

## Conferința națională *Estetică și Teorii ale Artelor (ETA)* a zecea ediție, 23-24 Septembrie 2022

Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie  
Departamentul de Filosofie & Centrul de Filosofie Aplicată  
Str. M. Kogălniceanu nr.1, et.1, Sala 130 & Sala 131 (Laboratorul de Analiză a Practicilor Culturale)

Organizator: Prof. Dr. Dan Eugen Rațiu

### REZUMATE

#### Secțiunea Conferințe

**Asist. Dr. Iolanda Anastasiei**, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca:  
***Imaginea ca rezultat al memoriei în creația artistului Nemere Kerezsi***

Lucrarea propusă reprezintă un studiu de caz asupra expoziției *Nemere Kerezsi: Thiemann-Etüde* (Galeria Quadro, Cluj-Napoca, 13.05 – 24.06.2022). Studiul se concentrează pe maniera individuală a artistului Nemere Kerezsi de a reactualiza memoria unor locuri prin intermediul imaginilor și obiectelor ce îi alcătuiesc propriul demers artistic. Mai exact, scopul este cel de a analiza raportul strâns dintre memorie și imagine, pornind de la modul în care artistul observă și cercetează memoria și narațiunile create în jurul unor locuri, pe care le revendică drept resursă centrală a creării lucrărilor sale prezente în expoziția *Thiemann-Etüde*.

Ca particularitate artistică, abordarea lui Nemere Kerezsi din expoziția de la galeria Quadro este una pregnant metodologică, în care artistul pornește sistematic de la cadrul micro al unor amintiri și narațiuni personale care sunt apoi consemnate și redată prin imagini sugestive pentru cadrul macro al Antropocenului ce îmbracă istoria actuală. Astfel, dezbaterile teoretice aprinse pe marginea problemei Antropocenului sunt relevante în contextul lucrării de față, deoarece artistul captează printr-un limbaj vizual diversificat (video, fotografie, sculptură, instalație etc.) intervenția cultural-artificială a omului asupra naturii și consecințele acestei intruziuni în ceea ce privește propriul mediu uman al locuirii și viețuirii cu ceilalți.

Pornind de la premisa conform căreia mediul natural și istoria se prezintă tot mai mult ca un rezultat construit în baza interconexiunii oamenilor ce construiesc comunități, Nemere Kerezsi și-a dezvoltat demersul artistic similar unei cercetări antropologice, unde artistul colectează date subtile despre amintirea personală a unor locuri în care a fost, în scopul de a genera „ imaginea unei experiențe”. Finalmente, pentru a observa în ce măsură „memoria locului” devine pentru artist resursa primă în generarea „imaginii unei experiențe”, în scopul de a înțelege și încadra abordarea distinctă a lui Nemere Kerezsi în contextul creației artistice contemporane, prin prisma relației memorie-imagine, pe parcursul elaborării acestui studiu vor fi aplicate concepte și teorii ale unor autori precum: Joan Gibbons, Pierre Nora, W.J.T. Mitchell, Boris Groys etc.

\*\*\*

**Drd. Radu Andreescu**, Universitatea „Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie:

***Eстетici ale neplăcerii și ale repulsiei: trei momente***

În peisajul actual al teoriilor privitoare la experiența estetică și la componenta sa hedonică pozitivă sau negativă (Jean-Marie Schaeffer) și, mai ales, la cotidianitatea experienței estetice non-artistice (Yuriko Saito) și chiar non-intersubiective sau private (Kevin Melchionne), prezentarea mea propune decelarea condițiilor de acceptare estetică a neplăcerii și repulsiei (odată propuse și moduri preliminare de a distinge între acestea). Cele trei momente paradigmatic pe care le putem astfel identifica în istoria problemei nu sunt simple ocurențe ale dezgustătorului și ale abjectului în reprezentările artistice sau în viața cotidiană, ci moduri de a concepe apartenența repulsiei și a neplăcerii la sfera – de cuprindere variabilă – a artei și/sau a esteticii. Astfel, dincolo de momentul clasic-representativ care asociază subiectele repugnante imitației lor care provoacă plăcere și dincolo de momentul transgresiv al artei moderne și contemporane care își provoacă și își ofensează spectatorii, neplăcerea și dezgustul trebuie privite în funcție de o distanță mai redusă față de firescul experienței de zi cu zi. Deși o anumită neplăcere sau respingere se poate manifesta față de mai multe categorii estetice negative (inclusiv față de sublim), repulsia mă interesează, finalmente, în special ca reacție la categoria abjectului, atât în ocurențele sale excepționale, cât și în cazul rutinei vieții cotidiene. În virtutea acestui caracter comun, estetica vieții cotidiene poate oferi un nou temei de acceptare a experienței în cauză, dar nu fără o serie de condiții și de dificultăți pe care le voi examina în cursul prezentării.

\*\*\*

**Conf. Dr. Horea Avram**, Universitatea „Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film:

***Un cuvânt face (cât) o mie de imagini: Câteva considerații despre Arta inteligenței artificiale***

În prezentarea mea voi discuta despre unul dintre fenomenele (artistice) foarte recente ale ecosistemului tehnologiilor media: AI Art [*Artificial Intelligence Art*]. Este vorba de apariția și răspândirea unor sisteme diverse de vizualizare puse la dispoziție de platforme precum DALL-E, Nightcafe, Wombo Dream, Midjourney, Snowpixel, Disco Diffusion, care permit utilizatorilor să transforme cuvintele („*prompts*”) introduse de aceștia pe platformă în imagini digitale, pe baza unor algoritmi referitori la culoare, formă, gen, stil, tehnică, atmosferă etc. Deși fiecare imagine rezultată e unică, variantele sunt practic infinite, iar accesul la producerea imaginilor (de „artă”) este efectiv deschis oricui – deși uneori utilizarea e protejată de credențiale sau rezervată doar celor cu abonamente plătite.

Desigur, AI Art are rădăcini în fenomene consacrate ale artei secolelor 20-21, cum ar fi grafica pe computer sau arta generativă, însă erupția actuală a fenomenului într-o formă sofisticată și – important de subliniat – viralizată, ridică o dată în plus întrebări referitoare la definirea artei, rolul artistului, originalitate, legitimitatea instituțională etc. (E. Arielli, L. Manovich) Majoritatea comentariilor, în special critice, referitoare la fenomen sunt axate – în mod esențialist – pe schimbarea tehnologică și impactul în societate și mai puțin pe dimensiunea artistică a fenomenului. Mai exact, acestea vizează mai degrabă mediul și nu cadrul și determinantele estetice ale producerii și receptării lucrărilor (G. Taylor, E. Shanken).

