

GETA BRĂTESCU & BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA 2017

5

Argument

Daria Ghiu

8

Câtă noimă are să vorbim despre artă ca rezistență per se?

Reflecții pe marginea celei

de-a 57-a Bială de Artă

de la Veneția

Cristian Iftode

12

Femeile înțelepte zguduie

cea de-a 57-a ediție a Bienalei

de la Veneția

Denise Parizek

16

Întreșeserea viziunilor:

România și Italia în Viva

Arte Viva a Christinei Macel

Eleonora Farina

22

Aparițiile Getei Brătescu

Interviu cu Magda Radu, curatoarea

Pavilionului României. De Daria Ghiu

28

This is my favourite!

Din culisele activității de custode

al Pavilionului României

Beatrice Boban

32

Peisaj comemorativ. Despre lucrarea

Getei Brătescu Memorie

Achim Wamssler

PORTOFOLII

37

Introducere: Sorin Oncu.

Arta queer în România

Valentina Iancu

40

Ștefan Szönyi. Monumental

Ileana Pintilie

68

Efemeristul. O retrospectivă Mihai Olos

Ileana Pintilie

DEZBATERE

72

Corpul ca sferă publică și spațiul ca interfață. Câteva note pe marginea unor intervenții multimedia

Horea Avram

77

Bienala ca experiență a globalității: este depolitizarea discursului artei contemporane necesară?

Cristian Nae

82

INTERVIU CU RADU DRAGOMIRESCU

Simona Vilău

EVENIMENT

87

Gala decernării premiilor

UAPR pentru 2016

Cătălin Davidescu

RECENZII

90

Black Hyperbox

Rareș Grozea

92

Reprezentări ale memoriei

în filmul documentar

Adriana Blidaru

94

Exposing Movement

Alexandra Manole

96

INFO ART

110

COLABORATORI

GETA BRĂTESCU & THE VENICE ART BIENNALE 2017

5

Argument

Daria Ghiu

8

How Much Sense Does it Make to Speak about Art as Resistance per se? Reflections on the 57th Venice Biennale

Cristian Iftode

12

Wise Ladies Rocking the 57th

Venice Biennale

Denise Parizek

16

Intertwining Views: Romania and Italy in Christine Macel's Viva Arte Viva

Eleonora Farina

22

Geta Brătescu's Apparitions

Interview with curator Magda Radu

by Daria Ghiu

28

This is my Favourite! The Backstage View of a Custodian at the Romanian Pavilion

Beatrice Boban

32

Commemorative Landscape.

On Geta Brătescu's Memory Piece

Achim Wamssler

PORTFOLIOS

37

Introduction: Sorin Oncu.

Queer Art in Romania

Valentina Iancu

40

Sorin Oncu. 36 years in a Peripheral World

Cosmin Haiăș

43

Sorin Oncu's Reaction-Objects: A Possible Synthesis of Romanian Homophobia

Simona Dumitriu

46

Sorin Oncu

Olivia Nițiș

48

Sorin. Standing High & Incredibly Close

Alina Cristescu

50

Surplus Serbia: A Red Star Made of Caviar and Wild Strawberries

Liviana Dan

EXHIBITIONS IN ROMANIA

53

The Twists and Turns of the Speculative Still Life: What Would Charles Sterling Say?

Simina Neagu

56

My City, When They Used to Call it Stalin

Alina Floroi

59

Vagrant Art and Impossible Habitation

Bogdan Ghiu

62

4X4

Igor Mocanu

64

Mike Nelson: A Cemetery of Promises

Daria Ghiu

66

Ștefan Szönyi. Monumental

Ileana Pintilie

68

The Ephemerist. A Mihai Olos Retrospective

Ileana Pintilie

DEBATE

72

The Body as a Public Sphere and Space as Interface. Notes on a Few Multimedia Interventions

Horea Avram

77

The Biennial as an Experience of Globalization: is the Depoliticizing of the Contemporary Artistic Discourse Necessary?

Cristian Nae

82

INTERVIEW WITH RADU DRAGOMIRESCU

Simona Vilău

EVENT

87

Visual Artists' Union of Romania (UAP)

Award Gala for 2016

Cătălin Davidescu

REVIEWS

90

Black Hyperbox

Rareș Grozea

92

Representations of Memory

in documentary film

Adriana Blidaru

94

Exposing Movement

Alexandra Manole

96

INFO ART

110

CONTRIBUTORS

GETA BRĂTESCU & BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA 2017
GETA BRATESCU & THE VENICE ART BIENNALE 2017

Revista ARTA mulțumește doamnei Geta Brătescu și galeriei Ivan pentru permisiunea de reproducere a imaginilor.

Special thanks to Geta Brătescu and Ivan Gallery in granting permission for using Geta Brătescu's images.

ARGUMENT

Text Daria Ghiu

Ce se situează dincolo de acest îndemn, „Trăiască arta?” Cât de largi devin granițele artei atunci când, în spațiile de expoziție ale Bienalei, senzația privitorului este aceea că o lucrare de artă prezentă acolo ar putea fi ușor înlocuită cu o alta, pe care o ai închisă doar în memoria ta? Altfel spus, discursul curatorial foarte larg, subcapitolele expoziției care ascund un ton hiperdidactic – ce exprimă ele despre statutul artei contemporane în 2017? Ce rămâne după această ediție de Bienală? A 57-a ediție e una marcată puternic de prezența artistelor în numeroase pavilioane: Rachel Maclean (Scoția), Geta Brătescu (România), Tracey Moffat (Australia), Kirstine Roepstorff (Danemarca), Lisa Reihana (Noua Zeelandă) ori Anne Imhof (câștigătoare a Leului de Aur pentru proiectul său performativ, *Faust*, din Pavilionul Germaniei), pentru a da doar câteva nume.

Vă invităm în continuare să citiți ceea ce se dorește a fi un dosar despre cea mai recentă ediție a Bienalei de la Veneția. Primul articol prezent în dosar îi aparține lui Cristian Iftode, conferențiar universitar la Facultatea de Filosofie (Universitatea București). Acesta își propune să disece și să analizeze critic textul semnat de Christine Macel pentru expoziția centrală, *Viva Arte Viva*, un discurs curatorial care își aproprie, superficial, tocmai instrumentele filosofiei, într-o încercare a curatoarei de a se revendica prin propunerile sale de la moștenirea de-leuziană – arta ca act de rezistență. Cel de-al doilea articol, semnat de istoricul de artă Denise Parizek, face un altfel de decupaj în interiorul Bienalei din acest an: în analiza sa, ea se ocupă de pozițiile artistice ale unor artiste provocatoare. Este vorba despre Phyllidia Barlow, Geta Brătescu, Brigitte Kowanz, Tracey Moffat și Senga Nengudi. Criticul de artă și curatoarea Eleonora Farina ia ca studii de caz România și Italia, așa cum se oglindesc ele atât în expoziția centrală, cât și în pavilioanele naționale.

În partea a doua a dosarului, am intervievat-o pe Magda Radu, istoric de artă și curatoarea expoziției *Apariții*, a artistei Geta Brătescu, în Pavilionul României din Giardini. Am încercat să realizăm o dublă contextualizare: în primul rând, ce poate

ARGUMENT



Kirstine Roepstorff, *Gripa: Teatrul întunericului scânteietor*. Pavilionul Danemarcei. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia, a 57-a ediție. Credite foto: Francesco Galli.
Kirstine Roepstorff, *Influenza: Theatre of Glowing Darkness*. Danish Pavilion. Courtesy of Venice Biennale, 57th International Art Exhibition. Photo credits: Francesco Galli.

What lies beyond this Long live art/ Viva Arte Viva exhortation? How far can art's boundaries expand when the viewer gets the feeling that any work of art present in the Biennale's exhibition can easily be replaced by another work from one's own memory? In other words, the extremely broad curatorial direction, the hyper-didactic tone behind the subsections of the exhibition – what do they say about the status of contemporary art in 2017? What stays with us after this edition? At its 57th edition the Biennial is strongly marked by the presence of women artists in many pavilions: Rachel Maclean (Scotland), Geta Bratescu (Romania), Tracey Moffat (Australia), Kirstine Roepstorff (Denmark), Lisa Reihana (New Zealand) or Anne Imhof (winner of the Golden Lion for her performance project *Faust* in the German Pavilion) to name a few.

In the following pages, you are invited to read a dossier about the latest edition of the Venice Biennale. The first article belongs to Cristian Iftode, associate professor at the Faculty of Philosophy, University of Bucharest. In it, Cristian aims to critically analyze and dissect the opening message advanced by Christine Macel for the central exhibition *Viva Arte Viva*, a curatorial discourse that superficially engages the instruments of philosophy, in an attempt to appropriate a Deleuzian heritage in its main dictum – art as an act of resistance. The second article, signed by art historian Denise Parizek, gives a different take on last year's biennial: in her analysis, she deals with the artistic positioning of certain provocative artists. These are Phyllidia Barlow, Geta Brătescu, Brigitte Kowanz, Tracey Moffat and Senga Nengudi. Art critic and curator Eleonora Farina makes a case study out of Romania and Italy, as they mirror each other in both the central exhibition and in the national pavilions.

Câtă noimă are să vorbim despre artă ca rezistență per se? Reflecții pe marginea celei de-a 57-a Bienale de Artă de la Veneția

How Much Sense Does it Make To Speak about Art as Resistance per se? Reflections on the 57th Venice Biennale



Anne Imhof, *Faust*. Pavilionul Germaniei. Credite foto: Francesco Galli.

Anne Imhof, *Faust*. German Pavilion. Photo credits: Francesco Galli.

Text Cristian Iftode

Flux și reflux, *Viva Arte Viva* (2017), după *All the World's Futures* (2015). Privită prin lentilele teoriei critice, actuala ediție a Bienalei de la Veneția pare ușor de citit în cheie reacționară, ca gest de neutralitate sau, mai rău, de neutralizare a politicului. Să fi ajuns oare în punctul în care vorbim de celebrarea unui vitalism redundant, ce întoarce spatele îngerului istoriei?

Evitând orice etichetare pripită, e cazul să recunoaștem că, în timp ce Okwui Enwezor plasa ediția din 2015 sub semnul tezelor lui Benjamin de filozofia istoriei, conceptul avansat de Christine Macel pentru ediția din 2017 încearcă a se revendica, filozofic, de la moștenirea deleuziană. Dovadă stă o afirmație-cheie a curatoarei, extrasă din interviul oficial ce a precedat deschiderea Bienalei: „Arta este o rezistență per se, o alternativă în sine. Astfel încât nu contează dacă arta abordează în mod direct chestiuni politice sau face comentarii asupra situației geopolitice (...). După cum obișnuia să spună Gilles Deleuze, arta nu e despre comunicare, ci este un act de rezistență” (extras din textul curatorial).

Declarația Christinei Macel trimite la o butadă a lui Deleuze, adesea vehiculată în lumea artei, însă ruptă de contextul filozofic al enunțării ei, acolo unde era menită a da glas rezistenței la generalizarea modelului acțiunii comunicative în școala lui Habermas: „Opera de artă nu are nimic

de-a face cu comunicarea. Opera de artă nu conține, în sens strict, nici cea mai mică informație. În schimb, există o afinitate fundamentală între opera de artă și actul de rezistență”¹.

Dacă acceptăm definiția uzuală a comunicării ca transmitere de informații, dar definim informația, deleuzian, ca „sistemul controlat al cuvintelor de ordine vehiculate într-o societate oarecare”², înțelegem cum „actul de rezistență” prefigurată de gânditorul francez prezintă „o afinitate fundamentală” cu ideea foucauldiană de rezistență la normalizarea biopolitică. Problema este, însă, că și acest mod de a vorbi despre artă ca „rezistență per se” și despre rezistență prin artă rămâne unul generic, deci unul „comun”, public, unul care aparține tuturor și nimănui ca atare. La fel cum există moduri specifice și individuale de conformare la regulile sociale, există un mod generic și universal de a vorbi despre rezistența la conformism, la normalizare, mod ce riscă să devină un surogat, un înlocuitor al rezistenței efective. În acest punct, problema praxis-ului filozofic se intersectează în mod direct, dureros, existențial cu problema performării artistice. Cum facem să rezistăm?

Conceptul de rezistență asumat curatorial de Christine Macel este unul explicit generic, indeterminat. Gândind dialectic, există, cu siguranță, o îndreptățire și o parte de adevăr în această poziționare antitetică a artei per se; problema apare atunci când rămânem la acest nivel generic și abstract de concepere a rezistenței, fără să dezvoltăm conceptul în planul acțiunii politice efective. Acțiunea, atunci, nu mai are de-a face cu caracterul de operă sau de expresie a unui ethos, fiind redusă la conceptul de operativitate sau efectivitate; noua ontologie a acțiunii, a cărei genealogie a fost schițată de Agamben, în *Opus Dei*³. Ar însemna că oricine și oricum performează în lumea artei rezistă; dar care mai e atunci legătura efectivă cu lumea vieții de zi cu zi și cum se pot astfel genera, prin practica artistică, o schimbare veritabilă de sine și o schimbare a realității sociale?

Sinteza dialectică ar implica înțelegerea modului în care arta comunică, dar la un alt nivel, în care arta este comunicare pe un alt palier decât comunicarea obișnuită, decât schimbul standardizat de semne, imagini, cuvinte bătute și tocite, monede-metafore cu chipul (eidos) șters. Ar implica înțelegerea modului în care arta este mai mult decât o punte de trecere pentru fluxul continuu de informații, imagini și mărfuri din era capitalismului financiar. Ar însemna, cu alte cuvinte, o nouă recunoaștere a faptului că arta propune noduri metaforice de sens și relaționare socială ce nu se lasă conținute sau epuizate de nici o interpretare.

Să nu ne amăgim, însă: cuvintele de mai sus articulează tot un răspuns generic, convențional. Un răspuns ce nu garantează nimic în sens valoric, permițând mimarea, duplicarea și impostura. Pe scurt, un simulacru de răspuns. Iar apoi, să nu uităm că miza avangardei în stare pură, dadaistă, a fost tocmai aceea de a provoca implozia artei ca sistem de semnificare.

Statementul pasteurizat al Christinei Macel, cu generice referințe French

1. G. Deleuze, „Qu'est-ce que l'acte de création?” (1987), Link: lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html
2. G. Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz*. Arhiva și martorul, trad. Al. Cistelec, Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2006, p. 46.
3. Idem, *Opus Dei*. Arheologia oficiului (Homo sacer II, 5), trad. Alex Cistelec, Cluj-Napoca: Tact, 2016.

EN

litical situation (...). As Gilles Deleuze used to say, art is not about communication, but it is an act of resistance” (excerpt from the curatorial text).

Christine Macel's statement references one of Deleuze's sallies, often tossed around in the art world, yet which is extricated from the philosophical context of its enunciation. In there resistance was directed against the Habermasian communicative action model: “The work of art has nothing to do with communication. Strictly speaking, the work of art doesn't contain the least bit of information. However, there is a fundamental affinity between the work of art and the act of resistance”¹.

If we accept the everyday definition of communication as a transfer of information but define information like Deleuze as “the controlled system of order-words circulated within a given society,”² we start to understand how the act of resistance prefigured by the French thinker exhibits a fundamental affinity with Foucault's idea of resistance against biopolitical normalization. The issue is that even this mode of talking about art as resistance per se and about resistance through art is a generic one, therefore one that is common, public, belonging to everyone and no one. Just as there are personal, individual ways of conforming to social norms, there is also a generic, universal way of talking about resistance to conformism, to normalization, one which risks becoming a surrogate, a stand-in for actual resistance. At this point, the issue of philosophical praxis intersects directly, painfully, and existentially with that of artistic performance. How do we resist?

The concept of resistance which Christine Macel embraces in her curatorial direction is explicitly generic and indeterminate. Dialectically there is of course some legitimacy and truth to this antithetical positioning of art per se; the problem arises when we remain at this generic, abstract level of conceiving resistance, without further developing this concept in the realm of actual political action. In this instantiation, action no longer sends to

1. G. Deleuze, „Qu'est-ce que l'acte de création?” (1987), Link: lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html
2. G. Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz*. Arhiva și martorul, trans. Al. Cistelec, Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2006, p. 46 [Eng: *Remnants of Auschwitz, Zone Books*, 2000].

Femeile înțelepte zguduie cea de-a 57-a ediție a Bienalei de la Veneția

Text Denise Parizek

Privind în urmă, câteva dintre numele celei de-a 57-a ediții a Bienalei de la Veneția mi-au rămas întipărite în memorie, numele unor femei din țări diferite, care au adoptat poziții deosebit de solide în arta contemporană: Phyllida Barlow, Geta Brătescu, Brigitte Kowanz, Tracey Moffat și Senga Nengudi.

Phyllida Barlow aduce mai degrabă cu un grădinar dintr-o superbă grădină engleză, decât cu una dintre cele mai mari artiste ale zilelor noastre. Ca nimeni altcineva, ea reușește să umple spațiile, să schimbe arhitecturi, să înlocuiască părțile care lipsesc. Talentul său de a se juca cu spațiul atinge apogeul în Pavilionul Englezesc, la cea de-a 57-a ediție a Bienalei de la Veneția.

