

DANIEL MOLDOVEANU

DESENE ANIMATE, ANGST & UN ESEU DE FILOSOFIE A ESTETICII

CARTOONS, ANGST & AN ESSAY ON THE PHILOSOPHY OF AESTHETICS

RUDE AWAKENING

Artist: Daniel Moldoveanu

Celulele Invitro, Malmaison, București

26.10.024 – 31.01.025

Instalația site-specific grupată sub titlul tradus de noi ca – *trezire brutală* – se bazează pe considerațiile autorului Daniel Moldoveanu din „The Cultural Material in the Age of its Infinitely Automated Reproduction”, pe care artistul Daniel Moldoveanu le (re)contextualizează sub forma unei instalații continue formată din picturi, desene, obiect, piese de vestimentație și intervenții arhitecturale. Acesta este titlul textului diplomei susținute la Universitatea Humboldt din Berlin, în 2023, teză care analizează impactul inteligenței artificiale asupra teoriei și filosofiei estetice.

Trebuie să recunosc că nu mi s-a mai întâmplat ca recenzând o expoziție să citesc o teză de diplomă în întregime. Am făcut-o nu doar în lipsa textului de sală, care doar menționa titlul fără o sursă directă, cât și pentru că formația auctorială generală a lui Daniel Moldoveanu este diversă, eseistica reprezentând o parte la fel de importantă și vizibilă ca producția artistică, designul și jurnalismul cultural. Cunosându-l pe Daniel Moldoveanu, tind să cred că este o alegere conștientă, care mizează pe premisele relaționalului și care joacă un rol important în practica sa, ca un fel de a spune: știu, informația pe care o ofer este vastă cultural, densă, dar și personală; deopotrivă inter-și meta-textuală, cât și senzuală, așa că, vino și întreabă-mă despre lucrurile doar sugerate *la suprafață*.

Pentru că suprafața, atât în latura ei materială, fizică, de spațiu plat care permite desfășurarea ideală a proiecțiilor imaginilor dorințelor, ori a celor ale reflecției personale, cât și în latura sa conceptuală, de barieră, strat și înveliș protector ultim în fața externului, prin pânza obiectului vestimentar ca graniță a expresiei individuației, este una dintre temele cele mai vizibile în cercetările lui. Pe aceasta, ca într-un câmp Higgs, excitația electrică a fluxului cognitiv dă naștere, parcă, la toate imaginile istoriei culturale materiale cunoscute, de la scene din registrul ceramicii Greciei Antice și reflecțiile lui Walter Benjamin asupra esteticii multiplului de masă, la copilașii lui Henry Darger, bărbații homoerotici ai lui Tom of Finland și anecdotele, à la Alain de Botton, cugetate de păpușa Barbie. O mostră care să cuprindă un spectru cât mai larg al sensibilităților actuale, presate maximalist într-o pojghiță aplatizantă ce se aseamănă și cu oglinda moale, permeabilă a lui Narcis, cea superficială, dar care ascunde profunzimi tocmai

Text: Horațiu Lipot

The site-specific installation grouped under the title *Rude Awakening* is based on the author Daniel Moldoveanu's considerations from "The Cultural Material in the Age of its Infinitely Automated Reproduction", which the artist Daniel Moldoveanu (re)contextualizes in the form of a continuous in-situ installation composed of paintings, drawings, objects, textile objects and architectural interventions. The text is actually his BA thesis, held in 2023 at Humboldt University in Berlin, a thesis that analyzes the impact of the AI on aesthetic theory and philosophy.

I have to admit, it's a first for me while reviewing an exhibition to read a diploma thesis in its entirety. I did so not only in the absence of a text in the exhibition room, being only a mention to the title without a direct source, but because Daniel Moldoveanu's general background is so diverse, the writing being as important and visible as his artistic production, design pieces and the cultural journalism practice. Knowing him, I also tend to believe that this is a self-conscious choice, one that leans on the premises of a relational practice which plays an important role in his work, as a way of saying: I know, the information I offer is culturally vast, dense, but also quite personal; both inter- and meta-textual, as well as sensual & warm, so come and ask me about things only hinted on *the surface*.

