

*Disegno: Schiță pe o figură de gândire*

Ana Maria MICU: Am ajuns să acord atenție desenului și picturii observaționale după un ocol spre alte expresii, care m-a dus însă într-un loc asemănător cu cel de unde am pornit, în anii formativi, când desenam după natură în școală. Cu toate acestea, modul în care lucrez acum urmează reguli diferite. Mă raportez la fotografii, deși acestea nu sunt cea mai bună alegere pentru mine. Aș prefera să stau în fața scenelor pe care le aleg atât timp cât este nevoie. Anumite aspecte practice fac însă acest lucru imposibil și de aceea am mare nevoie să aduc în discuție, prin intermediul memoriei, ceea ce am simțit atunci când mă uitam la ceva real. Privirea analitică este aceeași ca întotdeauna, dar poate că a devenit mai antrenată și mai conștientă de-a lungul timpului.

Vlad IONESCU: Orice tur este un ocol, ar spune Derrida. Care este *dérive-ul* inițial pe care l-ai făcut?

AMM: La douăzeci de ani, am simțit că am eșuat de mai multe ori când am încercat în mod intenționat să creez, cu toate cunoștințele și forța pe care le aveam, lucrări impresionante. După ce mi-am revenit, m-am instalat într-o etapă care continuă până în prezent, o etapă în care practica mea este complet înglobată în viața personală. Am într-un colț, pe un perete, un gând scris de mână, mai vechi: *Opera de artă minoră. Rezultatul nu echivalează lupta debilitantă care a fost necesară pentru obținerea lui*. Mă liniștește faptul că l-am stabilit drept o îndrumare. Îl văd ca pe un scop accesibil, în urmărirea căruia sunt posibile lucruri mai mari, lucruri pe care nu le-aș putea realiza dacă ținta mea s-ar concentra în mod special asupra lor.

VI: Poate că nu ne oprim niciodată din a dezbate această "luptă debilitantă" cu care începem și poate că acest lucru este tipic nu doar pentru artă, ci și pentru viață. Poate că viața însăși este o luptă debilitantă și poate că această luptă nu vine mai târziu în viață, odată cu o ucenicie, ci chiar de la început. Totuși, diferența constă în încadrarea rezultatului. Artistul interpretează lupta debilitantă prin exercitarea unei atenții acute, a unei memorii reprezentative, a unei imagini puternice și - sperăm - a unei întrebări inteligente. Ceea ce tu numești "opera de artă minoră" apare de obicei ca un simptom care este reelaborat ca o serie de figuri recurente, dar schimbătoare. Până la urmă, ceea ce devine o operă de artă majoră este atât o reelaborare a figurilor emergente, cât și a vieții unei opere de artă, a istoriei sale, a

cadrelui în care este primită. Major și minor sunt, de asemenea, aserțiuni asupra cărora artistul însuși are o autoritate parțială, dar nu absolută. Istoria artei, critica și curatoriatul schimbă aceste valori în funcție de interese trecătoare mai largi, întrebări, intrigi care încadrează opera unui artist. În acest sens, o operă de artă este un proces de prelucrare a unei întrebări, o luptă a cărei natură debilitantă poate fi - în unele cazuri - o motivație. Prin urmare, semnificațiile pe care le poate aduce o operă de artă depind de contextul mai larg istoric, instituțional, filosofic, antropologic în care este plasată. Din fericire, nici artistul, nici curatorul nu pot controla acest context. Totul depinde de condiția culturală mai largă în care aceasta va trăi.

AMM: După o serie de sarcini îndeplinite, când îți arunci o privire cuprinzătoare pentru a interioriza satisfacția lucrurilor duse la bun sfârșit, apare un moment întrerupt de gândul că mai este ceva de făcut, iar acel ceva care lipsește este un act artistic.

VI: Probabil că acesta este paradoxul. Faptul că lipsește ceva pare a fi esențial în creația artistică. Nu există căutare fără ceva lipsă. De asemenea, nu există cercetare artistică în modernitate fără cunoașterea istoriei și fără acceptarea faptului că - dintr-o anumită perspectivă - totul a fost deja făcut. Dar adevărata întrebare este dacă ceea ce este *simțit* ca lipsă a fost vreodată complet prezent. O intuiție, un sentiment este forța motrice pentru un artist, nu un fapt clinic sau istoric, un dat care trebuie doar clasat și gata. În plus, "actul artistic" nu depinde niciodată în totalitate de tine. Acest lucru nu înseamnă doar că artistul nu poate controla atenția privitorului, istoria artei, critica de artă și întreaga "viață" a unei opere de artă. Înseamnă, de asemenea, că actul artistic nu este niciodată în totalitate o chestiune de stil, de măiestrie, ci ține și de apariția unor idei estetice, asociații, alte opere de artă, un impact asupra interioarelor diverse în care este instalată lucrarea etc. Cu alte cuvinte, o operă de artă trăiește atâta timp cât generează idei estetice în sensul lui Kant, reflecții fără o regulă sau o concluzie definitive. Lupta pare a fi despre cum să manipuleze acest act artistic care lipsește, deoarece, ipotetic, el lipsește mereu, nu este niciodată complet prezent. Este o problemă modernă: dacă ne uităm la maeștrii flamanzi din secolul al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, ne putem întreba dacă actul lor artistic nu era de o altă natură. Realizarea unei imagini convingătoare era scopul, "lupta debilitantă" era combinarea vizualului cu teologia. Cu toate acestea, există ceva sublim în felul în care aceste imagini au trecut prin istorie, s-au mutat în contexte diferite, au fost "redescoperite", adică în felul în care au atras atenția privitorului, în felul în care i-au schimbat din nou sensibilitatea. Cultul Fecioarei Maria în Evul Mediu, care a inspirat multe icoane, are atât un rezultat teologic, cât și unul cultural,

precum tandrețea și sensibilitatea din relația dintre o mamă și un copil. În cultura occidentală, imaginile nu au control asupra agenției lor: ceea ce începe ca o poveste religioasă poate afecta și relațiile emoționale și afective dintre oamenii care privesc cu atenție imaginile și le venerază. Artistul modern are, bineînțeles, provocări diferite. Tendința canonică în acest caz este de a crede că opera de artă modernă privește "profunzimea" artistului însuși și că pânza este inițial o pagină albă. Această subiectivitate a poziției moderne a fost discutată la nesfârșit, de la Hegel la Deleuze. Dincolo de asta, ideea este că întotdeauna lipsește ceva la un subiect viu, creator. Acest lucru ar trebui văzut ca o lipsă constitutivă, ca o condiție umană mai mult decât ca o pierdere suferită la un moment dat în timp. Este important, totuși, ca această condiție să se transforme într-un proces productiv. Ea se încheie doar odată cu sfârșitul unei opere, cu indiferența publicului sau - mai recent - cu atenția schimbătoare a curatorului.

