

# ARTEFACT DETURNAT ȘI MATERIAL EXISTENT

## READY-MADE OBJECT AND MATERIAL AS FOUND

**Stefania KENLEY**

kenleystefania@gmail.com

Doctorat, Universitatea Paris 8

Ph.D. University Paris 8

### Rezumat

Subiectul de „concept și materialitate” este discutat aici din două puncte de vedere: în legătură cu teoriile recente ale artei și arhitecturii și ca o rezonanță cu practicile artistice actuale. Prima parte pornește de la conceptele lui Marcel Duchamp de *Inframince* (Infra-subțire) și de *Ready-made* (artefact deturant) și continuă cu două proiecte de arhitectură ale lui Le Corbusier, unul din perioada sa puristă și altul care demonstrează utilizarea tactilă a betonului. Expresia *As found* (material existent), formulată de scriitorul de arhitectură Reyner Banham în 1955, discutată ulterior de arhitecții Alison și Peter Smithson, nu face parte doar din limbajul vizual al Noului Brutalism, ci și dintr-un etos postbelic responsabil. Deschizând perspectiva spre texte critice și iconografie recente, vom pune sub semnul întrebării ceea ce apare ca opoziție între *Ready-made* și *As found* și ne vom concentra asupra relației lor: între un obiect și calitatea sa de *Ready-made* și între material și situația sa, *As found*. Așadar, titlul "Ready-made object and material As found" sugerează o nouă lectură a relației dintre etic și estetic, diferită de cea formulată de Banham. Cea de-a doua parte este dedicată scenei artistice actuale, care păstrează încă o anumită rezonanță postbelică a noțiunilor de *Ready-made* și *As found*. Accentul se va

### Abstract

The topic of Concept and Materiality is discussed here from two points of view: in relation to recent art and architecture theories and as a resonance to current art practices. The first part starts from Marcel Duchamp's concepts of *Infra-thin* (Inframince) and *Ready-made*, and continues with two architecture projects by Le Corbusier, one from his Purist period and another demonstrating his tactile use of concrete. The expression *As found*, formulated by the architecture writer Reyner Banham in 1955, further discussed by the architects Alison and Peter Smithson, is not only part of the visual language of New Brutalism, but also of a responsible Postwar ethos. Opening the perspective towards recent critical texts and iconography, we shall question what appears as opposition between *Ready-made* and *As found*, and focus on their respective relationship: between an object and its *Ready-made* quality and between material and its situation, *As found*. Then the title "Ready-made object and material As found" suggests a new reading of the relation between Ethic and Aesthetic, different from that formulated by Banham. The second part is dedicated to the current art scene, still holding some Postwar resonance of the notions of *Ready-made* and *As found*. The focus will move from The Independent Group's

muta de la declarațiile Grupului Independent către Arte Povera și către artistul contemporan Giuseppe Penone, care lucrează cu ambele aspecte, *Ready-made* și *As found*. Nu este posibil să analizăm aici contextul istoric bogat al unei întregi transformări a conceptelor, ci doar să discutăm aspectele subiective care apar în practica și abordarea mea teoretică. Influențată, probabil, de discuțiile din cercurile academice în care am lucrat în anii 1990, una dintre ele este o instalație formată din două panouri de sticlă laminată cu imagini transparente inserate între straturi și o alta, un „nor” de transparențe care plutește liber deasupra unor picturi monocrome de format mare cu inserții de materiale *As found*.

**Cuvinte cheie:** estetic, *As found*, etic, Iconoframe<sup>1</sup>, Noul Brutalism, *Ready-made*.

„... ascunzând de lumină în timp ce acoperim și ascundem orice suprafață pe care o atingem cu o urmă de grăsime desenând tiparul identității noastre care poate fi clar văzut dacă suprafața pe care o atingem este realizată din sticlă clară, permeabilă la lumină...” (Penone, 2022, p. 25)

## Despre materialitate și prezența materială

Materialitatea este înțeleasă aici ca o observare a ceea ce se află deja acolo, ceva ce ar putea fi făcut manual sau manufacturat, implicând ochiul și capacitatea creierului de a crea o imagine direct legată de o prezență materială în evoluție. Vom vedea în continuare dacă această imagine este o reflecție pasivă sau un concept activ care poate fi asociat cu expresia unei existențe materiale.

Atunci când vorbim despre materialitate și concept, ar trebui să stabilim câteva limite necesare în ceea ce privește practicile dezvoltate într-un mod pur mimetic, subiectiv sau tehnic. În primul rând, ar trebui să exclud teoriile existente în care arta este înțeleasă ca o reprezentare a unei realități exterioare și, în al doilea rând, teoriile seducătoare în care producțiile de artă și arhitectură sunt simpla expresie a unei mentalități individuale. Aceste aspecte au fost deja discutate de Susan Sontag (1966) în eseuul său „Împotriva interpretării”. Aici, luăm în considerare doar operele de artă

statements to Arte Povera and to the contemporary artist Giuseppe Penone working with both aspects, *Ready-made* and *As found*. It is not possible to analyse here the rich historical background of an entire shift of concepts, but just discuss subjective aspects emerging in my practice and theoretical approach. Influenced perhaps by the discussions in the academic circles where I had worked in the 1990s, one is an installation consisting of two laminated glass panels with transparent images inserted in-between layers and another, a “cloud” of transparencies hovering freely above large format monochrome paintings with insertions of *As found* materials.

**Keywords:** Aesthetic, *As found*, Ethic, Iconoframe<sup>1</sup>, New Brutalism, *Ready-made*.

“...hiding from the light just as we cover and hide any surface we touch with a faint smudge of grease drawing the pattern of our identity that can be clearly seen if the surface we touch is made of clear glass permeable to light...” (Penone, 2022, p. 25)

## On Materiality and Material Presence

Materiality is understood here as an observation of what is already there, something that could be hand-made or manufactured, involving the eye and the brain's capacity of creating an image directly related to an evolving material presence. We'll see further if this image is a passive reflection, or an active concept that can be associated to the expression of a material existence.

When talking about materiality and concept, one should draw some necessary limitations, concerning the practices developed in a purely mimetic, subjective or technical mode. First I should exclude existing theories where art is understood as a representation of an exterior reality and secondly, the seductive theories where art and architecture productions are the mere expression of an individual mindset. These issues have already been discussed by Susan Sontag (1966) in her essay “Against Interpretation”. Here we take into account solely material artwork, including

materiale, inclusiv desenele de arhitectură, machetele și clădirile, dar excluzând realitatea virtuală. Deși legată de materialitate, vom exclude, de asemenea, tendințele recent identificate de criticii de artă de a reduce opera de artă la instrucțiuni de artă conceptuală sau la o comunicare de obiective și de idei (Kerros, 2019).

Scopul acestei lucrări nu este de a evalua operele de artă după un set de criterii de clasificare, ci de a urmări relația unică dintre prezența materială și lucrarea imaginilor, atunci când aceasta din urmă face parte dintr-un proces creativ. Acest lucru ar conecta punctele de intersecție singulare ale gândirii și ale creației care au loc într-un loc specific, la un moment dat. Ne poate aminti de expresia *Inframince* inventată în jurul anului 1930 de Marcel Duchamp, care poate fi definită drept fenomen abia perceptibil (Matisse, 1980). *Inframince* apare ca un curcubeu, o briză, o urmă în praf, într-un cadru spațio-temporal unic. De asemenea, ne amintește de conceptul *Hic et Nunc* (aici și acum), utilizat în 1936 de Walter Benjamin (1973) atunci când se referă la experiența în fața aurei unei opere de artă originale.

## Conceptul de Ready-made

*Inframince* este un concept care a apărut în paralel cu cel de *Ready-made* în procesul de gândire și de realizare al lui Marcel Duchamp. Ele au fost explorate intuitiv între 1915 și 1923, în timp ce Duchamp lucra la marele său panou din sticlă, *The Large Glass, The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (Mireasa dezgolită de către ai săi celibatari, tocmai). Această operă de artă a fost realizată prin îmbinarea a două panouri de sticlă compunând o piesă cu dimensiunile totale de 277,5 × 177,8 × 8,6 cm, în care a folosit materiale tradiționale precum ulei, lac, folie de plumb, sârmă de plumb, obținând astfel un efect asemănător cu transparența vitraliilor. Între 1936 și 1942, Duchamp a adunat notele legate de procesul de realizare a marelui său panou de sticlă *The Large Glass* și le-a depozitat în celebra sa cutie verde numită *The Green Box*. Acolo, a expus copii ale desenelor și fotografiilor din seria *Ready-made* și ale mecanismelor realizate anterior, precum *Chocolate Grinder* [Râșnița de ciocolată] (1914) sau *Nine Malic Moulds* [Nouă matrițe malice] (1913-14), care sunt vizibile în panoul inferior al lucrării *The Large Glass*

architectural drawings, models and buildings, but excluding fictitious environments. Although bound to materiality, we shall also exclude the tendencies recently identified by art critics of reducing artwork to conceptual art instructions, or to a communication of purposes and ideas (Kerros, 2019).