Voi încerca să demonstrez că AI Art *nu* trebuie văzută în primul rând ca o expresie a artei media înțeleasă în sensul său consacrat pe baza unor principii precum interactivitatea, imersivitatea,

transmedialitatea și specificitatea spațială (*site-specificity*), ci mai degrabă ca o manifestare a istoriei artelor bidimensionale, determinate de cadru și suprafață, precum pictura sau grafica. Al Art pare mai curând doar o automatizare a unui proces vechi de când lumea de preluări, contaminări și hibridizări, nu ferit de epigonisme și similități în ordine stilistică și vizuală cu artele tradiționale. Voi discuta și în ce măsură, contrar aparențelor, Al Art nu ține de ideologiile moderniste tehnofile legate de progres, raționalitate și teleologie, ci mai degrabă de hățișurile postmoderne definite de hibridizare, relativizare și accesibilizare.

\*\*\*

**Drd. Georgiana Buț**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie, bursier „Nicolae Iorga” la Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia:  
**„Se dovedește greu să te descotorosești de el”\*: pavilionul, la Bienala de Artă de la Veneția**

În 2011, Mike Nelson a refăcut în spațiul Pavilionului Marii Britanii de la Bienala de Artă de la Veneția o lucrare mai veche, *Magazin: Büyük Valide Han* (2003), pe care o realizase pentru Bienala de la Istanbul, construind o bienală în altă bienală. L-a nemulțumit constant pe parcursul lucrului că pavilionul se mai putea intui; ar fi vrut să-l facă să dispară. Cu câțiva ani în urmă, în 2005, Hans Schabus a îngropat Pavilionul Austriei sub un munte artificial de 40 m înălțime, al cărui exterior semăna cu o randare 3D, iar interiorul, cu un labirint de lemn conceput de Piranesi. Lucrarea lui Schabus, *The Last Land*, se impunea asupra pavilionului ce dispărea aproape în totalitate. Pentru ediția din acest an a bienalei, Maria Eichhorn a plănuit inițial să mute Pavilionul Germaniei din Giardini printr-o tehnică de relocare structurală, iar ulterior să-l mute înapoi, intact, exact în același loc. În final, acest gest conceptual prea costisitor a luat forma unei lucrări imateriale, doar una din cele 4 componente ale proiectului, care îi dă și numele: *Relocating a Structure*. Intervenția materială s-a concretizat prin expunerea punctelor de întâlnire dintre două arhitecturi: clădirea originală din 1919 și extinderea monumentală efectuată de naziști în 1938.

Pentru Nelson, Schabus și Eichhorn, pavilioanele naționale de la bienală reprezintă obiecte ale intervenției artistice, structuri pe care le manipulează pentru a oferi vizitatorilor niște experiențe remarcabile. Sunt spații pe care le reorganizează, uneori transformându-le complet, le deplasează, le fac să dispară sau le mută în totalitatea lor (chiar dacă doar în imaginație).

În această lucrare analizez două mecanisme înrudite prin care artiștii transformă expoziția în lucrare la Bienala de la Veneția – *dezvăluirea / ascunderea* – și susțin că acestea fac parte din profilul medial al operelor studiate. *Dezvăluirea* ne îndreaptă atenția către ceva din sfera realului, pavilionul ca un cadru de expunere cu o puternică încărcătură simbolică (Maria Eichhorn, Ignasi Aballí), pe când *ascunderea* ne îndreaptă atenția către o lume fictivă care ne acaparează atunci când intrăm expoziție (Mike Nelson, Hans Schabus). Noțiunea de „profil medial” la care apelez este avansată de Dominic Lopes (2004, 2014) și dezvoltată de Elisa Calderola (2020), iar lucrarea propusă face parte dintr-un demers mai amplu în care elaborez profilului medial al expoziției ca formă de artă.

\*“It’s proving hard to get rid of, the pavilion,” Mike Nelson, Rachel Withers, and Guests, “Host Pavilion/Guest House/Han,” in *Mike Nelson: British Pavilion*, British Council, 2011, catalog realizat cu ocazia expoziției *Mike Nelson: I, Impostor*, British Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia 2011.

\*\*\*

**Drd. Arh. Maximilian Călin-Munteanu**, Universitatea de Arhitectură „Ion Mincu” București:

***Finalitatea estetică a arhitecturii: o posibilă citire a cerințelor vitruviene***

Arhitectura începe ca o nevoie: un cunoscut arhetip-metaforă este cabana primitivă a lui Adam, o construcție de protecție, simplă și rațională. Ea se împlinește însă prin estetică, prin forma și încărcătura ei semantică. Dar, relația esteticii cu arhitectura în lumea contemporană pare a fi pusă sub semnul întrebării. De altfel, întrebarea se și naște: care ar (mai) fi viitorul esteticii în arhitectură? Pentru a putea formula un răspuns, voi încerca aici o contribuție la recunoașterea naturii estetice intrinseci a arhitecturii, în pofida multiplicării formelor și domeniilor ei de aplicație, adesea anestetic.

De la Vitruviu încoace, înțelegem și citim arhitectura ca o contopire a trei părți egale: *utilitas – firmitas – venustas*. Acestea sunt condițiile (atributele) definitorii ale conceptului de arhitectură, finalmente în realizarea obiectului de arhitectură. Deși antice și de demult, aceste trei atribute ale arhitecturii au rămas (sub diferite denumiri) valabile până în ziua de azi. Dar prin sinea lor, acestea implică o ordonare (o ierarhizare), căci singure, nu sunt posibile în teoria de arhitectură.

Propun o posibilă ordonare pornind de la *Estetica* lui Tudor Vianu, și voi încerca o mică investigație a triadei condițiilor virtuviene, alăturându-le termenilor lui Vianu: *valoarea-mijloc* (*utilitas* și *firmitas*), slujind *valoare-scop* al obiectului cu natură artistică (*venustas*).

Aplicând arhitecturii, în funcție de prevalența manifestată a uneia sau alteia dintre cele două atribute ca valori-*mijloc* (*firmitas* și *utilitas* sau ambele), arhitectura se valorifică ca *scop* prin *venustas*. Rezultatul ierarhizării e alcătuit din trei combinații posibile: (1) *firmitas* → *venustas*; (2) *utilitas* → *venustas* și (3) (*firmitas* + *utilitas*) → *venustas*.

Astfel, *scopul* estetic al arhitecturii (*venustas*) consacră totodată esteticitatea valorilor *mijloc*: fie *utilitas* și/sau *firmitas* (în funcție de prevalența lor).

