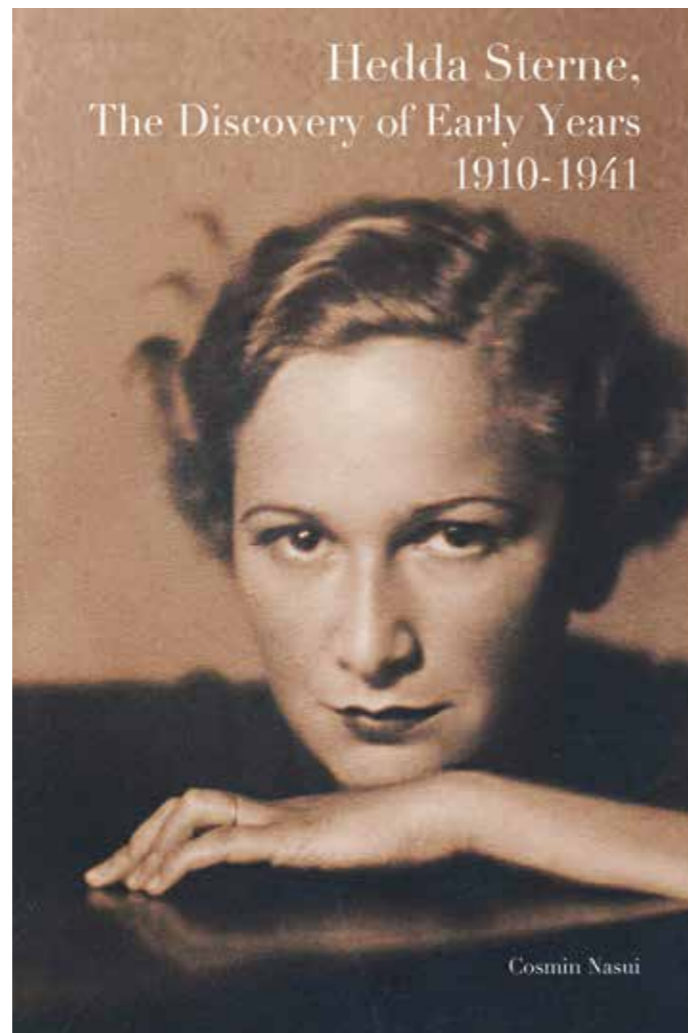
Text: Cosmin Nasui

Mișcarea de avangardă din România interbelică dar și din primii ani postbelici beneficiază de un important interes internațional, dar și de noi analize¹ și cercetări² venite din spațiul cultural românesc. Aceste necesare și importante completări reliefează importante contribuții asupra înțelegerii fenomenului avangardei, care arată că fondurile arhivelor publice sau ale celor private încă mai rezervă mari surprize și că cercetarea este departe de a fi încheiată.

Numele Heddei Sterne face cu siguranță parte din fenomenul mișcării de avangardă din România, de la debutul artistic în cadrul Salonului oficial de desen și gravură din 1931 și 1932 (sub pseudonimul artistic de Gigy Stern, care coincide cu schimbarea numelui de față Hedwig Lindenberg în Hedda Stern), până în anul emigrării definitive³ a artistei în New York în 1941. Evoluția sa artistică spectaculoasă din SUA o consacra rapid ca singura personalitate artistică feminină a grupului „Irascibililor”, cu care se lansează apoi celebra „Școală de la New York”.

Cercetarea parcursului artistic românesc și european al Heddei Sterne, rămas până de curând⁴ aproape necunoscut, relevă noi perspective de înțelegere atât ale destinului ei artistic de mai târziu, dar și completări necesare asupra unor secvențe biografice ale artiștilor, scriitorilor, actorilor, muzicienilor din cercurile artistice ale avangardiștilor, din care artista a făcut parte. Caracterizate de manifestările artistice timpurii, personalitățile acestei celei de-a doua generații își fac debutul artistic în anii 1930 într-un climat politic mai puțin prielnic, marcat de radicalizarea mișcărilor politice și sociale nedemocratice. Fereastra lor temporală de exprimare și coagulare artistică este deci mai redusă, iar acest lucru se poate observa dintr-o relaționare mai dificilă, inclusiv cu publicațiile specifice sau cu sălile de expoziții. Referitor la acest aspect, în articolul (publicat inițial în 1940) intitulat „Vacanța culturii”⁵, Gheorghe Dinu scria: „Războiul, ocupația, panica, i-a risipit, i-a rupt, i-a proiectat care-ncotro”. Toate aceste coordonate au jucat un rol decisiv în hotărârile salvărilor individuale pe care artiștii au fost nevoiți să le confrunte.

Articolul de față reliefează seriile de lucrări de artă și de literatură colective de factură suprarealistă realizate de Hedda Sterne la finalul anilor 1930, împreună cu Victor Brauner, Theodore Brauner, Medi Wechsler Dinu, Jules Perahim, celebrele „Cadavres Exquis” intitulate de participanți „Cadavres Délicieux”. Povestea din jurul acestor colaborări artistice interesante a



Cosmin Nasui, *Hedda Sterne, The Discovery of Early Years 1910-1941*, Editura / Publishing House PostModernism Museum, 2015.

rămas menționată până acum doar în trecut.

Pentru o punere rapidă în context trebuie precizat că artista nu era un nume necunoscut mediilor culturale artistice din România. Expoziția personală Hedda Sterne deschisă în perioada 22 februarie – 14 aprilie 1936 a primit cronici favorabile în principalele cotidienele ale epocii *Adevărul*⁶, *Argus*⁷, *Curentul*⁸, *Rampa*⁹, *Viitorul*¹⁰. Vom reda un fragment din cronică scrisă de Ionel Jianu: „Tot în sala Mozart, expune pentru prima dată o tânără artistă, d.na Hedda Stern. Inspiratoarea de odinioară a grupului 75 H.P. abordează acum direct domeniul artei. D.na Hedda Stern face mai mult artă decorativă decât sculptură. Pentru că, toate lucrările sale sunt dominate de ideea ritmului și a stilizării, elemente esențial decorative, chiar în bronzurile expuse – remarcabile ca forță de expresie a gestului deslănțuit și a mișcării («Om rupându-și lanțuri» și «Om acuzat»), accentul principal e pus pe ritm și stilizare, efectul fiind obținut prin forma mișcării, concentrate în gest. (...) Raportăm opera d-nei Hedda Stern la un criteriu atât de riguros, pentru că din lucrările expuse se văd o serie de calități cari trebuiesc bine valorificate, pe drumul lor propriu. Și o lămurire a principiilor carii stau la baza unei arte, nu poate decât folosi acelora care o practică. În orice caz, expoziția d-nei Hedda Stern constituie un debut promițător”¹¹.

Revenind la contextul operelor colaborative, știm din interviul realizat cu Medi Wechsler Dinu¹² că acestea au stat sub semnul participării și influenței directe a lui Victor Brauner. Primul care scria despre acestea era chiar Ștefan Roll, cel care le colecționase și păstrase. Scriind despre tehnica colajului, Ștefan Roll amintea: „Avangardiștii noștri și l-au însușit încă de pe atunci și l-au încetățenit din mers. Era prezent în expozițiile de prin anii 1925-1930 ale lui Gherasim Luca, Paul Păun, M.R. Paraschivescu. Aș aminti mai ales colajele lui Victor Brauner și ale Heddei Stern¹³, alcătuite cu elemente textile mai ales. Un alt laborator de investigație surrealită este cel denumit «Cadavre exquis», creație de elaborare criptică a mai multor pictori care începeau să deseneze ce credeau, îndoiau hîrtia și o trecea următorului, care nu știa ce subiect pornise predecesorul său. Și așa mai departe. Când hîrtia pliată era desfăcută și putea fi văzut desenul în întregimea lui, ceea ce surprindea era faptul că deși elaborat «cu ochii închiși», avea o coerență, de parcă o mână singură le condusesse pe toate celelalte. Un joc-miracol, de halucinante surprize, de desen automat. Se jucau Victor Brauner, Hedda Stern, Medi Dinu, Teodor Brauner. Din aceste «jucării» mai păstrez destul de multe și-mi verific senzațiile de la prima lor vedere, cînd se executau”¹⁴. Din enumerarea de mai sus a fost omis numele lui Jules Perahim, pentru că după emigrarea sa din 1968, acesta devenise o persoană indezirabilă pentru noul regim comunist de la București.

Importanța acestor „Cadavre Exquis” este dată de faptul că ele completează, ca o verigă lipsă, continuitățile dintre prima generație de artiștii avangardiști din România, reprezentată de Marcel Iancu, V. Brauner, M.H. Maxy etc. și cea imediat următoare, care preia și dezvoltă principiile, metodele și stilistica avangardistă într-un „laborator de investigație suprarealistă”.

