



Universitatea Națională de Arte
George Enescu
Iași



UNITATEA EXECUTIVĂ PENTRU
FINANȚAREA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI
SUPERIOR, A CERCETĂRII,
DEZVOLTĂRII ȘI INOVĂRII

**DENUMIRE PROIECT: "TRECÂND GRANIȚELE. COLABORĂRI
TRANSNAȚIONALE ȘI CRITICĂ INSTITUȚIONALĂ ÎN EXPOZIȚIILE DE ARTĂ
DIN ESTUL EUROPEI ÎN PERIOADA SOCIALISMULUI TÂRZIU (1964-1989)"**

Cod: Cod PN-III-P1-1.1-TE-2016-1369

Nr. contract: 52/2018

**RAPORT ȘTIINȚIFIC PRIVIND IMPLEMENTAREA PROIECTULUI ÎN
PERIOADA IUNIE-DECEMBRIE 2018**

Etapa 1

În cadrul primei etape a proiectului de cercetare, aferente perioadei iunie-decembrie 2018, cercetările întreprinse de membrii echipei s-au concentrat asupra primului obiectiv major : **Contextualizarea unor exemple relevante de critică instituțională și a unor modele și formule expoziționale alternative în Estul Europei în perioada studiată.**

Activitățile desfășurate în proiect în această perioadă au cuprins :

- 1.1. Realizarea unei discuții preliminare a membrilor proiectului pentru stabilirea sarcinilor fiecăruia în cadrul proiectului. Realizarea planului managerial și planificarea unui atelier de lucru

Proiectul a debutat cu o întâlnire de lucru desfășurată la București în cadrul căreia au fost stabilite direcțiile de cercetare ale fiecărui membru al echipei. S-a încercat astfel acoperirea unei arii cât mai vaste de practici și proiecte expoziționale care pot fi încadrate drept exemple de critică instituțională și care păstrează totodată aspectul trans-național și colaborativ asumat de proiect în ansamblul său. Un aspect important al acestei etape a proiectului îl constituie redefinirea noțiunii cheie de critică instituțională, care caracterizează practici artistice derivate din arta conceptuală a sfârșitului anilor 1960 și dezvoltate cu precădere în anii 1970s, care chestionează rolul discursiv al instituțiilor de artă, înțelese ca structuri de putere instituite la nivel național și trans-național, în producția, expunerea și receptarea artei, precum și în definirea valorii artistice și a normelor sau criteriilor estetice.

În urma acestei discuții preliminare, s-a optat pentru elasticizarea acestui termen, pentru a acoperi atât intervenții artistice de factură experimentală, care au căutat să redefinească sistemul artistic la acel moment, cât și, prin extinderea sa la nivelul expozițiilor de artă, acele formule expoziționale sau practici discursive cu statut de excepție, care ieșeau din canonul artistic sau estetic dominant, căutând să ofere alternative la nivelul ideologiei politice, sau, în manieră mai modestă, pur și simplu al limbajului artistic utilizat. Astfel, dacă critica instituțională timpurie în Statele Unite ale Americii a fost îndreptată împotriva cantonării artei contemporane în cadrele rigide definite de puritatea modernismului, în Estul Europei ea a vizat fie racordarea la discursul politic de factură critică care a extins discursul socialist dincolo de

granițele blocului Estic, fie, pe de altă parte, racordarea artei locale la limbajul artistic internațional specific neo-avangardelor.