AMM: Îmi place modul în care recunoști și descrii această lipsă constitutivă, ca aparținând naturii noastre umane. În cazul meu, aceasta nu este ceva ce am avut cândva și am pierdut, ci nu am avut de la bun început. O asociez cu un dor sau o curiozitate care, deși aproape indescifrabilă, nu poate fi niciodată satisfăcută o dată pentru totdeauna. Când desenez, în toate etapele de început, simt că rezolv și descopăr ceva. La ce ar putea fi utilă o astfel de cunoaștere? Este un act de cunoaștere autentic? Poate fi analizată în comparație cu alte forme? Poate fi îmbunătățită? Desenul observațional produce dovezi ale observației, care sfârșesc prin a fi diferite de obiectul observat. Acest grad de diferență mă fascinează. În mod ideal, lucrarea mea ar fi o suprapunere a imaginii de referință cu imaginea desenată, așa cum am sugerat în *Mână stângă* (2022) și *Priveliște depărtată* (2022), unde fotografia este o placă ceramică imprimată care poate fi poziționată subiectiv pe desenul său. Mărirea la scară prin metoda pătrățelelor pe care o folosesc pentru a reproduce imagini, în pictură și desen, este într-un mod semnificativ similară cu metoda săpăturilor arheologice, în care un sit este mai întâi împărțit în cadrane.

VI: Sau dispozitivul de studiu al perspectivei publicat în manualul lui Albrecht Dürer din 1525, sau grila modernistă și spațiul său striat, toate instrumentele care ne oferă forma "corectă". Nu există însă nicio reproducere care să nu producă și să nu modeleze cunoaștere. Acest lucru ar putea părea un loc comun, dar istoria artei ne învață că inventarea și înțelegerea imaginilor - ceea ce tu numești creație și cunoaștere - au mers mână în mână, cu siguranță de la Renaștere încoace. Ne-am putea referi la rolul pe care desenul (*disegno*) l-a jucat în *Vite* a lui Vasari: acesta justifică atât cunoașterea, cât și practica artei, activități integrate în

academiile emergente și susținute de autoritățile regale. Deja aici intră în scenă un anumit conceptualism, așa cum a arătat Georges Didi-Huberman atunci când a revenit în cartea sa *Devant l'image* (1990) la scrierile pictorului renaștist Federico Zuccari. Acesta din urmă a absolutizat desenul ca realizare a ideii.<sup>1</sup> Desenul emulează actul creator divin și îl plasează astfel pe artist la un nivel creativ. Simultan, desenul se referă la obiectele naturale, dar și la pictorii din trecut, ale căror vieți Vasari le-a descris cu generozitate.

Acesta este un moment unic, deoarece - așa cum am spus - explică faptul că facerea artei este legată în mod inerent de înțelegerea trecutului, mai întâi de cunoașterea trecutului, de întreaga înțelegere a artiștilor din trecut, și apoi de experiența estetică. Așadar, întrebările pe care le pui sunt la fel de vechi ca și noțiunea de artă așa cum o cunoaștem de mult timp, și anume ca o practică care este mai mult decât meșteșug, care auto-conștientizează arheologia artefactului pictat, sculptat, construit. Mai mult, astăzi, practica și cunoașterea pe care le propune au o latură *performativă*: tocmai realizarea automată a imaginilor, reproductibilitatea lor mecanică, necesită un studiu intens și critic al modului în care sunt realizate imaginile și al modului în care sunt percepute. Tocmai pentru că reprezentarea figurativă a devenit un automatism tehnic, desenul este fundamental - este instrumentul ideal pentru a înțelege producția de cunoaștere de care este capabilă crearea de imagini. Dacă am desena mai mult, atunci poate că am parcurge imaginile de pe ecrane mai lent, mai puțin feroce și mai puțin neatent. În cazul tău, cel puțin într-o oarecare măsură, desenul pare să 'execute' și să 'reună în scenă', un act fundamental de a privi și de a înțelege, de a aranja și de a crea obiectul perceput. Este similar cu motivul pentru care un copil memorează și recită o poezie sau un cântec. Performativitatea copilului nu este doar un act de memorare, ci un mod de a dramatiza limbajul, intensitatea acestuia, figurile pe care le creează și apariția lor la un moment dat, un moment care solicită atenția ascultătorului. Lucrările tale oferă - la acest nivel, dar mai sunt și altele - o arheologie a percepției care face trimitere la problemele fenomenologice clasice: relația dintre ochi și mână, emergența viziunii în contrast cu simpla vizualitate (sau capacitatea de a vedea), surplusul de senzații vizuale etc.

Pentru Zuccari, actul de *disegno* avea puteri divine, deoarece desenul însemna să producă literalmente obiectul imaginat sau reprezentat. Nu există *Buna Vestire* fără decorul desenat de un Fra Angelico sau Fra Bartolomeo: a desena însemna, de asemenea, să inventezi o scenă, un

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions du Minuit, 1990, pp. 89-90.

interior și două gesturi corporale, unul al lui Gabriel și unul al Mariei. Poate că astăzi, când producția de imagini este automată și mediată de alte imagini reproduse mecanic, desenul condensează actul de a privi și ceea ce aș vrea să numesc 'aranjarea' obiectelor, gândindu-le într-un anumit cadru, un interior sau o ordine. Reprezentarea lor desenată captează un tip specific de *atenție*, o noțiune care este centrală în viața contemporană: ea combină recunoașterea sau citirea a ceea ce se vede cu înțelegerea modului în care obiectele apar în chip de *loc anume*. Aceasta este vocația lucrărilor tale: dincolo de o măiestrie puternică și de o iconografie figurativă, între realizarea și citirea imaginilor, acestea ar trebui să ceară ceva de la privitor, iar lucrările tale - dacă le înțeleg eu bine - cer o atenție pentru o filosofie a interiorului. Vom reveni asupra acestui aspect. Desenele tale și modulările lor în alte medii sunt destul de legate de această urgență a unui simț al locului. Nu doar spațiu în sensul geometric al cuvântului, ci spațiu înțeles ca o amenajare semnificativă a unui interior - ceea ce aș vrea să numesc un 'loc' în care plantele cresc împreună cu liniile desenate, iar liniile desenate se referă la plantele care cresc.

AMM: Nu mai suntem în perioada *ars gratia artis*, nu-i așa? Este o expresie a cărei semnificație corectă nu cred că o înțeleg bine și presupun doar că este potrivită aici. Vorbesc despre un mod de a face artă care îi permite artistului să tragă o întinerire sau o energizare, la finalul procesului, din simpla contemplare a ceea ce a fost făcut.

VI: Putem dezbate acest lucru mult timp. Inutil să mai spunem că, la mijlocul secolului XIX, "contemplația" avea ceva transgresiv dincolo de aparenta sa boemie. Propunea o privire contemplativă și un estetism în momentul în care Europa se cufunda cu toată viteza în revoluția industrială, când unii oameni vedeau cum o lume veche dispare sub șinele de tren și vapoarele cu aburi.

AMM: Mă aflu în mod constant într-un set de circumstanțe fizice și conceptuale în care nimic nu este posibil fără să nu trebuiască să înving șanse potrivnice. Drept urmare, am ajuns să iubesc traseele întortocheate pe care le-am parcurs pentru a realiza anumite lucruri.

