

# “Disegno: Drafting on a Figure of Thought” | A dialogue essay between the artist Ana Maria Micu and Vlad Ionescu

---

[empowerartists.org/en/inspiration/disegno-drafting-on-a-figure-of-thought-a-dialogue-essay-between-the-artist-ana-maria-micu-and-the-art-theoretician-vlad-ionescu](https://empowerartists.org/en/inspiration/disegno-drafting-on-a-figure-of-thought-a-dialogue-essay-between-the-artist-ana-maria-micu-and-the-art-theoretician-vlad-ionescu)

6 March 2024



“Woman, Scaffolding” a solo exhibition by Ana Maria Micu runs at Mind Set Art Center in Taipei from 16 March – 27 April, 2024. The exhibition is accompanied by “Disegno: Drafting on a Figure of Thought”, a dialogue essay between the artist and the art theoretician Vlad Ionescu.

A relevant fragment from this text is reproduced bellow and you can read its full length on Micu’s website.

**Ana Maria Micu:** After a series of accomplished tasks, when you give yourself a comprehensive look to internalize the satisfaction of things brought to a successful conclusion, a moment comes up which is interrupted by the thought that there is something left to do, and that something missing is an artistic act.

**Vlad Ionescu:** Probably that’s the paradox. That something is missing appears to be essential in artistic creation. There is no search without something missing. There is also no artistic research in modernity without the knowledge of history and the acceptance that – from a certain perspective – everything has already been done. But the real question is whether what’s felt as missing has ever been there completely. An intuition, a sentiment is a driving force for an artist, not a clinical or historical fact, a given to be filed and done with. Furthermore, the “artistic act” never completely depends on you. This does not just mean that the artist cannot control the viewer’s attention, art history, art criticism and the entire “life” of an artwork. It also means that the artistic act is never completely a question of artistry, of craftsmanship but also of the emergence of aesthetic ideas,



associations, other artworks, an impact on the changing interiors where the work hangs, etc. In other words, an artwork lives on as long as it generates aesthetic ideas in the sense of Kant, reflections without a definite rule or definite conclusion. The struggle seems to be how to manipulate this missing artistic act since it is hypothetically always missing, it is never completely present. It's a modern problem: looking at the Flemish masters of the 15th and early 16th century, one might wonder whether their artistic act was of a different nature. Making a convincing image was the goal, the "debilitating struggle" was the combination of the visual with the theological. However, there is something sublime in the way these images passed through history, have shifted through different contexts, have been "rediscovered", that is, how they drew the viewer's attention, how they changed her sensibility once more.

The cult of the Virgin Mary in the Middle Ages that inspired many an icon has both a theological and a cultural outcome, like the tenderness and sensibility in the relationship between a mother and child. In the Western culture, images have no control over their agency: what starts as a religious story can also affect the emotional and affective relationships between the people who carefully look at images and worship them.

The modern artist has, of course, different challenges. The canonical tendency here is to think that the modern artwork concerns the "depth" of the artist herself and that the canvas is originally a blank page. This subjectivity of the modern position has been endlessly discussed, from Hegel to Deleuze. Regardless, the point is that there is always something missing in a living, creating subject. This should be seen as a constitutive lack, as a human condition more than as a loss at a given moment in time. It is important, however, that this condition turns into a productive process. It ends only with the end of an *oeuvre*, the indifference of the public or – more recently – the shifting attention of the curator.



Ana Maria Micu, "Left Hand", 2022, oil-based charcoal on toned canvas stretched on wood panel, 78 x 118 x 4 cm., and digital photograph on ceramic plate, 24 x 30 cm., variable placement.

**Ana Maria Micu:** I love the way you acknowledge and describe this constitutive lack, as belonging to our human nature. In my case, this is not something that I once had and lost, but I never had to begin with. I associate it with a longing or curiosity that, although almost indecipherable, can never be satisfied once and for all. When I draw, in all the early stages, I feel like I am solving and



discovering something. What use could such knowledge be? Is it a genuine act of knowledge? Can it be analysed in comparison with other forms? Can it be improved? Observational drawing produces evidence of observation, which ends up being different from the observed object. This degree of difference fascinates me.

Ideally, my work would be an overlay of the reference image with the drawn image, as I suggested in *Left Hand* (2022) and *Distant View* (2022), where the photograph is a printed ceramic plate that can be positioned subjectively on its drawing. The Grid Method that I use to reproduce images, in painting and drawing, is in a significant way similar to the method of archaeological excavation, where a site is first divided into quadrants.