Echipa de proiect a fost lărgită în toamna acestui an prin introducerea în proiect a cercetătorilor Caterina Preda și Diana Mărgărit, specialiste în științe politice, care vor acoperi cercetarea unor situații particulare apărute în cadrul relațiilor internaționale dintre țări din Europa de Est și țări din America Latină sau de pe continentul African la nivelul programelor de colaborare artistică. De asemenea, s-a căutat ca direcțiile de cercetare ale membrilor echipei proiect să acopere atât sfera colaborărilor și contactelor realizate la nivel informal, între artiști individuali care comunicau în afara câmpului artistic definit de instituțiile artistice existente, asumând astfel un caracter alternativ, autonom față de sistemele de legitimare și finanțare existente, precum și față de doctrinele estetice dominante în artele vizuale din perioada studiată (caracterizată prin promovarea unor versiuni ale realismului), cât și pe cele organizate și orchestrate la nivelul structurilor culturale și politice de importanță națională (Uniunea Artiștilor Plastici, Ministerul Culturii, Ministerul de Externe etc.), care, într-o perspectivă dihotomică asupra perioadei studiate (1964-1989), ar putea fi considerate drept expoziții și proiecte transnaționale ”oficiale”. Astfel, Mădălina Brașoveanu a asumat cercetarea conexiunilor între artiștii din România și cei din Ungaria și Germania dezvoltate prin intermediul artei poștale, iar Cristian Nae a ales să studieze conexiunile întreprinse în și prin arta poștală, înțeleasă ca extensie a artei conceptuale, între artiști din Estul Europei, Europa de Vest, Statele Unite ale Americii și America Latină.

La nivelul programelor expoziționale ale instituțiilor ”de forță” pe plan internațional precum bienalele de artă contemporană, capabile să faciliteze contacte artistice și colaborări dincolo de Cortina de Fier, Daria Ghiu a optat să se focalizeze asupra secțiunilor Bienalei de la Veneția – îndeosebi secțiunea *Aperto*– privită ca un creuzet al globalizării, un loc geometric al interferențelor artistice transnaționale în perioada Războiului Rece, în care prezența artiștilor din Estul Europei poate fi studiată în conjuncție cu cea a unor artiști din Europa occidentală sau din Statele Unite ale Americii. La rândul său, Katalin Cseh-Varga s-a focalizat asupra unui concept curatorial nerealizat, ce a fost lansat de László Beke și a fost intitulat *Hungarian Foot Art Club* (1972) pe baza unei schițe realizate de László Lakner (1970). Conceptul redefinea în mod artistic actul curatorial și a ajuns dincolo de granițele obișnuite în timpul Războiului Rece. Alături de schița expoziției, proiectul a propus un joc de fotbal între 11 artiști contemporani

din Ungaria și 11 cei mai buni artiști internaționali. *Hungarian Foot Art Club* ar fi trebuit realizat la *documenta 5* curatoriată de Harald Szeemann în 1972, iar eșecul său oferă mărturie pentru caracterul său transgresiv și incomod la nivelul relațiilor trans-regionale la acel moment, fapt care îl încadrează cu ușurință în categoria exemplelor de critică instituțională instituită la nivelul procesului expozițional sau curatorial.

Magda Radu a optat pentru redefinirea cadrului teoretic în care colaborările și contactele transnaționale au fost studiate până în prezent. Prin revizuirea literaturii scrise despre expozițiile regionale sau prin studierea volumelor și antologiilor de texte editate pe acest subiect, cercetătoarea s-a angajat să evidențieze acele puncte sensibile în care narațiunile și conceptele artistice nu se intersectează întotdeauna cu terminologiile și direcțiile de investigație propuse de istoricii de artă și curatori care se apleacă asupra producției artistice din Europa de Est în timpul perioadei socialiste. Una din întrebările care vor forma miezul explorărilor în cadrul proiectului „Trecând granițele” este în ce măsură se mai pot construi punți de legătură transnaționale, în condițiile în care până în acest moment punctul de referință l-au constituit în principal curentele de neo-avangardă ale anilor 1960-70 și felul în care acestea au articulat diverse forme de opoziție față de structurile de putere existente. O astfel de linie de investigație unește, de pildă, și tentativele mai recente de revelare a unor puncte de convergență între fenomenele artistice din Europa Centrală și de Est și America Latină. Interesul Magdei Radu a fost acela de a continua să evidențieze în continuare vectori de afinitate, puncte de convergență, conversații existente între artiști și practici artistice ce provin din contexte diferite, însă să încerc să articulez aceste elemente pornind de la alte coordonate decât cele existente până acum, precum umorul. Umorul este înțeles aici ca un concept umbrelă, de unde se degajă o serie de alte trăsături ce evidențiază complexitatea și versatilitatea unor practici care nu pot fi caracterizate prin etichete reductive: ingeniozitatea în confecționarea unor identități multiple, uneori chiar contradictorii, prin construcția de alter-egouri și performarea de roluri; urmărirea acestor identități schimbătoare prin detectarea unor strategii diferite de auto-reprezentare; conturarea unei tipologii a artistului-*trickster* care subminează categoriile fixe și standardele instituționale – personaj care critică și dejoacă, prin strategii ce mobilizează umorul, norme sociale, politice și culturale.