Documentația vizuală pe care o păstrez despre aceste instanțe biografice indică un anumit tip de experiență trăită. De exemplu, lucrarea *an existing configuration, ... You then continue creating* (2023) se bazează pe o fotografie pe care am făcut-o în timp ce încercam să verific dacă patul mi-ar încăpea în bucătărie. Aveam mare nevoie să-mi extind zona de atelier, iar

imaginea este o mărturie a unei încercări ridicole, pe care nu am putut-o accepta. În cele din urmă, am găsit o cale mai bună, după ce am debarasat acest aranjament de obiecte și mobilier.

VI: De aceea, lucrările tale sunt relevante pentru filozofia interiorității și chiar pentru o anumită abordare a designului de interior. Interioritatea constă într-un set de tactici care extind posibilitățile unei amenajări interioare date, găsite, limitate și concrete, atelierul, camera de zi, spațiul galeriei etc. Schimbarea obiectelor este o oportunitate de a schimba perspectivele vizuale, perspectivele asupra vieții, mișcărilor și afectelor. Designerul de interior din oricare dintre noi știe că într-un interior încap câteva obiecte, dar provocarea constă în tipul de mișcare și odihnă pe care acestea le pot media pentru noi, în poveștile pe care le fac posibile și în amprenta pe care o lasă în noi, în acea interioritate pe care o purtăm cu noi oriunde am fi. Marele exterior, lumea de afară este întotdeauna, într-o anumită măsură, o confruntare cu această interioritate cu care trăim.

AMM: Majoritatea evenimentelor pe care le folosesc în lucrările mele sunt înregistrate așa cum s-au întâmplat, deși, în unele cazuri, am fost inspirată de o situație și am elaborat la fața locului. În *engaging activities, ... Back to All NightCrawler (2023)* a fost necesar să introduc imaginea corpului meu în scena existentă. Ideea din spatele acestei lucrări mi-a venit când am observat brusc că, dacă mi-aș constrânge și controla ușor mișcările, aș putea încăpea în acest spațiu în care țin de obicei o cutie de carton. Imaginea astfel obținută implică faptul că, în interiorul camerei, există o incintă mai mică, ca o casă în miniatură, un adăpost improvizat sau intrarea într-un loc subteran. Este o narațiune care mă liniștește și care mă face să mă întreb împotriva căror lucruri am nevoie de protecție, având în vedere că apartamentul este un loc cât se poate de sigur, iar eu locuiesc singură.

VI: Lumea exterioară va contesta întotdeauna interioritatea. Iar interioritatea va modela întotdeauna un scut temporar, mobil, flexibil.

AMM: Prin intermediul unor procese conceptuale ca acesta, am învățat că deciziile mele nu sunt doar un produs al inspirației și creativității, ci și al unor seturi vaste de circumstanțe externe care se află atât în controlul și conștientizarea mea, cât și în afara ei. Un aspect esențial al practicii mele este încercarea de a înțelege aceste mecanisme. Arta de astăzi este un consum de energie neregenerabilă. Și aș vrea să mă gândesc de unde vine această energie, cum se consumă în mine și ce fac după aceea, când mă trezesc golită. Se pare că nu are nimic

de-a face cu felul în care erau lucrurile înainte sau ar trebui să fie. Gradul de agresivitate sau de indiferență cu care este întâmpinat actul artistic în public astăzi este fără precedent, cu excepția poate a perioadei de după cel de-al Doilea Război Mondial.

VI: Artă a fost întotdeauna un câmp de forțe conflictuale, cu regrete de înțeles în legătură cu anumite schimbări bruște, incongruente, amestecate cu o nostalgie constantă pentru alte perioade. Nu mai putem ieși din istoria (artei), nu mai putem acționa ca și cum oamenii s-ar putea schimba pentru că niște filosofi au deslușit cum gândesc ei. Practicile artistice și istoria lor au avut întotdeauna nevoie de acest amestec între schimbare și nostalgie, între indiferență și interes. La urma urmei, în partea de vest a Europei, duminica, bisericile sunt goale, iar muzeele sunt pline. Ce artă captează atenția distrată sau interesată a privitorului este o altă întrebare. Cu toate acestea, zorii artei sunt descriși ca o criză: în a sa *Istoria naturală*, Pliniu cel Bătrân (sec. I d.Hr.) abordează pictura ca pe o artă care în timpurile anterioare a fost memorabilă, deoarece era necesară pentru a transfera posterității imaginea de glorie a regilor și țărilor. Iar în momentul în care scrie, acest moment pe care îl evocă e trecut de mult. Vasari introduce și el modelul de a gândi arta în termeni de epoci succesive care cresc și îmbătrânesc după ce au ajuns la momentul lor de avânt. Este un model de gândire fundamental biologic care a motivat dintotdeauna înțelegerea și realizarea artei. Mai mult chiar, în secolul XIX, odată cu dizolvarea saloanelor pariziene, lumea artei admite și acceptă că arta viitorului nu va avea un public predestinat, nu va mai fi un subiect convenit prin acceptare generală. Așa cum a arătat convingător Thierry de Duve, prezentarea lui Duchamp la expoziția Societății Artiștilor Independenți din 1917 este o declarație care rupe alianța cu o cultură a consensului. Interesantă în gestul lui Duchamp este întrebarea indirectă: putem de fapt trăi cu ideea că totul poate fi artă? Și, chiar dacă totul poate fi artă, înseamnă asta că toată arta este interesantă, bună, merită să fie văzută? Așadar, logica unei stări de criză și de neliniște a existat întotdeauna. Nu este o coincidență faptul că arta în modernitate se referă întotdeauna la momente de criză, iar în zilele noastre este complet obsedată de crizele ecologice, de gen, coloniale sau de altă natură. Este vocația artei (neliniștită, uneori chiar isterică) pentru că unul dintre scopurile artei este de a transforma aceste momente de criză în idei estetice, de a face un public emergent - nu doar un grup sociologic - să gândească și să simtă altfel. Iar reprezentarea este, evident, fundamentală pentru înțelegerea unei crize, indiferent de conținutul ei. De aceea, cu cât arta devine mai autonomă, cu atât mai mult se ia pe sine atât de în serios și, în zilele noastre, crede cu adevărat că poate interveni în structura socială și politică mai largă. Avangardiștii au arătat că arta are o anumită limitare a impactului său. Se

poate accepta această finitudine inerentă sau se poate lupta împotriva ei, purtându-ne ca și cum nu ar fi acolo și strigând mai tare, executând ceea ce aș vrea să numesc un act de "gândire magică": dacă noi, artiștii, identificăm în mod explicit aceste crize, atunci cu siguranță vom avea un impact. Această gândire este - ca să folosesc cuvintele tale - un consum de energie neregenerabilă, deoarece arta bună se adresează *excepțiilor* și nu *regulilor* de funcționare a lumii, de comportament al umanității.

