

Revista **ARTA** #56-57 / 2022
Bienala de Artă de la Veneția 2022
The Venice Art Biennale 2022

SUMAR / CONTENTS

- 4 Editorial
Bienala de Artă de la Veneția, 2022:
Privirea din afară
Venice Art Biennale, 2022: Outsider View
TEXT: DARIA GHIU
-
- DOSAR / DOSSIER**
-
- 6 „Laptele viselor”: Un spațiu afectiv în care se visează cu ochii deschiși
“The Milk of Dreams”: An affective space for daydreaming
TEXT: RALUCA OANCEA
- 11 Ochii Bienalei
The Biennale's Eyes
TEXT: MELANIA ANDRONIC
- 14 Repere pentru post-umanism - Cinci capsule istorice pentru a naviga prin „Laptele viselor”
Road maps for post-humanism: Five historical capsules to navigate “The Milk of Dreams”
TEXT: ALICE SARTORI
- 18 Bienala de la Veneția: Între visul mașinic și devenirea-animal
The Venice Biennale: Between the machinist dream and becoming-animal
TEXT: RALUCA OANCEA
- 22 Adina Pintilie în Pavilionul României. Interviu
Adina Pintilie in the Romanian Pavilion. Interview
UN DIALOG DE DARIA GHIU ȘI BOGDAN BĂLAN
- 30 Iliana Schileru, curatoarea Pavilionului colateral rom. Interviu
Iliana Schileru, curator of the Roma Pavilion, collateral event. Interview
UN DIALOG DE DARIA GHIU
- 36 Corina Apostol, curatoarea Pavilionului Estoniei în Giardini. Interviu
Corina Apostol, curator of the Estonian Pavilion in Giardini. Interview
UN DIALOG DE BOGDAN BĂLAN
- 46 Alex Mirutziu: Bienala de artă de la Veneția - un raport fulger
Alex Mirutziu: The 59th Venice Biennale - swift report
TEXT: ALEX MIRUTZIU
- 48 Nimic de vânzare
Nothing for sale
TEXT: DANA ANDREI

54 Pentru o viață demnă
Re-vrăjirea lumii: Małgorzata Mirga-Tas la Bienala de la Veneția 2022
For a life of dignity
Re-enchanting the world: Małgorzata Mirga-Tas at the Venice Biennale 2022
TEXT: ANCA RUJOIU

59 Vămi și palate: Bonus-Bienala
Tolls and Palaces: The Bonus-Biennial
TEXT: BOGDAN GHIU

64 Roxana Donaldson: Copilăria matriarhului – despre oameni, lacrimi și plante
Roxana Donaldson: The Matriarch's Childhood – on people, tears and plants

PORTOFOLII PORTFOLIOS

68 RADU IGZSAG
TEXT: ADRIAN GUȚĂ

72 Ioana Stelea: Portret prin transparența sticlei
Ioana Stelea: A portrait through the transparency of glass
TEXT: ANA-MARIA ILIE

76 „Ficțiunea este singurul loc care încă mai păstrează identitatea originală”
Câteva reflecții despre arta Floriamei Cădea
“Fiction is the only place holding the original identity”
Some reflections on Floriama Cădea's art
TEXT: DIANA MARINCU

80 Sabina Suru și artistul multimedia în arta contemporană românească
Sabina Suru and the multimedia artist in Romanian contemporary art
TEXT: ANDREI TUDOSE

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

86 Mihai Zgondoiu
2022: Odiseea Spațială (Întoarcerea Omului Aproximativ)
2022: A Space Odyssey (The Return of The Approximate Man)
TEXT: HOREA AVRAM

89 Bogdan Vladuță știe că va muri, atunci când pictează - Citări din Van Gogh
Bogdan Vladuță knows that he will die when he paints - Quotations from Van Vogh
TEXT: BOGDAN BĂLAN

94 Arantxa Etcheverria
O resemantizare ambientală a obiectului cotidian
An ambient resemantization of the everyday object
TEXT: DAN BREAZ

99 Locuirea virtuală și relația corpului cu lumea
Virtual dwelling and the body's relationship with the world
TEXT: RALUCA OANCEA

104 Radu Cioca
„All the Suns”. Scenografie nesfârșită
“All the Suns”. Infinite scenography
TEXT: GEORGIANA BUȚ

106 MV SCI-ART Center
Galeria Meta Spațiu & Universitatea Politehnică din Timișoara
Meta Space Gallery & the Polytechnic University of Timișoara
TEXT: MĂLINA IONESCU

112 „La marginea lumii” - Desenul [devine] instrument de reflecție
“At the edge of the world”
- Drawing [becomes] a tool for reflection
TEXT: ADA MUNTEAN

118 Diana Matilda Crișan.
“Cheerleader for a funeral”
TEXT: IOANA GABRIELA CHERCIU

124 Ioana Olăhuț
O expoziție despre primejdii, feminitate și o iubire dincolo de moarte
An exhibition about dangers, femininity and a love beyond death
TEXT: MARIA ZINTZ

127 Zoița Delia Călinescu
Ecouri după finalul unei expoziții
Echoes after the end of an exhibition
TEXT: OLIVIA NIȚIȘ

130 Maria Mandea
Rousseau tradus prin joc
Rousseau translated through games
TEXT: ANDREEA DUMITRESCU

134 „Zilele Sculpturii” la București
“Sculpture Days” in Bucharest
TEXT: IOANA VLASIU

138 Julia Haumont
Forma individuală și madlena lui Proust
The single form and Proust's Cupcake
TEXT: CĂLINA COMAN

142 Salonul Artelor Decorative, ediția a XX-a
Focus: Anul Internațional al Sticlei
The Decorative Arts Salon, 20th Edition
Focus: International Year of Glass 2022
TEXT: COSMIN NĂSUI

EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

150 Ultima instanță este imaginea
Remarci asupra picturii lui Diet Sayler
The last instance is the picture
Notes on the painting of Diet Sayler
TEXT: REINHARD ERMEN

158 Ioana Stanca și Orsi Vető: „Moale ca Apa”
Ioana Stanca and Orsi Vető: “Soft as Water”
TEXT: ÉDA MEGGYESHÁZI

161 Francis Bacon. „Omul și Bestia”
Francis Bacon. “Man and Beast”
TEXT: VERONICA KIRCHNE

ESEU / ESSAY

RECENZII DE CARTE / BOOK REVIEWS

166 Adrian Ghenie - Începuturi - etapa cvasimonocromă
Adrian Ghenie - Beginnings - The Quasi-Monochrome Stage
TEXT: ROBERT TERCIU

170 Trusa cu soluții pentru supraviețuire cosmică și migrație interplanetară
A kit for space survival and interplanetary migration
TEXT: HOREA AVRAM

172 Constantin Flondor
„Foaia de hârtie” este un câmp de energie
“The sheet of paper” is a field of energy
TEXT: DIANA MARINCU

174 Noi principii asupra principiilor modelatoare ale creației lui Constantin Flondor
New perspectives on Constantin Flondor's formative principles of creation
TEXT: MARIA OROȘAN-TELEA

177 Marin Gherasim - catalog
TEXT: DOINA MÂNDRU

IN MEMORIAM

180 HENRY MAVRODIN (1937-2022)
TEXT: HORAȚIU LIPOT

183 DORU COVRIG (1942-2022)
TEXT: ILEANA PINTILIE

186 MNAC - PROGRAM EXPOZIȚIONAL / EXHIBITION PROGRAM

193 INFO ART

206 COLABORATORI
CONTRIBUTORS

BIENALA DE ARTĂ DE LA VENEȚIA, 2022: PRIVIREA DIN AFARĂ

VENICE ART BIENNALE, 2022: OUTSIDER VIEW

Text: Daria Ghiu

Privirile noastre îndreptate către artă sunt întotdeauna încărcate de propriile noastre experiențe, interese, nevoi, cunoașteri. Pe lângă unele lucrări trecem nepăsători, altele nasc în noi încântare sau revoltă. Bienala de artă de la Veneția concentrează odată cu fiecare ediție o cantitate de artă nebănuț de mare, iar întregul proces curatorial marchează noi teritorii și lasă deoparte altele. Odată la doi ani, la Veneția, suntem martorii trecerii sub uitate a unora și a punerii sub lupă a altora. Arta la Veneția nu e niciodată nevinovată și reflectă politicul, captează discursurile momentului pe care îl trăim. Cea de-a 59-a ediție a Bienalei de artă de la Veneția (23 aprilie – 27 noiembrie 2022) stă sub semnul *Laptelui viselor* propus de curatoarea Cecilia Alemani, pe urmele suprarealistei Leonora Carrington (1917-2011). O bienală amânată timp de un an, din cauza pandemiei, o bienală-cercetare riguroasă, concentrată mai mult ca în trecut asupra istoriei artei secolului XX. Pentru curatoarele, e absolut necesară revizitarea avangardelor istorice, dar altfel decât ne-am obișnuit: această ediție de bienală e exclusiv a artistelor avangardiste, ale căror discursuri se regăsesc astăzi actuale, proaspete, prezente în țesutul artei contemporane. Avangardele devenit la Veneția punți de legătură nu doar cu prezentul dar și – ai mereu senzația pe măsură ce vizitezi spațiile de expoziție – cu viitorul. Părem martorii unui timp unic, pentru compoziții istorice perfect contemporane și care anticipează impecabil viitorul.

Bienala din acest an e o celebrare a vieții. Dincolo de uman, dincolo de vegetal, de artificial, dincolo chiar de viață. *Celălalt* e de neoprit. E o bienală a transformărilor continue, dar și a unei anumite simplități a vieții. Giardini, Arsenale, pavilioane naționale (aflate în Giardini, la Arsenale sau în *palazzi* închiriate în oraș). 213 prezențe din 58 de țări în expoziția centrală; 80 de participări naționale (Camerun, Namibia, Nepal, Oman și Uganda pentru prima oară), Pavilionul Rusiei închis în semn de protest împotriva războiului și o *Piazza Ucraina* instalată temporar în Giardini. Leul de Aur îi revine Pavilionului Marii Britanii (cea mai bună participare națională – *Feeling Her Way* al Soniei Boyce, despre impactul femeilor de culoare în producția britanică de muzică). Artista germană Katharina Fritsch primește Leul de Aur pentru întreaga activitate, iar Pavilionul Central se deschide cu o lucrare impresionantă a Katharinei: un *Elefant* (1987, poliester, lemn pictat, 420 x 160 x 380 cm), pe care îl poți privi din toate unghiurile și a cărui reflexie, alături de a ta, o poți fotografia în oglinzile care îl înconjoară. Artista americană Simone Leigh câștigă Leul de Aur pentru cea mai bună participare în expoziția centrală a Bienalei (ea reprezintă și Statele Unite în pavilionul național), iar spațiul de la Arsenale se deschide cu lucrarea sa copleșitoare, *Brick House* (2019, un bust de bronz reprezentând o femeie de culoare, cu înălțimea de 490 cm și diametrul de 270 cm la bază), parte din seria *Anatomy of Architecture*.

The ways we look at art are always imbued with our own experiences, needs, and knowledge. We pass indifferently by some works, while others stir in us either delight or revolt. The Venice Biennale concentrates an extremely large quantity of art with each edition, and the whole curatorial process marks new territories while leaving others behind. Every two years, in Venice, we witness the forgetting of some and the highlighting of others. Art in Venice is never innocent. It reflects the political and channels the discourses of the moment we inhabit. The 59th edition of the Venice Biennale (23 April – 27 November 2022) stands under the sign of *The Milk of Dreams* proposed by curator Cecilia Alemani, following surrealist artist Leonora Carrington (1917-2011). A biennial that has been postponed one year due to the pandemic, a rigorous research-biennial that focuses on the history of 20th century art more so than in the past. For the curator, it is vital to revisit the historical avant-gardes, but in a different way from what we are used to: this edition of the biennale belongs exclusively to avant-garde women artists, whose discourses find themselves relevant, fresh, present in the tissue of contemporary art. In Venice, the avant-gardes become bridges not only with the present but also – something you notice as you visit the exhibition spaces – with the future. We appear to be witnessing a unique time, a time of perfectly contemporary historical compositions that impeccably anticipate the future. This year's biennial is a celebration of life. Beyond the human, beyond plants, beyond the artificial, beyond life even. *The other* is unstoppable. It is a biennial of continuous transformations, but also of a certain simplicity of life. The Giardini, Arsenale, the national pavilions (in the Giardini, Arsenale, or the *palazzi* rented in the city). 213 presences from 58 countries in the central exhibition; 80 national participations (Cameroon, Namibia, Nepal, Oman, and Uganda for the first time), the Russian Pavilion closed down in protest against the war, and a *Piazza Ucraina* installed temporarily in the Giardini. The Golden Lion went to the British Pavilion (the best national participation – Sonya Boyce's "Feeling Her Way," about the impact of women of color in British music production). German artist Katharina Fritsch received the Golden Lion for her entire activity, and the Central Pavilion opened with an impressive work by Katharina: an *Elephant* (1987, polyester, painted wood, 420 x 160 x 380 cm) which you can look at from every angle and whose reflection, together with your own, you can photograph in one of the surrounding mirrors. American Artist Simone Leigh won the Golden Lion for the best participation in the Biennale's central exhibition (she represents the United States in the national pavilion), and the Arsenale space opened with her overwhelming work *Brick House* (2019, a bronze bust depicting a Black woman 490 cm tall and 270 cm in diameter), part of the series *Anatomy of Architecture*. There are 30 collateral events, also in Venice, where contemporary art competes with the

Sunt 30 de evenimente colaterale, în aceeași Veneție în care arta contemporană intră la concurență cu Palatul Dogilor, cu Piața San Marco, cu Accademia, Canal Grande, cu fiecare colț-parte dintr-o mare scenografie urbană. Dar arta contemporană a pătruns și acolo! În Palatul Dogilor s-a imersat Anselm Kiefer, iar la Galleria dell'Accademia e Anish Kapoor. Dacă aplicăm un tip de privire în spiritul perfect conservat al unei bienale încă a națiunilor, observăm că România e prezentă în această ediție în mai multe ipostaze: în Pavilionul Central sunt ființele misterioase, hibride, din cristal colorat semnate de Andra Ursuța (de origine română, artista trăiește și lucrează la New York din 2000). În același palat din Giardini, Alexandra Pirici (care în 2013 semna alături de Manuel Pelmuș *O retrospectivă imaterială a Bienalei de artă de la Veneția* în Pavilionul României curatori de Raluca Voinea) construiește o acțiune performativă continuă intitulată *Enciclopedia relațiilor*, un monument efemer al corpului și al ansamblului de gesturi fragile, care învâluie ca o aură trupurile noastre. Alexandra Pirici le cere vizitatorilor privirea, auzul, dar și atingerea. În Pavilionul României, regizoarea Adina Pintilie abordează tema intimității, într-o prelungire a filmului *Touch Me Not* (2018), și își numește proiectul *Tu ești un alt eu – O catedrală a corpului*. Tot în Giardini, o regăsim pe curatoarea română Corina L. Apostol, care gândește Pavilionul Estoniei și prezintă *Orchidelirium. An Appetite for Abundance*. Iar la Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Art, curatoarea Ilina Schileru îl expune pe Eugen Raportoru, alături de performance-uri semnate de Mihaela Drăgan și Alina Șerban. Privirile noastre asupra artei sunt subiective, iar abordările istoricilor și criticilor de artă merită împletite cu cele semnate de artiști. Fiecare dintre noi vede altfel, selectează altceva, dar cu toții ne împiedicăm de un număr de lucrări comune, așezate puternic, strategic de către curatori în calea noastră în spațiile de expoziție. Unii vom fi entuziasmați, alții intrigați, alții ne vom regăsi, metaforic, propriile lucrări printre cele prezente în Bienală și asta ne va confirma propriile credințe ori ne va destabiliza. Ideile noastre își vor construi prelungiri în ceea ce oferă această ediție de Bienală, vom scrie, vom citi, ca să contrazicem sau din contră, să ducem câteva idei mai departe.

Am invitat mai multe voci în dosar, care să vorbească despre ediția 2022 a Bienalei din diferite perspective: să analizeze substanța *Laptelui viselor*, accentele sale istorice și pe cele contemporane, să observe firele care unesc Bienala, atât în expoziția centrală, cât și în pavilioanele naționale (Raluca Oancea, Melania Andronic, Alice Sartori). Le-am invitat la dialog pe Adina Pintilie, Ilina Schileru și Corina L. Apostol, le-am propus curatoarelor Anca Rujoiu și Dana Andrei să vorbească despre două prezențe ieșite din comun la această ediție: Pavilionul Poloniei și Pavilionul Germaniei. Bogdan Ghiu a survolat în jurul Bienalei, pe urmele unor nume importante ale artei, prezente în patru expoziții colaterale. Iar intervenția artistului Alex Mirutziu, alături de cele două lucrări ale artistei Roxana Donaldson, sunt priviri conceptuale asupra acestei Bienale. O întâlnire, așadar, a privirilor, dedicată celei de-a 59-a ediții a Bienalei de artă de la Veneția.

P.S. Pentru că vorbim despre subiectivitatea privirilor, vă fac la final o mărturisire, în afara rolului meu de coordonator al acestui dosar. Pavilionul meu preferat la această ediție este cel al Belgiei și îi aparține lui Francis Alys. *Natura jocului* este o celebrare a lumii de la un colț la altul prin unica putere a ludicului.

Doge's Palace, San Marco Square, the Accademia, Canal Grande, each corner a part of this large urban scenery. But contemporary art has infiltrated these spaces as well! In the Doge's palace one finds Anselm Kiefer, and at the Galleria dell'Accademia, Anish Kapoor. If we apply a certain look towards the perfectly preserved spirit of a biennial that is still one of nations, we notice that Romania is present in multiple guises: in the Central Pavilion there are the mysterious hybrid colored-crystal beings signed by Andra Ursuța (of Romanian origin, the artist has lived and worked in New York since 2000). In the same Giardini palace, Alexandra Pirici (who, in 2013, co-authored with Manuel Pelmuș *An immaterial retrospective of the Venice Biennale* in the Romanian Pavilion, curated by Raluca Voinea) constructs a continuous performative action titled *Encyclopedia of Relations*, an ephemeral monument to the body and the collection of fragile gestures that surround our bodies like an aura. Alexandra Pirici asks for the visitors' sight, hearing, but also touch. In the Romanian Pavilion, director Adina Pintilie tackles the topic of intimacy, an extension of the film *Touch Me Not* (2018), calling her project *You Are Another Me – A Cathedral of the Body*. Also in the Giardini, we find Romanian curator Corina L. Apostol, who conceived the Estonian Pavilion, presenting *Orchidelirium. An Appetite for Abundance*. And at Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Art, curator Ilina Schileru exhibits Eugen Raportoru, alongside performances by Mihaela Drăgan and Alina Șerban.

