

Universitatea Națională de Arte București

CUM AM RETRĂIT MARELE RĂZBOI ÎN VEACUL XXI

Coordonator: prof. dr. Marilena Preda-Sânc

Doctorand: Bogdan Iorga

Cuvinte cheie:

armată, luptă, peliculă fotografică, fotografie, fotograf militar, imagine, front, scenă de luptă, Marele Război, Primul Război Mondial, reenactment, România, Serviciul fotografic al armatei, reconstituire militară

Cuprins:

Introducere

Argument pag. 3

Metodologia cercetării..... pag. 5

Rezumat pag. 9

Abstract Doctoral Thesis pag. 10

Résumé de thèse de doctorat pag. 11

Capitolul 1

Predoslovie (sau, cînd amintirile se îndreaptă către viitor) pag. 12

Capitolul 2

Alcătuirea Serviciului Fotografic al Armatei Române în Marele Război pag. 21

Capitolul 3

Serviciului Fotografic 1916-1919: scurtă abordare tehnică pag. 42

Capitolul 4

Un veac de singurătate. Conservat și nu prea pag 55

4.1 Structura fotografiilor pag. 56

4.2 Scurtă istorie a proceselor chimice fotografice	pag. 57
4.3 Semnele deteriorării	pag. 59
4.4 Mic ghid de conservare a fotografiilor	pag. 62
4.5 Fotografiile sub lupa științei	pag. 67
Capitolul 5	
Photoshop, athanorul alchimistului digital	pag. 69
Capitolul 6	
Cum am retrăit Marele Război în veacul XXI	pag. 78
2	
6.1. Valahii, în Orașul Interzis (Un vernisaj ca un concert rock!)	pag. 78
6.2. De ce nu un album?	pag. 89
Lista de anexe	pag. 92
Anexa 1	
Reenactment cu soarele în cap	pag. 93
Anexa2	
2016, Austerlitz: La soupe fait le soldat	pag. 98
Anexa 3	
The Great War Reloaded, prezentare susținută la Academia Română în 6.10.2017	pag. 109
Anexa 4	
Fotografii din Primul Război Mondial (emisiunea din 28.07.2018, B1TV)	pag. 115
Anexa 5	
Poveștile din spatele fotografiilor (emisiune din 13.09.2019, București FM)	pag. 119
Imagini (selecție din expoziții și din albumul Reenactment)	pag. 126
Bibliografie	pag. 148

Filmografie pag 151

Lista de ilustratii pag. 152

Reenactmentul, retrăirea unei perioade istorice de către persoane pasionate de istorie, reprezintă o activitate care, în ultimele decenii, a câștigat tot mai mulți adepți. În momentul de față, acest hobby a devenit un fenomen social de amploare pe toate continentele. De la Gettysburg, unde reenatori din toată lumea, nu doar din Statele Unite, se adună, an de an, spre a reface acea bătălie din Războiul Civil și pînă la Passchendaele, în Belgia, unde iubitorii istoriei retrăite se adună în fiecare toamnă pentru a comemora una dintre cele mai crunte pagini de istorie modernă a Marelui Război, reenactmentul a devenit o mișcare trans-națională.

Trăim într-un context care pare să anunțe o posibilă schimbare de paradigmă socială. Schimbarea raportului din prevalența mediilor clasice de informare înspre canalele alternative de informare, multe din zona de social media, reprezintă o firească direcție spre care se îndreaptă structura democrației de tip occidental. Cu inerentele riscuri prezentate de lipsa de discernămint în diseminarea unor informații de tip fake news ori manipulative. De aceea, structura unei comunicări de tip <edutainment>, care să ofere educație prin informație corectă, punctuală și obiectivă, oferită însă prin pîrghii ale ludicului și performance-ului, reprezintă o cheie prin care, tinerelor generații li se deschid ușile cunoașterii.

Implicit, reenactmentul, reconstituirea militară și living history sînt metode de lucru în (auto)educarea individului, oferindu-i posibilitatea de a experimenta, prin trăiri și experiențe directe, momente cruciale din istorie. Pentru ca, în mod avizat, omul să evite repetarea greșelilor care au pîrjolit și însîngerat istoria secolului XX.