The aim of this paper is not to evaluate artworks according to a set of classification criteria, but to retrace the unique relation occurring between material presence and image-making where the latter is part of a creative process. This would link singular intersection points of thinking and making happening in a specific place, at a precise moment. It can remind us of the expression invented around 1930 by Marcel Duchamp, his *Infra-thin* (*Inframince*) that can be defined as a barely perceptible phenomena (Matisse, 1980). This *Infra-thin* event appears like a rainbow, a breeze, a trace in the dust, in a unique spatio-temporal framework. It also reminds us of the *Hic et Nunc* (here and now), concept created in 1936 by Walter Benjamin (1973) when talking about experiencing the aura of an original work of art.

## Duchamp's Ready-made

The *Infra-thin* is a concept emerging in parallel with that of *Ready-made* in Marcel Duchamp's process of thinking and making. They have been intuitively explored between 1915 and 1923 while Duchamp had worked on his *Large Glass, The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. *This artwork was made by joining two glass panels forming a piece with the overall dimensions of 277.5 × 177.8 × 8.6 cm, where he used traditional materials like oil, varnish, lead foil, lead wire, obtaining thus an effect similar to the stained glass transparency. Between 1936 and 1942, Duchamp had gathered the notes related to the making process of the Large Glass and stored them in his portable Green box. There he also displayed copies of drawings and photographs of his Ready-made series and mechanisms completed previously, like the Chocolate Grinder (1914), or Nine Malic Moulds (1913-14) which are visible in the lower part of the Large Glass.*

În 1938, Duchamp a dăruit unul dintre cele 300 de exemplare ale acestei lucrări fotografului Nigel Henderson, cu ocazia expoziției acestuia la Guggenheim Jeune, organizată de mama sa, care lucra pentru galeria deschisă în acel an de Peggy Guggenheim la Londra. În 1954, Henderson a împrumutat acest exemplar rar prietenului său, artistul Richard Hamilton, care l-a păstrat timp de 17 ani, realizând, cu ajutorul lui Duchamp, *A Typographic Version of the Green box* și o replică în mărime naturală a originalului *The Large Glass* (Kenley, 2016).

Pentru Richard Hamilton (1960), marele panou de sticlă, însoțit de notele pregătitoare, formau o entitate cu o prezență puternică, dată nu numai de dimensiunea conceptuală, ci și de materialitatea sa unică. Așa cum scria în postfață, aceasta era „o formă de artă fără pereche, o îmbinare unică de concepte vizuale și lingvistice [...] Fără note, lucrarea își pierde o parte din semnificație, iar fără prezența monumentală a panoului de sticlă, notele au un aer de irelevanță aleatorie” (Hamilton, 1960, Anexe). Acest „mariaj” pare a fi, în termenii lui Duchamp, un interval imperceptibil care se raportează atât la idee, cât și la materie. Așa cum a observat Elena Filipovic (2016), urma efemeră a liniilor de plumb de pe suprafața sticlei lăsate într-un strat infra-subțire de praf a fost protejată de nota manuscrisă a lui Duchamp „Dust Breeding. A se respecta”.

În 1920, când aceasta a fost fotografiată de Man Ray, imaginea a devenit o „lucrare mecanică” care urmărea să „sfideze ideea unei opere rarefiate și unice prin [...] replicare” (Filipovic, 2016, p. 47). Cu toate acestea, fotografia lui Man Ray care reproduce această urmă de praf dobândește o calitate intangibilă și, privită astăzi ca artefact conceptual, se apropie de noțiunea de *Ready-made* inventată de Marcel Duchamp. Atunci când un obiect *Ready-made* este plasat în spațiul unei galerii, atenția este atrasă de calitățile sale materiale intrinseci față de o anumită critică - ideile de consumerism, de repetiție, de producție de masă etc. (Danto, 1997); atunci, putem susține că anumite artefacte, transformate prin replasarea lor conceptuală, pot fi, de asemenea, investite cu o *aură*.

In 1938, Duchamp gave one of the 300 copies of the *Green box* to the photographer Nigel Henderson on the occasion of his exhibition at Guggenheim Jeune, organised by the photographer's mother who worked for the gallery opened that year by Peggy Guggenheim in London. In 1954, Henderson lent this rare copy to his friend, the artist Richard Hamilton who kept it for 17 years, producing, with the help of Duchamp, *A Typographic Version of the Green box* and a full-size replica of the *Large Glass* (Kenley, 2016).

For Richard Hamilton (1960), the *Large Glass* and the *Green Box* formed an entity with a powerful presence given not only by its conceptual dimension, but also by its unique materiality. As he wrote in his postface of the *Green Book*, that was “an art form without parallel, a unique marriage of visual and linguistic concepts [...] Without the notes, the painting loses some of its significance and without the monumental presence of the glass, the notes have an air of random irrelevance” (Hamilton, 1960, Appendices). This “marriage” appears to be, in Duchamp's terms, *Infra-thin*, an immanent medium relating to both idea and matter. As it was noted by Elena Filipovic (2016), the ephemeral trace of the *Large Glass* left in an *Infra-thin* layer of dust was protected by Duchamp's handwritten note “Dust Breeding. To be respected”.

However, in 1920 when this was photographed by Man Ray, the picture became a “mechanical work” aiming to “challenge the idea of a rarefied and unique work through [...] replication” (Filipovic, 2016, p. 47). Yet, Man Ray's photograph reproducing this dust trace acquires an intangible quality and, seen today as conceptual artefact, it gets closer to the notion of *Ready-made* invented by Marcel Duchamp. When a *Ready-made* object is placed in a gallery space, the attention is attracted to its intrinsic material qualities in relation to a particular criticism – the ideas of consumerism, of repetition, of mass-produced objects, etc. (Danto, 1997); then, we can argue that certain artefacts, transformed by their conceptual re-placement, can be also invested with an *aura*.

## Le Corbusier - peretele vitrat

O paralelă ar fi interesantă între mult controversatul *Ready-made* conceput de Duchamp, *Fountain*, semnat Mr. Mutt (1917) și lavaboul plasat în centrul holului de intrare al Vilei Savoye din Poissy (1928-31). Deși prezența acestui obiect sanitar este perfect justificată de funcția de spălare a mâinilor, plasarea sa capricioasă în fața ușii de intrare transformă acest lavabou într-un *Ready-made*.

În plus, conceptul arhitectural de perete vitrat consecvent urmărit de Le Corbusier devine evident când urmăm sensul accesului principal spre etaj, urcând rampa care pornește lin de la parterul Vilei Savoye și ajunge la palierul primului etaj, acesta fiind divizat de vitrajul care separă interiorul de terasa adiacentă. Astfel, trecem aici de la interior la exterior și, continuând să urcăm spre terasa nivelului următor, ajungem la palierul superior al scării secundare. Cum aceasta ne invită să coborâm la interior pe un circuit diferit care scurtcircuitează întreaga clădire, ne găsim în mod neașteptat antrenați într-o buclă Möbius. Scriind despre Kunsthal, centrul de artă din Rotterdam proiectat de Rem Koolhaas în 1992, Jean Attali (2021) a descris o traiectorie similară în care „exteriorul a devenit interior, în timp ce relația dintre periferia și inima clădirii a fost inversată, o procedură caracteristică pentru arta lui Koolhaas, pentru care forma arhitecturii este în primul rând un mod de gândire” (p. 730).

În Vila Savoye, experimentăm o continuitate dinamică între diferite elemente - în special prezența apei, subliniată de lavaboul neîncastrat și de peretele vitrat care împarte rampa în lungime. Mai mult decât „un mod de gândire”, secvența de elemente: subsol/pământ, primire-primenire/apă, perete vitrat/aer și terasă/soare transformă spațiile legate prin scări și rampă într-un dispozitiv de gândire în care aceste elemente arhitecturale formează un concept coerent.