Spectacolul ei se numește *Nebunie* și tocmai de acest gen de nebunie avem cu disperare nevoie. Globurile, aceste ghemotoace din beton și carton care înconjoară scările clădirii, sunt asemenea unor bolovani machiați. Bulgării decorativi ai Phyllidei Barlow, deopotrivă amuzanți și ușor înfiorători, năpădesc porticul pavilionului. La fel ca într-un decor, exteriorul este fermecător, iar interiorul este neglijat. Acesta este dialogul pe care Barlow îl poartă cu obiectele ei condamnate, adesea smintite și ciudate. Un decor al ruinelor, al fragmentelor, o bufonie flamboiantă, lipsită de pretenții. Vechea poveste a esenței și a aparenței, a suprafeței și a conținutului.

La cei 91 de ani ai săi, Geta Brătescu lucrează încă zilnic în atelierul ei. La Veneția, opera ei este expusă în două locuri diferite. Spectacolul său din Pavilionul românesc din Giardini poartă numele *The Demoness* și prezintă opere de artă din diferite perioade (*Mothers* 1997, *Faust* 1981, *Alterity* 2002-2011), în timp ce la Galeria Nouă a Institutului de Cultură și Cercetare Umanistă este prezentată seria de litografii *Medeea*. Curatoa-

Wise Ladies Rocking the 57th Venice Biennale

EN

In retrospect, some of the strongest names of the 57th Venice Biennale that remained anchored in my memory were those belonging to ladies from different nations who presented particularly articulate positions in contemporary art: Phyllida Barlow, Geta Brătescu, Brigitte Kowanz, Tracey Moffat and Senga Nengudi.

Phyllida Barlow's appearance is more reminiscent of a gardener in the wonderful English countryside than one of the greatest artists living today. Like no other, she succeeds in filling spaces, changing architectures, bringing together missing parts. Her talent to play with space sways the English Pavilion at the Biennale. She

rea Magda Radu descrie *Faust* drept o „lume vizionară”, având ca sursă de inspirație diferite texte, simboluri și motive din istoria artei, menită să ofere o replică la textul lui Goethe și rămânând totodată independentă de el. Abilitățile Getei Brătescu ca fotografă, performer, desenatoare și producătoare de film o situează, de asemenea, în zona conceptualismului contemporan. Intensitatea debordantă a operei sale sugerează faptul că restricțiile politice nu i-au afectat practica în studio. A lucrat ca designer grafic pentru revista *Secolul 20*, aproape pe toată durata vieții sale profesionale. Geta Brătescu a descris această revistă avangardistă drept o „lume liberă”, în care personalul avea voie să publice literatură și imagini străine. Acoperind o perioadă vastă, spectacolul de la Veneția stă mărturie pentru faptul că Geta Brătescu este o artistă contemporană multimedia care, în calitate de creatoare, se simte în largul său în toate disciplinele.

Prima impresie pe care ți-o smulge apariția ei este: „Extraterestrii au aterizat”. Brigitte Kowanz, în eleganta-i ținută futuristă, avangardistă, umple încăperea în pofida siluetei sale subțiri. Ea emană o forță de nebănuț în vocea-i ușoară, stinsă. Știe cum merg lucrurile pe piața de artă și nu se lasă ușor impresionată. Kowanz este bine-cunoscută pentru semnele sale luminoase, pentru instalațiile și mediile sale evocatoare. A început

Brigitte Kowanz, *Infinity and Beyond*, vedere din Pavilionul Austriei, 2017. Prin amabilitatea La Biennale di Venetia, a 57-a ediție. Credite foto: Mute Insurgents.
Brigitte Kowanz, *Infinity and Beyond*, view from the Austrian Pavilion, 2017. Courtesy of La Biennale di Venetia, the 57th edition. Photo credits: Mute Insurgents.



EN

calls her show *Folly* and it is her kind of folly we oh so desperately need. Baubles, these lumps of concrete and cardboard around the steps of the building are like boulders wearing make-up. Phyllida Barlow's decorative clods, both jolly and somehow ghastly, infest the pavilion's portico. Like a stage set, the outside is glamorous, the inside – well, who cares? This is exactly what Barlow discusses with her damned, often silly and ridiculous objects. An unpretentious scenery of ruins, fragments and flamboyant buffoonery. The ancient quarrel between being and appearance, between surface and content.

Aged 91, Geta Brătescu is still to be found every day in her studio. In Venice she is spanning over two locations. At the Romanian Pavillion in Giardini her show is entitled *The Demoness* and portrays different periods of her work (*Mothers* 1997, *Faust* 1981, *Alterity* 2002-2011). At the New Gallery of the Romanian Institute of Culture and Humanistic Research she presented the *Medea* lithography series. Curator Magda Radu describes *Faust* as a “visionary world” that draws on various texts, symbols and motifs from the history of art to talk back to Goethe's text while also remaining independent from it. Brătescu's skills as a photographer, performer, drawer, and film-maker place her firmly in the realm of contemporary conceptualism. The sharp intensity of her oeuvre suggests that political restrictions did not harm her practice in her studio. She has worked as a graphic designer for *Secolul 20* for almost her entire working life. She has described this avant-garde magazine as a “free world” where the staff was allowed to publish foreign literature and images. Spanning over a wide range of time, the Venice show testifies that Geta Brătescu is an accomplished contemporary multimedia artist, comfortable creating in all disciplines.

The first reaction her appearance triggers is a gasp: “they are here!” Brigitte Kowanz, in her elegant avant-garde futuristic outfit, fills the room with her presence. Despite her tiny stature, she exhales her real strength which is hard to anticipate from her soft, whispering voice. She knows what keeps the wheels spinning and running in the art business and is no longer impressed. Kowanz is well known for her evocative light signs, installations and environments. She started with luminescent colours and from there she has been actively exploring the utilitarian and conceptual

Întreșeserea viziunilor: România și Italia în *Viva Arte Viva* a Christinei Macel

Text Eleonora Farina

În nihilismul disociat al timpului nostru istoric, Bienala de la Veneția din acest an (aflată la a 57-a ediție de la înființarea sa în 1895) este un imn înflăcărat adus vieții și puterii creatoare a geniului uman. Pentru a sa *Viva Arte Viva*, directoarea Christine Macel – curatoarea principală a Centrului Pompidou din Paris – propune un neo-umanism promițător care „prin intermediul artei celebrează capacitatea omenirii de a evita să fie dominată de puterile care guvernează mersul lumii” și vede astfel actul artistic drept „un act de rezistență, de eliberare și de generozitate”.¹ Iar în vreme ce lumea trece printr-o perioadă plină de temeri și nesiguranță din pricina conflictelor geopolitice profunde și crizei economice generale, Macel construiește la Veneția, în mod pozitiv, o călătorie pitorească pentru publicul Bienalei. Macel crește considerabil cota prezenței feminine la ediția din acest an. Două minunate artiste, aparținând unor generații diferite, precum americanca Sheila Hicks, cu monumentală sa instalație *Scalata al di là dei terreni cromatici* (2016-2017) din Pavilionul Culorilor, și poloneza Alicja Kwade, cu intrigantul său *WeltenLinie* (2017) din Pavilionul Timpului și al Infinitului (ambele închizând din punct de vedere vizual cele două aripi ale clădirii Arsenale), oferă vizitatorilor posibilitatea de a se întoarce acasă cu zâmbetul pe buze.

Găzduit în construcția largă și imprecisă a *Viva Arte Viva*, rafinatul colț din Pavilionul Spațiului Comun dedicat operei târzii a Mariei Lai (1919-2013, una dintre puținele artiste italiene din generația ei) explorează, printr-o

1. Paolo Baratta, „Introduction”, în: *Viva Arte Viva. 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, catalogul expoziției, editat de La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Veneția, 2017, volumul I, p. 14.

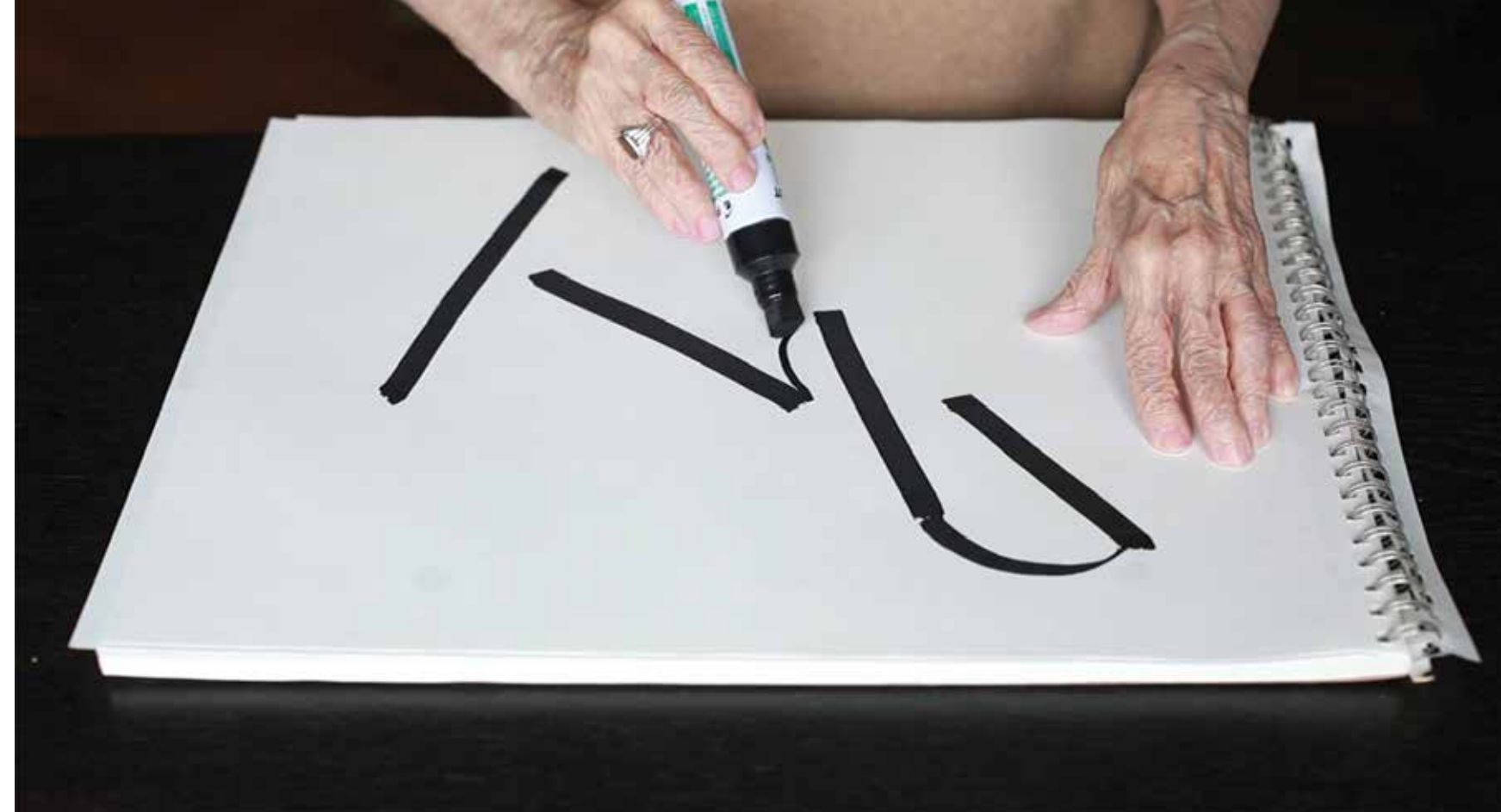
Intertwining Views: Romania and Italy in Christine Macel’s *Viva Arte Viva*

EN

In the dissociated nihilism of our historical moment, the Venice Biennale of this year (the 57th edition since its 1895 debut) is an enthusiastic hymn to life and to the creative power of the human genius. For her *Viva Arte Viva* director Christine Macel – chief curator at Centre Pompidou in Paris – proposes a promising Neo-humanism that “through art, celebrates mankind’s ability to avoid being dominated by the powers governing world affairs”, thus intending the artistic act as “an act of resistance, of liberation and of generosity”.¹ And while the world experiences a climate full of fears and uncertainties due to profound geopolitical conflicts and the extensive economic crisis, in Venice, Macel positively constructs a picturesque journey for the Biennale public. Macel increases considerably the female quota in this year’s edition, as American Sheila Hicks with her monumental installation *Scalata al di là dei terreni cromatici* (2016-17) in the Pavilion of Colours and Polish Alicja Kwade with her intriguing *WeltenLinie* (2017) in the one of Time and Infinity (both visually closing the two wings of the Arsenale building) leave the possibility of going back home with a smile on face.

Nestled in the widespread and blurring construction of *Viva Arte Viva*, the exquisite corner in the Pavilion of Common dedicated to the late Maria Lai (1919-2013, one of the few Italian women artists of her generation) is an exploration of delicate approach, of radical strength and of contemporary potential. Her artistic research deals with the micro-cosmos of Ulassai, the small town where she came from, and its regional peculiarities along with the infiniteness of all possible worlds. Through the feminine touch of embroidery, Lai wove and kneaded myths and beliefs buried in

1. Paolo Baratta, “Introduction”, in: *Viva Arte Viva. 57th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, exhibition catalogue, edited by La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venice 2017, I volume, p. 14.



Geta Brătescu, *Linia*, 2014. Prin amabilitatea artistei. Credite foto: Ștefan Sava.

abordare delicată și o forță radicală, potențialul contemporan. Cercetarea ei artistică vizează microcosmosul din Ulassai, micul său oraș de proveniență, cât și particularitățile regionale ale acestuia, alături de infinitatea tuturor lumilor posibile. Prin accentul feminin al broderiei, Lai urzește și plămădește mituri și credințe îngropate în amintirea colectivă a Sardiniei, o societate pastorală sud-italiană, incluzând adesea basme și ființe legendare din folclor. Așa face, de pildă, în *Legarsi alla montagna* (1981), un happening cooperativ în care locuitorii comunității au fost implicați în crearea unei vaste instalații urbane; o lucrare de artă relațională avant la lettre între om și natură, între persoane și familii, bazată pe împărtășirea unui proces creativ și a unui joc.

Dincolo de expoziția principală, o oază de creativitate înfloritoare poate fi găsită, printre noduri și pagini, în cercetarea imaginativă și versatilă a Getei Brătescu (n. 1926), care reprezintă anul acesta România la pavilionul său național, dislocat la Giardini și la Institutul de Cultură și Cercetare Umanistă. Subliniind atât practica ei multimedia asupra subiectivității feminine, cât și interesul ei viu pentru studio (tema principală a învecinatăului Pavilion al Artiștilor al lui Macel), *Apariții*², curatoriată de Magda Radu, este o retrospectivă ambițioasă și clară, instalată cu delicatețe, a imaginației strălucitoare a lui Brătescu, în calitate de femeie și de artistă, precum și a libertății de exprimare a intelectului său performativ.

2. Titlul expoziției provine dintr-o serie de desene create de Brătescu în anul 1997 și realizate cu ochii aproape închiși, dând astfel frâu liber imaginației lăuntrice și automatismului creator.

Geta Brătescu, *The Line*, 2014. Courtesy of the artist. Photo credits: Ștefan Sava.

EN

the collective memory of Sardinia, a south-Italian pastoral society, often including fairy tales and legendary beings of its folklore. As in *Legarsi alla montagna* (1981), a cooperative happening where involved were the community inhabitants in the creation of a vast urban installation; a relational artwork avant le lettre between man and nature, among persons and families based on the sharing of a creative process and play.

Beyond the main exhibition, through knots and pages, an oasis of flourishing creativity is to be found in the imaginative and versatile research of Geta Brătescu (b. 1926), this year representing Romania in her national pavilion dislocated at Giardini and the Institute of Culture and Humanistic Research. Emphasising both her multimedia practice on female subjectivity and her vivid interest for the studio (main topic of nearby Macel’s Pavilion of Artists), *Aparitions*²,

2. The exhibition title comes from a series of drawings Brătescu created in 1997 with her eyes partially closed, thus leaving freedom to inner imagination and creative automatism.

Aparițiile Getei Brătescu

Interviu cu

Magda Radu, curatoarea
Pavilionului României.
De Daria Ghiu

Geta Brătescu, *Apariții*. Imagine din expoziție, Pavilionul României.
Prim-plan: *Jocul formelor*, 2012. Credite foto: Jens Ziehe, Berlin.

Geta Brătescu's Apparitions

Interview with

Magda Radu, Curator for
the Romanian Pavilion.
By Daria Ghiu

Geta Brătescu, *Apparitions*. Exhibition view from the Romanian
Pavilion. Forefront: *The Game of Forms*, 2012. Photo credits:
Jens Ziehe, Berlin.