Transformarea reenactmentului într-un instrument de lucru, menit să contribuie la educarea populației (în special a tinerilor) și la înțelegerea mai bună a istoriei, reprezintă o șansă pentru construirea unei lumi lipsită de conflictele armate. Iar fotografia de reenactment, dincolo de bransarea la un curent imagistic internațional, este în sine purtătoarea unei încărcături semantice deosebite, reprezentînd, dincolo de consemnarea documentară, un avertisment pentru ceea ce nu trebuie să se mai repete. Un memento mori. De aceea prin ineditul și prospețimea abordării, reenactmentul poate reprezenta un instrument bun de comunicare, care merită să fie studiat, folosit și dezvoltat.

Memoria este aidoma pietrei lui Sisif, întruna urcată pe Golgota mnemonică, întrupînd piesa centrală a identității. Ea este ancora pe care zeii i-o oferă muritorului, spre a se agăța la țărăm cu sentimentul de continuitate și apartenență, care îi oferă omului prilejul de a se primeni și dezvolta fără a se pierde de sine. Dar, dincolo de unitatea distinctă a individului, memoria este, în sine, un fenomen social. Prin natura selectivității afective, ea are tendința de a reține ceea ce o întreamează și îi conferă un sentiment de bine și de siguranță. De aceea, din rolului ei, de constructor al identității și continuității sinelui, memoria are un rol legitimator, inclusiv în deformările pe care, de multe ori le aduce realității.

La nivel de persoană, niciodată nu vom găsi două amintiri absolut identice. De aceea, pentru ca o memorie colectivă să se nască, este absolut indispensabil ca mai mulți oameni să fi păstrat amintirea aceluiași experiențe trăite în comun. Trebuie luat aminte însă faptul că, o memorie colectivă nu a fost, nu este și nu va fi niciodată o reflectare fidelă a amintirilor personale. Trecerea de la individ la colectiv implică o distilare a imaginii, care favorizează anumite aspecte ale trecutului în detrimentul altora. Acest proces de selecție mnemonică este înfăptuit de cei ce devin purtătorii de cuvânt ai grupului lor de origine, numiți *antreprenori de memorie* de către sociologi. Grație lor devin omogene și vizibile în spațiul public crîmpeiele disparate de amintiri, încheșate și confuze, pe care le-a adus ofrandă prezentului, dintr-un trecut mai mult ori mai puțin agitat, fiecăru membru al mulțimii care a trăit, în comun, un anume eveniment.

Pentru un spectator din exterior, retrăirea istoriei (living history, reenactment) reprezintă o revenire asupra unei amintiri, ceea ce, la primă vedere poate semăna mai degrabă cu o producție teatrală, în care fiecare reprezentație diferă, puțin, de cea anterioară. În reenactment nu există o pură recapitulare sau retrăire a trecutului, ci doar reconstrucții bazate pe semnificatii individuale, semantici afective pe care persoana le atribuie evenimentului. Și, în reconstituirea unui eveniment, ca în cazul psihologiei, amintirile re-trăite pot fi reale, dar inexacte. Un eveniment reconstituit, deși poate avea detalii inexacte, sau chiar false, se poate baza pe un incident real, ca sursă originală. Pentru că, trebuie avut în vedere că, atât percepția, cât și memoria sînt, negreșit, procese active. Și nu ne putem imagina o amintire care să nu fie influențată de observator.

Marele Război: acum, la mai bine de o sută de ani, tragem o linie și putem conchide că acesta a schimbat, efectiv, lumea. A prăbușit imperii, a distrus atât puterea kaiserului cât și pe cea a țarului și, totodată a inaugurat înspăimîntătoarea eră a armelor chimice, a luptelor cu tancuri și a bombardamentelor aeriene.

Dincolo de primele imagini care au răvășit emoțiile populației civile, Primul Război Mondial a dat naștere unei întregi literaturi, germinînd deopotrivă semințele schimbării în discursul plastic interbelic. Fără a neglija poezia, trebuie însă remarcat rolul prozei, care transmitea cel mai bine experiența războiului. Avem imagini ale unor realități foarte clare și dure și, prin exercițiul unei analize psihologice, putem conchide că autorii au resimțit acut poziția de victimă. În ce privește paradigma vizuală, indiscutabil și aceasta a fost puternic influențată de atrocitățile războiului. Fără doar și poate, în toată perioada interbelică și, mai apoi de-a lungul veacului al XX-lea, Marele Război și-a făcut simțită ființa prin toate curente.