Dacă noțiunile duchampiane de *Infra-thin* și *Ready-made* sunt acum consacrate și utilizate în discursul artistic actual, expresia arhitecturală *As found* a fost din păcate asociată cu înțelegerea colectivă a unui context existent, rezultând

## Le Corbusier's Glass Wall

A more distant parallel can be made between Duchamp's *Fountain* signed Mr. Mutt (1917) and the free-standing bathroom sink placed right in the middle of the hallway of the Villa Savoye in Poissy (1928-31). Although the presence of this sanitary object is perfectly justified by the function of handwashing, its whimsical placement in front of the entrance door transforms this lavabo into a *Ready-made*.

Moreover, Le Corbusier's commitment of working with glass walls becomes obvious when we take the main route upwards, the ramp starting at the ground floor of the Villa Savoye, and we slowly reach the first-floor landing which is divided in half by the glass-door separating the interior from the adjacent terrace. Continuing up the ramp, at the first floor we pass from inside to outside and, going further up to the roof terrace, we meet the top end of the secondary stairs. As this invites us inside again and brings us down on a different route short-cutting the entire building, we unexpectedly find ourselves engaged in a Möbius loop. When talking about the Kunsthal building in Rotterdam conceived by Rem Koolhaas in 1992, Jean Attali (2021) described a similar way where “the outside became inside, while the relationship between the periphery and the heart of the building was reversed, procedure characteristic of Koolhaas's art for whom the form of architecture is first and foremost a figure of thought” (p. 730).

In the Villa Savoye we experience a dynamic continuity between different elements – in particular the water presence emphasized by the free-standing sink, and the glass wall dividing the ramp in length. More than a “figure of thought”, the sequence of elements: basement/earth, entrance-sink/water, glazed-wall/air and roof-terrace/sun, transforms the spaces linked by the stairs and the ramp in a thinking device where these architectural elements form a coherent concept.

If the Duchampian notions of *Infra-thin* and *Ready-made* are now established and used in the current art discourse, the architectural expression *As found* has been unfortunately associated with a collective understanding

într-un limbaj rigid și o viziune supraevaluată a banalului. Dacă arhitectul nu se simte autorizat să articuleze un punct de vedere personal atunci când analizează o anumită situație, proiectele realizate în și pentru un context specific vor da doar rezultate generice. Prin urmare, cred că este important să ne asumăm rolul provocator al arhitectului - creator, în loc să ne alăturăm în mod artificial unui discurs anonim și să răspundem doar cerințelor de eficiență atunci când ne confruntăm cu situații complexe.

## As found

În articolul "A shift of perception in Postwar architectural Culture", publicat în numărul inaugural din Nordic Journal of Architecture (2011), am pus sub semnul întrebării materialitatea conceptului *As found* și am dat două posibile înțelesuri acestei construcții adverbiale prin echivalentul său francez - ca fiind uneori folosit drept ca atare (*tel-quel*) sau drept ceva care există deja (*déjà-là*).

Prima formă - *tel-quel* - poate fi mai departe interpretată: atât drept tendință convențională de a păstra lucrurile neschimbate, precum și în sensul unei căutări a autenticității și materialelor autentice. A doua formă - *déjà-là* - poate de asemenea desemna două relații diferite ale unui loc: o poziție conservatoare și o procedură radicală. Putem lucra în sau cu spațiul ca și găsit, acolo unde lucrurile sunt lăsate așa cum sunt sau putem aspira să ajungem la starea originală a unui anumit loc... (Kenley, 2011, p. 10).

Reyner Banham (1955) a fost primul istoric de artă care a legat în mod specific expresia *As found* de calitățile materiale. În articolul său "The New Brutalism", publicat în *The Architectural Review*, unde era redactor asistent, a încercat să creeze o nouă teorie a lucrărilor contemporane produse de arhitecți și artiști din generația sa. Acolo a definit calitățile imaginii și ale structurii în raport cu „evaluarea materialelor pentru calitățile lor inerente, așa cum au fost găsite" (Banham, 1955, p. 357). În primul rând, el se referă la Art Brut și la utilizarea de către Le Corbusier a betonului brut (*béton brut*) și nu este o simplă întâmplare faptul că șapte fotografii ale Capelei Notre Dame du Haut din Ronchamp, finalizată în 1955, sunt prezentate la începutul articolului lui Reyner Banham „Noul Brutalism”.

of an existing context, resulting in an imposed rule-bound language and overrated views of the commonplace. If the architect doesn't feel authorised to articulate a personal view when analysing a given situation, the projects made in, and for, a specific context will only give generic results. Therefore, I think it is important to assume the challenging role of the architect as creator, instead of artificially joining an anonymous discourse and responding only to demands of efficiency when faced with complex situations.

## As found

In the article "A shift of perception in Postwar architectural Culture", published in the inaugural issue of the Nordic Journal of Architecture (2011), I questioned the materiality *As found* and, via its French equivalent, I gave two possible readings to this adverbial phrase - as being something used as it is (*tel-quel*), or something valued as being already there (*déjà-là*).

The first form - *tel-quel* - can be further interpreted: both as a conventional tendency to keep things unchanged, and as a search for authenticity and genuine materials. The second form - *déjà-là* - can also designate two different relations to a place: a conservative position and a radical procedure. We can work in or with a space as found, where things are left as they are, or we can aspire to reach the original state of a particular place... (Kenley, 2011, p. 10).

Reyner Banham (1955) was the first art historian to specifically link the expression *As found* to material qualities. In his article "The New Brutalism" published in *The Architectural Review* where he was an assistant editor, he tried to create a new theory of the contemporary works produced by architects and artists of his generation. There he defined image and structure qualities in relation to the "valuation of materials for their inherent qualities as found" (Banham, 1955, p. 357). First, he refers to the Art Brut and to Le Corbusier's use of raw concrete (*béton brut*) and it is not mere chance that seven photographs of the Chapel Notre Dame du Haut at Ronchamp, completed in 1955, are featured at the beginning of Reyner Banham's article "The New Brutalism". The light captured by the thickness of the



Lumina captată de grosimea masivului perete sudic al Capelei Ronchamp va fi explorată în continuare în biserica Mănăstirii Sainte-Marie de La Tourette (1956-59), unde o relație complexă cu lumina este articulată într-o secvență de spații (Benton, 1987). Există un contrast între diferitele calități materiale ale mănăstirii, de exemplu, între perețele de sticlă deschis și luminos (*pans de verre ondulateurs*) și spațiul relativ întunecat al bisericii. Urmând ritmul pereților de sticlă (*ondulateurs*), pătrundem în spațiul monumental al capelei străbătut de lumina colorată izolată, lăsată să pătrundă în interior prin fantele orizontale pictate, tăiate în pereții de beton cenușii.

Zece ani mai târziu, Banham (1966) s-a referit explicit la influența lui Le Corbusier asupra generației mai tinere de arhitecți postbelici, în volumul său "The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?". Dar găsim, oare, acolo răspunsul la întrebarea titlului său incitant? Mai multe texte recente, precum cel scris de Juliana Key (2019) sugerează „reverența pentru materiale” și natura socială a producției masive de locuințe. În ce privește dezbateră creată în jurul influenței lui Le Corbusier în perioada postbelică din Marea Britanie, Beatriz Colomina (2019) a observat că Banham a contestat, de fapt, presupusul funcționalism al mișcării moderne. Considerând postura dadaistă a lui Banham sau a lui Richard Hamilton la vremea respectivă, această provocare s-a impus firesc în dezbaterile ținute de *The Independent Group*.

În cercetarea pe acest subiect, am creat o serie de zece *Iconoframe*, cadre spațio-temporale în care am încercat să aduc argumente vizuale pentru anumite aspecte discutate în anii cincizeci. În acest context, voi menționa exemplul cadrului VII de la începutul capitolului dedicat Esteticii Mașinii și care se concentrează pe colaborarea dintre Banham și Richard Hamilton pentru expoziția din 1955 *Man, Machine, Motion* (Fig. 1). În zona inferioară a acestei lucrări, există o juxtaponere a două imagini de o asemănare evidentă, una fiind lucrarea lui Duchamp, *Neuf Moules Mâlic*, iar cealaltă, un anunț de inovație publicat în *L'Esprit Nouveau*, revista unde Le Corbusier a fost cofondator și care promova un cufăr de voiaj (*Malle de voyage*) cu un sistem rotativ pentru costume bărbățești (Kenley, 2016).

massive South wall of the Ronchamp Chapel will be further explored in the church of the Monastery Sainte-Marie de La Tourette (1956-59) where a complex relation to light is articulated in a sequence of spaces (Benton, 1987). There is a contrast between different material qualities of the Monastery for instance, between the light and luminous glass wall (*pans de verre ondulateurs*) and the relatively dark space of the church. Following the rhythm of the glass walls (*ondulateurs*), we enter the monumental church space pierced by isolated coloured light let inside by the painted horizontal slits cut in the grey concrete walls.