Un rol central în cadrul acestor colaborări artistice de tipul „Cadavre Exquis” a fost jucat de Hedda Sterne, gazda acestor întâlniri creative organizate în atelierul ei, care devine chiar punct de corespondență poștală pentru unii dintre artiștii avangardiști, așa cum o arată

The avant-garde movement in interwar Romania, and in its first post-war years, enjoys significant international interest, as well as new analyses¹ and studies² from within the Romanian cultural space. These necessary and relevant complements highlight important contributions to our understanding of the avant-garde phenomenon and show that public and private archives still hold great surprises and that research in this field is far from over. The name Hedda Sterne is certainly part of the phenomenon of the Romanian avant-garde movement, from her artistic debut at the Official Salon of Drawing and Etching from 1931 and 1932 (under the pseudonym Gigy Stern, which coincides with the change of her maiden name Hedwig Lindenberg into Hedda Stern) up until she settled permanently in New York in 1941³. Her spectacular artistic career in the USA quickly established her as the only female artist of the “Irascibles,” which launched the famous New York School.

Research into Hedda Sterne’s Romanian and European art career, which has until recently⁴ been almost lacking, reveals both new perspectives towards understanding her later evolution and necessary complementary information on biographical aspects of the artists, writers, actors, and musicians in the avant-garde circles that Sterne had been part of. Characterized by early art manifestations, the representatives of this second generation debuted in the 1930s, in a less than ideal political climate marked by radicalized antidemocratic political and social movements. The timeframe in which they expressed and united themselves was therefore lower, and this can be seen in their difficult relationship with specialized publications or exhibition spaces. In connection to this aspect, in the article titled “Vacanța culturii”⁵ [Culture’s Holiday], first published in 1940, Gheorghe Dinu wrote: “War, occupation, and panic scattered them, tore them from each other, drove them every which way.” All these coordinates played a decisive role in individual artists’ decisions to save themselves. The present article discusses the series of collective surrealist artistic and literary pieces made by Hedda Sterne at the end of the 1930s together with Victor Brauner, Theodore Brauner, Medi Wechsler Dinu, and Jules Perahim, the famous “Cadavres exquis” which the participants called “Cadavres délicieux.” The story behind these interesting artistic collaborations has until now only been mentioned in passing.

To quickly establish context, it must be said that Sterne was not an unknown figure in the Romanian cultural milieu. Her solo exhibition which lasted between 22 February and 14 April 1936 received positive reviews in the main newspapers of the time, namely *Adevărul*⁶, *Argus*⁷, *Curentul*⁸, *Rampa*⁹, and *Viitorul*¹⁰. I will quote a fragment from Ionel Jianu’s review: “Also at the Mozart Hall, a young artist, Mrs. Hedda Stern, exhibits for the first time. The one who once inspired the 75 H.P. group now tackles the domain of art directly. Mrs. Hedda Stern creates something closer to applied art than sculpture. Because all her works are dominated by the idea of rhythm and stylization, which are essentially decorative elements, even in the works in bronze she has exhibited. They are remarkable as an expressive force of the unfettered gesture and of movement (‘Om rupându-și lanțuri’ [Man Breaking His Chains] and ‘Om acuzat’ [Accused Man]), and the emphasis is placed on rhythm and stylization, obtaining their effect from the form of movement, concentrated in gesture. (...) I view Mrs. Hedda Stern’s work against such high standards because



Beti Vervega, expoziție personală „Pas”, Centrul Cultural Palatele Brâncovești, București, galeria Lapidarium, 2008.
 Beti Vervega, personal exhibition “Step”, Palatele Brâncovești Cultural Center, Bucharest, Lapidarium gallery, 2008.

BETI VERVEGA

Text: Mălina Ionescu



Beti Vervega, *Legături rotunde*, acrilic pe hârtie, diametru 32 cm, 2021.
 Beti Vervega, *Round connections*, acrylic on paper, diameter 32 cm, 2021.



Beti Vervega, *Re-Connect verde II*, acrilic pe pânză, 160x140 cm, 2023.
 Beti Vervega, *Re-Connect Green II*, acrylic on canvas, 160x140 cm, 2023.

Tipul de abstracție pe care îl practică Beti Vervega este unul care, fără a se întemeia pe principiile geometrice de evoluție și dezvoltare a formei, identifică și aplică una dintre funcțiile primare ale geometriei, aceea de a se constitui ca principiu organizator. Resimțită ca urgență de către artistă, necesitatea unei structuri ordonatoare se traduce printr-o reducere a unei forme / fragment figurativ, ca rezultat al unei căutări pentru soluții simultan viabile în plan vizual și personal. Expresia artistică este astfel investită cu rolul de a descoperi și face operant un sistem de ordonare. Prin repetiție și reluare în serii și etape succesive – *Africa* (1999-2000), *Spații* (2001-2004), *Pas* (2005-2007) – acest sistem ordonator are pe de o parte funcția de a stăpâni forma prin esențializare, iar pe de altă parte de a instaura repere și stabilitate, într-un parcurs relativ opus sensului expresiei (dinspre sine înspre și prin imaginea picturală). Ulterior fragmentele geometrice care își pierd treptat orice similitudine cu silueta anatomică de la care au plecat, se articulează, foarte acuzat începând cu seriile *Conexiuni I* și *Conexiuni II* (2008-2017), în rețele – plase de susținere – care funcționează într-un mod similar rețelilor de la nivel molecular, din structura cea mai profundă a materiei, dincolo de aparența organică și dezorganizată. Aceste rețele, traduse în limbaj vizual prin semne grafice și monocrome sunt suprapuse peste suprafețe cu o materialitate intenționat contrastantă și care citează continuitatea fluidă a unei materii percepute ca amorfă, o metaforă directă

The type of abstraction Beti Vervega practices is one that, without being based on geometric principles of evolution and development of the form, recognizes and implements one of the primary functions of geometry, that of being an organizing principle. The artist perceives the need for an ordering structure as urgent, which translates into the reduction of a form/figurative fragment as the result of searching for solutions both visually and personally viable. Artistic expression is thus assigned the role of discovering and rendering operative an ordering system. Through repetition and reiteration in successive series and stages – *Africa* (1999-2000), *Spații/Spaces* (2001-2004), *Pas/Step* (2005-2007) – this ordering system has, on the one hand, the role of mastering the form through essentialization, and, on the other hand, of establishing reference points and stability, on a path relatively opposite to the sense of expression (from the self towards and through the pictorial image). Subsequently, the geometric fragments, which gradually lose any resemblance to the anatomical silhouette from which they started, connect sharply, since the series *Conexiuni I / Connections I* and *Conexiuni II / Connections II* (2008-2017), in networks – support nets – that function similarly to the networks at the molecular level, in the innermost structure of matter, beyond the organic and disorganized surface. These networks, translated into visual language through graphic and monochrome signs, are overlaid on surfaces with a deliberately contrasting materiality, citing the fluid

ION MÂNDRESCU

Text: Gerbert Frodl



Ion Mândrescu, *Structură deschisă*, bronz, 56x75x80 cm, 1982. Credit foto: Petru Palamar.
Ion Mândrescu, *Open structure*, bronze, 56x75x80 cm, 1982. Photo credit: Petru Palamar.

Sculptorul român Ion Mândrescu dialoghează cu diferite direcții stilistice, în aparență contradictorii și despre care s-ar putea crede că una o exclude pe cealaltă. Activitatea lui Mândrescu este, pe de-o parte, rezultatul unei intense preocupări pentru mari creatori foarte diferiți și în același timp cu un rol exemplar, din domeniul plasticii. Pe de altă parte, opera sa artistică este marcată de o convingere personală, de confruntarea cu o problematică mult mai vastă. Artistul reprezintă, cu mare emoționalitate, propria imagine a lumii. Dar el nu este un visător. Mândrescu știe foarte exact ce vrea să exprime și o face într-un mod pronunțat egocentric. Lucrările artistului nu pot fi încadrate într-un anumit „...ism”. Oricât de mult am încerca să o facem, intervine mereu un „...însă”. Prea multe îl interesează pe acest artist, care nu folosește multe cuvinte, ci tot ce are de spus exprimă prin opera sa. Oamenii împlețiți în roată, luptând cu roata și cu fragmentele ei, apar torturați într-un mod mai mult decât realist, sunt absolut suprareali. Dar Mândrescu nu poate fi numit nici suprarealist, nici realist. Conținutul, formulat într-o manieră cu totul personală, și emoționalul constrâng forma. Astfel, artistul este îndemnat spre cele mai diverse variații ale aceleiași teme, spre mereu noi soluții, adesea cu modificări minime. Omul – el însuși – stă în centru, omul și existența sa, în conflict permanent cu forțe preaputernice, aproape imposibil de stăpânit. Faptul că diferite sculpturi ale sale se intitulează *Om*.

