Rezumate

Alexandra Mihalaș, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul I

Cultul Sfinților Simeon și Sava – influențe sârbești în Țara Românească

Voi prezenta originile venerării Sfinților Simeon și Sava, programele iconografice dictate de cultul lor și căile prin care acesta a ajuns în Țara Românească. În Serbia medievală, în timpul regelui Milutin (1282-1321) a apărut cultul comun al lui Simeon, fondatorul dinastiei Nemania, și al fiului său, Sava, primul arhiepiscop sârb. Însă ambii sfinți au fost venerați separat înainte să se răspândească cultul lor comun. Astfel, în iconografie au existat două programe distincte. Primul îi înfățișează pe cei doi în calitate de fondatori ai statului și ai bisericii independente. Al doilea program iconografic accentuează aspectul dinastic al cultului comun, reprezentând fuziunea a două puteri statale în cadrul unei familii și pe Simeon și Sava ca protectori ai Nemanizilor. După 1495, Țara Românească iese dintr-o perioadă de instabilitate odată cu venirea la domnie a lui Radu Basarab, care redeschide relațiile cu lumea sârbă. Când în 1479 cade ultima formațiune statală sârbă autonomă, elitele sârbești se refugiază în Țara Românească. Printre acestea sunt familia Brancovici, care se românizează luând numele de Brâncoveanu și familia Craioveștilor, care avea să ajungă pe cea mai înaltă treaptă în ierarhia nobiliară. Circumstanțele politice duc la un schimb cultural și ca urmare venerarea sfinților Simeon și Sava pătrunde și pe teritoriul Țării Românești.

Miruna Moraru, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul I

Biserica Neagră, sculptură și portaluri: context european, legături cu familia Parler

Biserica Neagră din Brașov, cea mai vastă construcție gotică din Transilvania, păstrează un interesant ansamblu sculptural format din douăsprezece piese datate în secolul al XV-lea, din păcate prea puțin cercetate până în prezent. Voi sintetiza literatura de specialitate referitoare la aceste statui și la cele cinci portaluri ale edificiului, adesea puse în legătură cu șantierul de la biserica Sf. Elisabeta din Košice, Slovacia. Pentru a încadra Biserica Neagră într-un context european, voi prezenta arhitectura produsă de membri ai familiei Parler, biserici hală cu portaluri complexe și decorate cu sculpturi plasate în baldachine, încercând să stabilesc similitudini cu construcții parleriene precum Sf. Vit din Praga sau Sf. Cruce din Schwäbisch Gmund.

Ana-Maria Ștefan, Universitatea Națională de Arte din București,
Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul I

Polipticul din Dupuș: reconstituire, schimbare, formă și influențe

Comunicarea își propune să urmărească parcursul și transformările retablului de la Dupuș, care au survenit atât la nivel vizual, fizic, cât și la nivelul percepției și funcționalității lui ca parte componentă a cultului. Voi prezenta, într-o primă fază, reconstituirea aspectului inițial al piesei, datarea, locația originară, dedicația și iconografia sa, precum și analogii cu alte exemple din spațiul transilvănean și din afara acestuia. Apoi voi aduce în discuție noile interpretări iconografice și doctrinare apărute odată cu perioada Reformei. În cele din urmă, voi descrie o serie de particularități formale de ordin tehnic și stilistic ale polipticului, care îl disting de alte producții similare din Transilvania și îl apropie mai degrabă de reprezentări de peste hotare.

Oana Stan, Universitatea Națională de Arte din București,
Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul I

Afinitatea dintre Buna Vestire și perspectivă. O interpretare iconografico-spațială

Ținând cont că Buna Vestire are două dimensiuni – una de a reda vizual Întruparea, cealaltă de a capta momentul când incomensurabilul devine măsurabil – mă voi întreba cum poate perspectiva, manifestare a lumii sensibile, să cuprindă această apariție a nefigurabilului în simbol. Mă voi concentra asupra faptului că o serie de artiști au folosit construcția geometrică perspectivală și pentru a face vizibilă reprezentarea divinității în imagine. Teoria lui Alberti despre construirea locului unde historia se desfășoară nu contrazice obiceiurile picturale din secolul ce îl precedă, iar grupul de artiști vizat ordonează practicile anterioare printr-un nou fel de exploatare a organizării spațiale. În această perioadă este creat un mijloc rațional de a manevra spațiul pictural și personajele pe care acesta le conține. Cu alte cuvinte, la început de Quattrocento se căuta o soluție nouă la o problemă veche – cum să sistematizeze spațiul felul în care personajele apar în imagine? Pe urmele lui John R. Spencer, voi analiza patru artiști – Masaccio, Fra Angelico, Domenico Veneziano, Piero della Francesca – și forma pe care o propun ei pentru soluționarea reprezentării unei teme vechi printr-o redactare iconografică nouă, considerând alături de el că doar acești artiști pot fi puși în conexiune cu modelul spațial studiat.

