

arta

revistă de arte vizuale

nr. 10 / 2013

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
INTERVIURI / INTERVIEWS
ESEURI / ESSAYS
EXPOZIȚII / EXHIBITIONS
ANCHETĂ / ART INQUIRY
CRONICĂ DE CARTE / BOOK REVIEWS
INFO ART / INFO ART

Bienala de la Veneția Venice Biennale



1 Bienala de la Veneția // Venice Biennale

EDITORIAL ■	1
Magda Cârneci	
INTRODUCERE ■	4
Diana Marincu și Anca Mihuleț	
MASSIMILIANO GIONI ÎN DIALOG CU ANCA MIHULEȚ ■	8
ANTI-BIENALA ȘI POST-ISTORIA ARTEI ■	14
Diana Marincu	
JASMINA GIBIC: NOUL ARHEOLOG ■	20
Vladimir Vidmar	
O DISCUȚIE CU JASON DODGE DESPRE OO ■	24
Gerda Paliusyte	
CĂUTÂND CU DISPERARE ARTĂ COMPUTERIZATĂ LA BIENALA DE LA VENEȚIA ■	28
Francesca Franco	
RETURN TICKETS ONLY ■	32
Adriana Oprea	
SPECTATORUL CA PERFORMER LA VENEȚIA ■	36
Mirela Tanta	
O COTITURĂ TACITĂ ■	40
Louise Anne D. Marcelino	
ȚESÂND INTRIGA NARAȚIUNII: GIANFRANCO BARUCHELLO ȘI GETA BRĂTESCU LA BIENALA DE LA VENEȚIA ■	45
Eleonora Farina	
BIENALA DE LA VENEȚIA – UN SPAȚIU EMINAMENTE DE REPREZENTARE POLITICĂ ■	48
interview cu Daria Ghiu realizat de Valentina Iancu	
LAGUNA MEDIA ȘI DESCHIDEREA <i>OVER ALL</i> : ANUL 1999 LA BIENALA DE LA VENEȚIA ■	54
Horea Avram	
ESOTH ERIC S-A NĂSCUT ÎN ZADAR ■	57
Călin Man	

2 Dosar de artist // Portfolio

FRANCISC CHIUARIU: O TRANSGRESARE A POSTMODERNISMULUI ■	60
Magda Cârneci	

3 Expoziții în România // Exhibitions in Romania

„LA MUJER INDOCUMENTADA” (I)	64
Adriana Oprea	
WIDELY ABSTRACTI	68
Simona Viău	
DRAGĂ IOANA NEMEȘ	70
Adriana Oprea	
PĂDUREA LUI ULISE ■	72
Simona Viău	
ANTI: VIZIUNE – MEMORIE – RECONSTITUIRE.	
O FALSĂ RETROSPECTIVĂ	74
Diana Marincu	
RADU BĂIEȘ ■	76
Székely Sebestyén György	
SORIN VREME: DESENUL – O REȚEA DE IDEI	78
Diana Marincu	
PETRU LUCACI – AUTORITATEA NEGRULUI	80
Dan Breaz	
ROMÂNIA LA VENEȚIA, O ISTORIE SCRISĂ CU CREIONUL	82
Diana Marincu	
GEORGE BANU ȘI SILVIU PURCĂRETE – NOPTILE MUZEULUI ȘI NOPTILE ORAȘULUI	84
Dan Breaz	
CENTENAR GHEZA VIDA	86
Ramona Novicov	
UN DIALOG SINCER CU TRECUTUL	
NU TOCMAI ÎNDEPĂRTAT ■	88
Magda Cârneci	
1:1 ■	90
Mihaela Varzari	
THE MALCON TESE	93
Adriana Oprea	
PICTURA <i>DISCOVERY</i> SAU LECȚIA DE FIZICĂ A LUI ȘTEFAN UNGUREANU	94
Simona Viău	
AFLUENȚA CLASEI MUNCITOARE DE LA DIFERENȚIERE LA COLECTIVISM (DESPRE MODĂ ȘI POLITICA ESTETICII)	96
Diana Ursan	
DAN ACOSTIOAEI: O FURTUNĂ	
ÎNTR-UN PAHAR CU APĂ	98
Cristian Nae	
PULSUL CERAMICII CONTEMPORANE INTERNAȚIONALE ■	100
Raluca Băloiu	
EXPOZIȚIA SCULPTURA / ARHITECTURA	102

4 Expoziții din străinătate // Exhibitions abroad

RĂZVAN BOAR – THE SEAMS OF STORYTELLING ■	106
Kendall Pfeffer	
ICH BIN ICH	110
Dan Mihăițianu	
PSYCHEDELIA CA MODEL ■	112
Cristina Bogdan	
ROY LICHTENSTEIN, GLAMOURUL ȘI INTELECTUALII	116
Lucia Popa	
VIENNAFAIR THE NEW CONTEMPORARY	117
Olivia Nițș	
SACRIFICIUL, O PERSPECTIVĂ DE CITIRE	118
Cătălin Davidescu	
TARA (VON NEUDORF)	
CARTOGRAPHER OF SINISTER HISTORY ■	120
Diana Dochia	
DESPRE EXPOZIȚIA DE ARTĂ ROMÂNEASCĂ „DAS METADEKORATIVUM” / „METADECORATIVUL” ■	122
Dedo von Kerssenbrock-Krosigk	
PE UN RHIN FRUMOS ■	124
Aurelia Mocanu	
START POINT: PRIZE FOR EMERGING ARTISTS 2013 ■	126
BIENALA DE LA PRAGA	
FOTOGRAFIE. RECONSTRUCȚIE ■	128
UJVÁROSSY LÁSZLÓ: TIME-LIKE ■	130
Maria Zintz	
CARTEA DE ARTIST ÎN ROMÂNIA	132
Matei Vișniec	
O EXPERIENȚĂ ROMÂNNO-COREEANĂ	134
Marilena Preda Sânc	

5 In memoriam

MIHAI OROVEANU 1946-2013	136
Ruxandra Balaci	
UN MUZEU AL FOTOGRAFIEI MIHAI OROVEANU	138
Magda Cârneci	
DESPRE ORO	139
Aurelia Mocanu	
OCHIUL DE VULTUR ȘI MÂNA DE CATIFEA – MIHAI OROVEANU	140
Irina Cios	
NOTE DESPRE MIHAI OROVEANU	142
Ruxandra Demetrescu	
ORO, ADICĂ MIHAI OROVEANU	143
Adrian Guță	

6 Interviu // Interview

A BRIDGE BETWEEN ROMANIA AND NORWAY ■	144
Interview with GALINA PANDELE YTTREDAL	

7 Eseu // Essay

FOTOGRAFIA. REVISTĂ MENSUALĂ ILUSTRATĂ	146
Igor Mocanu	

8 Cronică de carte // Book review

INSTITUȚIILE ARTIȘTILOR ■	150
Igor Mocanu	
ECONOMII INTANGIBILE ■	151
Igor Mocanu	
ISIDORE ISOU	
ROMANE HIPERGRAFICE 1950-1984 ■	152
Igor Mocanu	
BORIS GROYS. PORTRAIT DE L'ARTISTE EN MASOCHISTE	154
Lucia Popa	

9 Ancheta // Inquiry

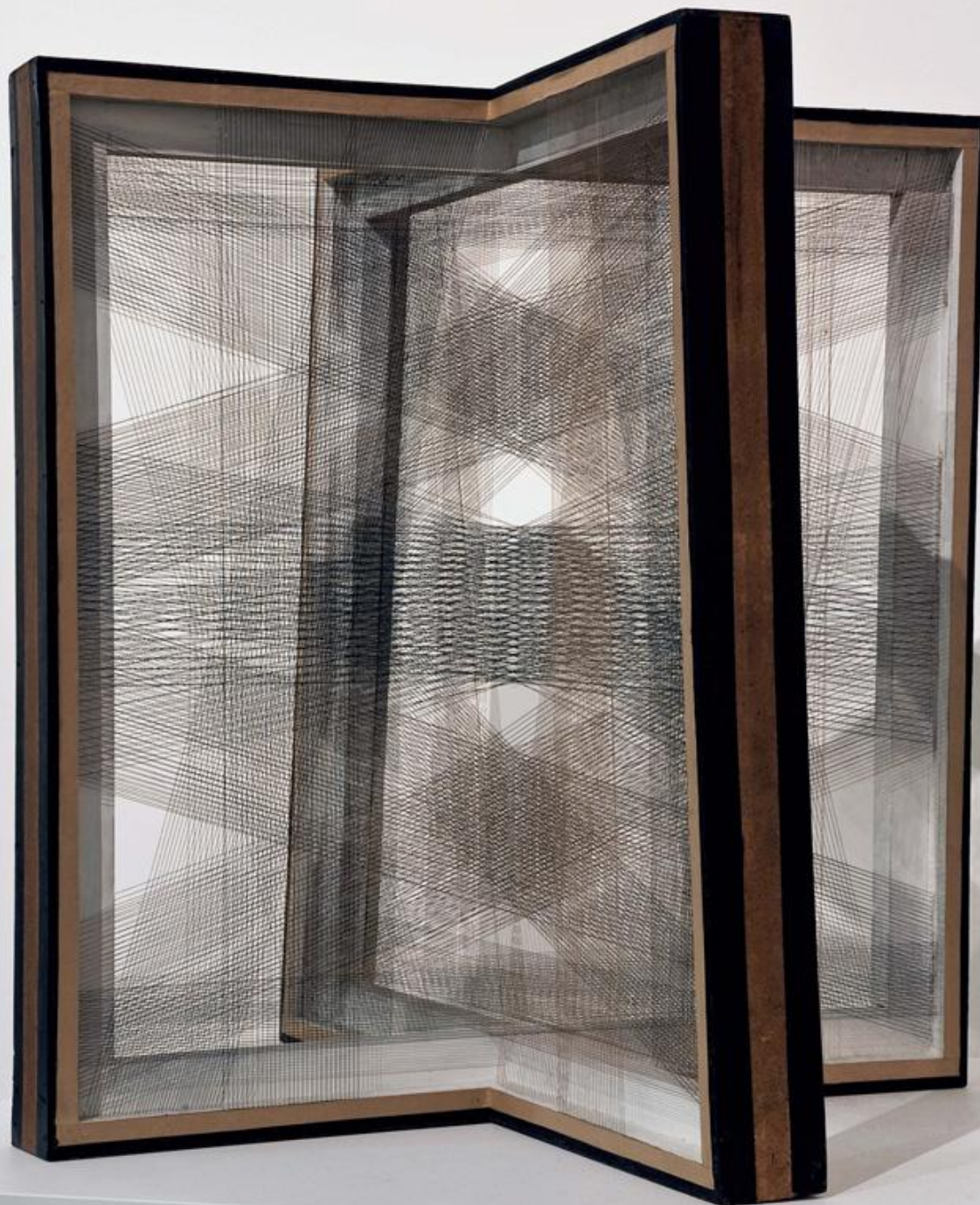
AS YOU LIKE IT. BILANȚ 2013 ■	156
Daria Ghiu, Lucia Popa, Mihai Plămădeală, Adriana Oprea, Eleonora Farina, Adrian Guță, Magda Cârneci	

10 Info

EXPOZIȚII, EVENIMENTE	162
CONTRIBUTORI ■	180

#1

BIENALA DE LA VENETIA
Venice Biennale



Ștefan Bertalan, *Demonul lui Maxwell*, fire textile albe și negre în cadru de lemn, 1967-68, *Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Francesco Galli. Courtesy: Muzeul de Artă, Timișoara
Maxwell's Demon, black, white cotton threads in wood frame, 1967-68, *Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Francesco Galli. Courtesy: The Art Museum, Timișoara

Introducere

În cartea publicată în 2012, *Thinking Contemporary Curating*, criticul de artă australian Terry Smith vorbește despre bienale ca fiind „formațiuni structurale” și deci fundamentale pentru expunerea artei contemporane. El consideră că operele de artă prezentate la bienale depășesc limitările normale ale sistemului de artă, lăsând loc unor posibilități variate de exprimare a ideilor și de interpretare a unor subiecte neobișnuite, dincolo de tendințele provinciale ale instituțiilor de artă.

Dintre toate bienalele de artă din lume, Bienala de la Veneția a fost dintotdeauna un caz privilegiat – cea mai veche, cea mai complexă, cea mai capabilă să îmbine localul cu internaționalul, așteptările cu o realitate bine moderată. La Veneția, pentru șase luni la fiecare doi ani, arta este în carantină; chiar și scepticii sunt atrași de pavilionele care reprezintă o cale de acces unică spre sensibilitățile și proiecțiile vizuale ale diferitelor națiuni sau grupuri de oameni.

Răspunzând invitației primite din partea revistei ARTA, noi (Diana Marincu și Anca Mihuleț) am încercat să pregătim un dosar care discută, pe lângă ediția din acest an a Bienalei și participarea românească, aspecte privind istoria acestei expoziții globale, alături de câteva studii de caz din trecutul recent al reprezentării oficiale a României la Bienală.

Atunci când am conceput acest dosar, ne-am gândit la un grupaj de texte care să cuprindă trei planuri tematice dispuse firesc sub forma unei rețele fluide de idei și de subiecte aduse în discuție de Bienala din acest an. Cele trei secțiuni formează un corp de imagini și texte care încearcă să contureze profilul acestei ediții a Bienalei în contextul artistic internațional. În egală măsură, selecția explorează laboratorul creației și reflecției teoretice din miezul invizibil al oricărei expoziții importante, accentuând strategiile curatoriale și metodele de lucru prin care prezentarea unor opere de artă câștigă substanță.

Primul plan urmărește practicile vizuale și discursive prin care câțiva artiști și curatori și-au articulat proiectele în cadrul Bienalei. În acest sens, l-am invitat pe Massimiliano Gioni, curator desemnat pentru această ediție a Bienalei, să detalieze într-un dialog procesul prin

care a luat formă expoziția sa *Il Palazzo Enciclopedico* și mizele cercetării sale. Acestui interviu îl urmează textul lui Vladimir Vidmar, curatorul asistent al pavilionului sloven, care dezbate câmpul teoretic descris de artista Jasmina Cibic prin proiectul *For Our Economy and Culture*, aducând în discuție relația dintre cunoaștere, putere și subiect în constituirea ierarhiilor ideologice care definesc prezentul. O altă contribuție îi aparține curatorului Gerda Palusyte, care l-a invitat pe artistul Jason Dodge să explice anumite direcții curatoriale-artistice regăsite în expoziția *Oo* din Pavilionul comun Lituania / Cipru. Francesca Franco, istoric de artă preocupat de relația dintre artă și tehnologie, citește istoria Bienalei și ediția din acest an prin prisma prezenței artei digitale.