The Romanian sculptor Ion Mândrescu deals with different stylistic directions, which seem contradictory and might be thought to exclude each other. On the one hand, Mândrescu's work is the result of an intense interest in great creators who are very different and, at the same time, outstanding in the field of plastic arts. On the other hand, his artistic work is marked by personal belief, facing up to a much broader issue. The artist depicts his own view of the world with great emotionality. But he is no dreamer. Mândrescu knows precisely what he wants to convey and does so in a markedly egocentric way. The artist's pieces can't be placed in a specific „...ism.” No matter how hard we try, there is always a „...but.” Too much is of interest to this artist, who does not use many words, but everything he has to say is voiced through his work. The people woven into the wheel, fighting with the wheel and its fragments, seem tortured in a more than realistic way; they are utterly surreal. Yet Mândrescu can be called neither a surrealist nor a realist. The content is crafted in an entirely personal manner, and the emotions dictate the form. Thus, the artist is led towards the most diverse variations of the same theme, always towards new solutions, often with minimal changes. The human being – himself – stands at the center, the individual and their existence being in constant conflict with all-powerful, almost uncontrollable forces.



▲ Ion Mândrescu, *Murim spre a ne naște*, bronz, 200x160x160 cm, 2020. Credit foto: Maria Doina Mândrescu.

Ion Mândrescu, *Dying to be born*, bronze, 200x160x160 cm, 2020. Photo credit: Maria Doina Mândrescu.

► Ion Mândrescu, *Întoarcere în timp*, bronz, 50x60x60 cm, 1985. Credit foto: Petru Palamar.

Ion Mândrescu, *Back in time*, bronze, 50x60x60 cm, 1985. Photo credit: Petru Palamar.



MARTA MATTIOLI

NOILE ARTE MEDIA ȘI VIITORUL SINCRETISMULUI

NEW MEDIA ARTS AND THE FUTURE OF SYNCRETISM

Text: Teodora Roșu



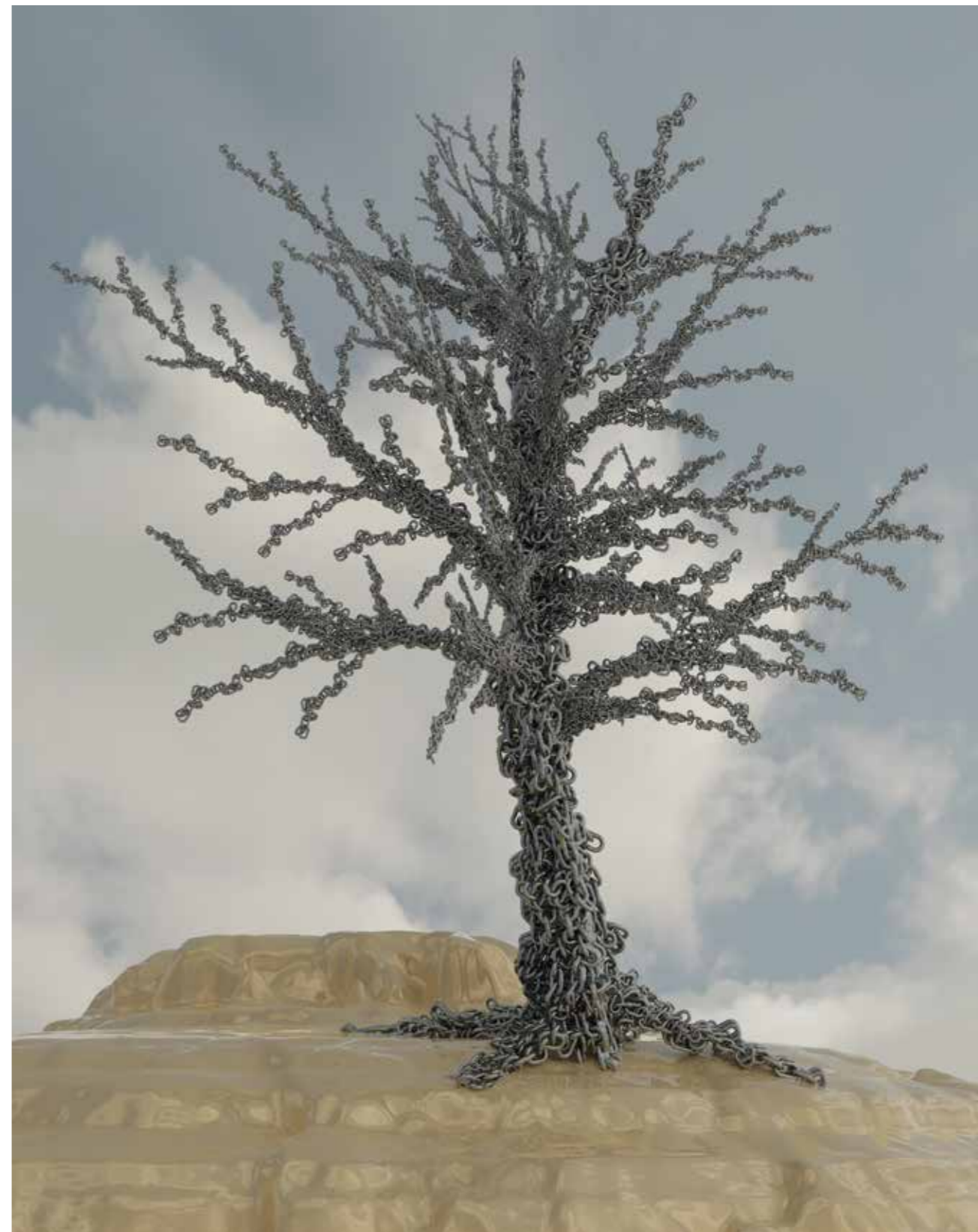
Marta Mattioli, *Simțul nimicului*, imagine digitală 3D, 2022.
Marta Mattioli, *Sense of nothing*, 3D digital, 2022.

Pe măsură ce trăim vremuri din ce în ce mai complicate, artiștii încep să se unească într-un act de avangardă de a nega toate normele și valorile deja binecunoscute care ne modelează societatea. Reinterpretează modurile în care trăim și creează rețele de interacțiune pentru a explora felul în care conștiința și relațiile umane sunt influențate de tehnologiile comunicării rapide și de mediile social-digitale pe care le-am dezvoltat. Așa contribuie Marta Mattioli la dilatarea înțelegerii noastre despre soarta omenirii.

Cu origini duble, în cultura română și italiană, ea își însușește sentimentul de acasă în spațiul personal de creație pe care îl elaborează și îl frecventează încă din copilărie. Pasionată de desen și pictură de mică, preia interesul mamei sale pentru cinematografia științifico-fantastică și merge mai departe, bucurându-se cu entuziasm de jocurile video care marchează întreaga generație din care face parte. Dar pentru ea, aceste lumi virtuale nu sunt doar un loc de evadare din lumea reală, ci devin un motor pentru căutarea și explorarea de noi posibilități într-o societate profund tehnologizată. Deși este instruită în mediile tradiționale, un stagiu la Ubisoft i-a oferit ocazia să-și concretizeze în spațiul digital

As we are living in increasingly complicated times, artists start to come together in a vanguard act of denying all the already well-known norms and values that shape our society. They reinterpret the ways we live and create interaction networks to explore how the human consciousness and relationships are influenced by the fast communication technologies and the social mediums that we developed. And that's how Marta Mattioli is broadening our comprehension about the fate of humankind.

With double origins, in the Romanian and Italian culture, she appropriates her sense of home in the personal creative space that she elaborates and frequents since childhood. Passionate about drawing and painting as a child, she takes her mother's interest in science fiction cinema and goes further, enthusiastically enjoying the video games that mark the entire generation of which she is a part. But for her, these virtual worlds are not only a place to escape from the real world, but become an engine for searching and exploring new possibilities in a deeply technological society. Although she is trained in the traditional media, an internship at Ubisoft gave her the opportunity to materialize in the digital space



Marta Mattioli, *Fără rădăcini*, imagine digitală 3D, 2022.
Marta Mattioli, *Rootless*, 3D digital, 2022.



Paul Neagu, desene celulare cu corpul uman, 1969-1972.
Paul Neagu, cell drawings of the human body, 1969-1972.

◀▼ Vederi din expoziție. Prin amabilitatea Salonul de Proiecte. Credit foto: Andrei Infinit.
Views from the exhibition. Courtesy of Salonul de proiecte. Photo credit: Andrei Infinit.