Sara-Alexandra Gharazeddine, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul III

Desenele lui Rafael pentru Stanza della Segnatura

Lucrarea de față își propune o analiză a desenelor lui Rafael, în special cele realizate pentru frescele din Stanza della Segnatura, urmărind modul în care acestea evoluează din punct de vedere compozițional, stilistic și tehnic. Judecând după vasta cantitate de schițe făcute de Rafael, desenul a reprezentat un aspect important în creația sa și un instrument vital în rezolvarea problemelor artistice. Desenele sale sunt gândite cu foarte mare atenție și analizând producția sa grafică în raport cu cartonul final al lucrărilor putem observa că există o corelare între tehnică și scop. Deși au existat momente în care Rafael a părut interesat în mod special de posibilitățile unei anumite tehnici, fiecare etapă a carierei sale este caracterizată de o mare varietate din acest punct de vedere. Astfel, complexitatea tehnică este întru totul revelată de modul în care îndeplinește comanda primită de la Iuliu al II-lea pentru biblioteca sa privată de la Vatican, ce mai târziu va primi numele de Stanza della Segnatura. Acest proiect l-a pus pe Rafael în fața unor probleme compoziționale pe care nu le mai întâlnise până atunci. Cercetarea mea va analiza evoluția lui Rafael de la schiță la lucrarea finală, etapele pe care le parcurge și tehnicile pe care le folosește în desenele pentru Stanza della Segnatura, astfel încât să putem înțelege modul în care acesta își gândea compozițiile.

Raluca Ion, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul III

Reflexie și transparență în picturile de tip Vanitas ale secolului al XVII-lea

Subiectele de tip Vanitas din pictura olandeză a secolului al XVII-lea își au originile atât în necesități economice, cât și în interesul pictorilor pentru redarea iluzionistă a realității și pentru detalii cu încărcătură simbolică. Pe lângă frecventele cranii, lumânări și clepsidre, care sugerează trecerea timpului și moartea în moduri lesne de descifrat, în picturile pe care le voi analiza apar bule de săpun și globuri de sticlă. Transparența și reflexiile suprafețelor lor trebuie să intrige privitorul, să-l facă conștient de caracterul tranzitoriu al vieții și de inevitabilitatea morții. Lucrarea mea își propune să analizeze posibilele semnificații ale acestor elemente de reflexie și transparență și asociațiile pe care este de presupus că le trezeau în privitor, pentru a-l provoca să-și amintească de deșertăciunea existenței pământești.

Maria Anghel, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul I

Reprezentări izolate ale rănilor lui Iisus în arta medievală occidentală

Între 1350 și 1420, cărțile de rugăciune din Europa de nord includ frecvent reprezentări ale Patimilor lui Isus. Pe lângă instrumentele torturii sale, rana laterală a lui Cristos este redată în mod realist și detaliat. În Psaltirea și Ceaslovul create pentru Bonne de Luxemburg, ca și în multe alte texte destinate devoțiunii private, rana este izolată pe o pagină întreagă. Aceasta este extrasă din cadrul corporal și reorientată pe verticală, fiind reprezentată ca o cavitate roz și cărămizie sub forma unei mandorle, ceea ce produce o imagine imersivă și destabilizatoare. Scopul acestei reprezentări este mult dezbătut în istoria artei, dar asemănările vizuale cu anatomia feminină sunt clare pentru privitor, de-a lungul secolelor. Deseori, corpul a fost o metaforă activă pentru diferite concepte spirituale și pentru construcțiile sociale, iar creștinismul i-a atribuit puterea de a fi venerat. Înrădăcinat în adevărul al suferinței Crucificării și al Învierii ulterioare, trupul a devenit un loc al experienței religioase. Oricât de profund interiorizată, imaterială și transcendentă ar fi fost religia medievală, imaginile de cult au fost în aceeași măsură „somatice, centrate pe trup și materiale", un paradox care ajută să explice geneza reprezentării izolate a rănii lui Hristos.

Daniel Ungureanu, Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași, Istoria și Teoria Artei, anul III

Culturismul: artă corporală sub influența ideologiei esteticii corpului

Încă din a doua jumătate a secolului al XX-lea, culturiștii profesioniști au pretins principii estetice în practica lor. Datorită utilizării de ergogenice și de steroizi și preocupării îndeosebi pentru creșterea masei musculare, culturismul nu urmărește obținerea ori păstrarea sănătății. Rezultatul este unul pur vizual, culturistul vizând obținerea unui fizic ce sugerează sănătate și forță, și nu în mod necesar unul care chiar posedă aceste atribute. În practica lui, culturistul proiectează propria viziune asupra materialului și, aidoma unui artist, identifică zone ce trebuie mărite ori reduse, alungite ori comprimate. Apoi, cu ajutorul greutăților și modului de contractare al mușchilor, el își modelează corpul într-o încercare asiduă de atingere a perfecțiunii. Prezentarea mea încearcă să surprindă lupta culturiștilor pentru afirmarea identității și explorarea subiectivității. Însă cum acest proces este un rezultat al bio-politicilor și al manipulării ideologice a conceptelor de frumusețe, sportivii ajung ca tocmai în actul de obținere al controlului asupra corpului să piardă controlul și să devină nu doar subiecți profund nemulțumiți de imaginea corpului lor, ci și lucrări de artă produse chiar de ideologii corporale mutante.