Despre Războiul cel Mare putem spune, fără de tăgadă, că este cel dintîi război care a fost cartografiat prin filmare și fotografiere, de către organisme anume pregătite și trimise să surprindă imaginile de luptă ori scenele din spatele liniilor frontului. Inițiativa, ca un numitor comun, a fost îmbrățișată de toate armatele implicate în conflagrație.

Familiarizat deja cu posibilitățile oferite de fotografie, Kaiserul a fost unul dintre primii comandanți care a permis ca 90 de fotografi de la curte să însoțească armata germană în momentul în care a lansat atacul asupra Belgiei în august 1914. Merită amintit faptul că, de altminteri, Kaiserul a încuviințat o abordare

lejeră și în cazul fotografiilor personale făcute de militarii germani, singura condiție pusă fiind să nu folosească aparatele de fotografiat în timpul luptelor. Cîteva luni mai tîrziu, lejeritatea cenzurii a pricinuit însă probleme, atît în Marea Britanie, cît și în Franța. Toate fotografiile facute de soldați cu prilejul armistițiului ad-hoc din timpul Crăciunului din 1914, cînd nemții, englezii și francezii au refuzat să se mai lupte între ei, fraternizînd peste tranșee și garduri de sîrmă ghimpată, au subminat încercările autorităților militare britanice, franceze și germane, de a nega acest eveniment în presă.

După acest moment, fotografiile militare au rămas singurii profesioniști cărora li s-a permis în mod constant și oficial să lucreze pe linia frontului în 1914 și 1915.

Dacă în 1914, Germania a înțeles posibilitățile oferite de fotografie și legătura puternică dintre imagine și controlul propagandei, în Franța, lucrurile se prezentau altfel. *Deținerea și folosirea aparatului de fotografiat era strict reglementată în zona militară și, oficial, era imposibil să fotografiezi pe front fără o autorizare*¹.

În România, Serviciului Fotografic al Armatei a fost înființat prin contopirea într-un trup unitar a secțiunilor fotografice din cadrul Batalionului de Specialități. Noua entitate creată a fost anexată Marelui Cartier General, prin intermediul Biroului de Informații (cf. Ordinului nr. 1041 din 29 noiembrie 1916). În fruntea acestui serviciu a fost numit arhitectul Ion Oliva, un ofițer rezervist, care s-a preocupat de întocmirea unui regulament de funcționare, foarte judicios și eficient, prin care a subliniat trebuința unui asemenea departament. Meșterii fotografii din civile au îmbrăcat uniforma militară, punîndu-și amprenta de profesioniști ai acestei arte în toate imaginile realizate. Departamentul fotografic militar nu reprezenta o noutate – deja știm că atît Puterile Centrale, cît și Antanta beneficiau de serviciile unor asemenea birouri, iar în ceea ce privește armata română, un serviciu fotografic deja exista, în cadrul Batalionului de Specialități.² Pentru o mai eficientă activitate, secțiile fotografice din cadrul Batalionului de Specialități au fost comasate într-un singur organism, atașat Biroului de informații al Marelui Cartier General.

Secțiunea cinematografică reprezenta o idee nouă în cadrul Specialităților Militare. Însă, nu trebuie neglijat faptul că, în 1913, cu prilejul Războaielor Balcanice, Leon Popescu, autorul celui dintîi film artistic românesc, cu subiect istoric (Independența României – 1912), își oferise serviciile către armată, anume pentru surprinderea momentelor acestui conflict militar. Se remarcă în perioada Marelui Război laborioase instrucțiuni și proceduri, care erau elaborate anume pentru a veni în întîmpinarea operatorilor fotografici ce urmau să facă fotografiile pentru armată. Arta și tehnica fotografică nu mai reprezentau un experiment ci, deveniseră o unealtă de a cărei acuratețe urmau să beneficieze multiple direcții – începînd cu propaganda și terminînd cu arhivarea istorică. Dotarea Serviciului Fotografic al Armatei Române se baza exclusiv pe camere masive, cu negative din sticla. Prin urmare, camera obscură, pe frontul românesc, era mînuită cel mai ades de pe un trepied, dată fiind dimensiunea considerabilă și greutatea ei efectivă. Drept urmare, în majoritatea cazurilor, imaginile pe care le regăsim în felurite arhive și colecții au latura mare drept bază. Și, în plus, după cum în cadrul serviciului fotografic al armatei române, fotografiile erau facute pe negative din sticlă, standardizate la