Al doilea plan tematic are ca nucleu participarea României la Bienala recent încheiată. Concentrându-se pe cele două reprezentări naționale, *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* (Pavilionul României din Giardini) și *Centru de reflecție pentru istorii suspendate. O încercare* (Noua Galerie a Institutului Român pentru Cultură și Cercetare Umanistică), Adriana Oprea, Mirela Tanta și Louise Anne D. Marcelino analizează cele două proiecte într-o sferă critică largă de idei și referințe, care deschide multiple interpretări. Această secțiune a dosarului se încheie cu un text al Eleonorei Farina, în care opera Getei Brătescu este privită în relație cu cea a lui Gianfranco Baruchello, artist italian din aceeași generație, ambii incluși de Massimiliano Gioni în *Il Palazzo Enciclopedico*.

A treia secțiune se concentrează pe arhiva unor momente marcante din istoria participării României la Bienala de la Veneția. Interviuul luat Dăriei Ghiu de către Valentina lăncu punctează câteva date istorice, urmărind raportul dintre ideologia politică și selecția artiștilor din pavilionul românesc de-a lungul timpului, din 1924 până astăzi. Horea Avram scrie la rândul său despre un moment însemnat al prezenței României la Bienală, în 1999, anul în care s-a organizat pentru prima oară un concurs public de selecție a proiectelor și în care el a fost curatorul expoziției *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open*, de la Institutul Român din Veneția. Dosarul se încheie cu un text scris de Călin Man (și el

Dosar tematic coordonat de
Diana Marincu și Anca Mihuleț

Traduceri realizate de:
Mircea Laslo, Carmen Dobre, Laura Balomiri

Consultant redacțional: Alexandru Polgár

Materialul vizual din expoziția *Il Palazzo Enciclopedico* provine din arhiva de fotografie on-line a celei de-a 55-a ediții a expoziției internaționale de artă la Biennale di Venezia, 2013. Foto credit: Francesco Galli. Courtesy: la Biennale di Venezia

Thematic dossier coordinated by
Diana Marincu și Anca Mihuleț

Translations by:
Mircea Laslo, Carmen Dobre, Laura Balomiri

Consultant of the editorial office:
Alexandru Polgár

The visual material illustrating the exhibition *Il Palazzo Enciclopedico* originates from the on-line picture archive of the 55th edition of the International Art Exhibition of la Biennale di Venezia, 2013. Photo credit: Francesco Galli. Courtesy: la Biennale di Venezia



participant la Bială în 2003 cu kinema ikon), care meditează dintr-o perspectivă ironică și uneori chiar ludică asupra ideii de etichetare a artei digitale cu un termen de valabilitate și asupra raportului dintre material și imaterial generat de această acțiune absurdă.

Intenția noastră editorială a fost să prezentăm o versiune mai prietenoasă a evenimentului descris de bială, una care să se concentreze mai mult pe starea internă a artiștilor și a curatorilor decât pe punctele forte ale spectacolului în sine. Ultimele comunicate de presă făcute publice de instituția Bialei arată că // *Palazzo Enciclopedico* a fost vizitat de un număr aproximativ de 475.000 de vizitatori; acest aspect atât de practic aduce multă energie în jurul expozițiilor și a pavilioanelor care deconspiră sinele și creează medii duale – pentru artă și observatorii ei.

Introduction

In a book he published in 2012, *Thinking Contemporary Curating*, the Australian art critic Terry Smith talks about biennials as being "structural" and thus fundamental to the display of contemporary art. He considers that the artworks shown in biennials transgress the normal limitations of the art system, allowing countless ways to express ideas and to interpret unusual subjects, surpassing the provincial tendencies of art institutions.

Among all art biennials in the world, the Venice Biennale has always been a privileged case – the oldest, the most complex, the most able to mix the local with the international, and the expectations with a well moderated reality. In Venice, for six months every two years, art is in quarantine; even the sceptics are lured into the pavilions that represent a unique gateway to the

sensibilities or visual projections of different nations or groups of people.

Responding to the invitation of ARTA magazine, we (Diana Marincu and Anca Mihulet) have tried to prepare a dossier that discusses, apart from this year's edition of the Biennale and the Romanian participation, aspects regarding the history of this global exhibition and also some case studies from the recent past of the Romanian official representation at the Biennial.

When we conceived this dossier, we had in mind a collection of texts that would comprise three topics displayed in a casual way, like a fluid network of ideas and subjects brought up by this year's Biennial. The three sections form a corpus of images and texts that try to outline the profile of this edition of the Biennial in an international context. At the same level, the selection explores the creative and theoretical laboratory that is at the core of any major exhibition by emphasizing the curatorial strategies and the working methods that bring substance to a presentation of artworks.

The first direction we explored follows the visual and discursive practices through which several artists and curators articulated their projects in the frames of the Biennial. Therefore, we invited Massimiliano Gioni, the curator of this edition of the Biennial, to talk about the process that shaped his exhibition *Il Palazzo Enciclopedico* and about the implications of his research. Vladimir Vidmar, the assistant-curator of the Slovenian Pavilion discusses the theoretical field described by artist Jasmina Cibic in her project *For Our Economy and Culture*, focusing on the relation between knowledge, power and subject that becomes visible while clarifying the ideological hierarchies that define our present. Another contribution belongs to curator Gerda Palusyte, who invited Jason Dodge to explain certain curatorial and artistic tendencies presented in the exhibition *Oo*, showcased in the united Pavilion of Lithuania / Cyprus. Francesca Franco, an art historian preoccupied with the relationship between art and technology, interprets this edition of the Biennial through the presence of digital art.

Our next concern was the Romanian participation at the recently concluded Biennial. Concentrating on the two national representations, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (The Romanian Pavilion in Giardini) and *Reflection Center for Suspended Histories. An Attempt* (The New Gallery of the Romanian Institute for Culture and Humanistic Research), Adriana Oprea, Mirela Tanta and Louise Anne D. Marcelino analyze the two projects in a

broad critical realm of ideas and references, which open up multiple interpretations. This section of the dossier ends with a text written by Eleonora Farina in which the creation of Geta Brătescu is interpreted in connection to that of Gianfranco Baruchello, an Italian artist from the same generation, both selected by Massimiliano Gioni for *Il Palazzo Enciclopedico*.

The third section concentrates on the archive of some prominent moments in the history of the Romanian participation at the Venice Biennale. The interview between Daria Ghiu and Valentina Iancu punctuates a few historical data, following the relation between the political ideology and the selection of artists from the Romanian pavilion in time, from 1924 until today. Horea Avram writes about an important turn in the Romanian representation at the Biennial, in 1999, the year when the first public competition for the selection of projects had been organized; in the same year, he was the curator of the exhibition *Alberti's Open Window / Windows 98 – Open*, opened at the Romanian Institute in Venice. The dossier concludes with a text signed by Călin Man (who participated at the Biennial in 2003, with kinema ikon) that meditates from an ironic and sometimes ludic perspective on the idea of tagging digital art with a validity term and on the balance between material and immaterial generated by this absurd action.

Our editorial intention was to display a friendlier vision upon the biennial-event, one that would focus more on the state of mind of artists and

curators rather than on the highlights or the spectacle within. The latest press releases from the Biennale show that *Il Palazzo Enciclopedico* was visited by an approximate number of 475.000 visitors, which brings a lot of energy around exhibitions and pavilions that de-conspired the self and created dual environments – for art and its observers.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 1- Marino Auriti, *Palatul enciclopedic al lumii*, ca. 1950, vedere asupra expoziției din Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 6)
Marino Auriti, *Encyclopedic Palace of the World*, ca. 1950s, exhibition view in Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 6)
- 2 - Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, *O retrospectivă imaterială a Biennalei de la Veneția, Il Palazzo Enciclopedico*. Lucrarea interpretată: "+ AND -", instalație de Mona Hatoum, cea de-a 51-a ediție a expoziției internaționale de artă la Biennale din Veneția: *Always a Little Further*, 2005. Foto credit: Eduard Constantin. Courtesy: artiștii
Alexandra Pirici and Manuel Pelmuș, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale, Il Palazzo Enciclopedico*. Enactment of "+ AND -", installation by Mona Hatoum, 51st International Art Exhibition la Biennale di Venezia: *Always a Little Further*, 2005. Photo: Eduard Constantin. Courtesy: the artists



Massimiliano Gioni în dialog cu Anca Mihuleț

Anca Mihuleț: Complexitatea expoziției // *Palazzo Enciclopedico* și conținutul lucrărilor expuse sunt rezultatul unui proces mental elaborat, al unui temeinic parcurs științific. Cum ai construit cercetarea pentru Palatul Enciclopedic și ce cadru temporal ți-ai stabilit?

Massimiliano Gioni: Felul în care lucrez, mai ales în cazul unei bienale, este parte a unui proces organic. În prima fază îmi imaginez mai multe bienale sau expoziții posibile – construiesc imagini mentale pentru patru sau cinci tipuri diferite de expoziție, iar apoi încerc să le reduc la două sau trei posibilități. În decursul acestui proces de distilare, încep să mă documentez despre două idei complet opuse, după care decid treptat care dintre ele este cea mai interesantă, sau cea mai surprinzătoare, concentrându-mă apoi asupra acesteia din urmă. În această fază, odată luată decizia conceptuală în sine, încep să mă documentez în trei direcții – pe de o parte despre artiști contemporani, unde disting două categorii: artiști în viață și activi, respectiv artiști pe care nu-i cunosc. Câteodată cer sugestii sau consult liste de artiști de la diferite expoziții și, când se întâmplă să găsesc un nume pe care nu-l cunosc, solicit un portofoliu. A doua metodă prin care îmi îmbunătățesc cunoștințele despre o temă anume este lectura. Citesc fie de unul singur,

fie cu ajutorul unei mici echipe. Împreună pregătim un fel de grup de lectură și o bibliografie; distribuim fiecăruia câte un material, după care fiecare impuls ideatic generează noi și noi lecturi. A treia parte a procesului de cercetare este fie căutarea unor materiale despre artiști pe care îl cunosc și cu ale căror lucrări trebuie să mă refamiliarizez, fie urmarea unei sugestii și încercarea de a afla mai multe despre câte un artist sau o operă specifică. Pe lângă aspectele menționate mai sus, a existat o muncă aparte dedicată amplasării în spațiu a expoziției, un lucru pe care îl fac de fiecare dată. Practic, încerc ca întotdeauna să proiectez expoziția pe măsură ce se dezvoltă conceptual. Cu cât se apropie data deschiderii, cu atât se conturează mai exact localizarea fiecărui obiect în spațiu și dialogul său cu celelalte obiecte expuse. Pentru mine, procesul de proiectare a expoziției se împletește cu cel de concepere a ei și de documentare asupra obiectelor și artiștilor. Când invit un artist să participe la o expoziție de grup, ar trebui să știu unde trebuie amplasat obiectul, și nu ce așteptări să am de la artist, deoarece pentru fiecare artist și fiecare lucrare trebuie să existe un context.

A.M.: Expoziția stămește un interes deosebit prin faptul că ai inclus numeroase lucrări noi, realizate special pentru această ediție a Bienalei. Ai lucrat în mod direct cu

artiștii pentru realizarea acestor lucrări sau realizarea unor noi serii de obiecte și lucrări video a făcut parte din procesualitatea de care vorbeai?

M.G.: Pentru genul de expoziții pe care doresc să le realizez, în special în cazul unei expoziții tematice care are o semnificație sau, luat în ansamblu, mai multe semnificații nu îmi place să includ doar lucrări noi pentru că demersul ar fi prea dezordonat. În același timp însă, nu vreau să prezint doar lucrări deja existente. În cele din urmă, expoziția trebuie să fie o combinație între cele două genuri de lucrări. Într-adevăr, am făcut efortul de a integra foarte multe lucrări noi. Am încercat să vorbesc în detaliu cu artiștii care realizau lucrări noi, astfel încât ei să înțeleagă contextul în care urmau să fie expuse lucrările, iar eu să înțeleg intențiile lor; dar am încercat să o fac fără să devin agresiv sau să îmi impun punctul de vedere. În particular, această expoziție s-a poziționat oarecum invers față de tipologia unei bienale, care creează de fiecare dată confuzie, fiecare făcând ce dorește și ignorând legăturile dintre lucrări. Am vrut ca expoziția din pavilionul central să se lege ca un dialog coerent între lucrări, care astfel se potențiază una pe cealaltă. Nu e nevoie să cunosc manifestarea fizică a unei lucrări noi, dar trebuie să am cel puțin o impresie generală asupra ei, care să îmi permită să o





LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Vedere asupra expoziției din Pavilionul Central din Giardini – Walter Pichler, *Bewegliche Figur (Figură mobilă)*, 1982 și *Figură compusă (Cap de Dieter Roth)*, 1999 și Rudolf Steiner, diverse desene pe tablă, 1923, // *Palazzo Enciclopedico* (p. 8)
 Exhibition view of the Central Pavilion in Giardini – Walter Pichler, *Bewegliche Figur (Movable Figure)*, 1982 and *Composite Figure (Head by Dieter Roth)*, 1999 and Rudolf Steiner, various blackboard drawings, 1923, // *Palazzo Enciclopedico* (p. 8)
 2 - Dorothea Tanning, *Autoportret*, ulei pe pânză, 1944, // *Palazzo Enciclopedico*
 Dorothea Tanning, *Self-Portrait*, oil on canvas, 1944, // *Palazzo Enciclopedico*
 3 - Dorothea Tanning, *Adevărul despre comete*, ulei pe pânză, 1945, // *Palazzo Enciclopedico*
 Dorothea Tanning, *The Truth About Comets*, oil on canvas, 1945, // *Palazzo Enciclopedico*

relaționez cu celelalte piese. La nivel practic, în unele cazuri aceasta a însemnat că a trebuit să găsească finanțarea necesară pentru realizarea respectivei lucrări. Cu toate acestea, mulți dintre artiști au fost foarte generoși, finanțându-și ei înșiși lucrările.

A.M.: Care sunt inovațiile pe care le aduce expoziția ta în privința metodei curatoriale? Am vorbit cu numeroși vizitatori care consideră că metoda ta este puternică și impunătoare, observând de la intrare că exista ceva nou în formula propusă...

M.G.: Într-un fel, acest tip de expoziție care combină lucrări actuale cu unele mai vechi, artiști recunoscuți cu personaje care nici măcar nu sunt artiști în sensul strict al cuvântului și care include colecții de artefacte este eminent durabil. Este un format pe care l-am experimentat în repetate rânduri – de exemplu, la Bienala de la Gwangju sau în unele expoziții tematice de la New Museum. Desigur, *Il Palazzo Enciclopedico* este cea mai vastă expoziție de acest tip, pe care l-aș numi expoziție de cercetare sau expoziție pedagogică, și care a fost cea mai vizitată dintre cele pe care le-am curat până acum.