How we look at art is subjective, and the approaches of art historians and critics should be woven together with those of artists. Each of us sees differently, selects different things, but we all stumble over certain things which the curators have placed deliberately, strategically in our paths in the exhibition space. Some of us will be excited, others intrigued, some will, metaphorically, see our own works among those presented at the Biennale, and this will either confirm our own beliefs or destabilize us. Our ideas will extend into what this edition of the Biennale has to offer, we will write, we will read, in order to disprove, or on the contrary, to carry certain ideas forward. I have invited multiple voices to speak in this dossier about the 2022 edition of the Biennial from a variety of perspectives: to analyze the substance of *The Milk of Dreams*, its historical and contemporary nuances, to note the strands that give the Biennial its cohesion, both in the central exhibition and in the national pavilions (Raluca Oancea, Melania Andronic, Alice Sartori). I invited Adina Pintilie, Ilina Schileru, and Corina L. Apostol to a dialogue, I invited curators Anca Rujoiu and Dana Andrei to talk about two unexpected presences at this edition: the Polish Pavilion and the German Pavilion. Bogdan Ghiu surveyed the Biennial's outskirts, following important artists present in four collateral exhibitions. And artist Alex Mirutziu's intervention, together with two works by artist Roxana Donaldson, represent conceptual, purely visual perspectives on the biennial. It is an encounter of looks dedicated to the 59th edition of the Venice Biennale.

P.S. Because we are talking about the subjectivity of looking, I have a confession to make, outside of my role as editor of this dossier. My favorite pavilion was Belgium's, belonging to Francis Alys. *The Nature of the Game* is a celebration of the world from one corner to another through the unique power of playing.

Translated by Rareș Grozea

„LAPTELE VISELOR”: UN SPAȚIU AFECTIV ÎN CARE SE VISEAZĂ CU OCHII DESCHIȘI “THE MILK OF DREAMS”: AN AFFECTIVE SPACE FOR DAYDREAMING

Text: Raluca Oancea



Imagine din Pavilionul Central, capsula istorică *Leagănul vrăjitoarei*. Credit foto Roberto Marossi. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia.
Image from the Central Pavilion, *The Witch's Cradle* historical capsule. Photo credit Roberto Marossi. Courtesy of La Biennale di Venezia.

Dacă ar fi să caut câteva imperative cheie pentru a 59-a ediție a bienalei de la Veneția, curatoriată de Cecilia Alemani, acestea ar fi acceptarea diferenței și a hibridizărilor infinite, reconsiderarea postumanistă a non-umanului, reconcilierea cu afectul și inconștientul, revalorificarea visului, a teatralității și a simulacriului. Le confirmă chiar titlul bienalei – „Laptele viselor” – inspirat de o carte ilustrată pentru copii, populată de personaje stranii precum John cu aripi în loc de urechi sau Humbert cel frumos dar crud cu surorile sale din cauza prieteniei cu un crocodil. Autoarea acestei cărți, Leonora Carrington, scriitoare și artistă suprarealistă de origine irlandeză stabilită în Mexic după un sinuos periplu european, constituie un adevărat simbol al bienalei, grație vieții ei dionisiace (relația tumultuoasă cu Max Ernst, internările în sanatorii pentru tulburări

If I were to search for some central themes in the 59th edition of the Venice Biennale curated by Cecilia Alemani, it would be the acceptance of differences and infinite hybridizations, the posthuman reassessment of the non-human, a reconciliation with the affect and the subconscious, the resignification of dreams, theatricality and simulacrum. They are confirmed by the very title of the biennial – “The Milk of Dreams” – inspired by an illustrated children’s book populated by strange characters like John, who has wings for ears, and Humbert, who is beautiful but insufferable with his sisters as he befriends a crocodile. The author of the book, Leonora Carrington, an Irish-born surrealist writer and artist who lived in Mexico after a sinuous peregrination in Europe, stands for a true symbol of the biennial thanks to her boisterous life (her tumultuous



◀ Simone Leigh, *Ultima haină*, bronz, 137.2×147.3×68.6 cm, Pavilionul Statelor Unite, 2022. Credit foto Marco Cappelletti. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia.

Simone Leigh, *Last Garment*, bronz, 137.2×147.3×68.6 cm, United States Pavilion, 2022. Photo credit Marco Cappelletti. Courtesy of La Biennale di Venezia.

relationship with Max Ernst, time spent in a sanatorium for mental disorders, her feminist activism) and some iconic works in the main pavilion at Giardini, or from the exhibition “Surrealism and Magic” at the Peggy Guggenheim museum. From Guggenheim, where Leonora’s fascinating *Cat Woman* (1951) awaits to be surrounded and read ritualistically (to get in touch with the perilous journeys in the *Book of the Dead* and the Egyptian hybrid deities of humans and sacred animals), or the painting *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975) exhibited in a red room which resemble a witchcraft testing ground, revealing excellently the connection between a woman’s magical power and nature’s regenerative force, slight yet strong connections lead you towards the biennial pavilions where similar issues are problematized through skillfully made textiles, experimental drawings and etchings, surprising mixtures of flowers, feathers, leaves, tobacco, beads, and silk, made by artists from distant territories: Brazil (Rosana Paulino), Chile (Violeta Parra), Cuba (Belkis Ayón), Haiti (Myrlande Constant), India (Mrinalini Mukherjee), Thailand (Pinaree Sanpitak), Tunisia (Safia Farhat), Venezuela (Palmirra Corea), Musqueam and Tsleil-Waututh territories (Gabrielle L’Hirondelle Hill), etc.

In my opinion, the strongest taking out from hiddenness of this magical feminine force is made by the Black artist Simone Leigh, winner of the Golden Lion, whose monumental sculptures occupy both the USA pavilion, the central pavilion, and the Arsenale garden. Her sublime characters of massive female bodies made of bronze, steel, and ceramic conserve their *sovereignty* even when bended. Captive in a process of repetitive and wearing labor (*Last Garment*, 2022), they remain expressive and integral even without the capacity of sight (see also the return to the surrealist inner look) or hands (*Brick-House*, 2019). The Black woman’s body becomes a political body, a battleground for historical conventions: morality, fashion, art or labor canons. Imposing yet gracious, the woman in golden-bronze in the Arsenale garden (*Cupboard*, 2022) addresses the conventional crinoline from the 18th century. In the US pavilion, a mysterious decapitated figure made from blue enamelled ceramic commemorates the revolts in Martinique (1991) against the statue of empress Josephine, a slavery advocate. The works inspired by African folklore or the architectural details from vegetal materials placed in the same US pavilion, employ a critique of the interwar Global Fairs which showcased the wealth and territories of the superpowers, as well as the Paris Colonial Exhibition (1931) where indigenous people were displayed as live exhibits, and the motif of the African palace with a thatched roof was promoted and infantilized at the same time.

As such, the pavilions at Venice align with these main narratives that try to reconstruct women, non-European subcultures and cultures and reposition the individual in relation to nature and technology, while encouraging diverse hybridizations, now and then charged with erotic or morbid hues. The aesthetic categories employed are the bizarre, the sublime, the shock, or the new “uncanny” associated with the new waves of affectivity, novel ways of reading surrealism, incompatible with eurocentrism or machismo, or new variants of romanticism, expressionism, baroque or rococo, camp and kitsch,

exponate vii, iar motivul palatului african cu acoperiș de paie era promovat și totodată infantilizat. Pavilioanele de la Veneția se rialiază deci acestor linii directoare ce reabilitează femeia, subculturile și culturile non-europene, re poziționează individul uman față de natură și tehnologie încurajând hibridizări diverse ce capătă uneori tentă erotică sau morbidă. Categoriile estetice regăsite sunt bizarul, sublimul, șocul, abjecția sau mai noul „uncanny”, asociate cu noi valuri ale afectivității, noi citiri ale suprarealismului, incompatibile cu eurocentrismul și machismul, dar și noi variante de romantism, expresionism, baroc sau rococo, camp și kitsch, asumate și articulate critic.

O primă recontextualizare, în oglindă, a jinduirii rococo pentru ținuturi îndepărtate și animale exotice, pentru porțelan și strălucirea aurului, va naște astfel ironia și comentariul anticolonialist. Alături de contribuțiile lui Simone Leigh, pot aminti *Elefantul* Katharinei Fritsch (câștigătoare a Leului de Aur pentru întreaga activitate), o impunătoare sculptură hiperrealistă ce întâmpină vizitatorii în primul salon al pavilionului central de la Giardini, de la înălțime, sub un tavan bogat decorat în auriu și albastru, înconjurat de oglinzi, dar și ingenioasa colecție de 300 de porțelanuri cu tentă critică și erotică propusă la Arsenale de Pavilionul Letoniei (artist duo Skuja Braden, *Selling Water by the River*).

Sunt reluate și interesul renașcentist pentru științele naturale (care fără a nega magia presupunea uneori lucrul ilegal cu cadavre sau mulate de reptile înspăimântătoare) și pasiunea manieristă pentru cabinete de curiozități, *Wunderkammer*. În acest sens pot fi citite și cele cinci „capsule ale timpului”, mici cabinete inserate în pavilioanele centrale în scopul de a oferi un context istoric bienalei. Sub titlul *A Leaf a gourd a shell a net a bag...* (folosit de scriitoarea SF Ursula K Le Guin pentru a susține importanța antropologică a uneltelor și recipientelor de îngrijire și ocrotire a vietii, neglijate în favoarea mai spectaculoaselor și agresivelor arme și însemne masculine), prima capsulă de la Arsenale prezintă delicatele schițe botanice ale Mariei Sibylla Merian, o pionieră în studiul insectelor și

Delcy Morelos, *Paradisul pe Pământ* (detaliu), Arsenale, 2022. Credit foto Roberto Marossi. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia. Delcy Morelos, *Earthly Paradise* (detail), Arsenale, 2022. Photo credit Roberto Marossi. Courtesy of La Biennale di Venezia.



Imagine din Pavilionul Central, Katharina Fritsch, *Elefant*, poliester, lemn, vopsea, 381x419x160 cm, 1987. Credit foto Roberto Marossi. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia. Image from the Central Pavilion, Katharina Fritsch, *Elephant*, polyester, wood, paint, 381x419x160 cm, 1987. Photo credit Roberto Marossi. Courtesy of La Biennale di Venezia.

taken and articulated critically.

A first mirroring recontextualization of a rococo aching for faraway lands and exotic animals, for porcelain and shiny gold, will eventually employ irony and anticolonial commentary. Along Simone Leigh's contributions, I could name the work *Elephant* by Katharina Fritsch (winner of the Golden Lion for her lifetime work), an impressive hyperrealist sculpture that welcomes the visitors from above, in the first room of the Giardini central pavilion, placed under a richly decorated ceiling in golden and blue and surrounded by mirrors, but also the ingenious collection of 300 porcelain works imbued with critical and erotic hues proposed for the Arsenale by Latvian Pavilion (the artist duo Skuja Braden's *Selling Water by the River*).

A renaissance interest for natural sciences is readopted (although it did not deny magic, it sometimes implied illegal work on corpses or horrendous reptile casts) and a mannerist passion for the cabinet of curiosities, *Wunderkammer*. We can apply a similar reading to the five “time capsules,” small cabinets included in the central pavilions aimed at offering a historical context of the biennial. Under the title *A Leaf a gourd a shell a net a bag...* (used by the science-fiction writer Ursula K Le Guin to assert the anthropological importance of tools and containers used in caring for and protecting life, neglected in favor of the more spectacular and aggressive weapons and masculine signifiers), the first capsule at the Arsenale presents the delicate botanical sketches of Maria Sibylla Merian, a pioneer in the study of insects and plants from the 17th century, and the fascinating papier-mâché uterus of Alette Jacobs, the first woman admitted to a Dutch university. The cabinet-type structure also opens a linkage to the neuroscience



Zineb Sedira, *Visele nu au titlu* (detaliu), Pavilionul Franței. Credit foto Marco Cappelletti. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia. Zineb Sedira, *Dreams Have No Titles* (detail), France's Pavilion. Photo credit Marco Cappelletti. Courtesy of La Biennale di Venezia.

plantelor din secolul al XVII-lea, și fascinantele utere din papier-mâché ale Alettei Jacobs, prima femeie admisă la o universitate olandeză. Structura de tip cabinet deschide conexiuni și către expoziția de neuroștiință *Human Brains*, o impresionantă arhivă de manuscrise, interviuri, tablouri, machete, panotată misterios la Fondazione Prada într-un întuneric, străfulgerat de spoturi și neone.

Noua relaționare cu natura se detașează de aseptica dihotomie subiect cunoscător - obiect natural clasificat. În instalațiile imersive de mari dimensiuni *Earthly Paradise* (Delcy Morelos, 2022), *To See the Earth before the End of the World* (Precious Okoyomon, 2022) spectatorul este îngropat, integrat până la indistinție în materiale naturale (pământ, pietre, apă, mirodenii, plante vii), pentru a învăța despre moarte și transgresiune, cât și despre viață, mirosuri ori despre legătura dintre sclavie și culturi precum trestia de zahăr. Instalații video spectaculare, cu inflexiuni poetice, ludice și erotice, precum *The Severed Tail* (Marianna Sinmnett, 2022), *Le Sacre du printemps* (Zheng Bo, 2021) sau *Songs from the Compost: mutating bodies, imploding stars* (Eglé Budvytytė, 2020) propun spații afective de imersiune în cosmosul animal sau vegetal, hibridizări, dansuri simbiotice, scene de sex cu copaci. Publicul este atras în sala de proiecție de o intrigantă coadă strecurată afară pe sub perdeaua roșie de la intrare, invitat să urmărească filmări cocoțat pe un gigantic animal păros, biciuit de scene care alternează cruzimea dionisiacă și frumusețea contemplativă, extazul cu moartea și dezintegrarea, conotațiile erotice cu aserțiunile critice la adresa Antropocenului. Relația dintre natură și tehnologie rămâne tranzitorie. Un coeficient de indeterminare permite celor două să intre în opoziție, așa cum se întâmplă în pavilionul Italiei în care o sublimă mare de licurici învăluie și lasă în urmă

exhibition “Human Brains,” an impressive archive of manuscripts, interviews, paintings and scale models displayed in a mysterious way at Fondazione Prada, in complete darkness with flashes of spotlights and neon lights.

The new relationality with nature moves beyond the aseptic dichotomy of the knowing subject vs. the classified natural object. In the large-scale immersive installations *Earthly Paradise* (Delcy Morelos, 2022), *To See the Earth before the End of the World* (Precious Okoyomon, 2022) the spectator is buried, immersed until indistinction in natural elements (soil, rocks, water, spices, living plants), to learn about death, transgression, life, or smells, or about the relationship between slavery and the cultivation of sugarcane. The impressive video installations with poetic, ludic, and erotic inflections, like *The Severed Tail* (Marianna Sinmnett, 2022), *Le Sacre du printemps* (Zheng Bo, 2021) or *Songs from the Compost: mutating bodies, imploding stars* (Eglé Budvytytė, 2020), propose affective spaces of immersion into the animal or vegetal cosmos, hybridizations, symbiotic dances, scenes of sex with trees. The public is allured in the projection room by an intriguing line crept outside at the entrance under the red curtain, invited to watch shots from a gigantic hairy animal, whipped by scenes that alternate between a fierce cruelty and contemplative beauty, ecstasy, death, and disintegration, erotic connotations and critical assertions of the Anthropocene.

The relationship between nature and technology remains transitory. An indeterminate factor allows the two to counterpose, like we can see in the Italian pavilion where majestic fireflies cover and desert a huge abandoned factory (in tune with Pasolini's words – *I would give the whole of Montedison for one firefly!*). At times, technology becomes a mediator between humans and nature like in the Serbian pavilion



Skuja Braden, *Vânzând apă lângă râu* (detaliu), Pavilionul Letoniei. Credit foto Andrea Avezzù. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia.
Skuja Braden, *Selling Water by the River* (detail), Latvian Pavilion. Photo credit Andrea Avezzù. Courtesy of La Biennale di Venezia.

o uriașă fabrică abandonată (în acord cu vorbele lui Pasolini – *Aș da întregul imperiu industrial Montedison pentru un licurici!*). Alteori tehnologia devine chiar mediatorul dintre om și natură, ca în pavilionul Serbiei în care proiecții HD favorizează contemplarea unei mări zburcimate, ori alege să o simuleze – vezi delicatele flori albe din aplicația VR din pavilionul Georgiei sau grădina *high tech* cu cactuși și flori de neon strălucind în întuneric la Arsenale, *Flowers, Cultivation* (Tetsumi Kudo, 1967, 1972), o viziune post-natură corespunzătoare „Noii Ecologii”.

Principiul simulării va governa și scenografiile *uncanny* cu nimfe hiperrealiste și centauri spânzurați din remarcabilele pavilioane ale Venetiei și Danemarcei, cât și spațiul cinema din pavilionul Franței ce combină scenografiile personale ale artistei Zineb Sedira cu decoruri din filme franco-algeriene. Sub semnul spectacolarului se adună înfricoșătorul *Doomsday* (Si On, 2020), o recontextualizare a marelui val al lui Hokusai în epoca codurilor roșii de tsunami, construită la Conservatorul din Venetia din trei tone de haine, cât și monumentalele băi cathartice de sânge și de negru, organizate după principiul abjecției și al transgresiunii, sublime scenografiile non-tehnologice semnate în pavilioane conexe de Hermann Nitsch sau de Anish Kapoor, ce crestează rana Sfântului Toma direct în perete. Fie că este vorba despre întuneric sau lumină, vis sau beție, folosirea sau eludarea tehnologiei, fiecare proiect constituie propriul spațiu afectiv, un joc guvernat de propriile legi, propriul timp (un joc de jocuri în cazul minunatului pavilion al Belgiei). Ceea ce ne învață „Laptele viselor” este cum să parcurgem toate aceste spații spectaculare cu ochii deschiși către social și politic, supraviețuind cruzimii acute de care numai poezia este în stare.

where HD projections encourage the contemplation of a tumultuous sea, or chooses to simulate it – see the delicate white flowers from the VR app in the Georgian pavilion or the high-tech garden with cactuses and neon flowers glowing in the dark in the Arsenale, *Flowers, Cultivation* (Tetsumi Kudo, 1967, 1972), a post-nature vision similar to the “New Ecologies.”