Because the surface, both in its material, physical aspect, as flat space that allows the ideal unfolding for the projections of the desire images, or of those of personal reflection, and also the surface as a conceptual tool, as a barrier, layer and ultimate protective covering against the external forces through cloth, as a symbol of last boundary of our individuation, is one of the most visible concepts in his research. On this, the electric excitation of Moldoveanu's cognitive flux gives rise, as in a Higgs field, to *all* the images of known material cultural history. There are scenes transcribed from the registry of Ancient Greek pottery together with Walter Benjamin's reflections on the aesthetics of the mass multiple; there are Henry Darger's children and Tom of Finland's homoerotic males, together with à la Alain de Botton anecdotes, from the Barbie doll speech. A vast sample that encompasses the broad spectrum of our current sensibilities, pressed into a flattening surface resembling both Narcissus' soft and permeable

prin diferențierile date de afilierea gustului, cât și platitudinea rigidă a experienței contemporane diluată de consumerism, ca nouă teologie soteriologică. Despre aceasta, Moldoveanu scrie: „putem rezuma o definiție [a conceptului] *sensul* la: cunoaștere transformată în forme relaționare. Facilitatorul absolut al acestei relații este procesul diferențierii.” Din perspectiva relației cu autoritatea centrală actuală, ca și tratarea compozițională arată însă, o abordare împotriva conservatorismului ierarhizator, fiind și o descentralizare în care orice element este egal ca importanță. Acesta scrie: „capitalismul nu face decât să accelereze producția estetică până la un nivel în care falsitatea, adevărul și tot ceea ce se află între ele sunt atât de strâns alăturate, încât procesul de diferențiere își pierde autoritatea.”

Este în latura imagistică a picturilor o tipologie iconografică care îl amintește pe Arshile Gorky, prin decupaje amalgamate de imagini, în care vedem și desene animate dar și un *angst* abstract, experiențial, specific vremii; suprealism hipnotic-pop de-aproape, abstracționism miop-op-art la o privire de ansamblu. Însă, toate compozițiile conțin posibilitatea de a citi adâncimea sau spațiul iluzoriu în suprafață, ca în cazul unei oglinde negre colorată în alb opac, din specia Claude, mai mult decât în cea ecranată, actuală. Lucrate în culori acrilice, marker și lichid de corecție Tipp-ex au aspectul laviurilor, una din puținele specii ale picturii în care linia și culoarea se află simbiotic împreună, nediferențiate, unde contururile trasate sunt vizibile, iar culoarea este aplicată cu transparențe.

Motivele individuale, greu de distins la prima vedere, sunt rediate prin acest material ca sub un sfumato post-nouăzecist, cald și încărcat de memoria sălilor de studiu și a adolescenței, de greșeli peste care putem mereu să revenim, dar care lasă tot mai multe urme în palimpsestul identitar, îl roade. După ce distingem contururile figurilor și pentru că aminteam de oglinda lui Narcis, întrebarea care apare prin această manieră a redării lor, este chiar ambiguitatea pe care pictorii au explorat-o din quattrocento încoace, de la Jan van Eyck cu Arnolfinii săi, la oglinda lui Velasquez: sunt figurile în spatele planului frontal, ca în majoritatea picturilor, sau doar se sprijină pe această suprafață?, fiind, în fapt, o reflexie.

Acest tip de tratare a imaginii, izotropă și ubicuă, *allover*, este prezentă și în desene sau în colajul textil al obiectelor vestimentare, unde iconografia ortodoxe și iudaice se îmbină cu cele pop sau ale culturii BDSM. Prin utilizarea specifică a acestor elemente, manechinul și piesele vestimentare, artistul reușește estomparea dintre granița lumii reale cu cea a artefactului artistic, ele fiind prin natura lor profund comună, de linie și de masă, un fel de maxim figurativism posibil în sculptură. Așadar, punctul de sprijin pentru sedimentarea și înregistrarea tuturor acestor informații complexe și disparate, imagiste, este mai mult decât suprafața, chiar extensia sa, spațiul real, prin tratare expandată a motivelor macro. Această abordare post-medială este cel mai bine articulată chiar de Daniel Moldoveanu când scrie, „pot spune cu certitudine că a gândi în orice alt mod decât interdisciplinar este un act de autoamăgire; deoarece cum poate ceva atât de abstract, inerent incoerent, fluid și contingent precum gândirea să se manifeste vreodată în marginile finite ale unei singure discipline.”