Diana Badea, Universitatea Națională de Arte din București,
Departamentul de Istoria și Teoria Artei, Master anul I

Reprezentări ale Shoah-ului în cinema

Această comunicare își propune o explorare critică și speculativă a diverselor forme de reprezentări ale Shoah-ului în cinema, de la unele versiuni aparent banalizante prezente în cultura pop, la scepticismul unor cineaști precum Alain Resnais sau Claude Lanzmann în ceea ce privește posibilitatea filmului și a imaginii documentare de a reprezenta acest fenomen istoric-limită. Voi căuta să demonstrez cum nicio descriere, nicio imagine nu poate să redea adevărata dimensiune a Shoah-ului, în același timp cum niciuna dintre aceste formule cinematice nu caută banalizarea, instrumentalizarea vreunei suferințe. În acest caz, singura formă aberantă, pentru a-l cita pe Jean-Luc Godard, ar fi uitarea, căci „a uita exterminarea face parte integrantă din procesul de exterminare".

Nicolae Miriță, Universitatea Națională de Arte din București,
Departamentul de Istoria și Teoria Artei, Master anul I

Memorie colectivă, psihogenie și corporalitate în Panoul 79 al „Atlasului Mnemosyne" al lui Aby Warburg

Aby Warburg face parte dintr-o generație traumatizată de Primul Război Mondial și obsedată de semnificațiile memoriei. De altfel, Atlasul poartă numele zeiței grecești a memoriei. De asemenea, trebuie menționat faptul că Warburg începe să lucreze la Atlas după ameliorarea stării sale de sănătate, fiind cunoscută psihogenia sa, caracterizată prin tulburări psihotice și episoade depresive care i-au influențat activitatea. Panoul 79 este un rezumat al întregului Atlas, acoperind un domeniu cultural vast, eterogen, întins din secolul al IX-lea până în secolul XX și surprinzând tensiunile tematice dintre corpul fizic și cel mistic, dintre sacru și profan, dar și dintre individ și mulțime. Dacă imaginile profanării readuc în memoria colectivă violența legată de ritualurile simbolice, suita centrală de imagini surprinde prezența corpului divin în Euharistie. Cu toate acestea, pentru Warburg, a cărui psihogenie își afla originea în stresul și devastarea aduse de Marele Război, o altă caracteristică a memoriei colective moderne a fost scăderea conștiinței morale. Pentru el, o foaie de ziar aparent haotică poate fi un simptom al unui climat cultural, de la care începem să reconstruim un sens, în memoria noastră colectivă. În cheia lui Warburg, comunicarea nu vehiculează un material inert, de o manieră dezordonată, ci oferă oportunitatea unor dezbateri, cu scopul de a descoperi fapte, cunoștințe noi sau adevărul.

Cozmin Amăriuței, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, Master anul I

Teatrul Morții între Pathos și Logos – Panoul 75 al „Atlasului Mnemosyne" al lui Aby Warburg

Panoul reprezintă emanciparea practicii intelectuale din Antichitate până în epoca modernă, exemplificată prin intermediul unor opere de artă din secolul al XVII-lea. Este ilustrată evoluția anatomiei, plecând de la „magia anatomică" înfățișată de sacrificiile umane și animale dedicate divinităților, către anatomia științifică a oamenilor, prin filonul studiilor lui Democrit cu privire la localizarea fizică a sufletului în trup. Warburg elaborează o suită plecând de la blânda contemplare a morții și îndreptându-se spre meditația academică a corpului în raport cu reflectarea spirituală a morții.

Florentina Aron, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul III

Atlasul lui Vincent Van Gogh

Tema lucrării mele pornește de la o publicație editată de Muzeul Van Gogh din Amsterdam în anul 2015, ce dorește să spună povestea artistului ca un călător european și îl urmărește pe parcursul călătoriilor sale în cele peste douăzeci de locuri unde a trăit, de la Zundert, din sudul olandez, locul nașterii lui, până în Provence și apoi în nordul Franței, la Auvers-sur-Oise. Fiecare destinație a însemnat o schimbare în viața și activitatea creatoare a pictorului, marcându-i personalitatea. Astfel, parcurgem drumul de la celebrul tablou „Mâncătorii de cartofi", pictat în aprilie 1885, în perioada în care pictorul se afla la Nuenen și până la tablourile cu floarea-soarelui, care s-au născut din lanurile câmpiilor însorite din Arles. Călătorind cu Vincent van Gogh, ajutați de Atlasul conceput de Muzeul din Amsterdam, vom cunoaște și lumea în care a trăit pictorul (avem mărturii ale timpului său, diverse documente ca scrisori, fotografii, hărți, timbre), îi vom putea înțelege și vom analiza opera acestuia în evoluția ei, vom vedea cum Van Gogh a transformat lumea din jurul său în artă.