This principle of simulation also governs the uncanny scenographies of hyperrealist nymphs and hanged centaurs from the remarkable pavilions of Venice and Denmark, as well as the cinema space of the French pavilion which combines personal scenographies of the artist Zineb Sedira with French-Algerian film decors. Also spectacular is the horrifying *Doomsday* (Si On, 2020), a recontextualization of Hokusai’s big waves in the era of tsunami red codes, built at the Venice Conservatory from three tons of clothes, as well as the monumental cathartic baths of blood and black organized under the principle of abjection and transgression, superb non-technological scenographies signed, in annexed pavilions, by Hermann Nitsch or Anish Kapoor, slitting the wound of Saint Thomas straight into the wall. Whether it is about darkness or light, dream or exhilaration, the use or avoidance of technology, each project creates its own affective space, a game governed by its own laws and time (a game of games in the case of the wonderful Belgian pavilion). What “The Milk of Dreams” teaches us is to navigate all these spectacular spaces with our eyes open to the social and the political, surviving the acute cruelty which only poetry is capable of.

Translated by Adelina Luft

OCHII BIENALEI THE BIENNALE’S EYES

Text: Melania Andronic



Imagine din Pavilionul Central, Jane Euler, *Vidul venețian*, 2022. Credit foto Marco Cappelletti. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia.
Image from the Central Pavilion, Jane Euler, *Venice Void*, 2022. Photo credit Marco Cappelletti. Courtesy of La Biennale di Venezia.

Casa de cărămidă (2019) a artistei americane Simone Leigh este prima lucrare pe care o vezi, odată ce intri în secțiunea Arsenale a Bienalei.

Parte din seria *Anatomia arhitecturii* (2016 -), aceasta reprezintă un impunător portret al corpului femeii de culoare ca spațiu al multiplicității. Sculptura este înconjurată de lucrările monocrome semnate Belkis Ayón, artistă cubaneză care înfățișează personaje stilizate din Abakuá, o societate secretă antică rezervată exclusiv bărbaților. Singurele elemente care nu sunt stilizate sunt ochii. Astfel, în timp ce sculptura lui Leigh este oarbă, ca și cum ar vrea să-i percepem doar gândurile, ochii pătrunzători din corpurile mitologice ale lui Ayón ne observă cu intensitate. Încă din această cameră putem percepe tonul unei expoziții care îmbină artiști din diverse generații, mișcări și regiuni. Aceasta mă face imediat să mă gândesc la cuvintele lui Harald Szeemann de la ceremonia de deschidere a celei de-a 49-a ediții a Bienalei de la Venetia, „Platoul umanității” / „Plateau of Humankind”, din 2001: „Bienala este gândită asemenea unei oglinzi, o platformă a umanității: un loc înspre care cineva privește și dinspre care este observat, unde publicul este în același timp spectator și protagonist”. Mărturisesc: aproape că am o obsesie față de Szeemann, care a fost total depășită de căutarea ochilor care m-au surprins cel mai mult în această bienală.

Vidul venețian (2022) al artistei Jana Euler din Germania evidențiază ochii unei fețe recompuse sau pe cei ai unei muște, doar pentru a crea un sentiment de neliniște, bazat pe unele din fobiile noastre. Fie că sunt umani sau animali, aceștia sunt sticloși, enigmatice și lipsiți de expresie. Reflexia surprinsă pe suprafața lor strălucitoare ne trimite înapoi în lumea tumultuoasă, către vidul gata să ne înghită.

În Pavilionul Braziliei, în Giardini, Jonathas de Andrade, în expoziția „Com or coração saindo pela boca” curatoriată de Jacopo Crivelli Visconti, integrează cultura populară în lucrările sale. Instalația constă dintr-o serie

Brick House (2019) by the American Simone Leigh is the first artwork installed in the Arsenale section of the 59th International Art Exhibition “The Milk of Dreams.” It belongs to the *Anatomy of Architecture* series (2016 -) and provides a powerful portrait of the Black woman’s body as a place of multiplicity. The sculpture is surrounded by the monochromes of the Cuban Belkis Ayón, which always depict stylized characters from the Abakuá, an ancient secret society reserved exclusively for men. The only non-stylized elements are the eyes. Therefore, while Leigh’s sculpture is blind, as if she wanted us to only perceive her thoughts, the penetrating eyes of the mythological bodies in Ayón’s works observe intensely. Already from this room is visible the tone for a show that intertwines artists of various generations, regions, and movements. That immediately remind me of the words of Harald Szeemann spoken during the opening ceremony of the 49th International Art Exhibition, “Plateau of Humankind” in 2001: “The Biennale is configured as a mirror, a platform of humanity: a place towards which one looks and from which they observe you, a place where the public is, at the same time, spectator and protagonist.”



În centru: Simone Leigh, *Casa de cărămidă*, 2019 și pe fundal: lucrări monocrome de Belkis Ayón, Arsenale. Credit foto Ela Bialkowska. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia.

In the center: Simone Leigh, *The brick house*, 2019 and in the background: monochrome works by Belkis Ayón, Arsenale. Photo credit Ela Bialkowska. Courtesy of La Biennale di Venezia.

I confess that I almost have an obsession with Szeemann, which was totally overcome by the search for the eyes that struck me most during the exhibition. *Venice Void* (2022) by the German Jana Euler highlights the eyes of a recomposed face or those of a fly just to create a feeling of apprehension, which plays on some of our phobias. Whether they are human or animal, they are glassy, unfathomable, and expressionless. The reflection captured on their shiny surface sends us back



▲ **Jonathas de Andrade, *Strălucire în ochi*, 2022, Pavilionul Braziliei. Credit foto Marco Cappelletti. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia.**

Jonathas de Andrade, *Twinkling in the Eye*, 2022, Brazilian Pavilion. Photo credit Marco Cappelletti. Courtesy of La Biennale di Venezia.

◀ **Uffe Isolotto, *Am existat pe Pământ*, 2022, Pavilionul Danemarcei. Credit foto Marco Cappelletti. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia.**

Uffe Isolotto, *We Walked the Earth*, 2022, Danish Pavilion. Photo credit Marco Cappelletti. Courtesy of La Biennale di Venezia.



Zsófia Keresztes, *După vise: îndrăznesc să sfidez daunele*, 2022, Pavilionul Ungariei. Credit foto Marco Cappelletti. Prin amabilitatea La Biennale di Venezia.

Zsófia Keresztes, *After dreams: I Dare to Defy the Damage*, 2022, Hungarian Pavilion. Photo credit Marco Cappelletti. Courtesy of La Biennale di Venezia.

de expresii idiomatice și proverbe care se bazează pe metafore despre corpul uman, făcându-le tangibile, pentru a exprima sentimente și comportamente. Limbajul depinde de colectivitatea existentă și poate deveni o metaforă puternică a felului în care, prin corpul colectiv în pluralitatea și complexitatea sa, este posibil să găsim noi căi de expresie și răspunsuri surprinzătoare la dilemele cruciale ale prezentului. Ochii care vorbesc: *Brilho nos olhos* este dorința de a continua să crezi în viață; *Um olho no peixe e outro no gato* îți amintește să fii mereu cu ochii-n patru în timp ce te dedici unei anumite sarcini și faci totul ca să nu greșești. În Pavilionul Ungariei, Zsófia Keresztes în „După vise: îndrăznesc să sfidez daunele”, curatoriată de Mónika Zsikla, vorbește despre etapele căutării identității, recuperând parabola porcilor spinoși a lui Schopenhauer. Expoziția nu parafrazează cartea, ci chestionează atât ambivalenta relație dintre trecut/prezent și viitor, cât și stadiile prin care oamenii își construiesc identitatea. Eliberate prin reflexie reciprocă de greutatea experiențelor comune și individuale, fragmentele de corp – separate dar existând sub formă de comunitate – încearcă să își atingă forma finală. Oglindă reflectată: unele sculpturi sunt duble – ce ai vrea să vezi despre tine? Ce vezi cu adevărat? Cât de real și cât de virtual este? În plus, piesele sunt legate între ele cu lanțuri de oțel, fiind în același timp conectate, încătușate și ornate cu lacrimi.

Pentru a-i face plăcere artistei Barbara Kruger (prezentă cu o lucrare conceptuală la Arsenale, în care ea ne ordonă printre altele să „plângem”: PLEASE MOURN – e îndemnul ei), am plâns și eu în ferma din Pavilionul danez. Ochii sticloși și însângerați ai femeii centaur așezată pe pământ în lucrarea *We Walked the Earth / Am existat pe Pământ* – lui Uffe Isolotto m-au emoționat profund. În expoziție există o dramă tulburătoare și neașteptată a vieții și a morții, care gravitează în jurul vicisitudinilor unei familii. Ca orice basm întunecat care se respectă, e plină de mister. Ochii mei, ca ai oricărui alt vizitator, observă detaliile încetul cu încetul. Obiecte stranii, diforme, apoi suicidul său, fața și sângele din ochii ei și creatura ciudată pe cale de a se naște – trecem de la calm la neliniște și consternare. Traversând diferitele încăperi ale fermei, sunt catapultată dintr-un trecut idilic, mitic către un viitor distopic. Curatorul Jacop Lillemose ne invită să ne întrebăm unde ar trebui să privim – înapoi către trecut sau înspre viitor, pentru a găsi soluții la problemele lumii care ne înconjoară? Răscrucea de drumuri, unde ceva familiar dispare și altceva necunoscut se arată, e o imagine a ciclului vieții și al morții. Este o situație tragică sau una plină de speranță? Sau poate amândouă? La mai mult de două luni de la vizita mea la Bienala de la Veneția încă nu-mi explic de ce acești ochi mi-au trezit toate aceste sentimente, dar încă le simt privirea ațintită în gândurile mele.

Traducere de andra nikolayi

to the turbid world towards the void, which is ready to swallow us.

At the Gardens in the Brazilian Pavilion, Jonathas de Andrade in “Com or coração saindo pela boca” (curated by Jacopo Crivelli Visconti) encompasses popular culture in its work. The installation consists of a list of idiomatic expressions and proverbs that draw on metaphors about the human body, making them tangible, to express feelings and behaviors. Language depends on the collectivity that exists and can be a powerful metaphor of how through the collective body, as plural as it is complex, it is possible to find new outlets and new answers to the present and its crucial dilemmas. Talking eyes: *Brilho nos olhos* is a wish not to want to stop believing in life; *Um olho no peixe e outro no gato* reminds you to keep an eye on everything around you while you dedicate yourself to a certain task, so that nothing goes wrong.

In the Hungarian Pavilion, Zsófia Keresztes in “After dreams: I Dare to Defy the Damage” (curated by Mónika Zsikla) dedicates herself to the stages of the search for identity, recovering Schopenhauer’s *porcupine dilemma*. The exhibition does not paraphrase the novel. It questions both the ambivalent relationship between the past / present and the future and the stages through which people outline their identity. Freed in mutual reflection from the burdens of common and individual experiences, the mutually referenced fragments of the body – separate but existing as a community – attempt to reach their final form. Reflected mirror: some sculptures are double, what would you like to see about yourself? What do you actually see? How real is it and how virtual is it? Furthermore, the works are linked together by steel chains, they are at the same time connected, imprisoned, and adorned with tears. At least, to please Barbara Kruger (in her conceptual work at the Arsenale, the artist orders us, among other things, to cry: PLEASE MOURN – that’s her exhortation, I also cried: it happened on the farm in the Danish Pavilion. The glassy and bloody eyes of the female centaur lying on the ground in *We Walked the Earth* by Uffe Isolotto, have shaken me deeply. In the exhibition there is a disturbing and unexpected drama of life and death, which revolves around the vicissitudes of a family. Like any self-respecting black fairy tale, it is full of mystery. My eyes, like any other visitor’s, catch details very slowly. Strange, distorted objects, then his suicide, her face and blood in her eyes and the strange creature that is being born. We go from calm, to apprehension, to dismay. Crossing the various rooms of the farm I am catapulted from an idyllic, mythical past to a dystopian future. The curator Jacop Lillemose invites us to ask ourselves where we should look: backwards or forwards to find solutions to the problems of the world around us? The crossroads, where something familiar disappears and something unknown emerges, presents an image of the circle of life and death. Is it a tragic situation or a hopeful one, or maybe both?

More than two months after my visit to the Biennale, I have not yet explained why all these eyes transmitted those feelings to me, and I still happen to meet those gazes in my thoughts.



PORTOFOLII PORTFOLIOS

Ioana Stelea, *Uraniu - Comemorarea comunei - Baia*, sticlă uraniu suflată, fuzionată, prelucrată la lampă, 2021. Credit foto Ioana Stelea.
Ioana Stelea, *Uranium - Commemoration of the commune - The bath*, blown, fused, lamp-processed uranium glass, 2021. Photo credit Ioana Stelea.

„FICTIUNEA ESTE SINGURUL LOC CARE ÎNCĂ MAI PĂSTREAZĂ IDENTITATEA ORIGINALĂ” CÂTEVA REFLECȚII DESPRE ARTA FLORIAMEI CÂNDEA

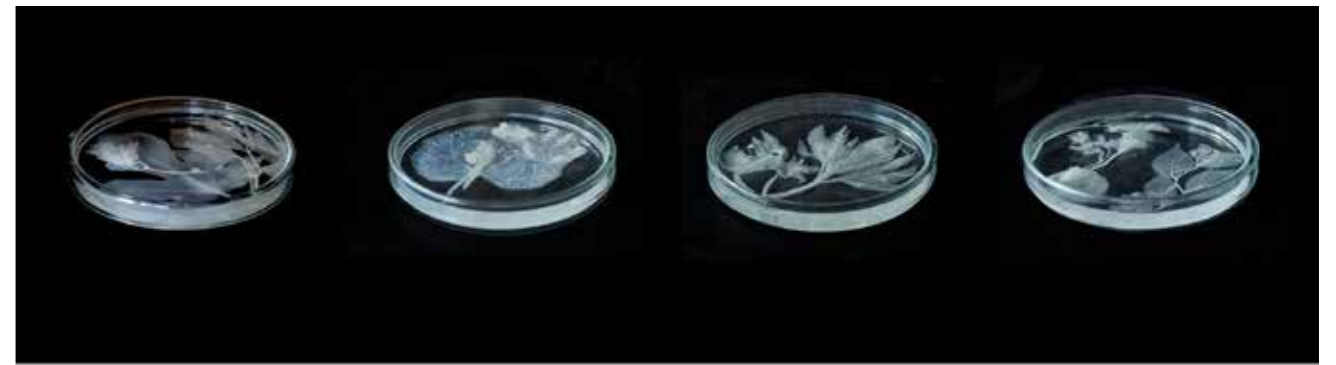
“FICTION IS THE ONLY PLACE STILL HOLDING THE
ORIGINAL IDENTITY”
SOME REFLECTIONS ON FLORIAMA CÂNDEA’S ART

Text: Diana Marincu

Poziția artistică a Floriamei Cândea este singulară pe scena artistică actuală din România și merită o atenție specială. O artistă discretă, preocupată de cercetarea artistică solidă, cu un demers conceptual foarte bine articulat, Floriama convertește instrumentele unui demers științific într-un repertoriu vizual neașteptat, în care identitatea obiectului capătă fluiditatea și dinamica mediului natural, față de care nu mai există o opoziție. Prin analogia cu organismele vii și cu formele biologice, clasificările cu care lucrează artista sugerează existența unor categorii intersectate, definite de cunoașterea vizuală ca metodă de a estompa faliile dintre știință și imaginație. Rezultate sunt pe cât de spectaculoase, pe atât de complexe, stratificate și profunde. Floriama Cândea a absolvit secția de Pictură a Universității Naționale de Arte din București în 2007 și programul de masterat *Teoria și Practica Imaginii* la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI). Ca urmare a acestei duble specializări, artista a început să investigheze manifestările „cotitirii postumaniste” în proiecte artistice unde știința și arta se împletesc în mod firesc. Postumanismul a creat o serie de noi subiectivități, iar în lucrări precum *Contaminare*, din 2020, artista contestă exact rigiditatea identitară care a

Within the current artistic scene of Romania, Floriama Cândea’s practice is unique and deserves special attention. A discreet artist, preoccupied with a sturdy artistic research, having a well-articulated conceptual practice, Floriama converts the tools of scientific endeavors into an unexpected visual repertoire in which the object’s identity assimilates the fluidity and dynamism of the natural environment which it no longer opposes. By using living organisms and biological shapes as analogies, the artist works with classifications which suggest the existence of intersected categories, defined by visual theories as methods to blur the lines between science and imagination. The results are both spectacular, complex, multilayered, and profound. Floriama Cândea graduated in Painting from the National University of the Arts in Bucharest in 2007 and obtained a master degree in The Theory and Practice of Images at The Center for Excellence in Image Studies (CESI). As a result of this dual specialization, the artist began investigating the manifestations of the “posthuman turn” in artistic projects where science and art intertwine naturally. Posthumanism produced an array of new subjectivities, and works like *Contaminare / Contamination* from 2020, contest precisely the identarian rigidity that led to the emergence of the need to go beyond anthropocentrism as the only available paradigm. In this work, flowers and decellularized leaves are contaminated by bacteria and mold extracted from Floriama’s work environment. “As a type of image, they serve as metaphor of a world without genders and species, resorting to a reconstruction of the idea of identity which is no longer dictated by naturalism and taxonomies, but by affinities and similitudes,” writes Floriama. This approach erodes the discourse of essentialist identities, detaching from their own epistemological and political characteristics by undermining the normative forces that normally activate it. The engagement with the public to define identity as a fluid concept, which can be constructed and reconstructed without a clear basis, or a nucleus determined by sex, race, origins, etc., is present in other works, where this method of using analogy, similarity, continuity, alliance, and affinity becomes more apparent. In the project *Sensitive*