Ten years later, Banham (1966) referred explicitly to the influence of Le Corbusier on a younger generation of Postwar British architects in his book *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* But do we find there an answer to the question of his intriguing title? Several recent texts, as that of Juliana Key (2019) for example, point towards the “reverence for materials” and the social character of the mass produced buildings. Concerning the debate created around the influence of Le Corbusier in Postwar Britain, Beatriz Colomina (2019) observed that Banham challenged in fact the assumed functionalism of the Modern Movement. Considering the Dadaist postures of Banham or of Richard Hamilton at the time, this challenge came naturally during the debates of The Independent Group.

In my research on this subject, I created a series of ten *Iconoframes*, space-time frameworks that brought visual arguments for certain issues discussed in the 1950s. In this context, I'll only mention the example of the VII<sup>th</sup> *Iconoframe* opening the chapter dedicated to *Machine Aesthetics* and focusing on the collaboration between Banham and Richard Hamilton for the 1955 exhibition *Man, Machine, Motion* (Fig. 1). In the lower side of this piece there is a juxtaposition of two images of obvious similarity, one being Duchamp's *Neuf Moules Mâlic* and the other an *Innovation* advertisement published in *L'Esprit Nouveau*, review co-founded by Le Corbusier and promoting a travel trunk (*Malle de voyage*) with a rotative hanging system for men's suits (Kenley, 2016).



**Fig. 1.** Iconoframe, cadru 50x50x5 cm, care assemblează foliile transparente cu imagini din surse diferite: iconografia lui Reyner Banham din *The Architectural Review* privind expoziția *Man, Machine, Motion*, curator Richard Hamilton, anunț publicitar *Innovation* publicat în *L'Esprit Nouveau* și lucrarea lui Marcel Duchamp, *Neuf Moules mâlic*, 1914-15/ Iconoframe 50x50x5cm assembling transparencies with images from different sources: Reyner Banham's iconography in *The Architectural Review* on the exhibition *Man, Machine and Motion* curated by Richard Hamilton, *Innovation* ad published in *L'Esprit Nouveau* and Marcel Duchamp's, *Neuf Moules mâlic*, 1914-15.

Sursa: SK©2016 / Source: SK©2016.

Dacă relația dintre etică și estetică pare să nu fie dezvoltată în cartea despre *Noul Brutalism*, nu este doar din cauza lipsei unei perspective istorice, așa cum se spune adesea, ci și pentru că majoritatea argumentelor aduse de arhitecți practicieni – precum Alison și Peter Smithson, prezenți de Banham în scrierile sale critice – sunt vizuale, presupunând că o imagine face cât o mie de cuvinte. Catalogul dedicat în 1990 Grupului Independent are, de asemenea, o bogată iconografie care vorbește în mare parte de la sine. Acolo, Alison și Peter Smithson (1990) defineau expresia *As found* ca fiind un mod nou și incitant de a vedea banalul, în empatie cu *Art Brut* și cu *Expresionismul Abstract*, două mișcări artistice care au apărut simultan după cel de-al Doilea Război Mondial:

Privind retrospectiv anii patruzeci și cincizeci – perioada Dubuffet și Pollock – imaginea a fost descoperită în procesul de realizare, nu prefigurată, ci căutată ca fenomen în interiorul procesului. Ca activitate artistică, aceasta reprezenta ceva nou, deoarece obiectele găsite erau pentru Marcel Duchamp din perioada anterioară și au fost cândva obiecte fabricate (Smithson & Smithson, 1990, p. 201)

If the relation between ethic and aesthetic seems to be left undeveloped in the book about *The New Brutalism*, it is not only due to a lack of a historical perspective, as it is often said, but because most of the arguments brought by practising architects – like Alison and Peter Smithson, presented by Banham in his critical writings – are visual, assuming that an image is worth a thousand words. The catalogue dedicated in 1990 to the Independent Group has also a rich iconography that speaks mostly for itself. There, Alison and Peter Smithson (1990) defined the expression *As found* as a new and exciting way of seeing the ordinary, in empathy with *Art Brut* and *Abstract Expressionism*, two art movements simultaneously emerging after the Second World War:

Looking back to the 1940s and 1950s – the period of Dubuffet and Pollock – the image was discovered within the process of making the work. It was not prefigured but looked-for as a phenomenon within the process. As an art activity this was something new, since the found objects for Marcel Duchamp were of the previous period and were once made objects (Smithson & Smithson, 1990, p. 201)



În acest articol, ei vorbesc nu numai despre materialul existent, ci și despre procesul de creație artistică, transformând ceva care este deja acolo într-o imagine puternică. Acest mod de a ajunge la imagini radicale anunță o nouă estetică, reflectând sistemul socio-politic postbelic, deschis la experiențe imediate și schimbări imprevizibile.

## Un demers personal

Având în vedere natura ambivalentă a unui subiect aflat la granița dintre etic și estetic, o prezentare generală a unei terminologii legate de materialitate depinde atât de cuvinte, cât și de imagini. Astfel, expresii precum *Ready-made object* și *material As found* pot deveni concepte active doar atunci când sunt formulate în raport cu un anumit cadru spațio-temporal. Mai mult, voi susține că este important să activăm astfel de concepte chiar și atunci când ne revizităm propriul lucru. Acceptând această provocare, voi încerca să analizez momentele în care noțiunile legate de materialitate au apărut în propriul meu demers.

Dacă ar fi trebuit să propun o lucrare științifică doar despre unele dintre lucrările mele de artă și proiectele mele de arhitectură, exercițiul ar fi eșuat, pentru că nu putem avea o viziune obiectivă asupra propriilor noastre creații materiale și conceptuale. O încercare de a explica un moment de inspirație ar fi la fel de înșelătoare, deoarece se pare că omenirea nu este capabilă să surprindă fracțiunea de secundă în care o idee acaparează întreaga concentrare a minții. O cale care pare mai accesibilă ar fi aceea de a reface o intuiție și dezvoltarea ei în anumite momente, în anumite locuri, dar acest efort ar fi nesfârșit – o plimbare indefinită într-o mlaștină fără formă. Putem, de asemenea, să privim un proiect trecut dintr-un unghi diferit, amintindu-ne de lucrări de artă și de referințe pe care le-am considerat importante atunci când am creat ceva nou care urma să dea un rezultat autentic. Dar putem da sens acelor referințe atunci când întregul proces a fost denaturat treptat, producând simple produse generice? Sau atunci când, parafrazându-l pe Michel Foucault (1971), realitatea materială este crucificată prin distrugere fără discernământ, identitatea este ștearsă de indiferență, iar

In this article they talk not only about the material As found, but also about the process of art-making, transforming something that is already there in a powerful image. This way of arriving to radical images announces a new aesthetic, reflecting the Postwar socio-political system, open to immediate experiences and unpredictable changes.

## A Personal Approach

Considering the ambivalent nature of a subject placed on the border line between ethic and aesthetic, an overview of a terminology related to materiality depends on words as much as on images. Thus, expressions like Ready-made object and material As found can become active concepts only when formulated in relation to a particular space-time framework. Further I'll argue that it is important to activate such concepts even when we revisit our own work. Taking this challenge, I will try to analyse the moments when the notions related to materiality have emerged in my own approach.