Emma Raluca Petrescu, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul II

Principatele Unite nr. 63 – Analiză istorică și arhitecturală

Analiza din punct de vedere istoric și arhitectural a imobilului de pe strada Principatele Unite nr. 63 este un proiect în care m-am angrenat mai mult din *feeling*, neavând date sau referințe cu privire la acesta. Am descoperit apoi că povestea imobilului, aflat cândva în Mahalaua Flămânda, este învăluită în mister și că cercetarea pe care am întreprins-o prezintă interes și importanță pentru actualul Liceu de Muzică „Dinu Lipatti", al cărui sediu este din 1945 și până astăzi, și pentru istoria și cultura orașului. Studiul este structurat în două părți: analiza elementelor de exterior și apoi a spațiului interior, urmărind parcursul trecerii prin timp al casei. Dacă arhitectura și decorația exterioară încă păstrează monumentalitatea reprezentativă pentru stilul caselor bucureștene de sfârșit de secol XIX, interiorul a suferit intervenții majore în secolul XX și, mai recent, a pierdut aproape toate elementele ce alcătuiau odată ambianța de secol XIX.

Silvia Costiuc, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul III

Stilul florentin-maur în București ca cerință a beneficiarilor

În perioada interbelică s-a definit în spațiul românesc stilul arhitectural florentin-maur, printr-o arhitectură civilă cu aspect compact, cu volumetrie cubică brută, învelită cu tencuială de culoarea nisipului, calcio-vecchio, pe care sunt colate elemente arhitecturale ce conțin trimiteri istorice comparabile cu figurile de stil din literatură: arce frânte, turnuri, capiteluri istoriate, coloane filiforme și traforuri à la arabesque. Construcțiile în stil florentin-maur au un aspect romantic și constituie o combinație eclectică originală de elemente de arhitectură islamică, romanică, gotică, grefate pe un fond modernist-liric. Acest stil ar putea fi considerat o categorie a arhitecturilor revival regionale de inspirație islamică și europeană, cu particularitatea că depășește temporal perioada stilurilor revival, atingând apogeul în interbelic. Scopul acestei cercetări este de a inventaria parțial imobilele de tip florentin-maur din București, pentru a identifica proprietarii imobilelor ca încadrare etnică și profesională, aria cronologică și mai ales apariția primelor exemplare, evoluția stilistică în contextul Bucureștiului, tipologiile arhitecturale, modul de constituire a stilului, sursele de inspirație, metodele de proliferare, dar și pentru a completa definirea ingredientelor acestui stil.

Diana Tudor, Universitatea Națională de Arte din București,
Departamentul de Istoria și Teoria Artei, Master anul I

Insule de arhitectură modernistă în arhitectura bucureșteană

Prezentarea mea va analiza textele publicate în anii 1934-1935 de arhitecții Marcel Iancu, Horia Creangă („Către o arhitectură a Bucureștilor", „Utopia Bucureștilor", „Anarhia stilurilor și arta viitorului") și Octav Doicescu („Spiritul arhitecturii Bucureștilor" și „Memoriul justificativ" care făcea parte din planul director de sistematizare). În acești ani, arhitecții sunt membri ai Asociației pentru urbanistica Bucureștilor, iar scrierile lor sunt relevante pentru înțelegerea teoriilor arhitecturale și urbanistice ale epocii. Ei militează pentru o „nouă orientare urbanistică", în care urbanismul să „se poată formula ca o arhitectură dirijată". După acești arhitecți, o concepție urbanistică trebuie să adopte de la început un singur stil arhitectural, renunțând la trecut, considerând că arhitectura clasică este o „formă rigidă, născută din construcția timpului și care nu mai corespundea realității". Arhitectura modernă este descrisă ca fiind „bucuria volumului crud, echilibrat frumos în lumină, simplu și sincer", iar ornamentul ca fiind unul dintre „mijloace[le] nesigure care înlocuiesc arhitectura". Pe de altă parte, aceleași texte propun „transformarea casei țărănești în casă orășenească amplificată", iar mișcarea modernă este văzută ca o „recuperare a principiilor pierdute", dorindu-se „altoirea spiritului românesc pe arhitectura modernă".

