



25 lei

ISSN 0004-3354



9 770004 335002

48-49



# Revista - ARTA

arte vizuale / visual arts #48-49 / 2021

ART & DIGITAL CAPITALISM

Revista ARTA #48-49 / 2021



## ART & DIGITAL CAPITALISM

HOREA AVRAM, CAROLE CARCILLO MESROBIAN, VERONICA DIESEN,  
MAX HAIVEN, GEERT LOVINK, VICTOR NEUMANN, DAN MIHĂLȚIANU,  
ILEANA PINTILIE, CHARLOTTE RIORDAN, CĂLIN STEGEREAN, OLGA ȘTEFAN

ANDREEA ALBANI, MARION BARUCH, DARIE DUP, RADU DRAGOMIRESCU,  
ADRIANA ELIAN, PETER JACOBI, ANDREI MATEESCU, HENRY MAVRODIN,  
WANDA MIHULEAC, IOAN AUREL MUREȘAN, BENIAMIN POPESCU, SIGMA

# SUMAR / CONTENTS

- 4 Editorial  
DAN MIHĂLȚIANU  
**DOSAR / DOSSIER**
- 
- 6 Banii și arta: cei mai răi prieteni, cei mai buni dușmani.  
Money and art: the worst of friends, the best of enemies.  
MAX HAIVEN
- 10 Proiectând modele de venituri în artă.  
Introducere în proiectul MoneyLab Network  
Designing revenue models for the arts.  
Introducing the MoneyLab Network.  
GEERT LOVINK
- 16 Munca imaterială ca non-concept.  
Immaterial labour as a non-concept.  
VERONICA DIESEN
- 20 Critica sistemului și estetica. Cum să reprezentăm ireprezentabilul?  
System criticism and aesthetics. How to represent the unrepresentable?  
GITTE SAETRE & JANNECKE KNUDSEN HEIEN
- 26 Colecția colectivă – sau a fi împreună, a avea ceva în comun.  
Collection collective – or being together, having something in common.  
VLAD BASALICI
- 30 Dear Money  
MAGDA RADU
- 36 CANAL GRANDE: THE CAPITAL POOL AND THE ASSOCIATED PUBLIC.  
Istoria unui proiect în desfășurare.  
CANAL GRANDE: THE CAPITAL POOL AND THE ASSOCIATED PUBLIC.  
The history of an ongoing project.  
DAN MIHĂLȚIANU
- 42 Olos vs. Beuys. Nodul gordian.  
Olos vs. Beuys. The gordian knot.  
SORANA ȘERBAN-CHIOREAN
- 
- PORTOFOLII**  
PORTFOLIOS
- 
- 46 Adriana Elian  
O pictură flamboiantă  
A flamboyant Painting  
MAGDA CĂRNECI
- 50 Andrei Mateescu  
Călătorie prin post-fotografie.  
Journey through post-photography.  
MARINA OPREA

- 54 Andreea Albani  
Într-un desen cuvintele nu pot fi în ordine.  
In a drawing, words cannot be in order.  
HORAȚIU LIPOT
- 58 Gabriel Brojboiu  
Experimentalismul jucăuș  
Playfull Experimentalism  
MAGDA CĂRNECI
- 
- EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA**  
EXHIBITIONS IN ROMANIA
- 
- 64 1+1+1 și SIGMA: Între experimentul artistic și critica prejudecăților.  
1+1+1 and SIGMA: Between artistic experiment and the critics of prejudices.  
VICTOR NEUMANN
- 70 Peter Jacobi. Vehicule ale imaginii.  
Peter Jacobi. Vehicles of the image  
MAGDA CĂRNECI
- 74 Interfață / Interfețe  
Interface / Interfaces  
GAVRIL POP
- 78 Ioana Antoniu & Radu Pulbere  
Doppelgänger sau pictura la dublu.  
Doppelgänger or double painting.  
HOREA AVRAM
- 82 Corpul docil și virusarea identității.  
The docile body and the infection of identity.  
RALUCA OANCEA (NESTOR)
- 90 De ziua lui Brâncuși, o expoziție de scandal sau cum devine arta armă politică fără voia sa.  
A scandalous exhibition on Brâncuși's birthday, or how art unwillingly becomes a political weapon.  
CĂLIN STEGEREAN
- 94 Facultatea de Arte și Design din Timișoara la 30 de ani de la reînființare.  
Timișoara Faculty of Arts and Design 30 years after its reestablishment.  
ILEANA PINTILIE
- 100 Gyöngyi U. Kerekes. Retrospectivă.  
Gyöngyi U. Kerekes. Retrospective.  
MARIA ZINTZ
- 102 Viața și arta în era antropocenului.  
Life and art in the anthropocene era.  
MIRELA STOEAC-VLĂDUȚI
- 106 Back to the future. Design românesc la intersecție: un proiect comemorativ Ion Popa.  
Back to the future. Romanian design at an intersection: a commemoration of architect Ion Popa.  
MĂLINA IONESCU

- 110 Pe când lumile dintre lumi se întrepătrund, în chiar miezul lumii se află o ficțiune.  
As the worlds within worlds are netted around, at the centre of the world there is a fiction.  
EDITH LÁZÁR & FLAVIU ROGOJAN
- 114 Un draft și puterea generativă a publicului.  
A draft and the public's generative power.  
MARINA PALADI
- 118 Beniamin Popescu. Fișă tehnică.  
Beniamin Popescu. Technique sheet.  
ILINA SCHILERU
- 122 Corsete vechi și noi.  
Corsets old and new.  
ADA MUNTEAN
- 126 Dup în țara minunilor.  
Dup in Wonderland.  
LAURA TIPARU
- 128 Reszegh Botond. Jurnal cotidian într-un spațiu impus.  
Reszegh Botond. Daily diary in an imposed space.  
MARILENA PEDA SANC
- 130 O incursiune în viitorul trecutului comunist.  
A foray into the future of the communist past.  
TEODORA TALHOȘ
- 135 „Ultrapaisajele” lui Ioan Aurel Mureșan  
Ioan Aurel Mureșan's "Ultralandscape"  
MAGDA CĂRNECI
- 
- EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE**  
EXHIBITIONS ABROAD
- 
- 140 A 11a Bienală de la Berlin – un spațiu al traumei și plângerii.  
The 11th Berlin Biennale – a space of trauma and grief  
GABRIELA MATEESCU
- 146 Radu Dragomirescu.  
Poezie la Academia Albertina.  
Poetry at Albertina Academy.  
PAOLA GRIBAUDO & EDOARDO DI MAURO
- 150 Centrul Imaginii Virreina.  
Virreina Image Center.  
GEORGE PLEȘU
- 153 "Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow" – sau cum să crești conștientizarea în legătură cu un viitor politic incert.  
"Tell me about ~~yesterday~~ tomorrow" – or how to raise awareness about an uncertain political future.  
TEODORA TALHOȘ
- 156 Oana Stanciu. Instalments.  
CHARLOTTE RIORDAN

## INTERVIU / INTERVIEW CLASICII NOȘTRI / OUR CLASSICS ESEU / ESSAY RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS IN MEMORIAM

---

- 160 Interviu cu Marion Baruch.  
Interview with Marion Baruch.  
OLGA ȘTEFAN
- 168 Lucia Pietroiusti în dialog cu Adriana Trancă.  
Lucia Pietroiusti in dialogue with Adriana Trancă.  
ADRIANA TRANCĂ
- 174 HENRY MAVRODIN
- 182 Scandalogia lui Baselitz.  
Baselitz's Scandalogy.  
VALENTINA IANCU
- 186 Opera Wande Mihuleac, sau chintesența limbajului.  
The works of Wanda Mihuleac, or the quintessence of language.  
CAROLE CARCILLO MESROBIAN
- 190 Despre sculptură și emigrație.  
About sculpture and emigration.  
ILEANA PINTILIE
- 192 Galeria Aparte  
CĂTĂLIN GHEORGHE
- 194 Pictorul Mircea Ciobanu - un caz.  
Painter Mircea Ciobanu - a case.  
CĂTĂLIN DAVIDESCU
- 196 Gheorghe Iacob (1925 - 2020)  
Iacob și pacea cu îngerul.  
Jacob's peace with the angel.  
AURELIA MOCANU
- 198 Ruxandra Garofeanu (1944 - 2021)  
Un martor cheie al unei epoci complicate.  
A key witness of a complicated age.  
DOINA MÂNDRU
- 200 **MNAC - PROGRAM EXPOZIȚIONAL /**  
**MNAC- EXHIBITION PROGRAM**
- 208 **INFO ART**
- 221 **COLABORATORI**  
**CONTRIBUTORS**



# DISCAPITAL: ART AND DIGITAL CAPITALISM

## O PRIVIRE SUCCINTĂ ASUPRA TENDINTELOR ACTUALE ALE ARTEI ȘI CERCETĂRII SOCIO-ECONOMICE LEGATE DE CAPITAL, ECONOMIA DIGITALĂ, REDISTRIBUIRE ȘI REPREZENTARE.

### AN EYE CAST ON CURRENT TRENDS IN ART AND SOCIO-ECONOMIC RESEARCH RELATED TO CAPITAL, DIGITAL ECONOMY, REDISTRIBUTION, AND REPRESENTATION.

**Text: Dan Mihălțianu**

„Capitaliștii își folosesc banii, noi socialiștii îi aruncăm”. (Fidel Castro)

„Dacă arunci bani pe fereastră, aceștia se vor întoarce la ușă.” (Karl Lagerfeld)

„Capitalists are using their money, we Socialists are throwing it away.” (Fidel Castro)

„If you throw money out the window, it will return to the door.” (Karl Lagerfeld)

Încă din antichitatea greacă clasică, Aristotel (384 î.Hr. – 322 î.Hr.) a enunțat faptul că „banii, ca o măsură comună a tuturor lucrurilor, le fac comensurabile și posibil de egalizat”, deschizând astfel larg sfera dezbaterii asupra naturii lucrurilor (materiale și imateriale) și interrelației lor cu fenomenele economice, sociale și politice existente, previzibile, posibile ori imaginabile. De atunci au apărut numeroase teorii, poziții și atitudini legate de această temă, un moment culminant fiind *Critica economiei politice* a lui Marx.

Chiar dacă astăzi multe din tezele și revendicările formulate în *Manifestul comunist* și *Capitalul s-au materializat*, au devenit normă ori sunt înțelese ca necesare în majoritatea democrațiilor dezvoltate, fără ca acestea să treacă neapărat printr-o *revoluție proletară\**, totuși, exploatarea, inechitatea și excluderea capătă azi alte dimensiuni, intrând în lumea digitală, controlată la nivel planetar de giganții internetului, ce au devenit „agenți ai capitalismului digital”. *Digital Capitalism*, un termen foarte vehiculat azi și analizat în diverse publicații de o serie de autori cum ar fi Daniel Schiller (1999), Christian Fuchs (2013) și alții, nu reprezintă doar proiecția unor idei, poziții teoretice și filosofice actuale, ci și o realitate ce necesită o abordare și o înțelegere profundă. Articolele incluse în acest număr de revistă încearcă să analizeze din „perspectivă artistică” această temă.

În artă deci, discursul este, pe de o parte, foarte aproape de practicile, analizele și teoriile socio-economice actuale, îmbrățișându-le ca atare, ori abordând o poziție critică față de acestea. Iar, pe de altă parte, mecanismele financiare și potențialul politic al capitalului sunt preluate, adaptate și transformate în concepte și procese de creație artistică. Sau pur și simplu moneda, înscrisurile bancare, ori alte componente relaționale sunt folosite ca materie primă pentru creația artistică, similare cu cele tradiționale: lemnul, piatra, metalul, hârtia, pânza și culorile de ulei. Și, bineînțeles, există

As far back as classical Greek antiquity, Aristotle (384 BC – 322 BC) stated that “money, as a common measure of everything, makes things commensurable and makes it possible to equalize them,” throwing wide open the debate on the nature of things (both material and immaterial) and their interrelatedness with existing economic, social, and political phenomena that are predictable, possible, or imaginable. After that, many theories, positions, and attitudes regarding this topic were formulated, culminating in Marx’s *Critique of Political Economy*.

Today many of the theses and demands formulated in the *Communist Manifesto* and *Capital* have materialized, become the norm, or are understood as necessary in most developed democracies without them necessarily going through a proletarian revolution\*, and yet exploitation, inequity, and exclusion have different dimensions in the present, as they enter the digital realm, controlled on a global scale by internet giants, who have become “agents of digital capitalism.” *Digital capitalism*, a phrase used a lot nowadays and analyzed in various publications by authors like Daniel Schiller (1999), Christian Fuchs (2013), and others, is not only a projection of contemporary ideas, theoretical stances, and philosophical positions, but also a reality that demands an in-depth approach and understanding. The articles included in this issue of Arta attempt to tackle this topic from an “artistic perspective.”

In art, the discourse is, on the one hand, very close to current socio-economic practices, analyses, and theories, embracing them as such or taking a critical stance towards them. And, on the other hand, the financial mechanisms and political potential of capital are mimicked, adapted, and transformed into creative concepts and processes. Or, simply, currency, financial documents, or other relational components are used as raw material in artistic creation, like the traditional ones: wood, stone, metal, paper, canvas, and oil paint.

o fuziune între diverse medii, procese, acțiuni și poziționări, caracteristice pentru ceea ce se înțelege azi în artă prin „expanded field”.

Cum este lesne de înțeles, dosarul de față nu poate să epuizeze toate direcțiile și abordările legate de relația dintre artă și bani, nu doar din lipsă de spațiu ori capacitate de analiză exhaustivă a fenomenului, dar și din faptul că nu se poate ține pasul cu amploarea și dinamica dezvoltării acestui domeniu emergent. Astfel, aruncăm doar o succintă privire asupra câtorva evenimente, proiecte, poziții, abordări ori teorii, din perspectivă actuală și a istoriei recente: Max Haiven, autorul volumului *Art after Money, Money After Art*, analizează relația incomodă, dar nu imposibilă și eventual necesară, stabilită între artă și bani în „edificiul” economiei actuale. Geert Lovink, fondator al *Institute of Network Cultures* din Amsterdam, trece în revistă cele zece conferințe desfășurate până în prezent cu titlul MoneyLab, una din cele mai importante manifestări internaționale reunind artiști, activiști și cercetători ce experimentează cu forme ale „democratizării financiare”. Veronica Diesen aprofundează semnificația „muncii imateriale” ca temă de cercetare a unui dublu simpozion desfășurat în Bergen și Londra, mergând pe urmele lui Marx dar intrând în abordările recente ale conceptului. Gitte Saetre și Janneke Knudsen Heien, curatoarele simpozionului *System Criticism and Aesthetics*, de la Kunsthall 3,14, Bergen, prezintă câteva abordări ale „economiei artistice” și poziția unor artiști angajați în „critica instituțională” din Norvegia. Vlad Basalici, membru al Collection Collective, interoghează statutul colecției de artă și raportul stabilit între „creator”, „colecționar” și „beneficiar”, în căutarea de noi modele viabile și echitabile în economia artei de azi. Magda Radu, cofondatoarea spațiului de artă contemporană Salonului de Proiecte din București, prezintă un proiect legat de scena de artă din România, ce analizează relația directă a artiștilor cu banii și fenomenele economice actuale. Dan Mihălțianu urmărește evoluția unui proiect desfășurat pe mai multe decenii ce capătă noi valențe și funcțiuni la Bienala de la Veneția, unde publicul devine „partener”, „acționar” și „filantrop”, într-un experiment de exercitare a „democrației directe” în artă. Drept încheiere, Sorana Șerban-Chiorean dezvoltă un episod mai puțin cunoscut din istoria artei legat de Joseph Beuys și Mihai Olos, într-un schimb artistic bazat pe ecuația „Kunst = Kapital”.

\**Revoluția proletară* trebuia să înceapă în statele capitaliste avansate, după cum credea Marx, dar a avut loc într-o țară în care relațiile feudale și despotismul de tip oriental erau încă funcționale, iar burghezia și proletariatul încă incipiente. Acest fapt s-a repercutat ulterior asupra implementării sistemului socialist în întreaga lume, Uniunea Sovietică devenind garantul și gardianul *Mișcării Comuniste Internaționale*. Chiar dacă au existat ulterior și variante occidentale ale doctrinei, *Eurocomunismul* și *Neocomunismul*, ele s-au estompat odată cu colapsul regimurilor comuniste din Europa de est. Dar multe din dezideratele lor au fost asimilate de sistemele sociale actuale.

And, of course, there is a fusion between various media, processes, actions, and positions, characteristic for art in the so-called “expanded field.”

Naturally, this issue’s dossier cannot exhaust all directions and approaches to the relation between art and money, not just out of a lack of space or feasibility of analyzing the phenomenon exhaustively, but also because one cannot keep up with the scope and dynamic nature of the development of this emerging field. We therefore offer a brief view on some events, projects, stances, approaches, or theories from the perspective of the present and recent history: Max Haiven, the author of *Art after Money, Money After Art*, looks at the uncomfortable, but not impossible and perhaps also necessary, relation between art and money in the current economic “edifice.” Geert Lovink, founder of the Institute of Network Cultures in Amsterdam reviews the ten conferences held under the umbrella of MoneyLab, one of the most important international events bringing together artists, activists, and researchers experimenting with forms of “financial democratization.” Veronica Diesen probes into the notion of “immaterial labor” as the research topic of a double symposium held in Bergen and London, following in Marx’s footsteps but showcasing recent approaches to the topic. Gitte Saetre and Janneke Knudsen Heien, curators of the symposium *System Criticism and Aesthetics* at Kunsthall 3,14, Bergen, present a few approaches to the “artistic economy” and the position of various artists engaged in “institutional critique” in Norway. Vlad Basalici, a member of the Collection Collective, questions the status of the art collector and the relation between “creator,” “collector,” and “beneficiary,” in search of new viable and equitable models in today’s art economy. Magda Radu, cofounder of the contemporary art space Salonul de proiecte in Bucharest, showcases a project about the Romanian art scene that looks at artists’ direct relation with money and current economic phenomena. Dan Mihălțianu follows the evolution of a project carried out throughout multiple decades and which gained new meanings and functions at the Venice Biennale, where the public became “partner,” “shareholder,” and “philanthropist” in an experiment of exerting “direct democracy” in art. As a conclusion, Sorana Șerban-Chiorean discusses a lesser-known episode in art history, around Joseph Beuys and Mihai Olos, an artistic exchange based on the equation “Kunst = Kapital.”

Translated by Rareș Grozea

\*The proletarian revolution was supposed to break out in advanced capitalist states according to Marx, but it instead took place in a country where feudal relations and oriental despotism were still in place and the bourgeoisie and the proletariat were still young. This had later repercussions on the implementation of the socialist system in the entire world, as the Soviet Union became the guarantor and guardian of the International Communist Movement. Though later there were also western forms of the doctrine, Eurocommunism and Neocommunism, they faded with the collapse of the communist regimes in Eastern Europe, though many of their demands have been assimilated into contemporary social systems.

# PROIECTÂND MODELE DE VENITURI ÎN ARTĂ. INTRODUCERE ÎN MONEYLAB NETWORK.

## DESIGNING REVENUE MODELS FOR THE ARTS. INTRODUCING THE MONEYLAB NETWORK.

**Text: Geert Lovink**

„Nu tot cu ceea ce ne confruntăm poate fi schimbat, dar nimic nu poate fi schimbat până nu este înfruntat.”

James Baldwin

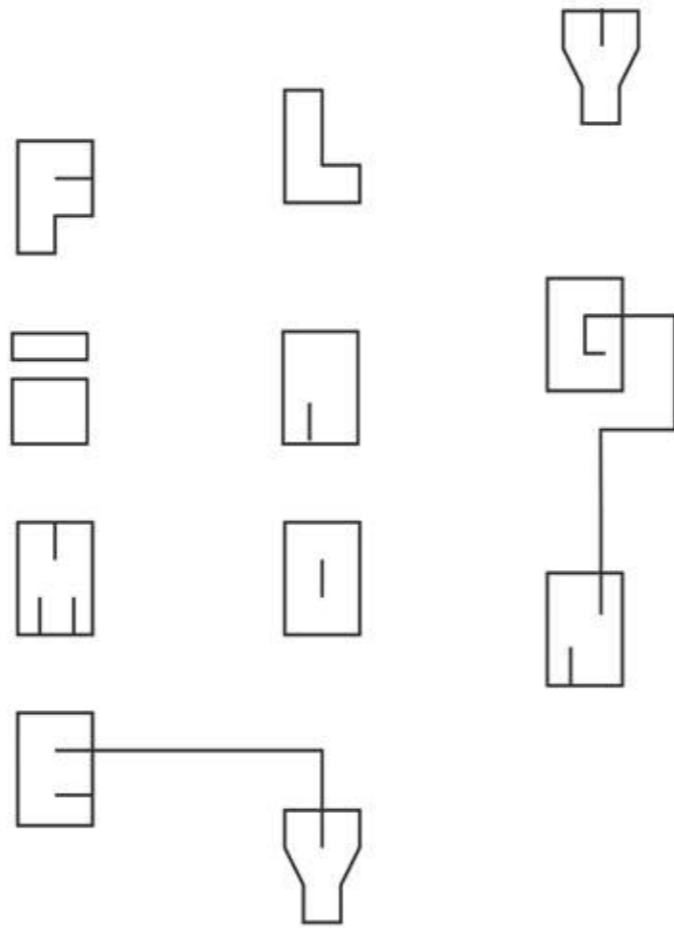
Rețeaua MoneyLab a fost inițiată de Institute of Network Cultures din Amsterdam în 2013. Până în momentul de față, au avut loc zece conferințe internaționale, în Amsterdam, Londra, Buffalo, Siegen, Ljubljana, Helsinki, Canberra/Hobart, iar Berlinul și Copenhaga sunt pe listă pentru anul 2021. MoneyLab evaluează, critică și intervine în cadrul *fintech* (tehnologie financiară) și economiei digitale, cu un accent pus pe arte. MoneyLab este o rețea de artiști, activiști și *geeks* ce experimentează cu diverse forme de democratizare financiară, în contexte precum *crowdfunding* (finanțare participativă), criptomonede și blockchain, cu ideea de societate fără bani fizici și de venit universal garantat. MoneyLab pune sub semnul întrebării anumite credințe persistente, de la austeritatea, creșterea și dezvoltarea (*up-scaling*) calviniste, la luarea automatizată de decizii (*trustless automated decision-making*) și libertatea *dark web*, de la visele libertariene/anarhocapitaliste de dreapta la rețeta succesului oferită de antreprenorialismul neoliberal cu echivalentele din dreapta libertariană.

Hai să spunem lucrurilor pe nume: artiștii au mare nevoie de bani. Într-un context de creștere rapidă a inegalității, lumea cere urgent o redistribuire a averii. Însă sunt și motive estetice pentru care artiștii sunt interesați de finanțe. Există o tradiție bogată a vizualizărilor schimburilor monetare încă din anii 1920. După criza din 2008, înțelegerea operațiunilor financiare, deseori obscure, a devenit cu atât mai importantă. Ne putem gândi la lucrările unor artiști precum Femke Herregraven și Paolo Cirio, dar și la colectivul parizian *rbyn.org*. Astfel de practici de vizualizare au fost preluate de numeroși artiști și activiști. Să ne amintim de Panama Papers. Analizând fluxurile monetare ilegale și cartografiind cronologiile crizelor subite (*flash crashes*), activitățile paradisurilor fiscale și circulația banilor proveniți din droguri, aceste hărți ne oferă noi perspective asupra unui sector deosebit de complex și incredibil de rapid. Însă ce facem după ce am terminat de cartografiat? Există drumuri care leagă vizualul de politic? Cum poate cunoașterea acestor sisteme să conducă la noi reglementări, acțiuni locale și autonomie sporită?

Cutia neagră financiară s-a înscris în imaginarul colectiv, astfel că cu greu se poate găsi un context mai favorabil

“Not everything that is faced can be changed, but nothing can be changed until it is faced.”

James Baldwin



Flying Money: Investigating Illicit Financial Flows, 2018, logo, Institute of Network Cultures and Municipality of Amsterdam.