Când vine vorba de artă și de istoria ei, este mai important să subliniem - chiar dacă este un loc comun - că modelul evoluționist de gândire despre artă nu este deloc fiabil. Identificându-ne cu o anumită poziție stoică, am putea chiar îndrăzni să spunem același lucru despre istorie ca atare: fiecare perioadă conține atât ce este mai rău, cât și ce este mai bun în omenire. Practici artistice considerate "moarte" nu au dispărut niciodată și sunt practicate și reinventate de-a lungul noilor medii. Pieter Fischli s-a jucat pe această temă destul de seducătoare în expoziția sa *Stop Painting* de la Ca' Corner din 2021. Încă din anii '30, Henri Focillon a propus o metaforă diferită față de un model evoluționist: arta se dezvoltă în straturi geologice, nu foarte diferit de descrierea lui Freud a inconștientului ca o Romă psihologică, o stratificare de ruine din trecut din diferite epoci care pregătește calea pentru noi construcții.<sup>2</sup> În plus, este nevoie de artă rea - atenția oamenilor este într-o metamorfoză constantă, constituția lor emoțională tinde să "transpire" perpetuu, să se satureze, să devină sensibilă la altceva. Se poate spune că este util să ne gândim că, atunci când vine vorba de umanitate și de eforturile sale, criza nu este un moment care vine *după* o perioadă glorioasă, ci că este constituțională, structurală, o mizerie perenă pe care o primim odată cu certificatul de naștere.

AMM: Sunt un artist al metodei pentru că nu știu cum altfel să fac artă. Și am nevoie de o metodă extrem de complicată pentru a-mi liniști temerile că ceea ce fac nu este suficient. În calitate de animator autodidact, mă simt obligat și împluternicit să urmez acest mediu pentru că este o expresie atât de directă a ceea ce poate deveni o imagine, a ceea ce ar putea fi viitorul ei. Adevăratul meu centru este întotdeauna pictura, fiind poate cel mai complex mod de a produce o imagine, dar nu atât de dificil pe cât aș prefera. Planific să-mi încep lucrarea cu mult înainte de apariția fotografiei, care este sursa ei. Ca urmare a stilului meu de viață și a resurselor mele, pot urmări această dezvoltare doar în micul perimetru în care locuiesc deja și am găsit o posibilitate de extindere considerând procesul de creștere a plantelor ca etapă de

---

<sup>2</sup> Henri Focillon, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main* (1934), Paris, Presses Universitaires de France, 2013.



schităre pentru pictură. *the demolition ... daylight figure prominently* (2023) și *find a way to honor ... to help meet their goal* (2023) iau rolul unor naturi statice generice, eu știind că ele înfățișează diverse specimene de plante și forme complicate care au avut nevoie de un întreg sezon de cultivare pentru a se manifesta. Am surprins fotografiile la câteva momente distanță de încă o transformare, precedând acțiunea de demontare a ghivecelor, de compostare a resturilor vegetale și de pregătire a solului pentru o perioadă de repaus. Într-o manieră similară, o *endless growth. ... believing that hope can be dredged from ruin* (2023) a fost un experiment vizual intenționat cu un recipient pe care l-am umplut doar cu compost din cădița pe care o păstrez pe balcon. Am vrut să facilitez, în paralel cu activitățile mele principale de grădinărit în care mă concentrez pe plante comestibile, apariția spontană și creșterea fără restricții a plantelor voluntare rezultate din semințe conservate în sol sau provenite din resturile de la bucătărie.

Cu ajutorul acestor contorsionări vegetale, impuse de specificul grădinăritului de interior, de cantitatea redusă de lumină, care nu pătrunde decât dintr-o singură direcție și obligă plantele să se dezvolte mai mult în acea parte, văd cum se acumulează o estetică pe care nu aş avea caracterul de a o impune singură.

VI: Și iată figura de gândire care revine în producția ta recentă, și anume interiorul ca *loc* și desenul ca fiind inconștient împletit cu viața organică a plantelor, cu firele lor infinite, cu nervurile lor întrepătrunse și cu venele lor involutive. Plantele tale constituie o extensie teselată și luxuriantă a propriilor tale contururi desenate pe hârtie, cu nuanțele lor echilibrate și formațiunile graduale de lumină. Despre tehnica rafinată pe care o stăpânești cu desăvârșire nu putem spune prea multe, deoarece nu există nimic esențial nou în această privință, cu excepția faptului că ești un artist atipic în zilele noastre, în care măiestria este adesea subordonată reproductibilității tehnice. La acest nivel ar trebui să invocăm o altă perioadă în care pictura și desenul figurativ au revenit, și anume hiperrealismul unor artiști precum Chuck Close și mulți alții. Am putea indica și pe colegii tăi de la Cluj, în special pe Ciprian Mureșan, care ia în serios realizarea de imagini. Dar aceste comparații se termină repede, pentru că cercetările tale artistice se referă la acest biotop specific, la plante și, mai mult, la apartament ca atelier. Imaginile tale ies în evidență dintr-un interior arhitectural atent organizat.

Poate că ar trebui să testăm această ipoteză, și anume simbioza dintre crearea de imagini și "designul de interior", în acest caz, amenajarea unui interior astfel încât să se potrivească cu

un sentiment de interioritate, o lume interioară pe care o locuiești, un loc în care parcă te retragi și desenezi. În acest context, desenul se află într-o relație simbiotică cu alte agenții care lasă urme, dacă e să folosim diferențierea lui Tim Ingold între fire și urme. În lucrarea sa *Lines. A Brief History* (2007), acesta susține că există multe organisme care produc fire, de la viermele de mătase la păianjen și până la plasele de pescuit sau podurile suspendate ale oamenilor.<sup>3</sup> Firele se extind în spațiu, iar un arhitect precum Gottfried Semper a susținut în mod faimos în secolul XIX că filetarea și țesutul constituie actul creator original al omului și nașterea arhitecturii. Istoricul de artă austriac Alois Riegl a contrazis această poziție în legendarul *Problems of Styles* (1893). Pentru Riegl, *trasarea* urmelor era actul constitutiv al creării imaginii, deoarece înainte de țesut, omul a fost întotdeauna o specie care a desenat. Iar reinventarea formelor era pentru Riegl intim legată de transformarea motivelor organice. În opinia sa, acanta nu își are originea într-o copie a plantei, ci într-o transformare a capitelului corintic, independent de observarea plantei *acanthus spinosa*, deoarece contururile nu seamănă cu planta însăși. El a susținut că motivul artistic de acantă a apărut din transformarea într-o sculptură a semipalmetei. Chiar și mai târziu, explicația mobilității liniei desenate și a vieții plantelor a inspirat filosofia de artă a lui Paul Klee. În a sa *Notebooks*, Klee a făcut o paralelă între formele în creștere ale naturii și creația artistică. Punctul are potențialul unei semințe: este un "plan elementar infinit de mic" din care iese o linie.<sup>4</sup> Se mișcă în direcții diferite, precum plantele care cresc în secțiuni transversale parțiale sau longitudinal. Pentru Klee, desenul este o modalitate de a imita vitalismul generator al naturii. În prelegerea sa de la Bauhaus din 1921, el se apropie de filosofia artei lui Riegl: scrisul și desenul erau inițial identice și erau actele constitutive ale culturii.