Astfel, procedeul nu a fost unul inedit pentru mine. Am încercat să mă folosesc de experiență, dar în același timp intenția mea a fost să realizez o expoziție cum nu am mai văzut în ultimul timp, pe care nu am mai simțit-o, adică un tip de expoziție care a existat în trecut, dar pe care nimeni nu-l mai practică acum. Poate că în acest amănunt rezidă ineditul ei. Pentru un curator, noutatea nu ar trebui să fie principala preocupare. Grijă curatorului ar trebui să vizeze felul în care se poate construi un ansamblu în care diferitele componente își sporesc reciproc semnificația, în care lucrările stau mărturie pentru ele însele, dar și pentru totalitatea expoziției. Bineînțeles că orice curator își dorește să facă ceva care depășește un prag în privința conținutului sau formatului unei expoziții. Dar nu-mi place când curatorii încearcă atât de vădit să schimbe regulile jocului încât expoziția devine mai mult despre ei înșiși sau despre rolul lor decât despre lucrările de artă în sine. Mă bucur că menționezi ideea de noutate și că mulți vizitatori au simțit că se află într-o altfel de expoziție. Sunt fericit, chiar dacă am enervat anumite persoane. Dar noutatea este o noțiune volatilă și trebuie găsit punctul de echilibru în care noutatea nu este singura rațiune. Sunt mai interesat de ideea de schimbare, de găsirea unui format care lărgesc discuția despre rolul și poziția artiștilor contemporani și a unei expoziții de artă contemporană.

A.M.: Știu că ai dat multe interviuri și că ai discutat multe aspecte ale abordării tale în alcătuirea acestei expoziții. Te-ai întreba cum ai construit două părți distincte ale expoziției, cum ai investit în lucrări capacitatea de a crea o expunere unitară, care însă menține tensiunea discursului – pe de o parte sunt expuse lucrări de Rudolf Steiner, Walter Pichler și Tino Sehgal, reunite într-un

spațiu încărcat de senzații contradictorii; ca privitor, ai reflexul să eviți greșeala de a conturba această armonie, devenind astfel parte a ansamblului; pe de altă parte, pictura realizată de Dorothea Tanning, care amintește de școala de peisaj de la Bruxelles din secolul al XVI-lea, apare ca o introducere și o concluzie la lucrarea spectaculoasă de Fischli & Weiss, în care distanța scurtă dintre numeroasele piese sugerează o familiaritate împletită cu un umor nedisimulat (nu ne putem opri din râs atunci când ni-i imaginăm pe Mick Jagger și pe Brian Jones întorcându-se acasă satisfăcuți după ce au compus "I can't get no satisfaction" – spectatorul este activat, dar și relaxat, pentru că umorul și confuzia funcționează întotdeauna foarte bine împreună.

M.G.: Pentru început, am ales să mă abțin de la gesturile declarative pe care le întâlnim, de obicei, în sala principală a pavilionului central și care lasă impresia unui gest grandios, tipic mai degrabă pentru un singur artist, de regulă bărbat. Este, de obicei, spațiul în care curatorul celebrează în mod spectaculos un artist anume. Eu am vrut însă să mă opun acestei așteptări și, din această cauză, am amplasat acolo trei artiști, și nu unul singur. De asemenea, mi-am propus să obțin consistență prin multe elemente, și nu doar printr-un singur gest. Acesta este motivul pentru care sunt expuse 48 de desene ale lui Steiner, și nu doar unul singur. Este destul de interesant, pentru că toate lucrările expuse pe acel perete provin din același an. Pe de o parte, ele exprimă impulsul de a explica și de a cunoaște totul, pe de altă parte ele devin un calendar, o vizualizare a unor obsesii și ale cunoașterii, ceea ce constituie temele pe care le-am explorat în cadrul expoziției. Intenția mea a fost aceea de a clarifica ceva vizibil pe întreg parcursul expoziției, și anume întâlnirea dintre arta contemporană și lucrări mai vechi, între artiști profesioniști și intelectuali, scriitori, artiști autodidacți sau oameni care nu sunt artiști, dar care folosesc imagini pentru a-și descifra existența și statutul în lume. Astfel am ajuns la ideea de a combina lucrările celor trei artiști. Încheierea prezentării din acel spațiu este făcută de un artist din generația mea, Tino Sehgal, scopul fiind acela de a schimba direcția și de a vorbi despre ceea ce se întâmplă acum. În ceea ce-i privește pe Tanning și Fischli & Weiss, am decis cu toții că momentul Fischli & Weiss ar avea un efect fantastic acolo. Sculpturile dau pulsul expoziției și abordează multe dintre temele expoziției, precum cea a artiștilor diletanți sau autodidacți; de asemenea, ele reprezintă un fel de enciclopedie vizuală, o metodă de a distila cunoașterea în imagini. Însă, după cum spuneam, n-am avut niciodată intenția de a prezenta un artist într-o sală; după părerea mea, aceasta este o manieră expozițională banală și facilă, care împiedică dialogul între lucrări. M-am decis cu ceva timp în urmă să o celebrez pe Dorothea Tanning, care din păcate a decedat anul trecut. Rolul ei a fost unul important în cadrul

unei expoziții despre viziuni și vise, având în vedere că a fost un martor atât de important al istoriei artei și una dintre puținele femei reprezentante ale suprarealismului. Am ales cele două picturi din două motive: în primul rând, ele sunt cu adevărat frumoase și de prim rang între lucrările realizate de Dorothea Tanning; în al doilea rând, autoportretul, care înfățișează o femeie privind un peisaj, ne vorbește despre individul care își găsește locul în univers, despre capacitatea de a vedea. Am amplasat acest autoportret înfățișându-l pe Dorothea Tanning pe perețele frontal, de care vizitatorul trece înainte de a pătrunde în spațiul ocupat de *Suddenly This Overview*, lucrarea de Fischli & Weiss. Astfel, când privitorul se poziționează într-un anumit fel față de perete, vede tot ceea ce vedea Dorothea Tanning, identificându-se cu o experiență vizuală și revelatorie similară. Mi-a plăcut în mod deosebit cealaltă pictură, expusă pe partea opusă a peretelui (*The Truth About Comets*), iar aceasta datorită celor două tinere care contempează cosmosul și cometele; într-o asociere stranie, am echivalat cele două tinere cu Peter Fischli și David Weiss, și acestea sunt numai câteva dintre jocurile neînțecate de conexiune și reflexie dintre lucrări.

A.M.: Pavilionul Angolei, căruia i s-a acordat Leul de Aur pentru cea mai bună participare națională, este cu adevărat special. Este o replică la ideea unui palat enciclopedic, care convertește palatul într-un oraș și supremația imaginii într-o posibilitate – aceea de a selecta un itinerariu emoțional prin capitala Angolei, Luanda, urmând ca indicii fotografiile lui Edson Chagas. Întreaga acțiune se petrece, înconjurată de tablouri ale Renașterii timpurii, într-un palat venețian; și totuși, legăturile sunt pe cât de subtile, pe atât de vizibile – istoria acționează ca un exorcist asupra contemporaneității și vice-versa, iar privitorul ca un exorcist asupra artei. Cum ai descrie cadrul fizic și conceptual al acestei expoziții?

M.G.: Mi-a plăcut foarte tare pavilionul Angolei, dar nu sunt sigur că sunt persoana potrivită pentru a descrie expoziția respectivă, pentru că nu am avut nicio contribuție curatorială. Ceea ce mi-a plăcut este faptul că a răspuns într-un mod foarte interesant la temele și subiectele aduse în discuție de expoziția internațională. M-a captivat în mod deosebit dialogul dintre trecut și prezent, pentru că expoziția a fost instalată în această juxtapunere cu picturile din secolele XIV și XV. Privite dintr-un unghi diferit, fotografiile acestor *objets trouvés* de pe străzile orașului evocă o anume ponderabilitate, spontană și extinsă, care pătrunde dincolo de arta contemporană. De asemenea, faptul că fiecare putea să ia aceste imagini și să plece cu ele relevă, într-o anumită măsură, un alt set de interogări prezent în expoziție – cum ne raportăm la imagini, cum le procesăm și cum, la rândul lor, aceste imagini ne procesează pe noi.

A.M.: Pe de altă parte, pavilionul Lituania / Cipru propune o combinație între actual

curatorial și absența acestuia, lăsând loc pentru neașteptat, pentru neînțelegeri, pentru povești, pentru memorie. Expoziția nu este numai un cadru de prezentare a artei, ci o condiție în sine, o entitate care poate exista și în lipsa artei. Consideri o astfel de abordare un experiment, o excentricitate de ordin curatorial sau un procedeu curatorial care va fi adoptat și de alții în viitor?

M.G.: Consider că s-a întâmplat ceva foarte interesant anul acesta – multe dintre pavilioane au simțit nevoia să lărgească noțiunea de naționalitate și să o pună sub semnul întrebării. Printre exemple se numără pavilionul Lituania / Cipru, pavilionul Germaniei și cel al Franței. Este un dialog specific bienalei de la Veneția, care a început în anii 1990, când arta contemporană a devenit globală – menționez aici exemplul lui Ilya și Emilia Kabakov, care în 1993 au expus o versiune a unui pavilion dezafectat (*The Red Pavilion*) sau al lui Hans Haacke care, tot în 1993, evoca ruinele Germaniei (în instalația *Germany*). Acum, douăzeci de ani mai târziu, după aceste mari exemple ale lui Kabakov și Haacke, însăși ideea de naționalitate este pusă sub semnul întrebării prin redeschiderea ușilor pavilioanelor pentru alte naționalități. Pe întreg parcursul bienalelor recente, artiștii au folosit pavilionul nu numai ca spațiu expozițional, ci aproape ca pe un mediu de abordare a problemei naționalității. Cazul Lituaniei și Ciprului este cu atât mai frumos și mai complicat cu cât pavilionul se află într-o clădire folosită, de obicei, de oameni străini artei (Palasport Arsenal, o sală de sport), ceea ce inițiază o confuzie productivă între artă și viață. Abordarea a fost una cu adevărat specială, motiv pentru care a și fost recompensată cu o mențiune specială a juriului.

A.M.: La momentul publicării acestui interviu, cea de-a 55-a ediție a Bienalei de la Veneția își va fi închis porțile. Cum crezi că a fost perceput de ochiul public – mă refer aici atât la profesioniștii ai artei cât și la publicul larg?

M.G.: Bienala a avut un succes considerabil, atât în ce privește prezența publicului cât și în ce privește receptarea critică. Sunt foarte mulțumit de recenzii și rezultate, care au fost, într-o măsură copleșitoare, pozitive, dar sunt mulțumit, de asemenea, și de faptul că unele analize au fost mai puțin pozitive. E evident că unii au fost deranjați de întrebările pe care le-am ridicat. În termeni numerici, vizitatorii au fost mai mulți decât la celelalte ediții ale Bienalei. Expoziția a fost concepută ca un fel de mașinărie pedagogică și acesta este motivul pentru care ea a fost finalizată atunci când publicul, atât cel profesionist, cât și cel neprofesionist, a parcurs-o. De exemplu, atunci când Hans Belting și Georges Didi-Huberman au vizitat Bienala, au deschis noi direcții de gândire și au adus astfel un plus de vitalitate expoziției. S-ar putea să sune puțin ambițios și nu știu dacă e adevărat, dar sper că, într-un fel sau

altul, expoziția ne-a transformat așteptările față de rolul și scopul unei bienale.

A.M.: Din perspectiva ta, în ce constă succesul unei expoziții?

M.G.: Sunt sceptic în ce privește noțiunea de succes. Eu măsoar succesul unei expoziții precum bienala prin felul în care creez un spațiu în care operele de artă pot fi ele însele, în care pot comunica cu alte opere de artă. Îmi doresc ca artiștilor să le placă modul în care le sunt prezentate lucrările. Succesul unei expoziții de artă poate fi măsurat, de asemenea, prin schimbarea paradigmatică pe care o provoacă, schimbând așteptările noastre față de expoziții, față de ce reprezintă un obiect și față de impactul acestuia.

A.M.: Acum doi ani citeam un interviu cu Bice Curiger și Andy Warhol, realizat în 1976. În cursul interviului, Andy Warhol declara că în decurs de 50 de ani (pornind din 1976), oamenii nu vor mai avea nevoie de artă pentru că viețile lor vor fi mult mai interesante decât arta. Crezi că funcția artei este de a face viețile oamenilor mai interesante?

M.G.: Este o întrebare vastă, dar aș răspunde succint: cred că da, cred că lucrările de artă și imaginile ne lărgesc percepția vieții, făcând-o mai bogată, mai interesantă și mai complexă. Cred că arta este o formă captivantă de transformare a lucrurilor în plusvaloare, în ceva mai complicat.

A.M.: Muzeul anului 2026 va fi în continuare cel mai bun loc pentru artă și cunoaștere? Este arta majoră condamnată etern la o existență în muzeu?

M.G.: Evident că da, dar ar trebui să discutăm și despre tipul de muzeu la care te referi. Avem nevoie de o definiție mai largă a ceea ce este un muzeu și *Il Palazzo Enciclopedico* a explicat această idee. Nu este doar o reprezentare a artei contemporane, ci este o prezentare a artei contemporane în dialog cu alte forme ale producției de imagini, în care învățăm nu numai despre arta modernă, ci și despre imagini și rolul lor în viața noastră, în societatea noastră. Dacă mă întrebi dacă încă mai avem nevoie de un muzeu ca să contemplăm capodopere minunate cu prețuri exorbitante, atunci aș spune nu. Dacă muzeul este un spațiu în care primim modul în care oamenii încearcă să se înțeleagă unii pe alții prin intermediul imaginilor și în consecință să învețe și cum să facă față imaginilor, atunci voi spune da. Dar nu trebuie niciodată să avem încredere într-un muzeu care afirmă că expune artă de calitate – o astfel de atitudine este stupidă și nu corespunde scopului unui muzeu. Cred că arta ar trebui să existe în spații în care poate fi văzută și unde poate avea un impact asupra altor opere de artă și asupra oamenilor... și acest loc este, mai mult sau mai puțin întâmplător, muzeul. (Traducere de Laura Balomin)

Interview with Massimiliano Gioni by Anca Mihuleț

Anca Mihuleț: The complexity of the exhibition *Il Palazzo Enciclopedico* and the content of the showcased works are the consequence of an elaborated thinking process and a profound research work. How did you construct the research for the Encyclopedic Palace and what was the time frame you set for it?

Massimiliano Gioni: The way I usually work, particularly for a biennial, is part of an organic process. First, I imagine several possible biennials or exhibitions – I have in mind four or five different types of shows and then I try to reduce them to two or three possibilities. As I try to reduce them, I start researching two ideas which are totally opposite and then slowly decide which one is the most interesting or the most intriguing one, and therefore the one that I want to focus on. At that point, once I decide which one it is, I start researching in three directions – one part of the research is concentrated on contemporary artists, and here there are two categories: artists who are alive and working today and artists whom I don't know. Sometimes I ask for suggestions or look at lists of artists from various exhibitions, and whenever I don't know a name, I ask for a dossier. The second way of expanding my knowledge about a specific topic is through reading. The reading happens on my own or with the help of a small team. We come together as a sort of reading group and prepare a reading list; I assign readings, and then what happens is that

one book leads to another. The third part of the research is looking for materials about artists whom I either know of and just need to check a certain piece, or I follow a hint and I try to find out more about specific artists or specific artworks. Beside the aspects mentioned above, there was a distinct work on the actual exhibition lay-out, which is something I always do. Basically, I try to design the show in the process of developing it. The closer I get to the exhibition date, the more every object is located in a precise space and in dialogue with other objects. For me, the process of designing the show goes along with the process of conceiving the show and researching the artworks and the artists. When I invite an artist for a group show, I should know where the piece goes and not what I expect from the artist, as for every artist and artwork there should be a context.