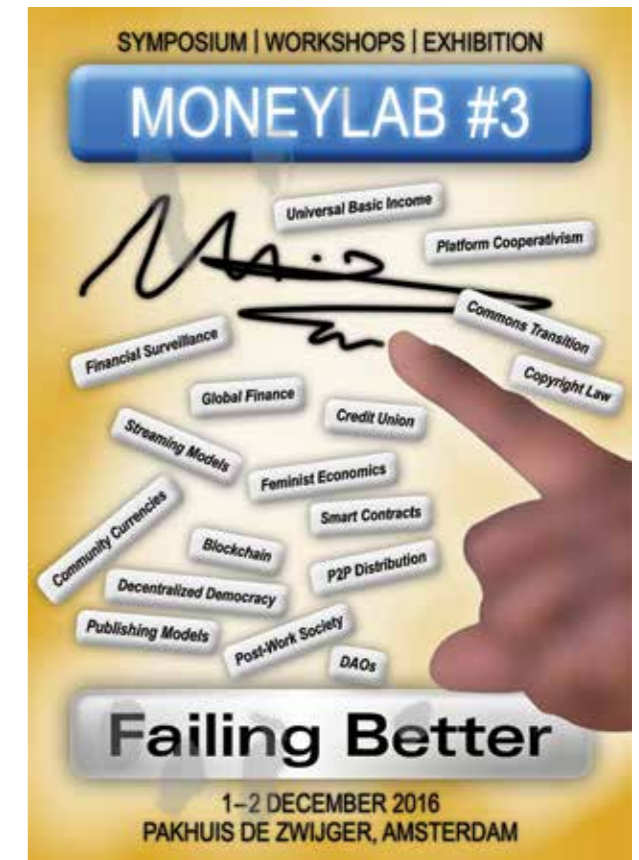
unor alternative în favoarea celor 99%. Platformele cooperative, tehnologiile descentralizate și mișcările de democrație directă sunt încercări profunde de a echilibra distribuția averilor și puterii. Pe măsură ce crește rezistența față de sărăcie, precaritate, paradisuri fiscale, specula algoritmică și infracțiunile financiare, urmează provocarea găsirii unor modalități de a îmbunătăți și susține noile experimente financiare și de a interveni în dezbaterile actuale, atât în interiorul cât și în afara sistemului politic actual.

Acum că o nouă criză economică, pe motiv de coronavirus, este pe drum, rețeaua MoneyLab cercetează ceea ce are loc în afara finanțelor globale ale fondurilor de investiții, fondurilor de pensii și tranzacționărilor cu frecvență ridicată (*high-frequency trading*), privind dincolo de status quo și de realitatea sa bazată pe consimțământ. Fiind o „rețea organizată”, MoneyLab oferă o platformă pentru artiști, academicieni, activiști și *geeks* pentru a propune rolurile pe care arta, activismul și designul le pot juca în re-proiectarea banilor, în democratizarea finanțelor și în extinderea ecologiilor alternativelor radicale în cadrul tehnologiilor financiare, cu accent pe economia feministă, plățile sociale, infracțiunile corporațiilor și crypto.

În 2019 dominau discuțiile despre propunerea Facebook de a lansa propria criptomonedă, Libra. Deși Libra a murit, plățile și veniturile sunt încă vitale, la propriu, pentru miliarde de oameni. Imaginează-ți să fii plătit direct, *peer-to-peer*, pentru lucrările tale de artă. Cum vor copia Silicon Valley WeChat Pay și Alipay, dezvoltate de China, dată fiind situația hegemonică a Instagramului pe scena de artă? De la microplăți și schimb de date, noi sisteme financiare sunt implementate în masă peste noapte. Prin intermediul zvonurilor despre Libra, și publicul de rând a început să vorbească despre monetizarea socialului. Care sunt implicațiile convergenței dintre datele personale de pe rețelele sociale și sistemele de tranzacții financiare? Avem ce învăța din exemplele Chinei? Cum evităm ciclul competitiv dintre jucătorii mari, stabiliți și noile elite financiare în contextul unor piețe ce funcționează pe principiul bulelor și crizelor?

Lăsând visurile naive despre *altfin* (finanțe alternative) la o parte, adevărata avangardă a plăților pe internet se află în industria pornografică online, în fraude tip *pump and dump* și în ciberinfracțiuni. Povestea *fintech* are deja zece ani, și deși există multă speculație – atât în termeni financiari cât și conceptuali – puține sunt exemplele practice. Urmează să se schimbe lucrurile? Trecerea tragică de la stadiul tokenizării și *defi* (finanțe descentralizate) este un alt exemplu de direcție în care nu ar trebui să avansăm. Trebuie să cercetăm modul în care efemeritatea criptomonedelor e folosită în spălarea de bani și ce putem învăța din aceste tactici. Iar, atâta timp cât tehnologia blockchain contribuie la fortificarea noțiunilor de identitate, proprietate și drepturi de autor, ce sunt în proces de dizolvare, va putea duce aceasta la o schimbare radicală în *fintech*?

Acestea sunt vremuri sumbre pentru economie: finanțele externalizate (*offshore*) sunt un dezastru pentru structura orașelor și comunităților, iar companiile de crypto navighează în căutarea propriilor lor paradisuri fiscale. Scurgerile de informații din paradisurile fiscale ne-au confirmat că cei bogați, influenți și cu legături încă se pot feri de taxe. Acestea sunt persoanele ce transformă locuri precum Malta și Bahamas în zone



MoneyLab #3: Failing Better, 2016, poster, Institute of Network Cultures.

The MoneyLab network was founded by the Institute of Network Cultures in Amsterdam in 2013. So far ten international conferences have taken place, in Amsterdam, London, Buffalo, Siegen, Ljubljana, Helsinki, Canberra/Hobart, with Berlin and Copenhagen lined up for 2021. MoneyLab considers, critiques, and intervenes within *fintech* and the digital economy with a special focus on the arts. It is a network of artists, activists, and *geeks* experimenting with forms of financial democratisation in contexts such as crowdfunding, cryptocurrencies and the blockchain, cashless society, and universal basic income. MoneyLab questions persistent beliefs, from Calvinist austerity, growth, and up-scaling, to “trustless automated decision-making” and freedom on the dark web, from right-wing libertarian/anarcho-capitalist dreams to the special sauce of neoliberal entrepreneurialism and its right-wing libertarian counterparts.

Let's state the obvious: artists are in dire need of money. In a situation of rapidly growing inequality, the world cries for the redistribution of wealth. But there are also aesthetic reasons artists are interested in finance. There is a rich tradition of visualizing financial flows going all the way back to the 1920s. In the wake of the 2008 financial crash, understanding the often opaque operations of finance suddenly became more urgent. Think of the work of artists such as Femke Herregraven and Paolo Cirio but also the Paris collective *rbyn.org*. Visualization practices have since been taken up by a broad array of artists and activists. Remember the Panama Papers. By dissecting illicit money flows and



# MUNCA IMATERIALĂ CA NON-CONCEPT

## IMMATERIAL LABOUR AS A NON-CONCEPT

**Text: Veronica Diesen**

### INTRODUCERE

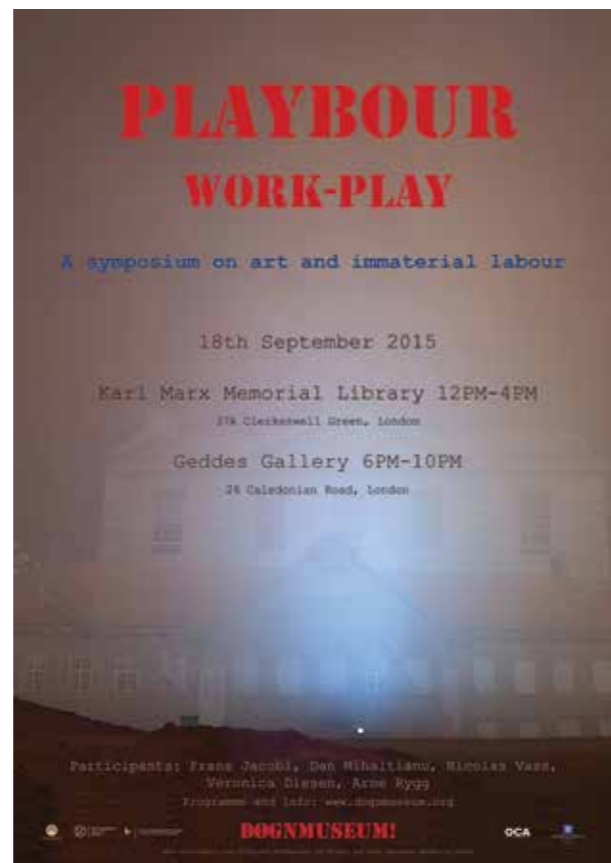
Acest concis articol este rezultatul unui dublu simpozion despre artă și munca imaterială care a avut loc la Bergen Public Library, pe 28 august 2015, iar apoi pe 5 septembrie la Karl Marx Memorial Library din Londra. Pe lângă acest simpozion, un eveniment performativ de Dan Mihălțianu a avut loc la Geddes Gallery, Kings X Cross, Londra, cu titlul *Das Kapital – Distillation*, o lucrare dedicată scrierilor lui Karl Marx.

### POST-WORKERISTS SI „MAREA TRANSFORMARE”

David Camfield afirmă că munca imaterială este legată de „o mare transformare, rezultat al apariției intelectualității de masă la începutul anilor 1970.”<sup>1</sup> Post-workerists, precum Antonio Negri și Michael Hardt, au observat declinul endemic al muncii manuale din fabrici în favoarea muncii intelectuale și mentale datorat automatizării și avansului tehnologic. Totuși, Hardt și Negri consideră că această tranziție a fost pozitivă, cu potențial pentru emanciparea maselor. Mutarea de la monotonia producției fordiste a eliberat munca de spațiul închis al fabricii de beton și a deschis posibilitatea ca individul să se elibereze din punct de vedere al muncii sale. Potrivit lui Jasper Bernes, cei care au participat la proteste considerau că prosperitatea materială în creștere progresivă nu era suficientă: „*Work in America* a vorbit despre «anacronicul autoritarism al locului de muncă» și a sugerat fără menajamente că «sarcinile plictisitoare, repetitive și aparent fără sens, care nu oferă provocări sau autonomie, cauzează disconfort lucrătorilor de toate nivelurile ocupaționale.» Acest neajuns, a concluzionat studiul, se manifestă în moduri deschise și ascunse, «măsurate prin absenteism, greve neoficiale, rata prezenței, sabotaj și produse de calitate inferioară».”<sup>2</sup>

### CONCEPTUL DE MUNCĂ IMATERIALĂ

Haug a observat că Negri, ca și ceilalți post-workerists, pare că nu cunoaște istoria conceptului de muncă imaterială și modul în care Marx l-a respins. Expresia „muncă imaterială” a fost concepută de Henri Storch la începutul secolului al XIX-lea.<sup>3</sup> Haug a scris că „Marx, care dedică mult spațiu acestei dezbateri despre și împotriva acestei teze în *Teoria plusvalorii*, citează discuția lui Storch despre «munca imaterială», dar nu adoptă totuși expresia în vocabularul său.”<sup>4</sup> Haug notează în schimb că Marx, cu discuția sa despre bunuri „imateriale” ale „claselor ideologice,” se leagă critic de Henri Storch și Adam Smith atunci când critică diferențierea lui Smith dintre munca productivă și neproductivă. Marx scrie că „ceea ce, din punctul de vedere al capitalului, este productiv pentru că formează plusvaloare nu este în mod necesar productiv din punctul de vedere al conservării vieții și invers.”<sup>5</sup> Pentru Marx, faptul că muncitorul ca producător de plusvaloare este și o ființă



Arne Rygg, *Playbour*, poster simpozion, 2015. Prin amabilitatea artistului.  
Arne Rygg, *Playbour*, symposium poster, 2015. Courtesy of the author.

### INTRODUCTION

The short article presented here is the result of a double symposium about art and immaterial labour which first took place at Bergen Public Library on August 28th and then on September 5th at the Karl Marx Memorial Library in London in 2015. In addition to this, a performative event by Dan Mihălțianu took place at Geddes Gallery, Kings X Cross, London with the title *Das Kapital – Distillation*, a work dedicated to the writings of Karl Marx.

### THE POST-WORKERISTS AND “THE GREAT TRANSFORMATION”

David Camfield describes how the notion of immaterial labour is linked to “a great transformation resulting from the emergence of mass intellectuality in the early 1970s.”<sup>1</sup> What post-workerists like Michael Hardt and Antonio Negri noticed was the general endemic decline of manual factory work in favour of mental and



*Playbour*, Biblioteca memorială Karl Marx, 2015. Vedere de la simpozion cu Frans Jacobi.  
*Playbour*, Karl Marx Memorial Library, 2015. View from the symposium with Frans Jacobi.

vie cu nevoi de bază pentru a supraviețui nu poate fi ignorat. A neglija aceste nevoi umane de bază este o parte din exploatarea capitalistă a muncii.

### CAPITALISMUL ȘI FIRELE INVIZIBILE ALE DOMINĂRII

În mod concludent, în capitalism, producția artistică va fi privită drept productivitate numai dacă activitatea persoanei are loc în cadrul relației salariale a producției capitaliste. Pentru Marx, acesta nu este cazul: „cea mai generală definiție pe care Marx o oferă este adevărată în cazul muncii intelectuale în aceeași măsură în care este valabilă în cazul celor denumiți prin termenul reificat de «muncitori manuali»: «pe de o parte, orice muncă este un consum de putere de muncă umană în sensul psihologic», iar pe de altă parte, «într-o formă specifică și cu un scop clar.»”<sup>6</sup>

### DE CE IMATERIALĂ?

Întorcându-ne la înțelegerea termenului de „imaterial” ca un fel de non-concept în vocabularul marxist, ne putem întreba de ce munca imaterială a avut un asemenea impact dominant în câmpul cultural al stângii. Unul dintre motivele pentru utilizarea acestui termen are de-a face cu noile realități digitale care dezvoltă modurile în care capitalul exploatează munca în abstract. Dar acolo unde Hardt și Negri văd un potențial revoluționar, în tranziția de la munca manuală la cea mentală, Sergio Bologna dă un verdict mai puțin entuziast atunci când descrie cum „muncitorul freelancer nu are un loc de muncă; mulțumită laptopului său și internetului, el poate munci de oriunde”. Bologna observă că freelancerul nu aparține unei comunități, ci este un individ izolat. Contractul său de muncă nu prevede ore de muncă și nu implică prezența fizică. Autonomia freelancerilor poate deveni o capcană, deoarece aceștia sunt dependenți economic de clienții lor, această dependență nefiind formalizată, iar ei nu sunt capabili de a protesta, adică de a intra în grevă ca formă de acțiune colectivă.<sup>7</sup>

intellectual work due to automation and technological advances. Nevertheless, Hardt and Negri mainly regarded this transition as positive and as a potential for mass emancipation. The move away from the monotony of Fordist Factory production freed labour from the confinement of the concrete factory and opened the possibility for the individual to liberate him or herself in terms of his or her labour. What’s more, according to Jasper Bernes, the people demonstrating were of the opinion that progressively improved material prosperity was not enough: “*Work in America*, which spoke of ‘the anachronistic authoritarianism of the work-place’ and suggested, rather bluntly, that ‘[d]ull, repetitive, seemingly meaningless tasks, offering little challenge or autonomy, are causing discontent among workers at all occupational levels.’ This discontent, the study concluded, manifested in overt and covert ways, ‘as measured by absenteeism, turnover rates, wildcat strikes, sabotage, poor-quality products.’”<sup>2</sup>

### THE CONCEPT OF IMMATERIAL LABOUR

Wolfgang Fritz Haug observes that Negri, like other post-workerists, seems unaware of the history of the concept of immaterial labour and Marx’s rejection of it. The expression “immaterial labour” was first coined by Henri Storch in the early nineteenth century.<sup>3</sup> Haug writes that “Marx, who devotes much space to this debate about, and above all against, this thesis in *Theories of Surplus Value*, cites Storch’s discussion of ‘immaterial labour’, but does not however adopt the expression in his own vocabulary.”<sup>4</sup> Rather, Haug notes how Marx, with his talk of the “immaterial” commodities of the “ideological classes,” critically connects to Henri Storch and Adam Smith in his criticism of Smith’s differentiation between productive and unproductive labour. Marx writes, “That which, from the standpoint of capital, is productive because it forms surplus-value is not necessarily so from the standpoint of the preservation of life, and vice-versa.”<sup>5</sup> For Marx, one cannot ignore that the labourer as



# CRITICA SISTEMULUI ȘI ESTETICA. CUM SĂ REPREZENTĂM IREPREZENTABILUL?

SYSTEM CRITICISM AND AESTHETICS.  
HOW TO REPRESENT THE UNREPRESENTABLE?

Text: Gitte Saetre și Jannecke Knudsen Heien



Kunsthall 3,14, Bergen, fostă clădire a sucursalei Bergen a Băncii Norvegiei.  
Kunsthall 3,14, Bergen, former building of Bank of Norway's Bergen branch.

## FUNDAL

Clădirea din secolul al XIX-lea care a găzduit înainte fosta filială din Bergen a Băncii Norvegiei conferă galeriei Kunsthall 3,14 un context monumental. Un număr important de artiști care au expus aici au tematizat istoria clădirii în lucrări care problematizează fenomene asociate economiei, valorii și sistemului global real al afacerilor financiare. Trei proiecte au fost prezentate la Kunsthall în această primăvară, construind fundalul unui program de discursuri; *Banco* – de Sunah Choi, care povestește că finanțele au preluat rolul bisericii, Dumnezeu s-a transformat și puterea banilor a învins; *The Valley*, de Åse Løvgren și Stine Gonsholt, și lucrarea audio a lui Arthur Hureau, *A Financial Story*. Acest text dorește să descrie scopurile simpozionului cu titlul de mai sus, dedicat artiștilor, din punctul de vedere al unui artist. Simpozionul s-a desfășurat la Kunsthall 3,14, Bergen, Norvegia, pe 22 iunie 2020, și a fost curatariat de Gitte Saetre și Jannecke Knudsen Heien. Într-o discuție cu titlul *Who controls the Norwegian economics debate?* de la festivalul *KÅKÅnomics* din Stavanger, 2019, renumitul profesor de economie socială Kalle Moene a comentat că „discursul economic norvegian suferă de absența întrebărilor bune”. Ne întrebăm cum anume se raportează artiștii la acest subiect? În vreme ce pregătirea de la 3,14 continuau, pandemia Covid-19 a creat frisoane economice și a

## SETTING

The 19th century building that used to house Bank of Norway's Bergen branch gives Kunsthall 3,14 a monumental setting. A fair amount of the artists who have exhibited here have thematized the history of the building in works that problematize phenomena associated with economy, value and the existing global system of finance. Three projects featured at Kunsthall 3,14 this last spring made up the backdrop for a discursive program; *Banco*, by Sunah Choi - where the narrative is that finance has taken over the role of the church, God has transformed and money power prevails - *The Valley*, by Åse Løvgren and Stine Gonsholt, and Arthur Hureau's audio work, *A Financial Story*. This text is set out to describe the aims of a symposium, with the above title, directed towards artists and from an artist's point of view. The symposium was held at Kunsthall 3,14, Bergen, Norway, on June 22nd 2020 and was curated by Gitte Saetre and Jannecke Knudsen Heien. In a discussion titled *Who controls the Norwegian economics debate?* at the 2019 *KÅKÅnomics* festival in Stavanger, the renowned social economics professor Kalle Moene commented that the “Norwegian economy discourse suffers from a lack of good questions.” We asked ourselves, how do artists pose their questions on this topic? As our preparation for the symposium at



*System Criticism and Aesthetics*, Kunsthall 3,14, Bergen, 2020, fotografii din transmiterea video a simpozionului. Prin amabilitatea Kunsthall 3,14.  
*System Criticism and Aesthetics*, Kunsthall 3,14, Bergen, 2020, stills from the video streaming of the symposium. Courtesy of Kunsthall 3,14.

făcut ca inegalitățile să se adâncească în întreaga lume. Au apărut întrebările – în ce măsură doresc și reușesc artiștii să interpreteze sistemul care creează și impune inegalitatea materială? Sunt cunoașterea și înțelegerea în profunzime a domeniilor economiei și finanțelor o precondiție pentru posibilitatea ca artiștii să-și facă meseria – a crea limbaje vizuale? Și unde anume începe munca de a obține suficiente perspective pentru a ne raporta la macroeconomie ca materie brută? Știm că mulți dintre noi ezită să discute problemele economiei, din respect pentru complexitatea lor și de teamă să nu realizeze lucrări de artă care să devină banale. Aceste gânduri au fost actualizate de reflecțiile lui Max Haiven pe marginea interviului din 2019 cu Geert Lovink pentru catalogul lui Dan Mihălițianu de la Bienala de la Veneția, unde Haiven sugerează că „artiștii, în mare măsură, ar trebui să dezvolte limbaje vizuale care comentează fenomene structurale și nu să indice doar *simptomele* acestor probleme”. Noi ne-am întrebat cum anume putem folosi comentariile sale ca rezistență și energie în procesul nostru? Am vrut să îi inspirăm pe colegii noștri să abordeze conversații cu privire la aceste provocări prin concentrarea asupra proiectelor în care artiștii au reușit să trateze caracteristici ale situației economice prezente într-o manieră interesantă.

3,14 went on, the Covid-19 pandemic created economic tremors and caused inequality to grow even deeper throughout the world. The question arose: to what extent do artists wish, and manage, to interpret the system that creates and enforces material inequality? Is in depth knowledge and understanding of the field of economy and finance a prerequisite for artists to do their job creating visual languages? And where does it start—the job of gaining enough insight to touch upon macro economy as a raw material? We know that quite a few of us hesitate to go into issues of economics, simply out of respect for their complexity and out of fear of ending up doing art works that become banal. These thoughts were further actualized by Max Haiven's reflections in Geert Lovink's 2019 interview for Dan Mihălițianu's catalog at the Venice Biennale, in which Haiven suggests that “artists to a large extent should develop visual languages that comment on structural phenomena, rather than pointing towards *the symptoms* of issues.” How, we asked, may we and others use his comments as resistance and energy in our process? We wanted to engage colleagues in conversations about these challenges by focusing on projects in which artists manage to treat features of the current economic situation in an interesting manner.



# COLECȚIA COLECTIVĂ – SAU A FI ÎMPREUNĂ, A AVEA CEVA ÎN COMUN

## COLLECTIVE COLLECTION – OR BEING TOGETHER, HAVING SOMETHING IN COMMON

### Text: Vlad Basalici

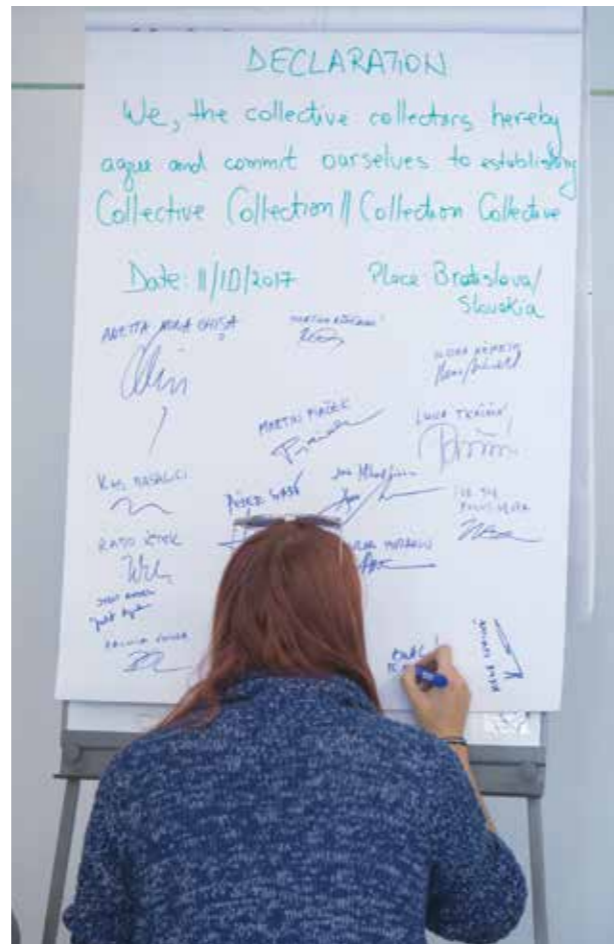
Pe 10 octombrie 2017, în spațiul de la tranzit.sk Bratislava se deschidea expoziția *Colecția Colectivă, un template pentru un viitor model de reprezentare*, cu lucrări de Tania Bruguera, Fokus Grupa, Jana Kapelová, Dan Mihalțianu, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová, Ilona Németh, Lia Perjovschi, Martin Piaček, Martha Rosler, Martina Růžicková & Max Lysáček, Péter Szabó și Vlad Basalici.

