

SUMAR / CONTENT

4 EDITORIAL MAGDA CÂRNECI

DOSAR / DOSSIER

8 CURATORIATUL ASTĂZI – INSTRUMENTE,
METODE, PERSPECTIVE
*CURATING TODAY – INSTRUMENTS,
METHODS, PERSPECTIVES*
RUXANDRA DEMETRESCU &
DIANA MARINCU

14 EXPOZIȚIILE CA FORME CURATORIALE
READYMADE DE EVADARE
*EXHIBITIONS AS CURATORIAL READYMADE
FORMS OF ESCAPE*
PAUL O'NEILL

24 1/2 DECALOG
1/2 DECALOGUE
LIVIANA DAN

26 REVIZITÂND FESTIVALUL SAU
BIENALA ENTUZIAȘTILOR
*REVISITING THE FESTIVAL OR
THE BIENNALE OF THE LIVELY*
PATRICK FLORES

32 THERESA
CU SAU FĂRĂ AUDIENȚĂ? ... COMENTARII
*THERESA. WITH OR WITHOUT AN AUDIENCE?
... COMMENTS*
ANCA MIHULEȚ

39 SUPRAVIEȚUIND NOMADISMULUI ARTISTIC
SURVIVING ART NOMADISM
IRIS ORDEAN

44 RELAȚII DE PUTERE ÎNTRE
CURĂTORUL VESTIC ȘI ARTISTUL ESTIC
*POWER RELATIONS BETWEEN
THE WESTERN CURATOR AND THE EASTERN
ARTIST*
ILEANA PINTILIE

49 ÎNTREBĂRI LA IEȘIREA DIN CARANTINĂ
QUESTIONS COMING OUT OF LOCKDOWN
FLAVIU ROGOJAN

54 ȘI TE POȚI TREZI TRĂIND ÎN
VREMURILE POST-ARTISTICE
*AND YOU MAY FIND YOURSELF LIVING
IN THE POST-ARTISTIC TIMES*
SEBASTIAN CICHOCKI

63 ARTA CA NECESITATE, RECUPERARE,
DROG ȘI VECINĂTATE
*ART AS A NECESSITY, A RECOVERY,
A DRUG, AND A NEIGHBOURHOOD*
ÖVÜL Ö. DURMUSOĞLU &
JOANNA WARSZA

69 UNDE NU A MAI AJUNS NIMENI
WHERE NO ONE HAS GONE BEFORE
ADRIAN NOTZ

77 CÂTEVA COMPARAȚII CE HĂRĂZESC
CURATORIATULUI NÉINDEMÂNATIC
UN VIITOR CA SPORT DE NIȘĂ
*A FEW COMPARISONS THAT PREDICT THE
ESTABLISHMENT OF CLUMSY CURATING AS A
NICHE SPORT*
DRAGOȘ OLEA

ARTIȘTI ÎN VREMEA PANDEMIEI ARTISTS IN PANDEMIC TIMES

86 SILVIA AMANCEI & BOGDAN ARMANU

88 SÁNDOR BARTHA

90 LILIANA BASARAB

94 ANCA BENERA & ARNOLD ESTEFÁN
LUMEA DE DUPĂ NOI
THE WORLD AFTER US

96 RĂZVAN BOAR. DEMOFLASH II

100 ALEX BODEA

104 RĂZVAN BOTIȘ

106 ROBERTA CURCĂ
MOBILITATE ȘI ARTĂ ÎN PANDEMIE
MOBILITY AND ART DURING THE PANDEMIC

108 LUCIAN INDREI

112 LERA KELEMEN
ANTROPOGENUL ESTE ABSENT,
DAR PREZENT CA URMĂ
*THE ANTHROPIC IS ABSENT, BUT LIVES
THROUGH ITS TRACE*

114 AURORA KIRÁLY

118 CIPRIAN MUREȘAN

122 LEA RASOVSKY
I AM FLUENT IN ISOLATION

126 IOANA STANCA

128 MIKI VELCIOV. INTERVENȚII ÎN NATURĂ
MIKI VELCIOV'S INTERVENTIONS IN NATURE
MARIA OROSAN-TELEA

PROIECTE DIN ROMÂNIA ÎN VREMEA PANDEMIEI PROJECTS IN ROMANIA IN PANDEMIC TIMES

134 ARTIȘTI ÎMPREUNĂ
ARTISTS TOGETHER
CENTRUL CULTURAL CLUJEAN

136 LOGOUT 2.0 //
PROIEȚII VIDEO LA FEREASTRĂ
VIDEO PROJECTIONS FROM THE WINDOW
DUMITRU GURJII

139 „VREAU SĂ MERG ACOLO UNDE A MERS FIE-
CARE ARTIST, DAR UNDE PUȚINI S-AU DERAN-
JAT SĂ MAI RĂMÂNĂ.”
*“I WANT TO GO WHERE EACH ARTIST WENT,
BUT WHERE FEW BOTHERED TO STAY.”*
INDECIS TIMIȘOARA

142 PANDEMIC ART
PLATFORMA TEHNOARTE TIMIȘOARA

146 ARTISTS ROOMS
REZIDENȚA BRD SCENA9

150 JURNAL DE VIRUS
VIRUS DIARY
WHITE CUIB CLUJ

153 CAMPART
FUNDAȚIA ART ENCOUNTERS

PROIECTE INTERNAȚIONALE ÎN VREMEA PANDEMIEI INTERNATIONAL PROJECTS IN PANDEMIC TIMES

162 ART AT A TIME LIKE THIS INC.
O NOUĂ FORMĂ DE INSTITUȚIE DE ARTĂ
A NEW BREED OF ART INSTITUTION

166 DE LA FEREASTRA MEA / DE LA FEREASTRA TA
FROM MY WINDOW / FROM YOUR WINDOW
E-FLUX & THE INTERNATIONAL SHORT
FILM FESTIVAL OBERHAUSEN

168 JULIA STOSCHEK PREZINTĂ
COLECȚIA SA DE ARTĂ MEDIA ONLINE
*JULIA STOSCHEK PRESENTS
HER MEDIA ART COLLECTION ONLINE*

170 ARTIȘTI ÎN CARANTINĂ
ARTISTS IN QUARANTINE
THE MUSEUM CONFEDERATION
L'INTERNATIONALE

173 RED ZENITH COLLECTIVE

174 ENTER - ONASSIS FOUNDATION

178 ASAD RAZA DESPRE INTIMITATEA LUCRULUI
MANUAL, ÉDOUARD GLISSANT ȘI GĂTITUL
ACASĂ.
INTERVIU DE SHANE ANDERSON
*ASAD RAZA ON DIY INTIMACY, ÉDOUARD
GLISSANT AND HOME COOKING.*
AN INTERVIEW BY SHANE ANDERSON,

RECENZIE DE CARTE BOOK REVIEW

186 FRAGMENTE DIN ISTORIA
EXPOZIȚIILOR DE ARTĂ ALTERNATIVĂ
*FRAGMENTS FROM THE HISTORY OF
ALTERNATIVE ART EXHIBITIONS*
GABRIELA ROBECI

188 ELIBERAREA IMAGINII –
SCHIMBAREA PARADIGMELOR TEORETICE
*THE LIBERATION OF THE IMAGE –
A CHANGE OF THEORETICAL PARADIGMS*
DARIA GHIU

190 CÂND SITUAȚIA SE AGRAVEAZĂ,
TREBUIE PUS PICIORUL ÎN PRAG
*WHEN THE GOING GETS TOUGH,
THE TOUGH GET GOING*
MĂDĂLINA BRAȘOVEANU

IN MEMORIAM

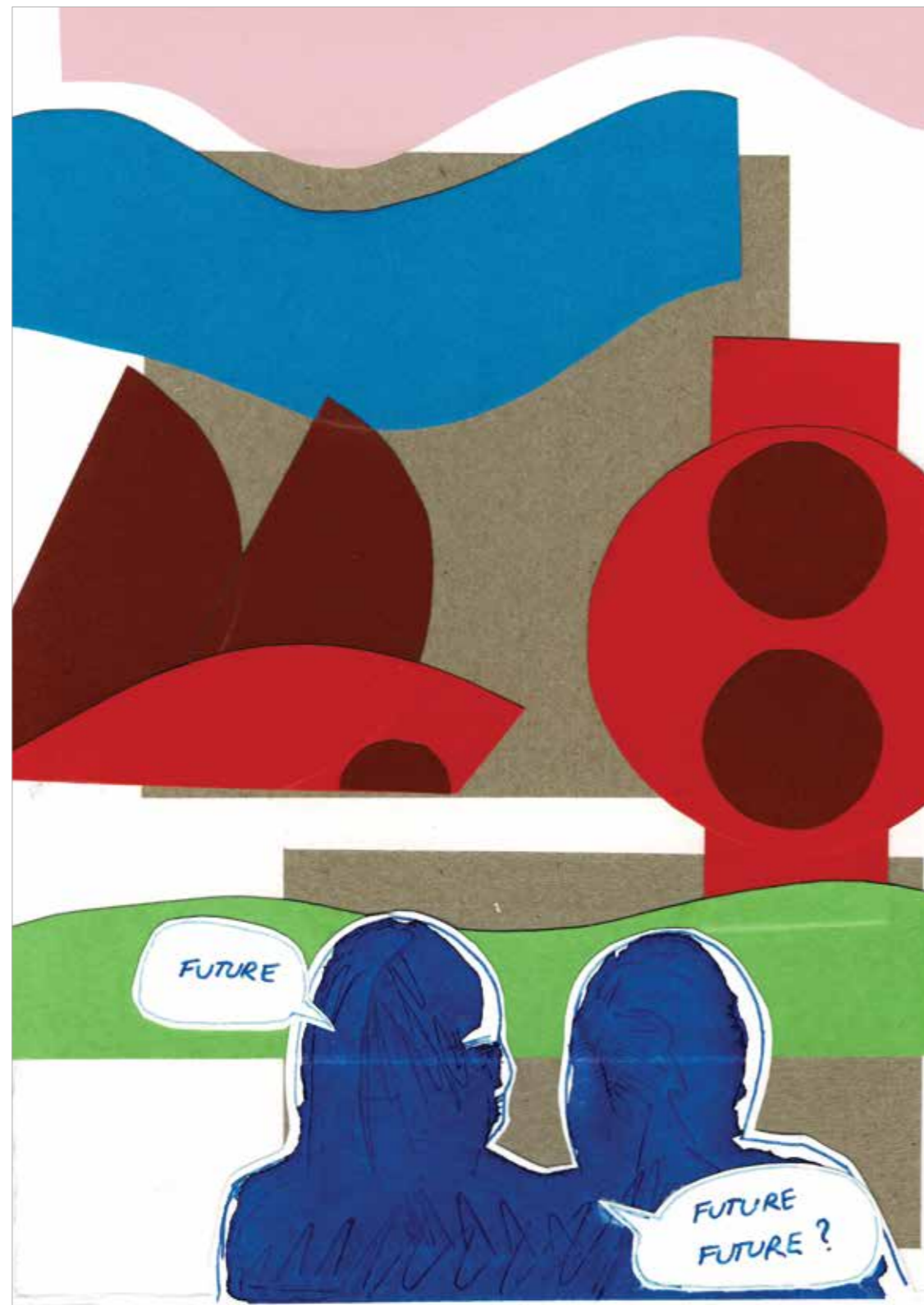
192 CUM SĂ-MI IAU RĂMAS BUN DE LA IONUȚ.
CINCISPREZECE GESTURI DE REMEMORARE
ÎN ONOAREA LUI MIRCEA NICOLAE / IONUȚ
CIOANĂ
*HOW TO SAY FAREWELL TO IONUȚ.
FIFTEEN ACTS IN REMEMBRANCE OF MIRCEA
NICOLAE / IONUȚ CIOANĂ*
VEDA POPOVICI

198 FRAGMENTE DIN REVISTA—ARTA
ONLINE
EXCERPTS FROM REVISTA—ARTA
ONLINE

204 NEWSLETTER MNAC

210 INFO ART

220 COLABORATORI
CONTRIBUTORS



Viitor Viitor Viitor, colaj pe hârtie, cerneală pe hârtie, 2020. Prin amabilitatea artiștilor și galeria Ivan.
 Future Future Future, collage on paper, ink on paper, 2020. Courtesy of the artists & Ivan gallery.

CURATOR, CURATORIAȚ

CURATOR, CURATING

Iată un număr al Revistei ARTA al cărui dosar e centrat pe tema curatoriatului în artele vizuale contemporane. Redacția avea de multă vreme în vedere o trecere în revistă a acestei noi ocupații, apărute cu vreo 20-30 de ani în urmă și care a devenit crucială pentru lumea artistică de azi. Cele două coordonatoare ale dosarului, istoricul de artă și profesorul Ruxandra Demetrescu și curatorul și criticul de artă Diana Marincu, au invitat o serie de teoreticieni și critici, români și internaționali, să discute despre aspectele contradictorii și provocatoare ale curatorului, curatoriatului, curatoriatului în metabolismul scenei artistice actuale. Paul O'Neill, Patrick Flores, Adrian Notz, Övül Ö. Durmusoglu și Joanna Warsza, ori Sebastian Cichocki dintre străini, dar și Liviana Dan, Ileana Pintilie, Apparatus 22, Anca-Verona Mihuleț, Flaviu Rogoian, Iris Ordean dintre români, discută despre rolul curatorului azi, ca un creator de eveniment vizual și cultural, ca un catalizator și mediator al proceselor expoziționale și instituționale legate de producerea și difuzarea artei în plan local și global, ca un vector de putere simbolică, ideologică și chiar financiară în realitatea capitalistă și postcapitalistă din prezent.

Având în vedere situația excepțională creată de pandemia de corona virus în România și în lume, care a redus drastic numărul evenimentelor și posibilitatea artiștilor de a circula și de a expune, conținutul revistei a fost adaptat din mers și s-a renunțat la rubricile tradiționale pentru a invita artiști români și din străinătate să ne arate modul în care au reactionat la această conjunctură fără precedent. Astfel, trei capitole din revistă au fost dedicate producției de artă în timpul acestei carantine prelungite, provocare la care au răspuns 17 artiști din generațiile medie și tânără. În plus, 7 spații de artă din București și din țară ne arată proiectele internaționale pe care le-au inițiat în mod special pentru această situație de urgență. Aceste pagini vă vor convinge despre creativitatea excepțională a plasticienilor în vremuri de restriște.

Îngrijit de cele două coordonatoare menționate la început, acest număr dedicat curatoriatului și pandemiei constituie o premieră care merită continuată.

Magda Cârneli
 redactor-șef

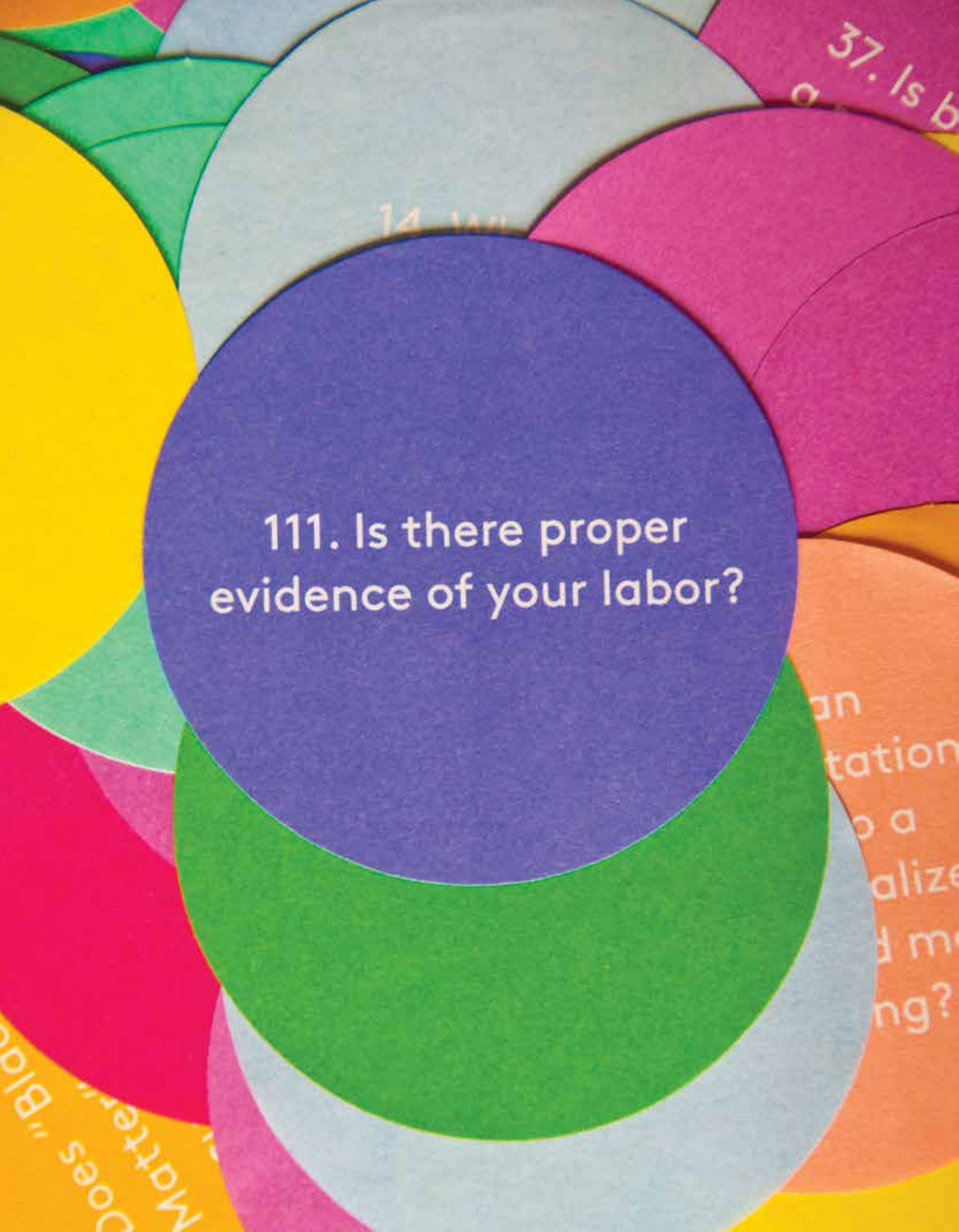
The present issue of ARTA Magazine has a dossier focusing on curating in contemporary visual art. ARTA's staff has long wanted to tackle this new occupation, which came into being around 20-30 years ago and has since become crucial for the contemporary art world. The dossier's two editors, art historian and professor Ruxandra Demetrescu and curator and art critic Diana Marincu, invited a series of theorists and curators, based in Romania and abroad, to discuss the contradictory and contentious aspects of the curator, the curatorial, and curating within the contemporary visual art scene. Paul O'Neill, Patrick Flores, Adrian Notz, Övül Ö. Durmusoglu and Joanna Warsza, or Sebastian Cichocki, among the international names, together with Liviana Dan, Ileana Pintilie, Apparatus 22, Anca-Verona Mihuleț, Flaviu Rogoian, and Iris Ordean, among the Romanians, discuss the role of the curator as creator of visual and cultural events, catalyst and mediator of exhibitional and institutional procedures around the production and distribution of art on a local and global scale, as vector of symbolic, ideological, and even financial power within today's capitalist and postcapitalist reality.

Given the unprecedented situation created by the coronavirus pandemic in Romania and abroad, which has drastically curtailed the number of events and the possibilities for artists to travel and exhibit, the magazine's content was gradually adapted. We changed our traditional sections and invited artists from Romania and abroad to show us the ways they dealt with this singular conjecture. Three chapters of the magazine were dedicated to artistic production during this extended state of quarantine, a challenge to which 17 artists from the middle and young generations responded. Additionally, 7 art spaces from Bucharest and the rest of the country showed us the international projects they developed especially for this emergency situation. The following pages will convince you of the extraordinary creativity of artists during times of crisis.