Simona Drăgan, Universitatea Națională de Arte din București,
Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul III

Practici medicale și spitalicești în frescele de Quattrocento din spitalul Santa Maria della Scala din Siena

În complexul muzeal Santa Maria della Scala din Siena, Sala del Pellegrinaio se distinge printr-o colecție de zece fresce, realizate, cu două excepții, în anii 1440-1444, în principal de Domenico di Bartolo. Despre aceste fresce, asupra cărora bibliografia nu este bogată, s-a afirmat că ilustrează misiunea unuia dintre cele mai vechi spitale europene atestate, distingându-se atât printr-un subiect de mare originalitate, cât și prin valoarea descrierilor de obiecte, costume și detalii arhitecturale reprezentate, confirmate pe alocuri în etapele de restaurare a complexului. În plus, cea mai cunoscută dintre fresce, Îngrijirea și vindecarea bolnavilor (1440-1441), reprezintă o mărturie iconografică unică asupra practicilor spitalicești din epocă, oferind detalii din cadrul activităților cotidiene ale instituției. Lucrarea își propune să analizeze aceste fresce din perspectiva valorii de document istoric a imaginii de artă, căutând, pe cât posibil, să documenteze extraartistic unele practici medicale și caritabile (ex. îngrijirea copiilor abandonați), redate convențional în imaginea de artă.

Laura Curelariu, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul II

Cămătarii, între sacru și profan. Direcții de interpretare iconografică

Dezvoltarea sistemului bancar în Flandra a avut drept consecință apariția, la sfârșitul secolului al XIII-lea, a unei categorii profesionale care se ocupa cu tranzacțiile bănești. Activitatea prolifică a cămătarilor a condus la creșterea puterii lor economice și sociale, de-a lungul secolelor ei contribuind în consecință la importanta creștere economică a Flandrei. În acest context a apărut nevoia de reprezentare a principalelor activități aducătoare de venituri substanțiale: bancheri, aurari, cămătari, ca profesii onorabile, în situația în care Biserica nu privea cu ochi buni aceste activități. Majoritatea artiștilor erau familiari cu acest tip de scene pentru că erau foarte orientați către vânzare. În contextul socio-economic al secolului, faptul că pictorii reprezentau astfel de ocupații era perfect legitim pentru că, pe lângă lucrările cu caracter religios, lor li se comanda realizarea acestor picturi cu caracter profan. Pictori precum Quentin Massys sau Marinus van Reymerswale s-au aliniat perfect la această nouă direcție a artei. Sunt însă aceste picturi doar reprezentări ale unei categorii profesionale? Prin lucrarea de față îmi propun să analizez atât sursele de inspirație iconografică ce stau la baza acestor imagini, cât și caracterul lor satiric și moralizator.

Monica Adriana Ionescu, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul II

Emoții, imaginație și artă – Atys Amorino de Donatello

Erwin Panofsky a remarcat faptul că echilibrul între o întoarcere la clasici și o întoarcere către natură a fost realizat de sculptura toscană în prima jumătate a secolului al XV-lea. În timp ce întoarcerea la natură a jucat un rol maxim în pictură, întoarcerea la arta clasică a jucat un rol maxim în arhitectură. Lucrarea de față are în centru sculptura lui Donatello, Atys Amorino, pe care Panofsky a numit-o Timpul în chip de copil fericit aruncând (dând) cu zarul. André Chastel a semnalat, în ceea ce-l privește pe Donatello, interesul pentru un fel de exotism păgân, considerându-l pe Atys Amorino „cea mai surprinzătoare și prietenoasă imagine de veselie exuberantă și nerușinată, concepută în Quattrocento". Ce emoții trezește în spectator (receptorul de artă) o sculptură precum Atys Amorino? Imaginația are vreo limită în interpretarea operei de artă și în generarea emoțiilor artistice? Pornind de la opinia lui Panofsky, potrivit căreia, în imaginația lui Donatello (un mare imitator al anticilor), impulsul clasicizant se asociază unui naturalism fanatic, voi analiza această operă propunând o altă interpretare. Din perspectiva lui Roman Ingarden, concretizarea unui obiect estetic este selectivă,

noi nu o putem realiza niciodată integral. Nu putem epuiza obiectul. Nu există nicio posibilitate ca o operă să fie concretizată la modul total. Simbolul artistic este ilimitat și provoacă încercarea niciodată sfârșită a restabilirii înțelesului.

Dragoș Farmazon, Universitatea din București, Istoria și Circulația Ideilor Filosofice, Master anul II

Dadaism, cinism, suprarealism. Perioada interbelică împotriva raționalismului european