Din faptul că valorile constitutive ale obiectului de arhitectură (așa cum a fost el definit de Vitruvius) pot fi asimilate valorilor estetice ale lui Tudor Vianu, derivă și concluzia acestui scurt eseu: obiectul de arhitectură, este obiect estetic.

\*\*\*

**Prof. Dr. Ruxandra Demetrescu**, Universitatea Națională de Arte București:

***Biografia (nu doar) intelectuală a lui Aby Warburg: supraviețuiri și metamorfoze***

Personalitatea lui Aby Warburg (1866-1929), istoric de artă și istoric al culturii, care se autodefinia ca „amburghese di cuore, ebreo di sangue, d'anima Fiorentino”, poate fi descifrată sub semnul excepției: dacă posteritatea critică l-a consacrat drept figură fondatoare și precursor al științei contemporane despre imagine (*Bildwissenschaft*), el a fost fructificat și în cadrul practicilor artistice și curatoriale, odată cu mișcarea amplă de recuperare care i-a fost dedicată în ultimele patru decenii.

Biografia sa este marcată de fapte și momente exemplare, completând emblematic parcursul previzibil al unui reprezentant al științelor umaniste, în care se remarcă studiile (de istoria artei, arheologie și filologie clasică la Bonn, Strasbourg și Berlin), cercetările (concentrate îndeosebi asupra Renașterii italiene și nordice) și înnoirile metodologice (în primul rând, cea iconologică).

Plecând de la premisa că viața și opera warburgiană se împletesc organic, condiționându-se și iluminându-se reciproc, îmi propun să recreez un traseu în care renunțarea, călătoria, boala și vindicarea miraculoasă alcătuiesc stațiunile unui destin exemplar, marcat de suferințe, pierderi, supraviețuiri și metamorfoze. Mă voi concentra asupra ultimilor ani (1924-1929), dedicați unui proiect

rămas neterminat: *Bilderatlas Mnemosyne*, un atlas menit să rezume în imagini experiența umanității. Intitulat după numele zeiței memoriei din mitologia antică și alcătuit dintr-o serie de planșe (s-au păstrat 63, reconstituite recent cu materialul fotografic original) pe care erau dispuse reproduceri fotografice, de la opere de artă „înaltă” până la timbre, reclame sau imagini ale unor evenimente politice contemporane. Concluzia pe care o avansează este că atlasul *Mnemosyne* a reprezentat o viziune profund înnoitoare prin dimensiunea sincronică și potențialul curatorial.

\*\*\*

**Prof. Dr. Mihaela Frunză**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie,  
**Lector Dr. Iulia Grad**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Științe Politice,  
Administrative și ale Comunicării:

***Discuții și meta-discuții despre artă, prin lentila filosofiei cu copiii***

**Motto:** *“Arta e ori un obiect pe care oamenii îl consideră artă, indiferent că e la loc de cinste sau nu, ori un obiect care se află în muzeu, sau este cumpărat ca artă sau apreciat ca obiect de artă”* (Petru, 10 ani)

**Context.** Mihaela Frunză și Iulia Grad susțin ateliere de filosofie cu copiii, într-un proiect sub egida Centrului de Filosofie Aplicată (UBB Cluj) din anul 2016. Filosofia cu/pentru copii (p4c) reprezintă o manieră inovativă de aplicare a metodelor filosofice de dialog în compania unei categorii de public exclusă din filosofia tradițională – respectiv, tinerii și copiii. În primăvara anului 2022, autoarele au susținut o serie de ateliere online pe teme legate de artă, cu un grup de copii participanți de mai mult timp la aceste activități. În această lucrare, autoarele își propun să investigheze relevanța acestor dialoguri, atât din perspectiva dezvoltării gândirii critice a copiilor, cât și din cea a manierei în care profesioniștii din domeniul esteticii pot aprecia mai bine felul în care este perceput domeniul lor de acest public netradițional.

**Conceptualizare.** Un atelier de p4c se desfășoară în genere într-o manieră sensibil diferită de modul în care are loc o lecție sau o prelegere de filosofie. Cei care coordonează atelierul o fac nu din postura de experți atotcunoscători, ci de facilitatori curioși care ghidează copiii în discuția filosofică, similar cu ghidajul invizibil al lui Tezeu de către Ariadna prin labirintul din mitologia greacă (Worley, 2017). Din acest motiv, la un astfel de atelier sunt importante întrebările pe care le explorează participanții copii, contând atât răspunsurile, cât mai ales argumentele pe care aceștia le invocă în sprijinul opiniilor proprii. În cadrul acestor ateliere, autoarele au explorat împreună cu copiii răspunsuri la întrebări de tipul: Ce este și ce nu este arta? Cine poate fi creator de artă: doar oamenii sau și Inteligența Artificială? Ce fel de criterii folosim ca să definim ce anume e o opera de artă?

**Discuție.** Opiniile copiilor sunt extrem de variate și nuanțate atunci când trebuie să se pronunțe în ce privește statutul unei lucrări de artă. Un stimul deosebit de valoros, care îi ajută să problematizeze și să definească criterii cât mai clare, îl reprezintă lucrările de artă contemporană. Un alt rezultat interesant este că opiniile copiilor nu diferă foarte semnificativ de cele ale adulților atunci când se raportează la artă, însă diferența importantă este că, spre deosebire de adulți, copiii sunt mult mai receptivi să își schimbe părerea, atunci când ascultă argumentele pe care le oferă alți copii. Dacă un adult fără o formare filosofică e mai degrabă reticent să considere o banană lipită cu scotch pe perete sau un maldăr de pământ o lucrare de artă, copiii participanți la ateliere au ascultat cu atenție argumentele participanților care au susținut caracterul artistic al acestor exemple și au fost dispuși să își lărgescă orizontul propriu referitor la artă.

\*\*\*

**Conf. Dr. Cătălin Gheorghe**, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design:

***Estetica conflictuală: dincolo de criticalitate și agitaționism***

Pornind de la argumentul lui Oliver Marchart, potrivit căruia arta nu e o reprezentare sau o imitare a politicii, ci este ea însăși politică din perspectiva acțiunii sale sociale, intervenția se va concentra asupra analizei esteticii conflictuale și a culturii antagonizării. O dimensiune relevantă a politicității artei este criticalitatea ei în câmpul hegemoniei postpolitice a capitalismului târziu. În complementaritate cu formele de expresie ale artei critice s-a dezvoltat și o cultură agitațională indexial corelată cu necesitatea protestelor, a revendicărilor și a manifestării nemulțumirilor cu privire la traiectoriile așa-zis dezvoltationale ale actelor de guvernare. Cu toate acestea, în oglindă cu înscenarea politicului, protestele și ocupările piețelor publice au teatralizat conflictul, iar eșecul quasi-revoluțiilor din stradă a evidențiat faptul că schimbările implementate sunt imaginate în altă parte. Conflictualitatea (antagonizată) s-a estetizat, însă angajabilitatea (compozițională) poate legitima șansa reconsiderării politicului.