Coordinated by the two aforementioned editors, this issue, focused on curating and the pandemic, represents a first that warrants a sequel.

Magda Cârneli
 editor-in-chief

Translated by Rareș Grozea



111. Is there proper
evidence of your labor?

CURATORIATUL ASTĂZI – INSTRUMENTE, METODE, PERSPECTIVE CURATING TODAY – INSTRUMENTS, METHODS, PERSPECTIVES

Dosar tematic coordonat de: / Thematic dossier coordinated by:
Ruxandra Demetrescu & Diana Marincu

Apparatus 22, *Positive Tension (curating kit)*, o lucrare alcătuită din întrebări formulate de Apparatus 22, cu contribuții suplimentare de la Geir Haraldseth, Levi Easterbrooks, Matt Hanson & Ludovica Parenti, Alen Ksoll, Tereza Jindrová și KILOBASE BUCHAREST
Apparatus 22, *Positive Tension (curating kit)*, a work featuring questions by Apparatus 22 with extra contributions from Geir Haraldseth, Levi Easterbrooks, Matt Hanson & Ludovica Parenti, Alen Ksoll, Tereza Jindrová and KILOBASE BUCHAREST

CURATORIALUL ASTĂZI – INSTRUMENTE, METODE, PERSPECTIVE

CURATING TODAY – INSTRUMENTS, METHODS, PERSPECTIVES

Text: Ruxandra Demetrescu & Diana Marincu

Discuția de față stă drept argument pentru temele asupra cărora ne-am oprit în acest dosar și pentru alegerile autorilor pe care i-am invitat – cărora le suntem extrem de recunoscătoare datorită textelor pe care le-au propus și produs. Devine limpede încă din sumarul dosarului tematic faptul că interesul nostru s-a îndreptat spre acele atitudini, gesturi și alegeri profesionale care remodelează gama de instrumente ale curatoriatului contemporan și că diversitatea punctelor de vedere prezentate constituie o constelație teoretică care poate fi exponențial dezvoltată urmărind fiecare pistă trasată de autori, de la „expoziția ca formă de evadare” (Paul O’Neill) sau expoziția ca ritual care poate schimba paradigme de gândire (Liviana Dan), la mecanismele și capacitățile unei bienale de a crea un climat artistic optimist, critic, alert și transformator (Patrick Flores) sau ale spațiilor-memorie, construite de curatorul-performer, de a se situa în continuitatea realității și istoriei (Anca Mihuleț); alte direcții se referă la consecințele nomadismului lumii artei actuale, cu toate paradoxurile sale (Iris Ordean) sau la tensiunile dintre artistul estic și curatorul vestic (Ileana Pintilie), în timp ce altele investighează consecințele pandemiei și solidaritatea socială (Flaviu Rogojan) și metodele de coagulare a unei comunități non-digitale în izolare (Övül Ö. Durmusoglu și Joanna Warsza), dar și practicile post-artistice în măsură să chestioneze „validarea” instituțională a artei contemporane (Sebastian Cichocki); constelația cuprinde, de asemenea, călătoria vizionară în planuri diferite ale existenței, ghidați de o conștiință reflexivă asupra universului (Adrian Notz) și propunerea unui *curator neindemânic* de a rămâne deschis posibilității de a *strica* ceva și de a *repara*, pentru a produce ceva radical (Dragoș Olea).

Conștiința de decupajul selectiv cu care am operat, suntem totuși încrezătoare că ideile vehiculate aici răspund simultan nevoii de a înregistra „la cald” pozițiile intelectuale ale unor curatori preocupați de schimbările impuse de pandemie și contextul actual general, și, în egală măsură, necesității de a sonda istoria poate mai mult ca oricând pentru a reflecta asupra eticii profesionale, a responsabilității curatorului și a structurilor pe care sistemul artistic s-a construit de-a lungul timpului.

Diana Marincu: Din primele clipe ale dialogului nostru a fost limpede că orice reflecție asupra schimbărilor din domeniul curatoriatului și fiecare încercare de a cartografia acest teritoriu vast pornesc, inevitabil, de la atingerile sale cu alte profesii, de la tensiunile instituționale care au hrănit noi abordări și de la „turnurile” și reevaluările constante prin care a trecut. Așadar, când Paul O’Neill scrie în textul devenit canonic despre „cotitura curatorială” [*the curatorial turn*], pune pe seama gestului curatorial ruptura față de felul în care a fost înțeleasă și practică critica de artă în descendența modernismului.

The current discussion stands as an argument for our selection of topics for this dossier and our choice of contributing authors, to whom we are very grateful for the texts they proposed and wrote. It is clear from the table of contents that our interest for this dossier was directed towards those attitudes, gestures, and professional choices that are currently reshaping the tools of contemporary curating, and that the diverse perspectives we showcase make up a theoretical constellation that may be exponentially developed by pursuing each theoretical strand, from the exhibition as a form of escape (Paul O’Neill), or the exhibition as a ritual shifting paradigms of thought (Liviana Dan), to a biennial’s mechanisms and capacities to create an lively, critical, vigilant, and transformative artistic climate (Patrick Flores) or those of memory-spaces constructed by a performer-curator to situate themselves in the continuation of reality and history (Anca Mihuleț); some other strands pertain to the consequences of the contemporary art world’s nomadism, with all its paradoxes (Iris Ordean) or to the tensions between the eastern artist and the western curator (Ileana Pintilie), while yet others investigate the pandemic’s consequences and social solidarity (Flaviu Rogojan), the building of a non-digital community in isolation (Övül Ö. Durmusoglu and Joanna Warsza), but also the kind of post-artistic practices able to question the institutional “validation” of contemporary art (Sebastian Cichocki); this constellation also comprises a visionary journey into different planes of existence, guided by an awareness of our consciousness towards the universe (Adrian Notz) and a *clumsy curator’s* suggestion of staying open to the possibilities of *breaking* and *repairing* something in order to produce something radical (Dragoș Olea). Aware of the necessary process of selection we had to undertake, we are, however, confident that the ideas proposed here answer both to the need of recording the latest intellectual positions of curators preoccupied with the changes brought about by the pandemic and the general context, and, equally, to the urgent need of inquiring into history to help us reflect on professional ethics, the curator’s responsibility, and the structures that the art system has established in time.

Diana Marincu: From the first moments of our dialogue, it was clear that any reflection on the changes happening in the field of curating, and any attempt to map out this vast territory, must start from its connections to other professions, from the institutional tensions that have fostered fresh approaches, and from the various “turns” and reevaluations which it has undergone. So, when Paul O’Neill writes, in his already canonical text, about the curatorial turn, he ascribes the rupture from the way art critique was understood and practiced from the dawn of modernism to the curatorial act itself. This point in time coincides

Momentul coincide cu cel în care spațiul expozițional a căpătat o valorizare critică în sine, spre deosebire de analiza concentrată asupra operelor de artă ca obiecte autonome. În textul prezentat aici, Paul O’Neill încearcă un exercițiu intelectual-curatorial-performativ și introduce noțiunea de evadare ca transformare, eliberare, deplasare. Curatorialul [*the curatorial*] este alt element important cu care O’Neill jonglează în text, pornind de la definițiile existente și completându-l cu o capacitate dinamică, a devenirii în raport strâns cu cercetarea.

Ruxandra Demetrescu: Cred că a discuta azi despre curatoriat – și despre termenii conecși (curatorial, curator, a curatoria) – presupune inevitabil o dimensiune retrospectivă. Istoria „disciplinei” curatoriale, de la Harald Szeemann la Okwui Enwezor, dezvăluie o realitate irefutabilă: curatorul a devenit un personaj hegemonic pe scena artei contemporane, iar curatoriatul o ocupație/instanță decisivă a lumilor artelor. O dovadă a supremației curatorialului e că teoreticianul devine (și) curator, făcând pasul de la masa de scris la spațiul expoziției. Un exemplu convingător este Georges Didi-Huberman, pe care îl numesc „curatorul warburgian”. Pe de altă parte, întrevăd două „capete” ale curatoriatului: demersul tematic/conceptual transpus într-un parcurs vizual și cel centrat pe biografia artistică (a unui singur artist/autor). În primul caz, curatorul este un autor pentru care imaginile sunt substanța discursului; în cel de-al doilea, mi se pare că e vorba de un dialog între *Ausstellungskünstler* și *Ausstellungsmacher*; cred că acest dialog e întotdeauna dezechilibrat, balanța înclinându-se când de o parte, când de cealaltă; doar o situație ideală ar presupune un perfect echilibru.

D.M.: „Curatorul warburgian” este preocupat eminent de imagine. Dacă ar fi să explorăm imaginea-fantomă așa cum a fost ea utilizată și reevaluată atât de teoreticianul Didi-Huberman, cât și de curatorul Didi-Huberman, vedem că toate completările și distorsionările pe care le aducem imaginii mult după ce ea a dispărut din câmpul nostru vizual ne permite să „citim” imaginile prin prisma „vieții lor de pe urmă” [*afterimages*]. Aceasta a fost și una dintre preocupările regizorului și artistului Harun Farocki, de creația căruia m-am apropiat foarte mult în ultimul an, numit de regretatul teoretician al filmului Thomas Elsaesser un „exeget-exorcist” al „imaginilor de pe urmă”. Această calitate a lui Harun Farocki de a urmări simultan trei stadii de analiză – detectarea, documentarea și reconstrucția – a reușit să scoată la iveală într-un mod remarcabil codurile de organizare a culturii vizuale în raport cu relațiile de putere pe care le mobilizează și cu efectele produse în timp. Unul dintre textele la care ne putem întoarce atunci când analizăm lizibilitatea imaginii și sursa vizuală care deșiră ulterior imaginația este *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman, textul aproape manifest pentru o integrare a imaginii în studiul istoriei.

R.D.: De la *Atlas* (*Atlas: How to Carry the World on One’s Back*, 2011, Muzeul Reina Sofia), la *Răscoale* (*Soulèvements / Uprisings*, Jeu de Paume, 2016), toate experiențele curatoriale realizate de Georges Didi-Huberman sunt, după propria mărturie, un omagiu adus antropologiei imaginilor inițiată de Aby Warburg. Demersul său a fost întotdeauna condus de intuiția fundamentală despre imagine ca act și proces, nu ca simplu obiect. Curatorialul devine curatoriat prin practica montajului, așa cum s-a întâmplat în expoziția *Noile istorii cu fantome* (*Nouvelles histoires des fantômes*, Palais de Tokyo, 2015), în care fotografiile lui Arno Gisinger (expuse pe pereți)

with the one in which the exhibition space gained critical value in itself, contrasting with the older analyses focused on artworks as autonomous objects. In his text for this issue, Paul O’Neill undertakes an intellectual-curatorial-performative exercise, introducing the notion of escape as transformation, liberation, and displacement. *The curatorial* is another important element that O’Neill plays with in his text, starting from existing definitions and then enriching it with a dynamic capacity of becoming, in close tandem with research.

Ruxandra Demetrescu: I believe that to talk nowadays about curating – and its adjacent terms, curatorial, curator, curatorship – inevitably requires a retrospective outlook. The history of curating as a “discipline,” from Harald Szeemann to Okwui Enwezor, reveals an irrefutable reality: the curator has become a hegemonic figure on the contemporary art scene, and curating has become a decisive occupation / institution in the art world. One argument for the curatorial’s supremacy is the fact that the theorist can become a curator as well, switching from the writing desk to the exhibition space. A convincing example is Georges Didi-Huberman, whom I refer to as a “Warburgian curator.” On the other hand, I can see two “ends” of curating: the thematic/conceptual process transposed into a visual set-up, and the one focused on biography (that of a single artist/author). In the first case, the curator is an author for whom images represent the substance of discourse; in the second, it seems to me, we see a dialogue between *Ausstellungskünstler* [exhibition artist] and *Ausstellungsmacher* [exhibition maker]; I believe that this dialogue is always asymmetrical, the balance shifting from one side to the other; only an ideal situation can aspire to perfect balance.

D.M.: “The Warburgian curator” is essentially obsessed with the image. If we were to explore the phantom image used and re-used by both Didi-Huberman the theoretician, and Didi-Huberman the curator, we would see that the ways in which we complement and distort the image long after it has faded from our visual field allows us to “read” the images through the lens of their *afterimages*. This was one of the main preoccupations of filmmaker and artist Harun Farocki, whose work I got very close to this last year and whom the late film theorist Thomas Elsaesser called an “exegete-exorcist” of afterimages. Farocki’s ability to simultaneously follow three stages of analysis – detection, documentation, and reconstruction – has remarkably laid bare the codes that organize visual culture in relation to the power relations it mobilizes and with its effects in time. One of the texts we can return to when analyzing the intelligibility of the image and the visual source that unravels the imagination is Georges Didi-Huberman’s *Images malgré tout*, almost a manifesto for integrating the image into the study of history.

R.D.: From *Atlas: How to Carry the World on One’s Back* (2011, Reina Sofia Museum) to *Soulèvements / Uprisings* (Jeu de Paume, 2016), all of the experiences curated by Georges Didi-Huberman are, as he himself states, an homage to the anthropology of images initiated by Aby Warburg. His work has always been guided by a fundamental intuition of images as acts and processes, not as mere objects. The curatorial becomes curating through the technique of montage, as in the exhibition *Nouvelles histoires des phantomes* (Palais de Tokyo, 2015), in which Arno Gisinger’s photos (exhibited on the walls) alternated with videos (projected onto the floor) and with a soundtrack (unifying everything). Here Huberman defied both the authority of the *commissaire* (a term which is still preferred in French-

EXPOZIȚIILE CA FORME CURATORIALE READYMADE DE EVADARE

EXHIBITIONS AS CURATORIAL READYMADE FORMS OF ESCAPE

Text: Paul O’Neill

EXPOZIȚIILE – CONSTELAȚII CURATORIALE

Hai să încercăm să evadăm împreună! Înainte să începem, opriți-vă o clipă pentru a vă imagina și pentru a invoca cinci lucruri; cinci zone de contact, fără prejudecăți, fără presupuneri sau certitudini despre cum arată sau cum pot fi percepute:

- 1. Un tablou mic, aproape pătrat, pe un perete portocaliu**
- 2. Un copil șezând într-un scaun colorat**
- 3. Pastă lipicioasă roz pe lemn**
- 4. Daffy Duck șezând în pat**
- 5. Un sac de dormit pe podea**

În acest text, voi încerca să înscenez o evadare sau cel puțin să-i invoc spiritul. Așadar, ceea ce urmează este mai degrabă o explorare decât o expunere definitivă. Înainte de această punere în scenă, aș dori să problematizez termenul de „evadare” împreună cu alte două concepte – „curatorialul” [*the curatorial*] și „cercetarea” – și să le investighez pe toate laolaltă cu mare precizie. Voi argumenta că înțelegerea acestor termeni într-un dialog reciproc este necesară pentru a mai bună înțelegere a „expoziției” ca formă de devenire, cooperare sau evadare, atât pentru artă, cât și pentru privitor. Astfel, voi naviga printre complexități și contradicții, susținând însă mereu cu tărie că expoziția ca structură [*exhibition as form*] furnizează un context în care arta este transformată, prin logica evadării, trecând de la o stare la alta datorită faptului că devine pentru o clipă publică și vizibilă în procesul de expunere. Aici, evadarea este un concept cheie al „curatorialului” definit ca act de eliberare – de ceva, de undeva, de cineva – și însoțit de dorința de a fi transformat. Evadarea implică limbajul însuși ca un complice în nevoia noastră de a ne proiecta măcar în altă parte. Extinzând conceptul de „curatorial”, pentru a lua în considerare mai multe zone de contact, ansambluri și acumulări de corpuri și subiecte, precum și conexiunile lor discursive, doresc să propun „expoziția” ca o metodă potențială de cercetare în însuși procesul său de devenire. În această viziune, diverse puncte de contact coexistă în expoziție, unde actul de a expune devine o formă de evadare atât pentru operele de artă, cât și pentru privitor. Cum poate determina limbajul expoziției o reflecție mai profundă despre evadare ca formă curatorială?

După mai bine de 30 de ani de producție și dezbateri curatoriale tot mai intense, discursul curatorial conține în continuare un aspect legat de contestarea continuă, „reînnoită” chiar, a existenței și a legitimității unui câmp specific *curatorial* al practicii. Pe scurt, se pare că experimentăm un ciclu continuu

EXHIBITIONS AS CURATORIAL CONSTELLATIONS

Let us try to escape together! Before we begin, I would like you to take a moment to imagine, and to invoke five things; five sites of contact without prejudice, suggestion, or any persuasion as to what they look or feel like:

- 1. A small almost square painting on an orange wall**
- 2. A young child sitting on a colorful chair**
- 3. Pink Goo on wood**
- 4. Daffy Duck sitting on a bed**
- 5. A Sleeping Bag on the floor**

In this text, I will try to enact an escape, or at least attempt to invoke its spirit, and what follows is therefore more an exploration than a conclusive statement. Before the enactment, I would like to problematize the term ‘escape’ alongside two other terms—‘the curatorial’ and ‘research’—and put them all under the microscope together. I will argue that an understanding of these terms in dialogue with each other is necessary for a more progressive understanding of the ‘exhibition’ as a form of becoming, of togetherness, or of an escape for both the art and the viewer. In doing so, I will navigate through some complexities and contradictions, while maintaining steadfast throughout that the exhibition as form provides an environment where art is transformed through the logic of escape—from being in one state to transforming into another by way of momentarily being public, on show, in the process of being exhibited. Here, escape is a key concept for ‘the curatorial,’ which defines itself as an act of release—from something, somewhere, someone —accompanied by the wish to be transformed. Escape implicates language itself as being complicit with our need to be able to, at least, imagine ourselves elsewhere. By extending a conception of ‘the curatorial’ to account for multiple sites of contact, assemblages and gathering of diverse bodies and subjects as well as their discursive connections, I wish to open up the ‘exhibition’ itself as a potential mode of research in its own process of becoming. Conceived as such, different points of contact are made possible in the exhibition, where exhibiting becomes a form of escape for the artwork as much as for the viewer. How can the language of exhibitions therefore enable us to think attentively about escape as a curatorial form?

After more than 30 years of increasingly intense curatorial production and debate, one aspect within curatorial discourse is the continued and even ‘renewed’ contestation of the existence, and legitimacy, of a specifically *curatorial* field of praxis. In

de consolidare în sfera discursivă despre curatoriat. În acest text, doresc să explic „curatorialul” [*the curatorial*] ca serie de forme de urgență rizomatice, și ca proces de „devenire” și să sugerez că expoziția ca structură oferă un moment de evadare pentru artă.