PAUL NEAGU O RETROSPECTIVĂ / A RETROSPECTIVE

PAUL NEAGU. O RETROSPECTIVĂ

Curatori: Friedemann Malsch, Magda Radu, Georg Schöllhammer

Co-curator MNArT: Andreea Foanene

Muzeul Național de Artă Timișoara

16.12.2022 – 15.04.2023

Text: Ileana Pintilie

Recent deschisă în spațiile Muzeului Național de Artă din Timișoara, expoziția cu acest titlu generic este unul dintre cele mai semnificative evenimente ale orașului devenit Capitală Europeană a Culturii. Aceasta datorită viziunii proaspete și cuprinzătoare pe care expoziția o aduce asupra operei lui Neagu, un important artist româno-britanic ce a dezvoltat o strălucită carieră internațională în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Recuperat plener cu ocazia acestei expoziții retrospective, Paul Neagu apare ca un creator proteic și polimorf, uimind prin acuitatea conceptelor sale aplicate consecvent pe durata întregii sale cariere și prin versatilitatea sa ca artist manifestându-se cu egală dăruire pentru pictură, sculptură sau obiect, performance artă, desen, cărți de artist sau fotografie etc.

Încă de la debutul său expozițional din 1969, Neagu a surprins publicul bucureștean prin seria obiectelor tactile (*Cutiile lui Neagu*), prin care artistul privilegia simțul tactil în detrimentul văzului, considerat deja prea

Recently opened at the Timișoara Art Museum under a generic title, "Paul Neagu. A Retrospective" is one of the most significant events in the recent European Capital of Culture. This is due to the fresh and expansive view that the exhibition offers on the work of Paul Neagu, an important Romanian-British artist who enjoyed a successful international career in the second half of the 20th century.

Extensively recuperated for this retrospective, Paul Neagu appears as a protean and polymorphous creator who manages to impress through the acuity of his concepts, applied consistently throughout his whole career, and through his versatility as an artist, showing equal dedication to painting, sculpture, objects, performance art, drawing, artists' books, photography, etc.

Since his exhibition debut in 1969, Neagu has surprised the audience in Bucharest with his series of palpable objects (*Neagu's Boxes*), which privileged touch instead of sight, the latter being perceived as overused. In the



PORTRET / AUTOPORTRET / SELFIE - EXERCITII DE NAVIGARE HIPERTEXTUALĂ

PORTRET / AUTOPORTRET / SELFIE – EXERCISES IN HYPERTEXTUAL NAVIGATION

Text: Irina Cios

PORTRET / AUTOPORTRET / SELFIE

Artiști: Magda Cârneci, Maia Ciobanu, Valentina Sandu Dediu, Darie Dup, Mircea Florian, Laura Grünberg, Karen Kipphoff, Simona Popescu, Marilena Preda Sânc, Alexandru Solomon, Simona Vilău, Andrei Ujică

Curatoare: Roxana Trestioreanu

Rezidența 9, București

1-25.09.2022

Vernisată la începutul lunii septembrie 2022 în spațiul Rezidența Scena 9, expoziția „Portret / Autoportret / Selfie” a prilejuit o nouă colaborare a Institutului Goethe cu Roxana Trestioreanu în ipostaza de curatoare, și a propus o perspectivă originală asupra (auto) reprezentării într-un spațiu creativ transdisciplinar – obiectual, muzical, poetic, conceptual.

Ca gen artistic, (auto)portretul a exersat multă vreme, prin exigența asemănării cu subiectul, prin urmărirea trăsăturilor definitorii, o limitare a gestului artistic. Caricaturizarea sau simpla exagerare a trăsăturilor în sens expresiv, critic, ironic sunt atitudini care au fost incluse treptat în repertoriul vizual al portretului. Apariția camerei de fotografiat/filmat a introdus o nouă dimensiune și înțelegere a reproducerii chipului/figurii, o nouă dinamică și repertoriere. Odată cu generalizarea accesului la camera digitală, individul capătă control asupra captării și difuzării propriei imagini, nu mai are nevoie de un mediator și transferă un întreg set de atitudini și comportamente din spațiul privat în spațiul public. Cele 15 minute de faimă mediatică pe care Andy Warhol le anunța la finalul anilor 1960 au devenit în ultima decadă aproape o obsesie a expunerii continue pe rețelele digitale de socializare, fenomen caracteristic mai ales generațiilor care în copilărie au avut acces la „swipe screen”. Folosirea trepiedului, declanșarea cu temporizator sau telecomandă au fost înlocuite de mâna întinsă, *selfie stick*, fotografierea în oglindă sau pe diferite suprafețe reflexive.

Tema care-i aduce împreună pe cei 12 autori prezenți în expoziție pune în fața fiecăruia dintre ei o oglindă, în al cărei spațiu încapă nu doar chipul și personalitatea lor, ci o întreagă lume revelată în straturi succesive de sens, cu atât mai multe cu cât cultura privitorului este mai bogată.

Printr-un proces, care-i este specific, de potențare a conceptelor prin asocieri multiple, Roxana Trestioreanu a construit corpul expoziției atât din lucrări deja existente cât și din lucrări propuse de autori ca răspuns la invitația de participare.

Dacă pornim de la asamblajele tridimensionale ale lui Darie Dup, identificăm parcă un exercițiu de „cadavre exquis” în alăturarea ludică de elemente care definesc



Magda Cârneci, în fundal Gheorghe Tattarescu, *Deșteptarea României*, 1850.

Magda Cârneci, in the background Gheorghe Tattarescu, *The Awakening of Romania*, 1850.



Vedere din expoziție. Credit foto: Roxana Trestioreanu.
View from the exhibition. Roxana Trestioreanu.

siluete. „Portretele” își capătă statutul de la prezența fragmentelor anatomice: urechea, ochiul sau mai degrabă globul ocular – principalele instrumente receptoare care ne pun în relație cu lumea din jurul nostru și care încorporează societatea spectacolului, goliță de emoție, dizolvând individul dizabilitat într-o masă fără identitate care privește și ascultă. În aceeași logică a depersonalizării, desenele și pictura Simonei Vilău asociază corpuri fără chip, fragmente golite de personalitate sau trăsături distinctive. Înlocuirea intimității, a erotismului cu reprezentări ale sexului fără corp, extracții funcționale dintr-o ființă izolată și însingurată, lasă loc unei reconfigurări personale. Textul-scrioare care acompaniază lucrările introduce o altă dimensiune a (auto)portretizării ca parcurs al descoperirii și reconstruirii de sine. Pe linia corpului fragmentat se construiește și lucrarea *Scara* a artistei Karen Kipphoff. Fotografii pe suport ceramic, care redau într-o alternanță pe verticală, întreruptă în treimea superioară de chipul autoarei, o dinamică ascensională construită din tălpile și palmele deschise spre privitor. Soluția aleasă pune împreună o serie de elemente care conduc spre înțelegeri extreme: fotografia pe suport ceramic, folosită de obicei în context funerar, și liniile palmei/tălpii care expun o hartă existențială și relațională, vie și foarte personală. Reactiv față de debutul izolării recente cauzate de pandemie, Alexandru Solomon este prezent în expoziție cu filmul *Călătorii reciclate*, care recuperează diverse materiale filmate în proiecte anterioare și le montează ca o eboșă pregătită pentru consemnarea unui timp cu sine însuși. Traversări ale unui spațiu urban golit par ficționale, inventate, menite să conțină orice parcurs narativ pe care privitorul îl poate propune. Citate din textul lui Xavier de Maistre *Călătorie în jurul camerei mele*, acompaniază omul-animal într-un parcurs de descoperire a unui univers interior, de reșezare a

Opened in early September 2022, at Rezidența Scena 9, the exhibition “Portrait / Autoportret / Selfie” (“Portrait / Self-Portrait / Selfie”) marked a new collaboration between the Goethe Institute and Roxana Trestioreanu in the role of curator and proposed an original perspective on self-representation in a creative space that is transdisciplinary – objectually, musically, poetically, conceptually.

As an art genre, the (self)portrait was for a long time a limitation of the artistic gesture due to the demands of resembling the subject by following their defining features. Caricaturing or simply exaggerating one’s features in an expressive, critical, or ironic fashion are attitudes that were gradually included in the portrait’s visual repertoire. The advent of the photo/film camera introduced a new dimension in understanding the reproduction of faces, a new dynamic and repertoire. Once access to digital cameras became mainstream, the individual gained control over capturing and disseminating their own image, they no longer need a mediator and they transfer an entire set of attitudes and behaviors from the private space to the public one. The 15 minutes of fame that Andy Warhol announced at the end of the 1960s have turned, in the last decade, into almost an obsession of continuous exposure on digital social networks, a phenomenon that particularly applies to the generations who had access to swipe screens growing up. The tripod and the timer or remote-control trigger have been replaced by the outstretched arm, the selfie stick, and the mirror / reflective surface.