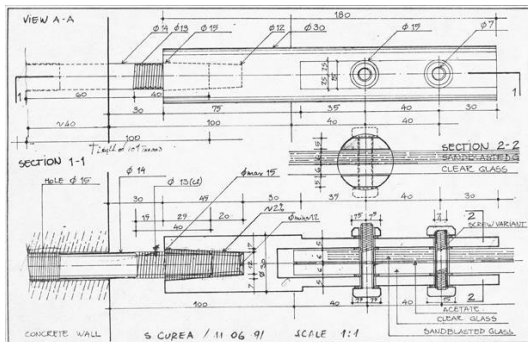
If I were to propose a scientific paper only about some of my art works and architecture projects, the exercise might have failed, because we cannot have an objective view on our own material and conceptual creations. An attempt to explain a moment of inspiration would be equally treacherous, because it appears that humankind is not able to capture the fraction of a second when an idea takes over the entire focus of one's mind. A path that seems more attainable would be to retrace an intuition and its development at certain moments, in certain places, but this endeavour would be endless – an indefinite stroll in a formless swamp. We can also look at a past project from a different angle, remembering artwork and references that we've found important when creating something new that was about to give a genuine result. But can we make sense of those references when the entire process has been gradually distorted, producing mere generic products? Or when, to paraphrase Michel Foucault (1971), the material reality is crucified by indiscriminate destruction, the identity is erased by indifference and the knowledge of historical truth is mocked by ignorance? In relation to

cunoașterea adevărului istoric este sfidată de ignoranță? În raport cu acest context profanat, opinii împărțiale ar trebui să vină din partea unor minți informate și a unor ochi perceptivi care pot analiza practicile creative ale artiștilor într-un sistem mai larg de referințe. Cu toate acestea, în absența unui cadru critic, le rămâne artiștilor înșiși să dezvăluie de ce și cum ceva este realizat, cu ce materiale și urmând care anume demers sau model de schimbare.

## Instalație

În timpul anului academic 1990-1991, în timp ce predam în cadrul programului de masterat de la Bartlett School of Architecture, University College London, am creat un nou atelier intitulat *ARCH-SIGN-GRID*. Anunțat inițial ca un studiu al elementelor primare - apă, pământ, soare, aer, arbori... - ne-am concentrat treptat asupra componentelor arhitecturale esențiale, observând calitățile pereților și ale podelelor de sticlă într-un mediu construit sau înconjurat de elemente naturale.

Pentru Expoziția de vară de la Bartlett, am conceput o instalație de sticlă pentru a expune lucrările studenților realizate în cadrul acestui atelier. Desenele, picturile și machetele lor au fost fotografiate și transferate pe folii transparente care au fost ulterior fixate la interiorul panourilor de sticlă laminată. Acestea au fost asamblate în două piese de sticlă care au fost realizate și livrate de către manufactura londoneză de sticlă Preedy & Sons. Aceste piese au fost proiectate să se rotească în jurul axei lor orizontale, datorită celor patru pivoți din oțel realizați după desenele mele tehnice de către Departamentul de inginerie al UCL (Fig. 2).



this blemish context, unbiased views should come from informed minds and from perceptive eyes to analyse the artists' creative practices in a larger system of references. However, in the absence of a critical framework, it is left to the artists themselves to reveal how and why something is done, with what materials and following which approach or changing patterns.

## Installation

During the academic year 1990-1991, while teaching in the Master Programme at the Bartlett School of Architecture, University College London, I created a new workshop entitled *ARCH-SIGN-GRID*. Originally announced as a study of primary elements – water, earth, sun, air, trees... – we gradually focused on essential architectural components, observing the qualities of glass walls and floors in a built environment or surrounded by natural elements.

For the Summer Show of the Bartlett, I designed a glass installation for displaying the students' work made during this workshop. Their drawings, paintings and models were photographed and transferred on transparencies which were subsequently fixed in-between laminated glass panels. They were assembled in two glass pieces which were made and delivered by the London based glass manufacturer Preedy & Sons. These pieces were designed to turn around their horizontal axis, thanks to four steel pivots realised after my technical drawings by the Engineering Department of the UCL (Fig. 2).

**Fig. 2.** Desen tehnic al pivoților de oțel, scara 1:1/ Technical drawing of the steel pivots, scale 1:1.

Sursa: SK©1991/ Source: SK©1991.

Cu participarea lui Tony Hunt, absolvent în acel an al programului de Master de la Bartlett, pivoții instalației au fost fixați pe o axă perfect orizontală, la doi metri deasupra podelei, între pereții coridorului. Fotografia realizată de profesorul Philip Tabor, în timpul eforturilor noastre de fixare a pieselor de sticlă stratificată, a surprins energia grupului în jurul paradoxului de a expune imaginile elementelor naturale într-o instalație high-tech din panouri de sticlă laminată (Fig. 3). Această prezentare minimalistă a materialului iconografic era însoțită de poemul meu scris plasat alături.

Recenta instalație a lui Giuseppe Penone, *Pensieri e Linfa* (Gânduri și sevă), prezentată în premieră în expoziția retrospectivă Giuseppe Penone, *Sève et pensée*, deschisă la

With the participation of Tony Hunt, graduating that year from the Bartlett, the pivots of the installation were fixed on a perfectly horizontal axis, two meters above the floor in-between the corridor walls. The photograph taken by Professor Philip Tabor, during our efforts of fixing the laminated glass pieces, captured the group energy around the paradox of exposing the images of natural elements in a high-tech installation of prefabricated glass pieces (Fig. 3). This minimalist display of iconographic material was matched by my hand-written poem hanging next to it.

The recent installation of Giuseppe Penone *Thoughts and Sap* (*Pensieri e Linfa*), presented for the first time in the retrospective exhibition Giuseppe Penone, *Sève et pensée*,



**Fig. 3.** Fixarea instalației de sticlă, de la stânga la dreapta: Iris Gleichman, eu înșami, Tony Hunt, Frieda Schneider/ Fixing the glass installation, from left to right: Iris Gleichmann, myself, Tony Hunt, Frieda Schneider.

Sursa: foto Philip Tabor ©1991, publicată în Ghidul Bartlett/ Source: photo Philip Tabor ©1991, published in the Bartlett Guide.



**Fig. 4.** Țesătură de in reutilizată pliată și scrisă de mână în Diptych Roșu (detaliu)/ Folded reused and handwritten linen fabric in the Diptych Red (Detail).

Sursa: SK©1996/ Source: SK©1996.

Biblioteca Națională din Paris, între 12.10.2021 și 23.01.2022, mi-a confirmat intuițiile. Un *frottage* de frunze verzi de soc a dezvăluit amprenta unui trunchi de salcâm pe o bandă de in lungă de 27 de metri, alcătuită din zece segmente. Între trunchi și ramurile transferate pe pânză albă, se derulează o linie continuă de gânduri, luând forma unui lung poem scris de mâna lui Penone (din care am extras citatul reproduș în motto). În aceste cuvinte, Penone se referă probabil la seria sa, *Svolgere la propria pelle - cinque dita* (Derulându-și propria piele - cinci degete), care înregistrează atingerea degetelor artistului pe plăci de oglindă acoperite cu foto-emulsie (1971). După cum a declarat într-un interviu pentru Brooklyn Rail, „scrisul cursiv este și el apropiat de desen și de identitatea individuală” (Demori, 2022, p. 55). Mai mult decât o apropiere a expresiilor vizuale și lingvistice, această piesă monumentală care dezvăluie ridurile unui trunchi de salcâm, împreună cu relatarea experienței de o viață a lui Penone în materie de creație artistică, funcționează în primul rând ca un remediu împotriva ștergerii propriei identități, o amenințare semnalată de Michel Foucault la începutul anilor 1970.

## Studio de pictură la Londra

În primăvara anului 1994 am început să lucrez la șase picturi de format mare (200×120×1cm) în atelierul meu din Londra. Acolo am găsit sacii de in vechi care înfășurau coletul primit de la București cu adresa scrisă de mână cu majuscule de mama mea (Fig. 4). Le-am tăiat și am întins țesătura pe panourile de MDF rămase de la lucrările de reparații ale podelei din casa noastră. Devenind plată, pânza a luat forma unui corp ceva mai mare decât dimensiunea umană.