Expoziția-structură [*exhibition-form*], privită ca o constelație, este o „reunire și devenire”, în care „curatorialul” se aliniază cu anumite practici specifice de „cercetare”. Această interdependență dintre „curatorial” și „cercetare” pare esențială într-un moment în care există o preocupare vizibilă pentru supraproducția artistică, iar câmpul discursiv despre curatoriat e sufocat de încercările de a limita, sau cel puțin de a îngusta, definirea a ceea ce ar trebui, or încercă să fie, curatoriatul, și de a determina ce elemente ale cunoașterii vor avea consecințe durabile. Tendința aceasta a fost evidentă mai ales în încercările recente de formulare a conceptelor despre „curatorial”, înțeles ca forme ale practicii operând departe de, pe lângă sau complementar cu activitatea esențială a curatoriatului-ca-producere-de-expoziții. Acest fapt e evident chiar și la o privire rapidă asupra unor încercări recente de a descrie „curatorialul” ca oarecum distinct de predecesorii săi istorici, identificabili în ordine cronologică, de la expertiza curatorială [*curatorship*], tipică mai ales în contextul muzeelor de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, la producerea de expoziții [*exhibition-making*], specifică expozițiilor de autor post-Szeemann, la curatoriat [*curating*], așa cum s-a manifestat în practicile curatoriale co-productive și creative începând cu anii 1990. De exemplu, în prefața redactată de Jean-Paul Martinon și Irit Rogoff la o antologie recentă despre „curatorial”, se afirmă că:

În vreme ce „curatoriatul” reprezintă o gamă de practici profesionale ce au de-a face cu panotarea expoziției și cu alte moduri de expunere, „curatorialul” operează la un nivel foarte diferit: acesta explorează tot ceea ce se întâmplă în procesul punerii în scenă, cu sau fără voia curatorului, privindu-l ca manifestare a cunoașterii. Astfel, formularea unei distincții între „curatoriati” și „curatorial” evidențiază mutația de la proiectarea evenimentului la evenimentul însuși: înscenarea, dramatizarea, performarea sa.¹

Într-un text mai timpuriu, Rogoff explică apariția „curatorialului” ca reflecție critică ce nu se grăbește să se materializeze, ridicând în schimb probleme ce urmează să fie dezvăluite în timp.² Dacă noțiunea Mariei Lind despre „curatorial” este în egală măsură temporală, implicând forme de acțiune politică ce încearcă să depășească granițele unui teritoriu cunoscut,³ Beatrice von Bismark vede „curatorialul” ca pe un spațiu continuu al negocierii, contribuind la alte procese ale devenirii.⁴ La rândul său, Emily Pethick propune o teză despre „curatorial” care implică un cadru nelimitat, permițând urgența lucrurilor, ideilor și rezultatelor în procesul realizării lor.⁵ Reprezentative pentru teritoriul disputat al acestui domeniu largit al expertizei curatoriale, definițiile enumerate nu pot fi reduse la o serie de poziții existând în opoziție cu producerea de expoziții; mai degrabă, ele susțin forme de practică bazată pe cercetare, dialogică, în care procesul și hazardul fericit se suprapun cu acțiunile speculative și formele deschise de producție.

Desigur, aceste definiții nuanțate ale „curatorialului” pot fi înțelese ca forme de rezistență față de supremația practicii curatoriatului, având ca rezultat „expoziția-structură” fixă, sau față de modelul auctorial de curatoriat narativ, care poate fi definit prin comandarea de lucrări noi ori utilizarea unor

short: it seems that we are experiencing a continuous cycle of consolidation in the discursive arena around curating. In this text I wish to account for ‘the curatorial’ as constellated forms of emergence, and as a process of ‘becoming,’ or ‘becomingness,’ and propose that the exhibition as form offers a moment of escape for art.

The exhibition-form considered as constellation is a ‘bringing and becoming together,’ whereby ‘the curatorial’ is aligned with certain conceived practices of ‘research.’ This interrelation between ‘the curatorial’ and ‘research’ appears to be essential at a moment when there is such a focus on artistic over-production, and when the discursive field around curating is riddled with attempts to limit, or at least narrowly define what curating should be, or seeks to be, and to determine which bodies of knowledge shall have enduring consequence. This tendency has been particularly apparent in recent attempts to construct concepts of ‘the curatorial,’ conceived as forms of practice operating away from, alongside or supplementary to the main work of curating-as-exhibition-making. This is evident from the briefest of glances at a number of recent attempts at describing ‘the curatorial’ as somewhat distinct from its historical predecessors—from curatorship (of primarily late-nineteenth and early-twentieth-century museums), to exhibition-making (in post-Szeemann authored shows) and to curating (having manifested itself in co-productive and creative curatorial practices since the 1990s), in that order. For example, Jean-Paul Martinon and Irit Rogoff, in their preface for the recent edited anthology on ‘the curatorial’ state that:

If ‘curating’ is a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other modes of display, then ‘the curatorial’ operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator, and views it as an event of knowledge. So to drive home a distinction between ‘curating’ and ‘the curatorial’ means to emphasize a shift from the staging of the event to the actual event itself: its enactment, dramatization and performance.¹

In an earlier text, Rogoff articulates the event of ‘the curatorial’ as critical thought that does not rush to embody itself, instead raising questions that are to be unraveled over time.² Whereas Maria Lind’s notion of ‘the curatorial’ is equally temporal as it involves practicing forms of political agency that try to go beyond the already known,³ Beatrice von Bismark’s understanding of ‘the curatorial’ is that of a continuous space of negotiation, contributing to other processes of becoming.⁴ Emily Pethick’s proposition of ‘the curatorial,’ in turn, presupposes an unbounded framework, allowing for things, ideas and outcomes to emerge in the process of being realized.⁵ Illustrative of the contested territory around this expanded field of curatorship, these definitions cannot be reduced to a set of positions that exist in opposition to exhibition-making; rather, they support forms of research-based, dialogical practice in which the processual and the serendipitous overlap with speculative actions and open-ended forms of production.

Certainly, these nuanced definitions of ‘the curatorial’ can be read as forms of resistance to the primacy of the practice of curating as resulting in a fixed ‘exhibition-form,’ or to the narrative-oriented authorial model of curation, which might be defined as commissioning new or working with extant artworks for a public manifestation within an exhibitionary frame or

1/2 DECALOG / DECALOGUE

Interviu cu Liviana Dan de Ruxandra Demetrescu

Interview with Liviana Dan by Ruxandra Demetrescu

1. Cum crezi că se configurează azi spațiul expozițional din perspectiva instituțională?

2. Cum vezi diferențele între muzeu, galerie și alte structuri (imi amintesc o discuție foarte interesantă, în care vorbeai despre așa-numitele spații independente/alternative, care sunt adesea susținute de „marea finanță” – bănci în principal)?
3. Cum vezi acum relația dintre operă/imaginație, artist și spațiul de expunere?

4. Cum crezi că se va (re)modela spațiul expozițional după pandemie? Mă gândesc la public – a cărui libertate a fost și (încă mai) este îngrădită; dar (mai ales) la transformarea spațiului expozițional însuși: uneori spațiul galeriei a devenit atelierul artistului și apoi s-a transformat în spațiu virtual ca să ajungă înapoi la public;
5. Cum ai lucrat cu artiștii în lunile de izolare?

Este interesant momentul, cu teme potrivite, cu ordinea potrivită în care apar întrebările tale, Ruxandra. Artă a fost bună și confortabilă, artă s-a întâlnit cu banii și acum artă se întâlnește cu pandemia.

1. La început lucrurile par simple. Topica expozițiilor și a spațiului care le găzduiește este doar despre cum negociezi cu ideile. Expozițiile sunt personale, de grup, retrospective, teoretice, politice, sociale, estetice. Spațiul este un muzeu, o galerie, o *Kunsthalle*, un *Kunstverein*, o fundație... Expoziția are politica unui ritual care poate schimba gândirea noastră. Spațiul este o construcție care oscilează între obiect și proces. Un spațiu frumos, deschis, flexibil, cu structuri simple și lumina bună. Trebuie doar să-ți înțelegi colțurile, pereții, podeaua.

O cutie unde se arată artă, o cameră/ancoră, un Denkraum. Expoziția are definiții pline de grandoare: „ultimul și cel mai înalt tip de industrie”, „o urgență artistică”, expoziția implică „hegemonia în accesul democratic spre artă”. Expoziția impune o ierarhie și de obicei are o autoritate clară. Expoziția poate să fie teoretică, influențată de istoria artei și de mediul universitar, ori este „de audiență”, influențată de obiectele expuse și dezvoltată de proximitatea muzeului. Strategia expoziției este susținută de discursul curatorului. Un discurs despre obiecte, locuri, oameni, idei. Practica artistică și estetica instituțională au impus expoziției regulile artei conceptuale, un bun moment pentru a introduce expoziția ca dosar teoretic într-o istorie a expozițiilor de care avem așa de multă nevoie.

2. Când artă întâlnește banii lucrurile se schimbă... apar dimensiunile gigantice, aroganța, uber curatorul. Apar noi spații, muzee private, mega galerii, adevărate „scări spre cer” pentru gloria proprie a celor care le înființează. Critica instituțională dă semne de fragilitate. Lumea lăuntrică devine realitate ca spațiu, ca șablon, ca nălucire.

1. How do you think the exhibition space is configured nowadays from an institutional perspective?
2. How do you see the differences between museums, galleries, and other structures (I recall a very interesting discussion where you talked about so-called independent/alternative spaces that are in fact funded by "big finance" – mainly banks)?
3. How do you see the relation between artwork/image, artist, and exhibition space?
4. How do you think exhibition spaces will be (re)designed after the pandemic? I'm thinking here of the audience, whose freedom was (and still is) constrained, but also (most importantly) of how the exhibition space itself will change: the gallery space at times became the artist's studio, and then it became virtual space, thereby returning to the public.
5. How did you work with artists during the months of isolation?

It is an interesting moment, with appropriate topics and an appropriate order to your questions, Ruxandra. Art has been good and comfortable, then it met money, and now art meets the pandemic.

1. At first, things look simple. The issue with exhibitions and the space housing them is how you manage ideas. Exhibitions can be theoretical, political, social, retrospective, aesthetic, solo or group shows. The space can be a museum, a gallery, a *Kunsthalle*, a *Kunstverein*, a foundation... Exhibitions have the politics of a ritual that can change our way of thinking. The space is a construction oscillating between object and process. A nice, open, flexible space with simple structures and good lighting. You only need to understand its corners, walls, and floor. A box where art is displayed, a room/anchor, a Denkraum. Exhibitions have these grandiloquent definitions: “the final and highest kind of industry,” “an artistic urgency,” an exhibition implies “hegemony in the democratic access to art.” An exhibition imposes a hierarchy and often has a clear authority. An exhibition can be theoretical, under the influence of art history and academia, or “audience-focused,” influenced by the exhibited objects and then developed by the proximity of the museum. The exhibition’s strategy is supported by the curator’s discourse, a discourse about objects, places, people, or ideas. Artistic practice and institutional aesthetics have imposed the rules of conceptual art for exhibitions, a good moment to introduce the exhibition as theoretical question into a history of exhibitions, which we so desperately need.

2. When art meets money, things change... we get large proportions, arrogance, and the uber-curator. We get new spaces, private museums, mega galleries, veritable “stairways to heaven” for the glory of their founders. Institutional critique shows signs of weakness.

Apar programe de tipul *pool-projects* care combină colaborarea dintre grupuri de colecționari, de oameni foarte bogați interesați de artă ori de schimbarea statutului social și grupuri de curatori, critici de artă, esteticieni, cu programe culturale și curatoriale de antrenament. Puternic susținute, expozițiile *blockbuster* au impus o mutație metafizică – poți să-ți imaginezi lumea altfel decât este – și conversia clădirilor. Este preferat un spațiu alb fără context – ferestrele, ușile, prizele, caloriferele, totul dispare. S-a creat ușor un mod privilegiat de prezentare, un standard, un design din afară spre interior, neprietenos cu artă. Totul devine utopic și creează multe tensiuni teoretice. Expoziția devine un aparat, un dispozitiv racordat la putere.

3. Salvarea a venit de la artiști. Artiștii au reacționat, au început să studieze politica economică a instituțiilor, au început să cerceteze fluxul banilor și agendele ideologice ale celor care susțin spațiile independente, alternative. Au fost introduse grile simbolice, nu numai estetice. S-au dezvoltat noi legături între zonele de artă și comunitățile din imediata lor apropiere. A fost regândit, datorită instalațiilor și performance-urilor, modelul static al expoziției. Artiști marginali, artiste femei, forme de artă publică au dezvoltat pentru expoziții spații noi – fabrici, case elegante, școli, grădini, sere, cimitire, birouri, locuri de joacă. Spații aproape fantomatice, aproape poetice. Paradoxal sunt prezente fizic, local, dar sunt exotice și anterioare temporal.

4. Acum artă întâlnește pandemia. Sunt tot mai puțini bani. Dispar mega galeriile, mega expozițiile și mega curatorii. Sper să dispară și aroganța. Și desenele făcute pe iPhone și vândute cu milioane de dolari. În seria de conversații ArtBaseZoom, importanți oameni de artă apar triști, plictisiți, chiar deprimați. Se întoarce artă la austeritate, grădini și structuri locale? Nu poți să constrângi artă să se mute online. Artă are nevoie de spațiu fizic. Stilul și rutina online nu pot înlocui acest lucru. Este o metodologie și o poetică diferită. *The skin of the museum* este greu de schimbat. Poți filma expoziții pentru documentare, pentru activități comerciale, comunicare, educație. Emoția și puterea unei expoziții nu pot fi regăsite însă online. Designul spațiului se va inversa – din interior spre exterior. Este nevoie de responsabilitate și practici colaborative, nu de autoritate și nonsensuri.

5. A fost o perioadă bizară, adevărul era mai ciudat decât ficțiunea. Toate proiectele se amânau ori se anulau. Toți artiștii aveau probleme. Poate o să găsim aceste probleme în expozițiile care se pregătesc. Poate vom renunța și noi la aroganță, dublu standard și discuții permanente care au loc într-o lume paralelă. Poate contextele imaginare și realitățile utopice se vor diminua. Un sens al urgenței ar fi mult mai potrivit.

The inner world becomes reality as space, stencil, chimera. We get pool-project-style programs that involve the collaboration between groups of collectors, of very rich people who are interested in art or in changing their social status, and groups of curators, art critics, and aestheticians, with cultural and curatorial practice programs. With their strong backing, blockbuster exhibitions have imposed a metaphysical mutation (you can imagine the world differently) and the conversion of buildings. What is preferred here is a white, contextless space – windows, doors, sockets, radiators, all have to go. A privileged way of display was created, a standard, a design from outside in, unfriendly towards art. Everything is utopian and leads to many theoretical tensions. The exhibition becomes an apparatus, a device hooked up to power.

3. Salvation came from the artists. Artists reacted: they began studying the institutions’ economic policies, they began following the flow of the money and the ideological agendas of those who support independent, alternative spaces. They introduced symbolic frameworks in addition to the aesthetic ones. Closer ties between art and communities in its immediate proximity were developed. Thanks to installations and performance art, the static model of the exhibition was rethought. Marginal artists, women artists, and forms of public art developed new exhibiting spaces: factories, elegant houses, schools, gardens, greenhouses, graveyards, offices, playgrounds, spaces that are almost ghostly, almost poetic. Paradoxically, they are physically, locally present, but are exotic and in the past.

4. Now art meets the pandemic. Money is running low. Mega galleries, mega exhibitions, and mega curators are all disappearing. I hope the arrogance will disappear too. And the drawings made on an iPhone and then sold for millions of dollars. In the conversation series ArtBaseZoom, some of the important art people appear sad, bored, even depressed. Is art returning to austerity, gardens, and local structures? You can’t forcibly move art online. Art needs physical space. The online style and routine cannot replace that. It is simply a different methodology and poetics. The skin of the museum is hard to change. You can film exhibitions for documentation, commercial, communication, or educational purposes. But the feeling and power of an exhibition cannot be transferred to the online. Space design will go the opposite way: from inside out. What is needed is responsibility and collaborative practices, not authority and nonsense.

5. It has been a strange period, truth was stranger than fiction. All projects were being postponed or cancelled. Every artist was struggling. Maybe we will encounter these problems in the exhibitions being prepared right now. Maybe we will leave behind our arrogance, double standards, and constant discussions divorced from reality. Maybe the imaginary contexts and utopian realities will diminish. A sense of urgency would be much more appropriate.

Translated by Rareș Grozea

REVIZITÂND FESTIVALUL SAU BIENALA ENTUZIAȘTILOR

REVISITING THE FESTIVAL OR THE BIENNALE OF THE LIVELY

Text: Patrick Flores

Afinitățile mele față de „curatoriat” și de extensia sa în „bienală” au fost modelate de activitatea mea în domeniul „istoriei artei”. Ca istoric de artă care consideră bienala un element esențial în rețeaua producției artistice într-un timp și spațiu, mobilizez trei impulsuri ale unei practici în care distanța și actualitatea generează, inevitabil, contemporaneitatea. În acest ansamblu curatoriat-bienală-istoria artei, esențiale sunt exigențele prezentului și provocările schimbărilor artistice, acestea confruntându-se cu cerințele unei genealogii active și cu emoțiile prefigurării.

Încep cu natura prezenței pe care bienala o animă pentru anumiți agenți care, datorită faptului că sunt reprezentați prin intermediul acestor impulsuri, devin capabili să transpună reprezentarea într-o condiție de mediere critică, înțeleasă nu doar în termenii politicilor liberale ale recunoașterii sau ai formalismelor unei cariere profesionale. Cred că această posibilă mediere și capacitate de reflecție asupra semnificației de a fi într-o bienală reprezintă efortul și urgența demersului: de a rafina participării și, într-o notă brechtiană, de a refuncionaliza bienala într-o manieră semnificativă și totalizantă în contextul propriilor traiectorii independente de, prin, peste, împotriva, alături și pe lângă bienală. Mă interesează formarea acestui mecanism alert precum și capacitatea bienalei de a crea un climat mai optimist decât cel al lumii artei actuale.

Reflectând la această posibilitate, sunt atras de cuvântul „festival”. Din punct de vedere al istoriei artei, în Asia de Sud-Est, „festivalul” era văzut ca un fel de vector intermediar, ce se îndepărtează de un modernism contestat, cu instrumente adiacente precum critica și expoziția, îndreptându-se către altceva sau altundeva, în câmpul contemporaneității, într-o condiție neîndatorată cu totul modernității. Inițiativele artiștilor în anii optzeci și nouăzeci în orașele Baguio din Filipine și Chiang Mai din Thailanda, orașe aflate la nord de capitalele țărilor respective, Manila și Bangkok, sunt dovezi ale acestor intersecții. Într-un demers mai timpuriu, ce urmărea stabilirea regiunii asiatice ca sferă culturală a producției artistice, Muzeul de Artă Fukuoka a deschis, între 1979-1980, expoziția *First Asian Art Show [Prima expoziție de artă asiatică]*. În 1980, artistul și gânditorul Raymundo Albano a organizat secțiunea dedicată Filipinelor pentru această expoziție, prezentată ca festival, fapt ce l-a entuziasmat pe Albano. În sfârșit, s-ar fi putut gândi el, iată un eveniment despre arta asiatică care oferă o nouă modalitate de a concepe un proiect în virtutea faptului de a fi regional sau internațional „asiatic”, un posibil cod pentru

My sympathies with the “curatorial” and its extension into the “biennale” have been shaped by my work on the “art historical.” As an art historian who considers the biennale a vital skein in the meshwork of producing the art of a time and a place, I summon these three impulses of practice in which remoteness and recentness inevitably generate contemporaneity. Crucial in this curatorial-biennale-art historical ensemble are the demands of the present and the pressures of currency as these come into contact with the requirements of an active genealogy and the excitements of prefiguration.

I begin with the condition of presence that the biennale animates for certain agents who, because they are represented via these impulses, may be able to transpose representation into a condition of critical mediation, and not strictly in terms of the liberal politics of recognition or the formalisms of a professional career. It is this possible mediation, this ability to think what it means to be in a biennale, that I believe is the travail and the longing of the enterprise: to hone its participants and, in a Brechtian register, to refunction the biennale in a way that makes sense, and gains roundness, in the context of their own trajectories independent of, through, beyond, against, beside, and besides the biennale. I am interested in the formation of this attentive agency, as well as the ability of the biennale to create a climate more sanguine than the existing art world.