The theme bringing together the 12 authors present in the exhibition faces each of them with a mirror whose space contains not just their face and personality but an entire world, revealed in successive layers of meaning, increasing in number with the viewer’s culture. Through her personal process of augmenting concepts through multiple associations, Roxana Trestioreanu



Belu-Simion Făinaru, *Capitalismul nu s-a întâmplat niciodată*, instalație automobil Mercedes, 2022. Credit foto: Vlad Cîdea.
Belu-Simion Făinaru, *Capitalism Never Happened*, Mercedes car installation, 2022. Photo credit: Vlad Cîdea.

BELU-SIMION FĂINARU TĂCEREA PALPABILĂ ȘI MATERIALITATEA SPIRITUALĂ – UN RAPORT NECESAR PALPABLE SILENCE AND SPIRITUAL MATERIALITY – A NECESSARY REPORT

VIDUL TĂCERII

Artist: Belu-Simion Făinaru
Curatoare: Ileana Pintilie
Muzeul Național de Artă din Timișoara
17.11.2022 - 29.01.2023

Text: Diana Marincu

Belu-Simion Făinaru este unul dintre artiștii români din diaspora care reușește constant să revină în țară cu expoziții remarcabile și cu proiecte valoroase, gășind calea de comunicare perfectă cu spațiile expoziționale în care se plasează. Cu fiecare lucrare nouă pe care o creează, artistul stabilește un dialog cu istorii, oameni și contexte specifice, iar impresia generală este că experiența prilejuită de arta lui capătă valențele unui ritual colectiv.

La Muzeul Național de Artă din Timișoara s-a deschis pe 17 noiembrie 2022 expoziția personală a lui Belu-Simion Făinaru, artist româno-israelian cunoscut la nivel internațional, „The Void of Silence / Vidul tăcerii”, care durează până pe 29 ianuarie 2023, expoziție curatoriată de Ileana Pintilie. Artistul continuă astfel seria expozițiilor dedicate vidului, tăcerii, absenței

Belu-Simion Făinaru is one of the artists of the Romanian diaspora who constantly returns to Romania with remarkable exhibitions and meaningful projects, managing to perfectly communicate with the spaces he exhibits in. With each new work he creates, the artist establishes a dialogue with specific histories, people, and contexts, and the general impression one has is that the experiences facilitated by his art have the connotations of a collective ritual.

“The Void of Silence,” a solo exhibition by Belu-Simion Făinaru (an internationally famous Romanian-Israeli artist), opened on November 17, 2022, at the National Art Museum in Timișoara. The exhibition was curated by Ileana Pintilie and was open until January 29, 2023. The artist thus continues his series of exhibitions dedicated to the void, to silence, absence, and simplicity, and this

și simplității, acest nou episod invocând inevitabil și noțiunile opuse: plinul, mărturisirea, prezența și complexitatea. În spațiul de la parter, dedicat expozițiilor temporare, Belu-Simion Făinaru propune lucrări sensibile și adaptate contextului, care răspund unor cereri spațiale specifice, care l-au inspirat pe artist, mai degrabă decât să-l constrângă. Muzeul din Timișoara, care ocupă clădirea de secol XVIII cunoscută sub numele de Palatul Baroc, are un caracter specific, care derivă și din funcționalitatea diferită pe care a avut-o, inițial fiind o clădire de tip reședință la etaj și la parter un spațiu administrativ și militar. Mai târziu, în secolul XIX, intervențiile la care a fost supusă clădirea – modificări în stilul neorenașterii franceze – au „alterat” caracterul baroc inițial, iar odată cu lucrările de restaurare care au durat mai bine de treizeci de ani, din anii 1970 până la redeschiderea muzeului în 2006, muzeul își fixează o identitate de sine stătătoare, ca instituție autonomă. Toate aceste aspecte istorice, adânc impregnate în identitatea clădirii, nu pot fi ignorate de un artist ca Făinaru, pentru care identitatea, originea și locul sunt fundamentale. Camerele dedicate expoziției sunt mici, labirintice, întrerupte de nișe, firide, bolți și praguri înalte, dar pline de savoarea căutată de artist. Fiecare loc este ocupat de o lucrare parcă special realizată în dialog cu acesta. Mica bărcuță prinsă într-un voiaj infinit pe o mare de ulei ars, negru și puternic mirositor, *Black Sea* din 2008, este perfect așezată pe un soclu „plutitor”, înălțat de la sol. O pereche de saboți de copii, *Absent memories* (2010), pe care este inscripționat jocul de cuvinte *Sham / Shem* (acolo / nume), sugerează o absență dureroasă și o căutare atât a unui loc, cât și a unei apartenențe / identități. O serie nouă de lucrări – desene ale unor trandafiri negri (un leitmotiv al expoziției) și desene cu ramuri de măslini – punctează traseul vizitatorilor și ne readuce aminte de negrul plin și gol, vidul necunoscutului versus cantitatea grafitului. Curatoarea expoziției, Ileana Pintilie, remarcă: „Absența, vidul sunt, în viziunea lui pătrunsă de filosofia cabalistică, concepte metafizice care evidențiază diferența dintre finitudinea gândirii umane și divinitatea ce nu poate fi imaginată în întreaga complexitate.” Alte câteva lucrări subliniază caracterul „comunitar” al experienței puse în scenă de artist, prin care vizitatorii se pot recunoaște între ei și pot deveni o colectivitate spontană, unită de gestul repetitiv în care Făinaru i-a antrenat. *Monumentul Nimicului*, una dintre cele mai cunoscute instalații ale artistului, prezentată și la Pavilionul României, la Bienala de Artă de la Venetia din 2019, a fost regândită pentru muzeu, invitând publicul să-și pună o dorință și să așeze petale de trandafiri roșii în găurile din perete, o referință evidentă la Zidul plângerii din Ierusalim. Alături, într-o altă încăpere, artistul invita oamenii să-și lase amprente degetelor pe o coală de hârtie folosind o tușieră îmbibată cu cerneală albastră, tipică celei de școală. Cerneala care pătează degetele vizitatorilor semnalează și apartenența acestora la un grup, dar și ideea stigmatizării printr-un semn atât de vizibil. O întâmplare amuzantă de la vernisajul expoziției a fost când am întâlnit la chiuveța din baia muzeului doi vizitatori încercând din răsuputeri să-și spele cerneala de pe degete. Le-am spus atunci că ea va rămâne atâta timp cât și-a propus artistul și că existența ei prelungește viața lucrării, nu e nicio problemă, e ca și cum ar lua acasă o parte din expoziție. Sper că i-am convins.

Video-urile din expoziție au fost foarte atent dozate,



Belu-Simion Făinaru, *O bucată de rai*, instalație participativă. Credit foto: Vlad Cîdea.
Belu-Simion Făinaru, *A piece of heaven*, participatory installation. Photo credit: Vlad Cîdea.

most recent episode also conjures up opposite notions: fullness, confession, presence, and complexity. In the ground floor space, dedicated to temporary exhibitions, Belu-Simion Făinaru has put on display sensitive works adapted to the exhibition context, responsive to certain needs of the space which inspired the artist rather than constrained him. The Timișoara museum, occupying the 18th century building known as the Baroque Palace, derives its specific character from its former function, as it initially housed living quarters in the upper floor and an administrative and military one on the ground floor. Later, in the 19th century, the building was subjected to interventions – modifications in the style of the French Neo-Renaissance – which “altered” its initial Baroque aspect. Following the restoration works, which lasted more than thirty years, from the 1970s to the building’s reopening in 2006, the museum established its own identity as an autonomous institution. All these historical aspects, which are deeply embedded in the building’s identity, could not be ignored by an artist like Făinaru, for whom identity, origin, and place are fundamental. The exhibition rooms are small, labyrinthine, interrupted by niches, alcoves, arches, and raised thresholds, but also full of the charm sought by the artist. Each place is occupied by a work seemingly especially designed in dialogue with it. The small boat on an infinite voyage on a sea of burned, black, and pungent oil – *Black Sea* from 2008 – is perfectly placed on a “floating” pedestal, raised off the ground. A pair of children’s sabots, *Absent Memories* (2010), inscribed with the wordplay *Sham / Shem* (there / name), suggests a painful absence and a search both for a place and for belonging / identity. A new series of works – drawings of black roses (one of the exhibition’s leitmotifs) and olive branches – punctuate the visitors’ path and remind us of empty and full black, the void of the unknown vs the quantity of graphite. Ileana Pintilie, the exhibition’s curator, remarked: “The absence and the Void are, in his view, permeated by Cabbalistic philosophy, by metaphysical concepts that highlight the difference between the finitude of human thought and a divinity which cannot be imagined in its full complexity.” A few other works emphasize the “community” experience that the artist stages, through which visitors can recognize each other and spontaneously form a collective united by the repetitive gesture that Făinaru

VIITORUL TRECUTULUI THE FUTURE OF THE PAST

TIME TRAVEL

Artiști: Mircea Modreanu, Benjamin Popescu

Curatoare: Călina Coman

Annart Gallery, București

08.09. - 21.10.2022

Text: Lina Țărmure



Benjamin Popescu, *Orașul căzut*, 65x50x10 cm, metal, ipsos, pigmenți, rășină acrilică, 2022.