A.M.: What is also interesting about your exhibition is that there were a lot of new works that had been produced for this edition of the biennial. Did you work specifically with the artists to produce those new works or was producing a new series of videos or objects part of the process you are talking about?

M.G.: For the type of show I want to curate, particularly when I am making a theme-show that has a meaning or many meanings as a whole, I don't like having just new works because it turns out to be completely messy. At

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

4 - Peter Fischli & David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht (Suddenly This Overview)*, argilă nearsă, aprox. 180 de sculpturi, 1981-, *Il Palazzo Enciclopedico*

Peter Fischli & David Weiss, *Plötzlich diese Übersicht (Suddenly This Overview)*, unfired clay, approx. 180 sculptures, 1981-, *Il Palazzo Enciclopedico*

5 - Edson Chagas, *Luanda, orașul enciclopedic, Pavilionul Angola la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: Il Palazzo Enciclopedico*. Foto credit: Paolo Utimpergher. Courtesy: artistul (p. 12)

Edson Chagas, *Luanda, Encyclopedic City, Pavilion of Angola at the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: Il Palazzo Enciclopedico*. Photo credit: Paolo Utimpergher. Courtesy: the artist (p. 12)

6 - Carl Gustav Jung, *Cartea Roșie (pagina 655)*, hârtie, cerneală, tempera, vopsea aurie, legătură de piele roșie, 40 x 31 x 10 cm, 1915-1959 © 2009 Foundation of the Works of C.G. Jung, Zürich (p. 13)

Carl Gustav Jung, *The Red Book (page 655)*, paper, ink, tempera, gold paint, red leather binding, 40 x 31 x 10 cm, 1915-1959 © 2009 Foundation of the Works of C.G. Jung, Zürich (p. 13)

7 - Walter Pichler, *Bewegliche Figur (Figură mobilă)*, 1982 și *Figură compusă (Cap de Dieter Roth)*, 1999; în plan îndepărtat: Rudolf Steiner, diverse desene pe tablă, 1923, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 13)

Walter Pichler, *Bewegliche Figur (Movable Figure)*, 1982 and *Composite Figure (Head by Dieter Roth)*, 1999; background: Rudolf Steiner, various blackboard drawings, 1923, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 13)



the same time, however, I don't wish to present only existing works. In the end, it turns out to be a combination of the two.

Indeed, we made an effort to have many new works. I did try to talk a lot with the artists who were making new works so that they would understand the context in which the pieces were shown, and that I also understood what they were doing; but I tried to do it without becoming too aggressive or imposing. This exhibition in particular ran somewhat against the usual type of biennial, which is kind of confusing, with everybody doing what they want, with no connections between the works. I wanted the exhibition in the Central Pavilion to feel like a coherent dialogue in which one piece talks to the other, enriching one another. At many levels, I had to know, if not the physical manifestation of a new work, then at least some idea about it that would allow me to put it in relation to other pieces. On the practical level, in some cases, it meant finding the resources to produce new works. Still, many of the artists were very generous and produced them themselves.

A.M.: What are the novelties your exhibition brings as regards the curatorial method? I have spoken to many people who considered your curatorial method strong and imposing, many acknowledged, when entering the show, that there was something new...

M.G.: On the one hand, this type of exhibition that combines works from today and from the past, that combines recognized artists with other people that are not even technically artists and that includes collections of artifacts is enduring. It is a format that I have experienced in different cases – for instance, in the Gwangju Biennale or in some theme shows at the New Museum. Certainly, *Il Palazzo Enciclopedico* is the largest show of this kind, which I call either research-exhibition or pedagogical-exhibition, and the most visited of all the exhibitions I have curated so far. Thus it was not completely new to me. I was trying to build on an experience, but at the same time my intention was to make a show of a kind that I haven't seen for a while, a type of show I hadn't really felt before or a type of show that other people were doing in the past and that nobody is doing right now. Maybe this is the novelty. For a curator, novelty shouldn't be the main concern. A concern should be how to build an ensemble in which the different parts enhance each other, in which they speak for themselves and for the whole ensemble. Of course, a curator wants to do something that changes the game or the format of exhibitions. I don't even like it when curators are trying so hard to change the rules of the game that it becomes more about themselves or more about their role than about the artworks. I am happy that you talk about novelty and that many people felt like they were in a different type of show, I am happy even if I annoyed some people. But novelty is a tricky word and one must find a balance in which novelty is not all there is. I am more interested in change and in finding a format that broadens the discussion of what contemporary artists and



an exhibition of contemporary artists represent. **A.M.:** As I know you have given a lot of interviews, discussing many aspects of your approach in the exhibition, I was thinking of asking you about how you have constructed two partitions in the exhibition, how you have resonated with the works in order to create a unitary display and maintain the tension of the discourse – on one side there are the works of Rudolf Steiner, Walter Pichler and Tino Sehgal, brought together in a space loaded with contradictory sensations; as a viewer, you wouldn't want to make the mistake of distorting the harmony, and this is how you become part of the ensemble; on the other side, Dorothea Tanning's painting that reminds us of the Brussels school of landscape painting in the 16th century appears as an introduction and conclusion to the spectacular piece by Fischli & Weiss, where the small distance between the works brings familiarity that is entangled with sheer humor (one cannot stop laughing envisioning Mick Jagger and Brian Jones going home satisfied after composing "I can't get no satisfaction") – the spectator is activated and also at ease, as humor and confusion always go well together.

M.G.: To begin with, I chose to stay away from the kind of statement that is usually made in the first big room of the Central Pavilion, a statement that feels like a grand gesture of a single artist, often male. It is usually the place where the curator celebrates one individual artist with something spectacular. I wanted to play against that expectation, and that is why, for example, there are three rather than just one artist. Second, I planned to achieve density through many elements, and not just through one act. That is the reason why there are 48 drawings by Steiner, and not just one. It is quite interesting because all of his works that you see on the wall come from the same year. On one side, they express this impulse to explain and to know everything, on the other side, they become a calendar and a visualization of obsessions and knowledge, issues I was exploring in the show. My intention was to clarify something that is visible throughout the exhibition, namely

the encounter between contemporary art and older works, between professional artists and intellectuals, writers, self-taught artists, and people that were not artists but were using images to understand themselves and their position in the world. This is how the combination of the three artists emerged.

I closed the presentation in that space with an artist from my generation, Tino Sehgal, to point to another direction and to talk about today. In regard to Tanning and Fischli & Weiss – we all decided that the Fischli & Weiss moment would look fantastic there. The sculptures are at the heart of the show and they talk about many issues engendered by the show, such as the issue of dilettante or self-taught artists; they also represent a kind of visual encyclopedia, a way to encapsulate knowledge through images. But as I said, I never wanted to present one artist in one room; I think that is a banal and facile manner of making shows, which prevents art works from talking to each other. I had decided earlier on to celebrate Dorothea Tanning, who unfortunately died last year. Her role was important in an exhibition about visions and dreams, as she was such an important witness of art history and one of the few women surrealists. I chose the two paintings for two reasons: firstly, they are really beautiful and top Dorothea Tanning works, secondly, the self-portrait talks about the individual finding his place in the universe and about seeing, as it depicts a woman who is looking at the landscape. I placed Dorothea Tanning's painting (i.e. *Self-Portrait*) on the front wall, before entering the space where *Suddenly This Overview*, the piece by Fischli & Weiss was displayed, so that when you turned to the wall in a certain way, you would see everything that Dorothea Tanning was seeing or you would identify yourself with the similar experience of sight and revelation. I particularly liked the other painting, placed on the back of the wall (i.e. *The Truth About Comets*), because there are two girls and they are looking at the cosmos and the comets, and, strangely, I thought that the two girls could be Peter Fischli and David Weiss. And these were just some of the continuous games of reflection and connection between the works.



A.M.: The Pavilion of Angola, which was awarded the Golden Lion for the best national participation, is indeed special. It comes as an answer to the idea of an encyclopedic palace, converting the palace into a city and the supremacy of the image into a possibility – that of selecting an emotional itinerary through the capital city of Luanda, based on Edson Chagas' photographs. The entire "action" takes place in a Venetian palace, in a room surrounded by early Renaissance paintings; yet the connections are as subtle as they are visible – history acts as an exorcist on contemporaneity and vice-versa, and the viewer as an exorcist on art. How would you describe the setting of the exhibition?

M.G.: I loved the Pavilion of Angola, but I am not sure if I am the right person to describe the show there, because I didn't curate it. What I liked in the pavilion is that it responded in a very interesting way to the topics and the themes that were raised by the international show. I particularly appreciated the dialogue between the present and the past, as the exhibition was installed in connection to 14th and 15th century painting. From a different angle, the photos of the found street sculptures somehow evoked the idea of a spontaneous or expanded gravity that goes beyond contemporary art. Also the fact that each person could take these images and leave with them spoke to a certain extent about another set of questions that was very present in my show – how do we relate to images, how do we process images, and how do images process us in return.

A.M.: On the other side, the Lithuania / Cyprus Pavilion proposes a combination between curating and non-curating, leaving room for the unexpected, for misunderstandings, for stories, and for memory. The exhibition is not only a frame for showing art, but it is a condition in itself and an entity that can exist without art. Do you consider this approach an experiment, a curatorial eccentricity or a curatorial procedure that will be undertaken by others in the future?



M.G.: I consider that something very interesting happened this year – many pavilions felt the need to expand and question the definition of nationality, for instance the Lithuania / Cyprus Pavilion, the German Pavilion and the French Pavilion. It is a dialogue specific to the Venice Biennale, that has started in the 1990's when contemporary art became more global – I mention the examples of Ilya and Emilia Kabakov, who in 1993 exhibited a version of a broken down pavilion (i. e. *The Red Pavilion*), or Hans Haacke, again in 1993 (i. e. the installation *Germania*), which evoked the ruins of Germany. Now, twenty years later, after those great examples of Kabakov and Haacke, the very idea of nationality is being called into question by re-opening the doors of the pavilions to other nationalities. In recent biennale exhibitions, many artists have used the pavilion not just as an exhibition space, but almost as a medium in itself, to address nationality as a topic. The case of Lithuania and Cyprus is even more beautiful and complicated because the pavilion is hosted in a building which is usually used by people who are not artists (i. e. Palasport Arsenale, a sports hall), thus initiating a productive confusion between art and life. The approach was quite special, and this is why it has been acknowledged through a special mention by the jury.

A.M.: At the time of this interview's publications, the 55th edition of the Venice Biennale will have closed its gates for the audience; how do you feel it has been perceived by the eye of the public – I refer here to art professionals as well as to the general public?

M.G.: The biennial did really well, both in terms of critical reception and public attendance. I am very happy about the reviews and the results, which have been mostly overwhelmingly positive, but I am also pleased that some of the reviews were less positive. I guess some people were clearly upset by some of the questions that I raised. In terms of numbers and public, there was a higher attendance than at the previous editions of the Biennale. The show was conceived as a sort of pedagogical machine

and that is the reason why it got completed when the public, both of professionals and not professionals, went through it. For instance, in October, when Hans Belting and Georges Didi-Huberman visited the biennale, they opened some new lines of thought, and that expanded the life of the show. It might sound a bit ambitious and I don't know if it is the case, but I hope that somehow the exhibition transformed our expectations of what biennials can be and should be.

A.M.: Speaking from your perspective, what makes an art exhibition successful?

M.G.: Success is a word that I am not so keen about. I measure the success of a show, or let's say a biennial, by the manner in which I create a space for the artworks to be themselves and to communicate with other artworks. I want the artists to be comfortable with the way in which their works are presented. The success of an art exhibition can also be measured by the paradigm shift that it generates, changing our expectations about shows, about what an artwork is and what an artwork does.

A.M.: Two years ago I was reading a dialogue between Bice Curiger and Andy Warhol from 1976. During the interview, Andy Warhol declared that in 50 years from then (viz. 1976), people wouldn't need any art, as their lives would be far more interesting than art. Do you think that art has the function of making people's lives more interesting?

M.G.: It is a huge question, but I would answer briefly. I think yes, the artworks and the images expand our perception of what life is, making life richer, more interesting and complex. I believe that art is a form of transforming things into something rewarding and complicated in an exciting way.

A.M.: Will the museum of the year 2026 still be the best place for art and knowledge? Is good art eternally condemned to the museum?

M.G.: Clearly yes, but we should also discuss what type of museum you have in mind. We need a more expanded definition of what a museum is, and *Il Palazzo Enciclopedico* was explaining this idea. It is not just a presentation of contemporary art; it is a presentation of contemporary art in dialogue with other forms of image making in which we learn not only about contemporary art, but also about images and their role in our life and in our society. If you ask me if we still need a museum to contemplate wonderful expensive masterpieces, then I would say no. If the museum is a place where we look at the way in which humans try to understand each other through images, and therefore also learn how to deal with images, then I would say yes. You should never trust a museum that says that it shows good art, that's stupid and it's not what museums should do. I think art should exist in spaces where it gets seen and where it can have an impact on other artworks and on humans... and that happens to be the museum.

Anti-bienala și post-istoria artei

text de DIANA MARINCU

Adesea criticată din cauza perpetuării modelului reprezentativității naționale, a absenței angajamentului politic și a întăririi tendințelor artei *mainstream*, Bienala de artă de la Venetia pare totuși să-și arate în acest an capacitatea de a se reformula ca instituție. Noutatea viziunii curatoriale din spatele expoziției găzduite de Palazzo Centrale (Giardini) și Arsenale nu răspunde tuturor criticilor care s-au adus în ultimii ani bienalei, dar reflectă cel puțin două tensiuni importante: raportul cu piața de artă și relația cu un curent de gândire dominant al curatoriatului contemporan (preocuparea pentru exotismul scenelor artistice „marginale”). Massimiliano Gioni este cunoscut publicului pentru expoziții ca *Younger Than Jesus* sau *Ostalga* de la New Museum, New York și ediția a opta a Bienalei de la Gwangju.