Negând valorile civilizației și promovând întoarcerea omului către natură, cinicii uimesc Grecia antică prin modul lor simplu de viață, care putea fi ușor catalogat drept ostentativ. Promovând autarkeia, independența față de bunurile materiale și dorințe, ei pledează pentru renunțarea la cunoașterea formală, considerând că civilizația evoluase pe baza unor valori greșite. Că anumite aspecte ale învățăturilor lui Antistene, Diogene sau Crates au fost preluate de dadaiști și de suprarealiști este o realitate de necontestat, întrucât aproape toți istoricii artei vorbesc despre „cinismul dadaiștilor" (și al avangardei, în general). Prezentarea va releva puncte de coincidență între crezurile cinicilor antici și cele îmbrățișate de avangarda europeană de la începutul secolului XX. Prezentarea nu își propune să verifice dacă acest lucru este adevărat sau fals ci, plecând de la premisa că este adevărat, va încerca să arate ce anume din viziunea dadaistă/ suprarealistă poate fi pus în legătură cu cinicii și ce anume nu. În spiritul Dada, prezentarea nu își propune să impună concluzii definitive. Va încerca în schimb să problematizeze, să pună în mișcare mecanisme ale gândirii, să ridice întrebări, să indice aspecte, probabil chiar să angoaseze pe acela care, pus în fața unor interogații inedite, va fi obligat să gândească asupra lor. Nici cinicii, nici dadaiștii, nici suprarealiștii nu au reușit să schimbe fundamental mentalitatea europeană. Meritul lor este însă covârșitor: au demonstrat că totul poate fi chestionat, că evoluția gândirii stă mai mult în revoltă decât în obedință, că este nepotrivit să asumăm valori fără să chestionăm justețea lor.

Luoana Breha-Vizireanu, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, Master anul I

Grupul MAVO

Centenarul DADA din 2016 a prilejuit revigorarea interesului pentru diferite mișcări de avangardă, inclusiv din afara Europei. Așa am aflat de existența grupului japonez Mavo și despre practicile și ideile noi pe care artiștii din acest

grup voiau să le introducă în societatea japoneză, folosindu-se de artă ca mijloc de exprimare. Toate acestea m-au provocat să încerc să înțeleg pe ce fundamente se întemeiază și se dezvoltă Mavo și să mă întreb dacă există un model exterior ce cauzează o reacție din partea membrilor grupului, sau dacă inițiativa pornește de la un element specific al societății japoneze, manifestat prin realitatea grupului artistic. În cadrul prezentării voi expunere istoria și parcursul artistic al grupului Mavo și voi dezbate activitatea acestuia, care depinde de contextul social-politic și de mediul artistic al perioadei în care se dezvoltă. Majoritatea studiilor referitoare la modul de adaptare a culturilor asiatice în relație cu limbajul artistic occidental analizează precizia cu care se produce o traducere culturală prin intermediul indivizilor, evenimentelor sau publicațiilor, însă eu voi mă voi întreba dacă cultura niponă deținea abilitatea de a prelua o componentă externă și de a o procesa transformând-o într-o moleculă indispensabilă a propriului sistem.

Mădălina Manolache, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, Master anul I

Modă și Suprarealism

Contribuția mea constă în aducerea la suprafață a creațiilor vestimentare ale Elsei Schiaparelli din a doua jumătate a anilor 1930, în special cele considerate șocante, inovative, cele care au fost deseori rezultatul unor colaborări cu artiști. Consider că există o calitate artistică inerentă în creația sa și voi încerca să aflu care sunt mesajele pe care designerul voia să le transmită și strategiile folosite în acest scop. Rezumându-mă la alegerea câtorva creații relevante pentru studiul meu, e important să urmăresc atât modul în care au fost receptate în epocă, cât și ideile istoricilor de artă care le analizează de pe poziții psihanalitice și feministe. Piesele pe care le voi analiza sunt Costumul cu sertare, Pălăria-pantof și Costumul cu buze, Rochia cu homar, Rochia sfâșiată, Rochia-schelet, create în colaborare cu Salvador Dalí.

Sarah-Daria Muscalu, Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași, Teorii și practici în artele vizuale, Master anul II

Spațialitatea ca subiect al cercetării artistice

Din perspectiva spațialității operei de artă, aceasta devine formatoare de spațiu ca „punere în operă a adevărului ființării". Astfel, spațiul operei de artă devine un spațiu originar care propune o altă lume, o altă formă a existenței. În ceea ce privește filozofia contemporană referitoare la spațiu, aceasta se detașează de

gândirea kantiană, însă păstrează idea geometriei abstracte ca model spațial. În această nouă conjunctură este necesară relaționarea dintre subiectiv și obiectiv pentru a se delimita perceptivul și experiența umană în organizarea geometrică a spațiului. Conștiința devine elementul esențial a spațializării. Prin referire la un spațiu geografic, acesta poate fi reificat, populat de obiecte până într-un punct extrem, sau poate fi expus unei situații particulare, fantastice în care determinarea obiectual-spațială este eliminată în favoarea utopiei, a ficțiunii și a mitului. Spațiului îi este atribuit psihicul, afectul care apelează la imaginație și reverie, spațialitatea generând conținuturi psiho-afective intense și variate, stimulând locuri ale melancoliei, nostalgiei, reveriei. În contextul cercetării artistice propuse spre analiză, conceptul de ruinofilie (emoția provocată de încărcătura afectivă proiectată asupra unor rămășițe, ruine) este relaționat cu memoria colectivă, cu fenomenologia timpului și a spațiului, acestea devenind motive intrinseci discursului artistic. Spațiul se conturează ca leitmotiv în parcursul definitivării studiului în cauză, reprezentările vizuale înțelegând spațiul ca aer, ca încărcătură emotivă a tot ceea ce a înglobat, susținut, protejat construcția respectivă de-a lungul existenței sale funcționale.