Ana Maria Micu, "Distant View", 2022, oil-based charcoal on toned canvas stretched on wood panel, 78 x 118 x 4 cm., and digital photograph on a ceramic plate, 24 x 30 cm., variable placement

**Vlad Ionescu:** Or the perspective machine published in Albrecht Dürer's manual from 1525, or the modernist grid and its striated space, all devices that give us the "right" form. However, there is no reproduction that does not also produce and shape knowledge. This might seem a common place, but art history teaches that the creation and the understanding of images – what you call making and knowledge – have gone hand in hand, certainly since the Renaissance. We could refer to the role that the drawing (*disegno*) played in the *Vite* of Vasari: it justified both the knowledge and the practice of art, activities that were integrated in the emerging academies and were supported by the royal authorities. Already here, a certain conceptualism enters the picture, as Georges Didi-Huberman showed when he returned in his book *Devant l'image* (1990) to the writings of the Renaissance painter Federico Zuccari. The latter absolutized drawing as the realization of the idea. Drawing emulates the divine creative act and so puts the artist on a creational level. Simultaneously, drawing is referred to natural objects but also to the past painters whose *Vite* Vasari generously described.





Ana Maria Micu, *engaging activities, ... Back to All NightCrawler*, 2023, charcoal on toned canvas, 150 x 175 cm.

This is a unique moment because – as said – it explains the making of art as inherently bound to the understanding of the past, first to the knowledge of the past, the entire understanding of past artists, and then to aesthetic experience. So, the questions that you raise are as old as the notion of art as we have known it for a long time, namely as a practice that is more than craftsmanship, that is self-aware of the archaeology of the painted, sculptured, built artefact. Furthermore, today, the practice and knowledge that it brings about has a *performative* side to it: it is precisely the automatic making of images, their mechanical reproducibility, that demands an intense and critical study of how images are made and how they are perceived. Precisely because figurative representation has become a technical automatism, drawing is fundamental – it is the ideal tool to understand the production of knowledge that image-making is capable of.

If we drew more, then maybe we would peruse images on screens more slowly, less ferociously and distractingly. In your case, at least to some extent, drawing seems to ‘perform’ and ‘re-stage’, a foundational act of looking and understanding, arranging, and creating the perceived object. It’s similar to the reason why a child memorizes and recites a poem or a song.

The child’s performance is not just an act of memory but a way to dramatize language, its intensity, the figures it creates, and their emergence at a given moment, a moment that demands the attention of the listener. Your work provides – at this level, but there is more – an archaeology of perception that echoes classical phenomenological issues: the relation of the eye and the hand, the emerges of vision as contrasted to mere visibility (or capacity to see), the surplus of visual sensations, etc.





Ana Maria Micu, *an existing configuration, ... You then continue creating*, 2023, charcoal on toned canvas, 175 x 260 cm.

For Zuccari, the act of *disegno* had divine powers because drawing meant literally producing the imagined or represented object. There is no *Annunciation* without the drawn setting of a Fra Angelico or Fra Bartolomeo: drawing meant also inventing a scene, an interior and two bodily gestures, one of Gabriel and one of Mary. Maybe today, when the production of images is automatic and mediated by other mechanically reproduced images, drawing condenses the act of looking and what I would like to call the ‘arrangement’ of objects, thinking of them in a certain setting, interior or order. Their drawn representation captures a specific type of *attention*, a notion that is central to contemporary life: it combines recognition or reading what is seen with an understanding of the way in which objects appear as a *specific place*.

That is the vocation of your work: beyond a strong craftsmanship and a figurative iconography, between the making and the reading of images, they should demand something of the viewer and your work – if I understand it well – demands an attention for a philosophy of the interior. We shall return to this point. Your drawings and their modulations in other media are quite bound to this emergence of a sense of place. Not just space in the geometrical sense of the word, but space understood as a meaningful arrangement of an interior – what I’d like to call a ‘place’ where plants grow along with drawn lines and drawn lines refer to the growing plants.”

Read the entire dialogue [here](#).