In reflecting on this possibility, I am drawn to the word “festival.” Art historically in Southeast Asia, the “festival” was seen as a kind of transitional vector away from a contested modernism, with its attendant devices like critique and exhibition, and towards something or somewhere else in the realm of the contemporary, in a state not entirely beholden to the modern. The initiations of artists in the eighties and nineties in Baguio in the Philippines and Chiang Mai in Thailand, cities north of the respective capitals Manila and Bangkok, point to these intersections. In an earlier endeavor to convene the Asian region as a cultural sphere of art production, the Fukuoka Art Museum in 1979 and 1980 opened the *First Asian Art Show*. In 1980, the artist-thinker Raymundo Albano organized the Philippine section for this exhibition, which cast itself as a festival. Albano was thus heartened. Finally, he might have thought, here was an event on Asian art which offered a different way of conceiving a project by virtue of its being regionally or internationally “Asian,” a cipher perhaps of a gamut of projected negations: not national, not western, not colonial, not even modern, as these rubrics had been heretofore considered by the art world. Albano was to be disappointed,

Vedere de ansamblu a lucrărilor lui Carlos Villa (1967-2006),
Bienala de la Singapore, 2019.
Credite foto: Bienala de la Singapore, 2019.
Survey of Carlos Villa works (1967-2006),
Singapore Biennale 2019.
Image courtesy Singapore Biennale 2019.



Theresa

~~Cu sau fără audiență? ... comentarii~~

~~With or without an audience? ... comments~~

Text: Anca Mihuleț

După o perioadă de mai bine de treizeci de ani în care vizualitatea, percepută ca o tendință de a explica totul prin imagine, sacrificând realitatea, și reprezentarea s-au aflat în centrul demersurilor teoretice sau de cercetare, încep să apară din ce în ce mai multe indicii care conduc spre sublimarea modelelor expoziționale actuale și definirea unor noi geografii curatoriale. Compactizarea generată de excesul de vizualitate a fost deturnată în ultima decadă de *performance*, care a devenit un organism valid de filtrare și regenerare a energiilor dintr-o instituție sau din jurul unei expoziții. Interesat de rescrierea istoriei, de identificare mai mult decât de identitate, de audiențe multiple și nu doar de privitori, curatorul-performer preia o parte din aceste energii sistemice în încercarea de a valida și a povesti ceea ce se întâmplă în spațiile libere din afara complexului expozițional; aceste spații devin după caz, spații-arhivă, spații-glosar, spații-de-învățare, spații-de-prietenie sau spații-umbră unde cercetarea artistică și curatorială se poziționează în continuarea vieții zilnice, respectând ecologia exercițiilor creative. Ancorat în prezent, curatorul-performer se intersectează cu curatorul-restaurator în spațiile-memoriei, în care ochiul timpului se confruntă cu haosul imaginației și cu întâmplarea.

În urmă cu mai bine de doi ani m-am oprit asupra biografiilor câtorva artiști care fie au părăsit Europa în timpul celui de-al Doilea Război Mondial sau imediat după, fie au emigrat din Coreea de Sud după încheierea războiului din peninsula, pentru a se stabili cu precădere în America de Nord sau în regiunea Caraibelor. Eram interesată să observ, pe lângă transformările care au avut loc în arta lor sub influența unor noi circumstanțe, modul în care au gestionat legătura cu țara natală și felul în care au echilibrat formalismul modernist cu experimentul. Ulterior, o parte din rezultatele acestei cercetări a fost inclusă în selecția curatorială pentru ediția din 2019 a Bienalei de la Singapore.

Pe acest traseu am ajuns la o arhivă construită în jurul unui important artist avangardist din Coreea de Sud, Bahc Yiso, și prezentată în contextul unui proiect expozițional la Muzeul Național de Artă Modernă și Contemporană din Seul. Printre scrierile lui, schițe ale unor lucrări, afișe sau imagini, fragmentele din ziare locale și internaționale mi-au atras atenția în mod deosebit, poate pentru că descriau spontan evenimente artistice în care erau implicați artiști coreeni, cu precădere în Statele Unite. Am fost impresionată de stilul folosit în anii 1980 de către jurnaliștii americani pentru a descrie un spațiu de artă nou sau o expoziție – nu era deloc formal sau steril, era dinamic, cu referințe teoretice și inserturi critice.

Printre sutele de hârtii, multe fotocopiate, m-am oprit asupra unei imagini care reprezenta o femeie cu părul foarte lung,



Theresa Hak Kyung Cha, *Aveugle, Voix*, performance în San Francisco, 1975. Prin amabilitatea Universității din California, Muzeului de Artă Berkeley și Arhivei de Film din Pacific.

Theresa Hak Kyung Cha, *Aveugle, Voix*, performance in San Francisco, 1975. Courtesy of University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Art Archive.

After a period of more than thirty years, in which visuality – understood as a tendency of explaining everything by means of images, eschewing reality – and representation have been at the center of art theory and research, we are increasingly seeing signs announcing the sublimation of current exhibition models and the formation of new curatorial geographies. The general constraints caused by visuality were subverted in the last decade by performance art, which became a valid organism filtering and renewing the energies of an exhibition or institution. Interested in rewriting history, in the act of identifying rather than in identity, in multiple audiences and not just the viewers, the performer-curator channels some of these systemic energies in an attempt

îmbrăcată în alb, cu ochii ascunși sub o bandă inscripționată cu cuvântul „VOIX” [VOCE], în timp ce gura îi era acoperită cu o altă bandă pe care se putea citi cuvântul „AVEUGLE” [ORB]; ținea în mâini un sul de pânză desfășurat pe care era imprimat mesajul: „AVEUGLE VOIX SANS MOT SANS ME” [ORB VOCE FĂRĂ CUVÂNT FĂRĂ MINE]. Imaginea reproducă în ziar a fost preluată din timpul performance-ului *AVEUGLE VOIX*, care a avut loc în 1975 la San Francisco, însă repetițiile pentru această acțiune s-au desfășurat în fața scaunelor goale ale Teatrului Grecesc din Berkeley.

Pornind de la acea fotografie alb-negru neclară, am încercat să trasez conjunctura vulnerabilă în care a creat Theresa și felul în care a folosit diluarea și chiar anularea imaginilor, a cuvintelor sau a memoriei pentru a obține restaurarea sinelui. Mai târziu aveam să înțeleg dimensiunea procesului de restaurare inițiat de Theresa, care conform mărturiei fratelui său, John Cha, obișnuia să afirme: „I do art because it's the truth.” [Fac artă pentru că reprezintă adevărul.]

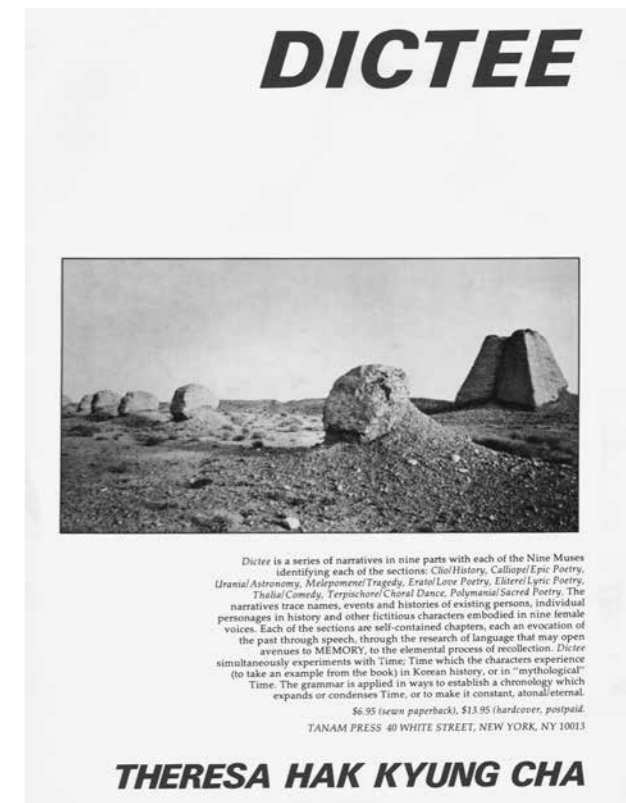
Cea mai discutată și analizată operă a Theresei Hak Kyung Cha rămâne *Dictée*, la care a lucrat timp de trei ani și pe care a dedicat-o părinților săi. *Dictée* are structura unui roman autobiografic cu puternice accente de poetică experimentală și intervenții artistice. Imediat după finalizarea publicației, în iunie 1982, Theresa îi scrie fratelui său, John:

„... I have just finished my book, and hand it to the publisher... all free labor, for the sake of the book. ... it is hard to say what I feel, how I feel, except that I feel freed, and I also feel naked; the manuscript never left my body physically... I carried it around everywhere, I practically slept on it...” [...] tocmai am terminat cartea și am înmănat-o editorului... totul a fost o muncă gratuită, de dragul cărții. ... este greu să exprim ceea ce simt, cum simt, cu excepția faptului că mă simt eliberată, și în același timp goală; manuscrisul nu mi-a părăsit niciodată corpul, fizic vorbind... l-am purtat peste tot, practic am dormit pe el...].

Cartea a fost publicată de Tanam Press, un proiect editorial inițiat de Reese Williams la New York în 1979 și încheiat în 1986 cu o publicație consacrată memoriei Theresei Hak Kyung Cha, *Fire Over Water*. Complicitatea dintre Cha și Williams, artist la rândul său, este evidentă în modul de organizare a informației, libertatea cu care pasaje scrise în limba franceză (gândite ca exerciții gramaticale de învățare a limbii sau ca poezii) funcționează în simbioză cu blocurile de text scrise în limba engleză, la care se adaugă versurile transformate în imagini datorită formulelor de design alese. Materialul vizual, reprezentat de fotografii alb-negru, cu rezoluții diferite și fără nicio specificație a originii acestora, ideograme, diagrame sau extrase din texte scrise de mână și scrisori dactilografiate, îndeplinește rolul unui țesut care protejează textul.

Într-unul din ultimele CV-uri pregătite de artistă înainte de dispariția sa, aceasta a făcut o descriere punctuală a cărții: „Tracing of names, events, and biographies through non-linear narrative accounts in Nine parts. Interlocking of non-fictional events and mythology-based associations.” [Urmărirea numelor, evenimentelor, și biografiilor prin intermediul unor mărturii narative non-liniare, în Nouă părți. Centralizarea evenimentelor non-fictive și a asociațiilor bazate pe mitologii.]

În cele nouă capitole ale cărții, fiecare purtând numele unei muze din mitologia greacă, Cha descrie dintr-o perspectivă jungiană nouă voci feminine care au influențat-o în formarea ei personală și artistică. De exemplu, primul capitol, intitulat



DICTÉE, flyer-ul care anunța lansarea cărții Theresei Hak Kyung Cha de către Tanam Press, 1981. Prin amabilitatea Universității din California, Muzeului de Artă Berkeley și Arhivei de Film din Pacific.

DICTÉE, the flyer announcing the launch of Theresa Hak Kyung Cha's book by Tanam Press, 1981. Courtesy of University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Art Archive.

to validate and narrate what happens in the free spaces outside the exhibition complex. These spaces can become archive-spaces, glossary-spaces, learning-spaces, friendship-spaces, or shadow-spaces, where artistic and curatorial research places itself in the continuation of everyday life, respecting the ecology of creative practice. Anchored in the present, the performer-curator intersects the restorer-curator in the memory-spaces, where the eye of time is faced with the chaos of imagination and with happenstance.

Some two years ago I was researching the biographies of artists that left Europe during World War II or right after, or migrated from South Korea after the end of the Korean War, often to North America or the Caribbean. I was interested to see, in addition to the changes in their art under the influence of new contexts, the way in which they managed the ties with their homeland and how they balanced Modernist formalism with experimentalism. Later on, some of the results of this research were included in the curatorial selection for the Singapore Biennale 2019.

This is how I came to an archive built around an important avant-garde artist from South Korea, Bahc Yiso, which was showcased as part of an exhibition project at the National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul. Among his writings, sketches of works, posters, and pictures, it was the fragments of articles from local and international newspapers that drew my attention the most, maybe because they described art events



Mladen Stilinovic, *Un artist care nu vorbește engleză nu este artist*, 1992, acrilic pe mătase artificială, 140 x 430 cm. Prin amabilitatea Branka Stipancic, Zagreb.
Mladen Stilinovic, *An Artist who Cannot Speak English is no Artist*, 1992, acrylic on artificial silk, 140 x 430 cm. Courtesy of Branka Stipancic, Zagreb.

RELAȚII DE PUTERE ÎNTRE CURATORUL VESTIC ȘI ARTISTUL ESTIC

POWER RELATIONS BETWEEN
THE WESTERN CURATOR AND THE EASTERN ARTIST

Text: Ileana Pintilie

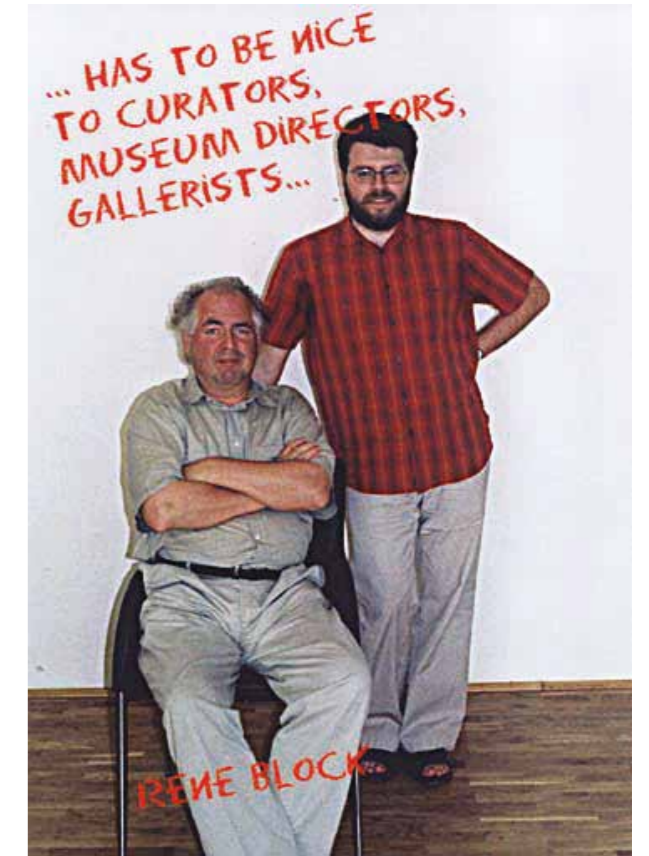
Deschiderea politică de la începutul anilor 1990 și căderea Zidului Berlinului au creat în sfârșit oportunitatea ca cele două părți ale Europei să se reunească, la început mai mult simbolic, apoi și efectiv, pe baze mai concrete. Dar procesul de unificare, cel care a adus „Noua Europă” mai aproape de democrațiile occidentale, a fost catalogat de către unii comentatori estici drept unul de *colonizare*. Cert este că oportunitatea acestei deschideri a dat naștere unor intense schimburi culturale și cercetări curatoriale, urmate de mari expoziții internaționale menite să aducă la suprafață câte ceva din fenomenul artei est-europene, dar mai ales să pună în circulație câțiva artiști lansați într-un circuit internațional. De pe poziția lor, radicalii sau scepticii au văzut în acest proces o cedare și o absorbție a acestor artiști de către piața internațională de artă (cvasi-inexistentă, la acea dată, în Est), iar transformarea lor în staruri internaționale a fost privită cu subînțeleș.

Pentru multă vreme, lucrările conceptuale ale lui Mladen Stilinović au devenit un punct de referință și în același timp de delimitare dintre cele două arii culturale europene: *Elogiul lenii*, pus în scenă într-o cunoscută serie fotografică de la sfârșitul anilor 1970, dezvăluia scepticismul lui plin de ironie față de orice sistem de valori (știind că o catalogare în acest sistem nu îi servește la nimic), dar și o întregă filosofie a negării și a vidului. Odată cu deschiderea produsă între Est și Vest, Stilinović a înțeles că, prin fenomenul de globalizare și prin redistribuirea poliilor de putere, lumea occidentală va absorbi culturile locale, mai ales pe cele din Balcani, iar mesajul lui în engleză, înscris pe o pânză de culoare roz, a devenit o adevărată profeție: *An Artist who Cannot Speak English is no Artist* (1992).

Preluând mesajul lui Stilinović ca pe un îndemn ironic, dar lipsit de scepticism, artiștii mai tineri din regiune au conceput o strategie de reușită și un cod de comportament – al aceluia care vrea să fie luat în seamă de curatori și care trebuie, între altele, să fie informat, să știe să alcătuiască proiecte și „să fie amabil” cu acei curatori care se ocupă de expozițiile internaționale. Tratat cu umor, codul artistului estic,² văzut de Oliver Musovik din Macedonia, exemplifica conduita lui chiar față de René Block, curatorul german venit să se documenteze pentru expoziția *In the Gorges of the Balkans*, deschisă în 2003 la Kassel.

Considerându-se defavorizată față de colegii ei pe motive de gen, Tanja Ostojić a lansat la începutul anului 2001 un proiect cu mai multe voburi, derulat până în 2003 și intitulat explicit: *Strategies of Success / Curators series*. După ce fusese invitată de curatori bărbați într-o serie de proiecte expoziționale (*Plateau of Humankind*, a 49-a Bienală de la Veneția / *Zero Gravity*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Italia / Bienala de la Tirana etc.), artista a început să-i invite și ea, la rândul ei, pe acești curatori în proiectele sale, împărțind proiectul curatorului ales și primind asentimentul acestuia (incluzând cine elegante în doi, băi jacuzzi în timpul deschiderii oficiale etc.). Astfel, artista își propunea să îl „seducă” uzând de farmecul personal, imaginând diferite situații intime, performându-le împreună ca un cuplu. Rezultatul acestor acțiuni era apoi expus în contextul unei expoziții personale sau de grup și, eventual, sub egida curatorului respectiv.

Proiectul cel mai provocator s-a intitulat *I'll Be Your Angel* (2001) și l-a vizat pe Harald Szeemann, curatorul general al celei de-a 49-a Bienale de la Veneția: Tanja Ostojić i-a propus acestuia să fie timp de patru zile, pe durata vernisajului de presă, „îngerul gardian” care să-l însoțească pretutindeni strâns legată de brațul lui. Îmbrăcată glamour și surzătoare, ea s-a prezentat ca o misterioasă necunoscută (lăsând să planeze asupra ei toată neîncrederea celor din jur și chiar desconsiderarea). Motivul acceptării acestui proiect controversat (pentru că amesteca ceea ce este public cu ceea ce este privat) de către Szeemann



René Block și Olivers Musovik, *Artistul*, 2003, photo: Oliver Musovik, Archiv Block, Berlin

René Block and Olivers Musovik, *The Artist*, 2003, photo: Oliver Musovik, Archiv Block, Berlin

The political thaw that came with the early '90s and the fall of the Berlin Wall finally gave the two sides of Europe the chance to reunite, first symbolically then more concretely. But the unification process that brought the “New Europe” closer to the western democracies was described by some Eastern commentators as a process of *colonization*. What is certain is that this opening created the opportunity for interesting cultural exchanges and curatorial projects to take place, followed by large international exhibitions¹ that aimed to bring to the forefront some samples of East-European art and, most importantly, to launch a few select artists into an international scene. The radicals and skeptics saw in this process a compromise and an assimilation of those artists into the international art market (basically non-existent at the time in the East), and their transformation into international stars was viewed with suspicion. For a long time, the conceptual works of Mladen Stilinović were a point of reference for – as well as of demarcation between – the two cultural zones in Europe: his *In Praise of Laziness*, staged as a series of photos from the late 1970s, shows his ironic skepticism towards all value systems (knowing that being labeled within such a system is pointless), but also an entire philosophy of negation, of the void. Stilinović understood that the opening between East and West, the process of globalization and reconfiguration of power centers, would lead to the West absorbing local cultures, especially those from the Balkans. The message he wrote, in English, on a pink canvas, was truly prophetic: *An Artist who Cannot Speak English is no Artist* (1992). Some young artists in the region took Stilinović's message as an

ȘI TE POTI TREZI TRĂIND ÎN VREMURILE POST-ARTISTICE

AND YOU MAY FIND YOURSELF LIVING IN THE POST-ARTISTIC TIMES

Text: Sebastian Cichocki



Consortiul pentru practici postartistice, repetiții pentru marșul „Pentru libertatea noastră și a ta”.
Foto Monika Bryk, 2019.