Privirea lucrărilor tale recente dintr-o perspectivă mai largă, și anume prin integrarea lucrărilor în atelierul din care se nasc, a motivat acest lung intermezzo. Totul este menit să sublinieze că liniile desenate au fost adesea gândite în legătură cu plantele și motivele organice. Această emulație a vieții organice către interior este o mutație artistică semnificativă care poate fi urmărită în lucrările tale pe pânză, în animație și pe hârtie. Atelierul tău este un interior deosebit care conține o cornucopia de plante care stimulează producția de imagini. Astfel, interiorul nu este doar un "loc de lucru", ci un loc al interiorității, poate chiar un *locus amoenus*, o grădină idealizată, protectoare și productivă, revigorantă chiar dacă este mică.

---

<sup>3</sup> Tim Ingold, *Lines. A Brief History*, New York, Routledge, 2007, p. 41-42.

<sup>4</sup> Paul Klee, *Notebooks. Volume 1: The Thinking Eye*, editat de Jürg Spiller, traducere de Ralph Manheim, Londra, Lund Humphries, 1961, p. 19.

Prometeică în regenerarea sa, fertilă chiar dacă este îngrămădit încartiruită, fecundă chiar dacă în porții mici. Cu toate acestea, este un interior prolific care spune multe despre ceea ce motivează toate aceste imagini. Mai mult chiar, această dragoste pentru plante, pe care Robert Harrison a numit-o "chlorophilia", este esențială pentru omenire - un oraș modern fără grădini este dăunător pentru cetățenii săi.<sup>5</sup> Dar când vine vorba de interior, plantele sunt și mai interesante pentru noi. Artistul belgian Wesley Meuris a cercetat în seria sa "Verticality" din 2021 ceea ce am numit "caravana cosmică", și anume interioare de nave spațiale în care cosmonauții au integrat aranjamente florale și plante minuscule, chiar și un pom de Crăciun în miniatură.<sup>6</sup> Tehnologia și știința sunt și aici, legate de confortul interiorului.

AMM: Am început în urmă cu câțiva ani și încerc să practic mai mult introducerea factorilor etici, existențiali - și aici aș vrea să mă ajuți cu un termen mai bun - în deciziile estetice pe care le iau. Arta contemporană nu mai rezervă un loc pentru nicio manifestare clasică, mai ales în cazul picturii.

VI: Dar oare așa este? Pictura a fost în centrul atenției la ultima Bienală și există multe galerii specializate în pictură. Chiar și copiii care încep o educație artistică experimentează foarte mult cu pictura. Desenul este cel mai direct, confruntat și convingător mod de a crea imagini și de a înțelege cum funcționează imaginile, spațiile, interioarele sau volumele. Desenul - chiar dacă este executat cu o grijă și o atenție diferite - este încă ceea ce unește arta și arhitectura. Există cu siguranță o "etică" a desenului dacă și numai dacă înțelegem prin această afirmație că desenul este un principiu reglator care motivează în mod incontestabil crearea de imagini. Desenul este o obligație pe care toți artiștii ar trebui să o urmeze, chiar dacă nu se dezvoltă sau nu se specializează în desen, chiar dacă realizează filme sau fotografii. Iar opera ta pare să transforme desenul într-o misiune artistică, deoarece îl transformi într-o tactică de însușire a imaginilor, de citire și înțelegere a acestora, de reprezentare a tensiunilor lor și de rememorare a lor. Acesta este imperativul categorial al operei tale: *să-ți folosești mâinile pentru a vedea.*

---

<sup>5</sup> Robert Pogue Harrison, *Gardens. An Essay on the Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, pp. 61-62.

<sup>6</sup> Vlad Ionescu, *On the Cosmic Caravan, Verticality and Other Human Pursuits*, în *Verticality*, Duffel, Stockman Artbooks, 2021

Cu toate acestea, nu crezi că, cu cât un mediu este mai vechi, cu atât mai puține greșeli artistice sunt permise? Primul om, bărbatul sau femeia primitivă din peșterile Lascaux, a fost pictor și, în ciuda tuturor ipotezelor privind semnificația acelor animale, trebuie să fi fost un pictor de succes, chiar și în sensul modern al cuvântului. Sunt conștient de anacronism, dar gândește-te: puțini oameni puteau executa aceste picturi; interiorul și lumina erau provocări dificile și oricine căuta adăpost putea să o vadă. Cu câteva secole mai departe, până în zilele noastre, când posibilitățile de pictură pe lemn sau pânză, desenul și litografia au fost exploatate în profunzime, situația este radical diferită. O imagine are un statut diferit, nu este nici icoană, nici doar ornament pur, timpul de reflecție asupra ei s-a schimbat, a devenit adesea destul de scurt, și există mai puține posibilități de a veni cu ceva nou din aceste medii. Situația este o provocare ușor de înțeles. Ceea ce faci în interiorul tău este o cercetare fundamentală a posibilităților desenului în raport cu aceste condiții schimbătoare de creare a imaginilor și de percepție a artei. Istoria cântărește greu în ochii celor care o cunosc. Ei nu mai sunt mișcați de mitul romantic al "originalității", ci de acte delicate, inteligente, sporadice, locale, de realizare și de vizionare care fac excepție de la ceea ce vedem tot timpul în lume, inclusiv în lumea artei. Curatorii și colecționarii inteligenți știu că pictura este un domeniu delicat. Pictura de astăzi ne obligă să adoptăm o poziție diferită față de "nou", acel sfânt graal al modernilor. Pictura, în epoca reproducerii tehnice rapide și a circulației imaginilor, are o vocație etică: se așteaptă ca spectatorii - cu toate diferențele lor - să privească încet, să parcurgă și să citească imaginea. Pictura este extrem de relevantă pentru că este critică față de ceea ce au devenit privirea și lectura în zilele noastre. Ea cere mai multă atenție decât celelalte medii care sunt, de asemenea, utilizate simultan în producția și consumul de imagini digitale. După Velásquez și Newmann, pictura combină inteligența implicată în crearea de imagini cu o privire asupra lumii pe care mediile digitale nu o pot avea încă. Și totul stă în materialitatea picturii și în modul în care picturile create pot modifica percepția noastră asupra vieții și lumii. Al tău este un laborator al acestor posibilități organice pe care pictura, și interioritatea, le poate genera.

Cu toate acestea, datorită eclecticismului său adesea confuz, arta contemporană nu își poate permite să excludă niciun mediu specific. Cu toate acestea, ea pare să fie pasionată de "mari intrigi"; arta a avut întotdeauna ambiții sociale și ecologice, dar manifestarea lor recentă este uneori anecdotică, destul de neechivocă, condusă cu totul de această idee disperată, dar naivă, că arta poate schimba oamenii sau, chiar mai ambițios, că arta îi poate face pe oameni să gândească. Ce fel de gândire propune și cine sunt acești oameni cărora arta recentă le

vorbește? Ce rol joacă aici imaginația și sensibilitatea? Ca în cazul tuturor avangardelor, entuziasmul său este disproporționat față de capacitatea sa reală - adesea retorica angajamentului politic depășește grija pentru cultivarea unei sensibilități pentru reprezentare. Acest angajament politic explicit și clar vine în detrimentul întregului meșteșug, al inteligenței și al erudiției care sunt asociate cu crearea de imagini. Neliniștea artei recente este un simptom al unei vulnerabilități inevitabile pe care refuză cu desăvârșire să o accepte. Ea va trece, chiar dacă rezultatul ar putea fi o grămadă de artă proastă. Dar să ne întoarcem la grădinăritul interiorului.