Era primul act public al unui nou proiect curatorial inițiat de Judit Angel, Vlad Morariu și Raluca Voinea care aducea împreună artiști, curatori, designeri, arhitecți, antropologi, juriști, economiști și producători culturali. Aceștia deveneau parte dintr-un colectiv bazat pe relații de încredere reciprocă și prietenie, care avea în grijă o nouă colecție de artă cu un mod de operare diferit de cel al colecțiilor de artă contemporană obișnuite. În cazul *Colecției Colective*, artiștii ale căror lucrări sunt incluse aici devin parte a colectivului alături de alți membri participanți, fiecare contribuind potrivit abilităților și expertizei lor necesare funcționării colecției. Noii membri pot invita viitori membri care sunt acceptați de comun acord, astfel că în acest moment în colecție sunt în jur de 40 de lucrări și colectivul numără 52 de membri. *Colecția Colectivă* nu își propune să se extindă exponențial până în apropierea unui punct de implozie, ci mai mult are ca scop crearea unui model



Tania Bruguera - *Efectul Francis*, 2014/ Campaign, Arte de Conducta, cartoline, tricouri, sacoșe, website.

Tania Bruguera - *The Francis Effect*, 2014/ Campaign, Arte de Conducta, postcards, t-shirts, tote bag, website.



Vedere de la Semnarea Declarației de înființare a Colecției Colective, tranzit.sk/Bratislava, Slovacia 2017.

Event view from the Signing of the launching of Collection Collective, tranzit.sk/Bratislava, Slovacia, 2017.

On October 10 at tranzit.sk Bratislava, the exhibit *Collection Collective, a template for a future model of representation* opened with works from Tania Bruguera, Fokus Grupa, Jana Kapelová, Dan Mihalțianu, Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová, Ilona Németh, Lia Perjovschi, Martin Piaček, Martha Rosler, Martina Růžicková & Max Lysáček, Péter Szabó, and Vlad Basalici. This was the first public viewing of a new curatorial project started by Judit Angel, Vlad Morariu, and Raluca Voinea, bringing together artists, curators, designers,



Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová - *Colecție Privată 2005 - 2010, obiecte variabile, cutie, dimensiuni variabile.*

Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová - *Private Collection 2005 - 2010, various items, case, dimensions variable.*

alternativ de colecționare atât conceptual, cât și practic, care să poată fi replicat sub forma altor colecții și colective în alte contexte culturale.

Înființarea colecției s-a realizat la Bratislava în urma unui seminar intern dublat de un seminar deschis publicului – *Collection Collective. In the Future All Our Homes Will Be Museums* – cu prezentări de Dave Beech, Valeria Graziano, Alenka Gregorič, Rado Ištók, Mira Keratová, la Kunsthalle Bratislava. În 2018, odată cu lansarea site-ului *Colecției Colective*<sup>1</sup>, a mai fost organizat un alt seminar, *Collection Collective: Tools for Self-Representation* cu intervenții ținute de Alenka Gregorič, Mark Wilson, Ovidiu Țichindeleanu și Tania Bruguera, însoțit și de o întâlnire între membri, ambele desfășurate la tranzit.ro București. În această perioadă, când din cauza pandemiei întâlnirile sunt posibile doar online, s-au schițat câteva grupuri de discuție în interiorul colectivului, care urmează să abordeze teme ca: Statutul instituțional și conceptul *Colecției Colective*, Ce înseamnă să fii un colectiv sau A colecta și colecțiile azi. În prezent există trei tipuri de colecții de artă contemporană: colecțiile publice, dintre care o bună parte sunt muzeele, colecțiile private și colecțiile corporatiste. Muzeele moderne de artă au apărut odată cu nașterea sferei publice<sup>2</sup> și democratizarea judecăților estetice. Chiar dacă termenul de artă contemporană cum îl înțelegem astăzi a intrat în vocabularul cotidian după înființarea unor instituții ca Tate sau MoMA, accepțiunea lui s-a născut din tensiunea dintre ceea ce însemna arta modernă și cum putea fi pus în aceeași sintagmă alături de conceptul de muzeu, un termen deja problematic încă dinaintea înființării acestor muzee. Pentru o perioadă, arta modernă în opoziție cu arta clasică a însemnat arta vie, adică cea produsă de artiști care mai sunt în viață. Una din premisele acestor muzee pe care le-am amintit mai sus a fost ca lucrările de artă să rămână în colecția lor doar cel mult o generație, 50-60 de ani, din momentul în care au fost produse, pentru ca apoi să fie transferate către alte instituții apte să le găzduiască și astfel să-și facă loc altor lucrări noi. Treptat această regulă a fost eludată și unul din motive a fost posibilitatea impact asupra cotei de

architects, anthropologists, jurists, economists, and cultural producers. These became part of a collective based on relations of mutual trust and friendship, caring for a new art collection with a modus operandi different from that of regular art collections. In the case of Collection Collective, the artists whose works were included became part of the collective, together with other participants, each of them contributing according to their abilities and expertise to the operation of the collection. New members can invite future members who will be unanimously accepted, so that there are currently 40 works in the collection, and the collective comprises 52 members. Collection Collective does not aim to be extended exponentially to the point of imploding, but to create an alternative model of collecting both conceptually and practically which can be replicated in the form of other collections and collectives in other cultural contexts.

The collection was established in Bratislava after an internal seminar followed by one that was opened to the public, "Collection Collective. In the future All Our Homes Will Be Museums," with presentations by Dave Beech, Valeria Graziano, Alenka Gregorič, Rado Ištók, Mira Keratová at Kunsthalle Bratislava. In 2018, together with the launch of the website of Collection Collective<sup>1</sup> another seminar was organized, "Collection Collective: Tools for Self-Representation," with interventions by Alenka Gregorič, Mark Wilson, Ovidiu Țichindeleanu, and Tania Bruguera, and a meeting between the members at tranzit.ro Bucharest. In this period in which meetings can only happen online, some groups appeared within the collective, approaching topics such as the institutional status and the Collection Collective concept, what it means to be a collective, or contemporary collecting and collections.



Vedere de la seminarul public "Colecția colectivă. În viitor toate casele noastre vor fi muzee", Kunsthalle Bratislava, Slovacia, 2017.

Event view public seminar "Collection Collective. In the Future All Our Homes Will Be Museums", Kunsthalle Bratislava, Slovakia, 2017.

Presently, there are three types of contemporary art collections: public collections, held in museums, private collections, and corporate collections. Modern museums of art appeared when the public sphere was born<sup>2</sup> and aesthetic judgment was democratized. Even if the concept of contemporary art as we understand it today entered everyday speech after the establishment of institutions such as Tate and MOMA, its meaning was born from the tension between what "modern art" used





Participarea Salonului de proiecte la Viennafair, 2013 / imagine de ansamblu. Credit foto: Ștefan Sava.  
Participation of Salonul de Proiecte in the Viennafair, 2013 / overview. Photo credit: Ștefan Sava.

## DEAR MONEY

**Text: Magda Radu**

Un proiect curatorial și editorial inițiat de Salonul de proiecte în care artiști de pe scena artei contemporane din România vorbesc despre relația dintre artă și bani.

Texte de: Michael Baers, Bogdan Ghiu, Suzana Milevska, Diana Ursan.

Contribuții de:

Marina Albu, Apparatus 22, Anca Benera & Arnold Estefan, The Bureau of Melodramatic Research, Alex Bodea, Mihuş Boşcu Kafchin, Răzvan Botiş, Tudor Bratu, Geta Brătescu, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Andreea Ciobîcă, Irina Costache & Simina Guga, Cristina David, Paul Dunca, Tatiana Fiodorova & Cristian Fiodorov, Bogdan Gîrbovan, Ion Grigorescu, Mihai Iepure-Górski, Cătălin Ilie, Daniel Knorr, Mihaela Michailov, Aurelia Mihai, Olivia Mihălţianu, Mixer, Monotremu, Ciprian Mureşan, Daniela Pălimariu, Delia Popa, Raluca Popa, Ghenadie Popescu, Sorin Popescu, Veda Popovici, Anca Munteanu Rimnic, Flaviu Rogojan, Cristian Rusu, Ștefan Sava, Soyons Impossible, Ștefan Tiron, Iulia Toma.

A curatorial and editorial project initiated by Salonul de proiecte in which artists from the Romanian contemporary art scene talk about the relationship between art and money.

Texts by: Michael Baers, Bogdan Ghiu, Suzana Milevska, Diana Ursan.

Contributions by:

Marina Albu, Apparatus 22, Anca Benera & Arnold Estefan, The Bureau of Melodramatic Research, Alex Bodea, Mihuş Boşcu Kafchin, Răzvan Botiş, Tudor Bratu, Geta Brătescu, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, Andreea Ciobîcă, Irina Costache & Simina Guga, Cristina David, Paul Dunca, Tatiana Fiodorova & Cristian Fiodorov, Bogdan Gîrbovan, Ion Grigorescu, Mihai Iepure-Górski, Cătălin Ilie, Daniel Knorr, Mihaela Michailov, Aurelia Mihai, Olivia Mihălţianu, Mixer, Monotremu, Ciprian Mureşan, Daniela Pălimariu, Delia Popa, Raluca Popa, Ghenadie Popescu, Sorin Popescu, Veda Popovici, Anca Munteanu Rimnic, Flaviu Rogojan, Cristian Rusu, Ștefan Sava, Soyons Impossible, Ștefan Tiron, Iulia Toma.



Ștefan Sava, *From Revolutionary Practices*, 2013, text inscripționat; fotografie; 2 tăblițe de ceară, 15 x 21 cm fiecare.  
Ștefan Sava, *From Revolutionary Practices*, 2013, inscribed text; photo; 2 wax tablets, 15 x 21 cm each.

*Dear Money* a fost un proiect expozițional și curatorial inițiat de Salonul de proiecte, platformă de producție și discurs de artă contemporană care a funcționat inițial în cadrul MNAC (organizând expoziții și alte programe în sediul muzeului din Calea Moșilor – MNAC Anexa) și care din 2016 activează ca spațiu independent în Palatul Universul din București. Momentul declanșator al proiectului *Dear Money* a fost invitația primită din partea târgului de artă Viennafair, în 2013, de a participa în cadrul secțiunii dedicate instituțiilor non-profit și de a propune un display, fără obligația plierii pe profilul comercial al evenimentului. Deși un astfel de context era diferit de modul de funcționare a Salonului, a apărut destul de curând ideea unei abordări contextuale a acestei situații. În loc de a opta pentru selecția unor lucrări care fuseseră produse anterior pentru expozițiile organizate de Salonul de proiecte la București, s-a conturat ideea unei participări semi-improvizate și spontane, care să trateze parțial serios, parțial ironic, prezența noastră în acel context tranzitoriu – târgul de artă – care în acest caz specific își propunea să acționeze și ca un prag de pătrundere a esticilor în raza de interes a „vestului”. Într-un interval scurt de timp, colectivul Salonului de proiecte a lansat invitații tuturor artiștilor cu care colaborase până în acel moment – din octombrie 2011 până în vara lui 2013 – de a răspunde temei propuse. Această temă a fost inspirată de o lucrare a artistei Marina Albu, produsă anterior *call*-ului, ce consta într-un mesaj, o scrisoare, adresat(ă) banilor. Imprimată pe o sacoșă textilă, un format familiar pentru *insiderii* artei contemporane care poartă pretutindeni acest produs promoțional la diversele evenimente pe care le frecventează, mesajul Marinei Albu introducea

*Dear Money* was an exhibition and curatorial project by Salonul de proiecte, the platform for contemporary art production and discussion that initially operated as part of MNAC (organizing exhibitions and other programs in the museum's space in Calea Moșilor called MNAC Anexa) and which, since 2016, has been functioning as an independent space in Palatul Universul in Bucharest. The moment that set the *Dear Money* project in motion was the invitation received from Viennafair by Salonul de proiecte in 2013 to take part in a section dedicated to non-profit institutions, without being forced to conform to the event's commercial nature. Though this context was different from how Salonul de proiecte operated, we soon got the idea of approaching this proposal contextually. Instead of selecting works produced in the framework of other exhibitions organized by Salonul de proiecte in Bucharest, we developed the idea of a semi-improvised and spontaneous participation that would tackle, partly in earnest and partly in jest, our presence in that transitory context – the art fair – which, in this particular case, wished to also act as a gateway for easterners to enter “the west's” sphere of interest. Shortly after, Salonul de proiecte's collective sent out invitations to all the artists it had worked with until then – from October 2011 to the summer of 2013 – to respond to a proposed theme. This theme was inspired by a work of artist Marina Albu, produced before the call, which represented a message, a letter addressed to money. Printed on a tote bag, a familiar format for all the insiders of the contemporary art world, who wear this promotional accessory to events, Marina's message introduced an obvious distortion in the relation between medium and message. Instead of a sleek brand



# CANAL GRANDE: THE CAPITAL POOL AND THE ASSOCIATED PUBLIC.

## ISTORIA UNUI PROIECT ÎN DESFĂȘURARE THE HISTORY OF AN ONGOING PROJECT

Text: Dan Mihălțianu



Dan Mihălțianu, *Canal Grande*, 1984, fotografie pe suport argentic, dimensiuni variabile.

Dan Mihălțianu, *Canal Grande*, 1984, gelatine silver print, variable dimensions.

### CANAL GRANDE

*Canal Grande* (1984) started as a timelapse photographic experiment (1980-1986) using objects, water, and moving lights, in a series of installations and actions performed in front of the camera. *Canal Grande* (1984) consists of a surface of water delimited by an irregular dam made of plasticine, installed in the hallway of my attic studio from Bucharest.

Later, the installation was remade in various other spaces and exhibition contexts, the mirror of water reflecting the surrounding reality, not just the audience and the space where it was exhibited, but also the whole social and political situation of that moment.

*Canal Grande* was a coded title, but also metaphorical and perhaps ironic, referring both to Venice, as a symbol for leisure and fun (pleasure), and in contrast, to the Danube-Black Sea Canal, started in 1949 and inaugurated in 1984 as one of the great achievements of Romanian socialism (originally a forced labor camp, nicknamed the "Death Canal"), as a symbol for repression and suffering (pain). It is a project about "pleasure" and "pain" as key parts of human existence.

Because the communist censorship was paying very close attention to any cultural product with a critical potential, artists would employ different strategies to wrap the ideas of their works in forms that were hard to decode. But, in the end, one could be sanctioned for any artwork that stepped outside the regime's norms. However, in the final years of the communist regime, repression did not take the violent forms it had in the beginning, except in extreme cases, and instead manifested itself rather through economic pressure, closing exhibitions, banning artists from publishing or performing, but generally without serious repercussions on the life and career of the authors, as would have been the case some decades before.

The critical subversive potential of the project was revealed at the group exhibition *Spațiul Oglindă* (*Mirror Space*), at the Bucharest Institute of Architecture in 1986, where it was first shown to the public: the exhibition was closed down after only three days because of certain "problematic" works, among which *Canal Grande*, and the publication of the catalogue and any mention of the event in the press were strictly prohibited under the pressure of the politicians and the boards of the Visual Artists' Union and the Institute for Architecture.

This situation repeated itself with other events where a version of the work was exhibited: *The Symposium of Art and Criticism* [*Simpozionul de creație și critică de artă Atelier 35*], *Atelier 35*, Sibiu (1986), and the group show



Dan Mihălțianu, *Canal Grande*, 1986, Spațiul Oglindă, Institutul de Arhitectură, București, folie PVC, plastilină, apă, dimensiuni variabile.

Dan Mihălțianu, *Grand Canal*, 1986, Mirror Space, Institute of Architecture, Bucharest, PVC foil, plasticine, water, variable dimensions.

### CANAL GRANDE

Început ca un experiment fotografic cu expunere lungă (1980-1986), folosind obiecte, apă și lumină în mișcare, într-o serie de instalații și acțiuni în fața camerei, *Canal Grande* (1984) consta într-o suprafață de apă delimitată de un baraj din plastilină cu formă neregulată, instalată în holul atelierului meu din pod.

Ulterior instalația a fost reluată în diverse spații și contexte expoziționale, oglinda de apă reflectând realitatea înconjurătoare, nu doar publicul și spațiul în care era expusă, dar și întreaga situație socială și politică a momentului.

*Canal Grande* era un titlu codificat, dar în același timp metaforic și eventual ironic, ce se referea simultan la Veneția, ca simbol pentru loisir și distracție (plăcere), și în contrast, la Canalul Dunăre-Marea Neagră, început în 1949 și inaugurat în 1984 drept una din realizările majore ale socialismului în România (la origine un lagăr de muncă forțată, supranumit „Canalul morții”), ca simbol pentru represiune și suferință (durere). Este un proiect despre „plăcere” și „durere”, ca elemente cheie ale existenței umane.

Deoarece cenzura regimului comunist era extrem de atentă la orice produs cultural cu potențial critic, artiștii abordau diverse strategii pentru a învăliși conținutul ideatic al lucrărilor în forme dificil de decodat. Dar, în final, orice creație artistică ce se situa în afara normelor acceptate de sistem era susceptibilă de a fi "amendată". Totuși, în anii terminali ai regimului comunist, represiunea nu mai avea forme dure ca în anii de început, decât în cazuri extreme, și se manifesta mai degrabă prin presiuni economice, închideri de expoziții, interdicții de a publica ori performa, dar în general fără repercusiuni grave asupra vieții ori carierei artistice a autorilor, cum s-ar fi putut întâmpla cu decenii în urmă. Potențialul subversiv-critic al proiectului a fost revelat în momentul în care expoziția *Spațiul Oglindă*, de la

*Alternative* at Orizont Gallery, Bucharest, (1987).

Later, after the collapse of the communist regimes in Central and Eastern Europe, the project was exhibited in international contexts as well. Besides reconstructing historical versions, *Canal Grande* has acquired, in addition to aesthetic and political aspects, a socio-economic dimension, as I later included it in other projects, like *Liquid Matter* and *Liquid Economy*, which tackled topics ranging from water resources, political transparency, and financial assets to food & drink culture. These projects looked at the volatile nature of the world economy as well as at the existence of alternative, autonomous forms of production, financing, organization, and representation.

A turning point for the project – marking a shift from its passive and contemplative approach to an active, participatory, and dynamic one – was *Vodka Pool*, a pool measuring around 75 m<sup>2</sup>, full of vodka, that was installed in the lobby of the head office of the CIBC Bank in Toronto, as part of the Nuit Blanche Festival 2009. The work referenced the global financial crisis of 2008, the volatility and euphoria followed by a market crash and depression. In this environment, the alcohol vapors might have played a disinhibiting and catalyzing role for the public, as they spontaneously transformed the work into a wishing well. In the span of 12 hours (6 pm – 6 am), the duration of this annual event that draws around a million visitors from the region and abroad, the public threw around 50 kg of coins and other objects in the pool. An overview of all the material collected – from coins and banknotes of various currencies, magnetic stripe cards, tokens, and keys, to popcorn, peanuts, and condoms – could be the subject of a socio-psychoanalysis of contemporary society.

# OLOS VS. BEUYS. NODUL GORDIAN

## OLOS VS. BEUYS. THE GORDIAN KNOT

Text: Sorana Șerban-Chiorean



In June 1980, Mihai Olos visited Joseph Beuys in his Düsseldorf studio and challenged him to intervene in one of Olos' most complex wooden sculptures by cutting into its modular structure made of knots. The title of the action – *The Gordian Knot* – is therefore a reference to the legend of Alexander the Great. However, in contrast to the ancient story, in this case, Beuys' intervention did not "solve" the problem, but opened up new meanings and was proof of the structure's resistance – the configuration of the sculpture could sustain alterations (for example, elements being removed), reflecting the powerful bond between knots and the fact that smaller fragments detached from the main body could function as individual works.

Beuys did not want to radically alter the intricate sculpture, so he just cut a small module from one side, as a token that the smallest of elements contains infinite potential. For the work of Olos, the knot can be considered the equivalent of the atom – it is a fundamental structure that allows endless combinations. Olos offered the sculpture to Beuys, who insisted on keeping only the small module, as a reminder of this joint action. Finally, Beuys accepted to receive the sculpture, which became part of his personal collection and is currently at the Museum Schloss Moyland (the institution hosting the Joseph Beuys Archive and the van der Grinten Collection).



In exchange for the sculpture, Beuys signed two 500 DM banknotes and offered them to Olos, who also kept the small module. Although artists have exchanged artworks between each other for centuries, the transfer between Beuys and Olos gains symbolic dimensions in the socio-political context of the early 1980s recession doubled by the shift from a production-based economy

În iunie 1980, Mihai Olos l-a vizitat pe Joseph Beuys la atelierul acestuia din Düsseldorf și i-a lansat o provocare: să intervină într-una din cele mai complexe sculpturi de lemn ale lui Olos prin tăierea unui fragment din structura modulară formată din noduri. Titlul acțiunii – *The Gordian Knot* – face astfel referire la legenda lui Alexandru cel Mare. Însă, spre deosebire de povestea antică, intervenția lui Beuys nu a „rezolvat” problema, ci a deschis noi înțelesuri și a dovedit rezistența structurii: configurația sculpturii a putut suporta alterări (de pildă, scoaterea unor elemente), reflectând legătura puternică dintre noduri și faptul că anumite fragmente, detașate de corpul sculpturii, puteau funcționa ca lucrări individuale.

Beuys nu dorea să schimbe în mod radical complexa sculptură, astfel că a tăiat doar un mic modul dintr-o parte, ca o dovadă că cel mai mic element conține un potențial infinit. În opera lui Olos, nodul poate fi considerat echivalentul atomului – este o structură fundamentală ce permite combinații nesfârșite. Olos i-a oferit sculptura lui Beuys, care nu voia să păstreze decât



Toate imaginile: Joseph Beuys și Mihai Olos, *The Gordian Knot*, performance, Düsseldorf, 26 iunie 1980. Prin amabilitatea Olos Estate și Plan B Cluj, Berlin.  
All images: Joseph Beuys and Mihai Olos, *The Gordian Knot*, joint performance, Düsseldorf, 26 June 1980. Courtesy Olos Estate and Plan B Cluj, Berlin.

micul modul, o amintire a acțiunii lor. În final, Beuys a acceptat sculptura, care a devenit parte din colecția sa personală și se află în prezent la muzeul Schloss Moyland (instituția care găzduiește arhiva Joseph Beuys și colecția van der Grinten).

În schimbul sculpturii, Beuys a semnat două bancnote de 500 de mărci și i le-a oferit lui Olos, care a păstrat modulul cel mic. Cu toate că de secole artiștii fac schimb de lucrări de artă, transferul dintre Beuys și Olos capătă dimensiuni simbolice în contextul socio-politic al recesiunii anilor 1980, completată de tranziția de la o economie bazată pe producție la una bazată pe servicii, relația dintre artă și viață fiind de asemenea un subiect important pentru ambii artiști. Formula lui Beuys, „Kunst=Kapital” („Artă=Capital”) era revoluționară la vremea ei. Teoria sa că arta nu se limitează la artiști iar capitalul nu se limitează la corporații însemna că creativitatea, în toate formele sale, reprezintă adevăratul capital și că aceasta poate deveni o forță majoră de reformă socială. Olos explorase deja relația dintre muncă, capital și artă în câteva din acțiunile sale, precum *Gold – Wheat – Humans* (*Aur – Grâu – Oameni*), din 1972, când minerii de la Herja (Baia Mare) au văzut pentru prima dată rezultatele trudei lor: lingouri de aur pe care Olos le-a plasat sub forma modulului său. Într-o anumită măsură, Beuys și Olos erau spirite înrudite, unite printr-o credință comună în puterea artei de a vindeca și a declanșa progresul social.

to a service-based economy, and as the relationship between art and life was an important subject for both artists. Beuys' formula "Kunst=Kapital" / "Art=Capital" was revolutionary at the time, his theory that art was not limited to artists and capital to corporations meant that creativity in its various forms represents the true capital and can act as a major force to reform society. Olos had previously explored the relation between labour, capital, and art in some of his actions, such as *Gold – Wheat – Humans* from 1972, when miners from the Herja Mine in Baia Mare, Transylvania, saw the result of their hard work for the first time: gold ingots placed by Olos in the shape of his module. To a certain extent, Beuys and Olos were kindred spirits, united by a shared belief in the power of art to heal and trigger social improvements.

Translated by Rareș Grozea





## PORTOFOLII PORTFOLIOS

Andreea Albani, Instalația 08120141335, partea 1 din 2, (Cut The line Time #0.6), plop, 204.5 x 300 cm, 2020.  
Corespunde paginii 113 din Jurnalul *Writing at the speed of thought*, 2014.  
Andreea Albani, Installation - 08120141335, part 1 of 2, (Cut The line Time # 0.6), poplar, 204.5 x 300 cm, 2020.  
Corresponds to page 113 of the Journal *Writing at the speed of thought*, 2014.