Consortium for Postartistic Practices, rehearsals for the march „For our freedom and yours”.
Photo by Monika Bryk, 2019.

CEEA CE VEDEM ESTE PUR ȘI SIMPLU CEEA CE VREM SĂ VEDEM

Să începem cu povestea unei neînțelegeri științifice. Misterul migrației berzei.

Pentru mii de ani, migrațiile sezoniere ale păsărilor constituiau un mare mister pentru europeni. De ce dispăreau berzele iarna? Oare mureau toate de frig? Aristotel presupunea că asemenea păsări hibernează în lunile reci, odihnindu-se – așa cum o fac broaștele sau țestoasele, lăsându-se pe fundul apei unui lac sau cufundându-se în mare. Mai târziu, o îndrăzneță ipoteză alchimică a intrat în circulație – și anume că, iarna, păsările se transformau în șoareci, ceea ce ar fi explicat de ce rozătoarele își fac apariția în masă prin grânare și hambare. În secolul al șaptesprezecelea, o teorie a devenit populară în urma unei broșuri, intrigant intitulată *Un eseu spre probabila soluție a acestei întrebări: De unde vin barza și turtureaua, cocorul și rândunica, când cunosc și observă timpul statornic al venirii lor*, care susținea că iarna aceste animale merg pe Lună, unde ar găsi un habitat care susține viața.

Misterul migrației sezoniere a păsărilor a fost deslușit abia pe 21 mai 1822. În satul Klütz din regiunea germană Mecklenburg-

WHAT WE SEE IS SIMPLY WHAT WE WANT TO SEE

Let's start with the story of a scientific misunderstanding. The mystery of the stork's migration.

For thousands of years, seasonal migrations of birds were a great mystery to Europeans. Why did storks disappear in the winter? Do they all die of cold? Aristotle assumed that such birds hibernate in the cold months, taking a rest—just as frogs, toads or terrapins do, descending to the bottom of a lake or immersing themselves in the sea. Later, a daring alchemical hypothesis gained favour—namely, that in winter birds turn into mice, which would explain why rodents appear en masse in granaries and barns. In the 17th century a theory became popular due to a pamphlet, intriguingly entitled *An Essay toward the Probable Solution of this Question: Whence come the Stork and the Turtledove, the Crane, and the Swallow, when they Know and Observe the Appointed Time of their Coming*, which held that in winter these animals go to the Moon, where they find a life-supporting habitat.

The riddle of the seasonal migrations of birds was solved only on 21 May 1822. In the village of Klütz, in the Mecklenburg-Western Pomerania region of Germany, a stork was found with

Pomerania de Vest, a fost descoperit un cocostârc cu o săgeată africană lungă de 80 de cm în gât. Se întorsese dintr-o lungă călătorie de peste mări și țări și a murit într-o luncă germană. Astfel, a fost descoperită incredibila distanță intercontinentală pe care o străbat păsările migratoare. Barza împăiată, *Pfeilstorch* (nume care în germană se referă în mod precis la o barză cu trupul străpuns de o săgeată), poate fi acum regăsită în colecția zoologică a Universității din Rostock. Până în prezent, au fost înregistrate douăzeci de cazuri ale unor păsări care s-au întors în Europa străpunse de instrumente ascuțite sau arme, care fuseseră folosite în încercarea de a le vâna, în Africa.

Poate un muzeu să sufere de halucinații?

Sau altfel spus: este ceea ce vedem pur și simplu ceea ce vrem să vedem?

NU TREBUIE SĂ REINVENTEZI ROATA

Ne-am obișnuit ca noul să fie bun din simplul motiv că este nou. Mai ales când vine vorba de artă, care se presupune că nu se demodează niciodată, nici chiar după ce moare – din contră, atunci este exact momentul pentru reinnoire și tratament cu afecțiune! Decât să căutăm în mod frenetic noi formate, nume, tendințe, bazine de adepți, clienți și modele de afaceri, putem la fel de bine să ștergem praful – așa cum o facem cu lucrurile și ideile vechi – de pe concluzia, altminteri incontestabilă, a lui Robert Smithson din eseuul său canonic, „Monumentele din Passaic”: „Nimic nu este nou, dar nici vechi nu este”.

De fapt, vechiul este capabil de a deveni nou; neobosita reinventare a roții în fiecare dimineață ne împiedică să avem aceeași relație cu a rostogoli o roată neolitică de-a lungul șoselei sau – cum ar glumi Marcel Duchamp – cu „a folosi un Rembrandt ca pe o masă de călcat”. Lăsând la o parte galopul metaforelor amestecate, arta „veche” poate fi adusă în multe noi funcțiuni; cele mai semnificative contribuții trecute ale sale sunt prea valoroase pentru a le lăsa să decadă în uitare.

NU FI POPULIST.

APRECIAZĂ EFECTELE POZITIVE ALE GÂNDIRII NEGATIVE

Adoptarea de către noul instituționalism – precum și de către curentul Noului Instituționalism – a unei abordări prietenoase față de public a adus niște beneficii, dar totodată a avut și niște efecte nocive pe care le considerăm jenante și despre care ezităm să vorbim. În ceea ce privește efectele pozitive, acestea sunt numeroase: crearea unor relații cu audiențe până atunci marginalizate; înlăturarea granițelor rigide dintre activitatea de cercetare, expoziții și programele cu publicul; o perspectivă mai atentă asupra departamentelor educației și mentoratului (până acum, ghettoizate instituțional); mutarea accentului de pe ideea de contemplare pasivă ca „datorie” fundamentală a spectatorului, pe ideea de co-creator al spectatorului (ceea ce tinde să fie un țel iluzoriu) care formează programul muzeului; accesibilizarea jargonului specialiștilor și așa mai departe.

Există însă un risc considerabil, și anume că publicul ar putea fi pus pe un pedestal, anihilând toate beneficiile de mai sus. Acest lucru ar constitui o bulă populistă. Instituțiile și-au însușit arta de a îndeplini oricare așteptări le sunt formulate și au dezvoltat mijloace sofisticate de a studia fiecare parte a publicului în parte pentru a le înțelege nevoile exacte, care sunt întâmpinate la perfecție. Audiența crește și toată lumea este fericită. The Museum of Ice Cream [Muzeul Înghețatei] este simultan produsul perfect al unei asemenea operațiuni, dar și caricatura sa. Este visul departamentului de comunicare și asigurarea publicului pentru muzeu – muzeul ca fundal uluitor și meticulos

an 80 cm-long African arrow in its neck. It had returned from a long overseas journey and died in a German meadow. Thus the incredible intercontinental range of migratory birds was discovered. The stuffed stork, *Pfeilstorch* (in German this word refers specifically to a stork with an arrow in its body), can now be found in the zoological collection of the University of Rostock. To date, twenty-five cases have been documented of birds that returned to Europe with sharp instruments or weapons in their bodies, which had been used in an attempt to hunt them in Africa.

Can a museum suffer from hallucinations?

Or, to put it differently: is what we see simply what we want to see?

YOU DO NOT HAVE TO REINVENT THE WHEEL

We have grown used to the new being good for the simple reason that it is new. Especially when it comes to art, which is supposed to never get old, even after it dies—on the contrary, that is exactly the moment for tender loving care and rejuvenation! Rather than frenetically seeking new formats, names, trends, voting constituencies, clients, and business models, we could also *dust off*—as we do with old things and ideas—the conclusion, albeit obvious, of Robert Smithson's canonic essay “The Monuments of Passaic”: “Nothing is new, neither is anything old.”

As a matter of fact, the old is capable of becoming the *new*; the relentless reinvention of the wheel every morning makes it impossible to experience the same relationship to rolling a Neolithic wheel along the highway, or—as Marcel Duchamp would quip—“using a Rembrandt as an ironing board.” Rampant mixed metaphors aside, the “old” art can be put to many new uses; its most significant past contributions are too precious to allow them to decay into oblivion.

DON'T BE A POPULIST. APPRECIATE THE POSITIVE EFFECTS OF NEGATIVE THINKING

The new institutionalism's—as well as the New Institutionalism's—adoption of an audience-friendly approach has brought some benefits but has also had some detrimental effects which we find embarrassing and are reluctant to speak about. As for the positive outcomes, of which there are many: creating a relationship with hitherto marginalized audiences; doing away with the sharp divisions between research activity, exhibitions, and public programmes; a more thoughtful insight into the experience of departments of education and mentoring (until now institutionally ghettoized); deemphasising the idea of passive contemplation (the fundamental “duty” of the spectator, who co-creates (this tends to be wishful thinking) the museum's programme; making specialist jargon more accessible, and so on.

There is, however, a considerable risk that audiences will be put on a pedestal, annihilating all the above benefits. This would constitute a populist bubble. Institutions have mastered the art of delivering on whatever expectations are set out for them and they have developed sophisticated tools of studying audiences in order to understand their exact needs, which are met to perfection. Ratings go up and everybody is happy. The Museum of Ice Cream is simultaneously the perfect product of such an operation as well as its caricature. It is the dream of the communications department and the museum audience achieved—the museum as a meticulously designed, stunning backdrop for selfies. The viewer has never looked so good in a



CIPRIAN MUREȘAN

În toată nebunia care a fost, și persistă, primul impuls a fost să continui ce aveam pe rol. Așa că, în primele zile, am schițat o propunere pentru o sculptură care combină fragmente dintr-un Lenin spart, poate Lenin-ul dat jos din Piața Presei din București. Se zice că și el, la rândul lui, a fost reciclat din statuia lui Ferdinand (care a fost topită). Îmi place ironia de a reda Bucureștiului materialul brut, în alte forme, în alte ideologii, în alte epoci. Toate acestea păreau că au sens până când nu au mai avut, așa că am început să desenez pisicile din casă și plantele de apartament, care mi-au amintit de un dialog inițiat de Mihnea Mircan despre *Daphne și Apollo* a lui Bernini. Pornind de aici, am început alte desene și rezultatul, pe moment, al acestui schimb de idei la depărtare, a fost un fel „jurnal” desenat.

Ciprian Mureșan (n. 1977) locuiește și lucrează la Cluj.
Expoziții solo: *Ciprian Muresan*, S.M.A.K. Museum, Ghent (2019); *Incorrigible Believers*, Plan B, Berlin (2018); *Art Club 22: Ciprian Muresan*, Villa Medici, Roma (2018); *Your survival is guaranteed by treaty*, Ludwig Museum, Budapesta (2015); *Recycled Playground*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (2013); Tate Modern, Londra (2012, with Anna Molska); Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (2010).
Expoziții de grup: *Scenes from the Anthropocene*, Bonnefanten Museum, Maastricht (2020); *An Opera for Animals*, Para Site, Hong Kong (2019); *How We Live*, Hudson Valley MOCA, Peekskill New York (2019); *Ciprian Muresan and Serban Savu*, *L'entretien infini*, Centre Pompidou, Paris (2018); *Viva Arte Viva*, a 57-a Bienală de la Veneția (2017); *Six Lines of Flight*, Museum of Modern Art (MOMA), San Francisco (2012); *Promises From the Past*, Centre Pompidou, Paris (2010); *The Seductiveness of the Interval*, Pavilionul României la cea de-a 53-a Bienală de la Veneția (2009); *The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, New York (2009).

With all the madness going on, my first impulse was to continue my work. So in the first few days, I sketched out a proposal for a sculpture combining fragments from a broken Lenin statue, maybe the one taken down from Piața Presei in Bucharest. It's said that this statue, in turn, had been recycled from the statue of King Ferdinand. I like the irony of giving back the raw material to the city of Bucharest, in new forms, ideologies, and periods. All these seemed to make sense until they didn't, so I started drawing my cats and plants, which reminded me of a dialogue I had with Mihnea Mircan about Bernini's *Daphne and Apollo*. Starting from that, I began some new drawings, and the result of this exchange of ideas at a distance was a kind of "diary" through drawings.

Ciprian Mureșan (b. 1977), lives and works in Cluj.
Solo exhibitions include: *Ciprian Muresan*, S.M.A.K. Museum, Ghent (2019); *Incorrigible Believers*, Plan B, Berlin (2018); *Art Club 22: Ciprian Muresan*, Villa Medici, Rome (2018); *Your survival is guaranteed by treaty*, Ludwig Museum, Budapest (2015); *Recycled Playground*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (2013); Tate Modern, London (2012, with Anna Molska); Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (2010).
Group exhibitions include: *Scenes from the Anthropocene*, Bonnefanten Museum, Maastricht (2020); *An Opera for Animals*, Para Site, Hong Kong (2019); *How We Live*, Hudson Valley MOCA, Peekskill New York (2019); *Ciprian Muresan and Serban Savu*, *L'entretien infini*, Centre Pompidou, Paris (2018); *Viva Arte Viva*, 57th Venice Biennale (2017); *Six Lines of Flight*, Museum of Modern Art (MOMA), San Francisco (2012); *Promises From the Past*, Centre Pompidou, Paris (2010); *The Seductiveness of the Interval*, the Romanian Pavilion at the 53rd Venice Biennale (2009); *The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, New York (2009).

Translated by Rareș Grozea

◀ *Schițe pentru o statuie Lenin reciclată*, 2020, creion pe hârtie A4.
Sketches for a Recycled Lenin Statue, 2020, pencil on A4 paper.

LEA RASOVSKY

I AM FLUENT IN ISOLATION

Asta scriam cândva într-un carnetel și a devenit ulterior titlu de lucrare. În 2015, am construit o cascadă metalică, luminată de leduri albastre, acvatică și se numea exact așa: *I Am Fluent in Isolation*. Pe fundal se auzea vocea mea, povestind despre trecerea de la spațiul interior la exterior, despre dorința de a te izola pentru a comunica mai bine cu un sine pe care distragerile de atenție îl diluează, despre cum autorefecția este o pătură de sticlă care pare că te protejează, dar de fapt te expune în mod direct, poate chiar crud. Era vorba despre timp și despre cum cascadele, să zicem, nu au o noțiune a timpului. Scurgerea lui și felul în care ne erodează este o preocupare doar a speciei noastre.

Acum, mulți ani mai târziu, izolarea poetică despre care vorbeam a căpătat o neașteptată formă concretă. De undeva, din exterior, realitatea a impus reguli incompatibile cu traiul în proximitatea altora, cu atingerea și tot setul de comportamente care ne fac înrudiți și conectați și i-a dat un nume apocaliptic, o greșală de exprimare cu consecințe periculoase: „distanțare socială”. Deci nu doar fizică, ci mai mult de atât. Formularea asta nefericită s-a tradus în viața mea sub formă insulară. Până atunci, mă consideram oarecum peninsulă, dar mi-am retras rădăcinile, punțile, tentaculele, corăbiile și m-am împăturit în mine, în perimetrul meu vital, nu foarte mic, dar nici foarte mare. Mi s-a dat tema de a deveni fluentă în izolare, fără a avea un *deadline*, un scop sau o formă concretă de examen final. O tehnică de supraviețuire în fața unui ceva abstract, fără formă, ca venit dintr-un vis pe care nu îl recunoșteam ca fiind al meu.

Rezultatul a fost că nu am putut lucra, fluxul ideilor a secat, s-a produs un blocaj nicidecum violent, dar categoric, pe care l-am înțeles și acceptat destul de devreme și care m-a ținut imobilă, într-o stare de așteptare fără rezolvare, pe care încercam să o forțez ocazional cu câte un desen mic, câte ceva care să prevină blocarea arterelor creative. Nimic de care să mă atașez sau care să mă intereseze cu adevărat. Am decis să ascult un instinct subteran, primordial și foarte simplu: să-mi ascult corpul, pauza care se impunea, și să fiu atentă la o altă lume, în egală măsură a mea, dar imaterială, sălbatică: visele. Dintotdeauna am visat mult și intens și am considerat asta ca fiind o realitate aproape la fel validă cu cea trăită lucid, diurn. Dar, în perioada asta, a privitului pe geam și a liniștii apăsătoare, am decis să deschid alte ferestre și uși, pasaje secrete și să las ce găesc acolo să se manifeste. Mă voi opri asupra a două vise.

Visul 1. Eram într-o pădure cu arbori înalți. Printre crengile lor vedeam un cer care anunța o furtună. Dar nu era nimic amenințător, mirosea a ud și a nou, norii erau monumentali, catifeleți, păreau ca o plapumă protectoare. La marginea pădurii se afla un râu, iar eu începeam treptat să intru în el, simțeam curentul cum mă trage ușor, dar ferm. Așteptam pe cineva, un ghid care să mă ducă pe partea cealaltă. Am văzut venind pe apă un bărbat într-o barcă improvizată, din cartoane și resturi de lemne, bucăți de metal, mare cât trupul lui, ca o capsulă plutitoare. Era un prieten – artist, R.T. Mi-a spus că apa aceea



▲ De sus în jos:

Poems for Tree Huggers, acuarelă pe hârtie, 40 x 40 cm, 2020.

Fane Întuneric, bust ceramic, acrilic, liner, 35 x 32 x 24 cm, 2020.

From top to bottom:

Poems for Tree Huggers, watercolor on paper, 40 x 40 cm, 2020.

Fane Darkness, ceramic bust, acrylic, liner, 35 x 32 x 24 cm, 2020.

► De sus în jos:

This is what the Universe sees right now, acuarelă pe hârtie, 29 x 21 cm, 2020.

This is where we are right now, decupaj, acuarelă pe hârtie, 18 x 10 cm, 2020.

From top to bottom:

This is what the Universe sees right now, watercolor on paper, 29 x 21 cm, 2020.

This is where we are right now, decupaj, watercolor on paper, 18 x 10 cm, 2020.



era Prutul, o apă cu care el a copilărit și pe care o cunoaște. M-a îndemnat să urc într-o altă barcă, o capsulă construită la fel, dar fix pentru dimensiunea mea. Am pornit prin acea apă verzuie și tulbure care curgea rapid și capsulele ne-au dus până pe celălalt mal, după o lungă plutire șerpuită, printre cumuși de vegetație sălbatică. Am ieșit din bărcile capsule și acolo am găsit un „cimitir” al copilăriei, jucării uriașe de metal și lemn stăteau așezate într-un luminii, ca într-un muzeu în aer liber sau ca relicvele unui bălci. Avioane de metal prin care crescuse iederă, capete de păpuși, ursuleți nu din pluș, ci din piatră colorată, pieile unor mingi de fotbal atârinate pe o sârmă, săbii de lemn înfipte în pământ, supradimensionate și acaparate de vegetație, deși culorile lor încă se vedeau puternic; mă plimbam printre ele, iar R îmi spunea că acela este locul unde se retrag obiectele care ne formează, dar de care uităm. Așteaptă să le vizităm însă nu găsim niciodată timp. E un loc despre care nu știe nimeni și unde nu ajunge nimeni, decât dacă e condus și se lasă purtat de apa aceea tulbure care pare că vrea să te tragă în jos.