AMM: Nu contează cum este considerată pictura astăzi, am lucrat întotdeauna dintr-o poziție defensivă. Nu știu de ce. Există instinctul meu că trebuie să-mi protejez opera și există intuiția că o opun acestei incapacități, sau ilegitimități, de a picta. Sunt pricepută să abordez acest aspect din punct de vedere tehnic. De multe ori am o slăbiciune pentru imaginile pe care nu știu cum să le abordez pentru a-mi permite experiența de a descoperi soluția. Mă forțez să depășesc stările de panică și reușesc. Dar când este vorba de concepte, devine mai complicat. Pentru a scăpa, mă bazez pe reprezentarea unor scene din demersuri cu astfel de caracteristici încât există o singură dezbatere: dacă ar trebui sau nu să le execuți. Dacă mergi mai departe cu ele, ceea ce este singura decizie posibilă pentru mine în cazul lor, vizualitatea și raționamentul nu mai contează. Toate activitățile legate de grădinăritul casnic, în felul în care le execut și pentru că sunt pentru mine o necesitate primară absolută, intră în această categorie. Toate instanțele în care mă surprind pe mine și plantele mele sunt imagini care se califică drept surse de pictură. Le documentez la întâmplare, le aleg în funcție de preferințe și pictez cât mai multe, dar toate sunt bune. Nu mă întreb dacă ceea ce fac este artă contemporană, pentru că este un act necesar pentru mine. Foarte des găsesc dovezi că nu este, dar asta nu mă convinge să renunț la preocupările mele. *Personified. Katie ... rest (2023)* nu a fost o compoziție regizată. Imaginea a apărut în momentul în care cactusul meu a crescut atât de înalt, încât a devenit instabil și aproape că se răsturna. Era urgent să pun în aplicare o soluție temporară și l-am pus într-un coș în care țin pături și perne, pentru a-l așeza pe o suprafață moale, pentru o odihnă ușoară. Mi-e mult prea simplu să-mi personific plantele și le pot investi cu emoții.

VI: Tensiunea sensibilă dintre cactusul care a crescut prea mult, pe de o parte, și pernele protectoare, pe de altă parte, este sugestivă. Sau, dacă îmi permit să presupun, există și emoțiile pe care le generează plantele atunci când sunt integrate în aceste decoruri pe care le

realizezi. Marea referință pe care nu am menționat-o, dar care este relevantă chiar și ca un contrast, este natura statică olandeză și întreaga tradiție de a picta flori. Unele dintre lucrările tale s-ar potrivi într-un interior alături de acești mari iubitori olandezi de flori și plante în interioare. Organicul, floarea, planta aparțin marelui exterior și totuși, unul dintre gesturile fundamentale în designul de interior este integrarea mostrelor din acest mare exterior în interiorul limitat, în casă, în sufragerie etc. După cum am văzut, viața organică a inspirat destul de des desenul în modernitate. Viața formelor - pentru a folosi expresia tradițională a lui Henri Focillon - este privită ca un organism în creștere cu diferite straturi istorice. De asemenea, este intim legată de "lauda mâinilor" a lui Focillon. Dar Riegl, Klee și Focillon ne pregătesc pentru o explicație mai degrabă antropologică și filosofică a operei tale.

Semnificativ pentru lucrări precum *The Apprentice with No Sorcerer* (2017-) sau *indoor and outdoor environment. ... Images, music, narration, light, and sound effects* (2021) este că imaginile tale dovedesc un interior. Viața plantelor este aici redusă la cuvintele lui Candide *Il faut cultiver son jardin*, dar apoi departe de restul lumii. Aceste imagini denotă o preocupare pentru scenografia unui interior, chiar dacă natura este în mod copleșitor undeva *afară*.

Interiorul tău este un interior care modulează arhitectura standard a acestor vechi clădiri de apartamente comuniste. Închiderea lor rigidă din beton se confruntă în mod clar cu o multitudine de plante, un proces organic care se desfășoară zilnic, în funcție de schimbarea luminii. De aceea, acest interior arhitectural apare adesea în practicile artistice ca o strategie de evitare parțială a restului lumii. Încă din anii '70, Gianfranco Baruchello a demarat un întreg proiect artistic prin mutarea în afara Romei, unde a început să cultive și să grădinărească, în timp ce își reprezenta vizual, scria pe larg și expunea *Agricola Cornelia*. Proiectul a fost parțial motivat de pierderea entuziasmului în urma evenimentelor din 1968, dar cantitatea de muncă pe care Baruchello a generat-o din această fermă este impresionantă și inteligentă.<sup>7</sup> Cu toate acestea, în cazul tău, avem de-a face cu un interior domestic care face ecou vizual la amintirile solipsiste ale lui Xavier de Maistre și al său *Voyage autour de ma chambre* (1795): suprapunerea unui interior modest (plin de plante, în cazul tău) cu interioritatea cuiva, cu *daimonii*, cu acele voci interioare care ghidează, produce o arhivă vizuală care este o viață de sine stătătoare.

AMM: Practica mea nu se oprește la limitele fizice ale desenelor sau picturilor, ci are ramificații în regulile și rutinele pe care le urmez. Am o teorie despre crearea artei și despre

---

<sup>7</sup> A se vedea Gianfranco Baruchello, Henry Martin, *How to Imagine? A Narrative on Art, Agriculture and Creativity*, New York, Bantam Books, 1985.

cultivarea plantelor. Cred că ele se pot întâmpla pur și simplu. Singurul lucru pe care trebuie să îl faci este să permiți, să facilitezi. Sursa de susținere a vieții nu vine de la tine, ci de la ele. Arta ar trebui să apară spontan în orice mediu dat și ar trebui să se desfășoare mai degrabă independent. Atât aparițiile artistice, cât și răsadurile pot beneficia de atenția unui observator, iar rolul meu alături de ele este doar de custode. În multe dintre imaginile mele, detaliez dovezi ale unor acte de grijă, ștergând în același timp, în mod simetric, orice rămășițe ale unui ego de autor care ar putea încerca să ocupe un loc central. Simbolurile la care mă întorc sunt nodurile, firele, bețele, sârmele, spalierele, suporturile improvizate de orice fel, toate umile în aspectul lor și îndatoritor de utile.