# ADRIANA ELIAN

## O PICTURĂ FLAMBOIANTĂ A FLAMBOYANT PAINTING

**Text: Magda Cârnci**

Ceea ce frapază imediat în prezența picturii semnate de Adriana Elian este libertatea interioară. O bucurie frenetică a culorii electrizante, a spontaneității gestuale maxime te izbește de la primele ei serii din anii '90 și până în prezent. O energie dezlănțuită a atacării pânzei, aparent fără nicio autocenzură morală sau constrângere intelectuală, constituie pariul pe care artista îl face în primul rând cu ea însăși.

Refuzând compromisurile pe care femeile le-au tot făcut de-a lungul timpului și chiar în modernitate pentru a fi acceptate în lumea elitistă a artei, Elian pare că pictează cu o totală franchețe numai ceea ce-i place, ceea ce o inspiră irepresibil în momentul prezent. De aceea pânzele ei au atâta energie debordantă, ce se transmite fluidic privirii noastre uimite, acaparate, exultând la rândul ei sub valul de beție cromatico-gestuală. Elian e un fel de pictor-șaman care-și transmite pulsuniile și revelațiile prin scurtcircuite psiho-emoționale de un înalt voltaj vizual.

Elian a fost printre primele femei-pictor de la noi care din anii '90 încoace au atacat stereotipurile feminine pentru a-și clama o apartenență de gen non-concesivă și a-și afirma decomplexat identitatea. Lumea ei imaginară e funciarmente feminină, obsedată de trup și îmbibată de senzualitate, pe care o revarsă nonșalant peste obiecte și situații. Istoria artei e pentru ea un depozit de sintagme și aluzii culturale legate în primul rând de feminitate, pe care le tratează cu dezinvoltură, ironie sau umor. Cum singură mărturisește, Elian propune „o perspectivă caldă, blândă, îngăduitoare, lipsită de violență” asupra corpului feminin atât de maltratată de ochiul și penelul masculin de-a lungul istoriei. Domesticul, un intimism afișat, dar și mirajele mediatică sau comerciale, constituie câmpul ei predilect de investigație, din care Elian extrage acele detalii ce frapază prin calofiliile superlativă sau prin aciditate emoțională. În figurativismul „psiho-erotizant” pe care-l afișează dezinhbat, ea nu se dă înapoi de la o senzualitate uneori sarcastică, alteori transfigurată. Celebrele ei nuduri și flori uriașe, invadatoare, sunt o demonstrație de virtuozitate opulentă, barocă și în același timp detașată.

Nici kitschul nu o lasă indiferentă, dimpotrivă, o provoacă și-i încearcă limitele propriei artisticități. Kitschul, această imagerie colectivă unanimă a zilelor noastre, instilată prin mass-media și social-media până în cele mai intime pliuri ale sensibilității noastre post-ultra-meta și trans moderne. Din prezența lui copleșitoare – publicitate, benzi desenate, jocuri electronice, romane roz (soap opera), tapete înflorate, telenovele etc. – Elian își construiește un univers pictural recognoscibil – fals sentimental, fals glamour, fals voyeurist – care ne provoacă ipocriziile și ne biciuiește

What immediately jumps out when gazing upon an Adriana Elian painting is the inner freedom. A frenetic joy of electrifying color and the lust of gestural maximalist spontaneity strike you from her first '90s series to her current work. An unleashed energy of tackling the canvas, devoid of any moral self-censorship or intellectual constrictions at first sight, is the gamble that the artist takes with herself.

Rejecting the compromises that women have been making throughout history and even during modern times in order to gain recognition from the elitist art world, Elian seems to be painting with a blunt sincerity she delights in, which irrepressibly inspires her currently. That's why her canvases possess such an exuberant energy that fluidly engages with our entranced, amazed gaze which in turn revels under the gestural-chromatic wave. Elian is a sort of shaman-painter that transmits her vibrations and revelations through psycho-emotional, high visual voltage short-circuits.

Elian was one of the first local women-painters who, since the '90s, have been fighting against the feminine stereotypes to assert an unapologetic gender expression and affirm their own defiant identity. Her imaginary world is essentially feminine, body-obsessed and dipped in sensuality that she nonchalantly pours over objects and situations. To her, art history is like a depository of phrases and cultural allusions mostly related to femininity which she tackles with levity, irony, or humor. As she states herself, Elian proposes “a warm, soft, lenient, violence-free perspective” on the female body, which has been used and abused by both the male gaze and brushstrokes throughout history. Domesticity, a visible form of intimacy, as well as the media and commercial mirages make up her predominant investigative field, from which Elian finds those startling details that dazzle through superlative purple prose or emotional acidity. In the “psycho-erotizing” figurative realism she unabashedly exhibits, she doesn't shy away from a sensuality that is sometimes sarcastic or transfigured. Her infamous nudes and giant, invasive flowers are a demonstration of opulent virtuosity that is at once baroque and detached.

She doesn't recoil from kitsch, on the contrary, it pushes her to go beyond the threshold of her own artistry. Kitsch, this collective unanimous contemporary imagery, instilled through media and social media in the most intimate folds of our post-ultra-meta, trans-modern sensitivities. From its crushing presence – advertising, comic strips, video games, soap operas, romance novels, floral tapestries, etc. – Elian builds a recognizable pictorial universe for herself, falsely sentimental, artificially glamorous, counterfeit voyeuristic that nabs at our hypocrisies and lashes our critical spirit tempted by the



Adriana Elian, *Vânat și vânător* din seria *Grădina Carnivoră*, 80 x 160 cm, ulei pe pânză, 2005.

Adriana Elian, *Hunter and hunted* from the *Carnivorous Garden* series, 80 x 160 cm, oil on canvas, 2005.

spiritul critic, tentat de plăcerea pură a unei vizualități copleșitoare.

Cu o naturalețe câștigată din experiența unei vieți trăite în intimitatea atelierului, parcă indiferentă la succes, Elian își permite uneori și libertatea diformului și urâtului, dacă acesta conține un strop de adevăr uman expresiv. Ea poate aborda și teme grave, dramatice, în care primează tensiunea culorilor sumbre și compozițiilor încrâncenate. Dar ce frapază în producția ei sunt numeroasele lucrări unicate, care, fără să facă parte din serii, propun o altfel de coerență stilistică la nivelul întregii opere, stabilită pe forța impulsului creativ genuin care surprinde mereu în infinitatea banalului acea scânteie de creativitate „inspirată”.

Artistă complexă și prolifică, am impresia că Elian nu este cunoscută pe măsura intensului ei talent. După un moment de vârf în jurul anului 2000 (legat și de o perioadă de creație trăită în Franța), numele ei pare mai puțin vehiculat în ambianța bucureșteană. Poate faptul că trăiește la Cluj, fără a face parte din „Școala de la Cluj”, a jucat un rol în această relativă marginalizare mediatică. Sau faptul că, dintr-un nonconformism înăscut, nu ține la înregimentare într-o „școală” și nici la auto-promovare în mediul românesc (în care nu există încă agenți de artiști ca în Occident, și nici măcar suficienți critici de artă, curatori sau galeriști).

Mult mai relaxată față de glorie, recunoaștere sau înregimentare într-un curent, o modă, o școală, Elian a ajuns la o maturitate debordantă și totuși echilibrată. O artistă remarcabilă.

pure pleasure of an overwhelming visuality.

With an ingenuity that comes from living in the intimacy of the studio, apparently indifferent to success, Elian sometimes allows herself the freedom of the disfigured and the repugnant if they contain a seed of expressive human truth. She also addresses big, dramatic themes where the tension of dark colors and twisted compositions prevails. What really stands apart in her body of work are the many one-of-a-kind pieces, which, while not belonging to a series, suggest a type of overarching stylistic coherence established through the strength of the genuine inventive impulse that never fails to capture that “inspired” creative spark within infinite banality.

A complex and prolific artist, I feel like Elian has not had the recognition worthy of her intense artistic talent. After a surge in popularity around the year 2000 (also related to her living and working in France for a while), her name seems less often present in the Bucharest milieu. Perhaps the fact that she lives in Cluj without adhering to the “Cluj School” group has factored into her relative media marginalization. Or perhaps the fact that, through native nonconformity, she frowns upon belonging to a “school” and rarely promotes herself in the Romanian context (a place where art agents are inexistent and there are barely enough art critics, curators, or gallerists).

With a much more relaxed attitude towards glory and recognition or being part of a trend and school, Elian has reached a staggering yet balanced maturity. A remarkable artist.

Translated by andra nikolay





# ANDREI MATEESCU

## CĂLĂTORIE PRIN POST-FOTOGRAFIE

### JOURNEY THROUGH POST-PHOTOGRAPHY

Text: Marina Oprea

Copilărit într-o serie de complexe de blocuri comuniste și cartiere rău-famate, exersându-și ochiul și imaginația prin experimente fotografice aleatorii timpurii cu o cameră-breloc digitală, este ușor de înțeles de ce Andrei Mateescu și-a dezvoltat în primii ani de studiu al fotografiei (la Universitatea Națională de Arte București) o predilecție pentru documentarea relațiilor sincretice din mediul urban contemporan. Prima ocazie de a o exprima s-a ivit devreme, în timpul celui de-al treilea an în secția foto-video, prin contribuția fotografică la proiectul colaborativ *RO-Archive* (inițiat de Iosif Kiraly și Raluca Oancea) cu imagini din seria *Olympus* dedicată litoralului românesc, alcătuită din fotografii făcute în mod repetat de-a lungul anilor aceluiași scene decupate dintr-un mal sărăcăcios al mării.

E de menționat însă o anumită dificultate în cuprinderea operei artistului la nivel pur tematic. În schimb, ceea ce pare să caracterizeze toate proiectele este o anumită grijă pentru mediul însuși, totodată cu constrângerile și limitările sale expresive, folosind ceea ce Robert Shore numește abordări post-fotografice. Astfel de abordări le-a folosit pentru prima dată în serii precum *Multilateral*, *Hyper* și *Residential*, unde, cu ajutorul foto-manipulării realiste (și al Absurdului), a ales să cerceteze arhitectonica bucureșteană pe linia unora dintre cele mai problematice straturi ale sale: blocuri de locuințe, clădiri de supermarket/supermarket și noile complexe rezidențiale. Cum acestea și alte incursiuni timpurii în fotografia de peisaj contemporană inspirate de Școala de la Düsseldorf (printuri de format mare, estetică deadpan și acuratețe tehnică) s-au bucurat de un modicum de succes în plan local, probabil că cel mai recomandat curs de urmat ar fi fost continuarea și extinderea aceleiași formule estetice. Cu toate acestea, Mateescu s-a dovedit a avea intenții diferite, un punct de bifurcare important din acest

Growing up in a succession of communist apartment-block estates and difficult neighbourhoods, first training his eye and imagination through early random photo experiments with a cheap key-chain digital camera, it's easy to see why Andrei Mateescu developed a penchant for documenting the syncretism and delicate relationships of present-day urban landscape in his first years of studying photography at the Bucharest National University of Arts. The first chance to do this came early, during his third year in the Photo-Video Department, by contributing with photos to the *RO-Archive* collaborative project (initiated by Iosif Kiraly and Raluca Oancea), from his *Olympus* series on the tourist Romanian seaside, comprised of repetitive images throughout years of the same impoverished seaside vignettes.

It's worth noting, however, that grasping the artist's work on a purely thematical level can seem rather difficult. Instead, what appears to permeate all his projects is a concern for the medium itself together with its boundaries and limits of expression, by way of using what Robert Shore would easily call post-photographic approaches.

Such approaches were first utilized in series as *Multilateral*, *Hyper*, and *Residential*, where with the help of uncannily realistic photo-manipulation (and the Absurd) he opted to investigate Bucharest's architectonic along with some of its most problematic superimposed layers: apartment-blocks, supermarket/supermarket buildings, residential complexes respectively. As these and other early incursions in contemporary landscape inspired by the Düsseldorf School of Photography (large-format prints, deadpan aesthetic and increased technical care) were met with a modicum of appreciation and success locally, it's safe to say the most probable and safe course of action would've been continuing and expanding upon the same formula. Andrei Mateescu's intent proved to be different though,



▲ Andrei Mateescu, *AM AM*, vedere din expoziția cu același nume, Spațiul 2pe2, Timișoara, 2019.  
Andrei Mateescu, *AM AM*, view from the exhibition with the same name, Spațiul 2pe2, Timișoara, 2019.

◀ Andrei Mateescu, *Untitled #1*, din seria *Multilateral*, 2010.  
Andrei Mateescu, *Untitled #1*, from the *Multilateral* series, 2010.

aspect reprezentandu-l seria *gray (Gy)* din 2013. În spatele unui stil de fotografie de portret inspirată nu puțin de Rineke Dijkstra, aici se poate observa cum rigoarea formală și conceptuală, alături de coeziune, se cimentează în opera lui. În serie persoanele sunt fotografiate în fața ușii ce duce către terapia prin radiație în tratamentul oncologic, folosind ironic formatul imaginilor de tip înainte/după, ducând la întrebarea imposibil de răspuns asupra cărei părți îi aparține care imagine. În plus, și în manieră tipic post-fotografică, funcțiile obișnuite ale mediului sunt concomitent folosite în mod subversiv în scopul documentării. *Index*, proiectul său împreună cu Sabin Garea și expus la galeria Anca Poterașu în 2015, are valențe similare, însă de data aceasta explorând teme ca memoria și documentarea istoriei personale. Expoziția a prezentat radiografii modificate digital și o amplă serie de fotografii de documente medicale surprinse în cadru minimalist de studio, într-o încercare de investigare a propriilor percepții asupra istoriei medicale personale și a afecțiunilor aferente.

Abordări critice post-fotografice sunt prezente și în următoarele sale două proiecte, respectiv expoziții personale, *Like Water Under the Bridge* (Galeria Posibilă, București, 2019) și *A.M. A.M.* (Spațiul 2/2, Timișoara, 2019). În timp ce *Like Water Under the Bridge* se axează pe țărmul Dunării și brodează pe experiența artistului cu fotografia de peisaj cu o tentă post-umanistă, *A.M. A.M.* este construit pe arhiva de fotografii făcute de tatăl său și aduce în discuție istorii incomplete de familie concomitent atingând astfel noțiuni ca realități alternative sau interogând ideea de autor. O piesă centrală din expoziție a fost un diaproiector manual cu

a particular relevant point of departure in this regard being his 2013 series *gray (Gy)*. Beside a portraiture style borrowing a thing or two from Rineke Dijkstra, it's here we see the conceptual and formal rigor (and cohesion) cementing itself in his work. In it, persons are photographed in front of the door they go through for radiation therapy for oncological treatment, in a jesting before and after format, posing the impossible question "which is which?" In addition, and in typical post-photographic fashion, the medium's usual roles are simultaneously undermined and enforced in serving the purpose of documentation. The *Index* project, developed together with Sabin Gărea and exhibited at Anca Poterașu Gallery in 2015, has similar undertones, albeit this time exploring themes of memory and documented personal history. The exhibition featured digitally altered X-ray images and an extensive series of photos of medical documents taken in a minimal studio setting, attempting to question one's own perceptions upon personal medical history and conditions. Critical post-photographic approaches could likewise be easily observed in his next two projects and respective solo shows, *Like Water Under the Bridge* (Galeria Posibilă, Bucharest, 2019) and *A.M. A.M.* (Spațiul 2/2, Timișoara, 2019). While *LWUtB* is focused on the Danube shore and expands upon the artist's experience in landscape photography with a post-humanist twist, *A.M. A.M.* is built on the archive of photography taken by the artist's father and deals with incomplete family histories simultaneously raising issues of alternative realities and authorship. A central piece in the *A.M. A.M.* exhibition was a manual reversal film slide projector with thirty photographs in it – twenty-nine signed by the father



## EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

Vedere din expoziția Peter Jacobi la Muzeul Național de Artă Contemporană București.  
Credite imagini: Peter Jacobi, 2021. Credit foto: New Folder Studio & MNAC.  
View from the Peter Jacobi exhibition at the National Museum of Contemporary Art Bucharest.  
Image credits: Peter Jacobi, 2021. Photo credit: New Folder Studio & MNAC.



# 1+1+1 ȘI SIGMA: ÎNTRU ÎNTRU EXPERIMENTUL ARTISTIC ȘI CRITICA PREJUDECĂȚILOR

## 1+1+1 AND SIGMA: BETWEEN ARTISTIC EXPERIMENT AND THE CRITICS OF PREJUDICES

**Text: Victor Neumann**

Muzeul Național de Artă Timișoara a deschis spre finele lui 2020 cea dintâi expoziție permanentă dedicată creației grupurilor 1+1+1 și Sigma. E vorba de o expoziție amplă, incluzând lucrări selectate din colecțiile muzeului și care a fost gândită și proiectată în acord cu moștenirile cultural-istorice, evidențiind particularitățile școlii de artă de la Timișoara și implicit ale orașului de pe Bega. Vă propunem o perspectivă generală privind proiectele interdisciplinare, originalitatea ideilor și experimentelor cărora le-au dat viață câțiva dintre cei mai liberi artiști ai României postbelice.

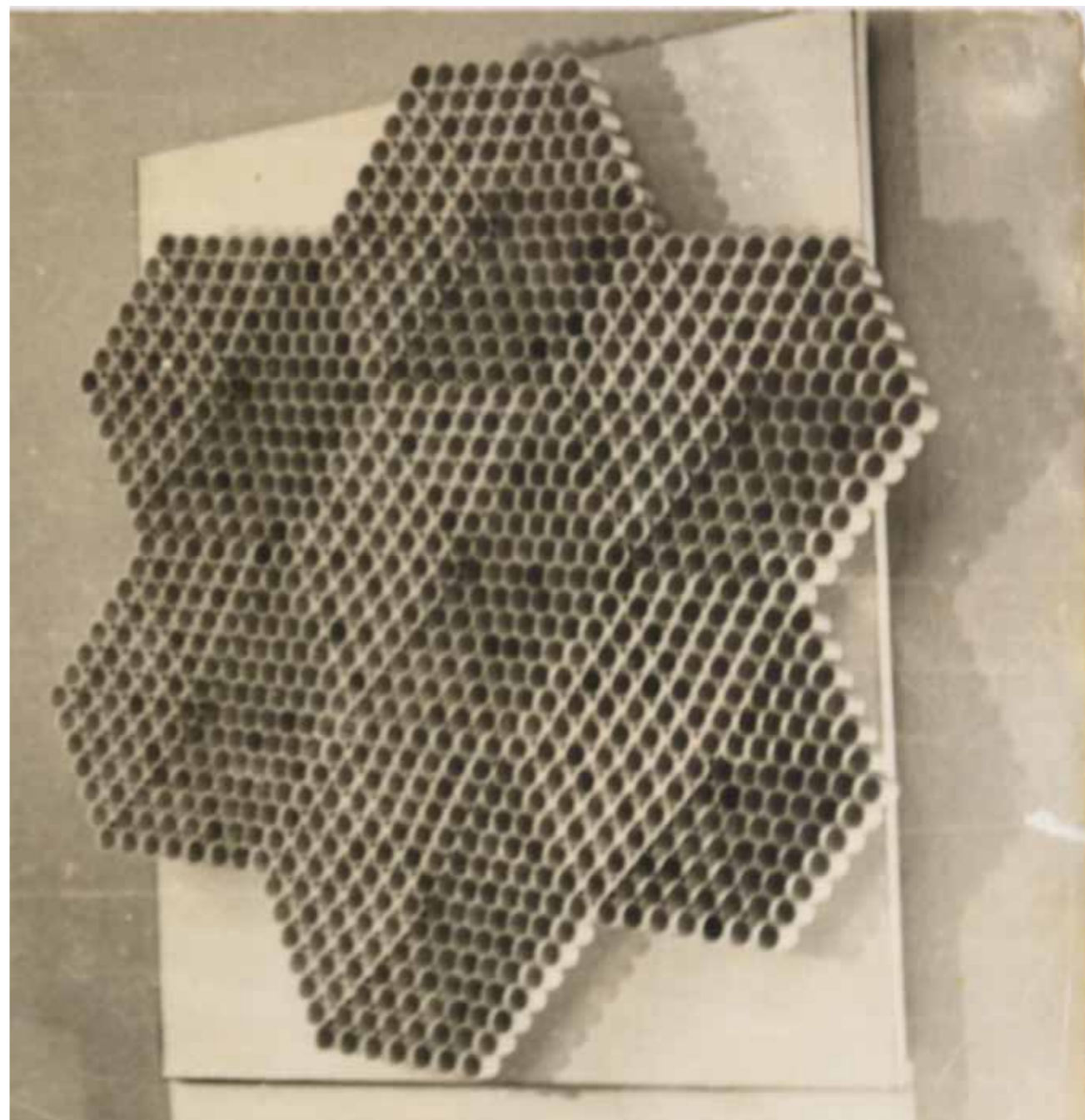
Unele dintre inovațiile culturale care s-au petrecut la Timișoara în anii național-comunismului deveniseră neo-avangardiste. Ele s-au afirmat prin intermediul asociațiilor având ca principal obiectiv cunoașterea omului, dezbaterile de idei și promovarea libertății de gândire. Cele mai importante asociații timișorene postbelice au fost: grupul artistic *Sigma*, *Aktionsgruppe Banat* al scriitorilor de expresie germană, *Cercul de bionică* al profesorului Eduard Pamfil, cenaclurile multilingve ale Uniunii Scriitorilor, reuniunile interconfesionale, cinematecele, formația de muzică *Phoenix*. Fiecare în parte și toate la un loc arată aspirațiile intelectuale, refuzul limbii de lemn și al ideologiei totalitare, conexiunile artei cu știința și filozofia, interogațiile, limbajele și mesajele europene pro-occidentale.

Arta vizuală a fost cu atât mai inventivă cu cât autoritățile s-au întrecut în a lua măsuri constrângătoare. Într-o evocare din decembrie 1990, artistul Roman Cotoșman își amintea cum luase ființă grupul *III*, din care s-a format grupul *Sigma*. După lungi discuții purtate între Ștefan Bertalan, Roman Cotoșman și Constantin Flondor, a apărut ideea de a forma un grup experimental al plasticienilor timișoreni având ca țel folosirea principiilor constructiviste și punerea în aplicare a metodei prospective. Proiectele urmau să reprezinte „sisteme de comunicare”, „destinate unui spațiu ambiental de integrare a artelor”. Colaborarea cu ingineri, arhitecți și oameni de știință a îndreptat grupul spre o cercetare interdisciplinară, remarcabilă pentru anii 1960-1970 și pentru condițiile unui regim politic totalitar.

Towards the end of 2020, the National Art Museum in Timișoara opened the first permanent exhibition dedicated to the work of groups 1+1+1 and Sigma. It is an ample exhibition that includes works from the museum's collection and was designed with the relevant cultural-historical heritage in mind, showcasing the defining features of the Timișoara art school and, implicitly, of the city itself. We propose an overview of the interdisciplinary projects and the originality of the ideas and experiments conducted by some of the freest artists of postwar Romania.

Many of the cultural innovations that began in Timișoara during the years of national communism can be considered neo-avant-garde today. They asserted themselves through associations having as their main objective the knowledge of man, the debate of ideas, and promotion of free thinking. The most important post-war associations from Timișoara are: the artistic group *Sigma*; *Aktionsgruppe Banat* of German-language writers; Professor Eduard Pamfil's *Bionic Circle*; the multilingual literary club of the Writers' Union; inter-confessional meetings; cinema clubs; and the band *Phoenix*. Individually and collectively, they embraced the intellectual aspirations, unequivocal rejection of the wooden tongue and totalitarian ideology, the correlation between art, science, and philosophy, and the interrogations and European, pro-Western languages and messages.

Visual art became even more ingenious as the authorities strived to impose constraints. In an evocation from December 1990, artist Roman Cotoșman remembers how group *III*, which became *Sigma*, was formed. After lengthy debates involving Cotoșman, Ștefan Bertalan, and Constantin Flondor, the idea emerged to create an experimental group for plastic artists in Timișoara, whose objective was to use constructivist principles and execute the prospective method. The projects were aimed to represent “communication methods” that were “destined for an ambient space of artistic integration.” The consortium of engineers, architects and scientists directed the group towards interdisciplinary research that was remarkable for the 1960s and '70s, especially during a totalitarian political regime.