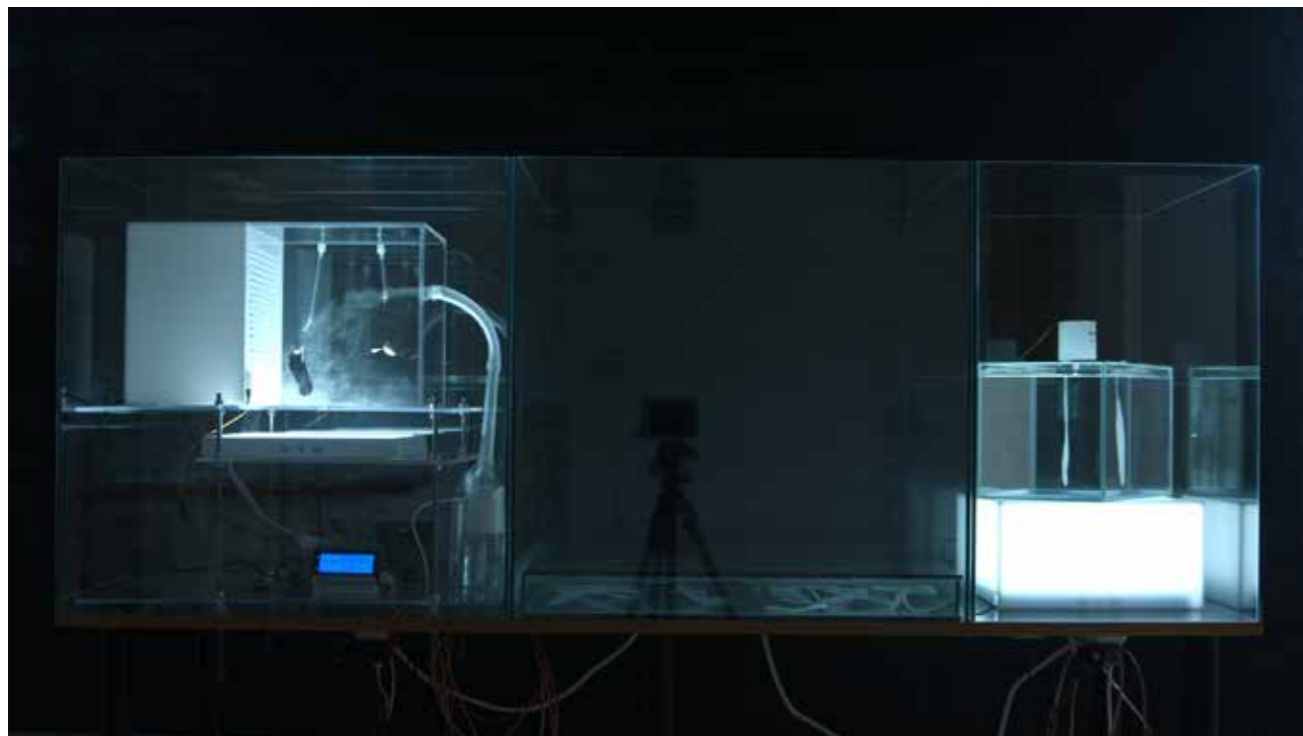
Floriama Cândea, *Simetrie neobișnuită / Unncany Symmetry*, 2019.



Floriama Cândea, *Panspecies*, 2020.



Floriama Cândea, *Obiecte sensibile*, detaliu, 2021. Parte a expoziției de grup „La marginea lumii”, Timișoara. Credit foto: Robert Floria.
Floriama Cândea, *Sensitive objects*, detail, 2021. Part of the group exhibition “At The Edge of The World”, Timișoara. Photo credit: Robert Floria.



Floriama Căndea, *Implant*, 2021.

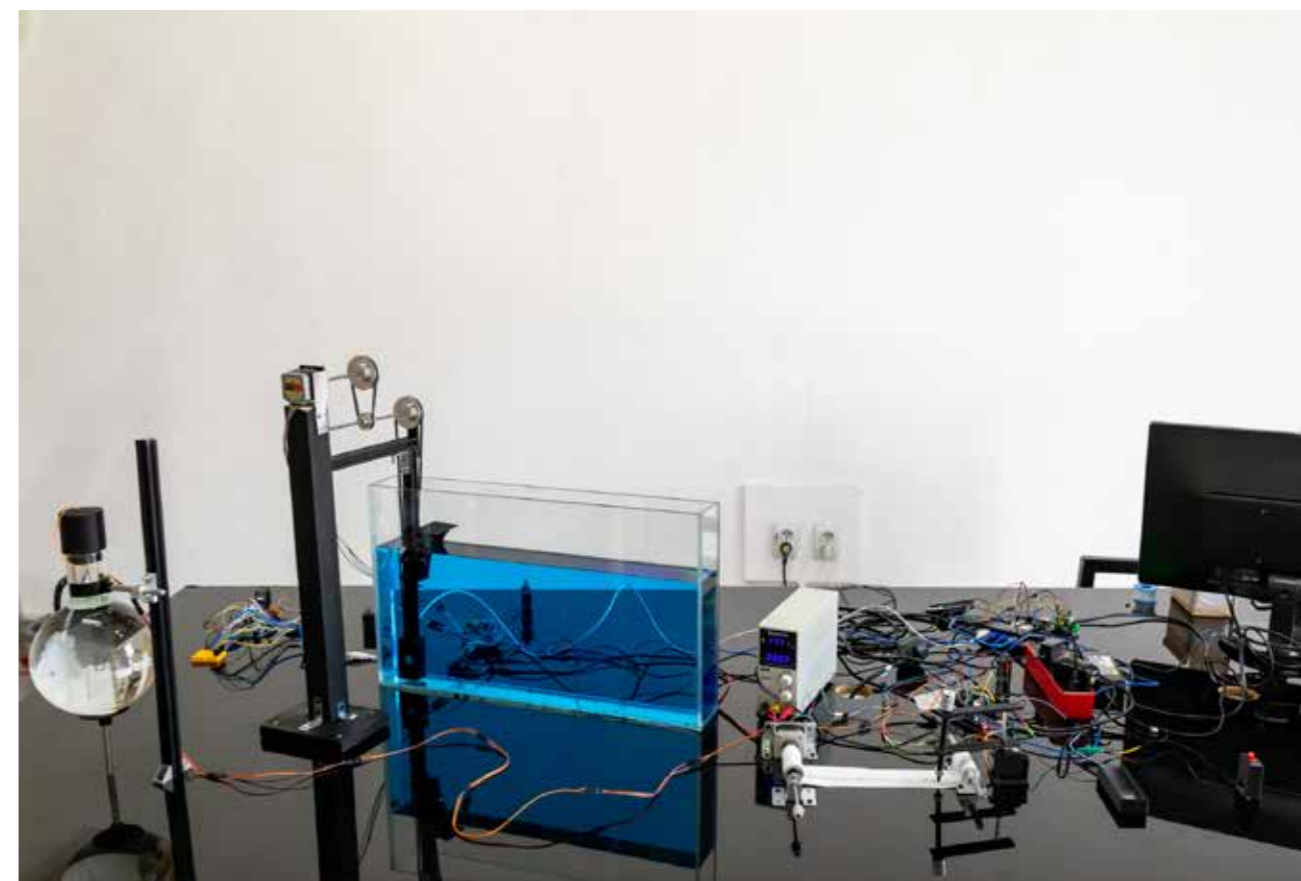
dus la apariția unei nevoi de a depăși antropocentrismul ca unică paradigmă posibilă. În această lucrare, flori și frunze decelularizate sunt contaminate cu bacterii și mucegaiuri extrase de Floriama din mediul său de lucru. „Ca tip de imagine, ele servesc drept metaforă a unei lumi fără gen și fără specii, apelând la o reconstrucție a ideii de identitate, care nu mai este dictată de naturalism și taxonomie, ci mai degrabă de afinitate și similitudine”, scrie Floriama. Această abordare erodează discursul identitar esențialist, delimitându-se de caracteristicile epistemologice și politice ale acestuia prin subminarea forțelor normative care îl activează de obicei. Angrenarea publicului în definirea identității ca un concept fluid, care se poate construi și reconstrui fără a avea un temelie stabil, un nucleu determinat de sex, rasă, origine etc., continuă și în alte lucrări, unde devine și mai evidentă această metodă a analogiei, similitudinii, continuității, alianței și afinității. În proiectul *Sensitive Objects* din 2021, recent expus din nou în cadrul expoziției „La marginea lumii” din Timișoara, „lecția” alterității derivă din convingerea că omul și natura sunt parte a aceluiași sistem ontologic. Elementele instalației includ o replică a unei frunze care, printr-un senzor ekg, înregistrează bătăile inimii artistei și apoi frunza se mișcă în acel ritm; sau o frunză care reacționează la prezența oamenilor printr-un senzor care apoi activează cinetic acea frunză. Aceste exemple întăresc ideea unui transfer firesc între specificitățile umane și cele ale lumii vegetale, iar descentrarea omului în acest nou parcurs determină o serie de întrebări noi – cum ar fi cele pe care teoreticiana feministă Rosi Braidotti le ridică în cartea *The Posthuman*: care sunt noile forme de subiectivitate pe care postumanismul le legitimează și care sunt formele de dezumanizare pe care le poate genera?

Objects from 2021, recently shown in the exhibition “La Marginea Lumii” / “At the End of the World” in Timișoara, the “lesson” of alterity derives from the certainty that human and nature are part of the same ontological system. The elements in the installation consist of a replica of a leaf which through an ekg sensor records the artist’s heart beats, which in return follows the heart’s rhythm; or a leaf reacting to the human presence through a sensor which then activates the leaf kinetically. These examples reinforce the idea of a natural transfer between the specificities of the human world and the natural world, whereas the decentralization of humans from this new course determines the emergence of a series of new questions, such as the one posed by the feminist theoretician Rosi Braidotti in the book *The Posthuman*: What are the new forms of subjectivity that posthumanism legitimizes and what forms of dehumanization does it generate? The nature model in the artistic practice of Floriama Căndea occurs as a method to naturally reconcile all dualities, as a “chain” or “contact zone” necessary to harmonize the aesthetic and the political. Nicolas Bourriaud explained this new tendency to assimilate art, ideology, and psychoanalysis as gestures of expulsion and integration that define a new territory: *exform*. This zone of constant negotiation is seen by the French theoretician as a device navigating between what is expelled and integrated, between power and dissidence, center and periphery. The work *Art clinical tests 2022 – Synthetic reaction lab* departs from a reinterpretation of what physical “wellbeing” could be and the monitoring of apparently objective parameters. The public became temporary patients who transmit these physiologic data to objects which are then translated into visual and kinetic forms. The reflections we can further

Modelul naturii survine în practica artistică a Floriamei Căndea ca o metodă de împăcare firească a tuturor dualităților, ca o „verigă” sau o „zonă de contact” necesare pentru armonizarea esteticului și politicului. Nicolas Bourriaud a explicat această nouă tendință de a asimila arta, ideologia și psihanaliza prin gesturile de expulzare sau de integrare care definesc un nou teritoriu: *exform*. Această zonă de negociere perpetuă este văzută de teoreticianul francez ca un dispozitiv care navighează între ceea ce este repudiat și ceea ce este integrat, între dizidență și putere, între centru și periferie. Lucrarea *Art clinical tests 2022 – Synthetic reactions lab* se bazează pe o reinterpretare a ceea ce poate însemna „bunăstarea” fizică și monitorizarea unor parametrii aparent obiectivi. Publicul se transformă în potențiali pacienți și oferă aceste date fiziologice unor obiecte care le translatează în formă vizuală și cinetică, iar reflecțiile prin care putem specula mai departe acest gest pot fi legate de o resemnificare a datelor obiective în zona metaforică a vizualității. Poate că în analiza acestor date „culese” de la oameni arta, natura și știința oferă un model hibrid fundamental, care doar prin intersecția dintre domenii poate constitui noi reprezentări. În acest sens, pare că „fictiunea” este singurul loc care încă mai păstrează identitatea originală”, după cum consideră Floriama. Puterea ficțiunii de a se insera în modelele științifice și istorice de a privi umanitatea este foarte frumos sintetizată prin sintagma „narațiuni ale multi-speciilor”, utilizată de Agata Agnieszka Konczal în eseu „Telling (hi)stories in the Anthropocene. When forest is a multispecies relation”. Fiecare organism are o voce, o poveste și o memorie. Iar Floriama Căndea știe acest lucru.

speculate related to this gesture can be connected to a resignification of the objective data in the metaphorical area of visibility. Maybe through the analysis of this “collected” data from people, art, nature, and science can offer a fundamental hybrid model, which only through field intersection could consolidate new representations. In this sense, as Floriama puts it, it seems that “fiction is the only place still holding the original identity.” The power of fiction to penetrate scientific and historical models of looking at humanity is beautifully synthesized in the syntagma “multispecies narratives” used by Agata Agnieszka Konczal in the essay “Telling (hi)stories in the Anthropocene. When Forest is a Multispecies Relation.” Each organism has a voice, a story, and a memory. And Floriama Căndea knows that well.

Floriama Căndea, *Teste clinice de artă*, 2022. Credit foto Andrei Tudose. Floriama Căndea, *Art Clinical Tests*, 2022. Photo credit Andrei Tudose.



SABINA SURU ȘI ARTISTUL MULTIMEDIA ÎN ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

SABINA SURU AND THE MULTIMEDIA ARTIST IN
ROMANIAN CONTEMPORARY ART

Text: Andrei Tudose



Sabina Suru, detaliu din instalația *Speculative Mechanisms*, dimensiuni variabile, galeria Creart, 2019. Credit foto Sabina Suru.
Sabina Suru, detail from the installation *Speculative Mechanisms*, variable dimensions, Creart gallery, 2019. Photo credit Sabina Suru.

În curând se împlinesc 60 de ani de la publicarea manifestului Fluxus (1963), care susținea vehement eliberarea de delimitările unui mediu artistic și, mai mult, explorarea conceptelor artistice prin salturi de la un mediu la altul, în funcție de specificitățile discursului conceptual al fiecărei lucrări sau proiect. Un an mai târziu, în 1964, Marshall McLuhan deschidea cartea *Understanding Media: The Extensions of Man* cu capitolul „The medium is the message”. Acesta propunea ideea unei supremații a mediului și structurarea organică a unor trasee conceptuale disociate de mesajele pe care un mediu anume le transportă. În 2022, încă este considerată firească dependența artistului de un mediu predilect, iar arta multimedia este privită ca un amalgam de limbaje vizuale și sonore, aproape invariabil din spectrul noilor

It will soon be 60 years since the publication of the Fluxus manifesto (1963), which vehemently called for the liberation from the delimitations of a single artistic medium, as well as the exploration of artistic concepts through leaps from one medium to another depending on the conceptual discourse of every given work or project. One year later, in 1964, Marshall McLuhan opened his book *Understanding Media: The Extensions of Man* with the chapter “The Medium Is the Message.” It proposed the idea of a supremacy of the medium and the organic structuring of conceptual paths dissociated from the messages that a given medium carries. In 2022, an artist’s dependence on a preferred medium is still considered natural, and multimedia art is seen as an amalgam of visual and sound languages, almost invariably from the spectrum of new technologies. In the



Sabina Suru & Andrei Tudose, în colaborare cu Cristi Balaș, artista văzută de AI-ul dezvoltat în cadrul *The Somatist, the Entropist & the Skeptic*. Cadru generat de un algoritm de inteligență artificială, 2022.
Sabina Suru & Andrei Tudose, in collaboration with Cristi Balaș, the artist seen by the AI developed within *The Somatist, the Entropist & the Skeptic*. Frame generated by an artificial intelligence algorithm, 2022.



Sabina Suru & Andrei Tudose, în colaborare cu Cristi Balaș, imagine test la Art Clinical Tests, în cadrul *The Somatist, the Entropist & the Skeptic*, cadru generat de algoritm de inteligență artificială, 2022.
Sabina Suru & Andrei Tudose, in collaboration with Cristi Balaș, test image at Art Clinical Tests, within *The Somatist, the Entropist & the Skeptic*, frame generated by an artificial intelligence algorithm, 2022.



Sabina Suru, în colaborare cu Irina Marinescu, video-still din a doua iterație *Faulty Technology*, 2020-2021.
Sabina Suru, in collaboration with Irina Marinescu, video-still from the second iteration of *Faulty Technology*, 2020-2021.

tehnologii. În condițiile în care, în discursul actual, multimedia se suprapune cu noile media, iar mediul nu doar informează practica artistică, ci o și ghidează sau, uneori, chiar o condiționează, Sabina Suru propune o abordare care vizează explorarea conceptuală și cercetarea artistică independent de restricțiile unui mediu anume.

Sabina Suru (n. 1986) este activă în fotografie, video, holografie și intermedia, într-un demers centrat pe identitatea mediului și a subiectului artistic, implicând activ publicul în abordările ei artistice. În practica ei, alegerea mediului este subordonată conceptului fiecărei lucrări și mesajului pe care artista vrea să îl transmită. Abordează subiecte cu o pondere semnificativă în mentalul colectiv: modul în care identitatea, personală și obiectuală, este mediată de tehnologii (vechi sau noi) sau cum publicul devine un participant activ, care capătă o voce proprie în cadrul definit de demersul artei. Mai mult decât o explorare, multi-medialitatea este un demers în sine în lucrările Sabine Suru. Proiectele din ultimii ani construiesc un narativ coerent și, în același timp, foarte fluid în jurul temelor propuse de artistă. În *Speculative Mechanisms* (2019-2021), tema identității obiectuale trece printr-un proces de analiză științifică și, în același timp, emoțională. Obiectele sunt reconstruite de către spectatori pe baza unor modele mentale și culturale, traduse într-o reidentificare a acestor obiecte prin memoria afectivă a fiecărei persoane – un mecanism speculativ uman de re-narare a realității.