„Pe cât posibil, am ales să fac în primul rând perceptibilă vocea ei, să nu sufoc prezența artistei printr-un discurs curatorial rigid, controlat excesiv”

Dragă Magda Radu, te invit să mergem puțin în trecut, către istoria ta personală cu artista Geta Brătescu și opera acesteia. Mă gândesc acum deopotrivă la cercetarea ta doctorală care vizează neo-avangarda românească și la expoziția pe care ai curat-o la Salonul de proiecte din București în 2012, Geta Brătescu: Atelierele artistului. Cum a evoluat această istorie a ta și cum s-au rafinat, sintetizat căutările tale referitoare la opera Getei Brătescu? E o istorie de revelații, cercetări, descoperiri în mai multe etape?

Da, istoria mea cu Geta Brătescu e destul de consistentă. Întâlnirea mea propriu-zisă cu ea s-a petrecut când lucram la MNAC, cu prilejul expoziției *Resurse*, care îi reunea pe ea și pe Ion Grigorescu – cei doi artiști colaborând de-a lungul timpului în mai multe rânduri. Dar eu o știam pe Geta Brătescu mai demult prin câteva dintre lucrările ei care constituie repere incontestabile ale artei contemporane din România (neexpose, din păcate, într-o expoziție permanentă). Treptat însă mi-am dat seama că Geta Brătescu e o artistă mult mai complexă și că a te apropia realmente de arta ei implică un exercițiu îndelungat de cunoaștere și interpretare. Ea nu e o artistă a cărei prioritate e să se autopromoveze, fiind întotdeauna absorbită de preocupările ei cele mai recente, iar etapele anterioare de lucru trec adeseori într-un plan secund. Geta Brătescu nu e interesată să-ți livreze o narațiune despre traiectoria ei artistică, deși îți poate oferi numeroase indicii, mai ales dacă ajungi să îi citești textele. Trebuie tu, ca istoric de artă, să îți asumi acest lucru; ai, cu alte cuvinte, această libertate și responsabilitate. În ceea ce mă privește, am avut mai multe revelații pe măsură ce noi și noi lucrări intrau în sfera mea de atenție, iar grilele obișnuite sau convenționale de lectură a demersului ei erau mereu destabilizate sau deplasate către noi piste de interpretare. Dar e un tip de înțelegere care s-a construit în timp. La un moment dat, așa cum ai amintit și tu, am scris un studiu mai amplu despre Geta Brătescu, și atunci am reflectat de pildă și asupra locului ei într-un context mai larg al artei contemporane privitor la contribuția artistelor femei, aplicând așadar o perspectivă globală, non-ierarhică, ce evidențiază afinități, puncte de convergență între artiste care lucrează în diverse puncte ale globului, dar care subliniază mai ales diferențele. Aș spune că expozițiile au pornit din acest efort de a înțelege și analiza, prin texte și lecturi, practica Getei Brătescu.

Cum ai defini abordarea ta curatorială la nivel de display? Nu e un spațiu ușor cel al Pavilionului, vine încărcat politic cu toată istoria sa de reprezentări naționale. De asemenea, fuga publicului dintr-un pavilion în altul, arta într-o cantitate absurd de mare la Bienală, încercarea vizitatorului de a capta esența într-un timp relativ scurt, stereotipurile și etichetele puse rapid pe o anumită participare – toate acestea își spun și ele cuvântul. Cum reacționezi? Ți-ai propus să definești spațiul având în gând și atelierul (vagabond, continuu) al artistei? Abordarea ta a fost una mai degrabă distantă, de „muzeu”, proprie istoricului de artă? Cu toate acestea, prezența artistei în spațiu, incredibila sa

EN

„It has been my main decision to cast light on her vision, for as far as I could. It has been my primary decision to have the artist's voice heard instead of suffocating her presence with an excessively staged or rigid curatorial discourse”.

Dear Magda Radu, I am sending you an invitation to the past, to your own personal history with artist Geta Brătescu or with her works. I have in mind, this way, both your doctoral research that investigated the Romanian neo avant-garde and the exhibition you curated at Salonul de Proiecte, Bucharest in 2012 titled Geta Brătescu: An artist's workshop? Is this a tale of epiphanies, investigations and discoveries in accumulative stages?

My personal history with Geta Brătescu is quite thick indeed. The first actual encounter with her happened with the occasion of *Resurse*, an exhibition that reunited the artist with Ion Grigorescu, even if the two had collaborated before, quite frequently so. I was working for MNAC at that time. But I actually knew Geta Brătescu earlier than that first meeting through her works which are considered, to this day, milestones of contemporary art in Romania. These works have never been displayed, sadly, in a permanent exhibition. Gradually, I started to realize that Geta Brătescu is a much more complex artist and that, in order to arrive really close to her art, to know her works and evaluate them accordingly, one needs to enter a long-lasting commitment. She is not an artist that makes a priority out of self-promoting her works. She is always immersed in her most recent pursuits, while her previous work stages follow a secondary concern. Geta Brătescu is not interested in delivering you a tale about her artistic trajectory, even if one finds numerous hidden allusions to it when going through her writings. As an art historian, it is your job to make yourself liable for this lack; you are allowed this level of freedom that comes with a higher level of accountability. In what concerns me, I had been experiencing more revelations as new and newer works entered my sphere of interests, and I could see how conventional grids of reading her efforts were always destabilized or swerved to new inter-

This is my favourite! Din culisele activității de custode al Pavilionului României

Text Beatrice Boban

De la început, echipa curatorială și cea de management de proiect au accentuat importanța dublului rol al custozilor: sarcinile administrative și logistice, pe de o parte, și, pe de altă parte, medierea și transmiterea conținutului expoziției către public. Mai mult, într-unul dintre documentele primite pentru studiu, din partea echipei de proiect, apare titulatura de ambasadori ai expoziției pentru custozii. De asemenea, am observat o voință didactică evidentă la nivel de Bienală, reflectată în organizarea frecventă de comunicări adresate publicului.

Custodele, într-adevăr, trebuie să acționeze ca o punte între vizitatori și expoziție; ceea ce pare copleșitor, și chiar așa și este. Am simțit această responsabilitate cu fiecare discurs pe care l-am conturat în vederea prezentării expoziției sau a unei lucrări de artă din ansamblul expozițional. Voi continua cu o precizare preliminară absolut necesară: mă voi referi aici în exclusivitate la experiența mea, la modul în care am dialogat cu lucrările de artă din expoziție, ca urmare a faptului că mi-am apropiat un anumit grad de intimitate cu acestea, prin studierea materialelor bibliografice puse la dispoziție de echipa de proiect și nu numai, dar și prin felul în care creația artistei Geta Brătescu mi-a oferit o adevărată mină de sugestii pentru înțelegerea artei contemporane.

O eroare curentă constă în a crede că publicul adresează întrebări sau cere explicații custodelui cu privire la discursul curatorial sau despre anumite lucrări de artă. În cele mai multe cazuri, vizitatorii nu fac acest lucru. De asemenea, sunt inevitabile dificultățile în receptarea unui limbaj specializat, în cazul de față de istoria și teoria artei, de către cititorul de alte profesii. A te baza pe înțelegerea de către public a textului curatorial din expoziție este greșit; de aici și necesitatea adaptării discursului în funcție de audiență. Am optat pentru un discurs așezat, entuziast, clădit pe acel grad de intimitate pe care îl menționez la început. Această intimitate a trezit senzația de miracol, de uimire și de curiozitate în fața creațiilor artistei Geta Brătescu; intimitate pe care sper să fi reușit să o împărtășesc cu publicul Bienalei și nu numai.

După primele zile în care am observat reacții ale publicului la intrarea în Pavilionul României și diverse tipologii de vizitatori, mi-am dat seama că trebuie să mă distanțez de rolul formal al unui „birou de informații”, la care oricum nimeni nu apela. Soluția pe care eu am găsit-o este aceea de migrare înspre vizitatori în calitate de „vizitator”. Am început astfel să mă

This is my Favourite! The Backstage View of a Custodian at the Romanian Pavilion

EN

From the outset, the curatorial and project management team emphasized the importance of the dual role of custodians. On one hand, the administrative and logistical tasks and, on the other, the mediation and transmission of the exhibition's content to the public. Moreover, one of the documents received by the project's team in order to be studied, contains the title of ambassadors of the exhibition for the custodians. I also noticed an obvious didactic purpose of the Biennial, reflected in the frequent organization of lectures delivered to the public.

The custodian, must act, indeed, as a bridge between visitors and the exhibition; this seems like an overwhelming task, and it actually is. I felt this responsibility growing on me with every speech that I delivered in order to present the exhibition or a work of art. I will continue with an absolutely necessary preliminary clarification: I will refer here exclusively to my experience, to the way I have been in dialogue with the artworks in the exhibition, as a result of having appropriated some degree of intimacy with them, studying the bibliographic materials provided by the project team. Not least, by the way artist Geta Brătescu's

Geta Brătescu, *Apariții*. Vedere din expoziție. Credite foto: Jens Ziehe.
Geta Brătescu, *Apariții*. Exhibition view. Photo credits: Jens Ziehe.



Peisaj comemorativ. Despre lucrarea Getei Brătescu *Memorie*

Text Achim Wamssler

O remarcabilă lucrare artistică ocupă peretele din stânga al Pavilionului României la Bienala de la Veneția din 2017. În felul său, ea este o limită a tuturor celorlalte lucrări ale Getei Brătescu expuse în pavilion, reflectându-le totodată, ca și cum ar fi omologul lor negru.

Este imposibilă obținerea unei perspective de la distanță asupra ei. Una care să cuprindă toate cele 40 de lucrări expuse pe 4 rânduri, agățate una lângă alta. Abia dacă poți face doi pași în spate, că te lovești deja de un alt perete, cu alte desene și colaje ale artistei. În fața ta, rândurile de opere, ramă lângă ramă, sângerează pe fața peretelui, contopindu-se cu el. Inevitabil, privirea spectatorului este divizată, îndreptată asupra unui singur colaj presat în spatele sticlei – dacă expresia „colaj” poate fi considerată potrivită aici. Asta deoarece în spatele celor 40 de lucrări se află câte o foaie de hârtie neagră, dreptunghiulară, de două ori mai mare în înălțime decât în lățime. Iar peste ea vine o a doua coală de hârtie, mai neagră și mai impenetrabilă – un strat de memorie și un tip special de oglindă care, prin ceva ce nu este acolo, prin niște simple urme, creează ceva durabil.

Faptul că lucrarea nu se deschide ochiului este numai unul dintre minunatele lucruri legate de ea. Difícil de ieșit din ea, *Memorie* ne face să ne simțim în largul nostru numai acolo unde nu suntem: speranța ne îndeamnă să ne părăsim punctul de vedere pentru a găsi unul absolut. Nu există. Aceasta este a doua minune. După câteva încercări și mișcări de du-te-vino între distanță și detaliu, înțelegem (dar nu vedem) că toate cele 40 de colaje construiesc, în totalitatea lor, un singur peisaj, în care totul se confundă: sinele și celălalt, gândul și memoria, arta și viața individuală, apropierea care se ascunde în depărtare și depărtarea care se ascunde în apropiere.

Dacă ne bazăm strict pe impresia pe care o creează opera, *Memorie* ar putea fi cea mai extinsă lucrare din pavilion. Prin închiderea spațiului spre stânga, ea este aidoma filmului negru rămas neatins în aparatul de fotografiat, pe care sunt expuse toate lucrările care se dezvăluieră până atunci spectatorului. Cu fiecare pas făcut în direcția acestei piese finale, spectatorul simte drumul cu privirea. Înaintea oricărei înțelegeri și a oricărei interpretări ale simbolurilor și ale semnelor, operele de artă se strecoară în interiorul nostru slab iluminat și se adună laolaltă în această lucrare de la capătul pavilionului. În acest sens, *Memorie* seamănă cu filmul radiografic. Structurile, plămâni și oasele, fracturile și petele, toate se află înscrise în ea. Și abia dacă înțelegem în mod imediat ceea ce vedem.

Cu toate acestea, dacă vrem să înțelegem mai bine ceea ce se întâmplă pe acest din urmă perete, trebuie să depășim metafora expunerii. Memoria nu este doar o suprafață, ci are și o adâncime. Hârtia colajelor este mai groasă decât hârtia obișnuită și este suficient de grea pentru a purta urme. Structurile, micile protuberanțe și zgârieturile par a fi vizibile doar în ele



EN

Commemorative Landscape. On Geta Brătescu's *Memory Piece*

It's a remarkable piece of art that occupies the left wall of the Romanian Pavilion of the Venice Biennale, 2017 edition. In its own way it provides a boundary for all other artworks Geta Brătescu's exhibited in the pavilion and reflects them as if it were their black counterpart.

It's impossible to get a distant perspective of it. One which would encompass all 40 frames in

însele. De fapt, le putem vedea numai prin intermediul umbrelor pe care le aruncă. Iar dificultatea de a pune în evidență umbrele pe negrul hârtiei este un semn al efortului pe care îl depunem pentru a ne aminti fie și un singur lucru.

Însă ne așteaptă ceva mai mult în lucrarea Getei Brătescu. Deși hârtia este suficient de grea pentru a purta urme, ea este și suficient de moale pentru a se lăsa deformată: *Memorii* reprezintă mai mult decât niște urme. Sunt vieți rătăcite, răsturnate de condițiile exterioare, pe care încercăm să le netezim cât se poate de bine și pe care le punem într-o ramă, în spatele unei bucăți de sticlă, pentru a putea privi comemorativ aceste memorii ale vieții înseși – așa cum niciodată nu privim de fapt „arta în sine”, ci devenirea procesată a artistului.

Aidoma nopții, o a doua coală de hârtie stă deasupra celei dintâi. Este ușor mai lungă, mai îngustă în lățime, dar nicidecum mai subțire, tot neagră, dar mai densă și mai grea. Stratul care stă la baza ei se diferențiază ca fiind mai luminos, aproape gri. Începe să se înălbească. Negrul mai profund al celui de-al doilea strat are rolul de a ascunde corespondențele dintre straturi – așa cum memoriile mai îndepărtate nu devin mai palide pentru că sunt expuse la mai multă lumină, ci pentru că umbrele și con-

Imagine din expoziție, Pavilionul României, 2017. Peretele din stânga: Geta Brătescu, *Memorie*, 1990, serie de 40 colaje pe hârtie. Credit foto: Jens Ziehe.
View from the Romanian Pavilion's exhibition, 2017. Left wall: Geta Brătescu, *Memory*, 1990. 40 collages on paper. Photo credits: Jens Ziehe.

EN

4 rows, hanging side by side. Just a firm step two meters back and you are already standing against another wall with other drawings and collages of the artist. Before you, the rows of frames, edge to edge, bleeding into and fusing with the face of the wall. Unavoidably, one's gaze is divided, directed to a single collage at a time pressed behind glass – if the expression “collages” is at all suitable here. Since, within the 40 frames there is only a rectangular and black piece of paper twice as high as it is wide. And on top of it a second sheet, even more black and impenetrable – a layer of memory and a special kind of mirror that through something that isn't there, through mere traces, creates something lasting.

That the work doesn't open itself up to the eye is just one wondrous thing connected to it. Difficult to find a way out from, *Memory* makes us feel at ease only where we aren't: hope impels us to leave our point of view to find an absolute one. It doesn't exist. This is the second wonder. After some time trying, changing back and forth between distance and detail, one understands (but does not see) that all 40 collages build, in their entirety, one single landscape, in which everything merges: self and other, thought and memory, art and individual life, closeness hiding in distance and distance hiding within closeness.

Sticking solely to the impression that emerges from the work, *Memory* might be the most extensive piece in the pavilion. By closing off the space to the left, it is like the black untouched film stock of a camera, on which all the pieces that had previously opened themselves up to the beholder are exposed. With every single step step towards this final piece one slowly feels one's way with the eye. Before all understanding and interpreting of symbols and signs, the artworks slip into our sparsely illuminated interior and gather together in this work at the end of the pavilion. In this way, the *Memory* pieces are very similar to radiographic film. The structures, lungs and bones, fractures and sick spots are all written into it. And only scarcely do we understand immediately what we see.

However, if we would like to comprehend better what happens at this final wall, we have to overcome the metaphor of exposure. Memory is not only a surface, it also has depth. The paper of the collages is thicker than ordinary. It is hard enough to carry traces. The structures, small

Introducere: Sorin Oncu. Arta queer în România

Text Valentina Iancu

Vestea morții lui Sorin Oncu, la sfârșitul lunii iulie 2016, a venit brusc, șocantă și fără explicații. Artistul și-a petrecut ultimele zile la Spitalul Județean din Timișoara, unde fusese internat cu suspiciunea unei infecții în corp, rămasă neidentificată până astăzi. Era sănatos, s-a internat cu o problemă ușoară și a murit în mai puțin de 10 zile. La scurt timp, Cristina Bogdan m-a invitat să scriu pentru varianta online a revistei ARTA un articol despre el. Mi-am dat seama că am un prim și mare blocaj în a scrie un text de specialitate, argumentat și echidistant, așa cum munca de peste 10 ani a lui Sorin Oncu o impune.