Detaliu colecția fotografiilor SIGMA, colecție aflată în Biblioteca Muzeului Național de Artă Timișoara;  
Detail of the SIGMA photo collection, collection in the Library of the National Museum of Art Timișoara;

# PETER JACOBI

## VEHICULE ALE IMAGINII

### VEHICLES OF THE IMAGE

**Text: Magda Cârnelci**

**BILDERFAHRZEUGE. O RETROSPECTIVĂ PETER JACOBI.**

Curatoare: Sandra Demetrescu

Asistent curator: Alexandru Oberländer-Târnoveanu

MNAC Etaj 3, București

11.12.2020 - 28.03.2021

La împlinirea unei vârste rotunde, MNAC propune o retrospectivă concentrată dar remarcabilă a operei lui Peter Jacobi. Născut în 1935 la Ploiești, emigrat în 1970 în Germania, Jacobi a construit de-a lungul timpului o operă extinsă și multifacțată, care ilustrează într-un mod genuin, de-a lungul meandrelor ei, evoluția discursului vizual modernist din ultimii 50-60 de ani. Începută în perioada de „normalizare” și deschidere spre Occident de la finele anilor '60 în România și continuată cu tenacitate și energie în spațiul german, opera lui Jacobi a integrat organic și sobru curente neo-avangardiste internaționale, de la constructivism la minimalism, de la conceptualism la land-art. În ciuda varietății ei, producția sa artistică prolifică – mergând de la sculptură și fotografie la tapiserie, ceramică, pictură, desen și artă de for public – pare să se aglutineze și să se structureze în jurul unui nucleu ideatic grav, obsesiv, legat de trecerea timpului și de rezistența la degradarea materiei. Memoria, urmele, resturile unei epoci istorice traumatice ca cea din secolul XX pun o amprentă indelebilă, deși sublimată, pe expresivitatea artefactelor artistului. „Prezența în absență” ar putea fi tema centrală, chiar emblema acestei opere, care impresionează chiar și spectatorul neavizat, prin concentrare și profunzime.

Cu o scenografie la rândul ei sobră și minimalistă, expoziția de la MNAC este construită aproximativ cronologic dar mai ales contrapunctiv în jurul unor nuclee tematice, sau al unor cercetări în tehnici vizuale diferite. De la obiectele textile realizate în anii '65-'85 împreună cu Ritzi Jacobi (unde fibrele textile se combină surprinzător și monumental cu ceramica și lemnul) la reliefurile în marmură, bronz sau în ghips reproducând fragmente de sculptură antică interpretată; de la fotografii clasice în alb-negru la cele colorate sau atacate cu acizi; de la sculpturile de mici dimensiuni în marmură sau bronz la ansamblurile de mari proporții în fontă – toate lucrările lui Jacobi manifestă o atitudine coerentă și deliberativă în fața realității.

O viziune marcată de economia mijloacelor folosite și de o anume gravitate în raport cu încercările dure ale istoriei. E suficient să amintim aici seria fotografică *Westwall/Siegfried-Line* din anii 1979-1983, care surprinde în alb-negru buncăre, obstacole anti-tanc,

To honor its anniversary, the National Museum of Contemporary Art proposes a concentrated and remarkable retrospective of Peter Jacobi's work. Born in Ploiești in 1935, Jacobi emigrated to Germany in 1970 and constructed an extended and multifaceted career, genuinely illustrating all the meanders of the modernist visual discourse of the last fifty-sixty years. Jacobi's work – which began in the period of “normalization” and openness towards the West at the end of the 1960s in Romania and continued with tenacity and energy in Germany – organically integrated the international neo-avant-garde movements, from Constructivism to Minimalism and from Conceptualism to Land Art. In spite of its variety, his prolific artistic production – ranging from sculpture to photography, tapestry, ceramic, painting, drawing, and public art – seems to be structured around an obsessive and grave nucleus of ideas related to the passage of time and the resistance to the degradation of matter. Memory, traces, the debris of such a traumatic historical period as the twentieth century imprint a lasting, albeit sublimated, mark on the expressivity of the artist's artefacts. “The presence of absence” could be the central topic, the emblem of this work which manages to impress even the uninformed visitor by its focus and profound character.

With a sober and minimalistic display, the MNAC exhibit is built almost chronologically, but mostly in counterpoint, along thematic nuclei or around research in various visual techniques. From the textile objects made between 1965-1985 with Ritzi Jacobi (in which the textile fibers are combined surprisingly and monumentally with ceramic and wood) to reliefs in marble, bronze, and plaster which reproduce fragments of interpreted ancient sculpture; from classic black and white photographs to colored or acid-stained ones; from small sculptures in marble or bronze to large ensembles in cast iron – all of Jacobi's works manifest a coherent and deliberative attitude in front of reality.

His is a perspective marked by a sober economy of means and a certain gravitas related to the harsh tests of history. It is sufficient to remember the photo series *Westwall/Siegfried-Line* from 1979-1983, depicting in black and white bunkers, anti-tank obstacles, trenches, or remains of a military road near the German town of Pforzheim, after the Second World War. Grotesque and





# INTERFAȚĂ / INTERFEȚE

## INTERFACE / INTERFACES

### AR TREBUI CA REALITATEA SĂ ÎNCEAPĂ

Harun Farocki în colaborare cu Antje Ehmann

Curatoare: Diana Marincu

Fundația Art Encounters, Timișoara

1 - 31.10.2020

Scriu și rescriu în continuare un text ce invocă ceea ce a fost; un montaj aproape, o amintire sub formă de cronică. Îmi pun întrebarea: ce am văzut? Și apoi recompun. Scrierea cinetică – cinemaul – compară, disecă, traduce, expune și izolează treptat obiectul care astfel ajunge să conțină tot ce îi este exterior. Obiectul, în cazul acesta, imaginea, scoate la suprafață o realitate. Octombrie 2020, în spațiul fundației Art Encounters, urmăresc imagini, a treia expoziție dedicată lui Harun Farocki în România. Realitatea exterioară se prezintă incertă și precaută, la o oră exactă ne sunt prezentate cifrele dezastrului, viața continuă apoi; l-am putea numi spectacol, căci devine din ce în ce mai brechtian sau, am putea spune, devenim martorii lucrurilor ce vor deveni cât de curând istorie. În *In-formare [Aufstellung]*, graficele, publicațiile și articolele de ziar se prezintă unele după altele așa cum ai răsfoi un manual, prezentând istoria fenomenului migrației pe teritoriul germanic. O istorie totuși rece, impersonală și cu precădere străină celui ce se confruntă cu imaginile, cel puțin pentru început, căci cel ce privește cade pradă rapid imaginii însăși și devine, pentru un scurt moment, părtaş la această istorie complicată în care e nevoit să-și aleagă calea. Lucrarea aflată în dialog cu instalația video *Munca într-un singur cadru* pare astfel o alăturare revelatoare a realității începute deja de ceva timp. Poate doar o coincidență, primul cadru cu care mă confrunt e filmat într-o casă funerară. Retrospectiv îmi dau seama, poate cu toții ne dăm seama, de ironia situației prezente ce chestionează sensul muncii, categorisind oameni ca fiind neesențiali, cu riscul că în curând lucrurile acestea ar putea fi uitate. Spectatorul va căuta întotdeauna o informație, cu scopul de a scăpa de ambiguitate. Totuși, unde ne aflăm în comparație cu imaginea de față? Căci cu ușurință pot cădea în categoria de martor; al istoriei, al nedreptății, al imaginii pur și simplu. Galeria, cutia albă, se confundă aici în câteva săli cu o cutie neagră, amenajată confortabil cu scaune de cinema când în celelalte săli, concomitent, alte imagini rulează. Nu știu unde îmi e îndreptată atenția. Știu că nu mă aflu într-un cinema și de asemenea, nu știu dacă acest lucru mă deranjează. Cineastul e arheologul; scoate la iveală straturile secolului și mă găsesc într-o carieră de piatră unde erele geologice devin din ce în ce mai clare ca niște conflicte succesive ce duc până la urmă, unde? Recitesc și rescriu, textul se scrie la masa de montaj și simt literele sub degete și le văd, unele după altele, pe ecran. Mâna simte pelicula și mâna numără banul. Imaginea o comentează pe cealaltă, comunică și ne dăm seama că este, la rândul ei, vie. Acționează într-o

### Text: Gavril Pop

I write and rewrite a text that invokes what has been; it is almost a montage, a memory in the form of a review. I ask myself: what did I see? Then I piece it together. Kinetic writing – film – compares, dissects, translates, exhibits, and gradually isolates the object that comes to contain everything that is outside itself. The object, in this case the image, causes a reality to emerge. October 2020: in the space of the Art Encounters Foundation, I watch images, the third exhibition dedicated to Harun Farocki in Romania. Exterior reality proves itself uncertain and wary. At an exact time, we are shown the numbers of the disaster, then life goes on; we could call it a spectacle, as it becomes increasingly Brechtian, or we could say we become witnesses of things that will soon become history. In *In-Formation [Aufstellung]* charts, publications, and newspaper articles display themselves one after the other, like leafing through a textbook, presenting the history of migration on German territory. It is a cold, impersonal, and particularly foreign history for the one confronted with the images, at least at the beginning, as the viewer falls prey to the image itself and becomes, for a brief moment, part of this complicated history in which they must now choose their path. The work placed in dialogue with the video installation *Labour in a Single Shot* seems therefore a revealing juxtaposition of reality started some time ago. Perhaps it is just a coincidence, but the first shot I see is of a funeral home. Retrospectively I realize, and perhaps we all do, the irony of the current situation, which questions the meaning of work, classifying people as unessential, with the risk that these things could soon be forgotten. The viewer will always look for a piece of information to eliminate ambiguity. Still, where do we find ourselves relative to the image before us? I can easily fall into the category of witness, to history, injustice, or simply the image. The gallery, the white box, becomes indistinguishable, in a few rooms, from a black box, equipped with comfortable movie theater seats, while images run simultaneously in the other rooms. I don't know what to focus on. I am aware I am not in a movie theater, but I am not sure it bothers me. The filmmaker is an archeologist; they reveal a century's layers, and I find myself in a quarry where geological ages become increasingly clear as successive conflicts that lead, where, in the end? I reread and rewrite, the text is written at the montage table. I feel the letters under my fingertips and see them, one after the other, on the screen. The hand feels the film stock and counts the cash. One image comments on the other, it communicates, and we realize that it too is alive. It acts in the perpetual dynamics of



Harun Farocki, *Interfață [Schnittstelle]*, 1995, video pe două canale, color, cu sunet, 23'. Credit foto: infri.ro.

Harun Farocki, *Interface*, 1995, two-channel video, color, with sound, 23'. Photo credit: infri.ro.

dinamică perpetuă a procesului de cunoaștere. Aud în prima sală a expoziției: die Bilder sagen (imaginile spun). Ele nu sunt ilustrații, ci modele. Caietul asistentei medicale se află acum pe masa autorului care e privit de autor, într-un alt timp, cu un alt caiet în față, un obiect ce înregistrează. Tăietura (*Schnitt*), montajul e interfața (*Schnittstelle*), masa de lucru a artistului unde filmul se naște. *Schnittstelle*, video-ul pe două canale realizat de Farocki în 1995, deschide expoziția din Timișoara, oferind cheia de înțelegere a întregului spațiu, putând astfel observa cineastul la lucru, privind imaginile preexistente și alăturându-le, descoperind sau chiar subliniind sensurile timpului său. Prin Interfață, istoria se secularizează, miturile dispar și rămânem cu imaginea, cu arhiva care urmează a fi manipulată de cel ce o întâlnește. Arhivele se oferă pe sine lui Farocki fără să depună nicio rezistență, însă ca acestea să devină vii, să devină memorie, necesită o manipulare care se manifestă aici printr-un montaj moale; mici capitole autonome care interacționează, nemoderate, în opoziție cu filmul convențional. Dacă singura înregistrare a Holocaustului ar fi fost filmarea găsită de cineast în 2007, nu ne-am fi putut da seama de realitatea timpului. Terorile ne sunt reamintite prin mai multe inserții textuale care apar din când în când, pe un fundal negru, în mica încăpere neagră ce amintește de o sală de cinema, lăsându-mă în întuneric pentru un moment și confruntat cu realitatea limbajului, alb pe negru, nimic mai mult. Mă îndoiesc adesea de natura

the knowledge process. In the first exhibition room I hear: *die Bilder sagen* (the images say). They are not illustrations, but models. The nurse's notebook is now on the author's table, as he is being looked at by the author, in a different time, with a different notebook before him, a recording object. The cut (*Schnitt*), the montage is the interface (*Schnittstelle*), the artist's editing table, where the film is born. *Schnittstelle*, the two-channel video made by Farocki in 1995, opens the Timișoara exhibition, offering the key to understanding the whole space. One can observe the filmmaker at work, watching preexisting images and joining them, discovering or underlining the meanings of his time. Through the Interface, history becomes secularized, myths vanish, and we are left with the image, with the archive that is to be manipulated by the person who encounters it. The archives offer themselves to Farocki without resisting, but in order for them to come to life, to become memory, they require manipulation, manifested here as a soft montage, small autonomous chapters that interact, unmoderated, in opposition to conventional film. If the only existing recording of the Holocaust were the footage found by Farocki in 2007, we would not have been able to grasp the reality of those times. We are reminded of the terrors through a number of text inserts that sometimes appear, on a black background, in the small black room resembling a movie theater auditorium, leaving me for a moment in the dark, confronted with the reality of the language,

# BACK TO THE FUTURE DESIGN ROMÂNESC LA INTERSECȚIE: UN PROIECT COMEMORATIV ION POPA ROMANIAN DESIGN AT AN INTERSECTION: A COMMEMORATION OF ARCHITECT ION POPA

**Text: Mălina Ionescu**

Școala de vară Back to the Future, UAR București / Simpozionul Back to the Future UAR/online /  
Expoziție Comemorativă Ion Popa, UAR București / Publicația Back to the Future /  
Delia Popa, UNARTE București 2020

*Back to the Future Summer School, UAR Bucharest / Back to the Future Symposium UAR/online / The Exhibition – In honor of Ion Popa, UAR Bucharest / Back to the Future / Delia Popa, published by UNARTE Bucharest 2020*

Back to the Future este un proiect care propune și se dezvoltă pe mai multe direcții simultan, direcții care corespund direct temelor și atitudinilor centrale din practica artistică a Deliei Popa, artistă vizuală, fondatoare a Asociației ArtCrowd. Inițiat ca proiect comemorativ al tatălui său, arhitectul Ion Popa, unul dintre pionierii design-ului românesc și al școlii de design din București, proiectul redeschide discuția despre design, experiment, interdisciplinaritate și educație din premisele actualității acestora, în pandant cu efortul de recuperare a relevanței – inovatoare și formatoare – a activității lui Ion Popa și a colaboratorilor săi în anii '70 și '80. Componenta documentară a proiectului, care cuprinde o biografie dar și o cronologie a principalelor evenimente dedicate design-ului românesc în perioada de dinainte de 1990 – an care marchează atât dispariția prematură a lui Ion Popa cât și schimbarea de regim – merită o discuție în sine. Fondul documentar al școlii românești de design este unul insuficient, arhiva fiind pierdută, iar întreg discursul despre design-ul românesc și importanța sa în contextul experimental și educațional al deceniilor șapte, opt și nouă este unul care se impune retrasat printre lacune. Aceasta se întâmplă în ciuda faptului că discuțiile în jurul obiectului și ambientului au fost centrale în practicile artistice ale anilor '60 și '70, în contextul reconsiderării lor și al afirmării constructivismului și experimentului cu noile tehnologii la nivel internațional. În plus, la nivel local, relația cu inovația tehnologică, cu utilitatea funcțională, precum și interdisciplinaritatea

Delia Popa și Ion Popa cu mainile ridicate în aer, vernisaj expoziție "Back to the Future- expoziție comemorativă arh. Ion Popa", 12 noiembrie 2020, Uniunea Arhitecților din România, sediul central București.  
Credit foto: Laura Mureșan/Vanda Maria Sturdza.

Delia Popa and Ion Popa with hands in the air, opening of "Back to the future commemorative exhibition", November 12 2020, UAR Headquarters Bucharest, Photo credit: Laura Mureșan/Vanda Maria Sturdza.



Revista Arta – Jocul, un alt mijloc de comunicare, Nazarie Velescu Visan, 1979.  
Arta magazine – Play, another means for communication, Nazarie Velescu Visan, 1979.

au fost premisele unui întreg sistem de valori definitorii pentru acea perioadă, dincolo de rolul lor ulterior ca instrumente esențiale pentru legitimarea, la nivel ideologic, a experimentului de orice fel. Ceea ce a impus acest tip de discurs este cu atât mai relevant, cu cât discuția s-a purtat în permanență în jurul relației armonice dintre meșteșugul tradițional și dinamismul inovator al societății industriale, ceea ce a contribuit la protejarea unui întreg patrimoniu cu formă și conținut aparținând unei lumi rurale amenințate cu disoluția. „Back to the Future” se articulează ca dialog între două momente în timp – momentul anilor '70-'80 și cel prezent. Discuția despre design, despre locul său în cultura vizuală, despre relația cu instituția de învățământ, și în același timp discuția despre educație și învățare în general, respectă această paralelă dintre momente diferite din punctul de vedere al contextului dar nu și al relevanței și nici al modului în care se articulează poziționarea față de alte discipline. Acest dialog se poartă cu un firesc și o ușurință care merg dincolo de lucrul cu o arhivă, fie ea și a istoriei personale și recente. Faptul că teme și practici, proiecte și propuneri artistice și educaționale simptomatice pentru anii '70 și '80 sunt la fel de relevante și astăzi adaugă valențe noi discuției despre recuperare, despre continuitate, despre decalaj, dincolo de afirmarea – și confirmarea – valorii lor intrinsece. Ceea ce s-a afirmat ca inovator în anii '70 și '80 este pus în relație cu o atitudine dacă nu inovatoare atunci

*Back to the Future* is a project with several converging directions, all directly related to the themes central in the artistic practice of Delia Popa, visual artist, founder of the ArtCrowd Association and daughter of architect Ion Popa. Initiated in honor of her father, one of the leading figures of Romanian design and of the Bucharest design school, the project re-opens the discussion on design, experiment, interdisciplinary practice, and education from the premises of their relevance today, as a counterpoint to the innovative and formative practice of Ion Popa and his group in the '70s and '80s. The documentary section of the project, comprising biographic material but also a detailed timeline of the main design events up to 1990 – the year of Ion Popa's untimely passing and at the same time the year of political change – is in itself sufficient for an ample discussion. Documents of the Romanian design schools are insufficient, the archives are either lost or destroyed, and therefore the entire image of Romanian design and its place in the experimental and educational landscape of the period between 1960 and 1990 must be retraced and rewritten around the blanks. This is so even if objects and environments have been central in the artistic practice of the '60s and '70s, in the international context of a newly affirmed constructivism and technological experiments. More relevantly, in Romania the relationship of arts with technological innovation and functional utility, as well as the principles of interdisciplinarity have been premises for an entire system of values specific to the period, beyond their role of instruments for the ideological validation of any experiment. What made that type of attitude even more relevant was that it was always grounded in a harmonic relationship with the traditional crafts, which helped preserve an entire fund of form and practice pertaining to the rural world, a cultural patrimony otherwise at risk. *Back to the Future* develops as a dialogue between two moments in time – the '70s and '80s and today. The discussion on design, about its place in the visual culture, its relation with academia and at the same time the discussion on education in general respect this constant parallel between the two moments: the context may differ, but not the relevance or interchange with other disciplines. The dialogue happens with an ease that has little to do with the usual interaction with an archive, be it a personal and emotional one. The fact that themes and practices, artistic and educational projects of relevance in the '70s and '80s are equally relevant today adds new meaning and weight to the discussion on recuperation, continuity, and delay, beyond the affirmation – and confirmation – of their intrinsic value. What was innovative in the '70s and '80s dialogues related to an approach which is, if not innovative then at the very least unspecific for today – that of recognizing the innovation in a past that has shaped the present. One can safely affirm that firstly, the history of Romanian design is insufficiently documented and studied, in what concerns both its key moments and also the perception of the discipline itself, always adjacent and tightly linked to experiment and paramount for how formal innovation was re-valued, at the time, by validating ideologically the need for technological and educational progress; and that secondly, the entire attitude towards recent history is one that calls for a correction – the logical succession of events as opposed to a tendency specific for the Romanian culture of (at least) the last half of century, that of constantly placing innovation in the present, in



# UN DRAFT ȘI PUTEREA GENERATIVĂ A PUBLICULUI A DRAFT AND THE PUBLIC'S GENERATIVE POWER

**Text: Marina Paladi**

## LATER EDIT

Artiști: Gavril Pop, Teo Papadopol, Ana Maria Szöllösi, Nicoló Filippo Rosso, Tijana Kačarević, Lera Kelemen, George Roșu, Adrian Oncu, Dorian Bolca, Miki Velciov, Bogdan Matei, Ioana Terheș, Dreaming About my Unborn Child Group (Alexandra Satmari, Dona Arnakis, Elena Langă, Ana Maria Szöllösi, Oana Sas, Loredana Ilie, Ludmila Naghi, Maria Ungureanu, Alma Gyovai, Mihaela Vilău, Gabriela Roșca, Sânziana Gheorghe, Vivien Fritz)  
Curatoare: Maria Orosan-Telea  
Kunsthalle Bega, Timișoara (17.10 - 20.11.2020)  
Sector 1 Gallery, București (04.03.2021 - 20.04.2021)

Procesul de creație a fost mult timp văzut ca un act extrem de intim al artistului, sau mai degrabă romantizat ca o manifestare a subconștientului la care publicul nu are acces. Nevoia unei finalități materializate devine însă mai puțin necesară odată cu *performance art*, prin care se demistifică actul creator, iar publicul devine o parte inherentă a procesului de creație. În lucrarea sa, *Anthropogramming* (1995), Dan Perjovschi a invitat vizitatorii să șteargă desenele artistului de pe pereții spațiului alternativ Franklin Furnace, în timpul unei rezidențe la New York, declarând la întoarcerea în România: „Când am părăsit New York-ul, nu am lăsat nimic în urmă”. Prin acest gest de ștergere a desenelor, Perjovschi i-a făcut pe vizitatorii complice la dispariția propriei opere artistice, schimbând centrul de atenție de la artist spre rolul publicului și responsabilitatea acestuia față de artă.

Actul deschiderii către public și al explorării unei idei de lucrare au fost pe larg exploatate de artiștii din expoziția *Later Edit* de la Kunsthalle Bega din Timișoara. Deși din cele treisprezece lucrări, doar două au luat forma performance-ului în momentul expoziției (*Public Privacy*, Ioana Terheș, și *Instrucțiune pentru întors cărți*, George Roșu), de fapt, fiecare artist în parte a ajuns să-și materializeze produsul printr-un soi de acțiune participativă sau într-un context performativ, în cadrul proiectului *Draft*, inițiat de Maria Orosan-Telea. Începând cu 2018, în Biblioteca Pavilion a Facultății de Arte și Design din Timișoara, studenții își experimentau propriile idei artistice într-un context performativ, ca un joc de observație asupra parcursului lucrării. *Draft* reprezintă un program curatorial prin care se dezvoltă proiectele în stare incipientă ale tinerilor artiști, într-un context de contiguitate cu publicul, explorând puterea generativă a acestuia în timpul actului de creație. Astfel, expoziția stă drept mărturie acestui proiect desfășurat anterior, reluând întreaga poveste, lucrările trecând acum la pasul următor.

Prima lucrare din cadrul proiectului este *Wiped Out* a lui Gavril Pop. În performance-ul său, artistul și-a șters propriile caiete din primii ani de școală, aplicând semnificațiile unui poem chinez din secolul al XI-lea asupra limbajului, care ilustrează cele nouă stadii de descompunere ale trupului. Lucrarea analizează rolul învățării ghidate și impuse în dezvoltarea personală,

The creative process has been regarded for centuries as the artist's most intimate act, or rather romanticized as a manifestation of the subconscious to which the public does not have access. However, the need for a materialized finality has become less necessary since *performance art* demystified the act of creation, and the public became an inherent part of the creative process. In his artwork *Anthropogramming* (1995), Dan Perjovschi invited the visitors to erase his drawings on the walls of the alternative space Franklin Furnace, during an artist residency in New York. When he returned to Romania, he declared: “When I left New York, there was nothing left behind me”. Through the very gesture of erasing the drawings, Perjovschi made the public complicit in the disappearance of his own art, shifting the focus from the artist to the role of reception, as well as the public's responsibility to art.