În privința dimensiunii așa-zis oficiale a contactelor artistice, noțiunea de critică instituțională a fost de asemenea extinsă pentru a acoperi contacte artistice care, chiar dacă au

fost realizate cu sprijinul instituțiilor politice și culturale de stat, au vizat construirea unor alternative față de canalele de comunicare și legitimare artistică dominante. Un exemplu relevant în acest sens care a început să fie studiate în această perioadă este Muzeul Solidarității "Salvador Allende" din Chile, investigat de Caterina Preda. Relevante pentru acest proiect sunt și relațiile deopotrivă politice și artistice desfășurate între țări din Estul Europei precum fosta Yugoslavia sau România și țările din Africa și America Latină, așezate de autori precum Bojana Piskur sub semnul decolonialității (Piskur 2016), ce au început să fie studiate de Diana Mărgărit.

1.2. Identificarea unor exemple relevante de auto-organizare și de micro-instituții alternative și analiza literaturii existente.

În privința cartografierii instituțiilor artistice alternative și a exemplilor de auto-organizare expozițională considerate relevante în Estul Europei, echipa de cercetare s-a oprit asupra unor momente semnificative din Ungaria, Slovacia și Yugoslavia. Dintre acestea, am optat pentru analiza mai atentă a următoarelor instituții alternative conduse de artiști: în Polonia, galeria Akumulatory 2, în Ungaria Capela Balatonboglár și ulterior Artpool, în Slovacia galeria Ganku inventată de Julius Koller, în Yugoslavia Centrul Cultural Studentesc din Zagreb și Centrul Studentesc din Belgrad (pentru arta experimentală). Am extins acest termen pentru a acoperi și instituții artistice finanțate politic și susținute de stat, precum Muzeul Păcii inaugurat în Slovenj Gradec, Slovenia în 1966, sau Galeria Josip Broz Tito dedicată artei țărilor Non-Alinierte inaugurată în 1984 Titograd, Yugoslavia (astăzi Podgorica, Muntenegru), datorită redefinirii globalismului pe temeuri socialiste și a importanței acestora pentru facilitarea contactelor și schimburilor culturale și artistice în afara blocului Est-European.

În privința Capelei Balatonboglár, aceasta a fost fondată ca sit artistic experimental de Györgi Galántay în 1966. Galántay a descoperit capela abandonată a unui cimitir pe care a închiriat-o de la Biserica Catolică și a transformat-o în atelier de artist, în spiritul mișcării Fluxus. Reacțiile politice și sociale pe care această conversiune artistică le-a stârnit au fost considerate de artist o instituție-operă de artă. Lucrările produse la atelierul capelei din Balatonboglár au inclus atât producții ale unor artiști din Ungaria cât și lucrări Fluxus și conceptuale realizate de artiști internaționali. Capela a fost închisă în 1973 de autoritățile de

stat pe motive cultural-politice, astfel încât Galántay și-a continuat legăturile cu mișcarea Fluxus internațională prin intermediul Artpool. Printre artiștii occidentali cu care artistul maghiar a colaborat se numără Robert Filliou și Wolf Vostell (în 1979); Ben Vautier și A.M. Fine (în 1980); Ray Johnson, Alison Knowles, Giuseppe Chiari, Ben Vautier, Charles Dreyfus și Peter Frank (în 1982); Robert Watts, Shozo Shimamoto, Mieko Shiomi și Geoff Hendricks (în 1983); Gilbert & Lila Silverman și Jon Hendricks (în 1985); Emmett Williams și René Block (în 1988);

În această perioadă, Katalin Cseh Varga a realizat și o amplă cartografiere a evenimentelor artistice de neo-avangardă din spațiul unghuresc. Alături de aceste modele instituționale alternative de referință, cercetătoarea a construit o listă extensivă a spațiilor artistice alternative și o documentare a acțiunilor realizate în aceste spații. Această listă include: apartamentul Dr. László Végh (Budapest), teatrul de apartament din Dohány Street (Bp), Studioul Tinerilor Artiști din Budapesta, Clubul Tinerilor Artiști, of Young Artists, Clubul Universitar Bercsényi, apartamentul cercului Zugló, salonul lui Pál Petrigalle, Clubul Kossuth Club, Kassák Club/Lajos Kassák Culture House, Pivnița Artiștilor, casa de cultură Ganz-MÁVAG, Nest Artist Club și apartamentul stradal Rottenbiller (toate din Budapesta).