Benjamin Popescu, *The Fallen City*, 65x50x10 cm, metal, plaster, pigments, acrylic resin, 2022.

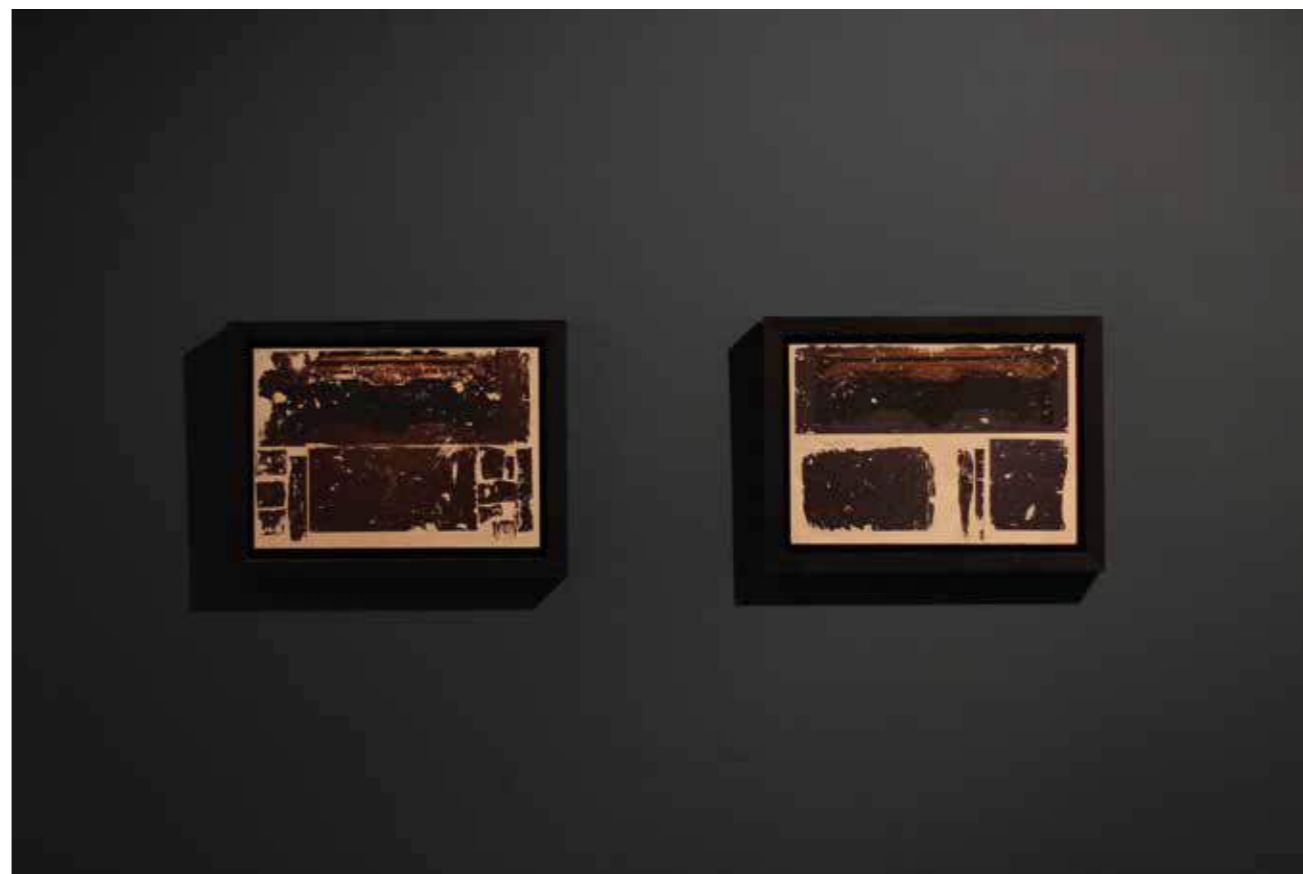
Hic et nunc este în strânsă legătură cu trecutul. Mai mult decât atât, se zice că oamenii trăiesc, în marea majoritate a timpului, în trecut, pentru că este sigur: s-a petrecut, deci nu mai este pasibil de vreo modificare, deci creează o oarecare siguranță și confort. Astfel, trecutul reprezintă o bază pentru prezent, creând (sau nu) un precedent, devenind un element de raportare, un termen de comparație pentru acum, dar și pentru imediat. Observăm o acumulare a trecutului în prezent, prezentul devenind, așadar, un depozitar al trecutului și un ferment al viitorului, dar mai ales o colecție de indicii a ceva ce a fost. În acest context — în care accesarea unui anumit timp trecut devine o modalitate de a cutreiera spre viitor — s-a conturat și expoziția „Time Travel” a artiștilor Mircea Modreanu și Benjamin Popescu, curatoriată de Călina Coman. Călina este un observator atrăgător, ea identifică analogii și le înmagazinează (în speranța unei stratificări productive) până la reîntoarcerea din motive mai mult sau mai puțin obiective. Astfel, ea surprinde legături invizibile (pentru ochiul superficial) și le traduce în concepte curatoriale care se încheagă cu ajutorul artiștilor invitați să (se) expună.



Benjamin Popescu, *Peretele de Nord*, 60x50x12 cm, metal, ciment, fibră de armare și pigmenți, 2022.

Benjamin Popescu, *North Wall*, 2022, 60x50x12 cm, metal, cement, reinforcing fiber and pigments.

Hic et nunc is tightly linked with the past. Even more than that, it is said that people live, most of the time, in the past, because the past is secure: it happened, so no alterations of it are possible, so it somewhat creates safety and comfort. Thus, the past is a foundation for the present, establishing (or not) a precedent, becoming a reporting element, a term of comparison for the present and the immediate. We can notice an accumulation of the past in the present, the latter thus becoming a repository of the past and a ferment of the future but above all a collection of clues to something that once was. In this context — in which accessing a particular past time becomes a way of wandering into the future — the exhibition “Time Travel” by artists Mircea Modreanu and Benjamin Popescu, curated by Călina Coman, also took shape. Călina is a keen observer; she identifies analogies and stores them (in the hope of productive layering) until she returns for more or less objective reasons. In doing so, she captures invisible (to the superficial eye) connections and translates them into curatorial concepts that are shaped by the artists invited to (self) exhibit. Mircea Modreanu is an action figure, who, very



Mircea Modreanu, *Louvre I și II*, transfer fotografic pe ipsos, 27x36x5 cm, 2017. Credit foto: Mircea Modreanu.

Mircea Modreanu, *Louvre I and II*, photographic transfer on plaster, 27x36x5 cm, 2017. Photo credit: Mircea Modreanu.

Mircea Modreanu este un personaj de acțiune, care îmbină într-un mod foarte interesant dimensiunea managerială a artelor vizuale și cea a producției artistice; este un artist pentru care „astăzi” reprezintă o sumă a trecutului, a experiențelor, dar și a contextului actual în care se desfășoară. Cu alte cuvinte, atunci când nu organizează expoziții și antamează oameni în felurite proiecte culturale, Mircea creează povești vizuale racordate la realitatea sa imediată: se inspiră din călătoriile sale și, cel mai mult, din vizitele pe care le desfășoară cu conștiinciozitate în muzeele și galeriile care îi apar în parcursul său. În acest fel a apărut și seria „Louvre” pe care a expus-o la galeria Annart în toamna lui 2022. Modreanu a pornit de la umbrele ramelor din Muzeul Luvru pe care le-a fotografiat, printat și transferat pe ipsos, limitând imaginea, la rândul ei, cu ajutorul unei rame generice, discrete, racordată la vizualul contemporan. Mi s-a întipărit în memorie calibrul specific al transferului, asemeni unui film vechi dezvoltat, care prezintă inexactități, implicite discontinuități, caracteristică ce susține pe cât de delicat impulsul curatorial de revizitare / evocare a unui timp trecut, pe atât de exact. Dacă traseul creator al lui Mircea Modreanu este dificil de încadrat într-o singură nișă a vizualului, mizând mai degrabă pe dimensiunea eclectică a procesului experimental, Benjamin Popescu este integrabil — conform textului curatorial — în „cronologia formării

interestingly, mixes the managerial dimension of the visual arts with that of artistic production; he is an artist for whom “today” is a sum of the past, of experiences, but also of the current context in which he is working. In other words, when he is not organizing exhibitions and engaging people in various cultural projects, Mircea creates visual stories connected to his immediate reality: he takes inspiration from his voyages, and, most of all, from the diligent visits to the museums and galleries that come his way. This is how the series entitled “Louvre” has been born, a series that he exhibited at the Annart Gallery in the autumn of 2022. Modreanu started from the frames’ shadows of the Louvre Museum which he photographed, printed and transferred onto plaster, this way limiting the image with a subtle yet generic frame, related to the contemporary visual. The specific caliber of the transfer, like an old developed film, which shows inaccuracies — implicitly, it shows discontinuities — was imprinted in my memory, a characteristic that supports the curatorial impulse of revisiting / evoking a past time as delicately as accurately. If Mircea Modreanu’s creative path is difficult to fit into a single niche of visual art, relying rather on the eclectic dimension of the experimental process, Benjamin Popescu can be fit — according to the curatorial text — into the “chronology of formation and deformation.” More specifically, his artistic journey is related to the reuse / repurposing of forms and structural textures