The act of opening up to the audience and of exploring ideas were extensively exploited by the artists from the *Later Edit* exhibition, at Kunsthalle, Timișoara. Although only two artworks out of all thirteen took the form of a performance during the opening (*Public Privacy*, Ioana Terheș, *Instruction for turning books*, George Roșu), every single artist came to materialize his/her work during a participatory action or in a performative context, within the *Draft* project, initiated by Maria Orosan-Telea. Since 2018, in the Pavilion Library of the Faculty of Arts and Design in Timișoara, students have experimented with their own artistic ideas in solo shows, as an observation process on the course of the artwork. *Draft* is a curatorial program through which the incipient projects of young artists were developed, in a context of contiguity with the public, exploring its generative power during the act of creation. Thus, the exhibition is a testimony to this previously carried out project, resuming the whole story, while the works moved to the next step. The first work of the project is *Wiped Out* by Gavril Pop. During his performance, the artist erased his own notebooks from his first years of school, transferring the meaning of an 11th-century Chinese poem that talks about the nine stages of the body's decomposition over the idea of language. The work analyzes the role of guided and imposed learning in personal development, while touching upon the phenomenon of forgetting, which Nietzsche commented on as being an extremely



De la stânga la dreapta: Dorian Bolca, *Pădurea*, 2019; Bogdan Matei, *Ce zi norocoasă!*, 2020. Credit foto: Vlad Căndea.  
From left to right: Dorian Bolca, *The forest*, 2019; Bogdan Matei, *Such a Lucky Day!*, 2020. Photo credit: Vlad Căndea.

jucându-se totodată cu fenomenul uitării, despre care Nietzsche spunea că e un proces extrem de natural și uman. Prin acest proces treptat de „tabula rasa” a cunoștințelor lingvistice și matematice primare, Gavril Pop încearcă o reîntoarcere la starea de inocență și naivitate din copilărie. La polul opus al reîntoarcerii în timp, lucrarea *Such a lucky day!* a lui Bogdan Matei problematizează condiția artistului emergent și locul lui în lumea artei. Ideea centrală a lucrării a constat din trimiterea unui mail amuzant din poziția sa de tânăr artist celor mai mari instituții de artă, ca MoMa, Pompidou etc., în care, cu o degajare și îndrăzneală ironică, își oferă lucrările pentru organizarea unui solo show, fără a trimite însă vreun portofoliu. Textul mailului este scris pe un cearșaf, ceea ce reflectă mediul domestic, confortabil și trecerea tranșantă de la sfera privată la scena necunoscută a artei. Lucrarea reprezintă o critică adusă sistemului, unei lumi deloc transparente, cu multe dedesubturi și mecanisme ascunse, din care, paradoxal, artistul totuși vrea să facă parte. Așa cum indică și titlul expoziției, lucrările au fost regândite și „editate” astfel încât să se potrivească într-o expoziție propriu-zisă, suferind prin urmare mici schimbări. *Beyond fears*, a lui Adrian Oncu, este o sculptură-obiect, constituită dintr-o cutie, ca spațiu de colectare, și din lanțuri grele ce o leagă de pământ, înfățișând astfel ponderabilitatea și paralizia cu care se

natural and human process. Through this gradual process of “tabula rasa” of primary linguistic and mathematical knowledge, Gavril Pop seeks to return to the childhood state of innocence and naivety. At the opposite end of traveling back in time, Bogdan Matei's artwork *Such a lucky day!* questions the condition of the emerging artists and their own place in the art world. The central idea of the work consisted of sending a humorous email, as a young artist, to the largest art institutions, such as MoMa, Pompidou, etc., in which, with nonchalance and ironic audacity, he offered his works in order to organize a solo show, without providing a portfolio. The text of the email is written on a sheet, which reflects the domestic, comfortable environment and the sharp transition from the private sphere to the unknown art scene. The work represents a critique towards the system – a world not at all transparent, with many hidden mechanisms, which, paradoxically, the artist still wants to be part of. As the title of the exhibition indicates, the works have been reconsidered and “edited” so as to fit into an actual exhibition, thus undergoing minor changes. *Beyond fears*, by Adrian Oncu, is a sculpture object, consisting of a box, a collection space, and heavy chains bound to the ground, thus depicting the weight and paralysis that the body faces when exposed to fears and anxieties. The initial draft involved traversing a route marked on the floor and answering a few questions: “What is darkness?”

# BENIAMIN POPESCU

## FIȘĂ TEHNICĂ

### TECHNIQUE SHEET

#### THE FALLEN CITY

Beniamin Popescu

E T A J artist-run space, București

19.02. - 02.03.2021

Textul de sală al expoziției *The Fallen City* a artistului Beniamin Popescu, vernisată la E T A J artist-run space pe 19 februarie 2021, pornește de la premisa că ruina unui oraș poartă în sine o istorie completă a unui ciclu de viață al spațiului antropic. Lucrările lui Beniamin sunt fie amestecuri din ipsos stratificat pe șasiuri de pânză, fie combinații de texturi cu suprafețe cu aspect de porțelan desfășurate pe schela metalică din armătură de fier-beton.

Artistul își explică demersul printr-un proces de lungă durată anterior lucrului în atelier: experimentele cu diverse materiale prin care a realizat decoruri pe platouri de filmare, dar și contextul absolut întâmplător care i-a favorizat o proximitate cu mediul construcțiilor încă din copilărie, i-au provocat interesul pentru combinații de suporturi și în medii ușor neconvenționale pentru expresia plastică. Fiind specifice zonei de construcții, conexiunea cu acest mediu a venit mai târziu. Inițial, B.P. a abordat pictura în sensul ei cât se poate de convențional, prin pictura în ulei și acrilic pe pânză, prin practica fotorealismului și tehnica foto-transferului. Declinul s-a produs după încheierea studiilor masterale, când s-a simțit dator să privească mediul artistic contemporan prin prisma globalității și a influenței masive a bienalelor de artă care s-au dezvoltat progresiv în ultimele decenii, acestea devenind mega-poli culturali și de influență în practica artistică. Accesul instant la informație prin mijlocirea app-urilor de socializare, care permit o ramificare de comunicare imediată cu alte medii aflate la sute și mii de kilometri distanță fizică, a contribuit la o schimbare axială în practica multor artiști aflați în a treia decadă a vieții lor (artiștii mileniali).

*The Fallen City* este un punct în axa unui proces continuu – unele din piesele mici panotate în galeria E T A J fiind și stratificări ale diverselor rămășițe din probe anterioare, pe care le-a așezat ca într-o reprezentare în secțiune tehnică. Ele pot duce cu gândul fie la planșe anatomice, structuri celulare sau minerale. Cert este că prezintă o redare a căutărilor unui nou filon ce se poate dezvolta ulterior din seria de panouri cu mezorelieful a expoziției curente, într-o direcție de altorelieful. Este evidentă intenția lui de a face trecerea spre un spațiu tridimensional (sculptură) – prin cele mai recente piese – structura metalică în jurul căreia te poți mișca liber, cu întreruperi în învelișul exterior.

B.P. poziționează expoziția de față paralel cu arheologia, ca spațiu de observare și conservare a memoriei. El compară amprenta la sol a unui oraș vechi, stins, decăzut, cu un șantier și cu instalațiile sale pe pânză. Ce subliniază aceste experimente în profal de ghips

#### Text: Iliana Schileru

The exhibition text of artist Beniamin Popescu's show *The Fallen City*, opened at E T A J artist-run space on 19 February 2021, starts from the premise that the ruins of a city bear within them the complete history of a life-cycle in an anthropogenic space. Beniamin's works are either mixtures of plaster layered on canvas frames or combinations of porcelain-like textures laid out on a grid of iron covered in concrete.

The artist's evolution is explained through a long-term process prior to his studio work: his experiments with various materials through which he produced scenery for film sets, and also the completely coincidental context that introduced him to construction work when he was a child, led to his interest in combinations of materials and unconventional media for plastic expression. The connection to the medium of construction only came later. Initially, B.P. approached painting in its most conventional form, as oil and acrylic paint on canvas, photorealistic practice, and the technique of photo transfer. The shift came after he finished his master's studies, when he felt obliged to look at the contemporary artistic context through the perspective of globality and the massive influence of art biennials, which have developed gradually in the last decades and have become powerful cultural and influence nexuses in art practice. Instant access to information by means of social apps, which allow instant communication with other places over distances of hundreds and thousands of kilometers, have contributed to a shift in practice for many artists in the third decade of their life (millennial artists).

*The Fallen City* is a point on the axis of a continual process – some of the small pieces displayed at E T A J are layerings of remains from previous works, which the artist displayed like technical cross-sections. They remind one of anatomical charts or cellular or mineral structures. What is certain is that they showcase his search for a new thread, which could develop from the series of mid-relief panels of the current exhibition towards high-reliefs. His intention to transition towards a three-dimensional (sculptural) space is clear – we see it in his most recent pieces, like the metallic structure with breaks in the external coating around which you can move freely. B.P. positions his current exhibition parallel with archaeology, as a space of observing and preserving memory. He compares the plan of an old, abandoned, decayed city with a construction site and with his canvas installations. What these experiments in plaster dust underline is the mechanisms through which a space contains in its own remains an identity and a chronology



Vedere din expoziție. Credit foto: Ștefan Mocanu, arhitect.  
Exhibition view. Photo credit: Ștefan Mocanu, architect.

sunt mecanismele prin care un spațiu conține în însăși rămășițele proprii o identitate și o cronologie a unor evenimente, ruina conținând atât începutul, parcursul cât și finalul unui ciclu existențial. Procesul de căutare a diverselor efecte pe care materialele le pot reda prin combinații chimice și tratări mecanice (polizare) dă naștere unor suprafețe cu texturări plăcute estetic, care incită întrucâtva tactilitatea. Artistul relatează că prin căutare și experiment continuu a realizat și anumite tratări accidentale ale suprafețelor, al căror efect ar părea la prima vedere premeditat. Este exemplul lucrării de la intrare, de culoare violacee cu accente de un verde metalizat și cu volumetrie în trei trepte. Ideea de conservare a trecutului este un concept romantic și modern totodată, prin care omul fetișizează trecutul societal. Iar acest teren este propice interpretării artistice, operând cu un instrumentar divers, precum: memoria, amprenta, sinteza, istoricismul. Ca referințe, Beniamin citează corpusul sculpturilor de oțel și beton, de mari dimensiuni, ale lui Richard Serra – vezi *Sea Level* (1996), un exemplu de land art care se regăsește în De Wetering în Zeewolde, Olanda. Totodată este fascinat de instalația masivă a aceluiași artist, *East-West/West-East* (2014) din Deșertul Qatar, compusă din 4 panouri de oțel înalte de 14 metri amplasate într-o linie dreaptă pe o distanță de 6 km, în cadrul unui program de artă fondat de Qatar Museums. În concluzie, traseul lui B.P. este puternic tributar contextului personal, dar reușește să se plaseze totodată într-un context actual în artele vizuale, marcând un moment în procesul de identificare al unei voci proprii și pe un drum care se dezvoltă pas cu pas, de la un experiment la altul.

of certain events. The ruin contains the beginning, the middle, and the end of an existential cycle. The process of seeking out the various effects that materials can display through chemical combinations and mechanical treatment (polishing) creates surfaces with aesthetically pleasing textures that somewhat incite touch. The artist says that through constant seeking and experimenting, he came to certain accidental treatments of the surfaces, whose effects might at first glance seem deliberate. One example is the work at the entrance, colored in violet, with hints of metallic green, and three-layered volumes. Preserving the past is both a Romantic and a Modern concept through which humans fetishize the social past. And this field is fitting for artistic interpretation, operating with a diverse set of instruments, like memory, traces, synthesis, historicism. Beniamin cites as references the corpus of large-scale steel and concrete sculptures of Richard Serra – see *Sea Level* (1996), a piece of land art located in De Wetering, in Zeewolde, the Netherlands. He is also fascinated by Serra's massive installation *East-West/West-East* (2014), located in the Qatar Desert, made up of four 14-meter-high steel panels, placed in a straight line over 6 km, as part of an art program founded by the Qatar Museums. To conclude, B.P.'s evolution bears a strong tribute to his personal context, but also manages to place itself in a very current context in the visual arts, marking a point in his journey of identifying his own voice, on a road that reveals itself step by step, from one experiment to the next.

Translated by Rareș Grozea





▲ Aurora Király, *Anii 50 sau Disperare ușoară*, instalație, păslă, bumbac, 2020. Credit foto: YAP studio / Pavel Curagău.  
Aurora Király, *50s or Soft Despair*, installation, felt, cotton, 2020. Photo credit: YAP studio / Pavel Curagău.

► Spot the Women! Where is She?, instalație - Info Point Elena Popea, 2020. Credit foto: YAP studio / Pavel Curagău

## CORSETE VECHI ȘI NOI CORSETS OLD AND NEW

### CORSETE VECHI ȘI NOI

Artiste: Jasmina Al Qaisi, Aurora Király, Alexandra Ivanciu, Jolanta Nowaczyk, Spot the women!

Curatoare: Valentina Iancu

Zina Gallery, Cluj-Napoca

11.12.2020 - 7.02.2021

**Text: Ada Muntean**



*Corsete vechi și noi* de la Zina Gallery Cluj este unul dintre proiectele curatoriale recente ale Valentinei Iancu, încorporând o selecție din lucrările artistelor: Jasmina Al Qaisi, Aurora Király, Alexandra Ivanciu, Jolanta Nowaczyk și Spot the women!, cu miza de a problematiza presiunea patriarhatului în istoria recentă și în contemporaneitate, folosind ca simbol corsetul. Elementul comun al proiectelor vizuale este integrarea istoriilor unor predecesoare și apelul la memorie în conturarea devenirii artistice intime, personale. Corsetul, ca obiect vestimentar opresiv, devine o metaforă pentru revolta ca demers creativ și în denunțarea status quo-ului. Expoziția pune astfel în discuție câteva coordonate importante în ce privește procesul de devenire și autodescoperire al artistelor: cunoașterea, recunoașterea, formarea și eșecul – ce devin repere punctuale în construcția și deconstrucția proiectelor individuale, chestionând valorile artei. *Corsete vechi și noi* se conturează ca o expoziție coerentă și echilibrată, încorporând medii vizuale precum desenul, fotografia și instalația (textilă, video, sonoră, cu elemente ready-made) în conturarea unui spațiu atmosferic ce invită la interogație. Vizualul, tactilul și sonorul creează o experiență sinestezică pentru receptor, integrând referințe conceptuale în fiecare demers artistic în parte. Aurora Király prezintă instalația sculptural-textilă *50s or Soft Despair* și seria *Héroïnes*, în care problematizează identitatea artistică feminină în două formule vizuale distincte. *Héroïnes* analizează într-o serie de schițe în acrilic montate pe suporturi de lemn practica unor artiste internaționale care au exercitat o influență pe

*Corsets old and new* at Zina Gallery in Cluj is one of Valentina Iancu's recent curatorial projects, bringing together a selection of works belonging to artists Jasmina Al Qaisi, Aurora Király, Alexandra Ivanciu, Jolanta Nowaczyk, and Spot the women!, aiming to interrogate the patriarchal pressure in recent history and contemporary times using the corset as a symbol. The common element of these visual projects is the inclusion of stories of some predecessors and the appeal to memory in shaping an intimate, personal artistic becoming. The corset as an oppressive clothing item becomes a metaphor for revolt as creative action in denouncing the status quo. Thus, the exhibit discusses some important coordinates of the artists' process of becoming and rediscovery: cognition, recognition, formation, and failure – all of which are checkpoints within the construction and deconstruction of individual projects, questioning the values of art. *Corsets old and new* is a coherent and well-balanced exhibit, incorporating visual media such as drawing, photography, and installations (textile, video, sound, with ready-made elements) in the shaping of a space that welcomes questioning. The visual, the tactile, and the sound create a synesthetic experience for the audience, integrating conceptual references into each artistic approach. Aurora Király presents her sculptural-textile installation *50s or Soft Despair* and the series *Héroïnes*, in which she questions feminine artistic identity in two distinct visual formulae. *Héroïnes* analyzes, in a series of acrylic sketches mounted on wooden frames, the practices of international artists such as Marina Abramović, Pipilotti

# RESZEGH BOTOND

## JURNAL COTIDIAN ÎNTR-UN SPAȚIU IMPUS

### DAILY DIARY IN AN IMPOSED SPACE

#### DESENE DINTR-O AXĂ ÎNDEPĂRTATĂ

Artist: Részegh Botond  
Curatoare: Ana Negoită  
Muzeul Colecțiilor de Artă, București  
11.03. - 18.04. 2021

Reszegh Botond expune la Muzeul Colecțiilor din București desene și picturi din ciclul *Weekdays Wrapped Up*, prezentate și la galeria Yi, New York în 2020, alături de lucrări din seriile *Loss of Soul* (2016) și *Mirage and Damnation* (2017).

Gestul artistului surprinde în *Weekdays Wrapped Up* – într-o caligrafie de o precizie chirurgicală, ce implică o notă de dramatism dar și sensibilități sesizabile în ductul nuanțat al liniei – stări existențiale trăite într-un spațiu atemporal și limitat în perioada pandemică.

Reszegh Botond povestește – esențializând în reprezentări vizuale realizate într-o singură expirație profundă cu rezonanța unui sunet ce conține autenticul viețuirii – întâmplări de cuplu, familie, meditănd asupra propriului eu și a conceptului de libertate. Personajele interacționează și acționează ca o structură unică, mobilă, subtilă și plină de forță. Empatizăm cu imaginea și descifrăm – un contact direct, erotic, o atingere inefabilă, tensiuni, melancolie, agresivități și armonie – într-un jurnal intim cotidian, care e în același timp refugiu și privare de libertate.

În contrast cu desenele sale ce ne apar ca niște haiku-uri, picturile, încărcate psihologic, izbucnesc nestăvilite în cromatici puternic contrastante mediate și articulate de o gestualitate expresivă susținută conceptual.

Întâmplările trăite în spațiul impus devin în viziunea artistului o arhivă apropiată, reinterpretată și translată în imagini / semne vizuale totemice cu valoare mnemonică.

Artistul își afirmă, cu onestitate profesională și credință autentică în puterea imaginii de a transmite adevărul creației, demersul artistic – o meditație / un comentariu vizual complex, frust și nuanțat, despre sine și ceilalți într-un moment de traumă al întregii umanități.

Reszegh Botond este un artist cu o operă consistentă și originală care cu generozitate și competență promovează artele vizuale în context național și internațional, ca director artistic și curator al Galeriei Uj Kriterion din Miercurea Ciuc.

#### Text: Marilena Preda Sânc

At the Museum of Art Collections (Muzeul Colecțiilor), Bucharest, Reszegh Botond shows drawings and paintings from his *Weekdays Wrapped Up* series, also exhibited at Yi Gallery, New York, in 2020, alongside works from the series *Loss of Soul* (2016) and *Mirage and Damnation* (2017).

In *Weekdays Wrapped Up*, through a surgically-precise calligraphy with a dramatic touch as well as sizeable sensitivities in the nuanced line work, the artist's handiwork embodies existential predicaments experienced in the atemporal and limited space of the pandemic period.

Reszegh Botond narrates scenes from couple and family life, distilled into visual representations created in a single breath with the profound resonance of a sound that contains the authenticity of living while meditating on his own self, as well as the concept of freedom.

Golem-like characters act and interact like a single structure, mobile, subtle, and filled with force. We empathize with the image and decipher its elements – a direct, erotic contact, an ineffable touch, tensions, melancholy, aggressions, and harmony – in an intimate, daily diary, which is at once refuge and lack of freedom. In contrast with his drawings that read like haikus, his psychologically-charged paintings are bursting freely in strong, complementary chromatics mediated and articulated through an expressive gestuality with a conceptual backbone.

The events lived in the imposed space become, in the artist's vision, an appropriated archive, reinterpreted and translated into images / visual totemic signs of mnemonic quality.

The artist restates his artistic credo, a meditation, a complex visual commentary, blunt and nuanced, on himself and others in a moment of trauma shared by the entire humanity with professional honesty and the firm belief in the power of the image to convey the truth of creation.

Reszegh Botond is an artist with a consistent, original body of work who generously and competently promotes visual art both locally and internationally as artistic director and curator of Uj Kriterion Gallery in Miercurea Ciuc.

Translated by andra nikolay



▲ Reszegh Botond, Seria *Weekdays Wrapped Up*, 200 x 140 cm, acrilic pe pânză, 2020-2021.

Reszegh Botond, *Weekdays Wrapped Up* Series, 200 x 140 cm, acrylic on canvas, 2020-2021.

► Reszegh Botond, Seria *Weekdays Wrapped Up*, desen în tuș pe hârtie, 50 x 35 cm, 2020.

Reszegh Botond, *Weekdays Wrapped Up* Series, ink drawing on paper, 50 x 35 cm, 2020.







## EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

Aline Baiana, *Crucea Sudului*, 2020. 5 pietre (formare de benzi de fier, conglomerat aurifer, piatră ornamentală, Itabirite, conglomerat cupriferos), fire metalice, piese de calculator, minereu de fier, rășină epoxidică și deșeuri miniere rezultate din infracțiuni de mediu Brumadinho, BR. Vedere din expoziție.  
Amabilitatea artistului. Credit foto: Mathias Völzke.

Aline Baiana, *The Cross of the South*, 2020. 5 stones (banded iron formation, auriferous conglomerate, ornamental stone, Itabirite, cupriferos conglomerate), metal wires, computer pieces, iron ore, epoxy resin, and mining waste resulting from environmental crimes in Brumadinho, BR. Installation view.  
Courtesy of the artist. Photo credit: Mathias Völzke.