În privința instituțiilor alternative din Polonia, Cristian Nae a studiat demersurile și programele instituționale a două galerii importante pentru extinderea limbajului artistic experimental și îndeosebi al artei conceptuale în Estul Europei: Foksal (din Varșovia) și Akumulatory 2 (din Poznan). Dacă programul curatorial al galeriei Foksal conține una dintre cele mai importante teoretizări ale noțiunii de (non-)loc din Estul Europei (vezi Tranzit.hu), programul galeriei Akumulatory, înființată în 1972, a fost definit de la bun început într-o direcție non-retinală (Czubak și Kozłowski, 2012) și, în spațiul mic pe care l-a avut la dispoziție, a preferat expunerea unor artiști individuali asociați mișcării artistice conceptuale, cu serii mici de lucrări (sau uneori chiar lucrări unice) expuse pe perioade scurte de timp. Printre momentele importante ale artei conceptuale din programul expozițional al celei din urmă, cu o remarcabilă participare internațională, se numără: Jaroslaw Kozłowski, *Lesson* (1973), Jiri Valoch, *Sculptures* (25-28 Martie 1974), Henri Chopin, *Visual and Sound Poetry* (Ianuarie 1975), Endre Tot, *I am Glad if I can Type Zeros* (Noiembrie 1975), Krzysztof Wodiczko, *Two Red-and-Blue Drawings and Three Black Drawings on the Walls, Ceiling and Corners of the Gallery* (5-8 Ianuarie 1976), Douglas Huebler (*Untitled*, 1976), Włodzimierz

Borowski, *Black* (1977), Richard Long, *Stone Circle* (1977), Jaroslaw Kozłowski, *Wall Painting I-III, 1978-79* (Ianuarie 1979), Jaroslaw Kozłowski, *Temporal, Quantitative and Weighted Drawings* (7-10 Ianuarie 1980), Andrzej Bereziański, *Forest* (10-13 Martie 1980), Lawrence Weiner, *A Work in Context* (1-4 Decembrie 1980), Helmut Nickel (*Read: Write*, acțiune realizată pe 20 Octombrie 1982), Susan Hiller (*Monument*, 5-8 Ianuarie 1983). Puținele expoziții de grup conturează direcții conceptuale în arta poloneză a momentului (*Private Views*, 1978).

Remarcabile în privința discursului curatorial al galeriei sunt consistențele prelegeri asupra artei conceptuale și experimentului în artele vizuale susținute, printre alții, de Andrzej Turowski (*On the Definition of Art*, 16 Mai 1972), Andrzej Kostłowski (*On Tendencies in Art*, Decembrie 1973; *A Defence of Aesthetics*, 1976, *Index*, 1977) sau Jerzy Ludwinski (*A Diary from the Future of Art*, 1973; *Beyond Art*, 11 februarie 1975).

În fine, o altă linie comună care sudează demersurile mai multor artiști în cercetarea întreprinsă de Magda Radu este legată de ideea de umor pe care aceasta a detectat-o în demersurilor unor artiști precum Katalin Ladik (Ungaria), Julis Koller (Slovacia), Geta Brătescu, Paul Neagu sau Andrei Cădere. Deși acești artiști individuali nu reprezintă instituții artistice propriu-zise, ei pot fi asociați unor forme de critică instituțională realizate în interiorul structurilor artistice locale și occidentale, prin deplasarea între contextul artistic național și cel internațional.

1.3. Analiza actorilor și dinamicii lor la scara locală (membri, moduri de organizare, relația cu autoritățile, modalități de comunicare și de subvenționare).