Colaborarea noastră a început în cadrul organizației ACCEPT, aproape de începutul activității mele curatoriale, și s-a dezvoltat într-o prietenie intelectuală foarte solidă. Ne-am intersectat în contextul organizării expoziției *silenceKILLS* pe care am curatariat-o împreună cu Simona Vilău în 2011, un proiect de grup care radiografia prin mijloace artistice cele mai întâlnite feluri în care discriminează românii. Contactul cu Sorin Oncu a fost atunci revelator deoarece interesele noastre teoretice și politice erau complementare. Sorin Oncu aducea în discuție prin artă discursuri marginale, probleme sociale grave și invizibile majorității.

Fiind minoritar, atât prin apartenența la comunitatea LGBT, cât mai ales prin condiția de „străin” (sârb) nevoit permanent să își justifice locuirea în România pentru obținerea unui permis de ședere aici, Sorin Oncu a folosit filtrul experienței personale în construcția unei arte critice, care chestionează poetic limitele societății momentului. Pornind de la o înțelegere globală a lumii în general, arta lui Sorin Oncu „dislocă centrarea exclusivă pe ideea de Europă ca leagăn al umanismului, motivată de o formă de universalism care o înzestrea cu un sentiment unic de țel istoric”.¹ Utopiile egalitariste prezente declarativ la scară largă în Uninea Europeană și Statele Unite ale Americii contrastează flagrant cu realitățile discriminatorii în care trăiește, spre exemplu, minoritatea LGBT.

Sorin Oncu a analizat condiția migrantului, văzută din poziția cetățeanului sârb care se chinuie să obțină cetățenie într-o țară UE, România (nu a

Sorin Oncu, *Fără titlu*, 2004. Din seria *Coming Out*. Credite foto: Sorin Oncu.
Sorin Oncu, *Untitled*, 2004. From the *Coming Out* series. Photo credits: Sorin Oncu.



EN

Introduction: Sorin Oncu. Queer Art in Romania

The news of Sorin Oncu's death at the end of July 2016 came suddenly, shockingly and without explanation. The artist spent his last days at Timișoara County Hospital, where he had been hospitalized with a suspicion of an infection in the body, which has remained, up to this day, unidentified. He was healthy, admitted into hospital care with a minor problem and he died in less than 10 days. Soon after, Cristina Bogdan invited me to write an article about him for ARTA magazine's online version. I realized that I had a first and big blockage in writing a specialized, reasoned and equidistant text, as Sorin Oncu's more than 10-year work required.

1. Rosi Braindotii, *Postumanul*. Editura Hecate 2016, p. 75

36 de ani într-o lume periferică. Sorin Oncu



Text Cosmin Haiăș

L-am cunoscut pe Sorin acum 11 ani, în 2006, vremuri în care amândoi urmam studiile masterale în politici culturale europene ale Facultății de Artă din Timișoara. Am aflat că era deja la al doilea master pe care-l urma în cadrul aceleiași facultăți, terminase încă unul în pictură și urma să se înscrie la studii doctorale. N-am înțeles prea bine în acel moment dacă exista o rațiune care să justifice opțiunea acestui demers insistent dedicat studiului instituțional sau pur și simplu era o alegere personală mână involuntar de un resort de natură intelectuală. Am realizat mai târziu că Sorin era cetățean sârb de etnie română, lucru care-l împiedica să rămână în țară fără o viză a cărei obținere era condiționată de perioadele de studii pe care le urma și că acesta era unul dintre motivele studiilor prelungite. Dar acesta era doar argumentul „slab”, motivația secundară prin care își justifica acordarea unui spațiu generos acestui tip de preocupare.

Adevăratul motiv, argumentul „tare” pentru care Sorin rămăsese fidel unor preocupări orientate înspre studiu și cercetare, ținea de fapt de construcția lui interioară, de apartenența spirituală și morală la o structură de tip umanist, de curiozități permanente care-l ajutau să-și construiască întrebările despre lume, de angoasele și dilemele existențiale pe care le mărturisea ocazional și rezervat.

Preocuparea față de mediu, problema poluării și a modificărilor climatice au venit ca o completare a criticii aduse derapajelor oficiale și instituționale cu ocazia primei expoziții personale de la galeria Calina din Timișoara. Culoarea predominantă și previzibilă, verdele, s-a consumat neașteptat în lucrări imprevizibile și ironice, situate dincolo de discursul frumosului,

Sorin Oncu. 36 years in a Peripheral World

I met Sorin 11 years ago, in 2006, when we both studied for our master's degrees in European Cultural Policies at the Faculty of Art in Timișoara. I learned he was already attending his second master's at the same faculty, having finished one in painting, and was about to enrol for doctoral studies. I did not understand too well, at that moment, if there was a reason justifying this

EN

insistent choice towards institutional study or if it was simply a personal choice involuntarily driven by his intellectual propensity. I later realized that Sorin was a Romanian citizen of Serbia, which prevented him from staying in the country without a visa, the acquisition of which was conditioned by the study periods he followed, and that this was one of the reasons behind his extended studies. But this was just the less important reason, the secondary motivation to justify his total dedication for this type of concern.

The real reason, the “hard-line” argument for which Sorin had remained faithful to study and research, was in fact his inner construction, his spiritual and moral affiliation to a humanist structure, his permanent curiosities, which were helping him build his questions about the world, the existential anxieties and dilemmas he was confessing occasionally and in a reserved manner.

His concern for the environment, pollution and climate change came as an extension to the usual criticism of official and institutional side-slips during his first solo show at Calina Gallery in Timișoara. The colour green, the predominant and predictable color of ecological matters, was unexpectedly consumed in unpredictable and ironic works, beyond the discourse of beauty, abstract or mannerisms; it was a sincere and passionate study, accompanied by a message for the whole of society.

Incommodious from the outset, he opts for an area of art that interrogates hard topics, like the asymmetry and egocentrism specific to tribal leadership, fear of diversity, the potentially destructive impact of any form of nationalism, excessive or inappropriate patriotism, real or imaginary walls or a nation's inability to modernize its institutions, trauma, discrimination, identity, the petty and inappropriate relationship between politics and the church, or church and patriotism.

From a constructive point of view, most of the works are made of objects that have been discarded and found or simply unused. Sorin had this rare quality of finding the balance between a fulfilled concept and a cost of bringing this concept to life, sufficiently lessened in order to become achievable. He was often glad about the objects he found in flea markets or in boxes near dump sites, objects that sometimes gave him ideas and to which he assigned roles in his works. He once called to tell me that he had found a 1 kg

pack of flour, donated by the European Union to the countries of Eastern Europe, with the written words “EU aid – not for sale” and that he would do an art piece on that, he did not know how it would look in the end, but the idea was there. This object actually inspired two works, *What Are You Counting?*, first introduced in 2013 at Make a Point in Bucharest, and *The Wall*, exhibited in 2015 at the Revolution Memorial in Timișoara with the occasion of the Art Encounters biennial. Two banal parallelepiped pieces from a Lego game, one blue, the other yellow, found on the sidewalk and associated with the flag of Ukraine, were the starting point for the work *Nothing is Final*. This latter work hinted at Russia's annexation of Crimea, to the instability of the autocrats' leadership and the use of the nationalist excuse to change state borders. The work was completed only after Sorin's disappearance, by observing the sketches I found later on.

The positioning of Sorin's work in the structural and multidisciplinary cross-cutting of contemporary art requires research on a certain level of intimacy with the artist, impossible to achieve in such a short text. In this regard, such an approach proves to be nearly impossible to address when you restrict yourself to a purely formal analysis. What I can say with certainty is that Sorin's art belongs to the generous spectrum of protest art and a political and sociocultural type of art which perhaps embraced the most honest medium of expression, that which is based on rational choices specific to conceptualism, and attitude, thematic crossbreeding and the desideratum of change characteristic for the Fluxus group. His works have the austere beauty and elegance of minimalism, and the critical discourse is an obvious bearer of a non-contextualized, un-relativized truth, a single truth denouncing nationalism, xenophobia, counterfeit myths and politically constructed clichés. By engaging with this public commitment, Sorin finally receives through his work what Martha Rosler calls “contemporary citizenship,” the citizenship of the only society that has risen to his level, an open society where everything is finally summed up to a good positioning of things. •

Translated by Roxana Ghiță

Sorin Oncu, *Ochelari de soare cu lentile verzi*, 2009. Credite foto: Sorin Oncu.
Sorin Oncu, *Green Tinted Eyeglasses*, 2009. Photo credits: Sorin Oncu.

abstractului sau al manierismului studiat, era un studiu sincer și pasional, însoțit de un mesaj către întreaga societate.

Incomod de la bun început, optează pentru o zonă a artei care interoghează subiectele tari, asimetria și egocentrismul specific societăților conduse de lideri tribali, frica de diversitate, impactul potențial distructiv al oricărei forme de naționalism, patriotismul proferat în exces și inadecvat, zidurile imaginate sau reale, incapacitatea unei națiuni de a-și moderniza instituțiile, trauma, discriminarea, identitatea, relația meschină și inadecvată dintre politică și biserică, sau dintre biserică și patriotism.

Din punct de vedere constructiv, majoritatea lucrărilor sunt confecționate din lucruri aruncate și găsite sau pur și simplu neutilizate. Sorin avea această însușire rară de a găsi echilibrul între un concept împlinit și un cost al materializării acestui concept suficient de redus încât să fie realizabil. Uneori era bucuros de obiectele găsite în piața de vechituri sau pe lângă tomberoane, obiecte care-i ofereau adesea idei și cărora le repartiza un rol în lucrările lui. M-a sunat odată să-mi spună că găsisese un ambalaj de 1 kg de făină, donat de Uniunea Europeană țărilor din estul Europei, ambalaj pe care apărea mențiunea „ajutor din partea UE – nu este de vânzare” și că va face o lucrare, nu știa exact forma finală, dar ideea apăruse. De la acest obiect s-au născut de fapt două lucrări, *What are you counting?*, prezentată prima dată în 2013 la Make a Point în București și *The Wall*, expusă în 2015 la Memorialul Revoluției din Timișoara cu ocazia bienalei Art Encounters. Două banale bucăți paralelipipedice dintr-un joc Lego, una albăstră, cealaltă galbenă, găsite pe trotuar și asociate steagului Ucrainei, au reprezentat punctul de plecare al lucrării *Nothing is Final*, cu referire directă la anexarea Crimeei de către Rusia, la instabilitatea zonelor conduse de lideri autocrați și utilizarea pretextului naționalist pentru modificarea granițelor statale. Lucrarea a fost finalizată abia după dispariția lui Sorin, respectând schițele pe care ulterior le-am găsit.

Poziționarea operei lui Sorin în metisajul structural și multidisciplinar al artei contemporane, în condițiile în care asemenea demers este oricum imposibil de abordat atunci când te limitezi la puținătatea unei analize pur formale, impune necesitatea unei cercetări situate în proximitatea unui nivel de intimitate cu artistul, lucru imposibil de realizat într-un text atât de scurt. Ceea ce pot afirma cu certitudine însă este că arta lui Sorin aparține spectrului generos al artei protestatate și că este o artă politică și sociocritică, o artă care a îmbrățișat poate cel mai onest mediu de exprimare, acela bazat pe alegerea rațională specifică conceptualismului, și atitudinea, metisajul tematic și dezideratul schimbării caracteristice grupării Fluxus. Lucrările lui au frumusețea austeră și eleganța minimalismului, iar discursul critic este unul evident, purtător al unui adevăr necontextualizat, nerelativizat, un unic adevăr care denunță naționalismul, xenofobia, miturile contrafăcute și clișeele construite politic. Asumându-și acest angajament public, Sorin primește în final prin opera lui ceea ce Martha Rosler numește „cetățenia contemporană”, cetățenia singurei societăți care s-a ridicat la nivelul lui, o societate deschisă în care totul se rezumă în final la o bună poziționare a lucrurilor. •



Sorin Oncu, *Conservă de spațiu verde*, 2009. Credite foto: Sorin Oncu.
Sorin Oncu, *Can of Green Space*, 2009. Photo credits: Sorin Oncu.

Obiectele-reație ale lui Sorin Oncu. O posibilă sinteză a homofobiei românești

Text Simona Dumitriu



Sorin Oncu, *Ah/HwTE - Antihomophobic/Halfway Through Education*.
Mixed media. Credite foto: Sorin Oncu.
Sorin Oncu, *Ah/HwTE - Antihomophobic/Halfway Through Education*. Mixed media. Photo credits: Sorin Oncu.

Privite în ansamblu, proiectele lui Sorin Oncu ar putea alcătui un manual simplu și eficient pentru școlile ai căror directori s-ar trezi într-o bună dimineață că vor să le vorbească elevilor despre invizibilitate, homofobie, sărăcie, granițe, politicianism UE ori heterosexism naționalist local. Fraza care ar rezuma practica acestuia este următoarea: În timp ce Nord-Vestul generic (care a ajuns să ne includă de facto, ca membri UE) goleşte entuziast adâncurile și suprafața pământului de combustibili fosili, același Nord-Vest vorbește despre drepturile omului, dar întărește granițe, dincolo de care se zbat alții, cei care, alungați de război ori de sărăcie, vor să intre, iar hârtiile imprimate cu promisiunile unei dreptăți universale nu feresc de homofobie, rasism, naționalism și tradiționalism, câteva dintre simptomele indigestiilor locale.

Sorin Oncu's Reaction-Objects: A Possible Synthesis of Romanian Homophobia

EN

Taken as a whole, Sorin Oncu's projects could make up a simple and efficient textbook for schools whose board would decide one day to talk to their students about invisibility, homophobia, poverty, borders, EU politicking, or local nationalist heterosexism. This could be summed up as follows: while the generic North-West (which has come to de facto include us, as members of the EU) eagerly drains the depths and surfaces of the Earth of fossil fuels, the same North-West talks about human rights all the same while strengthening borders beyond which others struggle. Those displaced by wars or poverty are not allowed in, and the papers stamped with promises of universal justice do not fend off homophobia, racism, nationalism, and traditionalism, some of the symptoms of local indigestions.

Oncu's installations are didactical, with activist connotations, and comprise an inventory of objects that transitions from one work to the other. The artist's insider view on heteronormativity is not expressed by means of testimony, through personal micro-histories recounted as such, just as the majority or legislative discourse doesn't reflect personal realities or the intersection of various social classes, but instead the political feeling of whomever happens to be legislator at the time. Anyway, personal experiences never make into textbooks or the [Romanian language] dictionary – as is the case of the word *homophobia*. Oncu doesn't craft detailed, first-person autobiographies but tool kits for exploring oppressive methodologies, both national and international. Some of these kits grouped under the acronym Ah (Antihomophobic) are practical, applicable in nature, and reflect predominantly internal realities. There are four: *Ah/HwTT* (*Antihomophobic/Halfway Trough Therapy*), *Ah/HwTE*

Sorin. Extrem de sus & incredibil de aproape

Text Alina Cristescu



Sorin Oncu. Seria „Mai puțin, mai mult”/ Less More, 2009. Acrilic pe nailon, pungi de plastic. Credite foto: Sorin Oncu.
Sorin Oncu. Less More series, 2009. Acrylic on nylon, plastic bags. Photo credits: Sorin Oncu.

Pe Sorin Oncu l-am cunoscut în 2009, la doi ani după ce deschisese galeria, impropriu numită așa, dar atunci încă nu aveam cum să știu că formula – spațiu de artă contemporană – pe care o atașasem instinctiv urma să devină de fapt adevărata identitate. Doi ani în care am expus artiști consacrați, un termen discutabil, dar care descrie perfect acea perioadă. Sorin Oncu rămâne pentru mine legat întotdeauna de Romul Nuțiu, cel fără de care Calina n-ar fi existat.

Generozitatea lui umană și artistică se reflectă cu precădere asupra tinerilor artiști. Îi înțelegea și ocrotea cu grija unui tutore și eleganța desăvârșită a pedagogului. L-am vizitat împreună pe Sorin în apartamentul de la etajul IX al blocului turn să discutăm despre proiectul *ECO* ce urma

Sorin. Standing High & Incredibly Close

EN

I met Sorin Oncu in 2009, two years after having opened the gallery, improperly named so. Back then I still could not know that the formula “space for contemporary art”, which I had attached out of instinct, would become its true identity. Two years in which we exhibited established artists, a questionable term, but which perfectly describes that period. Sorin Oncu remains for me forever connected to Romul Nuțiu, the one without whom Calina would not have existed. His human and artistic generosity is mainly reflected on young artists. He understood and protected them with a tutor’s care and the perfect teacher’s elegance.