¹ Hélène Guillot – La section photographique de l'armée et la Grande Guerre; De la création en 1915 à la non-dissolution (Revue historique des armées, martie 2010) pag. 11 - 12

² Adrian-Silvan Ionescu - Războiul cel mare / Fotografia pe frontul românesc 1916 - 1919, Editura ICR, București 2014 - pag. 25

dimensiunea de 13 x 18 cm, majoritatea imaginilor sînt copii contact, ce beneficiau de o explicație cît mai amănunțită – loc, dată, personaje, tematică etc. Tehnic vorbind, problemele importante de urmărit în cazul fotografiei din vremea Marelui Război erau similare cerințelor contemporane, diferențe notabile neregăsind decît în soluțiile de stocare analogice ale vremii. Primele reflecții reale asupra sensului și puterii imaginii datează din Primul Război și, atunci, mulți au înțeles rapid că imaginea se poate dovedi o armă extrem de importantă pentru cîștigarea războiului. Perioada aceluia pionierat fotografic a prefigurat, practic, istoria imagistică a întregului secol XX. Sutele de imagini rămase de pe urma Serviciului Fotografic sînt mărturia mută a datoriei împlinite de soldații fotografi care, aidoma camarazilor din regimentele aflate în prima linie, se expuneau aceluiași pericol și vicisitudini de război.

De la nașterea fotografiei, în laboratoarele fotografilor au fost încercate sute de rețete de substanțe și s-au folosit mii de procese de prelucrare. Ca numitor comun, inevitabil, fiecare produs al fotografiei este supus, mai devreme sau mai tîrziu, deteriorării în timp. Practic, degradarea fotografiei este un proces natural continuu, care începe chiar din clipa imediat următoare scoaterii hîrtiei impresionate din tăvițele cu substanțe.

Aceste informații prețioase sunt absolut necesare nu doar pentru simpla catalogare, ci și pentru luarea deciziilor legate de conservarea imaginilor. Și, în plus, un bun custode / arhivar / curator trebuie aibă capacitatea de a identifica procesele tehnice fotografice, pentru a putea face distincția între originalele de epocă și exemplarele ulterioare.

Nevoile de stocare pot diferi în funcție de tipurile de materiale fotografice. De exemplu, în cazul fotografiilor care sunt periculoase (cum ar fi cele cu suport de nitroceluloză) sau în cel al materialelor care pot genera gaze nocive pe măsură ce îmbătrînesc (cum ar fi, deopotrivă, atît negativele pe bază de nitrat, precum și cele pe bază de acetat) sau pot pricinui deteriorarea altor materiale (în egală măsură valabil pentru nitroceluloză și pentru acetat de celuloză). Capacitatea de identificare a proceselor fotografice este o condiție necesară pentru selectarea mediilor de stocare adecvate și a incintelor de arhivare a fotografiilor. Indiferent cît de grijuliu se dovedește a fi fotografii / laborantul / custodele arhivei de imagini, există o sumă întregă de probleme inerente care, într-o măsură mai mare ori mai mică, afectează structura fotografiei; în timp, o fotografie devine extrem de fragilă, pot apărea exfolieri ale emulsiei, ciuperci sau alte stricăciuni fizice. La acestea se adaugă posibilele probleme pricinuite de mucegai, de infestarea cu diferite insecte sau de petele lăsate în urma utilizării benzilor adezive cu lipici cauciucat (tip scotch) cauciuc ori de cimentarea diferiților adezivi folosiți în mod inadecvat.

După ce am identificat boalele și beteșugurile dobîndite, în timp, de imaginile fotografice ne vom îndrepta atenția către cotidiană imagine digitală. De regulă, imaginile digitale și pixelii lor sînt arhivate în memorii de calculatoare, pe CD-uri ori DVD-uri și/sau pe benzi magnetice video digitale. Ca atare, imaginile digitale și pixelii nu se pot vedea, deoarece ele sînt doar înșiriri de numere. În mod teoretic, memorarea lor și distribuirea acestora ar putea fi realizată și prin simpla notare a șirului de numere pe hîrtie, ceea ce, în fapt însă, este peste putință, dată fiind lungimea uriașă a șirului binar care îi alcătuiește codul. Așa ajungem la legătura dintre imaginea digitală, care îngheață prezentul în culorile vivid, născute din valurile pixelilor, cu vetustele imagini îngălbenite, scorjite și cu pete, din care ne privesc, a indiferentă muștrare, ochi de mult închiși? Legătura este însăși imaginea, fir roșu al construcției

imagistice. Imagine ce are a se metamorfoza, îmbătrânind prematur, urmînd să devină o producție de tip <staged photography>, o (re)construcție minuțioasă a trecutului cu mijloacele tehnice ale prezentului.