mirror, a superficial one but hiding depths precisely through the differentiations given by the affiliations of taste, as well as the rigid flattened mirror of daily contemporary experience, diluted by consumerism as the new soteriological theology. About this, Moldoveanu writes: “we can summarize a definition of ‘meaning’ as: knowledge turned into relation. The absolute enabler of that relation is difference.” From the perspective of the relationship with the authority, as the compositional treatment shows, an approach against hierarchical conservatism is seen, it's a decentralization in which every element is equal in importance. He writes: “Capitalism simply accelerates aesthetic output to a degree where falsity, truth, and everything in between stand side by side so tightly, the process of differentiation loses authority”.

There is in the imagistic side of the paintings an iconographic typology reminiscent of Arshile Gorky, with amalgamated cut-outs of images, in which we see cartoons as well as an abstract, experiential angst specific to our time. Hypnotic surrealism-pop in close-ups, myopic abstract op-art at a glance. But all his compositions contain the possibility of reading depth or illusory space in the surface, as in a black mirror colored in opaque white, of the Claude type, not the screened, current one. Painted in acrylic colors, markers and Tipp-ex correction pen, the works have the look of oil washes, one of the few species of painting in which line and color are symbiotically together, undifferentiated, where the traced outlines are visible and color is applied with transparencies.

The motifs, difficult to distinguish at first sight, are rendered through this material as if under a post-nineties sfumato, warm, charged with the memory of study halls and adolescence, of mistakes that we can always come back to, but which leave more and more traces in our identity palimpsest. After distinguishing the features of these figures, and having mentioned Narcissus' mirror, the question that arises through this manner of rendering is the very ambiguity that painters have explored since the quattrocento, from Jan van Eyck and his Arnolfini to Velásquez's mirror: are the figures behind the frontal plane, as in most paintings, or do they merely rest on this surface, being in fact a reflection. This type of isotropic and ubiquitous, all-over treatment of the image is also present in the drawings or in his textile collage, where Orthodox and Judaic iconographies are combined with those of pop or BDSM culture. Through the specific use of these two elements, the mannequin and the pieces of textile design, the artist succeeds in blurring the boundary between the real world and the artistic artefact, being by their profoundly common nature of mass production, a kind of a maximum figurative possible in sculpture. Therefore, the fulcrum for the sedimentation and recording of all this complex and disparate, imagistic information is more than the surface, but its very extension, the real space itself, through the expanded treatment of the macro compositional elements. This post-media approach is best articulated by Daniel Moldoveanu himself when he writes, “I can say for certain, however, is that *to think* in any manner other than inter-disciplinarily is an act of self-delusion; because how can something as abstract, inherently incohesive, fluid and contingent *as thought* ever be manifested in the shackles of a finite discipline?” The spatial arrangement, like the image on the poster, shows how aesthetics [modernist in this case, although



Daniel Moldoveanu, *Fără titlu (John Tenniel, Tom of Finland)*, 2024.
Credit foto: YAP Studio, Pavel Curagău.
Daniel Moldoveanu, *Untitled (John Tenniel, Tom of Finland)*, 2024.
Photo credit: YAP Studio, Pavel Curagău.