ELENA (BOBI) DUMITRESCU

ECCE HOMO - RĂZBOIUL SOLDATULUI CUNOSCUȚ

ECCE HOMO - THE WAR OF THE KNOWN SOLDIER

RĂZBOIUL LUI

Artista: Elena (Bobi) Dumitrescu

Curatoare: Simona Vilău

Galeria Cuhnie a Palatelor Brâncovenești de la Mogoșoaia

7 - 31.03.2020

Text: Adriana Oprea

Expoziția „Războiul lui” din Galeria Cuhnie a Palatelor Brâncovenești de la Mogoșoaia a luat premiul Uniunii Artiștilor Plastici din România pentru anul 2020: lucrări în relief textil cu reprezentări schematice ale unor șenile, căști militare, saci de tranșee și elice metalice, personaje bandajate ancorate de fire sau sprijinindu-se pe stativ, totul în alb și negru. (Eu aș fi numit personajele manechine, dar cele două autoare ale expoziției preferă să le descrie altfel, termenul manechin putând fi, într-un fel, restrictiv: *forme fără corp, volumetrii, forme drapate*). Sculptorul Elena (Bobi) Dumitrescu și curatorul Simona Vilău au construit, deci, o elegie contemporană sub aparența unor *desastres de la guerra*, genul de imagerie binecunoscută în istoria artei care plânge oroarea și deșertăciunea violenței umane. Războiul este *al lui* însă, o spune titlul – răspicat și oarecum sfidător, accentul expoziției fiind astfel împărțit între un comentariu existențialist asupra violenței și distrugerii și unul asupra principiului lor masculin (definitoriu?). Deși cuprinde drama condiției umane, în instalațiile și obiectele Elenei Dumitrescu de la Mogoșoaia crucificarea soldatului (în metaforă și la propriu) are un clar bemol masculin, este descrisă fără ocolișuri drept o afacere nasoală între bărbați, ca o tragedie sacrificială trăită intergenerațional între frați, tați și fii (sau, prin extensie, între Dumnezei și Isuși, aș putea spune). În felul în care expoziția își prezintă lucrările, privirea aruncată asupra „corpurilor” de soldați le înfățișează, înainte de orice altceva, vulnerabilitatea. Sunt aici *eros* și *thanatos*, aparență și slăbiciune (coșmarul mitului masculinității: slăbiciunea), o tactilitate a dorinței și un regim de vizibilitate în mod intim, ombilical legat de iubire și afect. Vulnerabilitatea și vizibilitatea sunt cuplate strâns, cum vulnerabil și ultravizibil este orice corp „crucificat”, expus, și creștinismul a iconizat această imagine a sacrificiului: un corp iubit tocmai pentru că este umanizat, coborât, înfrânt, vulnerabil. Frumusețea și forța acestei corporalități vine laolaltă cu umilirea, „coborârea”, distrugerea lui, cele două merg împreună, la pachet, sunt adesea indisociabile. Expoziția în întregul ei poate fi înțeleasă ca o *pietă* în care reprezentarea corpului masculin este cuprinsă în brațe de privirea maternă subiacentă unei instalații create de o femeie artist. Ea oferă un exemplu sculptural, materializant și texturat al tipologiei *male body in pain*, pe care arta contemporană o ilustrează altminteri în multe feluri (obiectual, instalaționist, performativ, sculptural etc.). Sculptura românească contemporană are și ea multe asemenea exemple, care rămân totuși între cadrele mai

Although they encompass the drama of the human condition, the crucifixion of the soldier (in metaphor and literally) has a clear masculine flat tone in Elena Dumitrescu's installations and objects at Mogoșoaia; it is bluntly described as a nasty business between men, as a sacrificial tragedy experienced intergenerationally between brothers, fathers, and sons (or, by extension, between Father and Son, I might say). The representation of these works in the exhibition, the view of the soldiers' "bodies" shows, above all else, their vulnerability. Here, we can identify *eros* and *thanatos*, appearance and weakness (the nightmare of the myth of masculinity: weakness), a tactility of desire, and a regime of intimate viewing, umbilically linked to love and affection. Vulnerability and visibility are tightly intertwined, just as any "crucified," exposed body is vulnerable and ultra-visible; Christianity has iconized this image of sacrifice: a body is loved precisely because it is humanized, lowered, defeated, and vulnerable. The beauty and strength of this corporeality go hand in hand with its humiliation, its "lowering," its destruction; the two go together, as a package, they are often inseparable. The exhibition as a whole can be understood as a *pietà* where the representation of the male body is embraced by the maternal gaze that underlies an installation created by a female artist. It provides a sculptural, physical, and textured example of the *male body in pain* typology, which contemporary art otherwise illustrates in many ways (object, installation, performative, sculptural, etc). Contemporary Romanian sculpture also has many such examples, which nevertheless remain within the more or less traditional frameworks of the medium. Here, however, the thematic conjunction with war, violence, and death by aggression is asserted sharply, masculinized, and loaded with emotion under the direct assault of an overtly feminine and personal way of seeing things. The sculpturing is also approached obliquely, in an installation-like manner. Elena Dumitrescu is a sculptor artist in her own right, and over the years, her work has shown bronze, plaster modeling, wood, ceramics, and textile assemblage, in addition to her constant interest in the human body, volumetry, proportions, body materiality, transpositions into the material, textures, families of figurative forms in relation to each other. In her art there is a deep scent of art history (some *quattrocento*, some narratives – a number of them apocryphal, some hints of sculpture and architecture and cities and colors and material textures), defining an



Elena (Bobi) Dumitrescu, *Războiul lui, Nr. V*, 50x175x50 cm, tehnică mixtă (material textil, rășină, polistiren), 2019. Credit foto: Elena (Bobi) Dumitrescu.
Elena (Bobi) Dumitrescu, *His War. No. V*, 50x175x50 cm, mixed media (textile, resin, polystyrene), 2019. Photo credits: Elena (Bobi) Dumitrescu.

GEORGES DIDI-HUBERMAN OCHIUL ISTORIEI SAU EXIGENȚA ETICĂ THE EYE OF HISTORY OR THE ETHICAL IMPERATIVE

Discurs rostit cu ocazia decernării titlului de *Doctor Honoris Causa* al Universității din București, 24.06.2022.

Speech Held on the Occasion Being Awarded an Honorary Doctorate by the University of Bucharest on June 24th, 2022.

(...) Vorbind în fața dumneavoastră aici la București, nu pot să nu evoc spontan figura și opera lui Robert Klein, acest evreu român care a trăit în exil la Paris și care a produs, fără îndoială, în vremea sa, cele mai pătrunzătoare analize ale imaginii scrise în limba franceză, asemenea unui Panofsky în limba germană și engleză sau a unui Roberto Longhi în limba italiană. Între 1946 și 1947, Robert Klein a publicat la București în reviste precum *Studentul* sau *Contemporanul* (deci în același timp cu Paul Celan, cu care, la Paris, a păstrat relații prietenești. Și știm că au sfârșit amândoi ca „sinuciși ai societății”, ca să preiau expresia pe care Antonin Artaud a folosit-o pentru Van Gogh). La Paris, Institutul Național de Istoria Artei a publicat recent un lung manuscris al lui Robert Klein care datează din anii 1959-1960. Se intitulează *Eseu despre responsabilitate*¹. Așadar, un tratat – un eseu, mai degrabă – de etică în care, vreme de șaizeci de ani, specialiștii în estetică și istoria artei nu au văzut că era angajată o întrebare fundamentală pentru orice reflecție asupra imaginii, artei, culturii în general. Citind această carte, mi-a venit ideea de a vă spune pe scurt câte ceva despre întrebarea care trebuie să fie onorată azi, dincolo de propria mea persoană: întrebarea cu privire la *exigența etică* pe care imaginile o comportă și, prin urmare, a cărei importanță ar trebui să fie exprimată de fiecare privire care se apleacă asupra lor.