Diana Boghiu, Universitatea Națională de Arte din București,
Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul III

Receptarea Artei invizibile

Lucrarea mea își propune să analizeze receptarea artei invizibile de către public, pornind de la conceptele dezvoltate de Wolfgang Kemp în *The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception*. Aceste concepte sunt estetica receptării și psihologia receptării, cea dintâi concentrându-se asupra operei de artă și a abilității acesteia de a influența interpretarea, cea din urmă aducând în prim plan privitorul. Prin acest studiu urmăresc să demonstrez că arta conceptuală (în general), însă mai cu seamă cea invizibilă asupra căreia mă concentrez, provoacă mutații în experiența estetică a privitorului, în structura sa mentală. Ca urmare, din observator pasiv privitorul devine participant activ. Consider că experiența estetică a acestei categorii de artă lipsită parțial sau complet de materialitate nu este una vizuală, ci cognitivă. Astfel, ceea ce vreau să sugerez este că experiența artei invizibile este una a esteticii mentale. Prin artă invizibilă, sintagmă preluată de la Ralph Rugoff, mă voi referi atât la o selecție subiectivă din lucrările incluse în expoziția cu titlul *Invisible: Art about the Unseen, 1957-2012*, cât și la opere care nu au făcut parte din expoziția menționată.

Monica Dănilă, Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca,
Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul III

Arta ca ritual. Tendințe spirituale în performance art în Europa anilor '60 -'70

Cercetarea de față are drept subiect tendințele spirituale în performance în Europa, centrându-și atenția asupra deceniilor de început, 1960 și 1970. Scopul principal este acela de a descoperi modul în care arta acționistă (de tip performance, happening) este folosită ca un mediu de expresie a spiritualității, fiind privită ca o acțiune ritualică. În cazul de față, termenul de „spiritual" este conceptualizat drept metamorfoza credințelor de tip religios (creștine, orientale, păgâne), în contextul postbelic din secolul al XX-lea. Se consideră că secularizarea produsă în cadrul societății occidentale este o cauză a procesului de modernizare, a cărui culme începe să apară în secolul al XX-lea în contextul celor Două Războaie Mondiale. Este de așteptat ca o societate modernă și bazată pe rațiuni științifice să ajungă în etapa unui refuz al religiei, ca fiind o acțiune inevitabilă și ireversibilă. Pe acest fundal, prezentarea de față vine să demonstreze că acest tip de narațiune nu este de ajuns pentru a forma o imagine completă a societății postbelice. Pentru a argumenta noua direcție de citire propusă, vor fi analizate lucrări ale unor artiști europeni precum Joseph Beuys, artiști din cadrul grupării acționismului vienez, Fluxus, ZERO etc., cu scopul de a scoate la iveală trăsături de tip spiritual, asumate sau nu, și originile lor (dacă este cazul). Prezentarea nu își propune să demonteze alte tipuri de interpretare a unei opere, ci să ofere un alt punct de vedere, pentru o mai bună cunoaștere.

Ana Crețiu, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca,
Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul III

Neo. Noutate?

De regulă, utilizarea prefixului „neo" semnalează instaurarea unei formule noi, revizuite. Când vine vorba de artă însă, rămâne valabilă regula? Analizând trei instanțe, voi încerca să stabilesc ce desemnează „neo"-ul în arta contemporană: acesta presupune simpla trecere a timpului și instaurarea unei noi generații, sau implică aspecte mai profunde, precum asumarea unui nou Zeitgeist, îmbunătățiri aduse stilului, diversificarea mediilor, noi tehnici sau noi concepte? Prin ce diferă neo-dada, neo-expresionismul și neo-pop-ul de predecesoarele lor și cum își justifică utilizarea prefixului „neo"?

Silviu Pădurariu, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, Master anul I

Contemporani sau co-temporali? Metode de auto-situare în timp

Îmi propun să prezint câteva referințe teoretice descoperite datorită cercetării masterale, care mi s-au părut clarificatoare și eficiente pentru situarea în actualitate și pentru modul în care receptez arta și scriu despre ea. Metodele și instrumentele pentru studiul artei clasice, moderne și postmoderne sunt insuficiente pentru a descrie și contextualiza producția artistică locală din prezent într-un mod relevant și acordat la mentalitățile și comportamentele actuale din sfera artei. Instrumentele neo-critice și discursive curatoriale sunt adaptate la sistemul instituțional occidental și au aplicație ineficientă în sistemul organizațional local. Intenția acestei prezentări este de a deschide un dialog între tinerii teoreticieni, bazat nu pe preferințe teoretice asemănătoare, ci pe diversitate și diferențe. Cum scriem, în actualitate, despre arta clasică, modernă și contemporană și pentru cine scriem? La ce tip de instrumente apelăm reflexiv și căror modele ideologice aparțin ideile fixate irațional, afectiv și contextual despre artă? Au nevoie publicul, artiștii, colecționarii și organizațiile instituționale de o „teorie a artei" sau teoria a devenit un secret de breaslă?