# UN SPAȚIU AL TRAUMEI ȘI PLÂNGERII. A SPACE OF TRAUMA AND GRIEF

**Text: Gabriela Mateescu**

THE CRACK BEGINS WITHIN -  
THE 11TH BERLIN BIENNALE

Curatori: María Berríos, Renata Cervetto, Lisette Lagnado, Agustín Pérez Rubio  
5.9. - 1.11.2020

Bienala de la Berlin de anul trecut se anunța pe măsura reputației de oraș divers și queer a Berlinului. Spre deosebire de Bienala de la Veneția – Disneyland-ul artei contemporane, unde ni se oferă instalații colorate și artiști de top reprezentați de cele mai mari galerii din lume, în contextul unor expoziții impecabil proiectate – Bienala de la Berlin pare să abordeze multiculturalitatea, conștientă fiind de trecutul său dificil. Echipa curatorială a deschis ușile celor neprivilegiați, invitând peste 70 de artiști și artiste din „Sudul global” pentru a expune, în muzeu colonialiste, peste 260 de lucrări în care aceștia își abordează trecutul cultural și traumele, urmărind să creeze un spațiu pentru comunitățile ce au suferit de pe urma civilizației occidentale, interogând status quo-ul, deseori cu rezultate discutabile. „*The crack begins within* face referire la solidaritatea născută din vulnerabilitatea vindecătorilor și tămăduitorilor, luptătorilor, la rupturile și puterea lor.”<sup>1</sup> Ediția de anul trecut a promis să dea chiar mai mult glas marginalizaților decât până acum. A reușit oare? S-au făcut vocile lor auzite, sau n-au fost aceste promisiuni decolonizatoare decât de fațadă, cu un scop egoist? În toate cele patru locații, vizitatorul e mai degrabă martor la o traumă vie, în desfășurare, decât la un proces de vindecare. Persecuțiile trecute și prezente, care necesită mai degrabă răsfodirea unui manual de istorie pentru a fi înțelese decât cele 30 de secunde pe care le petrece un vizitator în medie în fața unei lucrări, sunt prezentate prin intermediul câtorva sute de lucrări care sunt deseori slabe ca obiecte artistice, și trăiesc exclusiv prin textele explicative. Trauma transpare prin povestire, însă prăpastia dintre ferocitatea poveștii și produsul final dezamăgește în multe cazuri, conexiunea fiind deseori fragilă, dacă nu chiar inexistentă. De asemenea, expoziția pare mai degrabă un colaj de lucrări neînrudite estetic produse de un grup de persoane aparent aleatorii, necunoscute și netalentate, bazându-se exclusiv pe textul parietal pentru impact. Există o senzație puternică că poveștile unor evenimente traumatice la întâmplare din toată lumea au fost adunate în capitala uneia din cele mai puternice țări din lume pentru a-i „repara” istoria privilegiilor. Spațiul ExRotaprint, dedicat artei comunitare și interacțiunii cu publicul prin ateliere și întâlniri, pare pentru vizitatorul obișnuit probabil ca un spațiu gol, amintiri ale experiențelor trăite de alte persoane. „Acesta este un loc unde se produc expoziții experimentale, unde oamenii se întâlnesc unii cu alții, stau de vorbă, beau ceai, își citesc unul altuia, creează și pun în scenă spectacole cu marionete, desenează și scriu, ascultă și dansează.”<sup>2</sup> Aici se găsesc fragmente de acțiuni trecute, urme sau înregistrări ale unor întâlniri care nu spun nimic publicului vizitator. Pare a fi doar o încercare

Last year's Berlin Biennale promised nothing short of its diverse, queer host city's reputation. In contrast to the Venice Biennale - the Disneyland of contemporary art, where we are met with colorful installations and top artists represented by the biggest galleries from all around the world in impeccable exhibition design - the Berlin Biennale seemed to approach its multiculturalism with an awareness of its difficult past. Here, the curatorial team opened the floor to the underprivileged, inviting over 70 artists, mostly from the “Global South”, to display more than 260 works addressing their cultural past and traumas in colonialist museums, aiming at creating space for communities who suffered at the hand of the Western civilization and challenging the status quo, often with questionable results. “*The crack begins within* is a nod to the solidarity in vulnerability of the healers and carers, the fighters, their fractures, and their power.”<sup>1</sup> Last year's edition announced that the marginalized will have a voice more than ever before. But did it deliver? Were their voices centered and heard or were these claims of decolonization merely performative with a more self-serving purpose? All throughout the four venues the visitor experience was that of a witness to vivid, ongoing trauma, however not so much to healing. Persecution of both past and present, which rather requires a history textbook flick to be understood than the 30 seconds the average viewer spends on an art piece, is brought forth through hundreds of works that often fall flat as artistic objects in themselves, but exclusively through explanatory texts. The trauma does transpire through storytelling, yet the gap between the ferocity of the story and the final output is in many instances disappointing, as the connection is oftentimes frail, if not inexistent. Likewise, the exhibitions appear as more of a collage of aesthetically unrelated works of a selection of seemingly random, unknown and unskilled people that relies solely on wall text for impact. One can hardly shake the feeling that stories of random traumatic events from all over the world were collated in the capital of one of the most powerful countries in order to “fix” its history of privileges. ExRotaprint space, dedicated to community-based art and engagement with the public through workshops and meetings, looks to the regular visitor probably like an empty vessel, reminding of an experience someone else has lived. “This has been a place for experimental exhibition-making, for people to encounter one another, have conversations, drink tea, sit and read to each other, create and stage puppet-plays, draw and write, listen and dance.”<sup>2</sup> Here you could find scraps of past actions, traces or recordings of meetings that say nothing to the visiting public. It rather appears to be a show-off attempt at stripping the biennale of its neo-colonial heritage as

► Pedro Moraleida Bernardes, Young-jun Tak, Florencia Rodríguez Giles, vedere din expoziție, KW Institute for Contemporary Art. Credit foto: Silke Briel.  
Pedro Moraleida Bernardes, Young-jun Tak, Florencia Rodríguez Giles. Installation view, KW Institute for Contemporary Art. Photo credit: Silke Briel.

▼ Christine Meisner, *Neascuțirea ca posibilitate, Episodul 1: Trimiteri de la Berlin, 2020*. Instalarea spațială a fotografiilor, textelor și sunetului. Vedere din expoziție (detaliu). Credit foto: Silke Briel.  
Christine Meisner, *Unsharpness In A Possible, Episode 1: Submissions from Berlin, 2020*. Spatial installation of photographs, texts, and sound. Installation view (detail). Photo credit: Silke Briel.



the borders between activism and art were never really crossed. Speaking about the attempt at reforming the biennial through activism and political acts curator María Berrío also confesses that, laudably, they did not want to showcase big names for the 11<sup>th</sup> edition of the BB, but rather unknown artists. However, it's also here we find out that the four curators come from different backgrounds, namely philosophy, education, sociology – none of them having any art or curatorial education<sup>3</sup>, which was overwhelmingly obvious as a visual artist walking through the exhibition. The interest in the political completely overrides the one in artistry, consequently very few works manage to deliver a visually compelling artifact. That being said, with the exhibitions seeming to abandon any aesthetic standard to that of the political, with art produced by neurodivergent people, children (see Azucena Vieites's works – collages that she conducted with children, who both produce their own images and color in her drawings), amateurs, journalists and with unfinished films which give off the impression of a work-in-progress show, the goal of counteracting the conventional capitalist way of curating biennials is indeed achieved. At the KW Institute for Contemporary Art, the curatorial concept discusses patriarchal capitalism and its ties to religion and colonialism, while the exhibition, named *Antichurch*, abounds in religious references and addresses the impact on people's lives (with a focus on the oppressive and destructive sides).

Naomi Rincón Gallardo, *Resiliencia Tlacuache [Rezistența oposumului]*, 2019. Video HD, culoare, sunet, 16'01". Vedere din expoziție. Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Silke Briel.  
Naomi Rincón Gallardo, *Resiliencia Tlacuache [Opossum Resilience]*, 2019. HD video, color, sound, 16'01". Installation view. Courtesy of the artist. Photo credit: Silke Briel.



# OANA STANCIU. INSTALMENTS.

**Text: Charlotte Riordan**

## INSTALMENTS

Artista: Oana Stanciu

Ingleby Gallery, Edinburg, Scoția, UK

Decembrie 2020

Oana Stanciu este al doilea artist invitat să ocupe camerele de expoziție online ale prestigioasei galerii Ingleby din Edinburgh, cu o serie expozițională intitulată *Instalments*. Programul profită de avantajele reducerii activității galeriei pe motiv de Covid-19 pentru a prezenta niște zone puțin diferite de specificul galeriei. Scopul este de a pune în lumină lucrări ale talentelor locale, iar până acum, artiștii invitați au adus o energie vie și abordabilă într-un spațiu care uneori pare curatoriat la sânge.

Asta nu înseamnă că lucrările lui Stanciu sunt nesofisticate. Limbajul ei vizual se remarcă prin unicitate și maturitate. Estetica sa de „homemade” (*improvizat*) amplifică straniețatea studiată a imaginarului artistei, făcând referire subtilă și intenționată la pionierele autoportretului performativ feminin printre care suprealista Claude Cahun și celebra Cindy Sherman. Aceasta este prima expoziție personală a lui Stanciu la această galerie, însă este posibil că dorința galeriei Ingleby de a-i susține arta și de a-i oferi o platformă a inspirat parțial minunata lor expoziție din 2019, *Sometimes I disappear*, unde fotografiile lui Stanciu au fost alăturate operei lui Sherman, artistei contemporane sud-africane Zanele Muholi și fascinantei (și tragice) Francesca Woodman.

*Instalments* este o expoziție care investighează două direcții ale artei lui Stanciu. Poate în plan secundar se află fotografiile în alb-negru făcute în stilul ei specific în atelierul auster. Aici aceasta își aranjează obiectul de recuzită favorit: propriul corp (și părul ce-i ajunge până la talie), stând pe un scaun simplu. În trecut, Stanciu se juca în imaginile sale cu obiecte cotidiene și cu concepțiile noastre banale asupra unor astfel de obiecte, de la ghivece la perechi de colanți, transformându-le prin diverse interacțiuni neobișnuite pentru a-i provoca privitorului diverse grade de amuzament și disconfort. Aceste imagini se folosesc de produsele rezidenței ei la Royal Scottish Academy, care a avut loc între An Talla Solais, din Ullapool, și Edinburgh Sculpture Workshop. Coloana ei este acoperită cu o armură din forme ceramice lucrate manual, care amintesc de *Cirripedia*. Multe din lucrările lui Stanciu au un substrat folcloric întunecat, însă acest lucru este foarte acut observabil în această serie. Efectul este ca o metamorfoză într-un basm al fraților Grimm.

Evenimentul principal este o serie de imagini în care privitorul se alătură lui Stanciu într-o explorare a grădinii bunicii sale, în afara Bucureștiului. Aceasta este o lucrare neobișnuit de personală pentru artistă, care în general rămâne în mod conștient o prezență nepământeană, stranie în opera sa.

Realizând faptul că bunica ei și casa de care e strâns legată încep să devină intangibile, Stanciu încearcă să

Oana Stanciu is the second artist invited to occupy Edinburgh's prestigious Ingleby Gallery's online viewing rooms, in a series of exhibitions titled *Instalments*. This programme takes advantage of the reduced pace of the gallery's activities due to Covid to draw focus somewhere a little outside of their ordinary. The aim is to showcase the work of local talent and, so far, their highlighted artists have injected a vivid and approachable energy to a space that can sometimes feel curated to an intimidatingly high polish.

That is not to say that Stanciu's work is unsophisticated, indeed her visual language is arrestingly distinctive and mature. Its "homemade" aesthetic serves as an amplifier of her imagery's studied strangeness, and intentionally tips a knowing wink to forebears of the performative female self-portrait, including surrealist Claude Cahun and the iconic Cindy Sherman. This is the first stand-alone show the gallery has afforded Stanciu, but one suspects that Ingleby's desire to nurture and platform her work was the partial inspiration behind their wonderful 2019 exhibition *Sometimes I disappear*, which saw her photographs juxtaposed with Sherman's, the contemporary South African artist Zanele Muholi, and the fascinating (and tragic) Francesca Woodman.

*Instalments* is a show that explores two separate strands of Stanciu's work. Perhaps secondarily, there are black and white stills, shot in her signature sparse studio set. Here she arranges her favourite prop, her own body (and waist-length hair), perched on a simple stool. In the past, Stanciu's imagery played with mundane objects and our banal preconceptions of such items, from plant pots to pairs of tights, transforming them via various curious interactions to elicit degrees of amusement and discomfort in her viewer. These images, however, utilise the products of her Royal Scottish Academy residency which took place between *An Talla Solais* in Ullapool and the Edinburgh Sculpture Workshop. Her spine is adorned with an armature of hand-cast ceramic forms which are reminiscent of the shells of barnacle-like organisms. Something darkly folkloric underpins much of Stanciu's work, but very acutely so in this series. The overall effect is of some Grimm transmogrification having taken place.

The main event is a series of images which have the viewer join Stanciu in an exploration of her grandmother's garden outside Bucharest. It is a more personal body of work than is usual for the artist, who typically remains a consciously otherworldly and uncanny presence in her work.

Realising that her grandmother (and the home to which she is intrinsically linked) are fading from tangibility, Stanciu attempts to capture their essence before Time can complete its erosive work. With her camera in hand, she plays in the garden amongst its detritus and out-



Oana Stanciu, *Searamics (2)*, Giclée print, 42 x 29.7 cm, 2020.

le captureze esența înainte ca Timpul să le erodeze cu totul. Cu camera în mână, aceasta se joacă în grădină, printre vechituri și dependențe, ca în copilărie. Umorul care-i caracterizează lucrările este aici mai prezent ca oricând (imitând poziția de balerină a pisicii în *Tigri*), însă frisonul de neliniște pe care-l invocă deseori este temperat aici de pregnanța subiectului, producând în schimb o atmosferă onirică. Stranie dar cumva familiară. Poate că-mi este familiară pentru că-mi amintește de regretata mea bunică, sau *nain*, cum se zice în galeza din nord. De sanctuarul pierdut al copilăriei mele. Un alt cuvânt galez pe care mi l-a pus pe limbă expoziția lui Stanciu este *hiraeth*. *Hiraeth* reprezintă un dor de casă sau de un loc unde nu te mai poți întoarce, sau care poate nu a existat niciodată. Faptul că expoziția nu poate fi văzută decât virtual, din cauza carantinei naționale, adaugă un strat suplimentar temei artistei, care la bază pare a fi o încercare de a comemora dar și subverti doliul său la pierderea unei bunici, unei copilării... unei lumi chiar. În acest sens, expoziția e surprinzător de sincronă cu actuala criză Covid-19: ne întrebăm cu toții dacă ne vom mai frecventa locurile familiare în același fel... un dor de casă pentru lumea noastră pre-pandemie pierdută.

Traducere de Rareș Grozea



Oana Stanciu, *Dacia lui Tane* din seria *Mamaie Mie*, Giclée print, 84 x 56 cm, 2020.

Oana Stanciu, *Tane's Dacia* from the series *Mamaie Mie*, Giclée print, 84 x 56 cm, 2020.

buildings, as she did years earlier as a child. The humour that so often permeates her work is more abundant than ever (mimicking the balletic pose of the cat's cocked leg in *Tigri*), but the unsettling frisson she often readily conjures is tempered here by the poignancy of the subject matter, producing instead something dream-like in quality. Still strange, but somehow familiar.

Familiar perhaps because it makes me think of my own sadly missed grandmother, or *Nain* in North Welsh. My own lost childhood sanctuary. Another Welsh word that Stanciu's show placed on the tip of my tongue is *hiraeth*. *Hiraeth* is a homesickness or longing for a place that you can never return to, or that possibly never was. The fact the exhibition can only be viewed virtually due to national lockdown adds a compounding layer to the artist's theme here, which at its root feels like an attempt to both memorialise and subvert her grief at the loss of an elder, a childhood... a world, really. In that sense the show is strangely synchronistic with the current Covid crisis, as we all wonder whether we will ever inhabit our old haunts in the same way again... homesick for our lost, pre-pandemic world.

# INTERVIU CU MARION BARUCH

## INTERVIEW WITH MARION BARUCH

Text: Olga Ștefan



Marion Baruch în casa ei din Gallarate, Italia Credit foto: Marc Latzel.  
Marion Baruch in her house in Gallarate, Italy Photo credit: Marc Latzel.

**Marion Baruch** s-a născut în 1929 în Timișoara, România. Aceasta vorbea maghiara acasă, germana cu dădaca și româna și franceza la școală. În 1938, guvernul de extremă dreaptă Cuza-Vodă a impus o serie de legi anti-evreiești, care au devenit tot mai dure sub guvernul fascist Antonescu începând cu 1940, cu una din legi interzicându-le evreilor să învețe la școlile de stat. Astfel, Marion Baruch, care este evreică, a fost înscrisă de părinți la Lycée français din București, unde vorbea numai în franceză. Mama ei divorțase de tatăl acesteia, s-a mutat apoi la București și s-a recăsătorit cu Sascha Roman, care, în timpul pogromului din București din ianuarie 1941, a fost închis pentru scurt timp de legionari, scăpând din fericire cu viață, în timp ce Marion și mama sa se ascundeau la locuința unor prieteni.

Despre bombardarea Bucureștiului de către Aliați în 1944, aceasta își amintește:

**Marion Baruch** was born in 1929 in Timisoara, Romania. She spoke Hungarian at home, German with her nanny, and Romanian and French at school. In 1938, the short-lived Goga-Cuza far-right government passed a series of increasingly anti-Jewish laws, which gained momentum under the fascist Antonescu government starting in 1940, with one of the laws prohibiting Jews from studying at public schools. This led to Marion Baruch, who is Jewish, being enrolled by her parents in the Lycee Francais in Bucharest, where she spoke exclusively French. Her mother had divorced Marion's father, moved to Bucharest, and remarried Sascha Roman, who, during the Bucharest pogrom of January 1941, was briefly imprisoned by the Guardists but luckily survived, while Marion and her mother were hiding at the house of friends.

Of the 1944 Allied bombing of Bucharest, she recounts: "We went to the countryside, to a community of Romanian peasants because there were bombings, and we had to hide in the cellar. I could hear the bombs falling. In this community of peasants, we ate cold polenta brought by the peasants, and we worked together in the fields. It is there that I started drawing, in that room where we had taken refuge. It seems to me that these memories with the Romanian peasants are a central point of my life."

She enrolled in the Bucharest Academy of Fine Arts in 1948: "In 1948 it was the nationalization that impressed me – "Get Out!" they said. My mother left for Israel earlier than me, I was not allowed to go with her. I did a year of art at university. There was a group of communists there who would not let the bourgeois enroll, so I was rejected the first time I tried. I managed to enter another exam with a doctor's certificate, in a department where there were no communists..."

In 1950 she left for Israel, to join her mother, singer and composer Daniela Dor, who had left Romania two years earlier. There she enrolled in the Academy of Fine Arts, Bezalel, and studied with the Bauhaus artist Mordecai Ardon. At the age of 24, she launched her art career with a solo drawing and painting show at Micra Studio in Tel Aviv. As a result of its success, she was awarded a stipendium to study in Rome, and starting in 1954 she settled there. From 1994 to 2011 she lived in Paris, then returned to Gallarate, Italy, where she continues to live and work today.

The following interview is the result of a series of phone conversations over the course of two months at yet another peak in the lockdown of September and October 2020. The stringent COVID-19 measures in

„Ne-am dus la țară, la o comunitate de țărani români, pentru că erau bombardamente, și a trebuit să ne ascundem în pivniță. Auzeam cum cad bombele. În această comunitate de țărani am mâncat mămăligă rece și am lucrat împreună la câmp. Acolo am început să desenez, în acea cameră unde ne refugiaserăm. Mi se pare că aceste amintiri cu țărani români reprezintă un punct central în viața mea.”



Marion Baruch, *Untitled*, ulei pe pânză, 1964. Credit foto: Noah Stolz.  
Marion Baruch, *Untitled*, oil on canvas, 1964. Photo credit: Noah Stolz.

Aceasta s-a înscris la Academia de Belle-Arte din București în 1948:

„În 1948, m-a impresionat naționalizarea – «Afară!» mi-au zis. Mama a plecat spre Israel înaintea mea, eu nu am avut voie să mă duc cu ea. Am făcut un an de arte la universitate. Era un grup de comuniști care nu îi lăsau pe burghezi să se înscrie, așa că am fost respinsă prima dată. Am reușit să intru în alt examen cu un certificat de la doctor, la o secție unde nu erau comuniști...”

În 1950, aceasta a plecat spre Israel, să fie alături de mama sa, cântăreața și componista Daniela Dor, care plecase din România cu doi ani mai devreme. Acolo, Marion s-a înscris la Academia de Arte Frumoase Bezalel, unde a studiat cu artistul Bauhaus Mordecai Ardon. La 24 de ani, aceasta și-a demarat cariera artistică printr-o expoziție personală de desen și pictură la Micra Studio, Tel Aviv. În urma succesului expoziției, aceasta a primit o bursă de studiu în Roma, iar în 1954

Italy over the last year, including the two months of our discussions, prohibited Marion Baruch, who is 91, from contact with her family or with outside visitors of any kind. These conversations, which were sometimes in English, but mostly in Romanian, and total more than 10 hours of recordings, created a deep bond between us. The following is a shortened version of this material, edited for clarity.

**OȘ:** What brought you from painting to sculpture?  
**MB:** This designation, *Sculpture* (from 2011 to present), is attributed to my last project now on display at the Kunstmuseum Luzern. I called it sculpture because it was certainly not painting and... these scraps of fabric looked in space like pure sculpture.



Marion Baruch, *Sculptură*, din 2011 până în prezent, textil. Vedere din expoziția: *Marion Baruch. Retrospektive - innenausseninnen*, Kunstmuseum Luzern, 2020. Credit foto: Marc Latzel.

Marion Baruch, *Sculpture*, from 2011 to the present, textile. View from the exhibition: *Marion Baruch. Retrospektive - innenausseninnen*, Kunstmuseum Luzern, 2020. Photo credit: Marc Latzel.

**OȘ:** And how did you end up working in textiles with these remnants of fabrics?

**MB:** My husband had a fashion fabrics business, and he developed a new formula to create them. He did not personally make the fabric but gave it to others to produce and so the production was very rich because it could be done in a short time. I began this interest in textiles in France, in Paris. To celebrate my 80th birthday, I created a big hat out of I don't know what material, in fact a smart Albanian artist made it for me, and I put this huge sculpture on my head, then passed it to others – it was passed from head to head!

I was collecting medical boxes, empty ones, in pharmacies and in houses for old people who consume many medicines and throw away the empty boxes. I showed them in the hall of the Maison des Sciences de l'Homme in Paris. It was an installation where people could enter and follow the road, and on the floor I had thrown the empty boxes of medicine. On my head I had this strange "chapeau," a hat which then I put on the head of other people, it was circulating. When we were walking in this material formed by empty medicine boxes, it arrived almost to the knees and produced a strange noise.

**OȘ:** What about the empty medicine boxes was appealing to you? Why did you choose them for your work?



# LUCIA PIETROIUSTI ÎN DIALOG CU ADRIANA TRANCĂ

## LUCIA PIETROIUSTI IN DIALOGUE WITH ADRIANA TRANCĂ



Lucia Pietroiusti. Credit foto / Photo credit: Jorginte Bucinskaite.

**Adriana Trancă:** Lucia, tu ești curatoarea ecologistă prin excelență; cum a ajuns să te intereseze ecologia? Și care sunt scopurile sau speranțele tale majore, atât în termeni ecologici cât și de muncă curatorială? Ce fel de conștientizări și transformări climatice ți-au modelat practica?

**Lucia Pietroiusti:** Haha! Sunt artiști și colegi de-ai mei care au mult mai multă experiență cu munca ecologistă decât mine... Interesul meu pentru ecologie s-a dezvoltat cum cred că se dezvoltă la multe persoane: odată cu începutul a ceea ce consider a fi a doua jumătate a vieții mele. Având copii, ajungi să-ți rețreiești viața de la început, însă dintr-o altă perspectivă: te afli în aceeași cameră ca acum treizeci de ani, însă de cealaltă parte, făcând alte lucruri. E o înțelegere stranie și profundă aici. Apare ca un fel de luciditate, un alt sens al scopului în viață, mult mai externalizat. Dar ca studentă, eu eram deja implicată în activism, mai ales în jurul

**Adriana Trancă:** Lucia, you are *the ecology curator*; how did you become interested in ecology? And what are your biggest aims or hopes in this respect, both in terms of ecological understanding as well as curatorial work? What awarenesses and climate transformations have shaped your practice?

**Lucia Pietroiusti:** Haha! There are many colleagues and artists who have far longer and deeper experience in ecology work than I do... The interest in ecology emerged in me, I believe, in much the same way it does for many: with what I think I'm recognising as the beginning of the second half of my life. With kids, you get to re-live your life from the beginning, but from a completely different perspective: you're in the same room as you were three decades prior, but just sitting or standing on the other side, doing other things. There's some weird deep wisdom in this. It emerges as a lucidity of sorts; a different sense of purpose, much more externalised. I was already involved in advocacy and activism as a student, however; particularly in pro-choice and same-sex marriage advocacy, while I lived in Dublin. So some of it is not new.

As for awareness, I think the most striking piece for me in the ecological work has to do with looking for ways to exist within a more-than-human fabric of beings. Particularly plant complexity, consciousness, and intelligence: it's what captured my imagination most deeply and still drives much of what I try to think or do.

**AT:** You are the Curator of *Sun & Sea (Marina)*, the 2019 Golden Lion Award Winner, as well as the Curator of *General Ecology* at the Serpentine Galleries in London, working in a polyphonic landscape of multidisciplinary projects in and outside this institution. Could you please share what you're currently working on?

**LP:** At the Serpentine, I'm working on *Back to Earth*, a project that brings together artist-led environmental artworks and campaigns, as well as the *General Ecology Network*, which will be a distributed organisation that emerges out of the *General Ecology* project and brings together organisations from art and ecology to work on some very specific, mainly infrastructural transformation projects. And of course continuing *The Shape of a Circle in the Mind of a Fish*, the series with Filipa Ramos on more-than-human consciousness. We're developing a book from the first four editions. Outside of Serpentine, there are a few projects – of course *POWER NIGHT* at E-WERK Luckenwalde, which is likely to be more of a "season" than a "night" in this slow emergence from the pandemic. The Shanghai Biennale opened recently, in April, on *Bodies of Water*, and Filipa and I are beginning to develop a project which will see the light in 2022.

temelor *pro-choice* și căsătoriilor între persoane de același sex, atunci când locuim la Dublin. Deci anumite aspecte nu sunt noi pentru mine.

În ceea ce privește conștientizarea, cred că cel mai interesant lucru pentru mine în munca ecologistă se leagă de căutarea modurilor de coexistență cu pătura ființelor mai-mult-decât-umane. Mai ales complexitatea, conștiința și inteligența plantelor: acest lucru mi-a captat imaginația cel mai profund și încă determină multe din lucrurile pe care mă strădui să le gândesc sau să le întreprind.

**AT:** Ești curatoarea proiectului *Sun & Sea (Marina)*, câștigător al Leului de Aur, precum și a departamentului *General Ecology* la Serpentine Galleries din Londra, lucrând într-un peisaj polifon de proiecte multidisciplinare în cadru instituțional și noninstituțional. Ne poți spune la ce lucrezi la momentul de față?