We visited Sorin together in the apartment on the 9th floor of the tower block to discuss the *ECO* project to be exhibited in August 2009. The studio apartment was no different from the one from which I had selected the works for the last personal exhibition. The same atmosphere, order and chaos, many boxes and packages, sheets and agendas. Elec present everywhere. Both times I was wondering, slightly panicked, where the works might have been. They were in his forever searching and analytical mind, fragmented throughout shoe boxes and carefully tied Billa bags. Ever since then he was concerned with the issue of identity, although *ECO* was another endeavour. His eyes and smile, slightly ironical in the corner of his mouth, when he entered the gallery. The serious way in which he would look at you. We had long discussions about *YU/RO 3*. He had started from the idea of game. Geostrategic, political, Piticot. We chose the exhibition furniture many months before.

Chairs and tables matched by him. White, worn, different. The setting was changing as he was clarifying his ideas. The identity theme seemed to remain secondary, and the game layouts had taken him over. He was planning to bake biscuits with unsuitable flavours in the shape of the new states that had once formed Yugoslavia. Let us make a wallpaper with sheets of paper, started games, that the visitors would remove and continue. We had the last meeting,



Sorin Oncu. Seria „Mai puțin, mai mult”/ Less More, 2009. Acrilic pe nailon, pungi de plastic. Credite foto: Sorin Oncu.
Sorin Oncu. Less More series, 2009. Acrylic on nylon, plastic bags. Photo credits: Sorin Oncu.

să fie expus în luna august 2009. Apartamentul atelier nu era diferit de cel din care am selectat lucrările pentru ultima personală. Aceași atmosferă, ordine și haos, multe cutii și pachete, foi, coli, agende. Elec prezent. De ambele dăți mă întrebam ușor panicată unde or fi lucrările? Erau în mîntea lui veșnic cercetătoare și analitică, fragmentate prin cutii de pantofi și plase Billa atent legate. Încă de atunci preocupat de problema identității, cu toate că *ECO* era un alt demers. Ochiul lui și surâsul ușor persiflant ironic în colțul gurii când intra în galerie. Seriozitatea cu care te privea. Despre *YU/RO 3* am purtat lungi discuții. Pornise de la ideea de joc. Geostrategic, politic, Piticot. Am ales cu multe luni înainte mobilierul expoziției. Scaune și mese împerecheate de el. Albe, uzate, diferite. Settingul se schimba pe măsură ce își clarifica și el ideile. Tema identității părea să rămână pe plan secundar și machetele cu jocuri îl acaparaseră. Plănuia să coacă biscuiți cu arome nepotrivite în forma noilor state ce formaseră odată Iugoslavia. Să tapetăm un perete cu foi, jocuri începute, pe care să le desprindă și pe care să le continue vizitatorii.

Ultima întâlnire, bună și detaliată, mi se păruse mie atunci, am avut-o la începutul lui iulie, urma să plec în vacanță peste două zile și el a dorit să mai clarificăm lucrurile. La întoarcerea spre casă, în aeroportul din Beijing inundat la propriu de o ploaie torențială ce nu se mai termina, mă izbește vestea că Sorin nu mai e. Nu înțeleg. Îl lăsasem pe scaun în galerie, în lumina crudă de iulie, făcând planuri acum săptămâni. Mulți dintre cei care i-au fost prieteni și apropiați au spus că i-a învățat lucruri. Le-a deschis ochii și au avut discuții aprinse, pasionate, contradictorii pe diferite teme în care el avea păreri bine definite. Pe lângă această pasiune existau și o eleganță și o decență extreme.

Să panotăm expoziția fără el părea realizabil. Doar discutasem atât de mult. Noi în galerie, el cu Iulia și Cosmin. Când am recuperat schițele am văzut că existau modificări. Avea câteva lucrări poziționate virtual în spațiu și detaliat descrise. Biscuiții se transformaseră în lollipopuri, pe modelul cocoșeilor de zahăr ars. *Game is Over* și alte câteva piese erau până la cel mai mic detaliu prezentate. Fără devotamentul lui Cosmin Hăiaș, implicarea Valentinei Iancu, *YU/RO 3*, titlul final descoperit tot în schițele lui, n-ar fi existat. Final, n-ar fi existat... cuvinte nepotrivite. Infinit. A existat. •

EN

good and detailed, it had seemed to me then, at the beginning of July, I was going to go on holiday in two days and he wanted to clarify things.

On my way back home, at the airport in Beijing, literally soaked in by a torrential rain that refused to stop, I was hit by the news that Sorin had passed away. I could not understand. I had just left him there in his chair, in the gallery, in that raw July light, making plans weeks ago. Many of his friends and people close to him said he had taught them valuable things. He had opened their eyes as they entertained heated, passionate, contradictory discussions on various topics he felt strongly about. In addition to this passion, there was also room for supreme elegance and decency.

It seemed feasible to set up the exhibition without him. We had talked so much about at the gallery, together with him, Julia and Cosmin. When I recovered the sketches, I noticed some changes had been made. He had some works which were virtually positioned in space and described in detail. The biscuits had turned into lollipops, on the model of caramelized sugar roosters. *Game Over* and some other works were depicted to their utmost details. Without Cosmin Hăiaș’s devotion, Valentina Iancu’s involvement, *YU/RO 3*, the final title also found in his sketches, would not have existed. Finally, it would not have existed... unfit words. Infinite. He existed. •

Translated by Roxana Ghiță

Surplus Serbia: Steaua Roșie din caviar sau din frăguțe sălbatice

Text Liviana Dan



Sorin Oncu, *Cina cea de taină*, 2015. Pagini din Noul Testament împachetate în formă de șervețel, tavă din plastic, pai, pahar de laborator. Credite foto: Sorin Oncu.
Sorin Oncu, *Last Supper Meal*, 2015. New testament pages folded into a napkin, plastic tray, straw, beaker. Photo credits: Sorin Oncu.

Politica Serbiei este adeseori redusă la Iosif Broz Tito. Un comunist cu stil, un dictator benevolent. Pentru cei care au pierdut lecția istorică a Balcanilor, mareșalul Tito propune cea mai extravagantă carte posibilă. O carte de bucate, un fel de odă pentru gustul extravagant. La risipitoarele dineuri de stat, ori la reședința de pe insula Brioni, Tito le propunea invitațiilor un spectacol bizar fairytale like, meniuri gândite și uneori chiar găsite de către el.

Winston Churchill, John F. Kennedy, regina Elisabeta a II-a, Richard Nixon, Fidel Castro, Saddam Hussein, toți au mâncat stele roșii din caviar și shashlic. Existau și situații privilegiate; pentru Josephine Baker, pe care a cunoscut-o în timpul rezistenței franceze, Tito a pregătit strukly, pentru

Surplus Serbia: A Red Star Made of Caviar and Wild Strawberries

EN

Serbian politics is often reduced to Josip Broz Tito. A benevolent dictator, one stylish communist. For those who missed their Balkan history class, marshal Tito played by the most eccentric book possible. By a cookbook, to be more precise, a sort of ode to extravagant taste. During his prodigal state dinner parties or at his residence on the Brijuni Islands, Tito would offer his guests a bizarre, fairytale-like spectacle, menus thought up and, at times, even cooked by Tito himself.

Winston Churchill, John F. Kennedy, queen Elisabeth II, Richard Nixon, Fidel Castro, Saddam Hussein, all ate red star-shaped caviar and shashlik. There were also privileged instances; for Josephine Baker, whom he met during the French Resistance, Tito prepared štrukli; for Stalin, Russian chicken, beluga, and a special vodka; Willy Brandt's favorite menu – black sausage, sauerkraut, and potatoes – cemented the friendship between the two; for Elisabeth Taylor and Richard Burton, ice cream with wild strawberries picked from the places where Burton had filmed Tito's biography. Sophia Loren made fresh pasta on Tito's yacht. A cuisine articulated in political terms. Like a good recipe, cookery always contains noteworthy ideas. The medium of cuisine is a principle of expression and communication. With strong social and political values. A practical breviary with simple rules. Give and share.



Sorin Oncu, *Geografia Eroilor*, 2013. Simulare flash pentru un joc animat. Credite foto: Sorin Oncu.

Stalin, pui rusesc, belugă și o votcă specială, meniul preferat de Willy Brandt, cârnați negrii, varză acră și cartofi, care a cimentat prietenia lor, pentru Elizabeth Taylor și Richard Burton, înghețată făcută din frăguțe sălbatice culese din locurile unde Burton a filmat biografia lui Tito. Sophia Loren a gătit paste proaspete pe iahtul lui Tito. Un exemplu de culinare articulată în termeni politici.

Asemenea unei rețete bune, bucătăria are întotdeauna idei de luat în considerare. Mediul culinare este un principiu de expresie și comunicare. Cu puternice valori sociale și politice. Un breviar practic cu reguli simple. Să dăruiești și să împarți.

Conceptual, cultural, poetic și cu o sociabilitate specifică, Sorin Oncu – născut în Serbia, se muta din utopia fragilor roșii în utopia lui. Printr-un proces democratic, Sorin Oncu face din materialul culinare un material esențial. De multe ori, instalațiile lui iau forma locurilor de împărțit hrană. Structurile, fie ele biscuiți cu formele țărilor din Balcani, ori bomboane cu gusturi radicale și conexiuni politice, devin elemente centrale de socializare. Pavilionul sau locul de protecție, prin masa și forma lor crocantă, devin obiecte multiple, efemer conectate la expozițiile lui. Arta conceptuală, la capătul lumii, are un plus de calitate cum ar fi egalitatea, oportunitatea și dorința de a confirma comunități locale ori localizate exact.

Sorin Oncu a făcut din geografia locală o experiență personală. Fără să exagereze standardul și mărimea, Sorin Oncu șterge distanța dintre obiect și subiect. Comunicarea devine intimă, cadrul social devine intuitiv. Interacțiunea cu celălalt devine un joc intelectual. Un joc legat de memorie și de dorință. •

Sorin Oncu, *Geography of the Heroes*, 2013. Flash animated of the game simulation. Photo credits: Sorin Oncu.

EN

Conceptual, cultural, poetic, and with a particular sociability, Sorin Oncu – born in Serbia – moves from the utopia of wild strawberries into his own brand of utopia. Through a democratic process, Sorin Oncu transforms cuisine into an essential medium. His installations often take the form of places where food is shared. Certain structures, be them biscuits in the shape of the Balkan countries or sweets with radical flavors and political references, become central elements for socialization. Conceptual art has a number of qualities, like equality, the opportunity of and striving for the confirmation of local or localized communities.

Sorin Oncu made local geography into a personal experience. Without exaggerating standard and size, Sorin Oncu effaced the distance between object and subject. Communication becomes, in his work, intimate while the social framework turns intuitive. The interaction with the other becomes an intellectual game. A game of memory and desire. •

Translated by Rareș Grozea

EXPOZIȚII EXHIBITIONS
ÎN ROMÂNIA IN ROMANIA

The Twists and Turns of the Speculative Still Life: What Would Charles Sterling Say?

Text Simina Neagu

The Twists and Turns of the Speculative Still Life: What Would Charles Sterling Say?

Curator: Christina Gigliotti

16 noiembrie - 20 decembrie 2017

Galeria Suprainfinit

Locație temporară: Piața Amzei nr.1

București, România

Apparatus 22, *UNTITLED 1* and *UNTITLED 3*, seria M, 2017.
Cu permisiunea artiștilor și Suprainfinit.

The Twists and Turns of the Speculative Still Life: What Would Charles Sterling Say?

The Twists and Turns of the Speculative Still Life: What Would Charles Sterling Say?

Curator: Christina Gigliotti

16 November - 20 December 2017

Suprainfinit Gallery

Temporary location: Piața Amzei n.1

Bucharest, Romania

Apparatus 22, *UNTITLED 1* and *UNTITLED 3* from series M, 2017. Courtesy of the artists and Suprainfinit Gallery.



Text Igor Mocanu

4X4

Curatori: Bernard Joisten și Petru Lucaci

Artiști: Lucian Hrisav, Radu Pandeale, George Cristea, Anastasia Manole, Gabriela Mateescu, Hong Li, Laurine Laffite, Loïg Garcia, Miru Kim

Victoria ART center

București, Calea Victoriei 12C

4 - 21 decembrie 2017

Expoziția 4X4 s-a desfășurat între 1 și 20 decembrie 2017 la galeria Victoria ART center din București. Ea reprezintă cea de-a doua parte a unei prime expoziții, ce s-a derulat în galeria Școlii Superioare de Artă și Design Grenoble-Valence, în luna aprilie a aceluiași an. Curatoriatul acestor două evenimente artistice s-a împărțit între subsemnatul și Petru Lucaci, ambii artiști vizuali și profesori la ESAD și respectiv UNArte.

Aceste instituții dezvoltă, fiecare în parte, modele diferite de producție artistică. Cum se pot valida aceste idei, aceste concepte noi, dacă nu în cadrul unor expoziții? La expoziția din Grenoble, accentul era pus pe diferitele acorduri plastice regăsite între grafisme abstracte (pictate adesea direct pe pereții galeriei) și lucrările făcute în atelier. A fost o procedură



George Cristea. Vedere din expoziția 4X4, Victoria Art Center, 2017.
Credite foto: Victoria Art Center.
George Cristea. View from the exhibition 4X4, Victoria Art Center, 2017. Photo credits: Victoria Art Center.

EN

4X4

Curators: Bernard Joisten and Petru Lucaci

Artists: Lucian Hrisav, Radu Pandeale, George Cristea, Anastasia Manole, Gabriela Mateescu, Hong Li, Laurine Laffite, Loïg Garcia, Miru Kim

Victoria ART center

Bucharest, Calea Victoriei 12C

the 4 - 21 December 2017

The 4X4 exhibition took place between December the 1st to December the 20th, 2017 at Victoria ART center Gallery in Bucharest. It is the second part of a first exhibition, previously held at the Gallery of the Grenoble-Valencia Advanced School of Art and Design in April, same year. The curatorship of these two artistic events was shared between myself and Petru Lucaci, both visual artists and teachers at ESAD and respectively UNArte.

Each of these institutions develops different models of artistic production. And where else can these ideas and new concepts be validated, if not within art exhibitions? At the Grenoble exhibition, an emphasis was placed on the various plastic arrangements found between abstract graphs (often painted directly on the walls of the gallery) and works made in the studio. It was a



Laurine Laffite și Miru Kim. Vedere din expoziția 4X4, Victoria Art Center, 2017. Credite foto: Victoria Art Center.

Laurine Laffite și Miru Kim. View from the exhibition 4X4, Victoria Art Center, 2017. Photo credits: Victoria Art Center.

destul de „muzicală”, aproape simfonică. O întâlnire între fabricația in situ și arta elaborată minuțios în laboratorul artistului.

Forma pe care a luat-o expoziția, odată ajunsă la București, la galeria de la Victoria ART center, s-a construit preponderent pe o estetică a corespondențelor, situată undeva la granița dintre artă vizuală și arhitectură. Au apărut astfel problematice sociale (Gabriela Mateescu), tratate însă în mod stilizat, aproape grafic; am avut apoi de-a face și cu abstracțiunea, vidul și ironia (George Cristea). Curenți de electricitate cromatică au alcătuit, între abstract și figurativ, anumite zone de geometrie disipată (Lucian Hrislav) sau unele zone de risc, unde graffittiu intră în imersiunea unei compoziții structurate, realizată în atelier, la umbra paradoxurilor (Radu Pandeale).

Studentii de la ESAD, pe de altă parte, au venit cu false propuneri de decor, cu lucruri ce ar fi putut să existe într-un film fellinian (Laurine Laffite), sau, într-un registru mai dramatic, într-o scenă de Michelangelo Antonioni (Hong Li). Și dacă vrem să ne menținem în zona cinematografului, Loig Garcia ne duce cu gândul la Dario Argento cu capetele sale tăiate și maxilarele din metal, totul mixat cu o doză serioasă de baroc. Spre final ne întrebăm ce vrea să ne transmită Miru Kim, cu personajele ei ascunse sub voaluri acidulate.

4x4, de la Grenoble și București, a reprezentat, de asemenea, o propunere curatorială ce a încercat să ajungă la o experiență comună. O lucrare este un manuscris, o expoziție este o carte. Expozițiile sunt cărțile de artă. Aici, conceptele sunt verificate în contact cu spațiul material.

Totodată, o școală de arte nu este doar o instituție pedagogică. ESAD și UNArte sunt, în egală măsură, dispozitive de experimentare estetică și socială, puse la dispoziția artiștilor emergenți și oferindu-le acestora, pe de o parte, un mediu controlat în care să-și emancipeze și verifice discursul artistic, iar, pe de altă parte, un feedback sanitar, destinat consolidării profesionale. Ambele direcții prin care acționează școala ca dispozitiv și instituție semiotică pregătesc tinerii artiști pentru marea întâlnire cu jungla câmpului artistic contemporan, guvernat de legea pieței, dotând totodată diversele poziționări ulterioare cu o anumită sensibilitate pentru critica instituțională mai largă, atât de necesară în dialogul cu spațiile de artă, galeriile și muzeele. •

EN

rather “musical”, almost symphonic procedure. A meeting between in situ manufacturing and fine arts in the artist's lab.