\*\*\*

**Lector Dr. Codruța Hainic**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie:

***Estetică și mintea întrupată în perspectiva filosofiei pragmatiste: cât de relevantă este emoția pentru experiența estetică?***

Lucrarea mea pornește de la enigmatică frază a lui Terry Eagleton cum că “estetica se naște ca discurs asupra corpului” și se interesează de acea parte a ideologiei estetice care contribuie la reevaluarea esteticii în filosofie și știință, prezentând-o ca un domeniu al creării de semnificații mediate corporal în interacțiunea cu mediul. Centralitatea corpului pentru estetică este o realitate căreia Kant a încercat să-i scape, în vreme ce pentru Dewey, în poziția sa radicală anti-kantiană, corpul se află întotdeauna la originea oricărei experiențe estetice. Dacă acceptăm morfologia și specificitatea corpului omenesc ca o condiție de posibilitate a esteticii, va trebui să acceptăm că această diversitate o corpului și a practicilor corporale va condiționa și o diversitate a perspectivelor estetice. Obiectivul acestei lucrări este să ofere o explicație privitoare la rolul experienței estetice ca activitate fundamental corporală și emoțională în interacțiunile cu mediul. De aici rezultă și teza lucrării potrivit căreia dimensiunea emoțională a experienței estetice implică un proces evaluativ care influențează anticiparea interacțiunilor cu mediul și pune sub semnul întrebării primatul cogniției în cadrul răspunsului estetic.

Concepte cheie: minte întrupată, emoții, somaestetică, enactivism, producerea sensului

\*\*\*

**Prof. Dr. Gizela Horvath**, Universitatea Creștină Partium Oradea:  
***Recepția artei participative. Cazul Documenta 15***

Ultimele trei decenii au fost marcate în lumea artei de proliferarea unei noi forme de artă, pe care o voi numi arta participativă. Acest tip de artă este fundalul concepției Documentei 15 de la Kassel din anul 2022, astfel Documenta 15 poate fi văzută ca o piatră de încercare a artei participative.

În cele ce urmează, voi articula o poziție privind arta participativă pe următoarea structură:

1. *Arta participativă - scurtă introducere.* Această formă de artă se distanțează în toate aspectele de paradigma modernă a artei – pe linia autorului, operei și a recepției. În cazul artei participative, autorul original (artistul) de obicei dezvoltă o concepție, care pentru a prinde viață are nevoie de coparticiparea altora. Autorul primar împarte de bună voie calitatea de “creator” cu alți participanți. Locul “operei” (gândită ca un obiect: pictură, sculptură, instalație...) este luat de un “proiect”. Dacă recepția unei picturi sau sculpturi pare a necesita un fel de contemplare, în fața unui obiect împlinit, pe care contemplarea nu îl schimbă fizic, în cazul artei participative “consumatorul” de artă e invitat să participe activ la producția artei. Arta participativă solicită prezența în timpul și spațiul operei. Acei receptori de artă care nu sunt prezenți, în cel mai bun caz pot contempla documentarea procesului, ceea ce ridică mari probleme privind recepția acestui tip de artă și a semnificației sale pentru ne/participanți. În cele ce urmează mă voi concentra tocmai pe aspectul recepției artei participative.

2. *Conceptul Documentei 15.* Documenta 15 este o premieră, fiind curată de colectivul artistic indonezian *ruangrupa*. *ruangrupa* la rândul lor au invitat alte colective artistice, astfel încât pe de o parte numărul artiștilor participanți se ridică la aproximativ 1500, pe de altă parte calitatea de autor (authorship) este greu de identificat. Unul din proiectele cele mai cunoscute este muralul lui Taring Padi, care este nu un artist, ci un colectiv artistic, ai cărui membri nu sunt identificați, individualizați în nici un fel. Conceptul central al Documentei 15 este cel de *lumbung*, în cultura indoneziană un hambar, unde o colectivitate își adună surplusul de recoltă, și care poate fi folosit la nevoie de comunitate. Acest concept prezintă un nodul de semnificații, ce se regăsesc în Documenta 15: cooperare, întrajutorare, colectivitate, atenție acordată mediului, naturii, micilor colectivități, etc.

3. *Experiența Documentei 15.* Având posibilitatea de a vizita Documenta 15, voi încerca o evaluare a evenimentului din perspectiva vizitatorului, a receptorului de artă. Dincolo de valorizarea etică a conceptului de *lumbung* (deosebit de actual și generos) și a coerenței curatoriale a expoziției (remarcabilă), ca vizitator, care nu a participat la evenimentele de deschidere, ci a vizitat Documenta în timpul săptămânii, la trei săptămâni de la deschidere, senzația cea mai apăsătoare a fost de lipsă. Participarea activă nu poate să dureze o sută de zile, astfel în zilele în care am vizitat Documenta nu am „participat” la nici un proiect, nici unul nefiind tocmai în desfășurare.

4. *Concluzii – limitările artei participative.* Presupunând că tot ceea ce întâlnim la Documenta 15 este artă (deci fără a intra în polemica despre calitatea de artă a acestor proiecte), ceea ce a devenit evident este deficitul recepției artei participative în cazul acelor ne/profesiuniști care nu participă. Oare teza obligativității experienței artistice, a contactului nemijlocit cu opera se mai menține sau nu în cazul artei participative? Poate fi subliniată o valoare artistică a acestor proiecte, dincolo de relevanța lor socială? Dacă da, este aceasta în legătură cu o experiență estetică a receptorului? Cum poate fi transmisă presupusa valoare artistică a acestor proiecte altor persoane decât cele implicate direct în proiectul artistic? Pot oare aceste proiecte avea relevanță pentru posteritate?