Am transformat țesăturile în suprafețe pline de cioburi de sticlă securizată, pentru a crea un basorelieu. Plierea țesăturii moi pe soclul de lemn a fost precum gestul invers al arheologului care scoate la lumină trupul unui zeu dispărut. De îndată ce pliurile și-au găsit forma și locul, am lipit și am apăsat țesătura pe suprafața dură ca și cum aș fi vrut să îngrop o siluetă rătăcită. Urmărind fumul care se ridică în grădină din lemnul stivuit pe pământ spre ramurile în creștere, vederea a devenit încețoșată. Am recunoscut atunci gama cromatică familiară de la mănăstirea La

which opened at the National Library in Paris, between 12.10.2021 and 23.01.2022, confirmed my intuitions. A *frottage* made with green elderberry leaves revealed the imprint of an acacia tree trunk on a 27 meters long linen strip made of ten segments. Between the trunk and the branches transferred on white linen, a continuous line of thought unwinds, taking the form of a long poem handwritten by Penone (from where I extracted the quote reproduced in the exergue). In these words, Penone refers perhaps to his series *Unroll One's Skin-Five Fingers* (*Svolgere la propria pelle - cinque dita*) recording the artist's finger touch on mirror plates covered by photo-emulsion (1971). As he declared in an interview for the Brooklyn Rail, “cursive writing is also close to drawing and to individual identity” (Demori, 2022, p. 55). More than a rapprochement of visual and linguistic expressions, this monumental piece revealing the wrinkles of an acacia trunk, together with the account of Penone's lifetime experience of art making, works first of all as a remedy against the erasure of one's identity, a threat pointed out by Michel Foucault at the beginning of 1970s.

## Painting Studio in London

In the spring of 1994 I started working on six large format paintings (200×120×1cm) in my London studio. There I found the old linen sacks that wrapped the parcel I received from Bucharest with the address handwritten in capital letters by my mother (Fig. 4). I cut them up and spread the fabric on the MDF panels left from the repairing works of the floor of our house. Becoming flat, the linen took the shape of a body slightly larger than the human size.

I transformed the fabrics into “pregnant surfaces”, amassing underneath shards of toughened glass, to create a bas-relief. Folding the soft cloth on the wooden base, it was like making the opposite gesture of the archaeologist bringing to light the body of a disappeared god. As soon as the folds found their form and place, I glued and pressed the fabric on the hard surface as if I wanted to bury an errant silhouette. Watching the smoke rising in the garden from the dead wood piled on the ground towards the growing branches, the vision became blurred. I then recognised the



Tourette - roșul aprins din zori, întrerupt de lumina aurie a dimineții și dispărând în albastrul serii. Așa că am început să acopăr țesătura de in cu vopsea industrială: alb-galben, roșu intens și albastru închis (Fig. 5).

familiar colour range of La Tourette – the bright red at the crack of dawn, interrupted by the golden morning light and disappearing in the evening blue. So, I started covering the linen fabric in industrial paint: white-yellow, deep red and dark blue (Fig. 5).



**Fig. 5.** Șase panouri monocrome 200x120x1cm fiecare, vopsea industrială, țesătura de bumbac și cioburi de sticlă/ Monochromes, six panels 200x120x1cm each, industrial paint, cotton fabric and glass shards.  
Sursa: SK© 1994-96/ Source: SK© 1994-96.

Privit retrospectiv, acest proces ne amintește de seria de lucrări ale lui Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle* (Derulându-și propria piele). Cu toate acestea, aici nu prin *frottage* sau prin amprentă este captată și păstrată realitatea, ci prin presarea pânzei ca atare (*tel-quel*). Această serie, care utilizează țesături vechi aplatizate și decupate ca un patron de croitorie, a fost urmată de noua mea lucrare prezentată pe 10 decembrie 2021, în timpul simpozionului *Giuseppe Penone, une archéologie du devenir*, organizat de Sarah Matia Pasqualetti și Rodrigue Vasseur în legătură cu expoziția Giuseppe Penone, *Sève et pensée*, care avea loc la Biblioteca Națională din Paris. După cum arată Filippo Bosco (2022) în secțiunea din textul său despre desenele lui Penone intitulată „O paradigmă a materialității”, realizarea imaginii poate fi rezultatul unui contact direct între materiale.

Seen in retrospect, this process reminds us of Giuseppe Penone's series of works *To Unroll One's Skin*. However, here it is not by *frottage* or imprint that reality is captured and preserved, but by pressing the cloth as such (*tel-quel*). This series, using flattened and cut-up old fabrics as patterns for garment-making, have been followed up by my new work shown on the 10<sup>th</sup> of December 2021, during the symposium *Giuseppe Penone, une archéologie du devenir*, organised by Sarah Matia Pasqualetti and Rodrigue Vasseur in relation to the exhibition Giuseppe Penone, *Sève et pensée*, taking place at the National Library in Paris. As Filippo Bosco (2022) shows in the section of his text on Penone's drawings entitled “A paradigm of materiality”, the image-making can be the result of a direct contact between materials.

„Opțiunea care constă în aderarea la realitatea care a inspirat desenele lui Penone la începutul anului 1970 constituie o nouă materialitate [...] - mâna este înlocuită de piele, văzul de atingere, verticalitatea de orizontalitate” (Bosco, 2022, p. 27). Acest aspect a găsit de asemenea ecou în expunerea lucrărilor mele în spațiul unei galerii parisiene.

“The option consisting in adhering to the reality that inspired Penone's drawings at the beginning of 1970 constitutes a new materiality [...] – hand is replaced by skin, sight by touch, verticality by horizontality” (Bosco, 2022, p. 27). This aspect has also found an echo in the placement of my work in a Parisian gallery space.

## Expoziție în Paris

La începutul anului 2000, prima mea expoziție personală a fost organizată în rue Jacques Callot, la invitația școlii de arhitectură din *Paris-la-Seine* și a directorului acesteia, Aude Dufourmantelle. Intitulată *Structuri transparente și cultură textilă*, a luat forma unei instalații în care folii transparente luminoase erau suspendate de tavan peste cele șase tablouri de mari dimensiuni realizate la Londra, unele plasate pe verticală, altele la orizontală. Sistemul mobil de prindere le-a făcut să se rotească și să reflecte lumina naturală variabilă primită prin șirul de ferestre aflat la partea superioară a sălii. Între ele ar fi putut fi parcurs un traseu Möbius, formând un buzunar secret în care un copil s-ar fi putut ascunde (Fig. 6).

În timp ce sistemul mobil al instalației încerca să spună ceva despre exil sau despre libera circulație, în relație cu existența materială, majoritatea transparențelor reproduceau fotografiile mele alb-negru ale clădirilor

## Exhibition in Paris

At the beginning of the year 2000, my first personal exhibition was organised in rue Jacques Callot, at the invitation of the *Paris-la-Seine* school of architecture and its director, Aude Dufourmantelle. Entitled *Transparent Structures & Textile Culture*, it took the form of an installation where light transparencies were hung from the ceiling over the six large paintings made in London, some placed vertically, some horizontally. The mobile system of hanging made them turn and reflect the changing natural light received through the high window strip of the hall. A Möbius path could have been taken between them, forming a secret pocket where a child could hide (Fig. 6).

While the mobile system of the installation tried to tell something about exile, or free movement, in relation to material existence, the majority of transparencies reproduced my black and white photographs of buildings



**Fig. 6.** Fotografia expoziției *Structuri transparente și cultură textilă* cu copilul mănincând un măr, spațiul galeriei ENSA Paris-la-Seine, strada Jacques Callot/ Photograph of the exhibition *Transparent Structures & Textile Culture* with child eating an apple in the Gallery space of ENSA Paris-la-Seine, rue Jacques Callot.

Sursa: SK ©2000/ Source: SK ©2000.



dintr-o parte a Bucureștiului care a fost supusă demolării fără discernământ. Astfel, această instalație de transparente suspendate deasupra sacilor de pânză veche refolosită, deschide un dialog nu doar între două consistențe materiale diferite, densă și ușoară, ci și între două atitudini diferite față de materialitate, una implicând simțul tactil, iar cealaltă adoptând o poziție critică prin suspendarea transparentelor de tavan și introducând astfel o mișcare de marionete animate.

În recentul său articol despre lucrarea mea, „Dé-peinture – Ruines, Fossiles, Racines”<sup>2</sup>, Thierry Dufrêne (2023) scrie despre „grația gravității: o grație care face ca nimic dintr-o conștiință încărcată să preseze sau să afecteze animația scenei, în mișcarea marionetelor” (p. 44). Astfel, el reia textul scris în 1810 de Heinrich von Kleist (1972), „Despre teatrul de marionete”, începând cu o opinie asupra gesturilor marionetelor care ar urma o mișcare răspunzând gravității.

## Concluzii

Am văzut cum cele două instalații prezentate aici sunt ansambluri care au permis două tipuri diferite de mișcare: în prima expoziție, panouri de sticlă rotative susținute de pivoți orizontali din oțel și, în cea de-a doua, transparente suspendate care se balansează liber în aer și reacționează astfel la mediul înconjurător. Mai mult decât o mișcare în spațiu, cele două instalații conțin o tensiune între elemente opuse. În *Arch-Sign-Grid*, elementele naturale primare sunt prezentate în relație cu tehnologia de fixare a sticlei. În instalația *Structuri transparente și cultură textilă*, transparente A4 ușoare care plutesc deasupra unor piese unice de țesături reciclate arată modul în care elementele standard pot coexista cu materiale asemănătoare celor *As found*.