Numită *Il Palazzo Enciclopedico*, expoziția lui Gioni se plasează ca discurs vizual într-un dezechilibru direct și asumat cu ceea ce a devenit instituția bienalei în ultimii ani. Bienalele și târgurile de artă au început să câștige teren în fața muzeelor de artă contemporană, influențând tot mai mult filtrul valoric prin care artiștii sunt „cotați” pe piață și „canonizați” la nivel instituțional. Una dintre afirmațiile frecvente ale lui Massimiliano Gioni este că și-a dorit să creeze prin *Il Palazzo Enciclopedico* un muzeu temporar, plasat la polul opus față de megalomania târgurilor de artă și obsesia bienalelor pentru noutate. Adesea, marile expoziții propun cartografierea celor mai noi produse artistice ale scenei internaționale, comisionând lucrări și investind bugete exorbitante în originalitatea, noutatea și extravaganța operei de artă. Gioni și-a dorit un model inedit pentru tipologia bienalei, încercând să depășească

presiunea prezentului și extinzându-și cercetarea atât temporal, cât și metodologic. Curatorul Francesco Bonami numește ediția din acest an o „anti-bienală” tocmai datorită detașării de un tip de *show* internațional conceput în jurul celor mai recente tendințe. Gioni explică în interviul luat de Bonami pentru Artforum că lecția pe care a învățat-o, lucrând la expoziții precum Gwangju Biennale din 2010, este aceea că cercetarea nu se face doar prin parcurgerea a mii de kilometri și vizitarea a sute de orașe ale lumii. Cercetarea întreprinsă de un curator trebuie să aibă și alte resurse, în ciuda tentațiilor de a face o misiune din a „descoperi” artiști.

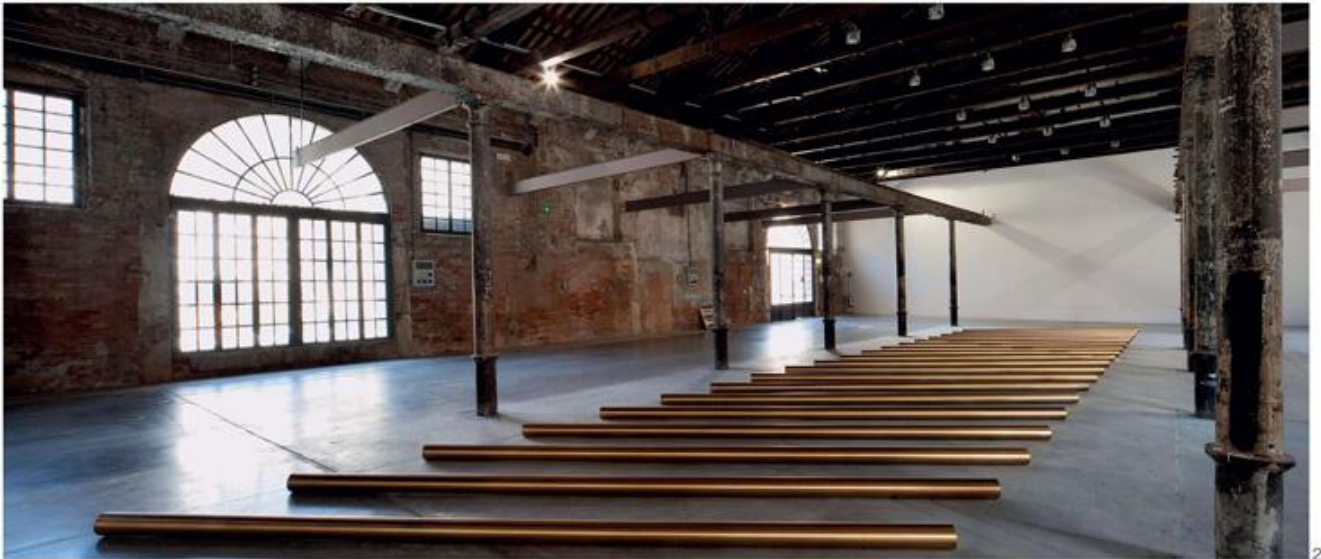
Istorie, nu geografie. Imagine, nu artă. Cunoaștere, nu informație.

Dacă pentru numeroși curatori, preocupați de descentrarea canonului, geografia și politica joacă un rol esențial, Massimiliano Gioni, în schimb, lărgeste spectrul discuției dihotomice local / global, periferie / centru; el mută accentul de pe diversitatea culturală sau geografică a artiștilor pe o pluralitate de microistorii vizuale subiective care transcend locul și spațiul; acestea aparțin în egală măsură artiștilor și amatorilor, iar ideile de excludere sau includere nu se raportează doar la sistemul de artă occidental, ci și la însăși definiția cu care operăm atunci când vorbim despre artă. Categoriile prin care stabilim ce este o operă de artă și ce nu este sunt chestionate de Gioni prin juxtapunerea unor nume cunoscute ca Tacita Dean, Carl Andre sau Richard Serra, alături de anonimi, diletanți sau personalități care s-au remarcat în alte domenii (C.G. Jung, Roger Caillois, Rudolf Steiner).

Expoziția cuprinde o sută de ani de creație, structurați în funcție de câteva teme ce pot fi sintetizate apelând la noțiuni ca: proto-enciclopedie, muzeu temporar, cabinet de curiozități, „teatru anatomic”, toate acestea în strânsă legătură cu istoria imaginii, și nu cu geografia artei, așa cum ne-au obișnuit *Documenta* și alte expoziții importante din ultimii ani. *Il Palazzo Enciclopedico* poate fi privit ca o istorie fragmentată a imaginii într-o dublă ipostază: existență fizică și proiecție mentală. Confruntarea dintre cele două se face pe un teren neutru, lipsit de ierarhii și fără prea multe materiale „didactice”; informațiile sunt prezente totuși sub forma unei scurte biografii a artistului și a unei argumentații din partea echipei curatoriale, dar descifrarea traseelor tematice rămâne în sarcina publicului.

Massimiliano Gioni situează sursele demersului său curatorial în cercetarea istoricului de artă Hans Belting despre antropologia imaginilor. Studiul *Bild-Anthropologie* îi servește perfect lui Gioni prin legătura pe care o stabilește între imagine, corp și mediu, un triunghi aproape mistic în care cei trei termeni se mișcă și se întrepătrund. Imaginea este definită prin eliberarea de convențiile estetice, ca o entitate imaterială în căutarea unui mediu pentru a se constitui. Belting nu se ocupă aici de artă și, atunci când o invocă, opera de artă este doar una din formele prin care imaginea se arată, fără ca cele două să coincidă. Imaginea, față de lucrarea de artă, nu poate fi supusă procesului de clasificare și datare. Pe urmele lui Belting, Gioni aduce în discuție imaginea (oscilând între existența sa fizică și cea mentală) ca instrument prin care omul își structurează viziunea despre lume. Lucrările prezentate în expoziție aparțin unui număr foarte mare de creatori (peste o sută cincizeci) și reprezintă tot atâtea variante de a vizualiza concepte abstracte, de a transforma superstițiile în imagini, de a exprima credințe religioase, de a se reprezenta pe sine etc. Dezbateră recentă pe tema bienalei găzduite de revista *Cabinet* (de altfel implicată și în scrierea textelor pentru catalog), *Dreaming the Encyclopedic Palace*, i-a avut ca invitați pe Gioni, Lynne Cooke și Hal Foster, angrenându-i într-o discuție despre întâlnirea provocată de expoziție între artiști profesioniști și amatori. Lynn Cooke își exprima aici dorința de a vedea categorii ca *outsider art* dispărând într-un *even playing field*, întrebându-se dacă avem într-adevăr nevoie de atât de multe distincții și clasificări. Hal Foster, în schimb, și-a expus rezervele față de acest teren al egalității absolute, invocând diferența dintre imaginile produse de bolnavii psihici și cele produse de artiștii profesioniști, pentru a numi aici doar două categorii. Acesta considera că expoziția





s-ar baza pe o viziune romantică despre arta *outsider*-ilor și a oamenilor alienați psihic și că ceea ce îi diferențiază de artiști nu are legătură atât cu nivelul calitativ al imaginii, ci cu felul în care are loc contactul cu lumea și relația cu imaginea. În cazul acestora, nu se mai poate vorbi despre o autonomie a artei și un câmp estetic legitim; terenul uniform al colajului de imagini pe care expoziția îl creează este, în opinia lui Foster, idealizat și romanticizat. Totuși, Gioni își susține încercarea de a crea noi mituri prin intermediul cărora s-ar putea descoperi teritorii vizuale și teoretice originale, asumându-și această viziune romantică.

Titul expoziției, *Il Palazzo Enciclopedico*, preia numele proiectului din anii 1950 a artistului amator Marino Auriti. Macheta acestui proiect reprezintă un muzeu al cunoașterii universale, menit să adăpostească toate creațiile și descoperirile omului din toate timpurile. Lucrând ani la rând la gândirea acestei construcții niciodată realizate, Auriti întrupează prototipul idealismului romantic și al ambiției cunoașterii absolute prin stocarea de informații, obiecte și idei. Macheta palatului, expusă la Arsenale, marchează în deschiderea acestei secțiuni a expoziției tensiunea dintre dorința de a cunoaște totul și imposibilitatea de a cuprinde imaginea completă a lumii. Întregul spațiu de la Arsenale a fost refăcut cu ajutorul arhitectei Annabelle Selldorf pentru a accentua și mai mult un *display* de tip muzeal, cu exigențele pe care acesta le cere.

Structura expoziției de la Arsenale urmărește câteva modalități prin care artiștii se raportează la lumea înconjurătoare, accentuând o deschidere spre exterior a acestora. *Belinda*, incredibila sculptură a artistului Roberto Cuoghi, funcționează ca un miez puternic al materialității obiectului de artă prin care artistul se reconectează cu lumea și cu natura, după șapte ani în care se izolase preluând înfățișarea și comportamentul tatălui său. De jur-împrejurul acestei prezențe copleșitoare sunt expuse fotografiile lui Christopher

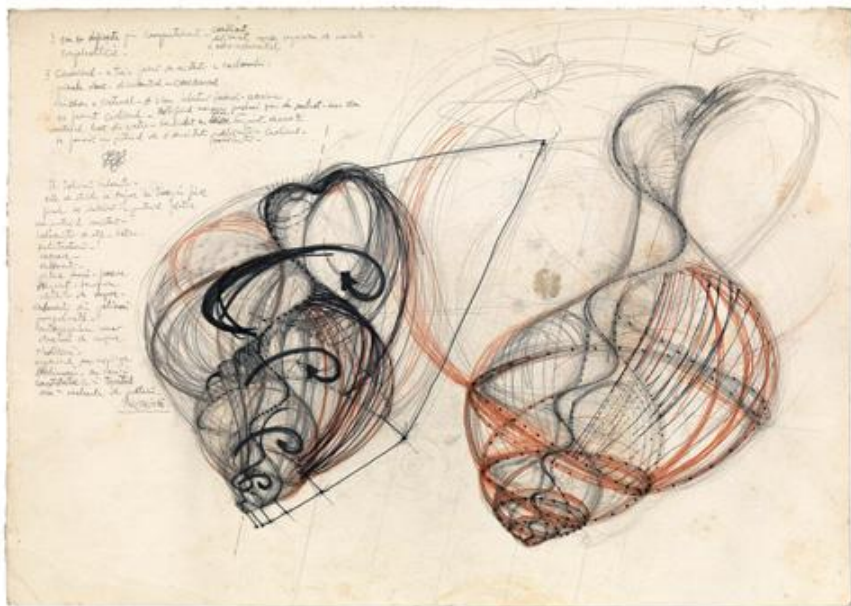
Williams, *Angola to Vietnam*, care ilustrează specii de plante selectate de artist în funcție de criteriul politice, și nu de clasificări botanice (alegând doar plantele din zone în care terorismul a produs victime, Williams a suprapus două sisteme de clasificare, pentru a demonstra limitele ambelor).

O altă abordare a naturii îi aparține artistului Ștefan Bertalan. Prezența sa într-o expoziție internațională cu o vizibilitate atât de mare cum e Bienala merită accentuată pentru că marchează recunoașterea binemeritată, chiar dacă târzie, acordată artistului; în același timp, este un prilej de a privi opera lui Bertalan, dincolo de contextul local în care a fost asimilată, în tandem cu aspirațiile enciclopedice pe care le subliniază Gioni în expoziția sa. Creația lui Bertalan, rămasă până acum într-un anonim aproape total în vest, a fost integrată perfect în construcția Bienalei, care o cuprindea deja pe Geta Brătescu, mult mai cunoscută la nivel internațional (Gioni a inclus-o și în 2011 în expoziția *Ostalgie*). Bertalan, în schimb, a venit ca o descoperire surprinzătoare pentru curator, fiind rapid asimilat de acesta și reprezentat în Bienală prin lucrări esențiale ale parcursului său, din perioada poate cea mai bogată din punct de vedere creativ (cu grupul 111 și Sigma), dinaintea emigrării artistului în Germania. Studiile după floarea-soarelui, melci și spirale datează din anii 1970, când căutările lui Bertalan au început să se îndrepte tot mai mult spre studiul plantelor și al structurilor organice în general. Cercetarea atentă a naturii este esențială pentru Bertalan ca mijloc de cunoaștere și de autocunoaștere. Modelul de funcționare bionică și, implicit, sistemele filosofice sau matematice prin care procesăm realitatea înseamnă pentru artist „un model de comportament etic”. Obiectul *Demonul lui Maxwell* (alăturat desenelor în expoziția de la Arsenale), o rețea de fire tensionate între două planuri verticale intersectate, realizat în 1967, marchează preocupările lui Bertalan pentru spațialitatea unor structuri geometrice studiate inițial prin desen, alături de colegii din grupul 111, Constantin

Flondor și Roman Cotoșman, fascinați de abstracționism și constructivism. Cunoașterea matematică este dublată în cazul lui Bertalan de reîntoarcerea constantă la modelul naturii, astfel încât una nu poate funcționa fără cealaltă. *Demonul lui Maxwell* a fost expus pentru prima dată în 1968, la Sala Kalinderu, în București, în cadrul expoziției *Cinci artiști din Timișoara*; catalogul expoziției cuprindea un text laudativ de Eugen Schileru și, ulterior, aprecierea de care s-a bucurat această expoziție a determinat participarea grupului 111 la Bienala Constructivistă de la Nürnberg din 1969. Astfel, *Demonul lui Maxwell*, aflat în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, este important din perspectiva istorică a artei românești și, în egală măsură, este o mărturie a preocupărilor lui Bertalan pentru domenii variate, de la matematică la biologie, formând o direcție singulară și influentă pentru generațiile ulterioare de artiști.

Camille Henrot, câștigătoarea Leului de Argint, este prezentă cu cel mai recent video al ei, *Grosse Fatigue*, creat în timpul bursei la Smithsonian Institution din Washington anul acesta. Ideea proiectului a pornit de la dimensiunea excesivă a informațiilor și a teoriilor despre univers. Dezvoltat cu ajutorul bazei de date de la Smithsonian, videoul se bazează pe mitologiile despre creație care s-au completat ori s-au contrazis de-a lungul timpului, acumulându-se într-o arhivă enormă.