*Cuvinte cheie:* arta participativă, Documenta 15, *lumbung*, recepția artei, evaluarea artei participative

\*\*\*

**Prof. Dr. Habil. Rodica Mocan , Lect. Spec. Drd. Adelina Laura Bulibașă**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film:

***Quo vadis, ars? An attempt at making sense of new media art through the eyes of known art definitions / Quo vadis, ars? O încercare de a da sens artei new media prin intermediul definițiilor cunoscute ale artei***

From a formal, aesthetic and conceptual perspective, art has evolved to a point where it is difficult to reach a common definition. This became obvious long before we started talking about the influence of technology in art, in a time when modern art could still be approached from the paradigm of classical definitions. We are currently faced with major paradigm changes in art, even beyond and more surprising than those induced by the development of digital art. Embraced with more or less enthusiasm, this art genre that uses digital technology as the main tool to produce, present and archive art, introduced information as the base of the materiality of the art object. Transhumanist art, NFTs, art created by robots or artificial intelligence programs go far beyond what we could have envisioned and cause stupor even among initiated specialists in the field. The close collaboration between experienced artists and visionary engineers, within the context of a digital culture, has produced such radical changes in what we call new media arts, that it is necessary to revisit the very concepts that define the art, the art object and the artist and the very ecosystem that surrounds artistic creation. Starting from accepted definitions of traditional art, using a comparative approach with more recent attempts at defining new media arts, we will seek answers to the question that haunts us: Art, where to?

\*\*\*

**Lector Dr. Habil. Cornel Moraru, Universitatea Națională de Arte București:**

***În căutarea unei „științe a cunoașterii sensibile”. Estetica informațională și programul Esteticii lui Alexander Baumgarten\****

*Aesthetica* lui Alexander Baumgarten, lucrare rămasă neterminată din cauza agravării problemelor de sănătate ale filosofului german, conturează un program ambițios al esteticii gândită ca „știință a cunoașterii sensibile” (*lat. scientia cognitionis sensitivae*), care a marcat, din multe puncte de vedere, gândirea estetică modernă, fiind una dintre sursele de inspirație și critică totodată a reflecțiilor kantiene asupra judecăților de gust. Conceput în trei părți – Euristică, Metodologia și Semiotica –, acest program explorează în mod sistematic cadrele conceptuale și de interpretare ce ar putea face posibilă gândirea estetică ca știință filosofică riguroasă și, în același timp, legăturile acestui domeniu cu celelalte discipline filosofice tradiționale, cum ar fi ontologia, epistemologia și metafizica. Cu toate acestea, o bună perioadă de timp, tratatul despre estetică a lui Baumgarten a fost neglijat atât de esteticieni, cât și de istoricii filosofiei.

Odată cu ceea ce am putea numi „turnura științifică a esteticii contemporane”, definită prin preluarea cadrelor conceptuale și aporetice ale esteticii tradiționale în cercetări din domenii cum ar fi neuroestetica, estetica informațională și neuroesteticele computaționale, proiectul esteticii lui Baumgarten revine în prim-planul dezbaterilor științifice și filosofice contemporane. Putem observa însă faptul că această revenire este, totodată, și o transpoziționare a problemelor definitorii ale filosofiei moderne într-o nouă paradigmă de lucru a științei, bazată de calcul statistic și computare informațională, care a dat naștere revoluției artei digitale și a artei generate algoritmic.

În aceste condiții, se pune problema dacă esteticile științifice actuale propun o nouă viziune asupra fenomenelor estetice – bazată pe statistică și pe procesarea informațională – sau, de fapt, continuă programul esteticii moderne cu mijloacele și metodele tehnicii contemporane. Pentru comunicarea

din acest an, îmi propun explorarea elementelor de continuitate care leagă, din punct de vedere aporetic și conceptual, programul esteticii informaționale contemporane, definit de Max Bense și Școala de la Stuttgart în anii '50 – '60 ai secolului XX, de tradiția filosofiei moderne. Pe lângă evidențierea bazelor filosofice ale esteticilor științifice contemporane, o astfel de cercetare ar putea redefini modelul cercetărilor interdisciplinare a fenomenelor estetice, pornind de la tradiția filosofică modernă.

*\*Research supported by UEFISCDI contract TE64/2022, PN-III-P1-1.1-TE-2021-0439 // Cercetare susținută de contractul UEFISCDI TE64/2022, PN-III-P1-1.1-TE-2021-0439*

\*\*\*

**Prof. Dr. Cristian Nae**, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design:

***Timp afectiv, spațiu afectiv: contururi ale unei istorii afective a artei***

Atitudinea fenomenologică asupra timpului, inspirată de Bergson, sugerează ideea asocierii duratei cu memoria personală, acceptând de asemenea implicația coloraturii afective în maniera în care descriem poziționarea noastră în și față de timp. Același lucru îl putem asocia modului în care circumscriem spațiul, geografia proximității și a distanței fiind dependentă de alte criterii subiective în măsura în care o definim prin intermediul afectivității. Prezentarea de față situează spațiul și timpul afectiv drept elemente constitutive ale unei istoriografii afective a artei, pentru a lansa o serie de întrebări privind posibilitatea și efectele unui asemenea demers metodologic. Cum putem redefini, de pildă, timpul istoric din perspectiva afectivității? Ce fel de temporalitate întâlnim în practicile artiștilor contemporani care investighează trecutul și memoria recentă? Sunt aceste forme artistice capabile să furnizeze posibile modele pentru o istoriografie afectivă a artei? Ce statut are obiectul istoric într-o asemenea narațiune? Și ce putem obține prin acceptarea prejudecăților noastre afective drept motivații ale agentivității istoriografice?

\*\*\*

**Lector Dr. Oana Nae**, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design:

***Estetica normativă și începuturile designului românesc în epoca socialistă***

Designul românesc a luat contact cu un regim estetic normativ generat de cele două mari școli de design ale perioadei interbelice - Bauhaus și constructivismul, moment în care industria românească începea să prindă contur, alături de sfera construcțiilor arhitecturale și cea a designului interior. Voi încerca să analizez corelația producției de design cu noua categorie estetică promovată în perioada anilor 50-60, în cadrele unei ideologii politice socialiste puternice, pe baza experiențelor esticilor normative din perioada interbelică. Sper deosebite de câmpul artistic-plastic - noul design beneficia de experiența constructivistă interbelică. Normativitatea estetică, înțeleasă ca un sistem de reglementare a unui cadru perceptiv clar definit, este un termen cu care operează frecvent filosofia sau științele sociale, normele găsim sens în relația dintre proiectare și producerea unor experiențe care să țină cont de comportamentele sociale modelate de aceste medii. În prezentarea mea mă voi concentra, de asemenea pe cazul specific al normativității în cadrul reflexelor constructivismului românesc și relațiile sale cu noua producție industrială. Prezentând câteva exemple din designul anilor 1950-1960, vreau să analizez circulația ideii de normativitate și să arat modul în care aceste norme au fost adaptate obiceiurilor locale și specificului socialist național.