În *Faulty Technology* (2020-2022), Sabina Suru abordează tema identității personale, mediată prin accidente și mutații tehnologice, în timp ce renegociază conexiunile dintre subiecte aparent disociate: analog vs. digital, imagine statică vs. în mișcare, corp prezent vs. absent. Folosind specificitățile accidentale ale transformării identității imaginii prin multiple iterații de filtrare tehnologică (analog și digital), proiectul pune în discuție obiectivizarea și ambiguitatea imaginii corpului prin intermediul întâmplării tehnice și repetitivității. Demersul este continuat în *The Somatist, the Entropist & the Skeptic* (2022), proiect colaborativ în cadrul căruia Sabina Suru extinde cercetarea identității în zona amprentei digitale a fiecărui individ. În același timp, artista cedează controlul rezultatului final atât unui algoritm de învățare automată („intelligență artificială”), cât și publicului, într-un scenariu în care lasă loc unei duble inversări a controlului. Astfel, spectatorul, în general pasiv, este confruntat cu propriile gânduri și temeri legate de *creatura tehnologică*, transpusă într-o lume fizică, pentru a pune la îndoială intimitatea individuală în cadrul social și digital, și controlul asupra acestei creaturi, despre care știm mult mai puțin decât știe ea despre noi.

Mai multe detalii pe: www.sabinasuru.ro

conditions in which, in the current discourse, multimedia overlaps with new media, and the medium not only informs art practice but also guides it or sometimes even conditions it, Sabina Suru proposes an approach of conceptual exploration and artistic research that is independent from the restrictions of a single medium. Sabina Suru (b. 1986) is active in photography, video, holography, and intermedia, with works centered on the identity of the medium and artistic subject, actively involving the audience in her approaches. In her practice, choosing the medium is subordinated to each work's concept and the message that the artist wants to convey. She approaches weighty topics from the collective consciousness: the ways in which personal and object identity is mediated by (old and new) technologies, or how the audience becomes an active participant that gains its own voice in a frame defined by the artist's practice. More than simple exploration, multimediality is a process in itself in Sabina Suru's works.

Her projects from the last few years construct a coherent and, at the same time, highly fluid narrative around the topics the artist puts forth. In *Speculative Mechanisms* (2019-2021), the topic of object identity goes through a process of scientific and, at the same time, emotional analysis. The objects are reconstructed by the viewers based on mental and cultural models translated in a reidentification of these objects through each person's affective memory – a speculative human mechanism of re-narrating reality.

In *Faulty Technology* (2020-2022), Sabina Suru tackles the topic of personal identity, mediated by accidents and technological mutations, while renegotiating the ties between apparently dissociated subjects: analog vs. digital, static vs. moving image, present vs. absent body. Using the accidental specificities of the transformation of imagistic identity through multiple iterations of (analog and digital) technological filtering, the project tackles the objectification and ambiguation of the image of the body through the means of the technical happening and repetition.

This process is continued in *The Somatist, The Entropist & the Skeptic* (2022), a collaborative project in which Sabina Suru extends her research on identity to each individual's digital footprint. At the same time, the artist cedes control over the final result to a learning artificial intelligence as well as to the audience. The spectator, who is generally passive, is thereby confronted with their own thoughts and fears around the *technological creature*, transposed into the physical world, to make them doubt individual privacy in the social and the digital, and with the control over this creature which we know less about than it knows about us.

More information on: www.sabinasuru.ro

Translated by Rareș Grozea



Sus: Sabina Suru, vedere din expoziția „Life as we touch it...”, IOMO Gallery, București, 2022. Credit foto Andrei Tudose.

Jos: Sabina Suru, *Gentle touch #3*, în cadrul instalației „Life as we touch it...”, IOMO Gallery, București, 2022. Credit foto Andrei Tudose.

Above: Sabina Suru, view from the exhibition “Life as we touch it...”, IOMO Gallery, Bucharest, 2022. Photo credit Andrei Tudose.

Bottom: Sabina Suru, *Gentle touch #3*, within the installation “Life as we touch it...”, IOMO Gallery, Bucharest, 2022. Photo credit Andrei Tudose.



EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA EXHIBITIONS IN ROMANIA

Julia Haumont, *Fără nume nr. 19*, ceramică emailată, 60x42x64 cm, 2022, Galeria IOMO. Credit foto Diana Păun.
Julia Haumont, *Untitled no. 19*, enameled ceramic, 60x42x64 cm, 2022, IOMO Gallery. Photo credit Diana Păun.

MIHAI ZGONDOIU 2022: ODISEEA SPAȚIALĂ (ÎNTOARCEREA OMULUI APROXIMATIV) 2022: A SPACE ODYSSEY (THE RETURN OF THE APPROXIMATIVE MAN)

OMUL APROXIMATIV 3.0

Artist: Mihai Zgondoiu

Kunsthalle Bega, Timișoara

08.04 - 21.05 2022



„Omul aproximativ 3.0”, expoziția lui Mihai Zgondoiu de la Kunsthalle Bega Timișoara (sala „Box”), este nu doar despre oameni aproximativi (ce-or fi fiind și aceștia!), dar și despre lumi posibile, acele universuri pe jumătate reale, pe jumătate închipuite locuite, cum altfel?, doar de oameni aproximativi.

Sintagma generică trimite, cum poate e ușor de bănuțit, la incontournableul Tristan Tzara, mai exact la al său volum *L'homme approximatif*, publicat în 1931. Dar titlul expoziției sugerează în egală măsură ambiguitatea personajelor acestor universuri nepământeste de care ziceam și despre care lucrează și Mihai Zgondoiu, omul ALIENat, extraterestru cu identitate umană aproximativă. Aceste referințe indică de altfel (măcar două dintre) resursele principale ale artei lui Mihai Zgondoiu: avangarda istorică și subcultura paranormalului.

Avangarda este pentru Mihai Zgondoiu reper de creație și argument conceptual. Aici trebuie amintite proiectele sale care revizitează tiparele avangardiste, dintre care poate cel mai cunoscut este *DADA LOVE* (2016), o interpretare după lucrarea *LOVE* a lui Robert Indiana, care reia grafia faimoasei sculpturi, de astă dată în litere decupate în oglindă, așezate pe o oglindă, un DADA ce deopotrivă distorsionează privirea și

Text: Horea Avram

„Omul aproximativ 3.0” [The Approximative Man 3.0], Mihai Zgondoiu's exhibition from Kunsthalle Bega in Timișoara (“Box” hall), is not only for approximative people (whatever they may be!), but also about possible worlds, those half-real universes, half-imagined, half-inhabited (how else?) by approximative people.

The generic phrase, as is easily suspected, refers to the unavoidable Tristan Tzara, and more precisely to his book *L'homme approximatif*, published in 1931. However, the name of the exhibition equally suggests the ambiguity of the characters from these unearthly universes I previously mentioned and with which Mihai Zgondoiu works, the ALIENated man, the extraterrestrial with an approximative human identity. These references indicate (at least two of them) the main resources of Mihai Zgondoiu's art: the historical Avant-garde and the subculture of the paranormal.

The Avant-garde is, for Mihai Zgondoiu, a creative landmark and a conceptual argument. We must remember here his previous projects that revisit Avant-garde patterns, the most notorious of which is probably *DADA LOVE* (2016), an interpretation of Robert Indiana's work *LOVE* which uses the graphics of the famous sculpture with cuts of inverted letters placed on a mirror, a DADA which both distorts vision and comments on the movement's narcissism. However, the Avant-garde is used by Mihai Zgondoiu not only as a visual landmark, but also – very important for the artist! – as a creative mechanism; we should remember here the speculation of chance in the artistic process or the absurd, together with a good dose of irony. A good example of this is *Mâna de aur a artistului* [The Artist's Golden Hand] (2011), a golden plaster cast, a question regarding the subversive value of art but also a sarcastic reference to the viability of handicraft as an artistic process; another example is one of the well-known Zgondoiu “trademarks,” the *#rien* series (2017 – ongoing), a parody of social media messages, headlines, and fake news, launched immediately after the DADA centenary with a poem-manifesto which bears the same name.

Then, there is the artist's preoccupation with the paranormal and the pop “studies” in mysteries, parallel and alien worlds, a personal mythology that is both sarcastically and seriously acknowledged and highly instrumentalized in this exhibition. The artist's interest for this area is not new and his research is solid. The result consists in sketches, archived documents, images made, cut, appropriated.



▲ ◀ Vedere din expoziție. Credit foto: Mihai Zgondoiu.
Exhibition view. Photo credit: Mihai Zgondoiu.

comentează despre narcisismul mișcării. Dar avangarda este operaționalizată de Mihai Zgondoiu nu doar ca reper vizual, ci – foarte important pentru artist! – și ca mecanism de creație, și aici trebuie amintite specularea hazardului ca mod de lucru, sau absurdul agrementat cu o bună doză de ironie. Un bun exemplu este *Mâna de aur a artistului* (2011), un mulaj de ghips aurit, o chestionare subversivă a valorii artei, dar și o trimitere sarcastică la viabilitatea manualității ca mod de lucru; sau, una dintre cele mai cunoscute „mărci” Zgondoiu, seria *#rien* (2017 – în desfășurare), o parodie a mesajelor, sloganurilor și a știrilor false din media socială, lansată imediat după centenarul DADA cu un prim manifest-poem cu același titlu.

Apoi, e vorba de preocuparea artistului pentru paranormal și pentru „studiile” populare în zona misterelor, a lumilor paralele și extraterestre, o mitologie personală asumată sarcastic-serios și instrumentată bogat în această expoziție. Interesul artistului pentru această zonă e vechi, cercetarea lui e temeinică. Rezultatul? Materiale schițate, documente arhivate, imagini făcute, decupate, apropiate. Expoziția e gândită instalaționist (și aici se vede cealaltă calitate a lui Zgondoiu, cea de curator), ca un ambient de pe altă lume, amenajat cu desene parietale de mari dimensiuni, provenite din carnetul de schițe al artistului: printre alte iconuri și simboluri mai evidente sau mai absconse, regăsim aici, ca de altfel peste tot în expoziție, acea mască de extraterestru cu ochii mari și figura alungită, imaginea simbol a vizitatorilor de pe alte lumi, provenită din arsenalul științifico-fantastic. Și că pomeneam de prezențe nepământene, artistul propune o galerie de portrete sub forma unor fotografii

The exhibition is designed as an installation (and here we can see Zgondoiu's other role, as a curator), like an otherworldly environment, with large-scale wall drawings from the artist's sketchbook: among other, more or less obvious, icons and symbols we find here (and everywhere in the exhibition) that alien mask with huge eyes and elongated face, the symbol-image of visitors from other worlds, taken from the arsenal of science fiction. And, since we mentioned otherworldly characters, we should say that the artist presents a gallery of portraits in the form of photographs on oval ceramic plates resembling the funerary ones, dedicated to aliens who passed away in movies, an equal mix of humor and appreciation. In an ironic twist, the artist presents the framed first page of the American newspaper *Roswell Daily Record* from July 8, 1947, with news about the capture of a flying saucer, together with the announcement of Romanian king Charles II's marriage in exile, an association that the artist believes to have profound meanings and revealing coincidences. We also find the artist's drawings and collages in video montages playing on screens placed in a kind of pyramid, a symbol of the (sun's) creative power and of immortality, just like Zgondoiu's Approximative Man. An important place in this approximative world is taken by the bibliography (pop magazines and obscure publications) dedicated to UFOs, paranormal activities, circumstantial universes, magical beings, and quasi-religious miracles. Most of these are gathered in consistent “codices,” true bibles of ufology and the paranormal, solemnly placed on lecterns that equally resemble church furniture and the and the devices of a SF spaceship, a suggestion amplified by the esoteric



Vedere din expoziție. Credit foto: Vlad Cîndea.
Exhibition view. Photo credit: Vlad Cîndea.

pe plăcuțe de ceramică ovală, precum cele mortuare, de astă dată dedicate extraterestrilor dispăruți în filmele lor. Umor și reverență în doze egale. Tot într-un registru ironic, artistul prezintă înrămată prima pagină a ziarului american *Roswell Daily Record* din 8 iulie 1947 cu știri despre capturarea unei farfurii zburătoare, alături de anunțul căsătoriei Regelui Carol al doilea în exil, o alăturare cu semnificații profunde și coincidențe revelatoare, zice artistul.

Desene și colaje ale artistului le regăsim și în montaje video, prezentate pe ecrane așezate într-o similitudină piramidă, un simbol al puterii creative (a soarelui) și al imortalității, așa cum probabil este Omul aproximativ al lui Zgondoiu. Un loc important în economia acestei lumi aproximative îl ocupă materialul bibliografic (reviste populare și publicații obscure) dedicate lumii OZN-urilor, a manifestărilor paranormale, a cosmosurilor de circumstanță, a ființelor magice și a minunilor cvasi-religioase. Acestea sunt adunate, majoritatea, în „codexuri” stufoase, adevărate biblii ale domeniului ufologic și paranormal așezate solemn pe niște pupitre care trimit ambiguu în egală măsură la recuzita bisericească și la cea SF a unei nave spațiale, sugestie accentuată și de ezoterica lumină violet ce îmbracă totul. Ambientul sonor stelar, eteric, aerat și misterios învăluie la rândul lui oameni și lucrări.

Precizarea numerică din titlul expoziției face referire, desigur, la vocabularul tehnologic actual care numește generația următoare a internetului: cea a metaversului, a utilizării descentralizate, a artei inteligenței artificiale (AI), a NFT-ului și a *cloud*-ului. Astfel, expoziția „Omul aproximativ 3.0” e în egală măsură despre actualitatea și mereu actualizabila avangardă, și despre alte universuri, despre noi, despre nori și ființele aproximative care le locuiesc.

purple light flooding the place. The stellar sound environment, ethereal, aerated, and mysterious in turn surrounds the people and the works. The numerical mention in the title of the exhibition refers to the current technological lexis, naming the next generation of the internet: the metaverse, decentralized usage, the art of artificial intelligence (AI), NFTs, and clouds. Thus, the “Approximative Man 3.0” exhibition is, in equal measure, about the actuality of the Avant-garde and its perpetual return, and about other worlds, about us, about clouds and the approximative beings who inhabit them.

Translated by Daniel Clinci

BOGDAN VLĂDUȚĂ ȘTIE CĂ VA MURI ATUNCI CÂND PICTEAZĂ - CITĂRI DIN VAN GOGH

BOGDAN VLĂDUȚĂ KNOWS THAT HE WILL DIE WHEN HE PAINTS - QUOTATIONS FROM VAN GOGH

Când pictez, știu că voi muri!

Artist: Bogdan Vlăduță

Galeria Sector 1, București

14.04. – 29.05.2022

Text: Bogdan Bălan

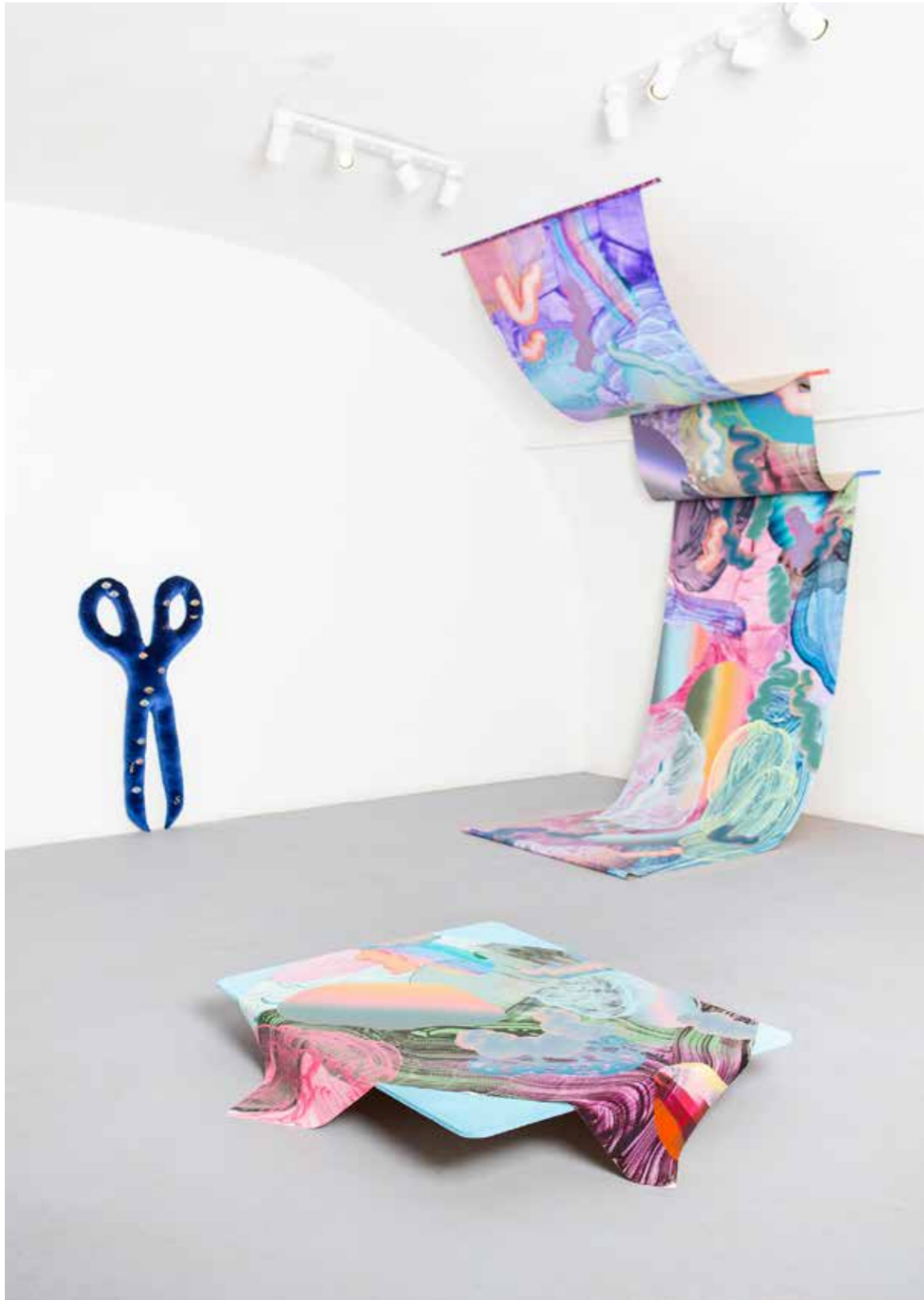


Bogdan Vlăduță, *Mâncătorii de cartofi*, dioramă din lemn, 51x57x8 cm, 2019.
Bogdan Vlăduță, *Potato Eaters*, wooden diorama, 51x57x8 cm, 2019.