*Ana Maria Micu, with impregnation. ... The depth of our psyche knows, 2023, acrylic on canvas, 175 x 115 cm.*

**Ana Maria Micu** is a visual artist based in Botoșani exclusively represented globally since 2018 by Mind Set Art Center, Taipei. She works primarily with painting, connecting two or more images with reference to personal experience and her close environment, in non-linear presentations of scenarios she identifies as minor acts of living. Micu graduated from the MFA of the University of Art and Design of Cluj-Napoca in Romania in 2004. In 2011, Micu's works were at the Fourth Moscow Biennale of Contemporary Art. Her 2020 painting, "workers, will still be ... to stay" has been collected by the National Museum of Contemporary Art (MNAC) in Bucharest, Romania. In 2022, Micu held her solo exhibition "Left Hand to Distant View" at MNAC and in 2021 was included in the group exhibition "The Poetic Realm" at Yu-Hsiu Museum of Art.  
<https://www.anamariamicu.com/>

**Vlad Ionescu** is associate professor in the history and theory of art and architecture at PXL MAD School of Arts/ Faculty of Architecture and Arts, Hasselt University, Belgium. Originally specialised in formalist aesthetics and art history (Riegl, Wölfflin, Worringer, etc.), he is currently working on the relationship between art and architecture. Besides co-editing and co-translating Jean-François Lyotard's "Writings on Contemporary Art and Artists" (Leuven University Press, 7 volumes published between 2009-2013), he is the author of "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", with Malgorzata Maria Olchowaka (VAi, 2023), "Felix Aestheticus. Pour Herman Parret", edited volume with Sémir Badir et Nathalie Kremers (Peeters, 2023), and many other essays on the aforementioned topics. In 2017 Vlad Ionescu was Laureate of the Royal Flemish Academy of Belgium for Sciences and the Arts, Class of Arts/ Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten/ Klasse Kunsten.  
<https://uhasselt.academia.edu/VladIonescu>



# “Disegno: Schiță pe o figură de gândire” | Vlad Ionescu în dialog cu artista Ana Maria Micu

[empowerartists.org/inspiratie/disegno-schita-pe-o-figura-de-gandire-vlad-ionescu-in-dialog-cu-artista-ana-maria-micu](https://empowerartists.org/inspiratie/disegno-schita-pe-o-figura-de-gandire-vlad-ionescu-in-dialog-cu-artista-ana-maria-micu)

6 martie 2024



“Woman, Scaffolding”, o nouă expoziție personală a Anei Maria Micu, are loc la Mind Set Art Center din Taipei în perioada 16 martie – 27 aprilie 2024. Expoziția este însoțită de “Disegno: Schiță pe o figură de gândire”, un dialog-eseu între artistă și teoreticianul de artă Vlad Ionescu. Un fragment relevant din acest text este reprodus mai jos și îl puteți citi integral pe site-ul artistei.

**Ana Maria Micu:** 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.

**Vlad Ionescu:** 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 "profundimea" 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.

**Ana Maria Micu:** 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.





Ana Maria Micu, *Mână stângă*, 2022, cărbune uleios pe pânză tonată întinsă pe panou lemn, 78 x 118 x 4 cm., și fotografie digitală pe plăcuță de ceramică, 24 x 30 cm., amplasament variabil

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.



Ana Maria Micu, *Priveliște depărtată*, cărbune uleios pe pânză tonată întinsă pe panou lemn, 78 x 118 x 4 cm., și fotografie digitală pe plăcuță de ceramică, 24 x 30 cm., amplasament variabil

**Vlad Ionescu:** 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 justifica 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 renascentist Federico Zuccari. Acesta din urmă a absolutizat desenul ca realizare a ideii. 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.



Ana Maria Micu, *engaging activities, ... Back to All NightCrawler*, 2023, cărbune pe pânză tonată, 150 x 175 cm.

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 ‘repună 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.



Ana Maria Micu, *an existing configuration, ... You then continue creating*, 2023, cărbune pe pânză tonată, 175 x 260 cm.

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 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.







Ana Maria Micu, with impregnation. ... The depth of our psyche knows, 2023, acrylic pe pânză, 175 x 115 cm.

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.”

Dialogul- eseu poate fi citit în integralitate **aici**.

**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. În 2022, Micu a avut expoziția personală "Mână stângă spre priveliște depărtată" la MNAC și în 2021 a fost inclusă în expoziția de grup "The Poetic Realm" la Muzeul de Artă Yu-Hsiu.

<https://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 estetică formalistă și în istoria artei (Riegl, Wölfflin, Worringer etc.), în prezent se ocupă de relația dintre artă și arhitectură. Pe lângă co-editarea și co-traducerea "Writings on Contemporary Art and Artists" a lui Jean-François Lyotard (Leuven University Press, 7 volume publicate între 2009-2013), este autorul cărților "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", împreună cu Malgorzata Maria Olchowaka (VAi, 2023), "Felix Aestheticus. Pour Herman Parret", volum editat împreună cu Sémir Badir și Nathalie Kremers (Peeters, 2023), și a multor 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>