\*\*\*

**Lector Dr. Raluca Oancea (Nestor)**, Universitatea Națională de Arte București, Departamentul

Teorie, cercetare și educație prin arte vizuale:

***Noi valențe ale locuirii și ale spațialităților afective sau atmosferice***

***la documenta 15 și Bienala de la Veneția, Laptele Viselor***

După doi ani de pandemie și luni de înfruntări geo-politice declanșate de invazia rușilor în Ucraina, scena artei reacționează: două dintre evenimentele europene majore se delimitează de imperativele antro- sau euro- centriste, de tezele iluministe sau pozitivistice. Primatul rațiunii este spulberat de imperiul afectelor, frumosul înlocuit de bizar, luciditatea eclipsată de vis (sau mai exact de coșmar), contemplarea este dusă la limită. În acest context, spațialitatea capătă valențe atmosferice sau afective urmărind noile estetici propuse de Gernot Böhme sau Gilles Deleuze; teoria *Locuirii*, propusă de Heidegger, relaționează în mod neașteptat cu o reconsiderare a tehnicii.

Lucrarea propusă va analiza astfel o serie de proiecte expuse la documenta 15 (Nguyen Trinh Thi, *Tale Told in the Year 2000*, MAMA, *Whispers of the Bark Beetles*, Wajukuu Art Project, *Killing Fear of the Unknown*, Amol K Patil, *Sweep Walkers*, Dan Perjovschi, *Columns on the Fridericianum's façade*) sau la a 59-a ediție a Bienalei de la Veneția (*Delcy Morelos*, *Earthly Paradise*, *Precious Okoyomon*, *To See the Earth before the End of the World*, Marianna Sinnett, *The Severed Tail*, Zheng Bo, *Le Sacre du printemps*, Eglè Budvytytė, *Songs from the Compost: mutating bodies, imploding stars*, Tetsumi Kudo, *Flowers, Cultivation*, Vladimir Nikolić, *A Document, 800m*, Yunchul Kim, *Gyre*, Adina Pintilie, *You Are Another Me—A Cathedral of the Body*). Vom urmări cum toate aceste proiecte inscriptibile pe trasee postumaniste ce vizează *devenirea mașină*, imersiunea în cosmosul animal sau vegetal, dansuri simbiotice *la nivelul biților și al circuitelor*, hibridizări non umane, ne invită să parcurgem tot atâtea spații spectaculare, cu condiția de a ne păstra ochii deschiși către social și politic.

\*\*\*

**Lector Dr. Raluca Mihaela Paraschiv**, Universitatea Națională de Arte București, Departamentul

Teorie, cercetare și educație prin arte vizuale

***Practici cotidiene ale culturii rome și scenarii posibile la Documenta 15 și Bienala de la Veneția***

***Laptele viselor***

Estetica cotidianului (*Everyday Aesthetics*), văzută ca reacție la teoria estetică axată exclusiv pe artă, a determinat discutarea sub raport estetic a unor calități ale experiențelor cotidiene ale oamenilor situate în zona transdisciplinară a culturii și tradițiilor dar și obiceiurilor de consum, de transport, de muncă, de 'lifestyle'.

Prezenta lucrare abordează în cadrul teoretic descris în lucrări care trasează parametrii esteticii vieții cotidiene (Saito 2007, Rațiu 2016) tendințele recente din cadrul marilor evenimente de artă contemporană din acest an (Bienala de Artă Contemporană de la Veneția *Latte dei Sogni* și respectiv Documenta 15) vizibile în proiectele centrate pe comunitatea romă la artiștii care expun sub umbrela *Roma MoMA* (un proiect OFF Biennale Budapest), pavilionul Poloniei la Veneția și lucrările artistei Małgorzata Mirga-Tas, expoziția *Eugen Raportoru. Răpirea din Serai* (deschisă la Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti pe perioada Bienalei).

Lucrarea de față examinează critic materialele teoretice dedicate acestui subiect și se fundamentează

pe o documentare directă a proiectelor menționate. Teza principală este că artiști dintr-o cultură a cărei prezență nu a fost vizibilă în teoria artei până de curând ocupă anul acesta un loc central la principalele evenimente ale lumii artei contemporane prin intermediul expunerii și dezbaterii unor practici cotidiene și scenarii posibile.

\*\*\*

**Conf. Dr. Habil. Ioan Pop-Curșeu**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film  
***Maro, brun: o culoare neubită (?)***

Pornind de la o serie de cercetări emblematice de cromatică, desfășurate în orizontul antropologiei, esteticii ori statisticii, prezenta comunicare își propune să pună în evidență statutul ambiguu al culorii maro în viața cotidiană și în discursurile publice/filozofice despre culori. De la culoarea care este îndeobște considerată cea mai urâtă, murdară, neinteresantă, vom ajunge să vedem – pe baza unor exemple din pictură și cinema – cum maroul se încarcă de semnificații estetice extrem de puternice. Cu cât publicul în general pare să fie mai refractar la maro, cu atât artiști de talia lui Caravaggio, Rembrandt, Georges de la Tour sau Martin Scorsese îi exploatează cu mai mare atenție virtualitățile expresive și profunzimile.

\*\*\*

**Cercetător Dr. Ligia Tudurachi**, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară, Academia Română, Filiala Cluj-Napoca:  
***„Desenatorul” M. Blecher și „prozatoarea” Lucia Demetriade-Bălăcescu. O scenografie marca Tekirghiol***

Ceea ce îmi propun e înțelegerea importanței pe care a avut-o pentru literatura lui M. Blecher și pentru pictura Luciei Demetriade-Bălăcescu conviețuirea lor timp de câteva luni, în 1933, în sanatoriul C.T.C. de la Tekirghiol. Blecher se afla în acel moment aproape de debut; nu publicase încă în țară decât un singur text (*Herrant*) în „Bilete de papagal”, și un altul în „Le Surréalisme au service de la révolution” a lui André Breton (*L’Inextricable position*) (avea să moară în 1938). Lucia Demetriade-Bălăcescu era cu 14 ani mai mare (îi va supraviețui până în 1979). Născută în 1895, prima ei expoziție se realizase la București în 1926, cu naturi statice și nuduri. Pe fondul complicității medicale și intelectuale de la Tekirghiol, între cei doi se înfiripă o relație sentimentală – complicată și discretă, căci Lucia era căsătorită, iar Blecher era angajat și el într-o relație cu Maria Ghiolu. Această afecțiune va decide asupra formei de colaborare artistă pe care ei o dezvoltă. Pretinzând că tablourile Luciei au un tipar narativ, pe care el l-ar fi descoperit, Blecher devine „scenaristul” prietenei sale. Corpusul de 50 de scrisori pe care i le trimite „în cealaltă cameră”, în perioada sejurului lor la Tekirghiol (editate în 2000 de Monica Lascu în *M. Blecher mai puțin cunoscut. Corespondență și receptare critică*), restituie o parte din aceste scenarii și permite observarea materializării lor în tablourile din epocă ale Luciei. În paralel, literatura lui Blecher (a cărei marcă specifică o va constitui o narativitate secvențializată) va fi dublată și secondată de desene, realizate într-o tehnică și un gust care trădează influența pictoriței prietene. Stilul naiv al acesteia devine „suprarealist” prin implicarea lui Blecher. Lucia ajunge să-și numească „Fantezii suprarealiste” grupul de compoziții expuse în 1934 la București, deși – sancționată de grupul suprarealist oficial (Gheorghe Dinu și Ion Călugăru o acuză de impostură) –, ea va prefera să vorbească despre un „suprarealism în glumă”.