Aici intrăm în vastul domeniu cunoscut sub numele de <procesare a imaginilor digitale>. Ce înseamnă de fapt <procesarea imaginilor digitale>? Este practic un meșteșug modern, în care meșteșterul studiază și folosește algoritmi transformărilor numerice ale imaginilor digitale, în vederea obținerii efectelor dorite. Mai mult, este cabinetul secret în care, creatorul imaginilor digitale se folosește de alchimia binară a programelor de procesare a imaginilor pentru a revela ochilor publicului imagini ce păreau de negîndit.

În ce privește drumul prin care fotografia contemporană se pegătește să îmbrace veșmîntul imaginii de acum un veac, totul începe prin încălțarea imaginii digitale cu bocancii mult-mai-strîmți ai dimensiunilor fotografice de la începutul secolului XX. Așadar, fotograful trebuie să țină cont de faptul că, imaginile din vremea Marelui Război erau imagini surprinse pe negative – iar Serviciul Fotografic al Armatei Române întrebuița, exclusiv, plăci de sticlă în formatul 9x12 cm. Ceea ce se traduce într-un raport de imagine de 4:3, deosebit față de mai generosul și dinamicul format panoramic, cu raport de 16:9, oferit în prezent de senzorul digital. Această <încălțare> în saboți mai strîmți se traduce printr-o <amputare> a fotografiei, care se vede văduvită de o bună parte a imaginii. De aceea, fotografului îi este recomandat să gîndească imaginea fără bandourile laterale, concentrînd subiectul spre centrul imaginii.

De asemeni, este bine să se evite folosirea obiectivelor de tip <wide>, care deformează imaginea într-un mod specific, accentuînd liniile de fugă, dar și a teleobiectivelor care, la rîndul lor, fac un decupaj net al subiectului față de fundal. Ideală este o focală de 50 – 58 mm., echivalenta focalei ochiului uman. Trebuie avut în vedere faptul că, de altfel, obiectivele aparatelor operatorilor ce activau în cadrul Serviciul Fotografic aveau focale cuprinse între 105 mm. și 180 mm., pentru formatele late fiind un echivalent al obiectivelor de 50, 55 ori 58 mm regăsite la aparatele ce foloseau pelicula de 35 mm., ori la mai-popularele (și contemporanele) DSLR-uri.

După tăierea imaginii, ca să se potrivească în mai-strîmta uniformă a raportului de 4:3, urmează desaturarea imaginii (în nici un caz trecerea ei în mod <gray scale>), în diferite grade: totală pentru imaginile alb/negru și în proporție de 30 % – 80 % pentru imaginile care își propun să <interpreteze> rolul de imagine autochrome. I se mai adaugă volete, precum masca clemelor ce tineau negativul pe placa de expunere și apoi urmează pașii pentru îmbătrînirea imaginii. Apoi se croiește o textură: pete, stropi, murdărie. Ideal este ca fiecare imagine să beneficieze de propria ei <deteriorare>. Pentru că, în viața reală, cînd privești două fotografii vechi nu vei vedea, nicîcînd, aceleași pete, aceleași exfolieri, aceleași îndoitori ori aceiași fungi în exact același loc. Aidoma oamenilor, bătrînețea fotografiilor *e cam aceeași* dar, totuși, de fiecă dată altfel. Unul dintre importantele momente este reprezentat de integrarea texturii în imaginea originală. Pentru asta se apelează la procedeul de <blending modes> (modalitățile de amestecare ale straturilor). Instrument important, acestui procedeu de <amestec al straturilor> ar merita să-i fie dedicată o dizertație în sine. Modurile de amestecare sînt omniprezente în arta digitală. Fotografiile, efectele speciale, grafic-designul și chiar pictura - toate recurg, într-un fel sau altul la diferite moduri de amestecare al straturilor (layers – blending mode).

Cînd începi să lucrezi cu <blending modes>, constăți că se prezintă aproximativ cam ca niște ecuații.