Pentru a înțelege conceptele de artefact deturnat și de material existent într-un domeniu teoretic mai larg, am putea reconsidera ceea ce a apărut la început ca o opoziție și astfel concluziona că duplicatele operelor de artă și artefactele pot fi de asemenea investite cu o aură. Am văzut că înțelesul atribuit de Marcel Duchamp unui

in a part of Bucharest that was subject of indiscriminate demolition. Thus, this installation of suspended transparencies above the reused old linen sacks, opens a dialogue not only between two different material consistencies, dense and light, but also between two different attitudes relating to materiality, one involving the sense of touch and the other taking a critical position by hanging the transparencies from the ceiling and thus introducing a movement of animated puppets.

In his recent article on my performance “Dé-peinture – Ruines, Fossiles, Racines”<sup>2</sup>, Thierry Dufrêne (2023) writes about “the grace of gravity: a grace that makes that nothing of a heavy consciousness press or affect the animation of the stage, in the puppets’ movement” (p. 44). Thus he revisits the text written in 1810 by Heinrich von Kleist (1972), “On the Marionette Theatre”, starting with a view on puppet gestures that would follow a movement responding to gravity.

## Conclusions

We’ve seen how the two installations presented here are assemblages that allowed two different kinds of motion: in the first exhibit, rotating glass panels held by horizontal steel pivots and, in the second, hung transparencies balancing freely in the air and thus reacting to the surroundings. More than a movement in space, the two installations contain a tension between opposite elements. In the *Arch-Sign-Grid*, primary natural elements are shown in relation to glass fixing technology. In the installation *Transparent Structures & Textile Culture*, light A4 transparencies floating above unique pieces of recycled fabrics show how standard elements can coexist with material *As found*.

Understanding the concepts of Ready-made object and material *As found* in a larger theoretical field, we might reconsider what appeared at first as an opposition and conclude that artwork duplicates and artefacts can also be invested with an aura. We’ve seen that Marcel Duchamp’s understanding of Ready-made might be closer than we

Ready-made ar putea fi mai apropiat decât credem de sensul pe care Le Corbusier l-a dat unui obiect specific. Ambele concepte depind de calitatea producției lor și, cu toate că obiectul *Ready-made* și materialul *As found* au o realitate fizică, ele pot de asemenea să facă parte dintr-un sistem de idei. Atunci, nu mai suntem într-o logică de diferențiere între concept și materialitate, ci putem vorbi despre concepte de materialitate. După cum am văzut deja că un spațiu arhitectural este uneori creat cu grație ca un „mod de gândire”, putem experimenta și *materialitatea unui concept*. Această relație cvasi-reversibilă dintre concept și materialitate ne readuce la afinitatea dintre conceptele vizuale și lingvistice. Un ansamblu singular de imagini și cuvinte poate juca rolul de mediator între două tipuri diferite de considerații. Astfel, întrebarea lui Banham, care implică o alegere între valorile etice și cele estetice, poate primi un răspuns cuprinzător acolo unde una este intrinsecă celeilalte. Există o etică a economiei atunci când se înregistrează urma lăsată în stratul de praf de opera lui Duchamp, *The Large Glass*, sau amprenta lui Penone, a propriei sale identități, păstrată pe sticlă transparentă, așa cum există o estetică a seriei de *frottages* pe care le-a realizat la La Tourette în 2022, dezvăluind cofrajul betonului aparent cu striaii de lemn conceput de Le Corbusier.

În 1990, folosind pulbere de cărbune și bandă adezivă, Penone a luat și o serie de amprente ale suprafeței interioare a unei calote craniene. Concentrându-se pe acest procedeu, filosoful Georges Didi-Huberman a introdus în cartea sa *Être crâne* (A fi craniu) expresia „être aître” unde *aitre* însemna în primul rând „loc deschis, pridvor, pasaj...” (Didi-Huberman, 2021, p. 35). Etimologic, această noțiune arhaică își are rădăcinile în cuvântul *Atrium* care desemnează curtea centrală deschisă cu lumină și aer în spațiul locuinței antice. Fiind plasat în antichitate între interior și exterior, atriumul în sine poate da un nou sens vechiului termen *aitre*. Conceptual, se apropie mai mult de înțelegerea modernă revelată de amprentele interiorului unui craniu realizate de Penone, materializate aici în suprafața infra-subțire dintre creierul activ și incinta sa protectoare. În desenul prezentat în timpul simpozionului *Giuseppe Penone, une archéologie du devenir*<sup>3</sup>, am sugerat posibilitatea inversă: sistemul sinaptic al creierului care,

think to the sense that Le Corbusier gave to a specific object. Both concepts depend on the quality of their production and, although Ready-made object and material *As found* are embedded in a physical reality, they can also be part of a system of ideas. Then, we are no longer in a logic of differentiating between concept and materiality, but can talk about concepts of materiality. As we've already seen that an architectural space is sometimes gracefully created as a “figure of thought”, we can also experience the *Materiality of a Concept*. This quasi-reversible relationship between concept and materiality brings us back to the kinship between visual and linguistic concepts. A singular assemblage of images and words can play the role of a mediator between two different kinds of considerations. Thus, Banham's question implying a choice between ethic and aesthetic values, can receive an inclusive answer where one is intrinsic to the other. There is an ethic of economy when recording the trace left by Duchamp's *Large Glass*, or Penone's imprint of his own identity kept on clear glass, as there is an aesthetic of the series of *frottages* he realised at La Tourette in 2022, revealing the wood shuttered concrete conceived by Le Corbusier.

In 1990, using charcoal powder and adhesive tape, Penone also took a series of imprints of the inner surface of a skull-cap. Focussing on this procedure, the philosopher Georges Didi-Huberman introduced in his book *Être crâne* (*being skull*) the expression “être aître” where *aitre* “signified first of all open place, porch, passage...” (Didi-Huberman, 2021, p. 35). Etymologically, this archaic notion is rooted in the word *Atrium* designating the open central courtyard bringing light and air inside the living space of the ancient dwelling. Being placed during the antiquity between inside and outside, the atrium itself can create a new meaning of the old term *aitre*. Conceptually, it gets closer to the modern understanding revealed by Penone's imprints of a skull's interior, materialised here in the Infra-thin surface between the working brain and its protecting enclosure. In the drawing presented during the symposium *Giuseppe Penone, une archéologie du devenir*<sup>3</sup>, I suggested the opposite possibility: the brain's synaptic system that

colectiv, aproape inconștient și pe o perioadă lungă de timp, își poate lăsa amprenta în configurația tiparelor urbane. Adeseori reprezentate în alb în modelările care studiază plasticitatea neuronală, conexiunile multiple luminoase ale sinapselor apar ca rețele solide, similare cu cele ale configurațiilor urbane (Fig. 7).

Așa cum interiorul craniului păstrează circumvoluțiunile structurii creierului, în același fel, ceașca din care bem, scaunul pe care stăm, patul în care dormim, camera în care locuim, casa, strada, orașul în care trăim, împreună cu tot mediul nostru material, poartă urmele existenței noastre. La rândul ei, existența noastră este modelată de împrejurimile pe care le-am creat și de artefactele pe care le-am produs. Având în vedere această empatie între concept și materialitate, ne putem concentra și pe relația dintre principiile etice și valorile estetice încorporate în producțiile noastre materiale.

Într-un eseu publicat în iulie 2023, Georges Didi-Huberman a evocat opera filozofului român Robert Klein lăsată sub formă de manuscris în jurul anilor 1959-60 și întrebarea sa de o importanță primordială în ceea ce privește „cerința etică [exigența] pe care o poartă toate imaginile și, în consecință, a căror importanță trebuie articulată ori de câte ori le privim” (Didi-Huberman, 2023, p. 160). Pornind de la relația dintre focalizarea privirii sau a atenției, asupra unui lucru și recepția imaginii acelui lucru proiectată prin observarea asumată a unei persoane sau înregistrare, Klein și-a încheiat eseu avansând posibilitatea ca actul conștient al asumării responsabilității este de fapt „manifestarea imediată și autentică, *hic et nunc*, a propriului proiect” (Klein, 2022, p. 125). Asumându-și importanța creării unei imagini, precum și responsabilitatea pentru articularea unei fraze, Klein propune nu numai o nouă relație între valorile estetice și principiile etice, ci sugerează și un mod conștient de angajare într-o situație aici și acum, unde acest mod activ este împlinit printr-un proiect personal.

collectively, almost unconsciously and over a long period of time, can leave its imprint in the configuration of urban patterns. Mostly represented in white in the models studying the neuronal plasticity, the luminous multiple connections of the synapsis appear as solid networks, similar to that of urban configurations (Fig. 7).