Nadia Esslim, Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul III

Jacques Majorelle, un orientalist și un albastru memorabil

Interesul pentru Celălalt, pentru Orientul Mijlociu și pentru culturile asiatice sau nord-africane apare în secolul al XVI-lea, căpătând amploare în arta academică de secol XIX. Edward Said teoretizează orientalismul în volumul cu acest titlu publicat în 1978, afirmând că Occidentul dezvoltat, rațional și superior studiază culturile din Orientul Mijlociu, din Asia și din Nordul Africii și le prezintă drept statice și subdezvoltate. Numeroși artiști s-au specializat în subiecte orientale, inspirate de călătorii sau de imaginația lor. Termenul de „orientalist" a fost folosit mai ales în Franța, fiind popularizat de criticul de artă Jules-Antoine Castagnary. În 1893 a fost înființată Societatea Franceză a Pictorilor Orientaliști, ceea ce a schimbat atitudinea acestor artiști, care se considerau acum ca făcând parte dintr-o mișcare distinctă. Unii orientaliști pictau realist ceea ce vedeau, în timp ce alții își imaginau scene orientale din atelierele lor. Un exemplu important este Jacques Majorelle, un pictor francez cu o carieră de succes, care a trăit mult timp în Marrakech, inspirându-se din viața marocană și din călătoriile în Africa. El a introdus în artă inconfundabilul „albastru Majorelle". Pasiunea sa pentru pictură și interesul pentru cultura marocană s-au îmbinat armonios în lucrări care documentează viața rurală din Maroc la începutul secolului XX.

Cosmina Oltean, *Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, Master anul I*

Educație prin restaurare și restaurare prin educație. Atelier de cercetare arheologică și de istoria artei la castelul Bánffy din Bonțida

Timp de aproape un deceniu, castelul și domeniul familiei Bánffy au fost complet abandonate și neprotejate, astfel că oricine avea acces liber pentru orice în incintă. În această perioadă toate obiectele cu oarecare valoare au dispărut, nu s-a păstrat niciun obiect care a aparținut familiei. Restaurarea castelului se realizează parțial prin programe de specializare pentru studenți, pe diferite domenii – zidărie, tâmplărie, arheologie, istoria artei, artă decorativă etc. Fundația Transylvania Trust a înființat la Bonțida Centrul Internațional de Specializare în Reabilitarea Patrimoniului Construit, care organizează pe timpul verii module de specializare pentru arhitecți peisagiști, istorici de artă și arheologi. Astfel, castelul oferă posibilități de practică pentru universități din România și Ungaria și a stabilit legături cu universități din Suedia, Norvegia și Marea Britanie. Peste 800 de studenți din România, Ungaria, SUA, Marea Britanie, Franța, Slovenia, Slovacia, Elveția, Belgia, Cehia, Croația, Estonia au fost incluși în proiectele desfășurate la castel. În august 2017 am participat la Atelierul de cercetare arheologică și de istoria artei, în cadrul căruia am avut bucuria de a învăța lucrând alături de colegi de la universități din Românași din Ungaria.

Alexandra Micu, Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, anul I

Fotografia și arta

În prezentarea mea îmi propun să definesc fotografia de stradă, exprimându-mi propria viziune, și să conturez personalitățile artistice ale studenților din anul I de la Departamentul Foto-Video din cadrul UNArte. Imaginile fotografice se deosebesc de toate celelalte prin faptul că poartă în structura lor garanția adevărului: ceea ce se vede într-o fotografie trebuie să fi existat, fiindcă, în mod necesar, una dintre condițiile de bază ale fotografiei este prezența fotografului cu aparatul în fața unui obiectiv concret, participarea lui în cotidian. Fotografia trebuie să arate. „Fotografia nu spune (neapărat) ceea ce nu mai este, ci doar, și cu siguranță, ceea ce a fost" (Roland Barthes). Fotografia de stradă se bazează pe „acum". Ea include în mod obligatoriu strada sau un spațiu public populat sau în care prezența umană este sugerată. În ceea ce mă privește, pot spune că mă identific cel mai bine cu acest gen de fotografie, este relația mea cu oamenii și cu tot ceea ce mă înconjoară. Ideile mele despre arta fotografică s-au întregit cu cele ale studenților pe care am avut ocazia să îi cunosc cu ocazia unor cursuri comune. Printr-un scurt chestionar am aflat cum au debutat în fotografie, cum și-au dat seama că vor să urmeze o carieră în domeniu.