Mai clar: layerele cărora li se aplică această funcție primesc o valoare de intrare, fac ceva și oferă, prompt, un rezultat. În cel mai simplu caz, cel al unei imagini cu două straturi, în Photoshop, stratul de jos este constanta și, prin modul de amestecare, aplicat layer-ului superior, intervine ecuația (sau funcția), efectul fiind chiar ceea ce se vede pe ecran. Pentru ca modurile de amestecare să funcționeze, avem nevoie neapărat de cel puțin două straturi în Photoshop. Tehnicile la care fac referire vor numi, generic, stratul de jos drept <bază> iar stratul superior va reprezenta <amestecul>. Layer-ul de amestec este cel al cărui <blending mode> controlează ieșirea.

Merită menționat faptul că procesul de amestecare nu modifică straturile în mod real. Modul de amestecare afectează numai imaginea redată pe ecran. În acest sens, rezultatul este virtual: nu este scris efectiv în fișier când salvați documentul. Iată o pildă, pentru a se înțelege mai lesne cum funcționează acest lucru: când priviți printr-o bucată de sticlă, imaginea pe care o percepeți arată diferit. Așadar, privind printr-o bucată de sticlă murdară, de exemplu, un portret simplu va apărea ca fiind plin de pete, chiar dacă imaginea respectivei persoane nu s-a schimbat de fapt. Diferența rezidă, atunci când se utilizează acest filtru pătat, exclusiv în lumina care trece prin acel ciob, anume.

S-a schimbat imaginea? Nu. Mai precis, nu, fizic vorbind. Sticla pătată doar blochează pur și simplu tot ceea ce nu este în aceeași nuanță și permite, exclusiv, trecerea luminii de o anumită lungime de undă.

Modurile de amestecare se comportă într-un fel asemănător, atunci când acționează blocând sau permițând doar trecerea anumitor culori. Modul <color blend>, de pildă, se comportă în acest fel și blochează culorile în funcție de cromatica stratului superior. Acesta este un exemplu simplu, modurile de amestecare avînd, desigur, efecte mult mai complexe.

Anno Domini 2017. În plină efervescență a celebrărilor Centenarului Marelui Război, activitatea de reenactor era turată la maximum. Astfel, propunerea Institutului Cultural Român, de a organiza la Beijing o expoziție cu fotografiile mele, parte a proiectului *Primul Război Mondial retrăit*, a reprezentat o oportunitate de a prezenta un moment istoric determinant pentru Europa și, în mod special, pentru noi, românii, unui public pentru care, frământările de la începutul secolului XX, de pe bătrînul continent, reprezintă oarecum niște aspecte colaterale și marginale sferelor lor de interese. Cu atît mai provocatoare mi s-a părut propunerea de a (re)prezenta în fața unui public mai puțin avizat în chestiunile de istorie modernă, central și est-europeană, a un crîmpei din istoria românească, re-trăită. Fărîmă importantă pentru mine însă, atît la nivel individual, dar și din poziția de parte a acestui neam.

Pregătirea expoziției a început încă din primul trimestru al anului, selecția fotografiilor și procesarea acestora fiind un demers minuțios și care a cerut multă luare aminte. Pe lîngă cele 40 de imagini propuse pentru expoziție, o componentă importantă a evenimentului a fost reprezentată de deplasarea unui grup de reenactori care au prilejuit publicului chinez o întîlnire directă și nemijlocită cu experiența de *living history*. Astfel, la începutul lunii septembrie, alături de un grup de reenactori din București am ajuns în capitala Chinei. Un general, trei pușcași și doi copii de trupă sînt cei ce au oferit publicului chinez, în cadrul expoziției <Reenacting the Great War>, o neașteptată întîlnire cu personaje recognoscibile, coborîte din simeza expoziției. Odată revenit în București, am revăzut materialul imagistic și, profitînd de anul Centenarului, am propus, către Institutul Cultural, un album de fotografie.

Volumul a fost realizat îmbinând documentarea și structura imaginii, construită pe o compoziție cât mai apropiată de tipicul fotografiilor practicate în începutul sec. XX, cu o grafică de tip *bauhaus*, care, deși post-WW1, mi s-a părut mult mai potrivită decât un grafic-design tributar momentului Neoromânesc, Jugendstil sau Art Nouveau. Albumul a ieșit din tipar la sfârșitul verii anului 2018 și, lansarea sa a avut loc la Jockey Club, pe 11 octombrie 2018.