As the skull's interior preserves the convolutions of the brain's structure, in the same way, the cup we drink from, the chair we sit on, the bed we sleep in, the room we inhabit, the house, the street, the city we live in, together with all our material environment, bear the traces of our existence. And likewise, our existence is shaped by the surroundings we've created and ready-made objects we've produced. Considering this empathy between concept and materiality, we can also focus on the relationship between ethic principles and aesthetic values embedded in our material productions.

In an essay published in July 2023, Georges Didi-Huberman evoked the work of the Romanian philosopher Robert Klein left as a manuscript around 1959-60 and his question of a paramount importance concerning “the ethical *requirement* [exigence] which all images carry and, by way of consequence, whose importance must be articulated whenever we look at them” (Didi-Huberman, 2023, p. 160). Starting from the relationship between focusing one's gaze, or attention, on a thing and receiving the image of that thing projected via one's assumed observation, or recording, Klein concluded his essay by advancing the possibility that the conscious act of taking responsibility is in fact the “immediate and authentic manifestation, *hic et nunc*, of one's own project” (Klein, 2022, p. 125). Assuming the importance of creating an image, as well as taking the responsibility for articulating a phrase, propose not only a new relation between aesthetic values and ethical principles, but also suggest a conscious way of engaging in a situation here and now, and doing so actively, via a personal project.



**Fig. 7.** *Plasti-city*<sup>4</sup>, 2021, desen în creion alb pe hârtie Canson 30x21cm, în cartea de artist *Dé-peinture, ruines, fossiles, racines*, suprapunerea a două modele cartografice: rețeaua stradală a cartierului Mântuleasa - Labirint, București și fragmentul unei modelizări de sistem neuronal/ *Neuronal Plasti-city*<sup>4</sup>, 2021, white pencil drawing on Canson paper 30x21cm, in artist book *Dé-peinture, ruines, fossiles, racines*, overlaying two map patterns: street network of the quarter Mântuleasa - Labirint, Bucharest, and fragment of a neuronal system model.  
Sursa: SK©2021/ Source: SK©2021.

## Referințe/References

- Attali, J. (2021). *Gymnopédies Koolhaassiennes*, *Critique*, (8-9) 891-892, 729-740. <https://doi.org/10.3917/criti.891.0729>
- Banham, R. (1955, December), *The New Brutalism*, *The Architectural Review*, 118(708), 354-361.
- Banham, R. (1966), *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic?* London, The Architectural Press.
- Benjamin, W. (1973). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (H. Arendt Ed.), 219-253. *Illumination. Essays and Reflections*, Fontana.
- Benton, T. (1987). *Monastery of Sainte-Marie de La Tourette*. In M. Raeburn, V. Wilson (Eds.), *Le Corbusier, Architect of the Century* [Exhibition Catalog], 250-252, plates 93-101. London, Arts Council of Great Britain.
- Bosco, F. (2022). *Giuseppe Penone dessinateur dans l'art italien des années 1970*. In J. Storsve & L. Pesenti, *Giuseppe Penone Dessins*, 22-32, Paris, Editions du Centre Pompidou.
- Colomina, B. (2019). *X-Ray Architecture*. Zürich, Lars Müller Publishers.
- Danto, A.C. (1997). *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*, USA, Princeton University Press.
- Demori, L. (2022). *Touch and Absence: Giuseppe Penone's Drawings* (quote from the author interviewed in 2021 by F. Pietropaolo and A. Dahan for Brooklyn Rail, note 64). In C. Basualdo (Ed.), *River of Forms: Giuseppe Penone's Drawings*, 42-61, New Haven and London, Philadelphia Museum of Art, Yale University Press.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Être Crâne, lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2023). *The Eye of History or the Ethical Imperative*, *Arta*, 60-61, 160-165.
- Dufrêne, T. (2023). *Depicting Gravity, Stefania Kenley, Un-painting – Ruins, Fossils, Roots*. *Arta*, 60-61, 42-45.
- Hamilton, R. (1960). *Inside the Green Box, Appendices*. In M. Duchamp, R. Hamilton & G. H. Hamilton *The Bride Stripped Bare by her bachelors, even, A Typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*, London and Bradford, George Wittenborn Inc. New York, Percy Lund Humphries and Co.Ltd.
- Filipovic, E. (2016). *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge, MA, The MIT Press.

Foucault, M. (1971). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In S. Bachelard G. Canguilhem, F. Dagognet, M. Foucault, M. Gueroult, M. Henry, J. Laplanche, J.C. Pariente & M. Serres. *Hommage à Jean Hyppolite*. 146-172, Paris, Presses Universitaires de France.

Kenley, S. (2011). A Shift of Perception in Postwar architectural Culture. *Nordic Journal of Architecture* 1, 10-17.

Kenley, S. (2016). Du fictif au réel, *Dix Essais sur le Pop Art Anglais et le Nouveau Brutalisme en Architecture*, Dijon, Les Presses du Réel.

Kerros (de), A. (2019). *Art contemporain, manipulation et géopolitique, Chronique d'une domination économique et culturelle*, Paris, Editions Eyrolles.

Key, J. (2019). New Brutalism Again. *Architecture and Culture*. 7(2), 271-290.

Klein, R. (2022). Essai sur la responsabilité, J. Koerring, C. Maigné, (Eds.), Paris, Institut National d'Histoire de l'Art.

Matisse, P. (1980). *Marcel Duchamp Notes*, Paris, Centre d'art et de culture Georges Pompidou.

Penone, G. (2022). Thoughts and Sap (Pensieri e linfa). In C. Basualdo (Ed.), *River of Forms: Giuseppe Penone's Drawings*, 24-39, New Haven and London, Philadelphia Museum of Art, Yale University Press.

Smithson, A. & Smithson P. (1990). The As Found and the Found. In D. Robbins (Ed.), *The Independent Group, Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. 201-202, Cambridge MA, ICA / MIT Press.

Sontag, S. (1966). *Against Interpretation and Other Essays, US, Ferrar, Straus & Giroux*, 3-14.

Von Kleist, H., & Neumiller, T. (trans) (1972). On the Marionette Theatre. *The Drama Review* 16(3), 22-26. <https://doi.org/10.2307/1144768>

---

<sup>1</sup> Am creat termenul de *Iconoframe* pentru a denumi prima serie de asamblări trei-dimensionale (50 x 50 x 5 cm) pe care am realizat-o pentru publicația "Du Fictif au réel, dix essais sur le Pop art anglais et le Nouveau Brutalism en architecture", în care fiecare eseu este precedat de o fotografie a cadrului iconografic specific fiecăruia, <https://stefianiakenley.com/reviews-2/iconoframes-i-x/>

I created the term *Iconoframe* to designate the first series of three-dimensional assemblages (50 x 50 x 5cm) that I made for the publication "Du Fictif au réel, dix essais sur le Pop art anglais et le Nouveau Brutalism en architecture", where each essay is introduced by a photograph of the framed iconography specific to each of them: <https://stefianiakenley.com/reviews-2/iconoframes-i-x/>

<sup>2</sup> Video din 2021 realizat Ron Kenley privind lucrarea mea, comandat pentru eveniment: *Giuseppe Penone, une archéologie du devenir*, Bibliothèque Nationale de France (0:34' - 65'): <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/giuseppe-penone-des-racines-et-des-mots-dessiner-et-ecrire-une-experience-de-la-seve>

2021 video realised by Ron Kenley of my performance commissioned for the event: *Giuseppe Penone, une archéologie du devenir*, Bibliothèque Nationale de France (0:34' - 65'): <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/giuseppe-penone-des-racines-et-des-mots-dessiner-et-ecrire-une-experience-de-la-seve>

<sup>3</sup> <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb471272128>

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb471272128>

<sup>4</sup> *Plasti-city* este un joc de cuvinte între plasticitate și spațiul urban (n. tr.).