Asupra acestei „glume” intenționez, de altfel, să concentrez reflecția mea. Nu s-a făcut până acum nicio evaluare sistematică a formelor de creație „partajată” picto-literară Blecher – Demetriade-Bălăcescu, cu toate că, biografic, relația celor doi a interesat (Băicuș, 2004; Glodeanu, 2005; Mironescu, 2010). Desenele lui Blecher au rămas puțin cunoscute, chiar și familia romancierului afla de existența lor abia în 1946, și le-a privit cu oroare, tratându-le ca pe niște produse clinice, nu intelectuale; iar cele două texte memorialistice ale Luciei, redactate ambele după moartea lui Blecher (*În Noul Paradis*, 1941, și *Destăinuiri anti-literare: în chip și slovă: cu 71 de reproduceri originale*, 1979), nu au fost citite până acum altfel decât ca scrieri documentare. Lucrul care mă interesează e însă ceva mai precis de atât, și ține de implicarea esențială a Tekirghiolului în alegerea formulei bufon-naive pentru această creație colaborativă. Tekirghiol – și experiența bolii trăite la marginea mării – nu asigură doar fundalul unui *vivre-ensemble* pentru cei doi artiști internați în sanatoriu. Întemeiat în 1894 de doctorul Dona, acest sanatoriu cu câteva sute de locuri trata în epocă și mulți copii. Or, tocmai imaginea acestora, zăcând aliniați în șiruri pe plajă, jocurile lor, combinând moartea cu viața, scenele cu ei în dormitoare comune, încercând, creativ, să-și acopere zgomotele intestinale, s-au înscris, matricial, și în ochiul lui Blecher, și în cel al Luciei Demetriade-Bălăcescu. Aplecarea spre „copilăreli” a lui Blecher (câțiva ani mai târziu, în casa sa de la Roman, se mai juca încă „de-a vaporul” cu Geo Bogza) se leagă organic cu boala, în acest mediu. Primele două proze scurte pe care le semenază în 1933 în „Adevărul literar și artistic”, *Buțu și Jenică*, construiesc, de altfel, figuri de copii. Iar în *Ioniță Cubiță*, o schiță rămasă inedită până în 2000, spațiul maximei cruzimi e și locul perfect de joacă. Tot aplecarea spre copilăreală o face și pe Lucia Demetriade-Bălăcescu să ilustreze *Cartea cu jucării* (1931) a lui Arghezi, pentru care va obține un premiu important la Praga.

\*\*\*

**Asist. Drd. Daniel Ungureanu**, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, Facultatea de Arte Vizuale și Design:

***Către o estetică a conținutului digital de tip memetic:  
„Protomemele”, artele vizuale și rolul creativ al prosumatorului***

Digitalizarea, care definește pe de o parte o serie de măsuri cambrate nevoilor umane actuale, dar și o turnură vizuală intens modelată de mecanismele de operare și conformațiile arhitectonice ale site-urilor Web 2.0 plus, prevede și alimentează, în creștere, necesitatea unei noi alfabetizări. Prezentarea de față, în consecință, se concentrează asupra memei (internetului) – un artefact de seamă al culturii digitale vizuale, propunând un nou mod de înțelegere a fenomenului și peisajului memetic prin evidențierea rolului activ al utilizatorului de internet și, mai apoi, a unei posibile estetici a acestui tip de conținut.

Substituind frecvent comunicarea vocală sau prin text, mema este un remix al unui artefact cultural existent care urmărește esențialmente stârnirea umorului. În acest context, remixul se realizează fie prin alterarea imaginii, fie prin adăugarea de text descriptiv sau subtitlu (Milner 2012, Shifman 2014). Accentuez așadar faptul că producătorul de meme sau prosumatorul digital, membru al comunităților de tip Citire-Scriere, contribuie creativ la alegerea și/sau alterarea elementelor culturale, circulația conținutului fiind pe deplin dependentă de acest aspect (Lessing 2008, Jenkins 2009).

Cu toate acestea, așa cum notează Hennessey și Amabile (2010), memele încorporează un tip creativitate mundană sau cotidiană care nu este legată de niciun criteriu de calitate artistică, fiind în dezacord cu artele canonizate. Se mai poate vorbi atunci despre o estetică a memelor? Pentru a

răspunde la această întrebare, în continuare, voi discuta, cum memele pot fi percepute drept o artă pop a erei digitale, cu puterea de a estompa diferențele dintre conținut și artă (Knibbs), ori sunt caracterizate printr-o transmitere a unei idei artistice de la o cultură la alta printr-o însușire sau apropiere similară artei statuare romane care a copiat-o pe cea greacă, benzilor desenate care dezbăteau probleme politice, fotografiilor cu subtitluri, tehnicii fotomontajului și imaginii de slabă calitate din era internetului (Moerdler). Pe această cale, amintind de Thomas Nast, Lewis Hine, John Hearfield și alții, vom vedea dacă benzile desenate, caricaturile, ready-made-urile, arta graffiti și fotomontajul pot fi considerate protomeme luând în considerare, în special, scopul fundamental și modul de organizare a memelor, așa cum sunt ele descrise de către teoreticieni și corelate la rezultatele cercetării personale în sfera memeticii.