Aranjamentul spațial, ca și imaginea de pe afiș arată mecanismul ascuns al esteticii [moderniste în cazul de față, deși pentru autor putea fi oricare], care în cazuri extreme poate implica o ideologizare totală, în care poate fi instrumentalizată pentru a produce teroare și indivizi obedienți. Este o fotografie de arhivă care arată o celulă din închisorile Războiului Civil spaniol, construită ca o lucrare de artă modernă, tridimensională, în scopul torturării prizonierilor. Finalizate în 1938 de Alphonse Laurencic, arhitectul acestor străni celule dezvăluie că a fost inspirat de artiști moderni, ca Salvador Dali și Wassily Kandinsky, în a proiecta celulele de doi pe patru metri, care aveau „cărmizi de formă neregulată pe podea, care îi împiedicau pe prizonieri să meargă înainte sau înapoi”, pereți „acoperiți cu modele suprealiste concepute pentru a-i face să fie tulburați și confuzi” și efecte de lumină. Cred că nu întâmplător a fost aleasă această imagine din Spania fascistă a lui Franco, având în vedere că în teza sa, Moldoveanu teoretizând istoria esteticii în secolul XX, pare a susține că orice estetică în sine este în fapt un instrument fascist, normativ, care anulează diferențierile între indivizi și propune racordarea la un centru comun, cu o autoritate centrală. În teza sa autorul face o trimitere directă la această opțiune, „putem înțelege expoziția nu numai prin prisma formatului său instituționalizat emergent (cubul alb), ci și prin latinescul «exposition», omologul său comercial – disiparea esteticii și a imaginilor în exterior și în peisajele urbane publice ale modernității de la începutul secolului XX.”

În acest *horror vacui* compozițional, total de la artefact la spațiu, stă ascunsă și o metodă de a scăpa de teama pânzei goale, iar în cazul său și a celei a paginii albe și, în general, de golurile de tot felul, Moldoveanu citându-l în acest sens pe Ursule Molinaro care mărturisea: „De ce să vorbești de rău despre suprafață când numai vidul nu are una?”. Dar mai mult decât atât, stă un autor, un artist cu metodă, strategie și imagine despre exterior, precis conturate, pentru care indexicalitatea și propunerea de concepte articulate sunt preferate în fața unui gestualism sau formalism care se rezumă la simpla, însă total dedicată activitate, a transformării unei substanțe în alta. Aici, este vorba mai mult vorba despre imagini și idei.

for the author it could have been any other], can in extreme cases imply a total ideologization, where it can be instrumentalized to produce by terror obedient individuals. It's based on a vintage photograph showing a prison cell from the Spanish Civil War, constructed as a three-dimensional work of modern art for the purpose of torturing prisoners. Completed in 1938 by Alphonse Laurencic, the architect of these eerie cells reveals that he was inspired by modern artists such as Salvador Dali and Wassily Kandinsky in designing this two-by-four-metre cells, which had “irregularly shaped bricks on the floor that prevented the prisoners from walking backwards or forwards”, walls “covered with surrealist patterns designed to make them disturbed and confused” and strange light effects. I think it is no coincidence that this image was chosen from Franco's fascist Spain, given that in his thesis, Moldoveanu theorizing the history of aesthetics in the twentieth century, seems to argue that any aesthetics in is in fact a fascist manifestation, a normative instrument canceling the differentiations between individuals, and proposing to connect them to a central authority. In his thesis the author makes a direct reference to his option for the exhibition display: “we can understand exhibition not only through the prisms of its emerging institutionalized format (the white cube), but also through the Latin ‘exposition’, its marketable counterpart – the dissipation of aesthetics and images *outwards* and into the public urban landscapes of early 20th century modernity.” In this total compositional *horror vacui*, rendered in the artefact as well as in the exhibition space, it lies hidden as a method to get rid of the fear of the empty canvas, in his case of the blank page too, and in general, of voids of all sorts. Moldoveanu is quoting Ursule Molinaro who confessed: “Why speak ill of the surface when only the void has none?”. But more than that, there is an author, an artist with a precise method, strategy and image of his exterior, for whom indexical thinking and the proposal of articulated concepts are preferred to gestural or formal renderings of reality. Here, it is more about images and ideas.

Translated by Horațiu Lipot

Vedere din expoziție. Credit foto: YAP Studio, Pavel Curagău.
Exhibition view. Photo credit: YAP Studio, Pavel Curagău.