Cindy Sherman, invitată de Gioni să curatoreze o expoziție-insert în spațiul de la Arsenale, prezintă o colecție personală de obiecte-fetis și lucrări de artă sub forma unui muzeu imaginar sau a unui „teatru anatomic”, așa cum îl numea Gioni. Alburile de fotografie, căsuțe pentru păpuși, măști și manechine, așezate laolaltă cu picturi și desene, alcătuiesc un cadru ce inevitabil se aseamănă cu o structură de tipul cabinetului de curiozități. Elementul care leagă toate obiectele și lucrările de aici este curiozitatea celei care le-a ales, Cindy Sherman. Libertatea de a nu



zăbovi prea mult în jurul unor justificări teoretice face din prezentarea lui Cindy Sherman o materie aproape organică, plină de pliuri obscure, în care impulsul de a colecționa se întâlnește cu fascinația pentru ocultism. A doua axă tematică a expoziției este punctată de *Cartea Roșie* a lui Carl Gustav Jung, expusă în Pavilionul Central din Giardini ca un nucleu al unui alt tip de abordare a cunoașterii, de data aceasta mult mai intuitiv, mai subiectiv, mai spiritual și mai vizionar. *Cartea Roșie* fixează și limita cronologică inferioară a cercetării lui Gioni – 1913, anul în care Jung a început să-și redacteze jurnalul. Îndreptată mai degrabă spre interioritate și intimitate, această parte a expoziției prezintă multiple variante de a accede la cunoaștere, inclusiv prin epifanie. Diagramele lui Rudolf Steiner (urmări ale prelegerilor sale despre antroposofie din 1923) sunt alăturate unor sculpturi de Walter Pichler și lucrării performative a lui Tino Sehgal (câștigătorul Leului de Aur pentru cel mai bun artist), potențându-se reciproc într-o atmosferă aproape ritualică. Dialogul dintre cei trei este un exemplu pozitiv pentru un tip de energie care poate circula între imaterialitatea intensă a *performance*-ului și materialitatea obiectului de artă, venerat aproape de Pichler (acesta își proteja sculpturile construindu-le adevărate sanctuare). În altă sală, colecția impresionantă de pietre a lui Roger Caillou este dovada credinței acestuia într-un limbaj estetic universal, capabil să capteze ordinea simbolică a naturii. Filosoful francez le împarte în trei categorii (stranii, neobișnuite și fantastice) și le dedică două cărți (*Pierres* și *L'écriture des pierres*), hipnotizat de frumusețea și misterul lor. În altă sală, desenele colecționate de etnologul Hugo Bernatzik din Asia de Sud-Est constituie un material vizual prin care se pot stabili legături între reprezentări grafice similare, dezvoltate independent, în zone geografice diferite. Picturile Mariei Lassnig sunt autoportrete dramatice în care stările emoționale înlocuiesc

precizia anatomică, rezultând imagini distorsionate, încărcate de sexualitate și disperare. Anna Zemánková la rândul ei pare să caute cu fervoare o alinare în exercițiul zilnic al desenului. Aceasta a început să deseneze după vârsta de cincizeci de ani din cauza unei depresii, ajungând la o întreagă serie de desene cu flori inventate, aproape psihedelice, pline de voluptate sexuală. *Albumul Leningrad (1967-1973)* este o serie de desene realizate de Evgenij Kozlov între vârsta de doisprezece și optsprezece ani, o combinație între ficțiune și realitate despre intimitatea erotică observată direct și propriile fantezii. Eva Kotátková studiază în general barierele cu care orice sistem normativ ne confruntă și, pentru lucrarea tridimensională *Asylum*, aceasta a colaborat cu bolnavii internați într-un spital psihiatric. Rezultatul este un colaj imens despre presiunea socială, constrângerile disciplinare și fricile de toate felurile.

Densitatea vizuală și multiplele trasee conceptuale, pe care mizează curatorul Massimiliano Gioni, fac ca această expoziție să fie dificil de circumscris într-un text, astfel încât orice descriere este inevitabil lacunară. Printre lucrările care trebuie totuși semnalate, datorită impactului vizual pe care îl produc și locului important acordat acestora de către curator, se numără cele nouăzeci de sculpturi ale lui Pawel Althamer, *Venetians* (un grup de siluete fantomatice în mărime naturală a locuitorilor Venetiei) și instalația regretatului artist dispărut de curând, Walter de Maria, *Apollo's Ecstasy* (1990). Alcătuită din douăzeci de cilindri de bronz așezați într-un șir pe diagonala încăperii, lucrarea lui Walter de Maria reprezintă sinteza abstractă a tuturor imaginilor văzute pe parcursul expoziției, după cum explică Gioni așezarea ei la finalul traseului din Arsenale. Deși titlul expoziției face trimitere la taxonomia pe care se bazează orice enciclopedie, expoziția de față nu este doar un sistem de clasificare a unei multitudini de obiecte și opere de

artă, ci un mod de a înțelege lumea prin alte metode. Nu este o expoziție despre universalism, ci despre imaginație și chiar despre haosul care poate decurge de aici. Pesemne că nu este întâmplător, ci mai curând simptomatic, interesul mai multor curatori contemporani pentru structura cabinetului de curiozități din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Atunci când a apărut cabinetul de curiozități, ca o continuare raționalizată a Wunderkammer, el marca o perioadă de trecere de la o paradigmă bazată pe tradiție și teologie, la una științifică și rațională, de clasificare și ordonare. Precursor al muzeului modern, cabinetul de curiozități reprezintă dorința de a înțelege și de a ține sub control ceea ce constituia până atunci „aura” colecției – misterul naturii, mitologia creației și fascinația obiectului. Momentul în care iluminismul a creat o ideologie culturală nouă coincide cu decizia de a sistematiza într-o prezentare metodică rezultatele cunoașterii umane și, astfel, de a îndepărta învelișul exterior seducător.

Privind expoziția lui Gioni în paralel cu discuțiile din ultimii ani despre criza muzeului contemporan, poate ar fi îndreptățită o asociere nu doar formală cu vechiul cabinet de curiozități, ci una prin care iese la iveală tensiunea momentului prezent, în care muzeul, așa cum a funcționat el până acum, nu mai poate răspunde presiunii de a include și de a sistematiza toate produsele artistice (și nu numai) ale culturilor lumii. Mai mult, fiind datorită lor să „livreze” publicului aceste produse printr-un discurs normativ și istoric, muzeele se regăsesc în situația de a-și schimba din nou paradigma de funcționare. Semnele schimbării se pot recunoaște în impulsul de a depăși exhaustivitatea colecționismului și canonul istoriei artei prin întoarcerea la formele proto-muzeale. Astfel, *Il Palazzo Enciclopedico* aruncă o privire asupra felului în care ar putea arăta o postistorie a artei, în care artiștii nu s-ar mai numi astfel, ci „traficantii de imagini”.

¹ “Omnivore's Dilemma. Francesco Bonami Talks with Massimiliano Gioni about the Upcoming 55th Venice Biennale”, *Artforum International*, 1 mai, 2013
² Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink, 2001
³ Ileana Pintilie, Ștefan Bertalan, *Drumuri la răscruce*, Fundația TRIADE, Timișoara, 2010, p. 66

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 1 - Roberto Cuoghi, *Belinda*, 2013, vedere asupra expoziției în Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 14)
 Roberto Cuoghi, *Belinda*, 2013, exhibition view in Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 14)
- 2 - Walter De Maria, *Extazul lui Apollo*, 20 de bile din bronz solid, 1990, vedere asupra expoziției din Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 15)
 Walter De Maria, *Apollo's Ecstasy*, 20 solid bronze rods, 1990, exhibition view in Arsenale, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 15)
- 3 - Ștefan Bertalan, *Fără titlu din seria Melci și Spirale*, 1978, cretă roșie și creion pe hârtie, *Il Palazzo Enciclopedico*
 Ștefan Bertalan, *Untitled from the series Snails and Spirals*, 1978, red chalk and pencil on paper, *Il Palazzo Enciclopedico*

The Anti-Biennale and the Post-history of Art

text by DIANA MARINCU

Often criticized on account of furthering the model of national representation, the absence of political commitment and the consolidation of mainstream art, the Venice Biennale appears to demonstrate this year its capacity to reformulate itself as an institution. The novelty of the curatorial approach behind the exhibition housed in the Palazzo Centrale (Giardini) and the Arsenale does not react to each and every criticism that has been brought to the Biennale in recent years, but reflects at least two important tensions: on the one hand, the relation with the art market and, on the other, the relation with a dominant curatorial trend in contemporary arts (the interest in the exoticism of "marginal" artistic scenes). Massimiliano Gioni is known to the public for exhibitions such as *Younger than Jesus* or *Ostalgia* at the New Museum, New York, and the eighth edition of the Gwangju Biennale.

Gioni's exhibition, entitled *Il Palazzo Enciclopedico*, stands as a visual discourse in a direct and acknowledged disagreement with what the institution of the biennial has become in the last years. Biennials and art fairs have started to gain ground against contemporary art museums, increasingly influencing the criteria by which artists are "priced" on the market and "established" at the level of the institutions. One of Massimiliano Gioni's often repeated statements is that he wanted to create through *Il Palazzo Enciclopedico* a temporary museum, set in stark contrast to the megalomania of art fairs and the obsession with novelty exhibited by biennials. Often, the big exhibitions propose the mapping of the newest artistic products on the international art scene, commissioning works and investing enormous budgets in the originality, novelty and extravagance of the artworks. Gioni wanted an unusual model for the typology of the biennial, striving to overcome the pressures of the present and extending his research both time-wise and methodologically. The curator Francesco Bonami calls this year's edition an "anti-Biennale" on account of its detachment from a certain type of international shows organized according to the most recent trends¹. Gioni explains in the interview taken by Bonami for *Artforum* that the lesson he learned while working on exhibitions such as the Gwangju Biennale in 2010 is that research is not made just by traveling thousands of kilometers and visiting hundreds of foreign cities. A curator's research must also have additional resources, despite the temptation to make a mission for oneself out of "discovering" artists.

History, not Geography. Image, not Art.
Knowledge, not Information.

If for numerous curators concerned with the decentralization of the canon, geography and politics play an essential role, Gioni, on the

other hand, widens the scope of the discussion built around the dichotomy between local and global, periphery and center; he moves the emphasis from the artists' cultural and geographic diversity to a plurality of visual subjective micro-histories which transcend time and space; these equally belong to artists and amateurs, whereas criteria of exclusion or inclusion do not relate only to the Western art system, but also to the very definition with which we operate when we speak about art. The categories by which we settle what an artwork is and is not are questioned by Gioni through the juxtaposition of certain established artists such as Tacita Dean, Carl Andre or Richard Serra with anonymous authors, dilettantes or personalities whose work lay in other fields (C.G. Jung, Roger Callois, Rudolf Steiner). The exhibition spans over 100 years structured according to several themes which can be summarized by turning to notions such as: proto-encyclopedia, temporary museum, cabinet of curiosities, "anatomical theater", all these connected to the history of the image and not with the geography of art, as Documenta and other important exhibitions of the last years have accustomed us. *Il Palazzo Enciclopedico* can be seen as a two-fold fragmented history of the image focusing on both its physical existence and its mental projection. The confrontation between the two is performed on neutral ground without hierarchies and without too many "pedagogical" materials; however, information is given in the form of short artist biographies and an explanation from the curatorial team. Other than that, the unraveling of the thematic lines is left to the public. Massimiliano Gioni locates the roots of his curatorial project in Hans Belting's research on the anthropology of images. *Bild-Anthropologie*² perfectly fits Gioni's perspective through the connection settled between image, body and medium, an almost mystical triangle in which

the three terms move and interlace. The image is defined as free from aesthetic conventions, an immaterial entity in search of a medium to embody itself in. Belting does not deal with art in particular here and, when he speaks about it, the artwork is merely one of the forms through which the image manifests itself. In contrast to the artwork, the image cannot be submitted to a classification or dating process. Following Belting, Gioni presents the image (vacillating between its physical existence and its mental life) as an instrument through which human beings structure their view of the world. The works presented in the exhibition belong to a large number of authors (over one hundred and fifty) and bring forth varied attempts to visualize abstract concepts, to turn superstitions into images, to express religious beliefs, and to represent oneself etc.

The recent debate on the Biennale organized by *Cabinet* magazine (also involved in writing the texts for the catalogue), *Dreaming the Encyclopedic Palace*, invited Gioni, Lynne Cooke and Hal Foster to discuss the meeting set by the exhibition itself between professional artists and amateurs. Lynne Cooke would rather have categories such as *outsider art* disappear in an "even playing field," wondering at the same time whether we truly need so many distinctions and classifications. On the other hand, Hal Foster expressed reserve towards this field of absolute equality, pointing to the difference between the images produced by mental patients and those made by professional artists, just to name two categories. He believed that the exhibition relied on a romantic view on the art of outsiders and individuals suffering from mental conditions. What separated them from artists did not necessarily relate to the quality of the image, but rather to the way in which the author's contact with the world and the relation to the image happened. In their case, one can no longer speak of the autonomy of art and a legitimate aesthetic field; the leveled ground of the visual collage that the exhibition creates is, in Foster's opinion, idealized and romanticized. However, Gioni argues for his attempt of creating new myths through which original visual and theoretical territories might be discovered while undertaking this ro-



romantic vision. The title of the exhibition, *Il Palazzo Enciclopedico*, was taken over from the 1950s project authored by the amateur artist Marino Aurili. The scale model of this project envisages a museum of universal knowledge, intended to house all creations and discoveries of mankind from all ages. Having worked for years on envisioning this construction which never came to be, Aurili embodies the prototype of romantic idealism and the drive for absolute knowledge achieved by means of storing information, objects and ideas. The scale model of the palace exhibited in the Arsenale marks down in that part of the exhibition the tension between the desire to know everything and the impossibility to grasp the complete image of the world. The entire space of the Arsenale was reconstructed by the architect Annabelle Selldorf in order to further emphasize a museum-like display with all its necessary rigors.

The structure of the Arsenale exhibition targets several ways through which artists relate to the world, stressing their openness to the outside. For instance, *Belinda*, Roberto Cuoghi's extraordinary sculpture, function as a potent core of the art object's materiality by means of which the artist reconnects with the world and nature, after seven years of isolation in the form of having taken over his father's appearance and behavior.

Around this overwhelming presence Christopher Williams' photographs, *Angola to Vietnam*, are displayed, illustrating plant species selected by the artist according to political criteria and not botanical classifications (focusing only on plants found in areas where terrorism had made victims, Williams overlapped two classification systems, in order to demonstrate the limits of both).