Pictura lui Bogdan Vlăduță ascunde după mai multe straturi de interpretare proprie sa religiozitate. Dar aceasta nu se vrea a fi în centrul atenției, e undeva mult după explicit. Spectaculosul evident este scos din centrul atenției prin eliminarea exuberanței subiectelor cărora artistul le dă o replică sobră. Spre exemplu, dacă te uiți la creațiile din urmă, dintr-o Roma solară a ruinelor antice, Vlăduță imaginează o Roma telurică, nămâloasă, a griurilor și a cel mult ocrului și a verdelei închis. El este un artist care își ia ce are nevoie din canonic, sau cel puțin dintr-un canon propriu pe care îl folosește, prin permutări, pentru a crea o artă care din vorbele lui „gâfâie”. Au loc citări din interesul pentru anticul roman, arta bizantină, Morandi, Pasolini,

Bogdan Vlăduță's painting is hiding its own sense of religion under multiple layers of interpretation. However, this religiousness doesn't want to appear front and center, lying way beyond the obvious. The straightforward spectacular becomes a minor player through the extraction of the exuberance of subject matter, which the artist instills with somber tones. For example, if you look at previous works depicting Rome as a solar entity of ancient ruins, Vlăduță envisions a muddy, telluric city of greys, ochre, and dark green. He is an artist who takes what he needs from the canon, or more so a personal canon he's been alternately using to create a work that's "panting." He cites from ancient Roman and Byzantine art, Morandi, Pasolini, Van Gogh or Ion Grigorescu while taking inspiration from the alchemical elegance of *arte povera* and Anselm Kiefer.

“Când pictez, știu că voi muri!” / “When I Paint, I Know I'm Dying!” centers Vlăduță's affinity for Van Gogh, whose life and creation lead to his death and whose career of failure make him a proponent of “true art” that comes from the pain of not belonging, of feeling at odds with others and the clarity of a fragmented mind interpreted through the tormented artist myth. From Van Gogh Vlăduță borrows the use of spectacular color, which he falsely interprets as optimistic, taking matters into a simplified direction of an important line for both painters which leads to death. Vlăduță's references are mostly from the pre-Parisian period of the Dutch master, which for the author best conveys the artist's spirituality. Shortly after his failed attempt at being a pastor, Van Gogh develops an interest for drawing his peers (“people's unforgettable work”) and his surroundings only to reach his own personal new techniques that are most evident in *The Potato Eaters* (1885). This period of the master's creation is reinterpreted on numerous occasions in Vlăduță's show, especially *The Potato Eaters*, whose faces are painted alongside other portraits, portraits a form of eternal preservation of identity: artist's loved ones, the artist himself, Van Gogh as a child, the Virgin Mary. This series of portraits lies on the exterior of a wooden “barracks” built in the gallery alongside other works such as a diorama of *The Potato Eaters* where only the character with their back turned is turned, or a series of still lives such as the rabbit and the pomegranate, plates with characters having sex or a plate with an Etruscan palm. The “barracks” represents a synthesis of food and life as a secret. There is another reference from Van Gogh's pre-Parisian period tied to *Weaver at the Loom* (1884) in a piece that Vlăduță makes together with and suggested



EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE EXHIBITIONS ABROAD

Vedere din expoziția „Moale ca apa”, artiste: Ioana Stanca și Orsi Vető, galeria PINCE, Budapesta, 2022. Credit foto Gyuricza Mátyás.
View from the exhibition “Soft As Water”, artists: Ioana Stanca and Orsi Vető, PINCE gallery, Budapest, 2022. Photo credit Gyuricza Mátyás.

IOANA STANCA ȘI ORSI VETŐ - „MOALE CA APA” IOANA STANCA AND ORSI VETŐ - “SOFT AS WATER”

SOFT AS WATER

Artiste: Ioana Stanca, Orsi Vető

Curatoare: Éda Meggyesházi

Pince Gallery, Budapesta

26.04. - 17.05.2022

Trecerea de la era devoniană la cea carboniferă a avut loc în urmă cu aproximativ 360 de milioane de ani. Pe atunci, aerul era plin de oxigen, cam la aceleași niveluri din ziua de astăzi; de aceea, nu apăruseră încă insecte uriașe. De fapt, nu existau vertebrate pe uscat, nu era nimic care să le hrănească sau să se hrănească cu ele. Deasupra apei, totul era liniștit și se forma, încet-încet, o mlaștină. Atunci au apărut primii copaci, alături de o colecție impresionantă de vegetație, deși lumea subacvatică reprezenta cu adevărat regnul animal pe atunci. Fiecare creatură ce a trăit atunci ar fi de nerecunoscut pentru noi. Chiar și mișcările lor ar putea părea neobișnuite. Asemenea dinozaurilor ce par animați când se mișcă, aceste animale nu ar înțelege că era lor s-a terminat demult. Modelele lor par greșite, forma lor nu mai are sens.

Tocmai se încheia „era peștilor” și începea o altă eră, cea în care s-a format mare parte din cărbunii planetei. Tot atunci, marcăm *originile noastre din pește*, un timp cu multe schimbări, ce a indicat în mod subtil că nu vom ajunge nicăieri înotând și că va avea loc, cândva, „o transformare fabuloasă”, „Zimmeriană”, și va avea loc invazia terestră.

Dar nu vreau să merg acolo, încă! Vreau să rămân în apă, cât mai mult! M-am întrebat multă vreme cum de corpurile de apă mi se par atât de extraterestre, de ce există atât de multe diferențe și doar câteva paralele comune la limita curiozității față de abstracțiile vizuale?

În operele semnate de Ioana Stanca și Orsolya Lia Vető se poate observa cu ușurință caracteristicile și epistemologia apei. Foarfecile castrate semiotice de Ioana Stanca își pierd funcția originală (calitatea de armă) și devin „nefolositoare” în sensul lor original și practic, datorită dimensiunii uriașe, umpluturii moi și învelișul din material moale, ce a fost decorat cu o serie de noi identități. Aceste identități călătoresc printre elemente și universuri, în căutare de geografii astrologice și metafore pământene personale, dizolvându-le într-o poartă ce separă corpul nostru de lume, ascunzând sau dezvăluind sentimente fundamentale. În consecință, mediul ales în mod ingenios de artistă și aceste evenimente materiale improbabile rezonează cu apa, cu existența în apă și esența feminității, fie prin comportament sau – în acest caz particular – prin aspectul primar, culoarea.

Picturile semnate de Orsolya Lia Vető nu doar răspund la apă și calitatea sa hrănitore ci recrează habitatele unor creaturi fictive prin nenumăratele straturi de mare și pământ ce apar sub forma unui „rai evolutiv” mitic în ochii privitorului. Nu vorbim doar de o proiecție a „Tehnicolor preistoric”, artista operând cu și „documentând” apa și existența sa. În procesul de pictură, Orsolya Lia Vető înregistrează diverse faze ale apei. În ciuda aspectului fosilizat și primitiv, vârtejurile

Text : Éda Meggyesházi

The change from the Devonian to the Carboniferous Period took place approximately 360 million years ago. It was a time when the air was filled with oxygen, more or less to the same level as now; that's why those giant insects had not appeared yet. In fact, there were no vertebrates on land, nothing feeding or feeding on them. Everything above water was still silent, slowly becoming swampy but mostly silent. It was the first time that trees appeared, alongside an impressive collection of vegetation, although it was the underwater realm that presented the real sphere of the animal kingdom. Every creature that lived would be unrecognizable and unnamable to us now. Even their movements would look unusual. Just like those dinosaur-like animals that seem animated when moving, they wouldn't understand that their time is long gone. Their patterns are off, their shapes no longer make sense.

But it was the end of the “fish era” and the beginning of the era when most of the planet's coal developed. It was, indeed, where our famous *fishy beginnings* sprung, hence it was also a time of change, a subtle indication that one day we won't get anywhere by swimming and, eventually, a “Zimmerian” “fabulous shape shifting” will occur and the terrestrial invasion will commence. But I don't want to go there yet! I want to stay in the water! For a long time, I had been wondering how come most bodies of water seem so otherworldly to me, why is there a boundary of difference and a parallel commonality bordering on the hopeful curiosity of visual abstraction? In the artworks of Ioana Stanca and Orsolya Lia Vető, we can clearly observe the characteristics and epistemology of water.

The semiotically castrated pairs of scissors by Ioana Stanca lose their original purpose (weapon-like quality) and become “unusable” in their original, practical sense due to their larger-than-life dimensions, mushy fillings, and soft cover fabrics, to become adorned with a new array of identities. These identities travel through elements and universes, pursuing astrological geographies and earthbound personal metaphors, dissolving into a gateway between our body and the world, hiding or revelling fundamental feelings. Consequently, her ingeniously chosen medium, these unlikely events of materiality, resonate with water, watery existence and its feminine essence, either in its behaviour or – in this very particular case – as a primary aspect, its colour.

Orsolya Lia Vető's paintings not only respond to water and its nourishing attitude through her recreating of the habitats of various fictional living creatures, but also via the uncountable layers of sea and soil that emerge as a mythical “evolutionary haven” in front of the eyes of the beholder. It is not only a projection of “Prehistoric Technicolor,” but the artist operates with and, in a sense,



Ioana Stanca, *Cometa Mică*, broderie pe catifea, fibră de silicou, aprox. 80 cm (detaliu), 2022. Credit foto Gyuricza Mátyás.
Ioana Stanca, *Small Comet*, embroidery on velvet, silicone fiber, approx. 80 cm (detail), 2022. Photo credit Gyuricza Mátyás.



Orsolya Lia Vető, *Bucăți de timp lichide*, acrilic pe pânză, 80x100 cm, 2022. Credit foto Gyuricza Mátyás.
Orsolya Lia Vető, *Liquid Slices of Time*, acrylic on canvas, 80x100 cm, 2022. Photo credit Gyuricza Mátyás.

necontrolate ale formelor plasmatice, ce amintesc de celule sau siluete de viermi, sunt cele mai prietenoase creaturi stranii cu care te poți întâlni. Asistăm la un spectacol de culoare în toată regula, o evocare a unor flori, insecte sau alte târâtoare necunoscute care sunt, acum, împrăștiate prin întregul spațiu expozițional – un omagiu adus voinței apei.

Însă, este o diferență între existența în apă și cea în aer, mai ales în cazul animalelor care trăiesc în adâncul apei, acomodate solemn cu viața subacvatică. Anatomia și culorile lor ar fi disfuncționale și extrem de neadaptate deasupra adâncurilor. Cu toate acestea, noțiunea de „transcorporalitate” ne reamintește de „ciclurile” gestaționale care au loc nu doar în toate corpurile umane și uterele materne, ci în orice formă de apă, precum și în toate speciile de pe pământ, dând naștere la deveniri simbiotice și perioade de evoluție. E ca și cum am avea un „bilet inter-Fanerozoic” ce ne permite accesul către un loc sigur, unde singurătatea abisală sau condițiile de trai „pulmonare” nu evocă o uitare apoasă. Flora și fauna propuse de Orsolya Lia Vető reprezintă un refugiu de la prezentul și viitorul pământului. Strat peste strat, ființele ombilicale se înțeleg de minune, fără să piardă din vedere originile lor fluide. Este o combinație simultană a tot ce a fost, ce ar putea și ce va urma să existe, nu doar acum 360 de milioane de ani, ci și în viitorul speculativ. Traseul geologic al artistei se întinde de-a lungul eonilor și sugerează o simbioză coexistentă între temporalitatea preistorică și cosmosul hiper-contemporan.

Punctul forte al obiectelor-caracatiță create de Ioana Stanca constă în calitatea lor de „între”. Acestea nu dezvăluie identități, ci pur și simplu preiau mereu unele noi. Asistăm la o joacă între candoare și straniu, unde creaturile sunt familiare și, totodată, extraterestre, primitoare dar și înfricoșătoare, moi și, în același timp, ascuțite, înțelegătoare și, totuși, inactive. Putem empatiza ușor cu aceste creaturi, cu a lor dualitate – o calitate atotcuprinzătoare. Este dificil, însă, să le înțelegem pe deplin, căci ele nu aparțin nici mediului acvatic, nici celui terestru sau extraterestru. Ele sunt prinse într-o tranziție constantă între elementele pământului și între sistemele solare. Această barieră crucială este, și în acest caz, dezarmată. Lucrările Ioanei Stanca nu sunt rupte de trecutul preistoric și, totodată, se încadrează în fluxul curent.

În acest sens, m-am întrebat cât de departe poate fi trasată originea unei identități și cât de multă istorie pre-literară se regăsește într-o identitate. Nu mă refer la ființe umane sau mamifere, nici măcar la animale. Mă refer, mai degrabă, la acele timpuri în care viața exista exclusiv sub apă. Astfel, putem să ne gândim că, eventual, orice ființă se poate adapta la mediul înconjurător, având acces la un arsenal de avantaje ascunse, care vor fi de folos într-o eră pe care nu vom ajunge să o trăim. Din fericire, în cazul lucrărilor de față, vedem o divergență de la istoria liniară, din moment ce ele nu depind de mediul înconjurător. În mod individual, dar și simultan, acestea pot transmite tot ce a venit înaintea lor și, totodată, tot ce va veni după. Ele sunt atât strămoșii noștri cât și descendenții noștri – forme emergente, compuse din apă hrănitore.

Tradus de Marina Oprea

“documents” water and its existence. In the process of painting, she records its different phases. Although fossil-like and primal, her uncontrollable swirling and wiggling plasmatic shapes, cell-lookalike markings and legless roundworm silhouettes are the friendliest and nicest weirdoes that you could hope to meet. It is a full-hearted color show, an evocation of unknown or long-lost flowers, bugs or any other creepy-crawlies, and now they extend into the exhibition space, paying another homage to apprehending the will of water.

But you see, there is a difference between existing in water and in air. This is especially visible in the case of deep-sea animals, who solemnly accommodated to underwater existence. Their anatomy and colors would be dysfunctional and fatally unadaptable above these depths. Nevertheless, the notion of “trans-corporeality” is here to help us out, reminding us that its gestation “cycles” echo not only across human bodies and maternal wombs, nor only between human bodies and watery habitats, but across species, symbiotic becomings, and evolutionary times.” It is an “inter-Phanerozoic open ticket” which takes us to a safe place where the remoteness of the abyssal or the conditions of “lung” living does not necessarily evoke the dreaded watery forgetfulness.

The Flora and Fauna of Orsolya Lia Vető are a shelter for the Earthly present and future. Layer upon layer, beings are imbricated and happily getting along, never forgetting their fluid origins. It is an “all-at-once” combination of what did, what might and what will come to exist, not only 360 million years ago but also in our speculations about the future. Her timeline spans across geologic eons and suggests a coexisting symbiosis of a prehistoric temporality and a hyper-contemporary cosmos.

The strength of Ioana Stanca’s squishy “objectopus” entities is hidden in their betweenness. They do not shed identities but only take newer ones up. Playing with the tenderness of the uncanny, her creatures are coincidentally familiar and alien, welcoming and alarming, soft and harsh, understanding and unmuted. We can find empathy with these creatures for this dualistic, all-encompassing quality. Yet, it is difficult to comprehend them because they are neither aquatic, terrestrial, nor extra-terrestrial. They remain constantly stranded in transition between elements of the Earth and between solar systems. This crucial boundary is unarmed. They are not divorced from the prehistoric past tense, yet they perfectly fit into our current flow.

I was wondering how far back ancestry can or should be traced and how much pre-literary history can be part of one’s identity. I am not talking about human-like creatures or even mammals, maybe not even about animals. I am talking about those times when life was unquestionably only underwater. But this might also suggest that eventually, according to their surroundings, living things may adjust while carrying an abundance of silent assets with them, indicating a later time that is not yet related to our own. Luckily, there is a divergence from linear history in the case of these artworks since they do not need to be aware of their own environments. Individualistically and simultaneously, they are allowed to transmit all that came before and after them. They are our forerunners and descendants at the same time – emerging from and composed of nurturing water.

FRANCIS BACON

„OMUL ȘI BESTIA”

“MAN AND BEAST”

MAN AND BEAST

Artist: Francis Bacon

Curator: Michael Peppiatt

Royal Academy of Arts, Londra

29.01. – 17.04. 2022

„Dacă iubești cu adevărat viața, te miști, mereu, în umbra morții”. – Francis Bacon

Soho, Londra, la începutul anilor 1970. Doi bărbați asistă la o secvență violentă: un grup de tineri îl bat, dând în el cu picioarele, pe un alt tânăr căzut la pământ. Unul dintre bărbați dă să intervină, însă celălalt îl oprește categoric: „Nu vei ieși viu de acolo, dacă te amesteci. Sunt niște animale, adevărate brute!”

Cel care vorbește este Francis Bacon, care va deveni unul dintre cei mai importanți artiști ai sec. XX. Bacon, de la a cărui moarte s-au împlinit anul acesta la 28 aprilie 30 de ani, este interesat în întreaga viață de analiza instinctului animalic la om, de comportamentul uman din perspectiva instinctului. „Unii oameni – obișnuia să spună – au rămas mai aproape de instinctul lor animalic decât alții”.

Întâmplarea este redată de însoțitorul lui Francis Bacon din acea seară, prietenul și criticul de artă Michael Peppiatt în introducerea-eseu din catalogul expoziției „Francis Bacon: Man and Beast”. Michael Peppiatt, biograful oficial al lui Francis Bacon, este curatorul expoziției care a avut loc la Royal Academy of Arts din Londra în perioada 29 ianuarie – 17 aprilie 2022. Dacă în timpul vieții artistului expozițiile personale



Text : Veronica Kirchner

“If you really love life, you’re walking in the shadow of death all the time.” – Francis Bacon

Soho, London, at the beginning of the 1970s. Two men witnessed a violent scene: a group of young men were kicking another man who had fallen to the ground. One of the witnesses wanted to intervene, but his companion stopped him: “You will not get out of it alive if you get involved. These are animals, real brutes!”

The speaker was Francis Bacon, who was about to become one of the most important artists of the twentieth century. Bacon, who died thirty years ago on April 28, was interested in the analysis of the animal instinct in humans and in instinctive human behavior his entire life. “Some people,” he used to say, “have remained closer to their animal instincts than others.”

That event is remembered by Francis Bacon’s companion that night, friend and art critic Michael Peppiatt, in his introductory essay to the catalogue Francis Bacon: Man and Beast. Michael Peppiatt, Francis Bacon’s official biographer, is the curator of the exhibition that took place at the Royal Academy of Arts in London, January 29 – April 17, 2022.