*

E suficient să fi citit un pic Freud pentru a înțelege că o imagine – mentală, literară sau plastică – nu doar că reprezintă pe cineva sau semnifică ceva, ci și *manifestă o dorință*. Însă orice dorință e *complicată de memorie*, e purtată de o memorie. Așa se manifestă imaginile, ba și *manifestează*. Ele protestează [*se soulèvent*] și uneori ne fac să protestăm [*nous soulèvent*]. Ele arată că etica și politica sunt, înainte de toate, o chestiune de subiectivare și de imaginație, de dorință și de memorie. Iar faptul că, de cele mai multe ori, arată acest lucru precum un simptom, nu înseamnă că imaginile nu sunt etice în adâncul lor, întrucât, voluntar sau involuntar, ele își asumă o responsabilitate și *iau poziție* între o mie și una de orientări posibile: o reminiscență sau o uitare, o promisiune sau un refuz, un loc public sau un spațiu privat, un raționament sau o fantasmă, o emoție solidară sau un gest solitar, o cunoaștere sau o non-cunoaștere... Georges Bataille – asupra operei căruia Robert Klein a reflectat mult, de altfel – face parte dintre autorii importanți care au încercat să ia în serios un mare precept hegelian, acela de „a se ridica la înălțimea morții”, până în domeniul imaginilor și în exercițiul privirilor. Iată de ce primele reflecții asupra istoriei lagărelor naziste – reflecții perfect contemporane cu

Dear friends,
(...) Since I'm addressing you here, in Bucharest, I cannot help but evoke, on the spot, the figure and the work of Robert Klein – a Romanian Jew who lived in exile in Paris and who authored decidedly the sharpest analyses of the image of his time written in French, on a par with Panofsky's writings in German and English, or Roberto Longhi's in Italian. Between 1946 and 1947, in Bucharest, Robert Klein published articles in journals such as *Studentul* or *Contemporanul* (at the same time as Paul Celan, with whom he would remain friends in Paris. We know they also shared ending up “suicided by society,” to use the expression Antonin Artaud first coined to talk about Van Gogh). The National Institute for Art History in Paris has recently published a long manuscript by Robert Klein, written around 1959-1960. Its title is “Essay on Responsibility.” It is an ethics treatise – or, rather, essay – in which specialists in aesthetics and art history of the past sixty years failed to see that it discussed a question that is absolutely central for any reflection on the image, on art, on culture in general. It was while reading this text that I got the idea to present to you a few brief remarks on the question that should be honored today far more than my person: the question of the *ethical requirement* [*exigence*] which all images carry and, by way of consequence, whose importance must be articulated whenever we look at them.

*

Even a brief acquaintance with Freud's work is enough to understand that an image – be it mental, literary, or artistic – does more than simply represent someone or signify something. It *manifests a desire*. But every desire is *complicated by memory*, brought up by a memory. That is how images *manifest*, in addition to manifesting themselves. They rise up [*se soulèvent*]. Sometimes they even make us rise up [*nous soulèvent*]. They are a manifestation of the fact that ethics and politics are, first and foremost, a matter of subjectivation and imagination, a matter of memory and desire. Even if they show this as a symptom, as it usually happens, that does not keep them from being fundamentally ethical, for the same reason that, intentionally or not, they take responsibility and *assume a position* between countless possible orientations: remembrance or forgetting, promise or refusal, public place or private space, reason or fancy, solidary emotion or solidary gesture, knowledge or ignorance... Georges Bataille – on whose work Robert Klein reflected a lot, by the way – is among the important authors who attempted to take seriously a great Hegelian precept, “living one's life at the height of death,” going as far as



Credit foto / photo credit: Mircea Popa.

Specia umană a lui Robert Antelme, cu *Fuga morții* a lui Paul Celan și cu *Mai este oare acesta un om?* de Primo Levi – ar trebui să ia noțiunea de „seamăn” uman ca punct de ancorare antropologic. Dacă a existat o *poziție* a lui Bataille în fața imaginilor răului absolut, acesta a fost fără îndoială cea a unei *limite* asumate în chiar inima mișcării de *transgresiune* care i-a dat avânt întotdeauna. După cum a arătat Michel Foucault în omagiul pe care i l-a adus lui Georges Bataille în 1963, „a contesta înseamnă a merge până în inima goală în care ființa își atinge limita și în care limita definește ființa”.

*

Cum, în fața a ceea ce lumea face vizibil, care de multe ori este teribil, să găsim sau să regăsim libertatea ochilor, practica unei priviri, unei gândiri libere? Răspuns: inventând o *poziție* în care *limită* și *transgresiune* ar putea întreține un nou raport, pentru ca privirile noastre să poată scăpa, să se poată emancipa, și chiar să poată protesta cu toată „responsabilitatea”. Una, și nu cea mai mică, dintre lecțiile pe care le-am învățat în urmă cu douăzeci de ani din simpla, dar atât de dificila, încercare de a analiza cele patru imagini ale prizonierilor de la Auschwitz-Birkenau realizate de către membrii *Sonderkommando* în august 1944, a fost aceasta: a smulge ceva – fie și foarte puțin, patru fâșii – din „inimaginabilul” Holocaustului în care orice privire era oarecum capturată² însemna, într-un fel, a înțelege cum anume *a face o imagine* și *a protesta în fața istoriei* puteau proveni din unul și același gest de rezistență. Ochii liberi ai istoriei. Dar cum a fost posibil așa ceva? Membrii *Sonderkommando*, acești sclavi însărcinați cu exterminarea propriului lor popor, promiși ei înșiși morții, incluseseră în proiectul lor de insurecție planul aparent derizoriu de a face câteva fotografii. Și pentru că un astfel de proiect era disperat trebuia, prin mărturii vizuale sau scrise, să transgreseze tocmai limita condiției sale de imposibilitate. Trebuia, pe scurt, să obțină prin fotografie o libertate – de imagine, de privire, de mărturie – pornind de la absența totală a unei perspective viabile. Să transmită, cu prețul morții, unor potențiali supraviețuitori câteva fâșii de imagini, mărturii

applying it to the realm of images and to the exercise of seeing. For this reason, his first reflections on the history of Nazi camps – reflections that are perfectly contemporary with *The Human Race* by Robert Antelme, the *Death Fugue* by Paul Celan, and *If This Is a Man* by Primo Levi – had to be anthropologically anchored in the notion of “fellow” human. If there ever was a *position* from which Bataille confronted the images of the very worst, that was undoubtedly the position of a *limit*, assumed to the very core of the movement of its *transgression* – an idea which never ceased to inspire him. As Michel Foucault rightfully noted in his “Homage to Georges Bataille” in 1963, “to contest is to proceed until one reaches the empty core where being achieves its limit and where the limit defines being.”

*

Exposed to the sights of this world, which are often so terrible, how can we find – or restore – the freedom of our eyes, the free exercise of our gaze or of our thought? My answer: by inventing a *position* from which *limit* and *transgression* could engage differently with one another, so that our gazes are able to escape, to emancipate themselves, and even to rise up to a position where they can fully assume “responsibility.” From the numerous lessons I was able to draw twenty years ago from the simple – yet so difficult – attempt to analyze the four images of the prisoners in Auschwitz-Birkenau shot by the members of the *Sonderkommando* in August 1944, one of the most significant has been this: the importance of tearing something off – as little as that may be: four shreds of paper – from the “unimaginable” of the Shoah, where every gaze has been, in a sense, arrested.² In a way, that meant understanding how *creating an image* and *rising up in the face of history* may emerge from one and the same gesture of resistance.

The free eyes of history. But how was that freedom even possible? The members of the *Sonderkommando*, these enslaved men attending to the extermination of their own people while being on a death sentence themselves included in their insurrection project the seemingly futile endeavour of taking a few photographs. This project had to transgress, through visual or written testimony, the very limit of its condition of impossibility, precisely because it was a desperate plan. In a sense, they had to photographically reclaim a freedom – of image, of sight, of testimony – from the complete absence of a viable prospect. Even if they had to pay for it with their lives, it was necessary to pass on to potential survivors several fragments of images that would testify, partially but indisputably, to circumstances so hard to imagine for the outside world. Therefore, it was from a state of most radical servitude that the members of the *Sonderkommando* got to their uprising and produced a gesture of freedom which, in its turn, produced this tiny thing (a 6cm-high contact sheet hidden in a toothpaste tube in order to be taken outside the camp) which today, under our eyes, continues to function as historical evidence – local, but crucial – of the extermination of the European Jews in August 1944. History has its eyes, just like a cyclone has one. The four images of the *Sonderkommando* had been taken “in the very eye of history.” We could even say that they had been not only *destined to be seen* by our eyes, but they