VI: O anumită formă de sensibilitate va supraviețui cu siguranță artei și omenirii. Dacă cineva sau ceva va numi asta "artă" este o întrebare deschisă. Dacă arta poate apărea brusc în orice mediu dat este, de asemenea, o întrebare deschisă. Ceea ce numim "artă" a fost un fenomen încadrat în timp și în istorie. A avut propriile sale instituții, locuri, școli, discursuri etc. Ceea ce apare cu siguranță "spontan" - chiar dacă ar trebui să fim atenți cu acest cuvânt - este un simț estetic al frumosului. Iar frumusețea este sentimentul care corespunde unei afirmări a vieții, a mișcării și a adaptabilității sale. Este ceea ce ar trebui să clarifice toate discursurile postumane înainte de a sfârși în omologări obscure. Ne gândim la artă dincolo de uman, dar ceea ce întâlnim este un sentiment al vieții care poate depășește umanul. Cu toate acestea, tot discursul despre aceasta este uman, mult prea uman. Plantele au devenit *basso continuo* al lumii artei de astăzi, dar în sensuri diferite. Grădinile și emulația de procese organice și geologice ale Nonei Inescu nu sunt complet străine de metamorfozele animale și vegetale pe care René Magritte le-a dezvoltat în anii '50, de exemplu în *Les graces naturelles*. Bineînțeles, mediul, modularea formelor și contextul diferă. Dar aceste variații asupra vieții formelor organice au propria lor istorie. Pentru unii filosofi și antropologi contemporani, precum Emanuele Coccia sau Anna Tsing, plantele, ciupercile și natura în general au devenit nucleul avunculat al preocupărilor intelectuale actuale. Unul dintre motive este catastrofa ecologică incontestabilă pe care o trăim.

Cu toate acestea, în imaginile tale avem de-a face cu o implementare specifică a plantelor, și anume coabitarea sistematică cu ele și aranjarea lor plăcută în interior. Există ceva fundamental domestic și arhitectural în modul în care le tratezi ca pe un motiv care generează *deja* forme și schimbă interiorul prin faptul că se află acolo, în acel apartament comunist uitat de Dumnezeu. Observându-ți lucrările, se vede cum plantele lucrează deja cu linii și culori în

interior, înainte de reprezentările tale. Pentru a folosi limbajul conceptual dezvoltat de dramaturgul belgian Jeroen Peeters, chiar înainte de a produce picturi și desene, concepi un ecosistem de "practici atenționale", un interior în care tu, ca artist, pari să "fermentezi".<sup>8</sup> Atenția și fermentarea merg aici mână în mână, deoarece constituie un interior în care formele, spațiile, gesturile, privirile, colțurile, creșterea organică, iluminarea vor deveni imagini. Așadar, sperăm că ești de acord că imaginile tale sunt o oportunitate de a te gândi la designul de interior într-un sens larg, existențial, și mă refer aici la un sens al interiorității. Plantele sunt un motiv privilegiat când vine vorba de interior, datorită vechii tendințe de a aduce natura în casă. Emanuele Coccia a propus, în mod celebru, un model cosmologic pornind de la viața plantelor ca organisme care reprezintă "cea mai directă și elementară legătură pe care viața o poate stabili cu lumea"<sup>9</sup> sau ca laborator de regenerare a formelor. Modelul său este convingător într-o anumită măsură, dar trebuie luat cu discernământ tocmai din cauza direcționalității pe care o atribuie plantelor. El reprezintă o încercare contemporană tipică de a pune între paranteze rolul fundamental pe care înțelegerea umană îl joacă în transformarea și distrugerea procesului altfel spontan de schimbare și creștere constantă pe care plantele îl întrețin. Conceptul însuși de natură este complet cultivat în modernitate și nicio cosmologie - adică, de fapt, o fascinație inteligibilă față de adaptabilitatea plantelor - nu poate schimba acest lucru. În acest sens, observația fugară despre plante din romanul *The Long Form* (2023) al lui Kate Briggs este simplă și emoționantă: personajul principal al romanului intră în casa sa, vede că o plantă de apartament este moartă și se întreabă dacă plantele de apartament mor cu adevărat de bătrânețe, când de fapt ele sunt "jefuite de verticalitatea lor".<sup>10</sup> O plantă ar putea muri, dar apa și lumina ar putea, de asemenea, să-i regenereze procesul de creștere. Tot ceea ce este "înăuntru", în interiorul public sau privat devine obiect de îngrijire, atenție, cultură. Acest lucru este destul de esențial pentru arta ta și pentru umanitate ca atare.

Prin urmare, acest proces organic de creștere constantă este important pentru două lucruri care sunt identificabile în lucrările tale: în primul rând, există atelierul artistului. Acest studio este o scenografie care interiorizează aceste linii și culori pe care plantele le produc deja în fiecare

---

<sup>8</sup> A se vedea Jeroen Peeters, *Mattering Attention. Notes on Material Literacy in the Theatre*, în *The Corps-Objet-Image Journal*, nr. 4, 2020. A se vedea, de asemenea, colaborarea lui Jeroen Peeters cu artista de performance Sara Manente, materializată ca ROT Garden, Kunstencentrum BUDA, Kortrijk, 10-13.06.2021.

<sup>9</sup> Emanuele Coccia, *The Life of Plants. A Metaphysics of Mixture*, traducere de Dylan J. Montanari, Cambridge, Polity, 2017, p. 5

<sup>10</sup> Kate Briggs, *The Long Form*, Londra, Fitzcarraldo Editions, 2023, pp. 71-72.



zi. Există un dublu proces de creare de imagini în cazul tău: plantele sunt ele însele capabile să producă imagini prin modul în care îți modifică interiorul. Acesta din urmă devine un proces de regenerare continuă, de geneză perpetuă - plantele "desenează" în sensul că ele cresc pe anumiți pereți, modificând astfel spațiul atelierului. Activitatea lor intelectuală și artistică este analoagă cu activitatea lor vitală. Ele sunt capabile să facă imagine, iar desenarea lor este o strategie de modulare a conturilor, a volumelor lor.

În al doilea rând, a ta este o putere creativă - a lor este o putere generatoare. "Creativ" înseamnă că ceea ce faci depinde de imperfecțiunea umană și de cultivarea ei: antrenament, privire, exercițiu, copilărie, crize de la jumătatea vieții, fericire și tristețe, nostalgie și o memorie imperfectă. Puterea "generativă" a plantelor este descrisă în mod sublim de Kate Briggs: le dai apă și își recapătă verticalitatea. Lucrările tale de artă apar la această intersecție. Iată o ipoteză: preferința pentru plante este un semn al interesului pentru viața regenerativă a formelor, această perpetuă autotransformare. Plantele nu au *logos*, dar ele întruchipează cea mai puternică afirmare a vieții, mai mult decât animalele. Anna Tsing a descris traseul intrigant și fascinant al acestor ciuperci matsutake în locurile afectate de dezastre ecologice.<sup>11</sup> Puterea de regenerare rezistentă a naturii depășește condițiile infinit mai dificile necesare pentru existența omenirii. Dar, din nou, ceea ce am numit "arte frumoase" este un efort uman, o practică datată istoric. Putem face artă *despre* o situație post- sau non-umană, dar rezultatul în sine nu are sens decât în cadrul unei instituții bine definite, care presupune atât o anumită *privire*, cât și o memorie culturală: estetică, reflexivă, curioasă, educată, imperfectă etc. (Coccia identifică destul de rapid o cosmologie în "intensitatea" regenerativă a plantelor. În acest entuziasm, el trece instantaneu cu vederea și faptul că plantele nu au *nevoie de o cosmologie*, că o cosmologie este relevantă doar pentru o cultură care le interpretează. Merită să ne întrebăm dacă o cosmologie este interesantă în sine, indiferent de tipul de antropologie la care poate fi conectată. Plantele determină viața mai mult decât orice alt organism, dar grădinile, parcurile, peisajele sunt toate un produs al culturii).