Cea din urmă parte a prezentării se va concentra asupra interferențelor contemporane între conținutul de tip memetic și artele canonizate (expoziții de meme și artiști memari). Folosite ca exemple, cu ajutorul acestora din urmă voi descrie memele din perspectiva unei producții culturale postmoderne caracterizată de ceea ce unii teoreticieni numesc intertextualitate acută și conștientă (Vieira 1991, McMullen 1993, Zelechow 2004, Silverman 2017, Ramin și Jafari 2019), imitarea și adaptarea elementelor culturale sub forma colajelor și parodiilor (Foster 1985, D'haen 1986, Jameson 1991, Hoesterey 1995/2001, Lewis 2012, Storey 2013, Pheasant-Kelly 2015), apropiere (Todd 1990, Shugart și Waggoner 2001), simplificarea extremă (Brann 1992, Grant 2001), antifundaționism (Lyotard 1979, Sim 1992) și utilizarea critică a stereotipurilor și clișeelelor (Hassan 1985, Kaplan 1988, Manning 1993). În acest fel, putem spune că scopul prezentării este de a stabili dacă mema ar putea fi inclusă în rândul artelor care nu se mai supun criteriilor estetice clasice și care, în schimb, se adaptează la o societate bazată pe o capacitate de atenție fragmentată și transmitere orizontală.

\*\*\*\*\*

### **Secțiunea „Întâlnire cu autorii” / „Meet the Author” section** (prezentare carte)

**Dr. Arh. Ruth-Adalgiza Iacob**, Universitatea de Arhitectură „Ion Mincu” București:

***Pus deoparte. Spațiul de cult neoprotestant*** (București: Editura Universitară „Ion Mincu”, 2021.

Prefață de Prof. dr. Arh. Augustin Ioan)

Volumul tratează tema arhitecturii neoprotestante din mai multe perspective (istorică, hermeneutică și fenomenologică), ajungând să descrie cum a fost, cum este și, mai ales, cum ar putea fi arhitectura de cult neoprotestantă. Deși se distanțează de conceptul de *Domus Dei*, sau Casa Domnului, specific arhitecturii sacre, spațiul de cult neoprotestant este un spațiu de tip *Domus Ecclesiae*, sau Casa Adunării, un spațiu de învățare și edificare spirituală, un spațiu de rugăciune care păstrează un caracter aparte prin faptul că este folosit cu scop religios. Îndepărtarea motivată teologic de concepția clasică a sacralității spațiului din bisericile tradiționale nu presupune însă o distanțare de orice gest edificator menit să emoționeze, în ciuda a ceea ce par să transmită în corpore cele peste 6500 de biserici neoprotestante construite în România. Din contră, un spațiu pus deoparte pentru rugăciune e necesar să comunice multisenzorial prin arhitectură credințele comunității care se adună acolo. Provocarea de a crea spații de cult neoprotestante emoționante, care să *sus-țină* închinarea credincioșilor și experiența lor spirituală, este cu atât mai importantă cu cât subiectul a scăpat în general atenției specialiștilor la noi în țară, în vreme ce comunitățile neoprotestante din România se află într-o continuă creștere procentuală (în raport cu populația țării).

\*\*\*

**Prof. Dr. Habil. Ioan Pop-Curșeu**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film

***Etudes comparatives sur la sorcellerie: anthropologie, cinéma, littérature, arts visuels***  
(Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană, 2022).

Ce livre réunit plusieurs textes consacrés à la sorcellerie, vue dans une perspective comparatiste. Utilisant les instruments de lecture spécifiques aux sciences humaines, notamment ceux de la psychanalyse, il propose une approche des images de sorciers et sorcières, telles qu’elles se sont développées dans divers arts : cinéma, théâtre, littérature, peinture. Un des buts majeurs de ces études est d’investiguer les fondements anthropologiques des images artistiques par le biais de croyances, traités de démonologie ou recherches folkloriques. L’architecture du livre, conçu en deux parties complémentaires, reprend la dialectique ancienne d’Éros et Thanatos (Catharsis), de la pulsion de vie et de la pulsion de mort. Car, au fond, dans tout acte ou croyance magique, Éros et Thanatos (Catharsis) sont présents à des degrés différents et font exploser leurs énergies respectives. À travers une investigation scientifiquement rigoureuse de la magie et de la sorcellerie, basée sur une riche bibliographie, le présent volume aimerait construire une grande narration à partir d’histoires fragmentaires où s’interpénètrent quelques thèmes essentiels de la vie humaine : l’amour, la haine, la sexualité, la mort, l’art, la destinée. (Ioan Pop-Curșeu)

\*\*\*\*\*

### **Secțiunea „Atelier de lucru” / ”Workshop”**

**Banda desenată urbană ca metodă de cercetare și instrument de activare socială.**

**Studiu de caz: ArtiViStory Collective\***

Moderator: **Conf. Dr. Mara Rațiu**, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca

\*Atelier de lucru în cadrul proiectului de cercetare *(in)VISIBLE: a novel approach to research and community engagement for OurCluj*, 2020-2022, finanțat de Fundația Botnar

*Participanți:*

**Conf. Dr. Anamaria Tomiuc**, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca

**Conf. Dr. Alice Iliescu**, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca

**Dr. Daniel Popescu**, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca

În cadrul workshop-ului ne propunem să ilustrăm procesul de cercetare vizuală care a avut loc în perioada 2020-2022, în contextul unei inițiative de dezvoltare urbană unice în Cluj-Napoca în cadrul proiectului de cercetare *(in)VISIBLE: a novel approach to research and community engagement for OurCluj*, finanțat de Fundația Botnar, ca investigație a utilizării benzii desenate și a artei secvențiale ca metodă și instrument de cercetare calitativă într-un demers de inovare socială. Două întrebări principale își vor căuta răspunsul în cadrul atelierului de lucru: Are banda desenată forța de a activa ca un catalizator al vieții sociale? Sub ce forme poate fi banda desenată (ca practică artistică) integrată în demersuri de cercetare sociologice?

Vom porni în periplul nostru de la conceptul de bandă desenată urbană înțeleasă ca artă secvențială și narațiuni grafice care subliniază contingenta infrastructurilor fizice care ne modelează viața citadină (Davies 2019: *Urban comics: Infrastructure and the global city in contemporary graphic narratives*, NY& London: Routledge), făcând în același timp vizibile, prin intermediul unor formate multidimensionale, conexiunile invizibile, diferitele preocupări socio-politice sau diversele interpretări conceptuale care apar în spațiile noastre urbane contemporane. Ca o derivare a benzilor desenate documentare, benzile desenate urbane investighează și reconstruiesc spațiile urbane publice, căutând în același timp soluții la problemele sociale abordate de autorii lor sub multiple forme de povești secvențiale, confesiuni autobiografice, cronicile sociale sau investigații jurnalistice, memorii grafice sau reinterpretări urbane.

Iar lucrările artiștilor din ArtiViStory Collective, care investighează în maniere subiective imaginarul urban și identitatea socială, vor constitui astfel obiectul unei analize ce accentuează rolul pe care benzile desenate și arta secvențială l-ar putea dobândi în colaborarea cu diferite colective de cercetare a practicilor de dezvoltare urbană și a proceselor de inovare socială.