The form that the exhibition embraced, once it arrived in Bucharest at the Victoria ART center Gallery, was built mainly on an aesthetics of correspondences, located somewhere on the border between visual art and architecture. Social issues (Gabriela Mateescu) were addressed, but they were treated in a stylized way, almost graphically; then there was some abstraction, void and irony (George Cristea). Chromatic electricity currents have created some areas of dissipated geometry (Lucian Hrislav) or some areas of risk, between abstract and figurative, where graffiti enters the immersion of a structured composition made in the workshop under the shadow of paradoxes (Radu Pandeale).

ESAD students, on the other hand, came up with fake decorum proposals with things that might have been found in a Fellini film (Laurine Laffite), or in a more dramatic registry, in a Michelangelo Antonioni scene (Hong Li). And if we were to remain in the cinema area, Loig Garcia reminds us of Dario Argento with his severed heads and metal jaws, all mixed with a serious touch of baroque. Finally, we wonder what Miru Kim is trying to tell us, with her characters hidden under acidulated veils.

All in all, an art school is not just a pedagogical institution. ESAD and UNARTE are equally aesthetic and social experimentation devices made available to emerging artists and providing them, on one hand, with a controlled environment in which to emancipate and verify their artistic discourse and, conversely, a healthy feedback, aimed at professional consolidation. Both directions through which the school operates, as a device and a semiotic institution, prepare young artists for the grand jungle of the contemporary artistic field governed by the rule of the market. Furthermore, it provides various subsequent positioning of the artists with a certain sensibility for the wider institutional critique that is so necessary in dialogue with art spaces, galleries and museums. •

Translated by Marina Albu

Mike Nelson: Cimitirul promisiunilor

Text Daria Ghiu

Re-bar, wire-mesh, cross-hatch (Romanian heroes)

Galeria Sandwich

Str. Băiculești 29, Combinatul Fondului Plastic, București

5 octombrie 2017 - 1 februarie 2018

Dacă în urmă cu 21 de ani Mike Nelson expunea la București o instalație¹ a rămășițelor, crea microspații și contamina spațiul curat al Galeriei UNA, cu o realitate compusă din reziduurile orașului, o realitate așezată la nivelul unui câine al străzii, în dreptul privirii acestuia, în 2017 artistul britanic se întoarce la București pentru un alt tip de experiență in situ. O instalație tot a resturilor, aflată tot într-un spațiu de artă, plasată tot astfel încât să sfideze ceea ce ar însemna media înălțimii privitorilor. Dar dacă piesele prezente în instalația sa fuseseră atunci cele livrate de oraș pur și simplu (gunoaie), acum resturile sunt machete în ghips, uneori ale unor monumente existente în București: un întreg ansamblu de eroi naționali în miniatură, pe care artistul îi identifică în vecinătatea Sandwich-ului, în zona Combinatului Fondului Plastic. Dacă atunci galeria în care expunea era un loc cât se poate de convențional, acum „galeria” e cât se poate de străină de orice reguli: un între cu viață, plasat între două spații reale și clar definite, un între care o determină în mod continuu să fie activă, să lucreze pentru a exista, pentru a avea un nume, o formă. Cum activează acest între un artist precum britanicul celebru pentru instalațiile sale care te fac să-ți pierzi orice reper, încăperi labirintice, nișe de intimitate, spații parcă abia golite de viață, locuri care debusolează și redau deopotrivă încrederea tocmai în viață?

Mike Nelson instalează rafturi, așază pe ele reprezentări ale eroicului, „mândria națională”, acea zonă de „recunoaștere colectivă, de apartenență”, așa cum mărturisește chiar el². Mike Nelson dă o casă temporară acelor opere rămase întotdeauna între opere, în eternul stadiu de reproducere în miniatură, dar având în același timp valoarea operei originale, lucrarea mică, din ghips, care stă drept dovadă și model pentru ceea ce va fi, la o scară mult mai mare, opera de artă, monumentul de for public; prototipurile sunt expresia unor promisiuni. Este interesant cum în primă fază, acum 21 de ani, ceea ce îi atrage atenția artistului în București sunt spațiile largi și goale ale orașului, spații dominate de câini vagabonzi și, în mare măsură,

1. În 1996, Mike Nelson (n. 1967, trăiește la Londra) a avut o rezidență artistică la București, prin programul European Pepinières. Cu această ocazie, a luat contact cu scena de artă din România, iar la final a prezentat expoziția solo *No can Teach A Dog Old Tricks New* la Galeria Universității de Arte.
2. „Instalații artistice din rămășițele orașului”, interviu cu Mike Nelson realizat de Daria Ghiu în Revista 22, nr. 49-52, 19 decembrie 2017.

Mike Nelson: a Cemetery of Promises

Re-bar, wire-mesh, cross-hatch (Romanian heroes)

Sandwich

Str. Băiculești 29, Combinatul Fondului Plastic, Bucharest

October the 5th 2017 - February the 1st 2018

EN

21 years ago Mike Nelson exhibited in Bucharest¹ an installation of remains, when he created micro-spaces and contaminated the empty space of UNA Gallery with a reality made out of the residues of the city – a reality seen and represented from the viewpoint of a stray dog. In 2017 the British artist returned to Bucharest for another type of in situ experience. It also consisted of an installation of detritus within an art space that placed itself in defiance to all which would mean the average height of the viewers. However, if in his first installation the objects have been those produced by the city, such as trash and litter, now the remains are those of the city itself: gypsum models of Bucharest monuments, an entire set of miniature national heroes which the artist identified in the vicinity of Sandwich gallery, around the building of the Artists' Union factory. If up until then the gallery had remained a conventional art space, now the gallery is as far away as possible from any rules whatsoever: a live in-between, placed between two real and sharply defined spaces, an in-between which keeps it active, struggling for its own existence, for having a name and a form. How is this in-between activated by the British artist, famous for his confusing installations, labyrinths of intimate niches, of spaces apparently just devoid of life, places of confusion and at the same time of a

1. In 1996 Mike Nelson (b. 1967, lives in London) had an art residency in Bucharest through European Pepinières, during which he got familiar with the Romanian art scene, and which resulted in the solo show *No can Teach a Dog Old Tricks New*, at the Gallery of the Art University in Bucharest.

de gunoaie de mai mici sau mai mari dimensiuni. Acea întâlnire cu orașul îl determină să producă instalații amorfice pentru noi, dar atât de spectaculoase olfactiv pentru câini. De data aceasta, plasarea Sandwich-ului la o margine de oraș, dar una a producției de artă, cu o istorie lungă în comunism – Combinatul se află acolo din anii '60!, naște o altfel de narațiune: despre eroism, compromis, apartenență, pendulare între creație și original și nevoia confirmării operei prin executarea și plasarea ei în spațiul public.

Descendent din practicile avangardiste ale unui Kurz Schwitters și a sa construcție *Merzbau*, lucrare de artă care crește organic și ajunge să subordoneze sieși întregul teritoriu al casei, Mike Nelson face un monument al eroismului, dar un monument de la margine și al celor aflați la margine. Istorie uitată, spații de artă între spații, o punere la comun a unor eroi, acces restricționat, o reflecție dinspre prezent asupra unui trecut al constrângerilor ideologice: monumentele și doza lor de ridicol, monumentele și acuta lor utilitate, necesitate, forță, monumente uitate sau îngropate, neglijate, un eroism de fațadă, instrumentalizat, eroimodel, promisiuni dinspre un trecut nebulos-glorios către un prezent amestecat, dominat de naționalisme de tot felul, periculoase în dorința lor de afirmare, coagulare și, deci, indirect, de ruptură. •

Mike Nelson. Vedere din expoziția *Re-bar, wire-mesh, cross-hatch* (Romanian heroes). Galeria Sandwich, octombrie 2017 – februarie 2018.

Mike Nelson. View from the exhibition *Re-bar, wire-mesh, cross-hatch* (Romanian heroes). Sandwich Gallery, October 2017– February 2018.



EN

restored faith in – what do you know – life?

Mike Nelson sets up shelves and places upon them representations of the heroic, of the “national pride,” of that place of “collective recognition, of belonging”². Mike Nelson gives a temporary home for these artworks always living in the in-between, in the limbo of the miniature reproduction (but representative of the original, full-scale, original artworks), of the models and prototypes for the future public monuments: prototypes which are the manifestations of promises. It is interesting how initially, 21 years ago, what drew his attention in Bucharest were the wide empty spaces of the city, dominated by stray dogs and smaller or bigger debris. That encounter with the city determined him to produce installations which were amorphous to us, but olfactorily spectacular to dogs. This time, the location of the gallery is at the city limits, but in a location with a long (and partially communist) history of art production – the factory was founded in the '60s!, and therefore inspires a different narrative: about heroism, compromise, belonging and oscillating between creation and original and the necessary confirmation of artworks by their placement into the public space.

Descendent of the avant-garde practice of Kurt Schwitters and his *Merzbau*, an artwork which grows organically and subordinates the entire surrounding space independent from the artist, Mike Nelson builds a monument of heroism, but a fringe monument for those on the fringe. Forgotten histories, art spaces in between other spaces, a collection of heroes and restricted accesses, a reflection from the now towards a past of ideological constraint: monuments and their measure of ridicule, monuments and their acute utility, necessity, force. Monuments which are forgotten, buried, neglected, façade heroism, stereotypical heroes, promises from a nebulous-glorious past towards a mixed present which is dominated by all kinds of nationalisms – dangerous in their search for affirmation, coalescence, and therefore, indirectly inviting rupture. •

Translated by Mălina Ionescu

2. “Art installations from the city remains”, from a Mike Nelson interview by Daria Ghiu for Revista 22, nr. 49-52, December 19, 2017.

Corpul ca sferă publică și spațiul ca interfață. Câteva note pe marginea unor intervenții multimedia

Text Horea Avram

Spații VII

AVmotional

Proiect coordonat de Dilmana Yordanova și Mihaela Kavdanska

27 iulie - 8 noiembrie 2017

Din sintagma *Spații VII* care stă în fruntea seriei de evenimente organizate de AVmotional (o platformă de producție artistică și promovare a artelor media coordonată de Dilmana Yordanova și Mihaela Kavdanska), cel mai important este cuvântul *vii*. Un plural care trimite la ideea de artă vie, la o situație live, la capacitatea de conectare, la calitatea de a fi direct, nemijlocit, animat, deschis, intens, actual și alte derivate și combinații pe aceeași temă. Se zice că *vie* este în primul rând arta performance-ului, dar și instalația, în mod esențial definită de participarea directă, „pe viu”, a spectatorului, ca și utilizarea tehnologiilor multimedia, a căror funcționare rezidă în dimensiunea conectivității live. Astfel, am definit și cele trei componente ale intervențiilor din seria *Spații VII*: performance, instalație, multimedia (și corolarul lor, corp, spațiu, interactivitate).

Să menționăm faptele: *Spații VII* a fost o serie de cinci intervenții performative bazate pe interacțiunea directă sau mediată dintre corpul coregrafilor, public, spațiu, muzică și tehnologiile interactive (video generativ) și s-a desfășurat în București pe parcursul mai multor luni (27 iulie – 8 noiembrie 2017). Prima intervenție, intitulată #mecanica, a avut loc în spațiul ex-industrial, generos al Halelor Carol¹. Al doilea eveniment, #habitat, a ocupat Casa de târgoveț/Grădina Divan, un loc specific arhitecturii urbane tradiționale². A treia intervenție, #atlas, a activat spațiul sofisticat, multistratificat și texturat al Muzeului Național al Hărților și Cărții Vechi³.

1. Alături de Dilmana Yordanova și Mihaela Kavdanska, s-au aflat Violeta Vitanova și Stanislav Genadiev (performeri) și Mirian Kolev (muzician).
2. Participanți, alături de cele două artiste: Lia-Cristiana Marin, Maria-Beatrice Tudor, Mariana Gavriciuc, Daniela Sima (performeri), Simona Deaconescu (coordonator performance) și Mirian Kolev (muzician).
3. Artiști participanți: Maria-Beatrice Tudor, Maria Mora, Mariana Gavriciuc (performeri), Simona Deaconescu (coordonator performance) Mirian Kolev (muzician).

The Body as a Public Sphere and Space as Interface. Notes on a Few Multimedia Interventions

Living Spaces

AVmotional

Project coordinators: Dilmana Yordanova and Mihaela Kavdanska

27th of July- the 8th of November 2017

EN

Spații VII (Living Spaces) is a series of events organized by AVmotional (a platform for artistic production and multimedia art coordinated by Dilmana Yordanova and Mihaela Kavdanska). From its title the word that stands out the most is *vii* (living). It suggests live art, a live situation, the ability to connect, the quality of being direct, unmediated, animated, intense, current and other derivatives and variations on the same themes. Live art is typically considered one and the same as performance art, but art installations also imply the direct “live” participation of the spectator in utilizing multimedia technologies whose function resides in the dimension of live connectivity. This statement perfectly defines the three components for the interventions in the *Living Spaces* series: performance, installation, multimedia (and their corollaries, body, space, interactivity).

Before these components are to be taken apart, here are a few facts: *Spații VII* was a series of five performative interventions based on direct or mediated interactions between the choreographers’ bodies, the public, the space, music and interactive technologies (generative video) which took place in Bucharest over the course of several months (between July 27th and November 8th 2017). The first intervention, titled #mecanica, was held at the generous ex-industrial space of The Carol Halls.¹ The second event, #habitat, occu-

Următoarea, #abstract, a luat în posesie cubul alb, acum abstractizat, al galeriei A5 Studio Space⁴. Cea de-a cincea intervenție, intitulată #domestic, și-a propus invadarea altminteri discretă a spațiului privat al unui apartament⁵. Seria s-a încheiat cu o conferință la Rezidența BRD Scena9, care a pus laolaltă gânduri, concluzii, planuri despre interacțiunea dintre vizualul electronic, corp și spațiu⁶. Subtitlul „supraREAL,” asociat seriei de evenimente, s-a dorit a fi o mențiune ce istoricizează și legitimează, trimitând la precedente artistice importante, de la suprarealism la grupul subREAL.

Corp

Dacă e performance, atunci musai e cu și despre corp. Despre corpul actant, despre mișcare și acțiune live. Acesta din urmă este cuvântul-cheie în definirea performance-ului și nu degeaba reprezintă un teren de dezbateri și controverse. Exemplul cel mai frecvent este cel al teoreticienei Peggy Phelan, care afirmă că „singura viață pe care performance-ul o poate avea



Vedere din expoziția *Spații VII*. Intervenția #mecanica, Expirat/Halele Carol, 27 iulie 2017. Credite foto: Alina Ușurelu. View from the exhibition *Spații VII*. Bucharest. #mecanica intervention, Expirat/Halele Carol, 27th of July 2017. Photo credits: Alina Ușurelu.

4. Artiști participanți: Maria Mora, Mariana Gavriciuc (performeri), Simona Deaconescu (coordonator performance) Mirian Kolev (muzician).
5. Lia-Cristiana Marin, Maria-Beatrice Tudor (performeri), Simona Deaconescu (coordonator performance), Mirian Kolev (muzician).
6. Partenerii proiectului au fost: Mo'Real Universe/indexAR, Asociația Coolturală „Nouă Ne Pasă”, Calup, INP, A5 Studio Space, Rezidența BRD Scena9, Expirat, Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi, HomeFest, Centrul de Teatru Educațional REPLIKA, Revista ARTA, Revista zeppelin. Vezi pagina intervențiilor: <http://www.avmotional.com/en/projects/spatii-vii-bucuresti-suprareal/>

EN

pied the Divan Garden, a landmark of traditional urban architecture.² The third intervention, #atlas, activated the sophisticated, multi-layered and textured space of the National Museum of Maps and Old Books.³ The next, #abstract, took possession of the white, now abstracted, cube of A5 Studio Space Gallery.⁴ The fifth intervention, titled #domestic, put forward the otherwise discreet invasion of the private space of an apartment⁵. The series ended with a conference hosted at BRD Scena9 Residence, which brought together thoughts, conclusions, plans about the interaction between electronic visuals, body and space.⁶ The subtitle “supraREAL,” associated with the series of events, was meant to be taken as a statement that historicizes and legitimizes, via direct reference, artistic precedents from surrealism to the subREAL group.