Visul 2: Eram cu mama în fața unei case. Mama îmi spunea că în acea casă e toată istoria familiei și e momentul să o văd. Casa era vagon, lungă, cu camere și segmente de diverse înălțimi și dimensiuni, corpurile nu se potriveau perfect unul cu celălalt,

I had written that phrase in a notebook somewhere. Later it became the title of one of my works. In 2015 I built a metallic waterfall, illuminated by blue LED lights, and I called it just that: *I am Fluent in Isolation*. My voice played in the background, speaking about the transition from an interior space to an exterior one, about the desire to self-isolate in order to better communicate with a self-diluted by everyday distractions, about how self-reflection is a glass blanket that only seems to protect you, in fact exposing you fully, perhaps painfully. It spoke about time and how waterfalls do not have a sense of it, so to say. The passing of time and the way it grinds us down is a purely human preoccupation.

Now, many years later, the poetic isolation I had tackled then has become unexpectedly concrete. From somewhere outside, reality has imposed new rules, rules incompatible with living in the proximity of others, with touching, and with all sorts of behaviors that bind us. These rules were given the apocalyptic and potentially dangerously misleading name of “social distancing.” So, it is more than just physical. This unfortunate phrasing translated for me into a kind of personal insularity. Before that, I saw myself rather as peninsular, but then I had to withdraw my roots, my bridges, tentacles, and ships. I folded into myself, within my not-too-small, not-too-big vital space. I had to become fluent in isolation, without the concreteness of a *deadline*, a goal, or a final exam. I had to survive in the face of an abstract *something* seemingly spawned out of a dream I could no longer recognize as mine.

The result was that I could not work anymore. My flow of ideas ran dry, I was suffering from a non-violent but absolute blockage which I soon came to understand and accept. It kept me suspended, in a state of waiting with no resolution in sight, which I would occasionally try to force into a small drawing, anything to still keep my creativity flowing. Nothing to become attached to or to really interest me though. I decided to follow a subterranean, primal instinct: to listen to my body, to the pause I was forced to take, to pay attention to a different world, but a world still mine, immaterial and wild: dreams. I have always had long intense dreams, and I have always thought of them as a reality almost as valid as waking life. But during this period, the period of gazing out the window and of heavy silence, I decided to open new windows, doors, and secret passageways, to allow whatever dwelled beyond to manifest itself. I will talk about two dreams I had.

Dream 1: I was in a forest surrounded by tall trees. Through their branches I could see the sky. It looked like a storm was coming, but there was nothing threatening about it. Everything smelled of wet and new, the clouds were monumental and fluffy, like a giant protective blanket. At the edge of the forest was a river, and I slowly started to walk into it, and I felt the current pulling me slowly but firmly. I was waiting for someone, a guide to take me to the other side. I saw a man sailing down the river in an improvised boat, no bigger than himself, made of cardboard, pieces of wood, and scraps of metal, like a floating capsule. It was an artist friend of mine, R.T. He told me that we were on the Prut River, a river he grew up with and knew intimately. He encouraged me to get onto a different boat, a similarly built capsule that was my size. I began floating down the greenish, murky waters, winding through the wild vegetation, until eventually our capsules arrived on the other side. We stepped out of our boat capsules and found a “graveyard” of childhood: giant metal and wooden toys stood there, in a clearing, like in an open-air museum or an abandoned fairground. Metal planes overgrown with ivy, doll heads, teddy bears made of colored stone instead of plush, skins of soccer balls hanging on a wire, oversized wooden swords stuck in the ground and covered in



Paradis perdu V (primăvara), 35 x 27 cm, în lucru.
Paradis perdu V (Spring), 35 x 27 cm, work in progress.

IOANA STANCA

Perioada de izolare a însemnat pentru mine o perioadă de reflecție: despre vulnerabilități, în primul rând, despre timp și relația noastră cu el, despre natură, despre oraș și reevaluarea nevoilor. Deși felul meu de a lucra presupune, în general, perioade de semi-izolare în care îmi place să fiu total absorbită de proces, nevoia de a mă ști pe mine și pe cei dragi în siguranță a anulat pentru o vreme nevoia de a produce artă. Nu mi-am impus deloc să fiu productivă, am preferat să aștept în liniște, să-mi acord timp, să mă adaptez. Am simțit că unei situații total noi nu trebuie să-i răspund cu obiceiuri vechi. Am simțit, mai degrabă, că acesta este un moment în care solidaritatea și grija față de ceilalți sunt prioritare. Am vrut să mă fac utilă și, inspirată și încurajată de un grup de artiste din Praga, am învățat să cos măști de protecție, folosind bucățile de bumbac pe care le aveam acasă. Aceste măști au fost oferite celor care au avut nevoie de ele.

Abia în a doua jumătate a perioadei de izolare, când lucrurile s-au mai liniștit, am început o broderie nouă, pentru care, în mod inconștient, mi-am pus niște limite. A rezultat astfel cea mai "restrictivă" lucrare pe care am făcut-o până acum, pentru care am folosit doar două culori: roșu și verde. În rest, am scris proiecte și mi-am reluat cercetările.

În toată această perioadă, am tânjit după grădini și după natură. Am privit fascinată, din balcon, explozia primăverii în toată desfășurarea ei voluptoasă, senzuală aproape. A fost interesant să-mi observ vecinii din celelalte balcoane. Folosite mai mult ca spații de depozitare, și-au regăsit scopul și au devenit locuri de socializare, jucat cărți sau remi. Mi s-a părut că a fost o bună ocazie în care mulți oameni și-au reevaluat proximitățile. Din păcate, acest obicei a dispărut imediat ce starea de urgență s-a încheiat. În balcoane s-au reintors bicicletele.

În ansamblu, perioada de izolare m-a determinat să regândesc ideile de consum și sustenabilitate. Acestea sunt concepte care mă preocupă din ce în ce mai mult și care s-au cristalizat deja, în parte, într-un workshop pe care l-am ținut recent, la École européenne supérieure d'art de Bretagne, la care am folosit doar textilele reciclabile.

Cred că acesta este un moment cu adevărat important, în care avem șansa să regândim practici și obiceiuri, să conștientizăm faptul că toate acțiunile noastre sunt legate în mici noduri și duc, până la urmă la un punct comun: felul în care respectăm și gestionăm resursele Planetei.

Ioana Stanca s-a născut în 1987 în România. A studiat pictura la Accademia di Belle Arti di Roma, Italia, și la Universitatea Națională de Arte din București, unde și-a luat licența și masterul. Cercetările ei în domeniul texturilor și tactilului au determinat-o pe Ioana să-și îndrepte atenția spre alte medii în afară de pictură și să se axeze pe noi tehnici de lucru cu textilele, totul în manieră autodidactă.

Expoziții recente (selecție): *Yes Oui Canot*, Maison de la Fontaine, Brest; *Make a Tool*, EESAB, Brest; *My solo group show*, CAV, București; *Mythologies*, Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumunster, Luxemburg; *PPM #4 - copy art show*, Aici Acolo Pop Up Gallery, Cluj; *At different angles*, MNAC, București; *Soft Rituals*, NON PLUS ULTRA, Cluj; *Art on Stage*, Art Safari Bucharest; *Valija DADA*, Kirchner Cultural Center, Buenos Aires.

For me, this period of isolation has been a period of reflection, first of all on vulnerability, on time and our relationship to it, on nature, on urban life, and on rethinking our needs. Even though my style of working generally demands periods of semi-isolation, during which I am completely absorbed by the art-making process, the need to know myself and my loved ones safe made my need to make art disappear for a while. I didn't set out to be productive. I preferred to wait in silence, to give myself time, and to adapt. I felt that the answer to a completely new situation did not lie in old habits.

I felt rather that this was a moment when solidarity and showing care for others were the priority. I wanted to make myself useful, and, inspired and encouraged by a group of women artists in Prague, I learned to sew masks, for which I used bits of cotton I had lying around. Then, these masks were offered to those in need.

In the second half of the isolation period, after things had quieted down a bit, I started a new embroidery, for which I unconsciously set myself some limits. What resulted was my most "restrictive" work to date, for which I only used two colors: red and green.

Besides that, I wrote projects and resumed my research. During this whole time, I constantly craved gardens and nature. From my balcony I watched with fascination the voluptuous, almost sensual unfolding of spring. It was interesting to observe my neighbors on other balconies. Having been used more as storage spaces, they were restored to their initial uses of social spaces where people would play cards or rummikub. I thought this was a good opportunity for people to reevaluate their proximities. Sadly, this habit ended once the state of emergency was lifted, and the bicycles reclaimed their place on the balconies.

Overall, this isolation period has made me rethink the ideas of consumption and sustainability. These concepts have been having an increasingly strong influence on me. This preoccupation has already partly materialized through a workshop I recently held at the École européenne supérieure d'art de Bretagne, for which I only used recyclable materials. I think we are living in a truly important moment. We now have the chance to rethink our practices and habits, and to become aware of the fact that all our actions are entangled and ultimately connect back to a common node: the way in which we respect and manage the Planet's resources.

Ioana Stanca was born in 1987 in Romania. She studied painting at Accademia di Belle Arti di Roma, Italy and the National University of Arts Bucharest, where she received her BFA and MFA. Her research in textures and tactility, determined Ioana to expand her attention towards other media besides painting and to focus on different techniques of working with textiles, explored in a self-taught manner. Bretagne, Site de Brest, where there were used only recyclable textiles.

Recent shows include: *Yes Oui Canot*, Maison de la Fontaine, Brest; *Make a Tool*, EESAB, Brest; *My solo group show*, CAV, Bucharest; *Mythologies*, Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumunster, Luxemburg; *PPM #4 - copy art show*, Aici Acolo Pop Up Gallery, Cluj; *At different angles*, MNAC, București; *Soft Rituals*, NON PLUS ULTRA, Cluj; *Art on Stage*, Art Safari Bucharest; *Valija DADA*, Kirchner Cultural Center, Buenos Aires.

Translated by Rareș Grozea

MIKI VELCIOV. INTERVENȚII ÎN NATURĂ

MIKI VELCIOV'S INTERVENTIONS IN NATURE

Text: Maria Orosan-Telea

(UN)parallel

Intervenția de Land Art a fost realizată în luna martie 2020 în satul Saravale din județul Timiș. Lucrarea folosește metoda punctului de vedere privilegiat, singurul punct din care imaginea se formează așa cum artistul a conceput-o. Principiile psihologiei percepției și mecanismele optice prin care se pot crea iluzii sunt aplicate aici la scară mare, antrenându-l pe privitor într-o descoperire treptată și ghidată.

Proiectul pleacă de la ideea iluziei lui Hering, în care două linii paralele apar deformate – concave sau convexe – în funcție de fundalul pe care ele sunt plasate. Lucrarea oferă, însă, reversul acestei situații, căutând soluțiile matematice pentru ca liniile convergente într-un punct imaginar, să apară ca fiind paralele în momentul în care sunt privite din unghiul prestabilit.



(UN)parallel

This land art intervention was made in March 2020 in the village of Saravale in Timiș County. The work is built around a privileged vantage point, the only one from which you can see the whole picture as the artist conceived it. The artist uses principles of perception psychology and optical illusions to guide the viewer in a gradual discovery.

The concept is based on the Hering illusion, where two parallel lines appear either concave or convex depending on the background. The work, however, offers the opposite effect. The artist found mathematical solutions to make lines converging at an imaginary point appear parallel when seen from the right angle.



(UN)parallel, 2020, proiect de Land Art în satul Saravale, județ Timiș, 58,5 x 14,0 m.
Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Karacioni Iosif.

(UN)parallel, 2020, land art project in the village of Saravale,
Timiș county, 58.5 x 14 m. Courtesy of the artist. Photo: Karacioni Iosif.

SELF DEFENSE

Lucrarea Self Defense chestionează aspecte legate de instinctul de supraviețuire, înțeles atât în sens fizic, cât și psihologic.

O serie de elemente cu aspectul unor spini supradimensionați populează un spațiu natural, creând un context al intimidării și apărării în fața situațiilor potențial vătămătoare. Așa cum natura dezvoltă propriile sisteme defensive, impunând un anumit tip de atitudine factorilor externi cu care vine în contact, dispunerea elementelor în cadrul acestei instalații obligă la o coregrafie a mișcărilor în funcție de coordonatele lor spațiale.

Echilibrul precar dintre vulnerabilitate și agresivitate este pus în discuție prin aparenta rigiditate a spinilor, care intră în contradicție cu materialul moale și flexibil din care sunt realizați. Se face trimitere, astfel, la mecanismele complexe ale instinctului de conservare pe care natura le generează, depășind formele rudimentare de autoapărare. Transferate asupra psihicului uman, aceste principii presupun strategii sofisticate în confruntarea cu realitatea, acceptarea slăbiciunilor și crearea contextelor favorabile transformării lor în atuuri.

Intervenția a fost realizată la sfârșitul lunii mai, la Pădurea Verde (Timișoara/Giarmata Vii).

Miki Velcirov (n. 1968) a studiat pictura la Facultatea de Arte din Timișoara între 2010 și 2015. Relația cu natura este esențială în creația sa, dând fundament câtorva direcții de explorare: folosirea materialelor naturale în instalații care se concentrează asupra aspectelor imperceptibile pe care materia organică sau anorganică le ascunde, realizarea unor proiecte de Land Art izolate și efemere și a unor intervenții de mari dimensiuni în peisaj. Din 2016, beneficiază constant de rezidențe artistice în țară și străinătate (Franța, Italia, Bulgaria, Germania) care îi permit punerea în practică a unor astfel de idei. Este membru fondator al grupului Avantpost cu care a expus începând din 2014.

Pagina următoare:

Self Defence, 2020, intervenție în natură (14 module realizate din material textil, lemn stratificat, fir oțel, fir PVC, tije metal), 11,10 x 7,4 x 4,0 m.
Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Miki Velcirov.

Next page:

Self Defence, 2020, intervention in nature (14 sculptures made from textile, layered wood, steel wire, PVC wire, and metal rods), 11.10 x 7.4 x 4 m.
Courtesy of the artist. Photo: Miki Velcirov.

SELF DEFENSE

The work *Self Defence* questions certain aspects of the survival instinct, in a physical and psychological sense.

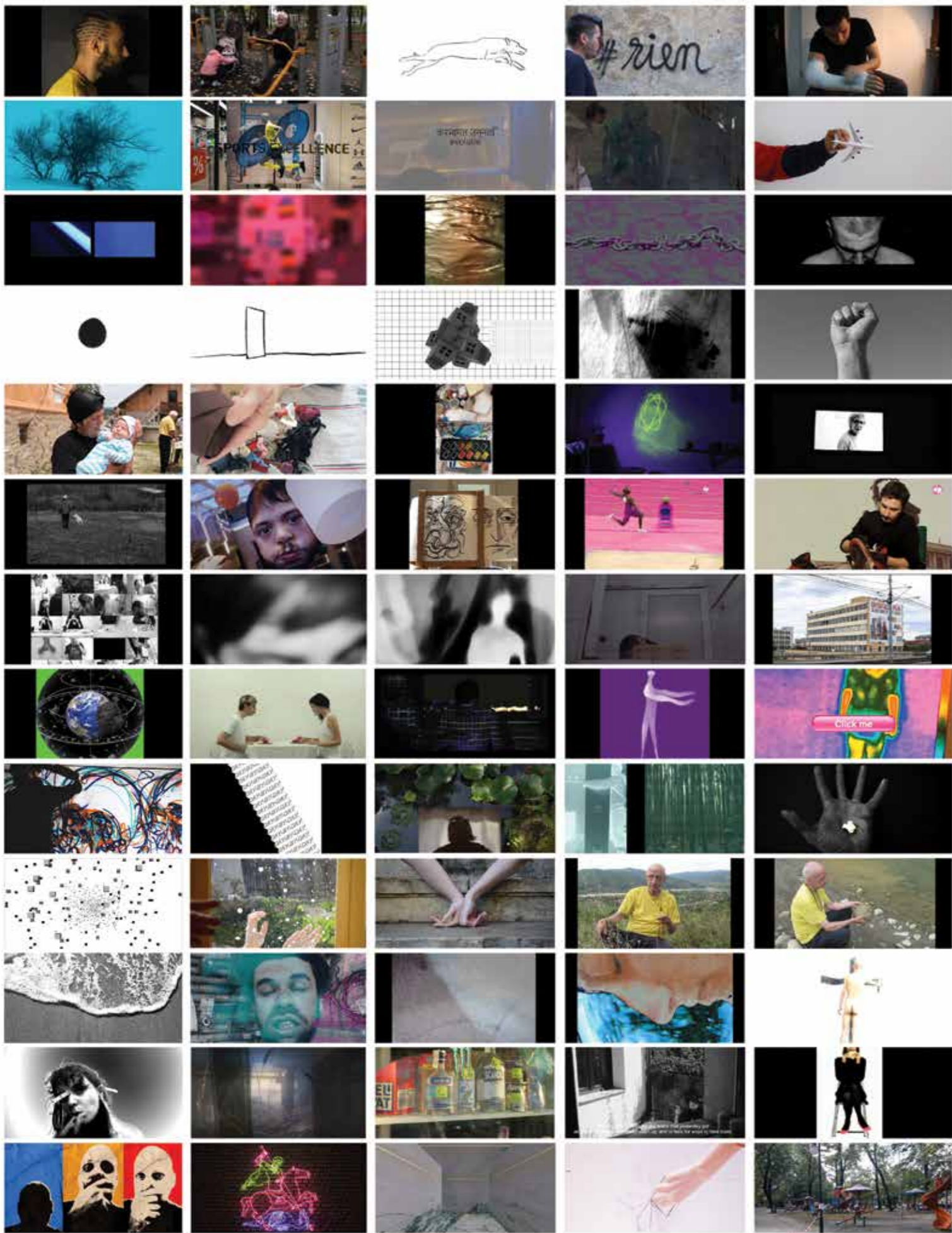
A series of oversized spikes populate a natural space, like an intimidation and defense mechanism against potentially harmful situations. Just as nature develops its own defense systems, thereby demanding a certain attitude from those who come into contact with them, the placement of the installation's elements forces the visitor to organize their own movements according to the spikes' placement.

The precarious balance between vulnerability and aggression is expressed through the apparent rigidity of the spikes, which contrasts with the softness and flexibility of the material they are made of. One is made aware of the complex mechanisms at work in the instinct of self-preservation generated by nature, going beyond rudimentary defense mechanisms. If we apply these to the human mind, one notes the sophisticated strategies our psyche employs in facing reality, accepting weaknesses, and creating situations where they can be turned into strengths.

The intervention was carried out at the end of May, in Pădurea Verde (Timișoara/Giarmata Vii).

Miki Velcirov (b. 1968) studied painting at the Timișoara Faculty of Arts between 2010 and 2015. The relationship to nature is an essential theme in his works, opening up possibilities: the use of natural materials in installations that focus on the imperceptible aspects hidden within organic and nonorganic matter, the creation of remote and ephemeral land art projects, of large-scale landscape interventions. Since 2016 he has continuously been on residencies abroad (France, Italy, Bulgaria, Germany), where he has the possibility of putting his ideas into practice. He is also the founding member of the Avantpost group, with which he has been exhibiting since 2014.

Translated by Rareș Crozea



LOGOUT 2.0 //

PROIECȚII VIDEO LA FEREAȘTRĂ

VIDEO PROJECTIONS FROM THE WINDOW

Text: Dumitru Gurjii

E T A J artist-run space București
23.03. - 03.06.2020

Încă de la începutul restricțiilor care au paralizat actul socio-cultural, E T A J artist-run space se deschidea la stradă printr-o serie de proiecții video în cadrul unei ferestre dinspre str. George Enescu. Proiecțiile au fost transmise live pe FB, iar evenimentele anunțate s-au desfășurat în spațiul online.