Another approach to nature comes from Ștefan Bertalan. His presence in an international exhibition with such a great exposure like the Biennale must be noted since it marks the well-deserved, although late, recognition of the artist; at the same time, this is an occasion to look at Bertalan's work beyond the local context to which it was assimilated, in relation to the human encyclopedic aspirations that inform Gioni's exhibition. Bertalan's creation, having been almost completely unknown in the West until now, was perfectly integrated in the framework of the Biennale which already included Geta Brătescu, who had been better known internationally (Gioni also included her in the exhibition *Ostalgie* in 2011). However, Bertalan was a surprising discovery for the curator and has rapidly been assimilated by the latter, being included in the Biennale with some of his essential works representative of perhaps his most creative period (when he was part of the 111 and Sigma artistic groups), before his emigration to Germany. His studies of sunflowers, snails and spirals were produced in the 1970s, when Bertalan's research interests started to increasingly veer towards plants and organic structures in general. The careful examination of nature is critical to Bertalan, as a means to acquire knowledge and self-awareness. The bionic model and implicitly the philosophical

and mathematical systems through which we filter reality are "a model of ethical behavior"² for the artist. The object entitled *Maxwell's Demon* (placed near the drawings in the same room), a network of wires stretched between two intersecting vertical planes, produced in 1967, exemplifies Bertalan's concerns with the space distribution of geometrical structures initially researched in the medium of drawing, together with his peers from the Group 111, Constantin Flondor and Roman Cotoșman, fascinated with abstractionism and constructivism.

Mathematical information is coupled in Bertalan's case with the constant return to the model of nature, so that one cannot function without the other. *Maxwell's Demon* was first exhibited in 1968 at Kalinderu, in Bucharest, as part of the exhibition *Five Artists from Timișoara*. The catalogue of the exhibition included an appreciative text by Eugen Schilleru, and, later on, the acclaim of the exhibition made possible the participation of 111 to the Constructivist Biennale in Nürnberg in 1969. In this way, *Maxwell's Demon*, included in the collection of the Timișoara Art Museum, is equally important as a landmark of Romanian art history and as a testament to Bertalan's interest in varied fields, from mathematics to biology, opening a unique and influential path for future generations of artists who referred to him.

Camille Henrot, the winner of the Silver Lion, is featured with her most recent video, *Grosse Fatigue*, produced this year during her scholarship with the Smithsonian Institution in Washington. The idea of the project started from the excessive flow of information and theories about the universe. Having been developed on the Smithsonian database, this video relies on myths of origin that have been extended or refuted in history, thus accruing an enormous archive. Cindy Sherman, invited by Gioni to curate a small insert-exhibition in the Arsenale space, presents a personal collection

of fetish-objects and artworks in the guise of an imaginary museum or an "anatomical theater," as Gioni called it. Photography albums, doll houses, masks and mannequins, placed alongside paintings and drawings, make up a totality which inevitably resembles a cabinet of curiosities. The element which connects all these objects and works is the inquisitiveness of the individual who chose them, namely Cindy Sherman. The liberty of not lingering too long over theoretical arguments renders Sherman's presentation into an almost organic matter, full with obscure folds where the collecting urge meets the fascination with the occult.

The second thematic line traveling the exhibition is traced by Carl Gustav Jung's *Red Book*, exhibited in the Central Pavilion, as a nucleus of a different, more intuitive, subjective, spiritual but also visionary way to deal with the question of knowledge. *The Red Book* also sets the lower chronological limit of Gioni's research – 1913, the year in which Jung started to write his journal. Focusing on intimacy and inner life, this part of the exhibition presents multiple ways to gain knowledge, including epiphany.

Rudolf Steiner's diagrams (made pursuant to his lectures on anthroposophy) are set in conversation with Walter Pichler's sculptures and Tino Sehgal's performative work (the winner of the Golden Lion for best artist), thus intensifying one another's effects in an almost ritual-like atmosphere. The dialogue between the three works is a positive example for a type of energy which can travel between the intense, uncanny and magic immateriality of the performance and the materiality of the art object which is almost venerated by Pichler (for this purpose he protected his sculptures in veritable sanctuaries built around them).

In another room, Roger Caillois's impressive stone collection testifies to his belief in a universal aesthetic language, capable of capturing the symbolic order of nature. The French



philosopher splits them into three categories (strange, unusual and fantastic) and studies them in two books (*Pierres* and *L'Écriture des pierres*), being arrested by their beauty and mystery. In a different room, the drawings collected by the ethnologist Hugo Bernatzik from South-East Asia form a visual material through which connections can be established between similar graphic representations independently developed in different geographical areas. Maria Lassnig's paintings are dramatic self-portraits in which emotional states replace the anatomic precision, resulting in distorted images, loaded with sexuality and despair. Anna Zemánková seems in turn to fervently search for some consolation in the daily practice of painting. She started to draw past the age of 50 on account of a depression, thus obtaining a full series of drawings depicting invented flowers, which almost appear psychedelic and charged with sexual voluptuousness. *The Leningrad Album (1967-1973)* is a series of drawings made by Evgenij Kozlov from age twelve to age eighteen, as a combination of fiction and reality dealing with directly observed erotic intimacy and his own fantasies. Eva Kotátková generally studies the barriers set by normative systems of any kind. For the three-dimensional work entitled *Asylum*, she worked with the patients of a psychiatric hospital. The result consists in an enormous collage speaking about social pressure, disciplinary constraints and fears of all types. The visual richness and the multiple conceptual directions on which Massimiliano Gioni relies make this exhibition difficult to cover and appraise in one text. In consequence any description has unavoidable blind spots. However, among the works which must be mentioned, on account of the great visual impact they produce and the important place granted to them by the curator, are Pawel Althamer's ninety sculptures entitled *Venetians* (a group of ghostly, life-size figures representing inhabitants of Venice), and the monumental installation of the late artist Walter de Maria, *Apollo's Ecstasy* (1990). Being made up of twenty bronze cylinders placed diagonally in a row, Walter de Maria's work represents the abstract synthesis of all images seen in the exhibition, as Gioni explains its placement at the end of the *Arsenale* exhibition. Although the title of the exhibition makes reference to the taxonomy on which any encyclopedia relies, this exhibition is not a classification system, but a way to understand the works with different methods. It is not an exhibition about universalism, but about imagination and even about the chaos which may follow therefrom. Perhaps the interest of several contemporary curators for the structure of the cabinet of curiosities in the 17th and 18th centuries is not accidental but rather symptomatic. When the cabinet of curiosities appeared, as a more rational continuation of the *Wunderkammer*, it marked a period of transition from a paradigm based on tradition and theology to a scientific and rational one, mainly referring to classification and ordering. As a precursor of the modern museum, the cabinet of curiosities is the desire



6

of understanding and controlling what had formed until then the aura of the collection – the mystery of nature, creational myths and the fascination with objects. The advent of the Enlightenment cultural ideology coincides with the decision to systematize in a methodical presentation the results of human knowledge and thus to remove the seductive cover of things. Looking at Gioni's exhibition in relation to the recent debates on the crisis of the contemporary museum, one is right in making a more than formal connection with the old cabinet of curiosities, revealing in this fashion the tension of the present time, when the museum as we know it can no longer cope with the pressure of including and systematizing all artistic and non-artistic products of the cultures of the world. Moreover, in exerting their duty to deliver such products to their public in a normative and historical discourse, museums find themselves in the situation of changing again their paradigm of functioning. The signs of change can be seen in the urge to overcome the totalizing operation of collectionism and the canon of art history by turning back to proto-museum-like forms. In this way, *Il Palazzo Enciclopedico*

shows a glimpse of a possible post-history of art in which artists would not be called as such but "image traffickers."

¹ "Omnivore's Dilemma. Francesco Bonami Talks with Massimiliano Gioni about the Upcoming 55th Venice Biennale", *Artforum International*, May 1, 2013
² Hans Belting, *Bild Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink, 2001.
³ Ileana Pintile, Stefan Bertalan, *Drumul la răsunec*, Timișoara, TRADE Foundation, 2010, p. 66

(Translation by Carmen Dobre)

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

- 4 - Vedere asupra proiectului curatorial de Cindy Sherman – în plan apropiat: Robert Gober, *Dolhouse 4*, 1978; în plan îndepărtat: Viassis Caniaris, *Paratir* (Observer), 1980/2005 (dreapta) și Laurie Simmons & Allan Mc Collum, *The Actual Photos*, 1985 (stânga); *Arsenale*, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 17)
 Exhibition view in *Arsenale* of the Curatorial project by Cindy Sherman – foreground: Robert Gober, *Dolhouse 4*, 1978; background: Viassis Caniaris, *Paratir* (Observer), 1980/2005 (right) and Laurie Simmons & Allan Mc Collum, *The Actual Photos*, 1985 (left), *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 17)
- 5 - Evgenij Kozlov, *Albumul Leningrad (1967-73)*, vedere asupra instalației, Pavilionul Central din Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 18)
 Evgenij Kozlov, *The Leningrad Album (1967-73)*, installation view, the Central Pavilion in Giardini, *Il Palazzo Enciclopedico* (p. 18)
- 6 - Maria Lassnig, *Autoportret cu cobai*, ulei pe pânză, 125 x 100 cm, 2000. Colecție privată. Foto credit: Stefan Altenburger Photography Zürich. Courtesy: Hauser & Wirth
 Maria Lassnig, *Selbst mit Meerschweinchen (Self-portrait with Cavy)*, oil on canvas, 125 x 100 cm, 2000. Private Collection. Photo credit: Stefan Altenburger Photography Zürich. Courtesy: Hauser & Wirth
- 7 - Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, instalație video (color, 13'), 2013, *Il Palazzo Enciclopedico*
 Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, video installation (color, 13'), 2013, *Il Palazzo Enciclopedico*



7

Jasmina Cibic: noul arheolog

text de VLADIMIR VIDMAR

În 1986, Gilles Deleuze publica faimoasa sa carte despre Michel Foucault. Într-un studiu amănunțit al operei de o viață a filosofului, Deleuze compară strategiile timpurii ale lui Foucault cu cele ale unui arhivist. Foucault, ca un „nou arhivist”, sondează prin multiple straturi, factualități istorice compuse din cuvinte și lucruri, enunțuri și regimuri de vizibilitate. Fiecare formațiune istorică implică o anumită dispunere a vizibilului și a enunțabilului, a căror interacțiune formează chiar stratul în care apare o asemenea formațiune. Din acest punct de vedere, rolul unui arheolog într-un sens foucauldian este munca în vederea extragerii enunțurilor și a regimurilor de vizibilitate din materialul fiecărui strat în parte, care nu sunt disponibile propriu-zis, ci necesită din partea noastră diagnosticarea condițiilor în care au apărut.

În 2013, Jasmina Cibic a reprezentat Republica Slovenia la cea de-a 55-a Bienală de la Veneția. Proiectul ei, *For Our Economy*

and Culture, a fost un studiu minuțios, o inițiativă arheologică a identificării condițiilor în baza cărora enunțurile și regimurile de vizibilitate ale stratului nostru istoric ne formează realitatea. Într-o manieră cu adevărat foucauldiană, Cibic atacă nodul gordian al cunoașterii-puterii-subiectului, identificând cu luciditate elemente cruciale în genealogia complexă a stării noastre actuale. Acest scurt eseu este o încercare de reflecție asupra strategiilor artistei prin lentila cercetării foucauldiene, o comparație care nu este câtuși de puțin deplasată.

CUNOAȘTERE

For our Economy and Culture este o operă de artă completă. Această afirmație este menită unei interpretări cât se poate de literale. Este o instalație robustă, care invadează spațiul galeriei, îl uzurpă, începând de la baza sa arhitectonică. Galeria care găzduiește pavilionul sloven este un spațiu rezidențial



redefinit, care astfel devine public, iar pornind de aici Jasmina Cibic introduce primul element în ecuație: acela al arhitecturii statale paradigmatică. Cibic își construiește spectacolul în jurul persoanei lui Vinko Glanz, arhitectul de stat oficial al Iugoslaviei socialiste, al cărui modernism monumental a servit statului un dispozitiv arhitectonic propriu, un cadru vizual necesar. Un aspect curios este acela că multe lucrări din opera sa au fost dedicate remodelării arhitecturii oficiale a regimurilor politice anterioare, ceea ce apare într-o paralelă interesantă cu spațiul pavilionului sloven, o rezidență privată reinventată. Așadar, Cibic



preia elemente arhitectonice și de design interior din idiomul arhitectonic al lui Glanz și le aplică unui scop aparent neobișnuit: transformarea galeriei într-un budoar, un spațiu privat prin excelență. Evocarea budoarului nu este în niciun caz arbitrară și nu este lipsită de referințe istorice. Jasmina Cibic revizitează una dintre preocupările sale anterioare, arhitectura vilelor lui Adolph Loos, unde încăperile femeilor, budoarele, funcționau ca un soi de turn de control, construite în așa fel încât să permită supravegherea atentă a tuturor mișcărilor din casă. Prin juxtapunerea a două tipuri opuse de arhitectură, Cibic ajunge la o concluzie foarte surprinzătoare: ambele folosesc mecanisme foarte asemănătoare de condensare a privirii și de încadrare a acesteia. Este vorba de paradigma benthamiană, care s-a dovedit mult mai persistentă decât ne-am fi imaginat, întrucât își găsește locul cu ușurință în designul utopic-modernist al lui Loos, cu un efect de temperare a schemelor sale umanist-funcționaliste.

În studiul lui Deleuze despre arheologia foucauldiană, cunoașterea este numele elementului unificator al unui strat istoric; termenul descrie modul în care enunțurile și regimurile de vizibilitate ale unei anumite formațiuni istorice interacționează, formând astfel stratul respectiv. Dar cum anume se formează o formațiune istorică din interacțiunea celor două aspecte ale sale, enunțurile și regimurile de vizibilitate? Potrivit lui Foucault, acesta nu este câtuși de puțin un proces armonios, ci o relație disjunctivă caracterizată de o tensiune constantă. Adevărul este întotdeauna rezultatul unor relații încordate, problematice. Astfel, misiunea unui arheolog este aceea de a extrage vizibilul și enunțabilul dintr-un strat istoric, cu scopul de a demonstra fragilitatea reală a adevărului unei anumite formațiuni. Chiar acesta este punctul de vedere pe care Cibic încearcă să-l sublinieze prin examinarea diferitelor paradigme arhitecturale: cunoașterea și modul în care se structurează ea nu e de la sine înțeles, iar în acest sens, artistul ca arheolog, într-un sens profund foucauldian, se străduiește să descompună adevărurile sale în ceva cu mult mai puțin evident – și mult mai fragil.