**LP:** La Serpentine lucrez acum la *Back to Earth*, un proiect ce aduce laolaltă lucrări și campanii ecologiste inițiate de artiști. Mai lucrez și la *General Ecology Network*, care va fi o organizație distribuită, pornind de la proiectul *General Ecology*, aducând laolaltă organizații de artă și ecologie pentru a lucra împreună la niște proiecte foarte specifice, în mare parte transformatoare de infrastructură. Și, desigur, continui cu *The Shape of a Circle in the Mind of a Fish*, seria realizată împreună cu Filipa Ramos despre conștiința mai-mult-decât-umană. Lucrez la o carte bazată pe primele patru ediții. Pe lângă Serpentine, mai sunt câteva proiecte – bineînțeles, *POWER NIGHT* de la E-WERK Luckenwalde, care va fi probabil mai degrabă un „anotimp” decât o „noapte”, în contextul ieșirii lente din pandemie; Bienala de la Shanghai care s-a deschis de curând, în Aprilie, pe tema *Bodies of Water* – iar Filipa și cu mine am început să dezvoltăm un proiect ce va vedea lumina zilei în 2022.

**AT:** Trebuie să spun că este un mare privilegiu să lucrez cu tine la *POWER NIGHT 2021*, la E-WERK Luckenwalde, împreună cu Helen Turner și Katharina Worf, care include prezentarea proiectului *Sun & Sea* în Bazinul de Înot Bauhaus abandonat, aflat în vecinătate. Aș vrea să vorbim puțin despre ce s-a petrecut în spatele scenei la această producție, care, într-o anumită măsură, se aseamănă primei prezentări a operei pe plajă prezentate la Veneția în 2019. Iar acest „într-o anumită măsură” vine din dificultatea de a accesa fonduri – momentan avem o campanie pe kickstarter\* pentru a strânge diferența necesară realizării proiectului. Ne poți împărtăși din experiențele tale cu performance-urile din Veneția și poate câteva păreri despre dificultățile producției artistice vs. ușurința cu care unii se îmbogățesc de pe urma succesului lor?

**LP:** E foarte greu și foarte scump să organizezi performance-uri! Un lucru de care mi-am dat seama lucrând la *Sun & Sea* la Veneția e că, lucrând deja de un deceniu cu performance-uri și medii temporale, lumea artei, în general, nu are infrastructura necesară pentru acestea. E cel mai ușor de înțeles în termeni de timp – cine, sau ce, îi poate susține pe artiști în timpul fazei de cercetare și dezvoltare a lucrării? Dar al repetițiilor? Cum putem avea grijă de o distribuție de performeri în cazul în care lipsesc anumite facilități precum dușurile, vestiarele și așa mai departe? Pentru mine la Veneția, acestea au fost întrebări fizice, reale, un loc unde aveam acces restrâns la apă și la facilități. Pe deasupra,

**AT:** I have to say it is a privilege to be working with you for *POWER NIGHT 2021* at E-WERK Luckenwalde, together with Helen Turner and Katharina Worf, which includes the presentation of *Sun & Sea* in the next door derelict Bauhaus Swimming Pool. I'd like to talk a bit about the *behind the scenes* of this production, which to a certain extent is similar to the first presentation of the beach opera in Venice in 2019. And this extent is the difficulty in securing funding – we are currently rolling a kickstarter campaign\* to raise the outstanding amounts in order to make this project happen. Could you please share some of your experiences with the Venice performances and perhaps also your thoughts on the difficulties in art productions vs. the easiness with which others capitalise on their success.

**LP:** Putting on performances is really difficult, and really expensive! One of the things I realised working with *Sun & Sea* in Venice was that, while I had worked in live performance and time-based media for a decade, the art world, by and large, lacks the appropriate infrastructure to support it. It's easiest to think of it as time – who, or what, can support artists during the research and development phase of the work? During rehearsals? How do we best care for a cast of performers in situations in which facilities, such as showers, changing rooms, &c, are not immediately available? These were physical, real questions in Venice, a place where we had only intermittent access to water and facilities. On top of that, *Sun & Sea* is a durational piece; it makes it even more important to ensure that the cast and artists are as comfortable and cared for as possible. I am not, however, so sure that anyone really capitalises on performance's success; it doesn't have a defined and well-established market, for example, in the way that object-based works do. I think the interest this piece draws, and the positive responses, have been crucial and incredibly well-appreciated. And those generous funders who supported the piece in Venice did that selflessly and purely out of love for the piece; there's something really refreshing about that.

**AT:** I would love to pick your brain on what kind of intellectual work you think pressingly needs to be done; what are the current (art) discourses that preoccupy you?

**LP:** An interesting and complicated question – so many things interest me! But at the moment, I would say that the biggest draws for my research have to do with extractivism and other present-day manifestations of the colonial roots of the climate crisis; as well as with more-than-human consciousness in general. I'm also fascinated with different forms of "ecology," from environmental to organisational ecology, and how to work on all of those layers simultaneously.

**AT:** In a panel with *Feral Atlas* co-author Anna Lowenhaupt Tsing, led by you and Filipa Ramos (as part of the 2019 *The Shape of a Circle in the Mind of a Fish: we have never been one*), you mentioned the *enchantment* – when realising the ubiquity of interconnectivity, immediately followed by understanding the harmful powers of said interrelationality; it made me think about your interest in alternative worldviews, in magic, in different knowledge sharing and learning methods. And I would like to ask what places do ritual and magical thinking have in your practice?

**LP:** I am reminded of the theologian Simone Kotva

## HENRY MAVRODIN



Cu stimă și reverență debitoare personalităților ce au scris despre arta sa, autorul li se substituie acum, în vederea ocolirii ritului convenției omagiale momentului editorial, și al legitimelor suspiciuni privind locurile comune exprimate profund, sau a eventualelor paradigme, ce uneori trimit spre derizoriu, referințele la creație, ca substanță fardată a operei. Ecuatiile interpretărilor teoretice, intervențiile explicative sau recomandările pe fond comercial, și implicit traducerile în cuvinte ale imaginii, încurajează adesea răspândirea imitației cunoașterii, materie tulbure, ce se supune oricum punctual revizuirii. Trecând peste exterioritățile amintite, ce rămân oricum la periferia actului cultural, sunt evitate de asemeni presupunerile docte asupra timpului parcurs în fața șevaletului. Nu doar spre a-l apăra, comentariile cu referință la reala sa densitate ar fi cel puțin dezamăgitoare; intensitățile pot fi atinse și în liniște, doar privind îndelung o pânză albă; liniștea însăși și penumbra sunt bastioane greu de cucerit; aventuri adesea extenuante. Proiectul editorial ocolește deliberat și criteriul lipsit de imaginație al cronologiei pentru previzibilitatea acestuia și în mod special, pentru prejudecățile legate de evoluție. Opera prezentului se exprimă ca ecou al începuturilor sau viceversa. Nu pot fi întâmplătoare coincidențele asemănărilor substanței fizice, între vechile fotografii și formele actuale. Însușind sunt evitate laolaltă și îndrumările în folos practic al modului de întrebuințare a imaginii create.  
HM 2020

With all due respect and reverence to those who have written about his art, the author will now step into their shoes, thereby avoiding the ritual convention of the editorial tribute, any legitimate misgivings over profound-sounding commonplaces, or any possible paradigms, which at times render meaningless references to the creative process, as the cosmeticised substance of the oeuvre. The formulae of theoretical interpretations, explanatory interventions or commercially motivated recommendations, and, implicitly, translations of the image into words, often encourage an imitation of knowledge – nebulous matter, which in any case is regularly subject to revisions. Beyond the aforementioned external considerations, which at any rate remain on the periphery of the cultural act, erudite assumptions about time spent in front of the easel are similarly avoided. Not merely so as to defend it, the commentary about its true density would be disappointing to say the least; intensities can also be achieved in silence, sometimes merely by staring for a long time at the empty canvas; silence itself and penumbra are difficult bastions to conquer; adventures often exhausting. This album is deliberately structured to avoid the convention of an unimaginative chronological presentation of works on account of its predictability and, above all, any prejudices that might arise relating to development. One's present work may be an echo of one's beginnings or vice versa. Coincidences in terms of similarity of physical substance between old photographs and present forms cannot be accidental. In conclusion, practical guidance as to how to use the images is also avoided.  
HM 2020





# DESPRE SCULPTURĂ ȘI EMIGRAȚIE ABOUT SCULPTURE AND EMIGRATION

**Text: Ileana Pintilie**

**URMELE CĂLĂTOARE ALE SCULPTORULUI, DORU COVRIG ÎN DIALOG CU ROBERT ȘERBAN**

Editura Brumar, Timișoara, 2020

Apariția unei cărți de artă este astăzi destul de rară și prețioasă, astfel încât cartea-album despre Doru Covrig, publicată în 2020 de editura Brumar din Timișoara și care tratează parcursul său artistic începând din România perioadei comuniste și până în prezent, în Franța, poate fi considerată un eveniment cultural de o certă valoare și anvergură.

Dialogul scriitorului Robert Șerban cu sculptorul româno-francez oferă unui public interesat informații adesea inedite despre arta și existența lui din ultimul sfert de veac. Trăind în diaspora de multe decenii și împlinindu-și cariera artistică pe scena pariziană, dar și internațională, Covrig aduce în actualitate interesante momente de creație dar și de existență alături de colegii săi de generație sau de exil. Pasajele creionând contextul bucureștean, în care artistul s-a format (profesori sau alți artiști), sunt remarcabile mai ales prin lucida intuire a realității politice din acei ani. Seriele tematice dedicate *Golemului* sau *Dictatorilor* – sculpturi realizate în Franța în diverse materiale, unele friabile, altele rezistente în timp – sunt de fapt o prelungire a acestui context românesc, încărcat de anxietate și pe care l-a purtat cu sine un timp și după emigrare. Într-un cadru politic mondial din ce în ce mai tensionat, aceste subiecte par să revină în actualitate.

Artistul alege să se confeseze cu sinceritate, iar prin dialog aduce la lumină perioada anilor 1960-1970, de formare și de studiu, de luptă cu diversele privațiuni și restricții, împletite cu dorința de creație liberă, pe care a încercat mereu să o mențină vie, îndepărtându-se cu grijă de influențele nefaste ale oricărei ideologii. În carte, paralel cu propria lui dezvoltare artistică și existență cotidiană, este prezentat sugestiv mediul cultural bucureștean, colegii de breaslă, dar și criticii care și ei erau nevoiți să-și adapteze discursul, să „navigheze” în așa fel încât să evite compromisurile (evident cu excepția criticilor oficiali, care își asumaseră rolurile atribuite lor de către partid).

În conversația liberă, firească cu interlocutorul său, Covrig a evocat de mai multe ori atmosfera capitalei românești cu obiceiurile sale „orientale”, cu lumea levantină dominată de o ambiguitate comportamentală, mai ales în ceea ce privește judecățile de valoare. „Tabloul” local este completat de figurile tutelare ale lui Ion Bitzan și Ion Nicodim, doi artiști de valoare, un fel de repere pentru ceilalți. Sunt evocate cu multă perspicacitate dar și căldură personalitatea lui Nicodim, aflat ulterior la Paris, dar și a lui George Apostu, modul în care artistul a interacționat cu ei, urmărindu-i îndeaproape în creația dar și în existența lor într-un mediu cultural diferit.

Decizia emigrării a fost luată într-un moment când situația din țară se degrada vizibil de la o zi la alta, astfel

A published art book is rather rare and precious these days; thus the album book on Doru Covrig, published in 2020 by Brumar of Timișoara, dealing with his artistic journey which began in Communist Romania up to present-day France, can be considered a huge and valuable cultural event.

The dialogue between the writer Robert Șerban and the French-Romanian sculptor offers new information about his art and his life from the last quarter-century. Living in the diaspora for many decades and fulfilling his artistic career on the Parisian stage, but also on the international one, Covrig brings into discussion interesting creative moments, but also moments of his life alongside his generation or exile peers. The fragments that explain the Bucharest context, in which the artist came of age (professors and other artists), are remarkable in their lucid intuition of the political reality of those years. The thematic series dedicated to the *Golem* or *Dictators* – sculptures made in France from various materials, some of which are friable, others more resilient – prolong this Romanian context, filled with anxiety, which he carried for some time after emigrating. In a more and more tense global political framework, these topics seem to be relevant once more.

The artist chooses to confess sincerely, and the dialogue brings to light the period between 1960 and 1970, a time of study and professional formation, of struggle against restrictions and deprivation, mixed with the desire to create freely which he always tried to keep alive by carefully removing himself from the harmful influence of any ideology. In the book, alongside his own artistic development and everyday life, we encounter the Bucharest cultural milieu, the colleagues, but also the critics, who had to adapt their discourse, to “navigate” in such a way as to avoid compromise (obviously, except for the official critics, who took on the roles given to them by the party).

In the free and natural conversation with his interlocutor, Covrig speaks of the feel of the Romanian capital, with its “Oriental” customs, with its Levantine world dominated by behavioral ambiguity, especially regarding judgments of value. The local “painting” is completed by the paternal figures of Ion Bitzan and Ion Nicodim, two valuable artists and role-models for the others. With intelligence and warmth, the artist remembers Nicodim, later found in Paris, but also George Apostu, the way in which the artist interacted with them, following them closely in their work, but also in their lives in a different cultural milieu.

The decision to emigrate was taken at a time in which the situation in Romania was obviously degrading from one day to the next, so much so that in 1982 Covrig decided not to return from a research scholarship. The



încât în 1982, Covrig s-a hotărât să nu se mai întoarcă dintr-o bursă de studiu. Adaptarea la noua viață în Franța, unde a ales să se stabilească, s-a petrecut în mod firesc, destoinicia sa, talentul și dorința de a lucra au contribuit la acest fapt. Din emigrație, judecățile sale asupra lumii artistice românești sunt mai tranșante, fără menajamente, arătând o anume marginalitate a culturii noastre, decuplată decenii de-a rândul de la scena artistică internațională.

Scris cu multă vervă și (auto)ironie, dialogul dintre cei doi decurge într-un mod firesc, fără sincope, punând în valoare anumite momente biografice importante. Artistul menționează în mod firesc realizările profesionale și artistice de după emigrare, iar întreg albumul, editat în condiții grafice excelente, este ilustrat cu lucrări din toate perioadele de creație, începând cu sculpturile monumentale din taberele din România și ajungând la cele mai recente – seriile de fotografii pe care le-a realizat urmărind fie tema corpului și a studiului de deformări la care este acesta supus, fie tema naturii înconjurătoare, lumea vie din imediata sa apropiere.

Dialogul dintre Doru Covrig și Robert Șerban devine astfel un model de carte de artă, în care mărturia artistului se situează în prim-plan, oferind o viziune cuprinzătoare asupra propriei creații, dar și opiniile sale asupra unor teme sensibile, tratate deschis, fără prejudecăți.

adaptation to his new life in France, where he chose to settle, happened naturally, and his talent, hard work, and resourcefulness contributed to this fact. After emigrating, his judgments on the Romanian art world are sharper, without reservations, showcasing our cultural marginality, Romania being detached for decades from the international artistic scene.

Written with energy and (self)irony, the dialogue between the two goes on naturally, without pause, emphasizing certain important biographic moments. The artist mentions his professional and artistic accomplishments after his emigration, and the entire album contains reproductions of works made throughout his career, starting from the monumental sculptures from Romanian art camps and to the most recent ones – series of photographs on the topic of the body or the study of its deformations or the topic of the environment, the living world nearby. The dialogue between Doru Covrig and Robert Șerban thus becomes an art book model, in which the testimony of the artist is foregrounded, offering a wide perspective on his own creations, but also his opinions on sensitive issues, manifestly treated, without prejudice.

Translated by Daniel Clinci

# GALERIA APARTE

**Text: Cătălin Gheorghe**

## GALERIA APARTE. EXPOZIȚII.

Cătălin Gheorghe (editor coordonator), Lavinia German, Daniel Sofron, Cătălin Soreanu, Mihai Vereștiuc (editori), Editura Artes, Iași, 2020.

### Descrierea scurtă:

Catalogul *Galeria Aparte. Expoziții* prezintă publicului larg o selecție de evenimente și proiecte expoziționale de artă contemporană realizate în cadrul Galeriei Aparte a Universității Naționale de Arte „George Enescu” (UNAGE) din Iași, realizate între 2005-2020. Expozițiile sunt realizate atât de către studenții UNAGE Iași, ca parte a procesului educațional de învățare și aplicare a cunoștințelor și exersare a aptitudinilor specifice gândirii și practicii expoziționale, cât și de cadre didactice sau artiști invitați, reflectând pluralitatea problematizărilor și experimentărilor artistice specifice noilor generații.

### Nota editorială:

Gândită de echipa editorială ca o carte vizuală, aceasta nu este un catalog care ar prezenta *in extenso* toate expozițiile realizate în spațiul Galeriei Aparte de la înființarea ei, în 2004, până în anul publicării, în 2020, ci acoperă o suită de concepte expoziționale realizate fie în marjele colaborărilor dintre studenți și profesori, structurate ca expoziții personale (de autor) sau expoziții de grup (colective), fie în sensul unor comunicări expoziționale venite dinspre profesori către studenți. Expozițiile sunt prezentate în trei secțiuni: o selecție pentru secțiunea „Expoziții. Studenți”, coordonate ori curatoriate de profesori, care prezintă cercetări personale ori teme abordate monomedial ori intermedial din perspectiva diferitor programe de studii din facultate; o selecție pentru secțiunea „Expoziții. Profesori”, care au funcționat asemenea unor laboratoare discursive și tehnice, de prezentare a specificităților practicilor de cercetare artistică ale celor implicați în procesul educațional de înțelegere a contextului cunoașterii contemporane și de producție artistică de actualitate; și o secțiune „Expoziții. Index” care prezintă toate expozițiile care au avut loc în spațiul de proiecte al Galeriei Aparte. De asemenea, editorii au decis să prezinte expozițiile, în fiecare din primele două secțiuni, în ordine inversă cronologic, din 2020 către 2005, ca o privire retrospectivă dinspre valorizarea prezentului către valorificarea prezervării istoriei expozițiilor. Galeria Aparte s-a configurat ca spațiu de proiecte începând din 2004, cu un accent pe susținerea practicii bazate pe investigație tematică și experiment și cu intenția instituțională de a crea o interfață publică între mediul educației bazată pe munca de a cunoaște și pe explorarea creativității și mediul public configurat dinamic într-un context urban universitar, post-industrial și eclecticizat de noile idei ale transformării



### Short description:

The catalogue *Galeria Aparte. Expoziții* presents to a wide audience a selection of contemporary art events and exhibition projects organized at the Aparte gallery of the George Enescu National University of Arts in Iași, between 2005 and 2020. The exhibitions are made both by the university's students, as part of the process of learning and applying knowledge and of exercising their abilities to plan and set up an exhibition, as well as by teaching staff or guest artists, reflecting the plurality of artistic critical thought and experimentation specific to the new generations.

### Editor's note:

Conceived by the editorial team as a visual book, this is not a catalogue presenting, *in extenso*, all exhibitions organized at Galeria Aparte from its founding in 2004 to the year of publication, 2020. Instead, it covers a series of exhibition concepts realized either through collaborations between students and professors, structured as solo (*auteur*) exhibitions, or group (collective) exhibitions, or as exhibition communications from the professors to the students. The exhibitions are organized in three sections: a selection for the section “Expoziții. Studenți,” supervised or curated by professors, which present personal research or topics tackled in single or multimedia from the perspective of the university's various study programs; a selection for the section “Expoziții. Profesori,” which functioned as discursive and technical laboratories, presenting the specificities of the art research practice of those involved in the process of teaching the context of contemporary knowledge and artistic production; and a section “Expoziții. Index,” mentioning all the exhibitions that took place in the gallery's project space. Additionally, the editors have decided to present the exhibitions in the first two

vieții sociale. Odată cu noile condiționări profesionale de a diversifica opțiunile de prezentare a expozițiilor, la nivelul infrastructurii, în 2015, Galeria Aparte a fost reconfigurată și renovată, iar în 2020 a fost recondiționată și re-echipată cu aparatură și un nou sistem de lumini.

Acest catalog a fost gândit ca un dispozitiv de mediatizare a arhivei multiplicității practicilor artistice și expoziționale care s-au desfășurat în relație cu posibilitățile de instalare și prezentare oferite în ultima decadă și jumătate de acest spațiu de proiecte. Acest spațiu expozițional nu a fost conceput din perspectiva funcționalizării sale asemenea unui aparat instituțional, care ar fi nevoit să opereze într-un mod demonstrativ, ci mai curând a devenit un cadru de auto-reflecție, auto-evaluare și anticipare.

Sintetizând o serie de experiențe și reflecții generate de dinamica expozițională din ultimii ani, s-a putut constata faptul că majoritatea expozițiilor nu s-au configurat în rezonanță cu un model care să privilegieze genul expoziției ca un spectacol al imaginației, tehnicității și demonstrării, ci s-a dezvoltat liber ca un mediu complex al perceptivității, afectivității, comprehensiunii și relaționalității.

Expozițiile prezentate în această carte vizuală ar putea fi considerate un efect al gândirii, memoriei, imaginației și întrebuirii limbajului în mediul educațional, considerat un mediu de frontieră în raport cu spațiul anticipărilor sociale. Dintr-o perspectivă a comunicării publice s-ar putea aprecia faptul că s-au conciliat diferite moduri de înțelegere a expoziției, ca formă de artă, ca gen (ca obiect generic al modernității), ca un câmp tactic, ca un *site* al experimentării, cu un accent pe considerarea expoziției ca produs al cercetării și reconsiderare a convenționalismului dintr-o perspectivă exploratorie.

În multitudinea de contemporaneități pe care le trăim suntem, la rândul nostru, expuși unor tensiuni ale interpretării și variațiuni ale punctelor de vedere în relație cu care ne înverșunăm sau ne detașăm, acceptăm deconstrucția sau reacționăm critic pentru a ne poziționa, cel puțin cultural, în raport cu spectralitatea sau materialismul aflat într-o continuă tendință de expansiune, ștergere și provocare a pierderilor iremediabile. Arta se dovedește a fi, și dincolo de expoziții, o modalitate naturală de a răspunde răsturnărilor de situație, de a reseta condițiile de a spera în constituirea posibilității unei alte lumi mai pluriversal acceptabile decât o lume atât de inconsecventă cu sine însăși.

sections in counter-chronological order, from 2020 to 2005, as a retrospective view, from the acknowledgment of the present to that of the exhibitions' history.

Galeria Aparte established itself as a project space starting in 2004, aiming to support practices based on thematic investigation and experiment, with the institutional intent of creating a public interface between the learning environment, based on knowledge work and exploring creativity, and the public environment, dynamically configured in an urban university, post-industrial process made eclectic by new ideas of transforming social life. In 2015, with the new decisions of diversifying the possibilities for showcasing exhibitions on an infrastructural level, Galeria Aparte was reconfigured and renovated, and in 2020 it received new equipment and lighting.

This catalogue was conceived as a device for popularizing the archive of multiple artistic and exhibition practices that took place in relation to the installation and display possibilities offered by this project space in the last decade and a half. This exhibition space was not conceived based on functionality, like an institutional apparatus, which would have needed to operate demonstratively, becoming rather a space for self-reflection, self-evaluation, and anticipation.

Synthesizing a series of experiences and reflections generated by the exhibition dynamics in the last years, one observes that most exhibitions were not configured following a model that privileges the genre of the exhibition as a spectacle of imagination, technicality, and demonstration, developing instead freely as a complex medium of perceptivity, affectivity, comprehension, and relationality.

The exhibitions showcased in this visual book could be considered an effect of thought, memory, imagination, and language use in a learning environment, seen as an environment bordering that of social expectations. From the perspective of public communication, one can see that various ways of understanding exhibitions were reconciled, be it as art form, as genre (a generic object of modernity), as tactical field, as site of experimentation, emphasizing a view of the exhibition as product of researching and reconsidering conventionalism from an exploratory perspective.

In the multiplicity of contemporaneities that we experience, we are, in turn, exposed to certain tensions of interpretation and variations of viewpoints in connection to which we become stubborn or detached, we accept deconstruction or react critically to position ourselves, at least culturally, relative to spectrality or materialism in a continuous state of expansion, erasure, and causing irreparable losses. Art proves to be, even beyond exhibition contexts, a natural way of responding to new turns of events, of resetting the conditions for hope in building a new world, a more pluriversal one, instead of a world so inconsistent with itself.

Translated by Rareș Grozea