Body

If it's performance, then it must be about the body: about the acting body, about motion and live action. The latter is the key word in defining performance, and it's no accident that it offers a forum for debate and controversy. The most common citation is a statement made by theorist

1. Along with Dilmana Yordanova and Mihaela Kavdanska, there were Violeta Vitanova and Stanislav Genadiev (performers) and Mirian Kolev (musician).
2. Participants: Lia-Cristiana Marin, Maria-Beatrice Tudor, Mariana Gavriciuc, Daniela Sima (performeri), Simona Deaconescu (performance coordinator) and Mirian Kolev (musician).
3. Artists: Maria-Beatrice Tudor, Maria Mora, Mariana Gavriciuc (performers), Simona Deaconescu (performance coordinator) Mirian Kolev (musician).
4. Artists: Maria Mora, Mariana Gavriciuc (performers), Simona Deaconescu (performance coordinator) Mirian Kolev (musician).
5. Lia-Cristiana Marin, Maria-Beatrice Tudor (performers), Simona Deaconescu (performance coordinator), Mirian Kolev (musician).
6. Partners: Mo'Real Universe/indexAR, Asociația Coolturală „Nouă Ne Pasă”, Calup, INP, A5 Studio Space, Rezidența BRD Scena9, Expirat, National Museum of Maps and Old Books, HomeFest, REPLIKA educational theater center, ARTA Magazine, zeppelin Magazine. The website for the events: <http://www.avmotional.com/en/projects/spatii-vii-bucuresti-suprareal/>



Vedere din expoziția *Spații VII*. Intervenția #atlas, Muzeul Național al Hărților și Cărții Vechi, 28 septembrie 2017. Credite foto: Alina Ușurelu.
View from the exhibition *Spații VII*. #atlas intervention, National Museum of Old Maps and Books, the 28th of September 2017. Photo credits: Alina Ușurelu.

software de prelucrare video (vezi secvența din #habitat). Miza acestor intervenții este în mod programatic tehnologizarea corpului și a spațiului, trimiterea în sfera mediaticului a actului performativ. Și tocmai această componentă media este cea care individualizează, care structurează și extinde în tărâm conceptual aceste lucrări.

Coda

Există viață după *Spații VII*? Fără îndoială, și asta nu doar în ceea ce privește extinderea și diversificarea formulei practicate acum, plănuită de cele două artiste. Colaborarea cu câțiva specialiști în IT (Mo'Real Universe/indexAR) a pus în discuție, în faza a doua a proiectului, extinderea spațiilor și a experienței multisenzoriale a performance-urilor, acum încheiate, prin intermediul Realității Augmentate. Mai precis, secvențele video ale coregrafiei și videoul generativ, împreună cu trama sonoră vor putea fi văzute prin intermediul unei interfețe mobile (smartphone sau tabletă) exact în locul în care acestea s-au desfășurat și perfect integrate în ambient, prelungind astfel nu doar experiența lucrărilor, ci și reinventând spațiile, activate acum în sfera virtualului. Asta arată viziune și consecvență. Dilmana Yordanova și Mihaela Kavdanska sunt două dintre puținele artiste active în România care operează în zona multimedia și care privilegiază practicile colaborative și transdisciplinare, excelând, în același timp, în ceea ce privește conceptul, abordarea, realizarea. *Spații VII* este mărturia „vie”, dar și mediată a acestei priceperi de a conjuga eficacitatea magică a traficului de concepte cu rigoarea tehnică/tehnologică a producției bine făcute și flexibilitatea inventivă a jocului cu geometriile în spațiu și cu corpurile în timp. •

EN

Programmatically, the stake of these interventions is the technology of body and space, broadcasting the performative act in the media sphere. It is precisely this component of the media that individualizes, structures and expands these works in the conceptual realm.

Coding

Is there life beyond *Living Spaces*? Undoubtedly so, not only in terms of expanding and diversifying the formula now practiced by the two artists. In the second phase of the project, the collaboration with several IT specialists (Mo'Real Universe/indexAR) has raised the issue of expanding the spaces and the multi-sensory experience of the performances completed through Augmented Reality. Specifically, video sequences of choreography and generative video along with the soundtrack could be seen through a mobile interface (smartphone or tablet) in the same space where they have been deployed. Perfectly integrated into the environment, this fact prolongs not only the experience of the works, but also the reinvention of the spaces, activated now in the virtual sphere. This demonstrates solid vision and coherence. Indeed, Dilmana Yordanova and Mihaela Kavdanska are two of the few active artists in Romania who operate in the multimedia field and who favor collaborative and transdisciplinary practices, while excelling, at the same time, in concept, approach and achievement. *Living Spaces* is the “vivid” but also mediated testimony of this ability to conjugate a magical effectiveness generated by a traffic of concepts with the technological rigor of greatly executed production as well as the inventive flexibility of play with geometries in space and with bodies over time. •

Translated by Marina Oprea

Bienala ca experiență a globalității: este depolitizarea discursului artei contemporane necesară?

Text Cristian Nae

Prin discursul său curatorial depolitizat, opus atât celei de-a 14-a ediții a *documenta*, cât și expoziției curatoriate cu doi ani în urmă de Okwui Enwezor în pavilioanele din Arsenale și Giardini, cea de a 57-a ediție a Bienalei de la Veneția ridică unele întrebări presante privind nu doar depolitizarea recentă a discursului despre globalizare, ci și rolul bienalei de artă în configurația artistică actuală. Poate trece Veneția dincolo de paradigma omogenizatoare a „cubului alb global” (Elena Filipovic), reducând expoziția la o reprezentare sau o reconstrucție incompletă și fragmentară a lumii ca totalitate (ce concuza, de această dată, cu viața însăși)? Sugerează cumva expoziția voit decontextualizată, propusă de Christine Macel, faptul că bienala de artă este, iremediabil, un spectacol cultural, ce poate oferi doar posibilități de subiectivizare ce rămân în spațiul experienței estetice, și mai puțin o platformă globală pentru emancipare intelectuală, în care orice critică a expansiunii capitalului este deopotrivă ipocrită și ineficientă?

Aceste întrebări ridică problema locului bienalelor în sistemul actual al artei și al diferențelor dintre statutul și funcțiile lor în acest sistem. Ce eficiență mai are discursul decolonial ce a însoțit multă vreme discursul lor legitimator în afara cadrelor de referință occidentale în calitate de „instituții instabile”, cum le numea Carlos Basualdo? Acest lucru privește cu atât mai mult Veneția, cu cât centralitatea sa în sistemul actual al bienalelor a rămas aproape necontestată. Potrivit lui John Miller, bienalele pot fi considerate angrenaje ideologice, care materializează spații ale sociabilității, dialogului și conflictului, precum și noi regiuri ale vizibilității și tehnologii estetice menite să influențeze formarea subiectivității.

Astfel, internaționalismul și schimburile culturale sunt aspecte-cheie ale expozițiilor bienale, justificând răspândirea lor accelerată după anii '80 în diverse regiuni geografice afla-



Michel Blazy, „Colecție de încălțăminte”/ *Collection de Chaussures*, 2015-2017. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia, *Viva Arte Viva*. Credite foto: Italo Rondinella.

Michel Blazy, “Shoe Collection”/ *Collection de Chaussures*, 2015-2017. Courtesy of La Biennale di Venezia, *Viva Arte Viva*. Photo credits: Italo Rondinella.

The Biennial as an Experience of Globalization: Is the Depoliticizing of the Contemporary Artistic Discourse Necessary?

EN

The depoliticized curatorial discourse of the 57th Venice Biennale, opposite to the one of *documenta* 14 and to the previous Biennale exhibition curated by Okwui Enwezor for the Giardini and the Arsenale, raises some pressing questions about not only the recent depoliticizing of the discourse on globalization, but also about the role of the art biennial for the current art world. Can Venice go beyond the unifying paradigm of the “global white cube” (Elena Filipovic) and downsize an exhibition to an incomplete or fragmentary representation or reconstruction of the world

– understood as totality, this time paralleling life itself? Does the intentionally de-contextualized exhibition proposed by Christine Macel suggest that the art biennial is, inescapably, a cultural show which can offer possibilities of subjectivization within the realm of the aesthetic experience only, and less so a global platform for intellectual emancipation, for which any critique brought to the expansion of capitalism is both hypocritical and inefficient?

These questions raise the problem of the position the art biennials

Aș dori să începem acest dialog cu tinerețea dumneavoastră petrecută în România. Care au fost primii pași spre artă și arheologie? Cum a început cariera de artist, care a fost atmosfera anilor de formare: locuri, profesori, prieteni, mentori? Care sunt legăturile dintre artă și arheologie în opera dvs.? Cum ați ales Italia ca loc de refugiu după plecarea din România comunistă?

Alături de bunicul meu, jurnalistul Petru Canarache, și de fratele lui, arheologul Vasile Canarache, mi-am petrecut cele mai frumoase și poetice momente ale copilăriei. Făceam nenumărate portrete în cărbune și tuș și mergeam la cursurile Institutului de Artă din București. În anii aceia l-am cunoscut pe profesorul Ștefan Constantinescu, prieten de-al bunicului meu. Ne vedeam deseori la final de săptămână. Erau întâlniri care îmi provocau emoții puternice și îmi întăreau convingerea și dorința de a fi pictor. L-am cunoscut aici pe Clody Bertola, Liviu Ciulei, iar mai apoi au urmat marea prietenie cu Ion Caramitru și familia lui și petrecerile în studioul meu cu cântece macedonene. Apoi vacanțele de vară de la Constanța, unde locuiam la Vasile Canarache și unde mergeam cu tinerii arheologi ca să facem săpături. Era o atmosferă intelectuală care avea legătură și cu artiștii.

L-am cunoscut pe Ethel și pe Silviu Baias (o mare prietenie), pe Titi Georgescu, care avea studioul la Muzeul de Artă și care îmi pregătea panourile pentru a face copiile lucrărilor lui Massimo Campigli. A fost primul mediu sofisticat și incitant pe care l-am întâlnit, în raportul dintre artă și viață. Nu departe de Muzeul de Arheologie, profesorul Ghiță Popescu picta Patriarhia, iar mai târziu m-am decis să mă înscriu la secția de Pictură Monumentală din cadrul Academiei. Aici l-am avut maestru pe Ștefan Constantinescu, iar ca asistent pe Ion Stendl, care a devenit un foarte bun prieten. În acea perioadă frecventam atelierul lui Doru Șetran, Ion Bitzan și Vincențiu Grigorescu. Cel din urmă m-a ajutat foarte mult în primul meu an în Italia, era un om de o sensibilitate nemaîntâlnită, cu o gândire rafinată și pătrunzătoare. Maestrul meu, Ștefan Constantinescu, îmi vorbea mereu de Italia și îmi spunea: „Dragă Radu, tu trebuie să mergi în Italia...”. În acei ani, între 1969 și 1972, o perioadă de muncă intensă, am primit premiul pentru grafică destinat artiștilor români (în 1972), iar cu 4 ani înainte premiul Bienalei tinerilor artiști de la Paris (în 1969), alături de Ion și Tita Stendl și de Radu Stoica.

I'd like to begin this dialogue with your youth days in Romania. What were your first steps towards art and archaeology? How did your career as an artist begin, what was the atmosphere during your years of development - places, teachers, friends, mentors? What are the connections between art and archeology in your work? How did you choose Italy as refuge upon leaving communist Romania?

Together with my grandfather journalist Petru Canarache and his brother archaeologist Vasile Canarache I spent the most beautiful and poetic moments of my childhood. I would make countless portraits in charcoal and ink and attend classes at the Bucharest Art Institute.

During those years I met professor Ștefan Constantinescu, one of my grandfather's friends. We would often meet during weekends. Those meetings caused me great emotional stir and strengthened my decision to become a painter. There I met Clody Bertola, Liviu Ciulei, and then came the wonderful friendship with Ion Caramitru and his family and the parties back in my studio

Povestiți-mi despre primii ani în Italia. Acomodarea, munca, arta. Care au fost circumstanțele plecării? Cum erau priviți românii atunci? După cât timp ați simțit că v-ați acomodat în Italia cu limba, prietenii, meseria? Cât despre expunere, ați fost rapid asimilat de sistem sau a avut legătură directă cu poziția privilegiată de profesor la Academie? Cine sunt curatorii importanți cu care ați lucrat și sub ce auspicii?

Într-o zi, pe la ora 11:00, cineva mi-a înmănat în atelier pașaportul și mi-a spus că puteam să plec în Italia. M-am dus acasă, am pregătit bagajele, iar la ora 14:00 mi-am luat la revedere de la familie, m-am urcat în mașină și

filled with Macedonian songs. Then the summer holidays at Constanța, where I would stay at Vasile Canarache and where I would go for diggings with young archaeologists. It was an intellectual atmosphere generated by a close connection with artists.

I met Ethel and Silviu Baias (linked by a great friendship) and Titi Georgescu, who had his studio in the Museum of Art and who would prepare the panels on which I would make copies of works by Massimo Campigli. In the intertwining between art and life this was the first sophisticated and stimulating environment I ever came into contact with. Not far from the Archaeology Museum, the teacher Ghiță Popescu was painting on buildings belonging to the Patriarchate, and later I decided to enroll in the mural painting department of the Academy. My mentor here was Ștefan Constantinescu, and my assistant Ion Stendl, who became a very good friend of mine. During that time I resorted around the studios of Doru Șetran, Ion Bitzan, and Vincențiu Grigorescu. The latter helped me a lot during my first year in Italy. He



Radu Dragomirescu, „Zăpadă”/ Zona di neve - Zona di neve, 2016. Credite foto: Victoria ART center București. Radu Dragomirescu, „Snow Zone”/ Zona di neve, 2016. Photo credits: Victoria ART center Bucharest.



Black Hyperbox

Text Rareș Grozea

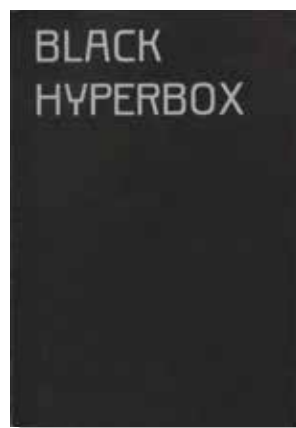
Black Hyperbox

Editată de Alina Popa și Florin

Flueras

Publicată și distribuită de P U N C H

Noiembrie 2016, 368 p.

*Black Hyperbox*

Edited by Alina Popa and Florin

Flueras

Published by P U N C H

November 2016, 368 p.

Sub auspiciile antropocenului, ale realismului speculativ și ale ontologiei orientate spre-obiect, explorarea formelor anti-moderne de cunoaștere a căpătat recent o anumită miză. Unii autori, de pildă, s-au orientat spre pre-modern, spre gândirea Evului Mediu, precum romanul teoretic *thN Lng folk 2go: Investigating Future Premoderns™* (2013) sau studiul lui Jeffrey Jerome Cohen Stone, *An Ecology of the Inhuman* (2015), în discursul ambelor existând elemente narrative.

Asta deschide o întrebare legată de metodă. Mai precis legată de ceea ce convențional numim ficțiune. „Ficțiunea-teorie” (theory fiction) a luat avânt în ultimii ani. Mai multe lucrări își asumă explicit eticheta și cu siguranță vor mai fi și altele. Printre textele care au deschis această cale se numără romanul din 2008 al lui Reza Negarestani, *Cyclonopedia. Complicity With Anonymous Materials*, precum și mai multe texte ale lui Nick Land și ale Cybernetic Culture Research Unit (grupul îndrumat de către acesta și Sadie Plant), dar și câteva texte incluse în *#Accelerate. The Accelerationist Reader*. Textele de gen îmbină discursul teoretic (uneori transmis prin vocile unor personaje), povestea și elemente de mitologie împrumutate sau proprii lor (cazul Ccru).

Deși mai toate direcțiile descrise mai sus, luate individual, au început să fie explorate din secolul trecut, pare să existe în ultimii ani o convergență între acestea, o afinitate naturală, în care volumul *Black Hyperbox*, scos de P U N C H și coordonat de Alina Popa și Florin Flueras, își găsește locul. Cartea aduce laolaltă mai multe texte scrise de artiști și teoreticieni români și străini. Tranziționăm de la texte ce ar putea fi publicate în reviste academice (precum textul lui Dylan Trigg despre istoricitate corporală și filmul *Altered States*), proză scurtă (precum textul Adrianei Gheorghe) sau poezie teoretică (Cristina Bogdan și Garrett Strickland).

Prompted by the theoretical advent of the Anthropocene, speculative realism and object-oriented ontology, an exploration of anti-Modern forms of knowledge has gained certain urgency in recent times. Some writers have for instance turned to the pre-modern, namely to medieval thought, like the theory-novel *thN Lng folk 2go: Investigating Future Premoderns™* (2013) or Jeffrey Jerome Cohen’s study *Stone. An Ecology of the Inhuman* (2015), both of which weave narrative methods into their discourse.

This opens up a question of method. To be more precise of what we conventionally term “literary fiction”. “Theory-fiction” has become a thing in recent years. A number of works explicitly adhere to the label and more are bound to come. The quintessential works include Reza Negarestani’s 2008 novel *Cyclonopedia. Complicity With Anonymous Materials*, as well as writings of Nick Land and the Cybernetic Culture Research Unit, plus various pieces included in *#Accelerate. The Accelerationist Reader*. Such texts seamlessly move between theorization (sometimes conveyed through voices of characters), story, and world and mythos-building (especially in the case of the Ccru).

While all of the directions I have outlined here in terrible brief have been expounded on in one way or another since the last century, there seems to be a convergence of these ideas in recent years, one into which *Black Hyperbox*, released by P U N C H and edited by Alina Popa and Florin Flueras, slides itself. The book comprises a number of texts by foreign and Romanian artists and theoreticians. We move from texts that read like scientific papers (like Dylan Trigg’s text on body historicity and the film *Altered States*), short stories (a text by Adriana Gheorghe), or theoretical poems (Cristina Bogdan’s and Garrett Strickland’s).