PUTERE

Dar cum se face că enunțurile și regimurile de vizibilitate ajung, în genere, să intre în contact? Ce anume le activează? Enunțurile și regimurile de vizibilitate intră în relație doar prin integrarea forțelor constant fluctuante ale puterii, formând așaadar cunoașterea. De aceea, cunoașterea este permanent prinsă în capcana relațiilor de putere – formarea cunoașterii se petrece întotdeauna prin integrarea relațiilor de putere, acordând fiecărui strat istoric diagrama sa particulară a puterii. Tocmai această problemă e abordată foarte lucid în filmele Jasminei Cibic, *Framing the Space* și *Fruits of Our Land*. În timp ce primul dintre ele prezintă o relatare fictivă a unei conversații între un jurnalist și arhitectul Vinko Glanz asupra dezvoltării idiomului său arhitectonic și a capcanelor sale ideologice, scenariul



celui de al doilea este preluat cuvânt cu cuvânt din stenograma unei ședințe a Comisiei pentru Revizuirea Operelor Artistice și Sculpturale în Adunarea din Noul Palat al Poporului – un document descoperit cu câțiva ani în urmă printre hârtiile postume ale lui Glanz. Filmul urmărește discuția dintre un funcționar politic, un urbanist, un arhitect și câțiva istorici ai artei, discuție care se învârtă în jurul problemei selectării unui artist „potrivit”, care să împodobească nou-construita Adunare a Republicii Populare Slovenia cu opere de artă conforme. Argumentele pline de prejudecăți ideologice ar putea fi luate ca un document istoric distractiv, dacă n-ar exista un anumit element neliniștitor: discuția pare să funcționeze la fel de bine în mai multe sisteme de putere. Mai mult, discuția ar putea avea loc, la fel de bine, și astăzi. Acest lucru reamintește de îndată un alt aspect interesant al discursului foucauldian referitor la putere: instituțiile precum statul, economia, știința, arta sau moralitatea nu posedă o esență proprie. În loc să fie percepute ca practici care dau sens forțelor puterii, ele nu fac decât să le fixeze.

Dar mai există o paralelă în munca lui Cibic, care rezonază cu noțiunile foucauldiene de putere. Foucault susține că puterea este mult mai mult decât un mecanism opresiv (iar aceasta este obiecția sa principală la perspectiva marxistă), afirmând că ea este, de asemenea, o forță productivă care incită, provoacă și produce noi relații. Omniprezența puterii se datorează chiar faptului că ea este mai mult decât o forță opresivă, că traversează corpurile, formează cunoașterea și produce discursul. Această idee este prezentă în mod constant, atât în elementele particulare ale instalației, cât și în proiectul ei ca întreg. În examinarea mecanismelor producătoare de cunoaștere ale puterii, Cibic acoperă pereții galeriei și elemente ale instalației cu un tapet imprimat cu imagini minuțioase ale insectei *Anophthalmus hitleri*, o pictogramă națională eșuată. Denumită în

1936 de Oscar Scheibel, entomolog sloven de origine germană și susținător entuziast al nazismului, această specie endemică slovenă a fost uitată și aproape că a dispărut datorită încărcăturii ideologice a numelui său. Astfel, *Anophthalmus hitleri* devine un punct nevralgic în examinarea de către Cibic a proceselor generatoare de mituri naționale, fiind transformat într-o parte din scenografia pavilionului, un model de tapet care preia într-un mod ludic o imagine iconică națională cu efect invers. Procesare politică alterată. Juxtapunându-le cu pictograma națională eșuată, Cibic atâră unsprezece naturi moarte pe pereții saturați cu imagini ai galeriei. Picturile sunt parte din colecția oficială de artă a Parlamentului sloven și sunt în mod normal expuse în birourile prim-ministrilor, „încadrând perspectiva” asupra spectacolului care se desfășoară sub titulatura de „stat”. Pictogramele naționale eșuate și cele reușite stau așadar unele lângă altele, expunând rețeaua de putere / cunoaștere care ne determină regimul de vizibilitate.

SUBIECT

Această emfază rezumă minunat ideile lui Foucault despre putere ca o forță care, în amestecul său cu cunoașterea, produce adevăr – adevărul ca problematică de dezbătut, și tocmai acest aspect este „agonistic”, problematizând relația cu adevărurile și certitudinile noastre, în care Foucault recunoaște capacitatea noastră de a acționa ca subiecți. Cred că, în ansamblu, proiectul Jasminei Cibic *For Our Economy and Culture* ar trebui observat tocmai prin aceste lentile. În general, proiectul ei este nu doar o genealogie a producerii ideologiei de stat, ci și o luare de poziție foarte hotărâtă în cadrul propriei participări la Bienala de la Veneția ca reprezentare națională. Drept răspuns la acest fapt, Jasmina Cibic se „supra-identifică” cu rolul pe care trebuie să-l joace, revelând astfel mecanismele inerente ale instituției Bienalei. Fenomenul Bienalei este unul din ultimele

rămășițe ale marilor Expoziții Universale ale secolului al XIX-lea și ale începutului de secol XX, cele mai flamboaiante manifestări ale puterii imperialiste, în cadrul cărora țările expuneau „mostre” din toate colturile globului (colonizat), ca simboluri ale puterii lor. Această presupunție nu s-a schimbat prea mult, în sensul în care manifestări ca Bienala de la Veneția continuă să funcționeze ca un soi de câmp de luptă cultural, în care țările participante se străduiesc să obțină cât mai multă vizibilitate, putere și influență prin succesul culturii lor. Cibic nu face decât să evidențieze acest joc, comportându-se așa cum ar trebui să se comporte un reprezentant național, acționând „pentru economia și cultura noastră”, cu toate miturile și simbolurile sale (întoarse pe dos). Supra-identificarea sa este critica unui om aflat în interior, un inamic în rândurile noastre. Nu este o revoltă naivă, ci o încercare de a „face lucrurile ceva mai fragile” (ca să-l invocăm iar pe Foucault). Într-un gest tipic foucauldian, Cibic își ia ca punct de plecare un diagnostic despre noi în momentul prezent, pornind într-o căutare a punctelor nevralgice care ne-au condus spre această perspectivă particulară a realității. Reconstruind cu subtilitate genealogia stării de fapt actuale și expunând fragilitatea lucrurilor pe care le percepem ca „adevăruri”, Cibic sugerează nu o cale de scăpare potențială, ci nevoia de a ne interpreta „certitudinile” în mod diferit. Numai prin adoptarea unei atitudini critice perpetue asupra condițiilor în care ne aflăm am avea o șansă de a tăia nodul gordian (inevitabil al cunoașterii și al puterii. Strigătul de luptă foucauldian: „niciodată să nu-ți lași certitudinile să doarmă” răsună în pavilionul sloven din Veneția.

(Traducere de Mircea Laslo)

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-5 - Jasmina Cibic, *For Our Economy and Culture* (Pentru cultura și economia noastră), vedere asupra expoziției, Pavilionul Sloveniei la cea de-a 55-a ediție a expoziției internaționale la Biennale di Venezia: Il Palazzo Enciclopedico. Foto credit: Matevz Paternoster, MGML. Courtesy: artista și Galeria Skuc, produsă de Muzeul și Galerile din Ljubljana

Jasmina Cibic, *For Our Economy and Culture*, exhibition view, Slovenian Pavilion at the 55th International Art Exhibition of la Biennale di Venezia: Il Palazzo Enciclopedico. Photo credit: Matevz Paternoster, MGML. Courtesy: the artist and Skuc Gallery, produced by Museum and Galleries of Ljubljana

Jasmina Cibic: The New Archaeologist

text by VLADIMIR VIDMAR



In 1986, Gilles Deleuze published his famous book on Foucault. In a thorough study of the philosopher's life oeuvre, Deleuze compares Foucault's early strategies with those of an archivist. Foucault as the "new archivist" probes through different layers, historical empiricities that are composed of words and things, statements and visibilities. Every historical formation implies a certain disposition of the visible and the stable, whose interplay forms the very stratum it appears in. In that respect, the role of an archaeologist in a foucaultian sense is the labour of extracting statements and visibilities from the material of each particular layer, which are not available per se, but require of us to diagnose the conditions through which they appear. In 2013, Jasmina Cibic represented the Republic of Slovenia at the 55th Venice Biennale. Her project *For Our Economy and Culture* was also a thorough study, an archaeological endeavour of identifying the conditions under which the statements and the visibilities of our historical stratum form our reality. In a truly foucaultian manner, Cibic tackles the Gordian knot of knowledge-power-subject, lucidly identifying crucial elements in her elaborate genealogy of our present state. This short essay is an attempt to reflect the artist's strategies through the lens of Foucault's inquiries, a comparison that is by no means out of place.

KNOWLEDGE

For Our Economy and Culture is a complete work of art. This is meant to be taken very literally. It is a wholesome installation that invades the space of the gallery and usurps it, starting from its architectural base. The gallery that hosts the Slovene pavilion is a repurposed residential space that becomes public through

redefinition, and on these grounds Jasmina Cibic introduces the first element in the equation: that of the paradigmatic state architecture. Cibic builds her show around the persona of Vinko Glanz, the official state architect of the socialist Yugoslavia, whose monumental modernism served to provide the new state with its own architectural dispositive, a much needed visual framing. A curious thing is that much of his oeuvre is dedicated to remodelling the official architecture of previous regimes, which is interestingly parallel with the space of the Slovenian pavilion, a repurposed private residence. Cibic therefore takes architectural and interior design elements from Glanz's architectural idiom and applies them to the seemingly most unusual end: to transform the gallery into a boudoir, a private space par excellence. The evocation of the boudoir is by no means arbitrary and is not without its historical reference. Jasmina Cibic revisits one of her earlier preoccupations, the architecture of Adolph Loos's villas, where women's quarters, the boudoir, serve as a sort of surveillance tower, built in the way that allows close supervision of all movement in the house. By juxtaposing two opposite types of architecture, Cibic comes to a very surprising conclusion: that both use very similar mechanisms of condensing the gaze and framing the view. It is the Benthamian paradigm that proved much more obstinate than we thought, since it comfortably finds its way into Loos's utopian modernist design as a sobering effect in his functionalist humanist scheme. In Deleuze's account of Foucault's archaeology, knowledge is the name for the unifying element of a historical stratum; it describes the way in which statements and visibilities of a certain historical formation interact, thus forming the stratum itself. But how exactly is a historical formation formed in the interplay of its two forms, the statements and visibilities? According to Foucault it is by no means a harmonious process, but a disjunctive relation of constant tension. The truth is always a product of strenuous, problematic relations. Thus the mission of an archaeologist is the one of extracting the visible and the stated from a historical layer with the aim of showing how fragile the truth of a formation actually is. It is precisely the point Cibic is trying to make through her examination of different architectural paradigms: knowledge and the way it is structured is not a self-evident thing and to this end, the artist in her role of an archaeologist, in a truly foucaultian sense, is striving to decompose its truths into something much less obvious – and more fragile.

POWER

But how is it that statements and visibilities ever come into contact? What is it that activates them? It is only by integrating the constantly fluctuating forces of power that the statements

and visibilities come into a relation, thus forming knowledge. That is why knowledge is permanently trapped in the relations of power – the formation of knowledge always occurs through the integration of power relations, giving each historical layer its specific power diagram. This very issue is tackled very lucidly in Jasmina Cibic's films, *Framing the Space and Fruits of Our Land*. While the former presents a fictional account of a conversation between a journalist and the architect Vinko Glanz on the development of his architectural idiom and its ideological traps, the script for the latter is taken word for word from the stenographic minutes of a session of the Commission for the Review of Artistic and Sculptural Works in the New Palace of the People's Assembly – a document that was discovered a few years ago among the posthumous papers of Glanz. The film follows the discussion between a political functionary, an urban planner, an architect and several art historians, which basically revolves around the issue of finding the "appropriate" artist that would bespeak the newly built Assembly of the People's Republic of Slovenia with suitable artworks. The ideologically prejudiced arguments could be taken as an entertaining historical document if it weren't for a certain disconcerting element: the discussion seems to function well in more than one system of power. What is more, it could easily be taking place

today. This immediately brings to mind another of Foucault's interesting points concerning power: the institutions, such as the state, economy, science, art or morality do not possess an essence of their own. Rather than being seen as practices that give meaning to the forces of power, they merely fixate them. But there is another parallel in Cibic's work that echoes Foucault's notions of power. He claims that power is much more than just an oppressive mechanism (and that is his main objection to the Marxist perspective), that it is also a productive force that is constantly enticing, provoking and producing new relations. The pervasiveness of power is due to the very fact that it is more than just an oppressive force, that it transverses bodies, forms knowledge and produces discourse. This idea is constantly present, both in particular elements of the installation, but also in the project as a whole. In her examination of the knowledge-producing mechanisms of power, Cibic covers the gallery walls and installation elements with wallpapers bearing elaborate images of *Anophthalmus hitleri* bug, a failed national icon. Named in 1936 by Oscar Scheibel, Slovene entomologist of German descent and an avid Nazi supporter, this endemic Slovene specie fell into oblivion and almost became extinct due to the ideological charge of its name. In this way *Anophthalmus hitleri* became a neuralgic spot for Cibic's

examination of national myth-making processes, transformed into a part of the pavilion scenography, a wallpaper pattern playing with a national icon that backfired. Political processing that has gone sour. Juxtaposing it with the failed national icon, Cibic hangs eleven still-life paintings on the image-saturated gallery walls. The paintings are part of the official art collection of the Slovene Parliament and hang in the offices of Slovene MPs, "framing the view" of the spectacle that goes by the name of state. The failed and the successful national icons thus stand side by side, exposing the power-knowledge grid that determines our visual field.

SUBJECT

This emphasis brilliantly summarizes Foucault's notions of power as a force that in its interminglement with knowledge produces truth – truth as a problem, that is. And it is precisely in this "agonistic", problematizing relationship to our truths and certainties that Foucault recognises our ability to act as subjects. I believe that Jasmina Cibic's project *For Our Economy and Culture* as a whole should be observed through these very lenses. Her project in general is not only a genealogy of the production of official state ideology, but also a very determined positioning in the framework of her own participation at the Venice Biennale as a national representative. In response to that fact, Jasmina Cibic "over-identifies" with the role she is expected to play, thus revealing the inherent mechanisms in the institution of the Biennale. The phenomenon of the Biennale is one of the last remnants of the grand World Exhibitions of the 19th and early 20th century, the most flamboyant manifestations of imperialist power where countries displayed "specimens" from all corners of the (colonized) globe as symbols of their might. That presumption has not changed much, in terms that the manifestations such as the Venice Biennial still serve as a sort of cultural battlefield where participating countries strive for more visibility, power and influence through the success of their culture. Cibic simply calls their bluff and performs as a national representative should, acting "for our economy and culture" with all its (backfired) myths and symbols. Her over-identification is a critique of an insider, an enemy within our ranks. It is not a naive mutiny, but an attempt; let us evoke Foucault once again, to "make things more fragile". In a typically foucaultian gesture, Cibic takes as her point of departure a diagnosis of us in our present moment, setting off on a search for the neuralgic spots which brought about this particular mode of perceiving our reality. By subtly reconstructing the genealogy of our present state of affairs, and exposing the fragility of things we see as our "truths", Cibic suggests not a potential escape route, but a need for a different rendering of our "certainties". It is through constant critical attitude towards the conditions we find ourselves in that we stand a chance for cutting through the (in)evitable Gordian knot of knowledge and power. It is the foucaultian battle cry "Never let your certainties sleep" that echoes the Slovenian pavilion in Venice.



5