Prin urmare, practica ta artistică redefinește crearea de imagini pornind de la o cercetare asupra atelierului, acest mediu de creație bine cunoscut care a fost contestat sistematic începând cu anii '60: atelierul nu este doar un *spațiu* - o extensie închisă unde se lucrează - ci

---

<sup>11</sup> Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at The End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruin*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

un *loc* - un spațiu care provoacă semnificații, transformări, variații.<sup>12</sup> Aceasta înseamnă că reinventarea atelierului în creația artistică contemporană este, de asemenea, o provocare scenografică și dramaturgică: perspectivele spațiale și procedurile creative, locurile și imaginile se întrepătrund. Lucrarea produsă este intim legată de locul în care este creată, nu foarte diferit de modul în care Bruce Nauman și-a tratat atelierul - acesta nu era doar un spațiu, ci și o arhivă și un material pentru filmele și instalațiile sale. Din punct de vedere arhitectural, am putea evoca, de asemenea, *Atelierul Constantin Brâncuși*: Renzo Piano l-a reconstruit cu grijă lângă Centrul Pompidou în 1977, raportând sculpturile la un sentiment intim al locului. Aceasta a fost deja a doua reconstrucție după cea parțială din 1962 de la Palais de Tokyo. Aceasta înseamnă că sentimentul unui *loc* care întărea semnificativ operele de artă ale lui Brâncuși fusese deja perceput. Nevoia de a-l prețui a existat întotdeauna.

*Atelierul ca ecosistem regenerativ de creare a lumii prin elaborarea consecventă a vieții regenerative a formelor* - acesta ar putea fi un mod ipotetic de a privi lucrările tale. Plantele sunt organismele care seduc artistul, rezidentul și poate și privitorul cu o iluzie simplă și puternică: cu puțină apă și lumină, viața este nesfârșită. Și artele plastice ne-au sedus întotdeauna pe toți într-un mod similar: arta este ceea ce supraviețuiește morții indivizilor, iar formele artistice au propriul *Nachleben* sau Afterlife în sensul lui Aby Warburg, regenerarea și transformarea istorică a motivelor și formelor de-a lungul istoriei. Ce iluzie puternică de care avem nevoie pentru a merge mai departe! Desigur, operele de artă în sine pot călători în afara atelierului, ar trebui să își trăiască propria viață în afara atelierului, dar geneza lor este inerent țesută în țesătura pereților, în plantele care îi colorează, în metamorfoza lor perenă.

---

*Disegno: Schiță pe o figură de gândire* este un eseu dialog între artista Ana Maria Micu și teoreticianul de artă Vlad Ionescu (PXL MAD / UHasselt, Belgia) care însoțește expoziția personală *Woman, Scaffolding* a Anei Maria Micu, prezentată de Mind Set Art Center, Taipei, în perioada 16 martie - 27 aprilie 2024.

---

<sup>12</sup> A se vedea Wouter Davidts și Kim Paice (eds.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Antennae 1, Amsterdam, Valiz, 2009.

Ana Maria Micu este o artistă vizuală stabilită în Botoșani reprezentată exclusiv la nivel global din 2018 de Mind Set Art Center, Taipei. Lucrează în principal cu pictura, conectând două sau mai multe imagini cu referire la experiența personală și la mediul apropiat, în prezentări neliniare ale unor scenarii pe care le identifică drept *acte minore de viață*. Micu a absolvit MFA-ul Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca în România în 2004. În 2011, lucrările lui Micu au fost prezente la cea de-a patra ediție a Bienalei de Artă Contemporană de la Moscova. Pictura ei din 2020 *workers, will still be ... to stay* a fost colecționată de Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC) din București, România. În 2022, Micu a organizat expoziția personală *Mână stângă spre priveliște depărtată* la MNAC, iar în 2021 a fost inclusă în expoziția de grup *The Poetic Realm* la Muzeul de Artă Yu-Hsiu. [www.anamariamicu.com](http://www.anamariamicu.com)

Vlad Ionescu este profesor asociat în istoria și teoria artei și arhitecturii la PXL MAD School of Arts/ Facultatea de Arhitectură și Arte, Universitatea Hasselt, Belgia. Specializat inițial în estetica formalistă și istoria artei (Riegl, Wölfflin, Worringer etc.), în prezent lucrează la relația dintre artă și arhitectură. Pe lângă faptul că a co-editat și co-tradus *Writings on Contemporary Art and Artists* de Jean-François Lyotard (Leuven University Press, 7 volume publicate între 2009-2013), este autorul cărții *Applied Arts, Implied Art. Craftsmanship and Technology in the Age of Art Industry* (A&S Books, 2016), *Pneumatology. An Inquiry into the Representation of Wind, Air, Breath* (ASP, 2017), *Waiting Rooms of Architecture*, cu Malgorzata Maria Olchowaka (VAi, 2023), *Felix Aestheticus. Pour Herman Parret*, volum editat împreună cu Sémir Badir et Nathalie Kremers (Peeters, 2023), și multe alte eseuri pe teme menționate mai sus. În 2017, Vlad Ionescu a fost laureat al Academiei Regale Flamande a Belgiei pentru Științe și Arte, Clasa de Arte/ Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten/ Klasse Kunsten. <https://uhasselt.academia.edu/VladIonescu>

Mind Set Art Center (MSAC) este o platformă de artă contemporană fondată în Taipei în 2010, care expune și promovează lucrări de artă ale artiștilor taiwanezi, asiatici și internaționali. Este dedicată programelor creative și proiectelor de colaborare cu curatori din diferite regiuni în scopul schimbului cultural. Din 2017, galeria a lansat cu succes expoziții de mari dimensiuni la Art Basel din Hong Kong, care au fost apreciate la nivel mondial. Printre acestea se numără *A 100km Walk*, de Shi Jin-Hua, *The Play of a Taiwan Ranger*, de Lee

Ming-tse, și *Liminal Air Space-Time*, de Shinji Ohmaki. MSAC colaborează, de asemenea, cu Muzeul de Arte Frumoase Kuandu din 2019 pentru a lărgi reprezentarea artiștilor săi în mediul academic. Colaborarea a dus la expoziții de referință, inclusiv *Infinitrace* de Rao Fu, *Rustle of Existence* de Shinji Ohmaki și *Tide Table* de Marina Cruz. În prezent, MSAC colaborează cu peste 30 de artiști din întreaga lume. În 2023, galeria a expus artiștii români Dragoș Bădiță, Ioan De Moisa, Dan Măciucă, iar anul acesta Oana Fărcaș, Andreea Medar și Ana Maria Micu. Se pregătește să participe la Art Brussels 2024 cu Dani Ghercă și să marcheze debutul în Taiwan al lui Bogdan Vlăduță cu o amplă expoziție personală. De la înființarea sa, galeria a fost activă în domeniul literaturii de specialitate și a realizat aproape 40 de publicații, inclusiv cataloage de expoziții și albumele de artist ale lui Shi Jin-Hua, Juin Shieh, Tang Jo-Hung, Shinji Ohmaki, Marina Cruz și Ana Maria Micu.

[www.art-msac.com](http://www.art-msac.com)