În septembrie 2019, E T A J artist-run space anunța printr-un eveniment online proiectul LOG OUT 2.0. O serie de intervenții în spațiul public urmau să fie înfăptuite de artiștii care expuseseră deja aici anul anterior. Pe de altă parte, expoziția colectivă *Playing GOD, why?*, din octombrie 2019, îi făcea cunoscuți publicului pe noii artiști care urmau să expună în galerie pe parcursul următorului an. Un program intens se anunța cu acțiuni *indoor* (expoziții personale) și *outdoor* (intervențiile în spațiul public), dar care a fost perturbat de pandemia Covid-19. În terapie intensivă de ceva vreme, arta românească, de la producție la interacțiunea cu publicul său, părea să urmeze a suferi mai mult ca oricând. La fereastra care închide spațiul izolării sale, la singura cale eficientă de adresare către publicul său, E T A J urma să iasă în stradă și în online cu o serie de proiecții video a unor filme realizate de artiști locali și din țară. Programul expozițional a fost întrerupt, iar situația de criză pentru scena artei a impus nevoia de adaptare la noile condiții și invenția unor noi forme de manifestare culturală. Publicul online a fost singurul căruia ne puteam adresa. Însă digitalul, prin imaterialitatea și impersonalitatea sa, nu a părut o soluție viabilă pentru acțiunile E T A J -ului pe perioada restricțiilor. Așa cum lucrarea artistului nu poate exista fără însemnul material, așa nici actul de a aduce creația artiștilor în fața publicului nu poate exista cu adevărat fără ca ceva memorabil să se întâmple, fără fenomenul din cotidian, fără actul material care să marcheze ritualic întâmplările generate de expunerea publică a lucrării artistice.

LOG OUT 2.0 – proiecții video a avut 2 prezențe, una în stradă și una în online. S-ar fi putut opta pentru publicarea creațiilor video în mediul online. S-a vrut însă intervenția efectivă în spațiul real aflat la granița dintre stradă și white cube, mai precis pe cadrul ferestrei galeriei. Fereastra fizică, ca element arhitectural și simbolic cu rol quasi-arhetipal în evoluția artelor vizuale, a fost singura cale de acces către conținutul intern al entității E T A J.

LOG OUT 2.0 – proiecții video ar fi trebuit să fie inițial intervenția în spațiul public pe care Mircea Modreanu o gândise pentru proiectul inițiat de echipa E T A J încă la începutul anului expozițional. Seria de proiecții a început cu un video semnat

Since the beginning of the restrictions that paralyzed the socio-cultural events, the E T A J artist-run space opened to the street through a series of video projections from a window on George Enescu Street. The projections were broadcast live on Facebook and the events took place online.

In September 2019, the E T A J artist-run space announced project LOG OUT 2.0 through an online event. A series of interventions in the public space were to be carried out by the main artists who exhibited here in the previous year. On the other hand, the collective exhibit *Playing GOD, why?*, October 2019, introduced the new artists that were about to exhibit in the gallery over the course of the following year to the audience. An intense schedule was announced, comprising indoor activities (personal exhibitions) and also outdoor ones (interventions in the public space), but this was affected by the Covid-19 pandemic.

From production to the interaction with the audience, Romanian art has been in intensive care for some time and seemed to suffer more than ever. From the window which closes the space of its isolation, from the only effective way of communicating with its audience, E T A J was to go out in the street and online with a series of video projections of films produced by local and national artists.

The schedule was interrupted and the crisis of the art scene brought forth a need to adapt to the new conditions and the invention of new forms of cultural manifestation. We could only communicate with our online audience. However, the digital, through its immateriality and impersonality, did not seem a viable solution for the events of E T A J during the restrictions. As the work of an artist cannot exist without its material sign, the act of bringing the creation of the artists in front of an audience cannot truly exist without something memorable happening, without the phenomenon in everyday life, without the material act that ritualistically marks the events generated by the public exhibition of the work of art.

LOG OUT 2.0 – video projections had two instances, one in the street and the other online. We could have chosen to publish the video creations online. However, we wanted to actually intervene in the real space of the border between the street and the white cube, the window of the gallery. The material window, as an architectural and symbolic element with a quasi-archetypal role in the evolution of the visual arts, was the only way to access the internal content of the E T A J entity.

LOG OUT 2.0 – video projections was supposed to be an



Laurian Popa, *Obiecte disfuncționale*
Laurian Popa, *Dysfunctional objects*

de Mircea, artistul-proprietar al spațiului în care s-a dezvoltat E T A J -ul, dar ulterior, într-un mod organic, s-a ajuns la proiecția consecventă a creațiilor video a peste 50 de artiști în 11 săptămâni.

Proiectele de artist din cadrul seriei de intervenții în spațiul public, amânate din cauza pandemiei, pot fi reluate curând. Expozițiile și acțiunile artistice publice de la E T A J artist-run space se vor realiza sub efectul încă necunoscut al restricțiilor legale, dar și al experienței izolării și restricțiilor de interacțiune socială. Ne întrebăm cu toții care va fi experiența serilor de vernisaj care aduceau laolaltă atât de multă lume și care dezvoltau mecanisme generatoare de idei, situații și legături esențiale pentru viața artei vizuale nu numai ca practică de viață, ci și ca organism social și templu al artiștilor.

Artiști participanți:

13m10j, Ada Muntean, Adela Muntean, Alexandra Dimache, Alexandra Șerban, Alexandra Ungureanu, Alexandru Claudiu Maxim, Alexandru Zaharia, Alexandru Zaharia, Anastasia Calinovici, Andreea Stroe, Andrei Felea, Cătălin Burcea, Chiș Dan, Costin Dutu, Cristian Emil, Cristiana Smarandache, Daniel Pandele, Delia Călinescu, Dogioiu Dragoș Ion Dragoș Dumitrașcu, Dumitru Gurjii, Eduard Bălaș, Gabi Stamate, Gabriela Mateescu, Germina Ion, Iarina Tava, Iliana Schileru, Ioana Nicoară, Ioana Popescu, Magdalena Pelmuș, Maria Bălan, Marina Oprea, Mattioli Marta, Mihai Bonciu, Mihai Zgondoiu, Mircea Modreanu, Mo Jo, Muntelescu Mircea Ovidiu Toader, Pasila Roz, Petra Maria, Popa Laurian, Radu Carnariu, Radu Nastasia, Raluca Ilaria Demetrescu, Răzvan Năstase, Răzvan Neagoe, Ruxandra Tudoran, Simona Dimache, Sorin Dan Cojocar, Tea Dumitrescu Vlad Dinu.



Daniel Pandele, *Titi*

intervention in the public space which Mircea Modreanu designed for the E T A J project since the beginning of the year. The series began with a video by Mircea, the artist-owner of the space in which E T A J developed, but it organically turned into projections of the video productions of over fifty artists over the course of eleven weeks.

The individual artists' projects in this series of interventions in the public space, delayed by the pandemic, will soon be restarted. The exhibits and art events at the E T A J artist-run space will unfold under the yet unknown effect of the legal restrictions, but also those of the isolation experience and social distancing. We all wonder what the experience of the opening evening will be like, evenings which brought together so many people and developed mechanisms that generated ideas, situations and links that were essential for the visual arts not only as a life-practice, but also as a social organism and temple of artists.

Participants:

13m10j, Ada Muntean, Adela Muntean, Alexandra Dimache, Alexandra Șerban, Alexandra Ungureanu, Alexandru Claudiu Maxim, Alexandru Zaharia, Alexandru Zaharia, Anastasia Calinovici, Andreea Stroe, Andrei Felea, Cătălin Burcea, Chiș Dan, Costin Dutu, Cristian Emil, Cristiana Smarandache, Daniel Pandele, Delia Călinescu, Dogioiu Dragoș Ion, Dragoș Dumitrașcu, Dumitru Gurjii, Eduard Bălaș, Gabi Stamate, Gabriela Mateescu, Germina Ion, Iarina Tava, Iliana Schileru, Ioana Nicoară, Ioana Popescu, Magdalena Pelmuș, Maria Bălan, Marina Oprea, Mattioli Marta, Mihai Bonciu, Mihai Zgondoiu, Mircea Modreanu, Mo Jo, Muntelescu Mircea Ovidiu Toader, Pasila Roz, Petra Maria, Popa Laurian, Radu Carnariu, Radu Nastasia, Raluca Ilaria Demetrescu, Răzvan Năstase, Răzvan Neagoe, Ruxandra Tudoran, Simona Dimache, Sorin Dan Cojocar, Tea Dumitrescu, Vlad Dinu.

Translated by Daniel Clinci



„VREAU SĂ MERG ACOLO UNDE A MERS FIECARE ARTIST, DAR UNDE PUȚINI S-AU DERANJAT SĂ MAI RĂMÂNĂ.”

“I WANT TO GO WHERE EACH ARTIST WENT, BUT WHERE FEW BOTHERED TO STAY.”

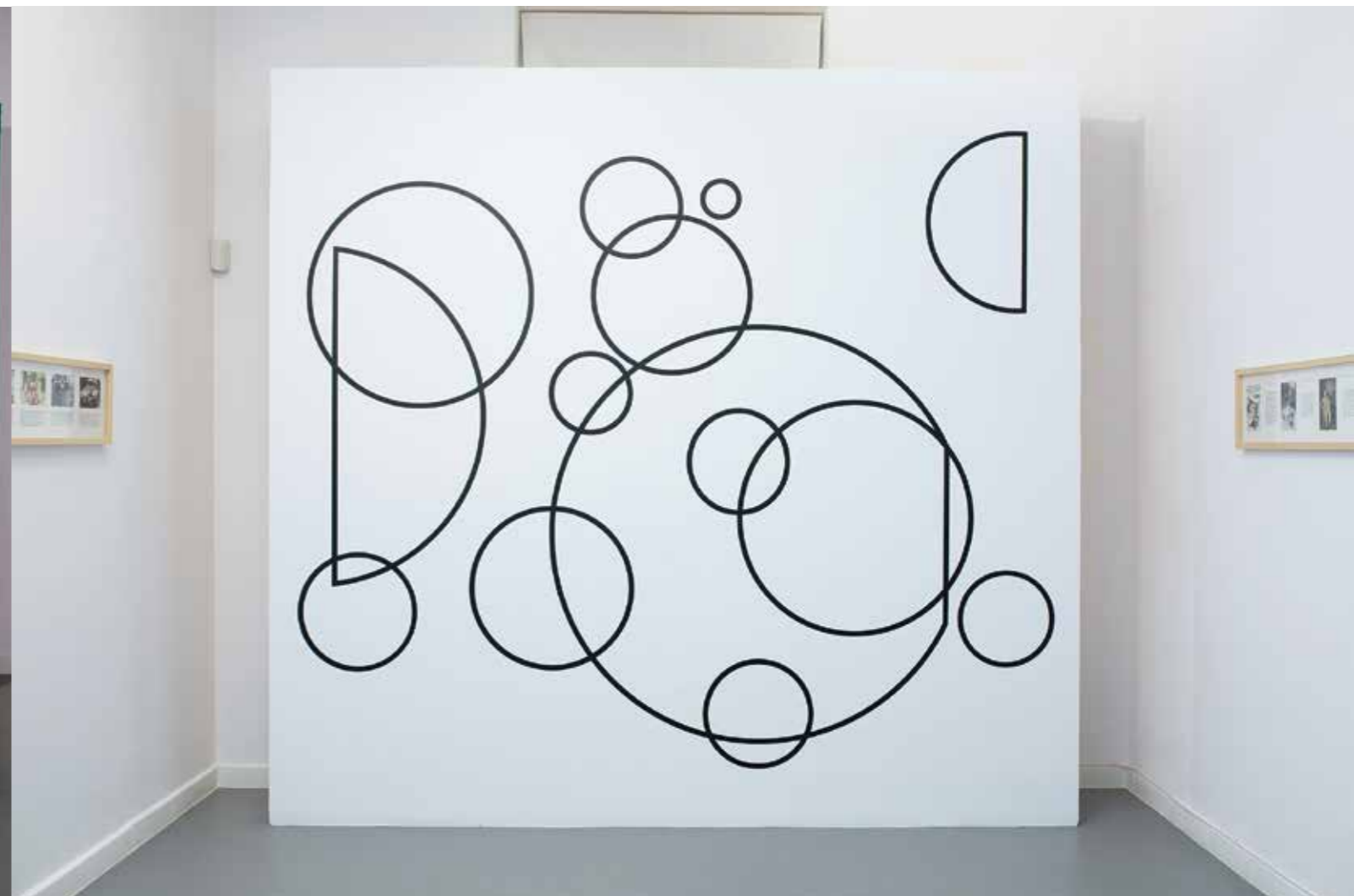
instalație/experiment/work in progress Vlad Gheorghe Cadar
INDECIS Timișoara
25.05 -15.06 2020

În perioada 25 mai – 15 iunie 2020, spațiul Indecis a găzduit instalația-experiment a artistului Vlad Gheorghe Cadar, instalație care s-a modificat în permanență pe toată perioada expoziției. Din motive de pandemie, expoziția nu a avut o deschidere oficială însă artistul, prezent zilnic în spațiu, a lansat o invitație persoanelor interesate pentru a-l vizita individual (și protejat, conform normelor de la acea dată) și a contribui cu liste de obiecte, sau pentru a purta o discuție sau pur și simplu pentru a vedea căsuțele pentru gândaci construite de acesta. Pentru cei care nu au participat direct, progresul instalației a fost reflectat prin imagini pe social media. Redăm mai jos conceptul expoziției în cuvintele autorului.

„Percepția și ideile umane sunt supraevaluate. Noi, împreună cu alte entități, obiecte sau alte personaje imaginare, suntem în aceeași plajă de cunoaștere cu limite unii față de ceilalți. Vreau să îmi testez propriile limite ale înțelegerii. Pentru a reuși, e nevoie să fiu acolo, să îmi «murdăresc» mâinile cu suc, cu praful, cu plasticul, cu gazul, să reușesc să descopăr și să amplific zumbetul invizibil al obiectelor, să fac frecvențele rezonante din interiorul lor să murmure într-un mod satisfăcător. Mecanisme de înțelegere: liste (mă ajută să înțeleg lucrurile fiecare în parte), câteva familii de gândaci, plastic, ontografii (notații grafice care reprezintă tipuri și relații în medii controlate

Between May 25 and June 15, 2020, the *Indecis* space hosted the experimental installation of Vlad Gheorghe Cadar, an installation which kept changing throughout the period of the exhibition. Because of the pandemic, the exhibition did not have an official opening, but the artist, attending the space on a daily basis, launched an invitation to everyone who was interested to visit him individually (in a safe environment, according to the norms in place at the time) and to contribute with a list of objects, to have a chat or simply to see the bug houses he built. For those who did not attend, the progress of the installation was recorded by means of images posted on social media. We present the concept of the exhibit in the words of the artist:

“Human perception and ideas are overrated. We, together with other entities, objects or imaginary characters, are found in the same space of limited knowledge towards each other. I wish to test the limits of my own understanding. To succeed, I have to be there, to get my hands ‘dirty’ of all the juice, dust, plastic, and gas, to uncover and amplify the invisible humming of the objects, to make the resonant frequencies within them whisper satisfactorily. Mechanisms of understanding: lists (they help me understand each thing), a few families of bugs, plastic, ontographies (graphic notes representing types and relations in controlled



ARTISTS ROOMS

Rezidența BRD Scenag București
8.07. - 03.08.2020

La începutul lunii aprilie, Fundația9, împreună cu partenerul său fondator, BRD Groupe Societe Generale, a creat ARTISTS ROOMS, un program de sprijin pentru artiștii independenți din România afectați de izolarea impusă de Covid-19. Pe parcursul celor două săptămâni de înscrieri, peste 500 de aplicații au fost trimise de creatori din țară și din străinătate, o adevărată (re)descoperire a creativității și maturității sectorului cultural independent. Dintre acestea, au fost declarate câștigătoare 37 de proiecte ce pot fi văzute, citite și auzite pe platforma www.fundatia9.ro/artists-rooms.

În perioada 8 iulie – 3 august 2020, după terminarea perioadei de carantină, s-a desfășurat la spațiul Rezidența BRD Scenag din București, expoziția ARTISTS ROOMS, unde s-au putut vizita 8 dintre cele 37 de proiecte câștigătoare: *Contaminare* (Floriama Căndea), *Fragmentele zilei* (Levente Kozma), *Robinson. Alte jurnale* (Serbastian Moldovan), *Help Message to the Universe*

In early April, Fundația9, together with BRD Groupe Societe Generale, their founding partner, initiated ARTISTS ROOMS, a support program for independent artists in Romania affected by the Covid-19 situation. Over the course of two weeks, we received over 500 applications from artists both based in Romania and abroad. This process has proven to be truly eye-opening, a fresh insight into the creativity and maturity of the independent cultural community. We chose to display 37 projects from the selection that you can read, watch or listen to on our platform at www.fundatia9.ro/artists-rooms.

Once the lockdown was lifted, between July 8th and August 3rd 2020, the public could visit the ARTISTS ROOMS exhibition at the BRD Scenag Residency space in Bucharest, where they could experience 8 out of the 37 winning projects: *Contamination* / *Contaminare* (Floriama Căndea), *Fragments of a Day* / *Fragmentele zilei* (Levente Kozma), *Robinson. Other Diaries* /

▲ Andrei Nacu și Mădălina Muscă, *Mingea roșie cu buline albe*, proiect fotografie.

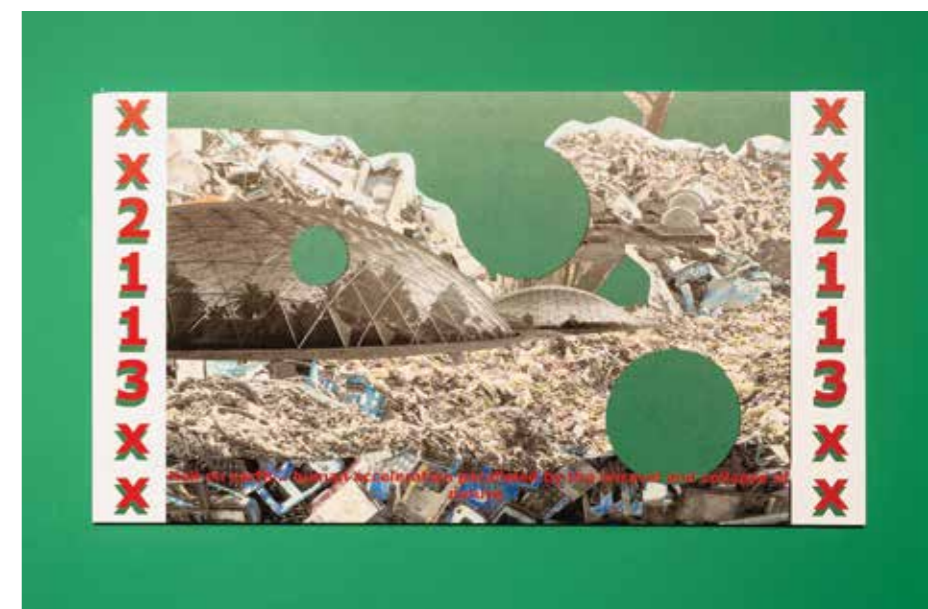
Andrei Nacu & Mădălina Muscă, *Red ball with white polka dots*, photo project.