Analiza actorilor și a dinamicii lor la scară locală în privința studiilor de caz alese a fost realizată îndeosebi prin investigarea literaturii existente privind funcționarea acestor instituții (Portinari, 2018; Vogel, 2010; Piskur, 2016; Hock, 2014; Hock și Allas, 2018; Kürti, 2015; Kürti, 2018; Bazin et. al., 2016; Fowkes and Fowkes 2017; Fowkes and Fowkes, 2018; Czubak și Kozłowski, 2012; tranzit.hu, 2013; Piotrowski, 2011; Piotrowski, 2015). Aceasta a fost dublată de interviuri realizate cu agenți culturali care au contribuit la activitatea acestora;

Diversitatea situațiilor întâlnite au confirmat lipsa de omogenitate a blocului Est-Central European, în care situația socio-politică a influențat în mod diferit construcția artistică și situația limbajelor artistice de la o țară la alta în aceeași perioadă de timp, potrivit unor traiectorii artistice asincronice și deseori suprapuse (Piotrowski 2011).

Aceste analize ale contextului socio-economic și politic în perioada studiată au condus și la conștientizarea unor probleme de metodologie implicate de relația dintre local și transnațional, ce constituie cadrul conceptual al proiectului. S-au dezbătut în cadrul echipei o serie de idei pe marginea acestei probleme, îndeosebi prin intermediul noțiunii de scară de analiză, așa cum apar ele sintetizate în: Struck, Ferris și Revel (2011). Portivită autorilor, problema alegerii scalei în istoria transnațională oferă provocarea metodologică de a crea și izola dovezi în cadrul multitudinii scalelor de observație pe care istoria transnațională le oferă. Struck, Ferris și Revel oferă opțiunea de a concentra atenția asupra unui nivel local, de micro-scală, are, potrivit autorilor, cel puțin trei avantaje. Primul dintre acestea, e o strategie care permite readucerea în analiză a actorilor și mediatorilor, un factor care lipsește, de obicei, din analizele macro-sociale ale culturilor și societăților. Pentru că acești actori, aceste niveluri locale de micro-scală, indivizii, grupurile și instituțiile sunt deseori nodurile dintre rețelele esențiale ale spațiilor intermediare transnaționale. În al doilea rând, o asemenea strategie face posibilă analiza multiplicității spațiale a experiențelor actorilor individuali care se extind de la niveluri de micro- la unele de macro-scală, incluzând perspectivele naționale și pe cele globale. Un al treilea avantaj îl constituie faptul că apropierea și îndepărtarea alternativă, de la perspective de scară largă la unele de micro – analiză, la studii de caz care privesc indivizi sau grupuri mici, și vice-versa, îi permite istoricului să își îndeplinească meșteșugul și etica disciplinei, prin faptul că rămâne aproape de și fidel surselor primare. În ciuda tuturor acestor avantaje, autorii semnalează, totuși, provocări metodologice cruciale care rămân valide: cum creează istoricul dovezile? Cum poate fi conectat intervalul foarte amplu ce există între local / individual și global? Ce unități de analiză sunt potrivite pentru a urca scara dintre local și global și vice-versa? De unde poate fi inițiată analiza ce își propune să realizeze o istorie transnațională sau globală? La capătul local, individual, micro al istoriei, la cel global, sau la ambele capete în același timp? Este micro-cosmosul actorilor individuali reprezentativ pentru un fenomen de amploare la o scară națională sau globală?

O nouă propunere de rearticulare a acestei noțiuni de scară de reprezentare și analiză cartografică în istoria artei pe baza ideii benjaminienne de "constelație" (definită la nivel epistemologic) și a ontologiei plate susținute de Bruno Latour a fost avansată de Cristian Nae. Propunerea teoretică a fost susținută în cadrul unei conferințe internaționale susținute în luna octombrie în cadrul Forumului de Studii asupra Artei Est-Central Europene cu tema *Theorizing the Geography of East-Central European Art*, organizată de Institutul de Cercetare asupra Artei Est-Central Europene "Piotr Piotrowski" din cadrul Universității Adam Mickiewicz din Poznan în perioada 26-27 Octombrie 2018.