If during the artist’s life his personal exhibitions had a strict structure, beginning with Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944, here one saw, in the first room, a strong depiction of the title, the painting Head I, 1984, that hybrid figure in which the human is only visible due to the ear, since the other half of the head is dominated by an opened howling mouth with shiny white canines. Thus, as Bacon said, we are all animals, no matter how much society and civilization try to conceal it.

Francis Bacon, described by those who knew him as one of the most generous, cultured, and funny people, did not believe in God, morality, or love, only in “the sensation of the moment.” “What is love? Just a sexual obsession.” Thus, director Bernardo Bertolucci used images from Francis Bacon’s paintings in the opening of his controversial 1972 film Last Tango in Paris.

For Bacon, life is a mere accident which begins with a scream, at birth. And, sometimes, it ends with a scream. The exhibition also presented the first painting that had drawn the artworld’s attention to the artist, Crucifixion, 1933. Francis Bacon saw in crucifixion the most terrifying expression of the human’s inhumanity and that is why his works do not refer to the biblical crucifixion.

In another room of the exhibition, hybrid creatures, anatomical mixtures of humans and animals, with



Lansarea catalogului *Constantin Flondor. Când ochiul atinge norul*, editor Alina Șerban, editor asistent Ștefania Ferchedău, la Timișoara, 2022.
The launch of the catalog *Constantin Flondor. When Eye Touches Cloud*, editor Alina Șerban, assistant editor Ștefania Ferchedău, in Timișoara, 2022.

ESEU / ESSAY

**RECENZII DE CARTE /
BOOK REVIEWS**

IN MEMORIAM

NEWSLETTER MNAC

TRUSA CU SOLUȚII PENTRU SUPRAVIEȚUIRE COSMICĂ ȘI MIGRAȚIE INTERPLANETARĂ A KIT FOR SPACE SURVIVAL AND INTERPLANETARY MIGRATION

Text: Horea Avram

NOAH'S ARK. AN IMPROBABLE SPACE SURVIVAL KIT

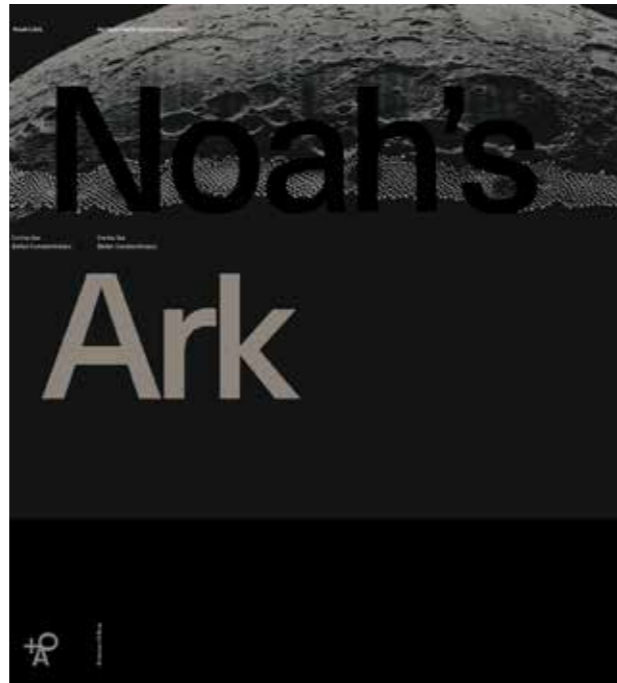
Corina Ilea & Ștefan Constantinescu

Arvinius + Orfeus Publishing AB, Stockholm, Suedia, 2021

Cum poate fi o carte numită *Arca lui Noe* [mai exact, *Noah's Ark – An Improbable Space Survival Kit*, căci e în engleză], decât diversă, plină, stufoasă? De fapt, ce zic carte, când e de fapt o lucrare de artă, în înțelesul său deplin, asta judecând și după aspectul sofisticat, conținutul savant și tirajul limitat de 400 de exemplare. Asta și-au asumat și autorii: Corina Ilea și Ștefan Constantinescu. O teoreticiană și curatoare cu background divers, de la filologie, la fotografie, la istoria artei, construit via Montreal, și un artist vizual și regizor de film, activând la rândul lui trans-disciplinar pe axa București-Stockholm. O colaborare, deci, firească, ce deopotrivă se întemeiază pe și ilustrează aceste multiple stratificări profesionale și preocupări diverse.

Și totuși: vorbim de o carte, măcar pentru că abordarea, întâlnirea cu obiectul artistic de care vorbim e bazată pe răsfoit & citit. Cartea e o întreprindere stufoasă, gândită în layere de texte, materiale de arhivă și fragmente lirice care se întrețin și comunică, de fapt se contaminează benefic în lectură și înțelesuri. Pe lângă eseurile și textele propriu-zise, cartea include inserturi intitulate *Facts*, de Ilinca Micu, scurte note despre percepție, timp, post-umanism, explorarea spațiului, astronauti și univers(uri). Alte zone de insert aparțin Mariei Lantz, fragmente de un lirism ermetic, tipărite perpendicular pe pagină tocmai pentru a suci capul cititorului, o dată în plus. La acestea se adaugă partiturile suitei orchestrale „The Planets” de Gustav Holst. Apoi sunt imaginile! Varii clișee, majoritatea provenind din arhivele NASA, cu abisuri celeste, corpuri astrale, materii și materiale, peisaje planetare, toate frumoase, adânci, absolut fascinante. Iar toate acestea, în condiții grafice impecabile.

Noah's Ark – An Improbable Space Survival Kit e inspirată din kiturile de supraviețuire folosite în misiunile spațiale Apollo și Mercur, de astă dată, ceea ce ne propun autorii fiind un set de instrumente conceptuale și artistice pentru a fi folosite într-o situație de criză – timpurile noastre prezente, mai exact – dar și pentru a ne ajuta să imaginăm viitorul. Dar la ce ne-ar folosi această trusă? Ne spun autorii: ritmul accelerat al schimbărilor climatice globale, resursele tot mai diminuate pe care planeta le poate oferi și efectele uneori nefaste ale Antropocenului indică nu doar o criză a locuirii, ci și posibilitatea găsirii unor soluții alternative. Colonizarea spațiului cosmic devine treptat o astfel de posibilă soluție. Dar, întrebarea firească, înainte de orice îmbarcare într-o nouă Arcă a lui Noe, este dacă spațiul



How can a book titled *Noah's Ark* be if not diverse, full, dense? I call it a book, but it's in fact a work of art in its strongest sense, given the sophisticated aspect, the scholarly content, and the limited run of 400 copies. This is what authors Corina Ilea and Ștefan Constantinescu aimed for. The former a theorist and curator with a diverse background, from philology to photography to art history, developed via Montreal, and the latter a visual artist and film director, with trans-disciplinary work on the Bucharest-Stockholm axis. A natural collaboration then, which was founded upon and illustrates these multiple professional layers and different preoccupations. Still, we are talking about a book, at least because our encounter with the art object in question is based on the act of leafing through and reading. The book is a dense enterprise, conceived as layers of texts, archive materials, and lyrical fragments that intersect and communicate, in fact contaminating each other fruitfully with readings and meanings. Besides the essays and texts, the book includes inserts titled *Facts*, authored by Ilinca Micu, short notes on perception, time, posthumanism, space exploration, astronauts, and the universe(s). Other inserts belong to Maria Lantz, with fragments of a hermetic lyricism, printed perpendicularly on the page precisely to twist the reader's head once more. These are complemented by the score of Gustav Holst's orchestral piece *The Planets*. Then there are the images! Various shots, most from NASA's archives, showing celestial abysses, astral bodies, matter and materials, planetary landscapes, all beautiful, deep, and truly fascinating. And it is all impeccably printed.

cosmic poate fi un scenariu viabil pentru prelungirea vieții și asigurarea supraviețuirii? Textele incluse în volum, o parte dintre ele scrise special cu această ocazie, sunt, cum e și firesc, diverse, interesante, inedite unele, toate având ca ax central explorarea spațiului, migrația planetară, scenarii de viață cosmică, soluții de supraviețuire în timpuri (și spații) de criză.

Regizorul Alexandru Solomon propune o selecție de documente din anii 1920 legate de cercetarea unui medic sovietic care viza realizarea unui hibrid între om și maimuță (parte a documentației pentru filmul său *Tarzan's Testicles*). Laura T. Ilea, scriitoare și filosoafă, face un excurs teoretic în „necropolitica” noului umanism, un argument, totodată, pentru noul materialism, pentru un mod de a vedea materia ca forță vitală și agent al schimbării. Antropologul Tudor Mihăescu vorbește despre un studiu dedicat elevilor inițiat de NASA care urmărește cum factorul uman modelează noile idei despre tehnologia spațială. Urmează, firesc (!), un fragment din Biblie, din Geneza 6-9, unde apare dramatica poveste a Arcei lui Noe, subtil sincronizată cu fragmente inserate despre diverse strategii de „arhivare” a Pământului. Simon Harel, scriitor & teoretician, așterne o serie de considerații despre planetaritate, despre relaționarea (ne)etică dintre om și planetă, dincolo de globalizare. Teoreticianul literar Corin Braga vorbește despre minunatele posibilități ale lumilor posibile, despre ficțiune și modurile sale de construcție ca o lume, sau mai degrabă *lumi* mimetice, realiste sau fantastice, imaginate și concepute de literați, artiști sau oameni de știință deopotrivă. Universul? Poate că e doar o astfel de lume. Cătălina Curceanu, explică, din perspectiva fizicienei, ce e cu găurile negre și cum funcționează ele ca un orizont dincolo de care nu e cale de întoarcere. Teoreticianul literar Philip Leonard comentează critic, cu argumente din filosofie și artă, inițiativele NASA de a comercializa orbita terestră joasă. Filosoful M R. X. Dentith face o trecere în revistă a celor mai spectaculoase teorii conspiraționiste legate de explorarea spațiului, de la primii „cosmonauți fantomă” ai sovieticilor, la înscenarea aselenizării de către americani. Interviu cu Dumitru Prunariu oferă amănunte extrem de interesante din experiența în cosmos a singurului astronaut român. Selecția de texte se încheie, cum altfel?, cu povestea lui Petre Ispirescu, „Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”, un adevărat statement despre explorarea dimensiunii spațio-temporale dincolo de vârsta biologică. O carte, deci, despre perplexitatea schimbărilor lumii, a lumii schimbărilor, a temerilor legate de mersul universului, cel de aici de lângă noi, dar și cel cu câteva sute de ani lumină mai încolo. Adică, universul nostru, acesta intim, al tuturor.

Noah's Ark – An Improbable Space Survival Kit is inspired by the survival kits used in the Apollo and Mercury Space Missions, but this time what the authors propose is a set of conceptual and artistic tools to be used in a crisis situation – our present times, to be more exact – but also to help us imagine the future. But what good can this kit do? The authors tell us: the accelerating pace of climate change, the planet's diminishing resources, and the sometimes deadly effects of the Anthropocene indicate not only a crisis of inhabiting, but also the possibility of finding alternative solutions. The colonization of outer space is slowly becoming such a solution. But the natural thing to ask before climbing on board a new Noah's Ark is whether outer space is a viable plan to extend our lives and ensure our survival.

The texts included in the book, some of them written especially for it, are, as is only natural, diverse, interesting, some of them unusual, each of them centered around space exploration, planetary migration, scenarios of outer space living, and solutions for survival in times (and spaces) of crisis.

Director Alexandru Solomon proposes a selection of documents from the 1920s detailing a Soviet physician's research towards creating a human-monkey hybrid (part of Solomon's documentation for his film *Tarzan's Testicles*). Writer and philosopher Laura T. Ilea offers a theoretical foray into the “necropolitics” of the new humanism, at the same time an argument in favor of new materialism, of a way of seeing matter as a vital force and an agent of change. Anthropologist Tudor Mihăescu talks about a study on school children conducted by NASA about how the human factor shapes new ideas on space technology. Next comes, naturally (!), a quote from the Bible, from Genesis 6-9, with the dramatic tale of Noah's Ark, subtly synchronized with fragments on various strategies of “archiving” the Earth. Writer and theorist Simon Harel puts down a series of thoughts on planethood, the (un)ethical relation between human and planet, beyond globalization. Literary theorist Corin Braga talks about the wonderful possibilities of possible worlds, about fiction and its constructive potential as a world, or rather as mimetic *worlds*, realist or fantastical, imagined and conceived by literati, artists, or scientists alike. The universe? Perhaps it is just such a world. Cătălina Curceanu explains from a physicist's perspective what black holes are all about and how they function as a horizon beyond which there is no return. Literary theorist Philip Leonard critically comments on NASA's initiative to commercialize Earth's low orbit, with arguments drawn from philosophy and art. Philosopher M R. X. Dentith gives an overview of the most spectacular conspiracy theories about space exploration, from the Soviets' early “phantom cosmonauts,” to the Americans' faking the moon landing. The interview with Dumitru Prunariu offers very interesting details about the outer space experience of the only Romanian astronaut. The selection of texts ends, how else?, with Petre Ispirescu's story “Youth Without Aging and Life Without Death,” a real statement about exploring the spatio-temporal dimension beyond biological age.

This is a book about perplexity in the face of the world's changes, the world of changes, about the fears of the universe's workings, the universe here, next to us, but also the one hundreds of light-years away. This intimate universe belonging to us all.

Translated by Rareș Grozea



Ulei pe pânză, 44x39 cm fragment, 1992. Prin amabilitatea artistului.
Oil on canvas, 44x39 cm fragment, 1992. Courtesy of the artist.

Henry Mavrodin s-a stins din viață la data de 18 mai 2022, cu doar două luni înainte de a împlini rotunda vârstă de 85 de ani. Îmi aduc bine aminte acest moment, legat fiind de ceea ce a priori am reușit să deslușesc ca premise ale unei nedorite premoniții. Seara precedentă, urmărind loturile unei licitații sezoniere de artă postbelică și contemporană, care adesea în segmentul ei dedicat generațiilor '60-'80 este formată majoritar din loturile artiștilor babo-ciucurenciști, m-am găsit pierdut în calitatea estetică a culorilor pământii, de siene și ocru, articulate într-un limbaj aproape de alfabet al lucrărilor artistului, planificând distant și pur mental o recuperare din perspectiva artei contemporane. Mă gândeam, cunoscând realitățile dihotomice care formează lumea artei recente autohtone, că Mavrodin este unul dintre pușinii care își are locul pe ambele maluri, aparent de neconciliat. Mă refer pe de-o parte la un „artworld” format din galerii comerciale și spații independente, cu acces la instituții naționale (de regulă cele apărute după anii 1990) cât și internaționale, unde problematizarea producției contemporane încearcă pe cât posibil să se ralieze unui context internațional omniprezent văzut ca normă, vs. o lume a artelor girată în primul rând de sistemul pieței publice de artă, (co)existentă preponderent în marile instituții naționale formate în perioada regimului socialist, văzută nu ca cumul de practici sau stiluri, cât prin punctele individualizate ale așa-numiților maeștri. Din perspectiva ignoranței istoriografiei contemporane, cât și a personalității puternice a artistului care de multe ori oculta chiar limbajul plastic, tendința este de a-l plasa pe Mao (după cum cei apropiați îl numeau pe Mavrodin) în această a doua lume, autoritară, elitistă precum restaurantul Cina ante 1990, și în fond cam macistă. Cred însă ca prin calitatea și coerența limbajului, cum spuneam, Mavrodin este printre pușinii capabili să facă transgresia către acest „artworld” închegat, pe care avem tendința să îl vedem pe cât posibil obiectiv. Cu acest gând în minte, a doua zi de dimineață – deja 18

HENRY MAVRODIN (1937-2022)

Text: Horațiu Lipot

Henry Mavrodin passed away on May 18, only two months before reaching the age of 85. I remember this moment, related to what I managed to understand as being the premise of an unwanted premonition. The previous evening, watching the lots of a seasonal auction of postwar and contemporary art, usually comprising Babo-Ciucurencist artists in the segment dedicated to the generations of the 1960s-1980s, I found myself lost in the aesthetic quality of the earthly colors, the sienna, the ochre, articulated in an almost alphabetical language by the artist's works, distantly and purely mentally planning a recuperation from the perspective of contemporary art. I was thinking, knowing the binary realities that make up the world of recent local art, that Mavrodin is one of the few artists that has a place on both of these apparently irreconcilable sides. On the one hand, I refer to an artworld comprising commercial galleries and independent spaces, with an access to national institutions (usually, the ones that appeared after the 1990s), but also to international ones, where the issue of contemporary production is trying, as much as possible, to get integrated into an omnipresent international context, understood as a norm, versus a world of art found first and foremost in the system of the public art market, (co)existing in the great national institutions created during the socialist regime, not as a sum of practices and styles, but through the individualities of the so-called masters. From the perspective of the ignorance of contemporary historiography, as well as from that of the strong personality of the artist, often bigger than the plastic language per se, the tendency is to place Mao (as his friends used to call him) in this second world, authoritarian and elitist like the Cina restaurant before 1990, and actually a little macho. However, I believe that, through the quality and coherence of his language, as I previously mentioned, he is one of the few artists capable of transgressing towards this coagulated “artworld” that we tend to see as objectively as possible.

With this thought in mind, the next morning – May 18 – I decided to post some of the artist's works that I found relevant. After a few hours, a friend, FP – one of the organizers of that auction – called me to ask whether I visited the artist's workshop and whether my post was related to his demise. I admit that, since I am not one to adhere to some para-, psycho-, new age ideology, this fact affected me so much so that, whenever I wanted to post another artist to be recuperated while still being alive, I stupidly reconsidered multiple times. No, I have never visited the artist's studio, found in the mythical place dedicated to the above-mentioned artistic types that dominated the 1960s-1980s generations, the generous studios on Pangratti, a space which has been generically described by the post-2000 generations, in common language and as a reaction to the obvious elitism, as “that place where you get a studio after you die,” alluding not to the rigor mortis state of the ones inhabiting the space – even though

mai – am decis să postez câteva dintre lucrările artistului care mi s-au părut relevante. După nici câteva ore, un prieten, FP – chiar unul dintre responsabilii licitației amintite – m-a sunat pentru a se interesa dacă tocmai am fost la atelierul artistului și dacă postarea era cauzată de decesul acestuia. Recunosc că, nefiind o persoană care să subscriu ideologiei para-, psiho-, new age, faptul m-a marcat într-atât încât la proxima ocazie când am dorit să postez un alt artist de recuperat încă în viață, am cumpănit stupid de mai multe ori.