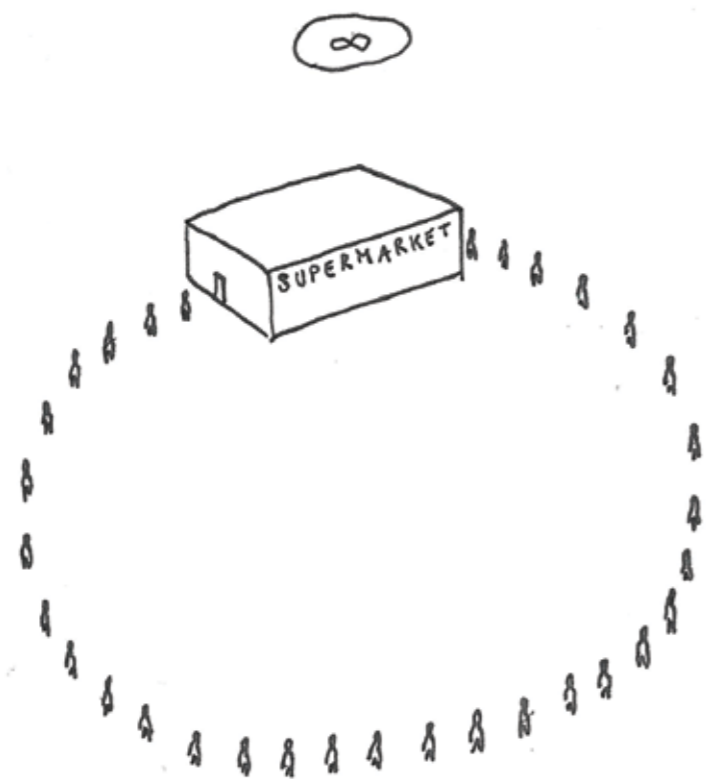
► Silvia Amancei & Bogdan Armanu, *Unlovable Prospects. *Saba's look on the Future*, lucrare video și colaj (detaliu).

Silvia Amancei & Bogdan Armanu, *Unlovable Prospects. *Saba's look on the Future*, video work and collage (detail).

Vedere din expoziție pe pagina alăturată.

View from the exhibition on the left page.





JURNAL DE VIRUS

VIRUS DIARY

White Cuib Cluj
23.03. - 31.05.2020

După anularea expoziției *reCOVER* a lui Dan Perjovschi la White Cuib (din cauza pandemiei), expoziție cu toate cărțile în care, de-a lungul anilor, au apărut desene de-ale lui, Dan a venit cu ideea transformării expoziției inițiale într-un proiect online, numit *Jurnal de virus*, expus pe conturile de Facebook și Instagram ale galeriei White Cuib.

Pentru început, au fost expuse doar desenele lui, pentru ca ulterior, la invitația acestuia, să expună și alți artiști: George Roșu, Ana Kun, Alina Andrei. Jurnalul a tot crescut, cuprinzând mai mulți artiști români și străini, cum ar fi: Aldo Giannotti, Olivier Hölzl, Gloria Luca, Tudor Pătrașcu, Cosmin Haias, Răzvan Cornici, David Böhm & Jiří Franta, Cathy Burghi, Benedek Levente, Oana Lohan, Cristian Răduță, Minitremu, Bartha Sándor, Restu Ratnaningtyas, Marishka Soekarna, Magdalena Pelmuș, Luciana Tamas, Zara Alexandrova, Zoran Georgiev, Roberto Uribe Castro, Lea Rasovszky, Suzana Dan, Miklos Onucsan, Șerban Savu, Cristi Pogăcean.

„Am avut o idee genială de expoziție. Din păcate, ca multe alte idei geniale trebuie amânată. Așa a vrut Universul ăla foarte, foarte mare sau Virusul ăsta foarte, foarte mic. Eu sunt adaptabil. N-am culori, desenez cu creionu, n-am creion? Desenez cu degetu` muiat în gură... Mi-e gura uscată? Desenez în minte. E galeria închisă? Expun pe geam. Toata viața am învățat din lipsuri și din greșeli. Tot ce-am făcut ca artist a fost să mă strecor pe lângă și pe sub limite. Am reușit să transform dezavantajele în avantaj. Am studiat 12 ani pictura ca să desenez acum alb-negru, am pictat o mie de naturi moarte ca acum să desenez despre viață. Eu sunt un editorialist vizual. Mă mișc zilnic din subiect în subiect, local, global, social, cultural, amical, politic.

Acum e Virusul.

Și ne-a blocat pe toți în case. Rafturile goale, granițele închise și negăsitul hârtiei de budă îmi sunt extrem de cunoscute. Am mai fost aici. Doar că acum avem libertate de expresie...”, Dan Perjovschi.

Jurnalul a fost expus online începând din 23 martie, zilnic, până la sfârșitul lunii mai, pentru ca apoi să apară și atelierele și spațiile unde au creat artiștii pe timpul pandemiei.



▲ Dan Perjovschi
Ana Kun
Farid Fairuz

◀ Aldo Giannotti

Home Cooking

COLLECTIVE INTELLIGENCE

Agnieszka Kurant și Radim Pesko, Emergence (tip de caractere) pentru Home Cooking.
Agnieszka Kurant and Radim Pesko, Emergence (typeface) for Home Cooking

EXPERIENȚA PE CARE AR FI TREBUIȚ S-O AVEM

THE EXPERIENCE WE WERE SUPPOSED
TO BE HAVING

Asad Raza despre intimitatea lucrului manual, Édouard Glissant și gătitul acasă.
Interview by Shane Anderson, apărut online pe o32c.com

Asad Raza on DIY Intimacy, Édouard Glissant and Home Cooking.
An interview by Shane Anderson, available online on o32c.com

Lansat în martie 2020, *Home Cooking (Gătitul acasă)* este o platformă online creată de un colectiv de artiști ca modalitate de prezentare de noi lucrări în cadrul noii realități coronavirus. Fiecare zi este altfel la *Home Cooking*, care a început cu atelierul Mariannei Simnett despre cum să-ți faci o pereche de aripi, fiind locul unde ai putea citi un nou poem de Precious Okoyomon, unde ai putea asculta un set de UK bass de la Imran Perretta sau a-l urmări pe Korakrit Arunanondchai preparând „sos de memorie”. În unele zile, ai putea asista la predica/talk show-ul/sesiunea de karaoke a lui Prem Krishnamurthy, practica „plânsul corporal” cu Alice Heyward, contempla imaginile de galaxii îndepărtate transmise în timp real prin telescopul Slooth de Julie F. Hill sau face o plimbare virtuală printr-un câmp de fenicul sălbatic pe dealurile Algeriei cu Lydia Ourahmane. Evoluând mereu, platforma a prezentat deja sau urmează să prezinte noi lucrări de la Aria Dean, Camille Henrot, Ari Marcopoulos, Philippe Parreno, Myriam Ben Salah, Adrian Villar Rojas și mulți alții.

Săptămâna trecută, când am avut ocazia să discut pe Facetime cu artistul Asad Raza, unul din membrii fondatori ai colectivului, restricțiile legate de situația Covid-19 au fost relaxate în Statele Unite, deși numărul de cazuri era în creștere iar, în același timp, protestele care au explodat în jurul morții lui George Floyd din cauza poliției au fost întâmpinate de un nou tip de interdicții dictate de stat, cum multe orașe din State au impus ore de stingere. Aceste evenimente mondiale și discursul asupra schimbării asociat lor au prefațat conversația noastră despre *Home Cooking* și despre practica artistică și influențele lui Raza.

Home Show, vedere instalare. Organizat de Asad Raza. Stânga: Rachel Rose, *Untitled (Editarea și amenajarea apartamentului)*, 2015; Centru (funda): Jessica Dickinson: *How-Close (Final)*, 2015; Centru (prim-plan): Samina Raza, *Pernă pisică*, 1974; Stânga (spate): Nick Mauss, *Untitled*, 2013; Stânga (prim plan): Sarah Morris, *iunie 2015 [Abu Dhabi]*.

Home Show, installation view. Curated by Asad Raza. Left: Rachel Rose, *Untitled (Editing and arranging the apartment)*, 2015, Center (background): Jessica Dickinson remainder: *How-Close (Final)*, 2015, Center (foreground): Samina Raza, *Cat pillow*, 1974; Left (back): Nick Mauss, *Untitled*, 2013; Left (foreground): Sarah Morris, *June 2015 [Abu Dhabi]*.



Launched in March 2020, Home Cooking is an online platform run by a collective of artists as a way of presenting new work within a coronavirus reality. Every day is different at Home Cooking, which began with Marianna Simnett's workshop on making your own wings, and where you might read a new poem by Precious Okoyomon, listen to Imran Perretta spinning UK bass, or watch Korakrit Arunanondchai make "memory sauce." Some days, you could also attend Prem Krishnamurthy's sermon/talk show/karaoke session, practice "body crying" with Alice Heyward, observe Julie F. Hill's live feed of distant galaxies through the Slooth telescope, or walk virtually through a field of wild fennel in the hills of Algeria with Lydia Ourahmane. Ever evolving, they've presented or will soon present new material from Aria Dean, Camille Henrot, Ari Marcopoulos, Philippe Parreno, Myriam Ben Salah, Adrian Villar Rojas, and many more. When I had the opportunity to FaceTime with the artist Asad Raza, one of the founding members of the collective, last week, Covid-19 restrictions had lifted across the US as case rates continued to climb, and protests that had erupted following the murder of George Floyd had been met with a different type of state-sanctioned lockdown as curfews were imposed in many American cities. These global events and the discourse of change that surrounds them foregrounded our conversation about Home Cooking and Raza's own practice and influences.

Shane Anderson: Let's start with a premise: the Covid-19 pandemic is a rupture—one of those few moments in life where there's a clear before and after. This does not mean that everything has changed. Sadly, the murder of George Floyd is proof that police brutality and racism live on. Nevertheless, there's the feeling that things will no longer be the way they were—or shouldn't be. As a project, Home Cooking seems to be responding to this rupture, and a number of the pieces convey a sense of urgency in the way they address themes like time, place, collectivity, and being present.

Asad Raza: I haven't thought much about what unites the works yet, but intuitively, I'd say you are right. Time and collectivity seem particularly important and that has to do with how the project started. At the beginning of lockdown, we were suddenly home, in a globalized suspension of the ordinary ongoing "eventness" of reality. All of my projects were canceled and so were those of friends all over the world. After a few days, I started getting these emails from other cultural institutions with installation shots or access to their archives to replace all their canceled shows.

Home Show, vedere instalare. Organizat de Asad Raza. În fotografie: Adrián Villar Rojas, *Untitled*, 2015, Home Show, New York, 2015.

Home Show, Installation view. Curated by Asad Raza. Pictured: Adrián Villar Rojas, *Untitled*, 2015, Home Show, New York, 2015.



ELIBERAREA IMAGINII – SCHIMBAREA PARADIGMELOR TEORETICE

THE LIBERATION OF THE IMAGE – A CHANGE OF THEORETICAL PARADIGMS

Text: Daria Ghiu

Cartea lui Georges Didi-Huberman, *În fața imaginii. Întrebare despre finalitatea unei istorii a artei*, tradusă de Laura Marin, lector la CESI – Centrul de excelență în studiul imaginii, este prima traducere a unei opere integrale a istoricului de artă și filosofului francez în România, aceasta fiind și una dintre cărțile sale fundamentale.

În introducere, „*Întrebare despre*”, autorul mărturisește că totul a pornit dintr-un „soi de disconfort resimțit în cadrul academic al istoriei artei” în timp ce studia pictura Evului Mediu și a Renașterii și a constatat „*suficiența* metodologică” a analizei iconografice a lui Erwin Panofsky. De aici, autorul face primii pași către *o istorie critică a istoriei artei*, sub impulsul întrebării privind superbia cu care aceasta adoptă în afirmațiile sale *o retorică a certitudinii*, și în fața apariției unui „sindrom kantian” (*tonul kantian* în rândul istoricilor de artă) și a unei *filosofii spontane*, cum o numește Didi-Huberman, filosofie în numele căreia opera de artă este tratată folosindu-se instrumentele acesteia. Astfel, istoria artei uzează de un vocabular de *cuvinte magice*, „lipsite de rigoare conceptuală”, capabile să anihileze superior numeroasele întrebări ridicate de opera de artă. Cu toate acestea, „întrebările supraviețuiesc articulării oricărui răspuns”.

În deschiderea cărții se află fresca lui Fra Angelico, *Buna Vestire*, aflată la Mănăstirea San Marco din Florența, pe care autorul o va „citi”, odată devenită vizibilă, *deci lizibilă*, în spiritul „noii discipline literare”, inventate de Vasari, istoria artei (A. Chastel). Urmează apoi o analiză seducătoare a detaliilor, construită pe mai multe planuri paralele, iar abundența surselor, a amănuntelor contextului istoric, a constrângerilor iconografiei creștine, dihotomia vizibil-vizual, curajul afirmațiilor, condamnarea autosuficienței, a „închiderii”, toate argumentate cu exemple, duc la o interpretare care parcurge șase secole de artă, până în contemporaneitate. Concluzia este aforistică și în același timp stimulativă în subtext: „Istoria artei nu va reuși să înțeleagă eficacitatea vizuală a imaginilor câtă vreme va rămâne supusă tiraniei vizibilului”.

Al doilea capitol este dedicat „Renașterii lui Vasari”, ale cărei „noțiuni-totem”, lăsate moștenire prin *Viețile celor mai renumiți arhitecți, pictori și sculptori italieni, de la Cimabue până în timpurile noastre*, au fost pietrele de temelie ale istoriei artei, având ca piatră unghiulară *imitarea* naturii, *mimesis*-ul. Arta, ca obiect al cunoașterii, intra acum sub tirania „adecvării vizibilului la Idee”, sub „tirania *desenului*” și, în același timp, artele primeau, alături de gloria nemuritoare, și un epitet nemuritor. De atunci se vor numi *arte frumoase*.

Georges Didi-Huberman's book *Întrebare despre finalitatea unei istorii a artei (Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art)*, translated by Laura Marin, who is a lecturer at CESI (the Excellence Center in Image Study), is the first Romanian translation of a full-length work by the French philosopher and art historian. It is also one of his seminal works. In the book's introduction, titled "Questions Posed," the author admits that everything started from a kind of "malaise experienced within the framework of academic art history": as he was studying Middle Age and Renaissance painting he noticed the "methodological *sufficiency*" of Erwin Panofsky's method of iconographic analysis. From here, Didi-Huberman takes the first steps towards *a critical history of art history*, spurred on by questioning the arrogance with which art history makes use of a *rhetoric of certainty* and faced with the manifestation of a "Kantian syndrome" (the *Kantian tone* art historians use) and of a *spontaneous philosophy*, as he calls it, a kind of philosophy that interprets the work of art using its own intellectual instruments, leading to the formation of a vocabulary of *magic words* "lacking conceptual rigor," negating with authority the numerous questions that the work of art raises. However, "the questions survive the articulation of every answer."

At the beginning of the book there is a reproduction of Fra Angelico's fresco *The Annunciation* from the Convent of San Marco in Florence, which the author then "reads," once it becomes visible, therefore *legible*, within the paradigm of the "new literary discipline" invented by Vasari, namely art history (A. Chastel). There follows a charming analysis of the work's details, an analysis organized in multiple layers. The abundance of sources, of details pertaining to historical context, of the constraints of Christian iconography, the visible-visual dichotomy, the boldness of the statements, the rebuttal of self-sufficiency, of "closure," all of which are argued with examples, lead to an interpretation traversing six centuries of art ending in the present day. The conclusion is aphoristic but stimulating in its subtext: "The history of art will fail to understand the visual efficacy of images so long as it remains subject to the tyranny of the visible." The second chapter is dedicated to Vasari's Renaissance, whose "totem-notions," passed on through his *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, became the foundation of art history, and this foundation's cornerstone was the *imitation* of nature, *mimesis*. Art as object of knowledge now enters the tyranny of "the reconciliation of the visible and the Idea," under "the tyranny of *disegno* [drawing/design]." At the same time, the arts received, in addition to timeless glory, a



După Vasari, istoria artei, încă în vigoare și astăzi, fiind „parțial de inspirație kantiană sau, mai precis, neo-kantiană”, se bucură și de noi orizonturi, dar și de limite. De la această ipoteză pornește cel de-al treilea capitol al cărții, care, avându-l în centru pe Erwin Panofsky, dezvoltă un remarcabil studiu comparativ între cele două versiuni ale textului fondator al iconologiei, între cea germană, publicată în revista filosofică *Logos* și cea americană – introducerea la *Studies in Iconology*, dar și două sinteze asupra *Filosofiei formelor simbolice*, a lui Ernst Cassirer, și asupra filosofiei kantiene. Concluzia este că iconologia prin exigența sa va fi cea care va supune imaginea unei noi tiranii – „o tiranie a conceptului, a definiției și, în cele din urmă, a numirii și *lizibilului*”, obligând-o la limitare. La închidere. „Să deschidem? Deci să spargem ceva.” Sunt cuvintele cu care începe ultimul capitol al cărții. Freud a fost cel care „a spart cutia reprezentării cu visul și cu simptomul”. A sta în fața imaginii în numele „rațiunii freudiene” înseamnă nu doar a renunța la „cuvintele magice”, la idealismul istoriei artei, la Vasari sau Panofsky, ci a privi cu alți ochi *obiectul de cunoaștere*, a vedea dincolo de vizibil, a depăși vanitatea de a pretinde că ai descoperit adevărul universal valabil al imaginii în mod aprioric și a recunoaște că *nu cunoști, dar a gândi* „elementul de non-cunoaștere care ne uimește ori de câte ori ne aplecăm privirea asupra unei imagini de artă”. Înseamnă astfel o înnoire atât a viziunii asupra artei, cât și o improspătare a limbajului și a abordării operei de artă în context interdisciplinar. Înseamnă *destrămare*. Eliberarea imaginii. Deschidere.

Traducătoarea, Laura Marin, scrie postfața cărții în care prezintă personalitatea și opera autorului, oferind chei de lectură pentru acest studiu dens și novator. De asemenea, caută soluțiile cele mai bune în situații ambigue de echivalență a termenilor de specialitate sau a jocurilor de cuvinte.

Georges Didi-Huberman, *În fața imaginii. Întrebare despre finalitatea unei istorii a artei*. Traducere din lb. franceză și postfață de Laura Marin, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2019.

Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Translation from French and afterword by Laura Marin, Cluj-Napoca, Tact Publishing House, 2019.

timeless trait: they would come to be known as “the fine arts” (*les beaux-arts*).

Art history as defined by Vasari, which persists into the present, “is partly of Kantian inspiration, or more accurately neo-Kantian,” enjoying new horizons but also new limits. This is the premise for the book's third chapter, which, focusing on Erwin Panofsky, is a remarkable comparative study between the two versions of the founding text of iconology: the German version, published in the philosophical journal *Logos*, and the American one, that is, the introduction to *Studies in Iconology*. The chapter also offers two discussions on Ernst Cassirer's *Philosophy of Symbolic Forms* and on Kantian philosophy in general. The conclusion is that iconology, through its own standards, came to subject the image to a new tyranny: “the tyranny of the concept, of definition, and, ultimately, of the nameable and the *legible*,” forcing it into limitation, into closure.

“To open? To break something then.” These are the first words of the book's last chapter. Freud was the one who “smashed the box of representation” with dreams and symptoms. To confront the image in the name of “Freudian reason” means more than a renunciation of “magic words,” the idealism of art history, Vasari and Panofsky. It also entails a different way of seeing *the object of knowledge*, seeing beyond the visible, overcoming the vanity of presuming to have discovered the universal a priori truth of the image and instead admitting that *you do not know*. This means choosing to *think* “the element of not-knowledge that dazzles us whenever we pose our gaze to an art image.” It entails a renewal both of our view of art as well as a revitalized language and approach to art in an interdisciplinary context. It is a *coming apart*. The freeing of the image. Opening. Translator Laura Marin wrote an afterword to the book in which she introduces the author and his work, offering some readings of this dense and innovative study. She also attempts to find the best solutions in situations where there is not a clear terminological equivalent, in the case of specialized vocabulary or puns.

English quotations from: Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, translated by John Goodman, Pennsylvania State University Press, 2005.

Translated by Rareș Grozea