Cutia neagră e un spațiu al posibilității, al identităților fluide, iar această (anti)structură a ei se regăsește reflectată în marea varietate de voci pe care o conține, fiecare operând cu un cadru teoretic unic și uneori cu propriul său vocabular. Cutia neagră e elementul comun, liantul. Chiar și când este absentă, se face simțită în text prin asociere, prin legăturile pe care le face cititorul. Însăși identitatea conceptului e instabilă, după cum ne-am aștepta de la un astfel de dispozitiv alienant.

În istoria artei, spațiul de performance denumit „cutie neagră” e conceptualizat ca antiteza spațiului luminat și static al cubului alb. Alina Popa identifică în textul ei o instabilitate radicală, precum cea a practicii performative în jungla amazoniană, asociată cunoașterii șamanice și identităților fluide, instabile. Contrapunerea ei între cele două se constituie, pe de-o parte, pe privarea senzorială și concentrarea într-un interior și, pe de cealaltă parte, pe supraîncărcarea senzorială și pe internalizarea unui exterior fără limite, natura liberă devenind un spațiu alienant, imposibil de cunoscut, la care trebuie să reînvățăm să ne raportăm – unul din punctele-cheie în teoria ecologică.

În termeni științifici, o cutie neagră e un sistem cu intrări și ieșiri, al cărui mecanism intern, modul în care prelucrează datele (sau orice altceva ar prelucra), e necunoscut de observator. Aceasta poate reprezenta deci foarte bine inconștientul, față de ale cărui mecanisme și formare suntem noi înșine alienați, după cum sugerează Dylan Trigg în eseul său, mergând pe urmele lui Lacan. O legătură strânsă între anxietate și alienare e sugerată și în alte texte, precum cel al lui Ben Woodard, *A Mind is a Terrible Thing to Have*, care expune vidurile din imaginea noastră asupra sinelui, a cunoașterii acestuia, sau în cel al lui Gregory Chatonsky, *Exuding*, despre imaginea xenomorfului din Alien și a relația dintre cultura pop și realitate (elementele de cultură pop, mai ales narațiunile SF, sunt elemente de analiză importante în numeroase texte).

Personal cred că, dincolo de presupuzițiile teoretice generale, *Black Hyperbox*, ca fenomen particular, e un punct de dialog și critică, ce pune întrebări care afectează modul în care facem artă, care poate servi ca o „cutie de unelte” pentru practică. Conceptul *Black Hyperbox* a fost la baza mai multor lucrări, în principal performative, de când a fost anunțat în 2015. La ceva timp după apariție, pe 28 septembrie 2017, a avut loc la Institutul Cultural Român din Berlin un eveniment de lansare, cu ocazia căruia au avut loc cinci performance-uri, de Alina Popa, Florin Flueras, Adriana Gheorghe, Cătălina Gubandru și Bogdan Bălan, din care primii trei și-au mai interpretat lucrarea în trecut. Să vedem deci dacă asta ne poate spune ceva despre cum trece teoria în practică.

Pe fundalul unei alienări radicale, performance-urile păreau a încerca să recupereze un sentiment de comunitate prin interacțiunea cu publicul (Alina Popa, care-și plasează corpul ca centru către care publicul e atras, straniețea jucăușă a lui Bogdan Bălan, modul în care Adriana Gheorghe se adresează publicului ca public), prin impresia de naturalețe

The black box is a realm of possibility, of fluid identities, and this theoretical (anti-)structure is made manifest in the great variety of voices contained within it, each operating with a unique theoretical framework and sometimes its own vocabulary. The black box is the common thread. Even when it is absent, it forces itself into the text by means of association alone, by potential connections made by the reader. The very identity of the concept is unstable, as the alienating device it purports to be.

In art history the performance space of the black box is conceptualized as the antithesis of the lit and static white cube. Alina Popa identifies in her text a similar radical instability in performance practice to that of the Amazonian jungle, associated with shamanic knowledge and ever shifting, unstable identities. On the one hand, this duality is built upon sensory deprivation and containment to an inside. On the other, it builds on sensory overload and internalization of a totalizing outside, an unfettered nature becoming alien. In other words, an unknowable space towards which we must re-learn to relate, this also being one of the key points in ecological theory.

In its scientific use, a black box is a system that receives an input and produces an output, without us having knowledge of its internal workings. It can therefore stand just as well for the unconscious, from whose workings and constitution we are ourselves alienated, as Dylan Trigg posits in his Lacan-inspired essay. This link between anxiety and alienation is found in other texts, as in the case of Ben Woodard’s *A Mind is a Terrible Thing to Have*. In it, Woodard exposes critical voids in our views of the self or our knowledge about it. In Gregory Chatonsky’s *Exuding*, the author collates the image of Xenomorph from Alien with the relation between pop culture and reality (pop culture, and especially sci-fi narratives are encountered throughout the texts, as important cultural units of analysis).

Personally, I believe *Black Hyperbox* is a convergent point for dialogue and critique. The theoretical questions raised have bearing on how we practice art; a conceptual toolbox for praxis. The *Black Hyperbox* concept spawned a number of works, mostly performances, from the time it was announced, in 2015. A while after its release, on September 28, 2017, a launch event was held at the Rumänisches Kulturinstitut in Berlin, showcasing five performances, by Alina Popa, Florin Flueras, Adriana Gheorghe, Cătălina Gubandru and Bogdan Bălan, the first three having performed their pieces before. What can this tell us about how theory slides into practice?

Against a backdrop of radical alienation, the performance series tried to recover a feeling of community through interaction with the audience (Alina Popa making her body the center towards which the audience was drawn, Bogdan Bălan’s strange playfulness, Adriana Gheorghe addressing the audience as an audience). The seeming unaffectedness of the performers, whether reciting their stories, breaking into an awkward laugh then trying to recover their train of thought,

COLABORATORI

Achim Wamssler (n. 1983) este filozof și scriitor. Lucrează ca scriitor independent și traducător de poezie și literatură. Trăiește și lucrează la Berlin.

Adriana Blidaru (n. 1989) este curatoare, editoarea și fondatoa-rea proiectului Living Content, și până acum a scris pentru diferite publicații ca The Brooklyn Rail, CURA Magazine, și Revista ARTA. Are un Master în Studii Curatoriale de la Bard College si un BFA de la Universitate Oxford. Locuiește în New York.

Alexandra Manole (n. 1990) este curatoare și coordonatoare de pro-iecte la Galeria Posibilă, București. Trăiește și activează în București.

Alina Cristescu a înființat și condu-ce din 2007 CALINA Spațiu de Artă Contemporană din Timișoara.

Alina Floroi locuiește între Brașov și Istanbul și frecventează lumea artei din perspectiva de prietenă, turistă și organizator.

Andreea Mihaiu (n. 1989) este grafic designer și designer de carte. Este co-fondatoare a studio-ului de design Grapho_mat din București. Trăiește și activează în București.

Beatrice Boban este absolventă a Facultății de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. În prezent urmează studiile universitare de masterat ale programului Teoria și Practica Imaginii (CESI - Universita-tea din București).

Bogdan Ghiu (n. 1958) este poet, eseist și traducător. Susține rubrici săptămânale în Observator cultural, LiterNet.ro și una zilnică la Radio România Cultural. Trăiește și acti-vează în București.

Cătălin Davidescu, Doctor în Arte vizuale, este istoric și critic de artă, expert, evaluator atestat în artă modernă și contemporană româ-nească, curator la Muzeul de Artă din Craiova (1980-1999), membru în colegiul de redacție al revistei culturale Ramuri.

Cosmin Haias (n. 1968) este artist și curator independent. Trăiește și lucrează în Timișoara.

Cristian Iftode (n. 1979) este con-ferențiar univ. dr. la Facultatea de Filozofie, Universitatea din Bucu-rești, unde predă cursuri de etică, estetică și filozofie contemporană. Trăiește și activează în București.

Cristian Nae este teoretician și critic de artă. În prezent, este conferenți-ar universitar la Facultatea de Arte Vizuale si Design din Iași, curator al Centrului de Fotografie Contempo-rană din Iași și cercetător asociat la Colegiul Noua Europă din București. Trăiește și lucrează în Iași.

Daria Ghiu este doctor în istoria artei, critic de artă și jurnalistă. În prezent, este jurnalistă la Radio România Cultural și redactoare la Editura Casa Radio. Trăiește și activează în București.

Denise Parizek (n. 1963) este cura-toare și critic de artă independent. În prezent este membră a spațiului artist-run Schleifmühlgasse 12-14 din Viena. Trăiește și activează în Europa.

Eleonora Farina (n. 1981) este cu-ratoare și cercetătoare. În prezent, este vicepreședintă a asociației Peninsula e.V. Trăiește și activează la Berlin.

Georgiana Cojocaru (n. 1991) este editor la Revista ARTA și curatoare independentă. Trăiește și activează în București și Londra.

Horea Avram este profesor asis-tent la departamentul de film și media al universității Babeș-Bolyai din Cluj, România. Deține un doctorat în istoria artei și științele comunicării de la Universitatea McGill, Montreal. Curator inde-pendent din 1996. Cercetător la Colegiul Noua Europă – Institutul de studii avansate în științe umanis-te și științe sociale, 2017-2018.

Igor Mocanu (n. 1984) este critic de artă și curator. În prezent este editor la Revista ARTA și coordona-tor de cercetare la Centrul Național al Dansului – București. Trăiește și activează în București.

Ileana Pintilie este critic de artă, curatoare și profesor universitar la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest din Timișoara. Trăiește și lucrează în Timișoara.

Liviana Dan este critic și curatoare independentă. Trăiește și activează la Sibiu.

Petru Lucaci (n. 1956) este artist vizual și profesor universitar. În prezent este Prof. Univ. Dr. la Universitatea Națională de Arte din București, Președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România, Director al Revistei ARTA și director artistic pentru Victoria Art Center din București. Trăiește și activează în București.

Magda Cârnecki este scriitoare și critic de artă. Actualmente este redactor-șef al Revistei ARTA și președintă a PEN Club România. Trăiește și lucrează la București și Paris.

Magda Radu (n. 1978) este cura-toare și istoric de artă. În prezent, este co-curatoare a programului Salonul de proiecte. Trăiește și activează în București.

Olivia Nițiș (n. 1979) este curatoa-re independentă. În prezent este cercetătoare la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Romane și vicepreședinta Asociați-ei Experimental Project. Trăiește și activează în București.

Radu Dragomirescu (n. 1944) este artist vizual. În prezent, este profesor la departamentul de pictură al Accademia di Belle Arti din Florența. Trăiește și activează în Torino și Aramengo.

Rareș Grozea (n. 1995) este stu-dent la istorie în Berlin și colabo-rator la Revista ARTA. Trăiește și activează în Berlin.

Simina Neagu (n. 1988) a absolvit un masterat în estetică și teoria artei la Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University London și a colaborat cu diverse organiza-ții non-profit și artiști cum ar fi Chisenhale Gallery, Artist Pension Trust și Céline Condorelli. Trăiește și lucrează în Londra.

Simona Dumitriu este curatoare și artistă. În prezent, lucrează împreuna cu partenera sa în duo-ul Claude & Dersch și face parte din grupul de performance Local Goddesses. Trăiește și activează în Malmö.

Simona Vilău (n. 1983) este artistă și curatoare independentă. Scrie despre artă contemporană la Revista Arta din 2010, iar din 2016 face parte din board-ul curatorial ARCUB. Trăiește și lucrează la București.

Valentina Iancu (n. 1985) este istoric de artă, critic și curatoare. Trăiește și activează în București.

CONTRIBUTORS

Achim Wamssler (b.1983) is a philo-sopher and an author. He works as a freelance writer and translator of poetry and literature. He lives and works in Berlin.

Adriana Blidaru (b. 1989) is a curator, the founder and editor of the project Living Content. She has written for different magazines such as The Brooklyn Rail, CURA Magazine, and Revista ARTA. She holds a Master Degree in Cura-torial Studies from Bard College and a BFA from Oxford University. Currently lives in New York.

Alexandra Manole (b. 1990) works as curator and project coordinator at Galeria Posibilă, București. She leaves and works in Bucharest.

Alina Cristescu established and runs CALINA Contemporary Art Space in Timișoara since 2007.

Alina Floroi lives in Brașov, Istanbul and in between and frequents the art world as a friend, tourist and manager.

Andreea Mihaiu (b. 1989) is a graphic designer and book designer. She is a co-founder of Grapho_mat design studio based in Bucharest. She lives and works in Bucharest.

Beatrice Boban is a graduate of the Faculty of Art History and Theory at the National University of Arts Bucharest. She is currently studying the Theory and Practice of the Image as a Master’s student within the University of Bucharest.

Bogdan Ghiu (b. 1958) is a poet, essayist and translator. He writes weekly columns in Observator cul-tural and LiterNet.ro and has a dai-ly show on Radio Romania Cultural. He lives and works in Bucharest.

Cătălin Davidescu, Phd in Visual Arts, is an art critic and art histori-an, an expert and certified evalua-tor in modern and contemporary Romanian art, curator at the Mu-seum of Art in Craiova (1980-1999), member in the editorial board of Ramuri cultural magazine.

Cosmin Haias (b. 1968) is an artist and independent curator. He lives and works in Timișoara.

Cristian Iftode (b. 1979) is Ph.D. Associate Professor in the Faculty of Philosophy, University of Bucha-rest, where he teaches courses on ethics, aesthetics and contempo-rary philosophy. He lives and works in Bucharest.

Cristian Nae is an art critic and theorist. He works as associate professor at the Faculty of Visual Arts and Design in Iași, as associ-ate researcher at the New Europe College, Bucharest and as curator of the Center for Contemporary Photography Iași. He lives and works in Iași.

Daria Ghiu is a PhD, art critic and journalist. Currently she works as journalist at Radio Romania Cultural and editor at Casa Radio Publishing House. She lives and works in Bucharest.

Denise Parizek (b. 1963) is a freelan-ce art curator, art critic and member of artist run space Schleifmühlgasse 12-14. Lives and works in Europe.

Eleonora Farina (b. 1981) is a cura-tor and researcher. Currently, she is vice-chairwoman of the association Peninsula e.V. She lives and works in Berlin.

Georgiana Cojocaru (b. 1991) is an independent curator and editor at Revista Arta. She lives and works in Bucharest and London.

Horea Avram is Assistant Professor at the Department of Cinema and Media, at Babeș-Bolyai University, Cluj, Romania. PhD in Art History and Communication Studies at McGill University, Montreal. Independent curator since 1996. Research fellow at the New Europe College – Institute for Advanced Study in the Humani-ties and Social Sciences, 2017-2018.

Igor Mocanu (b. 1984) is an art critic and curator. He works as editor for Revista ARTA and Head of Research for Bucharest National Contemporary Dance Center. He lives and works in Bucharest.

Ileana Pintilie is an art critic and curator, professor at the Arts Fa-culty, West University in Timisoara, Romania. She lives and works in Timișoara.

Liviana Dan is an independent art critic and curator. She lives and works in Sibiu.

Petru Lucaci (n. 1956) is a visual artist and professor. Currently he works as a Professor at the National University of Arts Bucharest, President of the National Union of Visual Artists, Director of ARTA Journal and Art Director at Victoria Art Center for Contemporary Cultural Production, Bucharest. He lives and works in Bucharest.

Magda Cârnecki is a writer and an art critic. At present, she works as editor-in-chief for Revista ARTA and is president of PEN Club Romania. She lives and works in Bucharest and Paris.

Magda Radu (b. 1978) is an art historian and curator. Currently she is co-curator of the Salonul de proiecte program. She lives and works in Bucharest.

Olivia Nițiș (n. 1979) is an indepen-dent curator. She currently works as researcher at the Institute of Art History “G. Oprescu” of the Romanian Academy and vice-pre-sident of Experimental Project Association. She lives and works in Bucharest.

Radu Dragomirescu (b. 1944) is a visual artist. Currently, he teaches painting at the Accademia di Belle Arti in Florence. He lives and works in Torino and Aramengo.

Rareș Grozea (b. 1995) is a student of Global History in Berlin and con-tributor at Revista ARTA. He lives and works in Berlin.

Simina Neagu (b. 1988) holds a postgraduate degree in aesthetics and art theory from the Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University London. She has collaborated with several non-profits and artists such as Chisenhale Gallery, Artist Pen-sion Trust and Céline Condorelli. She lives and works in London.

Simona Dumitriu is a curator and artist currently part – alongside her partner – of the artistic duo Claude & Dersch and also part of the per-formance group Local Goddesses. She lives and works in Malmö.

Simona Vilău (b. 1983) is an independent artist and curator. She has been writing for Revista ARTA since 2010. From 2016 she is a member of the curatorial board of ARCUB. Lives and works in Bucharest.

Valentina Iancu (b. 1985) is an art historian, critic and curator. She lives and works in Bucharest.