Nu, nu am fost niciodată în atelierul artistului, amplasat în deja miticul loc dedicat amintitelor tipologii artistice care au dominat generațiile '60-'80, adică generoasele ateliere din strada Pangratti, spațiu care, în limbajul uzual și ca o reacție la elitismul vădit, a fost descris generic de către generațiile post-2000 ca „locul acela în care primești atelier după ce mori”, aluzia nefiind la starea de rigor mortis a celor ce populează aceste spații – cu toate că unele ateliere chiar se găsesc în această situație – ci la imposibilitatea de a primi un spațiu aici, altfel decât făcând parte dintr-o anumită tagmă. În activitatea mea de documentare, am văzut acest spațiu al lui Mavrodin în fotografii: atelierul moștenit de la profesorul și mentorul său Corneliu Baba, personalitate artistică de care a fost atât de legat încât Mavrodin avea obiceiul ca în activitatea sa publicistică să trimită la intervale regulate o scrisoare (ca) apocrifă în numele acestuia, însoțită mereu și de răspunsul personal, ambele publicate de regulă în revista Observator Cultural. În acest sens, un detaliu definitoriu este că pe unul dintre pereții atelierului se afla un bilet semnat „Baba”, din doar doua cuvinte: „Sint alături”. Iconografic, părea un spațiu realizat aproape scenografic, în care lucrări, obiecte și mici fragmente documentare sau olografe, dialogau simbiotic. Pe lângă acest aspect trebuie să menționez și faptul că nici măcar nu l-am cunoscut personal, frugal ori studiindu-l empiric, la vreun eveniment sau altul.

Țin să menționez toate aceste „neîntâlniri”, deoarece personalitatea care îmi reiese din neobosita muncă publicistică, din eseuri, din interviuri, din expoziții sau texte critice – acel Mao – este mereu una care a încercat aproape de sabotaj să îngroape firul unei interpretări asupra operei sale, cu o vădită aversiune față de înregimentări în formule artistice și față de acea particularitate a criticii de a sedimenta ceea ce pentru el era în primul rând o practică alchimică, în sensul transformării materiei, un meșteșug cu o știință intrinsecă exactă, căreia nu ai cum să îi intuiești intențiile decât practicându-l. Această rezistență față de o formulă sau alta se observă și din acribia cu care revenea pe vechile pânze, uneori și la intervale de zeci de ani. Asta pentru că la Mavrodin imaginea exista în primul rând ca act și proces pe deplin conștient, nu ca un simplu obiect fetiș.

A fost de altfel unul dintre pușinii artiști care a încercat și a reușit să aibă un control aproape total asupra parcursului său, al lucrărilor și expozițiilor organizate. În acest sens, după participarea la expoziția de grup a Bienalei de la Veneția din 1970, Mavrodin decide să rămână în Italia, revenind în țară doar după căderea regimului. În același context sunt de amintit, de asemenea, momente ca cele în care decide ca expoziția organizată la Muzeul Național de Artă din București să nu primească timp de o săptămână vizitatori, deranjat fiind de contextul proximității cu un eveniment comercial, ori controversata opțiune din timpul

some studios find themselves in this particular situation – but to the impossibility of getting a space there if one is not a member of a particular group. I have seen this space during my research activity in photographs, a space inherited from his teacher and mentor, Corneliu Baba, an artistic personality so influential that Mavrodin used to send, as part of his journalistic activity, letters in his name on a regular basis, always accompanied by his personal answer. In this regard, a defining detail is that, on one of the walls of the workshop, there was a note signed “Baba,” containing two words: “I'm nearby.” Iconographically, it seemed like an almost stage-designed space, where works, objects, and small documentary fragments or written by hand were in a symbiotic dialogue. Alongside this aspect, I must mention the fact that I did not even meet him, frugally or empirically studying him, at some event or another. I care to mention all these non-meetings because the personality that can be seen from his journalistic activities, essays, interviews, exhibitions, or critical texts – that Mao – is always one that tried to bury the thread of an interpretation of his work almost like a self-sabotage,



Tehnică mixtă și ulei pe pânză, 45,3x35,4 cm, 1988-2014.
Prin amabilitatea artistului.
Mixed media and oil on canvas, 45.3x35.4 cm, 1988-2014.
Courtesy of the artist.

with an obvious adversity towards artistic formulae descriptions and towards that impulse of the critics to establish what, for him, was firstly an alchemic practice in the sense of a transformation of matter, a craft with an exact intrinsic science whose intentions cannot be known without practice. This resistance to a formula or another can be seen in the zeal with which he returned to old canvases, sometimes even tens of years apart. For Mavrodin, the image existed first and foremost as a completely conscious act and process, not as a mere fetish object.



Lăsați păsările să vină la mine - imagine din film. Prin amabilitatea artistului.

Let the birds come to me - image from the film. Courtesy of the artist.

expoziției donației personale către Moderna Museet din Stockholm (2005) de a opta pentru a apărea cu identitate de artist italian.

Formula artistică care îl sedimentează este aflată la confluența dintre figurativ și nonfigurativ, dintre geometrie și entropie, dintre pictură, sculptură, fotografie și obiect. Chiar dacă a preluat de la Baba paleta cromatică pe care a coagulat-o încă de la începutul experienței italiene cu acordurile stinse ale picturii metafizice, Mavrodin a știut mereu să imprime un caracter propriu, adăugându-i vibrațiile personale ale unor nuanțe intense de roșu și galben, rozuri acide sau pete de albastru și verde. Compozițional, el a preferat constant ritmuri cu înclinație la 45 de grade, după cum declara: „doar astfel simetria își păstrează echilibrul și în oglindă” prin „obsesia diagonalei compoziționale la 45 de grade, spre stânga sau spre dreapta imaginilor sau, alteleori, a simetriei ce conduce până la propria noastră alcătuire, ar confirma, în șoaptă, vechi prezumții.” Rama, ca și elementele geometrice care uneori se întrupau ca dintr-o imprimantă 3D de pe pânză în obiect, au jucat și ele un rol definitoriu în acea scenografie a Gesamtkunstwerk-ului pe care trebuie că o aprecia cu siguranța și încrederea unui Frenhofer balzacian.

Pe lângă activitatea expozițională, Henry Mavrodin a avut și o activitate didactică susținută și apreciată până la petiții de susținere, fiind profesor de desen și pictură la Universitatea Națională de Arte București (1991-2001), decanul Facultății de Istoria și Teoria Artei al aceleiași UNArte (1996-2001) și profesor la Universitatea Națională de Teatru și Film din București (2001-2006).

Articolele din tipologia *In memoriam* tind de regulă să fie aclamații scrise cel mai adesea de cunoscuți din sfera privată. Asumat, acest text al meu încearcă pe cât poate să explice o stare nu departe de interogație despre rolul unei personalități care prin propria voință a fost greu de separat de corpul lucrărilor, o încercare de a-l recepta pe artistul Henry Mavrodin departe de omul Mavrodin. Dacă în contextul literaturii – poate și pentru că aceasta a fost și rămâne produsul cultural cu care românii se identifică cel mai mult – generațiile '60-'80 sunt încă din primul deceniu postdecembrist „întipărite” ca noua normă, în artele vizuale acest parcurs rămâne încă neteoretizat ca context general, deschis constant recuperărilor, cum vedem tot mai numeroase de la an la an.

He was one of the few artists who tried and managed to have an almost complete control over his career, his works, and his exhibitions. After his participation in the group exhibition at the Venice Biennale of 1970, he decided to stay in Italy, returning to Romania only after the fall of the socialist regime. In the same context, we should remember moments such as the decision that the exhibition at the National Museum of Art would not receive any visitors due to the proximity of a commercial event, or the controversial option during the exhibition of his personal donation to Moderna Museet in Stockholm (2005) to appear as an Italian artist.

The artistic formula that individualized him is found at the intersection between figurative and non-figurative, between geometry and entropy, between painting, sculpture, photography, and object. Even if he inherited Baba's chromatic palette, which he congealed ever since the beginning of his Italian experience with the muted chords of metaphysical painting, Mavrodin always knew how to inscribe his own character, adding the personal vibrations of intense hues of red and yellow, acid pink, or spots of blue and green. Compositionally, he constantly preferred rhythms with a 45-degree gradient, as he used to say, “only thus can symmetry keep its balance in the mirror,” through “the obsession of the 45-degree compositional diagonal, towards the left or the right of the images, or the symmetry that leads to our own composition, that would silently confirm old assumptions.” The frame and the geometrical elements made up as if by a 3D printer from the canvas onto the object played a defining role in that stage design of the Gesamtkunstwerk which he must have appreciated with the certainty and trust of a Balzacian Frenhofer.

Alongside his exhibitions, Henry Mavrodin had a didactic activity that was supported and appreciated through support petitions, as a Professor of drawing and painting at the National University of Art in Bucharest (1991-2001), Dean of the Faculty of Art History and Theory at the UNArte, and as a Professor at the National University of Theater and Film in Bucharest (2001-2006).

In memoriam articles tend to be appraisals written by friends from the private sphere. This article, however, is trying to explain a state close to interpellation about the role of a personality who, by his own volition, was difficult to separate from the corpus of his works, an attempt to recuperate artist Henry Mavrodin far from the man Henry Mavrodin. If in the context of literature – maybe because this was and still is the cultural product with which Romanians identify themselves the most – the generations of the 1960s-1980s have been, from the first post-1989 decade, established as the new norm, in the visual arts this trajectory remains yet untheorized as a general context, constantly open to recuperations that grow by the year.

Translated by Daniel Clinci

DORU COVRIG (1942-2022)

Text: Ileana Pintilie



Despărțirea de Doru Covrig ne-a surprins pe toți cei care ne obișnuisem să primim cu regularitate veștile lui artistice, seriile de fotografii cu observațiile și cercetările lui asupra lumii vii ce se înfiripase în jurul lui, în grădina casei-atelier de la St-Maur sur Marne de lângă Paris. Studiile de păsări care veneau să se înfrupte din merindele oferite în mod special de el sau cultivarea dovlecilor ornamentali care apăreau printre copaci erau pline de viață și trădau o rezonanță și o armonie totală cu această lume, transformându-l pe Doru Covrig într-un posibil discipol al colegului său de urbe timișoreană Ștefan Bertalan.

Doru Covrig aparține școlii românești de sculptură pentru care forma, volumul și materialitatea au fost mult prea importante pentru a fi abandonate vreodată. Pregătirea lui solidă în domeniul artelor vizuale după ani de ucenicie (Liceul de artă din Timișoara, Facultatea de Desen și apoi Sculptura la Institutul de Arte Plastice din București) l-a condus la o afirmare rapidă pe scena artistică locală, imediat după absolvire, în 1972. Destoinicia lui, munca continuă l-au ajutat să dobândească abilități și cunoștințe tehnice noi, cum ar fi utilizarea materialelor plastice sau din *papier maché* în scopul creării de noi forme vizuale cu un potențial expresiv și l-au ajutat să se poată afirma în mediul artistic național din ce în ce mai restrictiv în perioada comunismului. A participat la mai multe tabere naționale și internaționale de sculptură, unde lucrările lui monumentale s-au impus de la sine. Aș aminti câteva dintre cele mai importante astfel de lucrări realizate de el: *Arcuș* – 1975, *Arborele* (lemn), Lidabrunn (Austria) – 1979, *Urmele* (piatră), Hobița – 1981, *Pastorală* (ansamblu piatră), Forma Viva, Slovenia – 1980, *Scaunele* (lemn). Ultima lucrare monumentală – *Mâini* (metal vopsit, înălțimea de 4 metri) – a fost instalată la Hala Minda din Reșița în 2021, printr-un proiect al Fundației Interart Triade în parteneriat cu primăria din oraș. Sculptura lui de interior a oscilat, încă de la debut, între figurație și abstractizare păstrând un timp ecouri

Doru Covrig's passing away surprised all those who had been accustomed with regularly receiving his artistic news, photographs of the observations and research on the living world that came to be around him, in the garden of his workshop-home at St-Maur sur Marne, near Paris. The studies of birds that came to eat the food he offered or the cultivation of decorative pumpkins, appearing among the trees, were full of life and presented total harmony and resonance with this world, transforming Doru Covrig into a possible disciple of his Timișoara colleague Ștefan Bertalan.

Doru Covrig had been part of the Romanian school of sculpture, for which form, volume, and materiality had been far too important to ever be abandoned. His solid training in visual arts after years of apprenticeship (Timișoara Art Highschool, Faculty of Drawing, and Sculpture at the Institute of Plastic Arts, Bucharest) led him towards a rapid affirmation in the local artworld, immediately after his graduation, in 1972. His hard work and continuous effort helped him gain new skills and technical knowledge such as the use of plastic materials or *papier maché* in order to create new visual forms with an expressive potential and helped him gain confirmation in the national artistic milieu that was becoming more and more restrictive during Communism. He participated in many national and international sculpture camps, where his monumental works were noticed from the beginning. I would like to mention some of his most important works of this kind: *Arcuș* [Bow] – 1975, *Arborele* [The Tree] (wood), Lindabrunn, Austria – 1979, *Urmele* [The Signs] (stone), Hobița – 1981, *Pastorală* [Pastoral] (stone ensemble), Forma Viva, Slovenia – 1980, *Scaunele* [The Chairs]. His last monumental work – *Mâini* [Hands] (painted metal, with a height of four meters) – was installed at the Hala Minda, in Reșița, 2021, in a project by Interart Triade Foundation, in partnership with the local City Hall. His interior sculpture alternated from the beginning between the figurative and the abstract, at the same time maintaining echoes of artistic concepts belonging to Paul Neagu (*Cake Man*). From this series, I would mention *Chivoturi* [Arks], in bronze, but also *Omul arhitectură* [Architecture Man], in clay, part of the series *Omul, măsura tuturor lucrurilor* [Man, Measure of All Things]. Starting from the Renaissance ideal, Covrig ironically reached monstrous figures resembling the Golem, this being the real subtext that the artist offered in his respective works. Later, after his emigration to France, in 1982, he continued this series, naming it *Dictator*, directly referencing the traumatic experience he had in Romania at the end of the seventies and beginning of the eighties.

After his emigration, he continued to do this kind of works with a technical innovation, useful for their creation: sculpture as an accumulation of the same material. Thus, he began to work with thick sheets of cardboard stacked on top of each other from which he cut the volumes of massive figures; or, from wood fragments, pressed inside the outline always depicting a human figure. From the evil gigantism of the Dictator-Golem resulted the series of hands which, at the

din concepte artistice ale lui Paul Neagu (*Cake man*). Din această serie aş menţiona *Chivoturi* din bronz, dar şi *Omul arhitectură*, casetat, din pământ, care făcea parte din ciclul de lucrări *Omul, măsura tuturor lucrurilor*. Pornind de la dezideratul renaşcentist, Covrig a ajuns de fapt, ironic, la figuri monstruoase amintind de Golem, acesta fiind adevăratul subtext pe care artistul îl transmitea prin respectivele lucrări. Mai târziu, după ce a emigrat, stabilindu-se în Franţa în 1982, el a continuat această serie, pe care a intitulat-o *Dictator*, cu referinţă directă la experienţele traumatice trăite de el în România, la sfârşitul anilor 1970 şi începutul anilor 1980. După emigrare, a continuat acest gen de lucrări cu o inovaţie tehnică, utilă în realizarea lor: sculptura ca o acumulare din acelaşi material. Astfel, a început să lucreze cu foi groase de carton puse una peste alta, din care ulterior a decupat volumele unor figuri masive; sau din fragmente de lemn, tasate în interiorul unui contur desenând mereu o siluetă umană. Din gigantismul malefic al Golemului-Dictator a rezultat şi seria de mâini, din care, la început, a imaginat *mâna* ca un simbol al puterii absolute, discreţionare (*Mâna dictatorului*, proiect fotografic). Ulterior mâinile au devenit simboluri ale posesiunii sau ale comunicativităţii, constituind un grup important de lucrări de la mijlocul anilor 1990. Unele dintre acestea au fost expuse şi la Bienala de la Veneţia (1995). Realizate din polistiren alb sau colorat, cu o grosime considerabilă sau, dimpotrivă, subţiate până a fi doar un contur sau o suprafaţă pregătită pentru experimente mixed-media, aceste lucrări îl definesc într-un mod semnificativ. Recent, opera lui Doru Covrig a fost adusă în actualitate prin intermediul unui cuprinzător album, intitulat *Urmele călătoare ale sculptorului. Doru Covrig în dialog cu Robert Şerban*, apărut în 2020 la editura Brumar din Timişoara. Prin dialogul condus cu multă perspicacitate de scriitorul şi criticul Robert Şerban, sculptorul se confesează şi îşi analizează creaţia, oferind detalii inedite despre perioadele sale de lucru. Cu siguranţă această carte va fi principala sursă de informare – un document preţios – pentru criticii care vor veni să analizeze opera lui Doru Covrig în viitor şi să-i afle locul în contextul local şi internaţional.

beginning, presented *the hand* as a symbol of absolute and discretionary power (*Mâna dictatorului* [Hand of the Dictator], photographic project). Later, the hands became symbols of possession or communication, making up an important group of works in the middle of the nineties. Some of these were exhibited at the Venice Biennale (1995). Made of white or colored polystyrene, with a considerable width or thinned out as outlines or as surfaces for mixed-media experiments, these works significantly define his personality. Recently, Doru Covrig's work has been brought forth by an album named *Urmele călătoare ale sculptorului. Doru Covrig in dialogue with Robert Şerban*, published by Brumar in Timişoara, 2020. Through the dialogue conducted with perspicacity by writer and critic Robert Şerban, the sculptor confesses and analyzes his creations, offering new details about his work periods. Surely, this book will be the main source of information – a precious document – for the critics who will analyze Doru Covrig's works in the future and who will find his place in the local and international context.

Translated by Daniel Clinci



Doru Covrig, *Mână*. Credit foto Muzeul Naţional de Artă Timişoara.
Doru Covrig, *Hand*. Photo credit Timişoara National Art Museum.



Doru Covrig, *Mâini*, Hala Minda, Reşiţa. Credit foto Fundaţia Triade.
Doru Covrig, *Hands*, Hala Minda, Reşiţa. Photo credit Triade Foundation.