1.4. Analiza discursivă a programelor curatoriale și a expozițiilor cheie studiate în cadrul proiectului.

Analiza discursivă a programelor curatoriale și a expozițiilor cheie studiate în cadrul proiectului a fost realizată urmând direcțiile individuale de cercetare anunțate la începutul acestui raport științific.

În privința studiului de caz urmărit de Katalin Cseh-Varga, cercetarea discursului "curatorial" a evidențiat până în acest moment câteva tematici care vor continua să fie examinate în anul următor: dimensiunea performativă a expoziției care înlocuiește simpla expunere de obiecte artistice finite; catalizarea unor schimburi trans-frontaliere, precum și ambiția artiștilor de a fi inserați în canonul instituțional; nu în ultimul rând, relevanța unor evenimente internaționale de amploarea *documenta* (și statutul special al ediției din 1972, focalizată pe arta procesuală, evenimentială în detrimentul celei obiectuale) pentru construirea unor practici expoziționale alternative, ce pot fi încadrate în categoria "critică instituțională". În privința expozițiilor internaționale organizate de micro-instituții alternative în Estul Europei (spații de producție și expunere auto-organizate și gestionate de artiști) precum Artpool, am optat în această perioadă pentru analiza a două momente semnificative: *HUNGARY CAN BE YOURS! International Hungary* 1984, organizată la Clubul Tinerilor Artiști din Budapesta în 27 Ianuarie 1984 (APS no. 13). Dimensiunea alternativă a acestei expoziții constă în difuzarea celui de-al șaselea program Radio Artpool: Ungaria. Expoziția, care a cuprins lucrări a 46 de

artiști maghiari și 58 de artiști străini din 18 țări, a fost interzisă de autorități pe motive așa-zis ”profesionale”.

Un al doilea moment semnificativ analizat privește arta poștală: este vorba despre *World Art Post* din 1982. Fészek Galéria, Budapesta (6-25 Aprilie 1982). Expoziția a constat din 756 desene de timbre poștale de dimensiunea A5 trimise de 550 de artiști din 35 de țări. Timbrele au fost publicate în foi de câte 28 și au fost adăugate astfel catalogului expoziției.

Alături de acestea, Katalin Cseh Varga a mai analizat în această perioadă expozițiile IPARTERV I. și II precum și cele 6 expoziții grupate sub denumirea *Tendencies*, ce au avut loc între anii 1970 și 1980 la Obuda Gallery din Budapesta. Aceste momente din arta maghiară sugerează faptul că dimensiunea alternativă a acestor expoziții, care utilizau medii de comunicare non-vizuale și non-tradițional artistice precum radioul sau arta poștală, erau îndeosebi orientate către construirea de rețele și contacte artistice în care să se insereze (Tumbas 2012). Acest lucru s-a produs însă prin redefinirea specificului național în cadrele unui discurs inter- sau mai precis trans-național care utiliza deseori termeni precum ”solidaritate” sau ”socialism real” (Fowkes și Fowkes 2017 ; Fowkes și Fowkes 2018 ; Cseh-Varga și Czirak 2018).

Analiza rețelilor de artă poștale din sau care au cuprins România realizată de Mădălina Brașoveanu în această etapă a căutat să identifice tipologii de canale de comunicare artistică care transgresau granițele țării și să urmărească dinamicile de constituire a acelor rețele artistice; de asemenea, a urmărit să acceseze, într-un studiu comparativ, arhive relevante pe această temă, îndeosebi cele de mail art, și să analizeze rolul pe care acest mediu l-a avut, alături de arta de acțiune și diverse forme de artă conceptuală, în reformularea / revizuirea practicilor expoziționale și în consolidarea colaborărilor artistice internaționale.

Din materialele documentare identificate în arhiva personală a lui Károly Elekes – artistul care îndeplinise rolul de conducător al grupării artistice *MAMŰ* din Târgu-Mureș – a reieșit că majoritatea colaborărilor internaționale ale artiștilor afiliați grupării *MAMŰ* se concentraseră pe accesarea altor tipuri de spații și canale, decât cele tradiționale, pentru producerea și prezentarea artei. Cele mai multe dintre aceste colaborări au avut un caracter restrâns regional, bazându-se în principal pe schimburi cu scena artistică din Ungaria, iar acolo îndeosebi cu artiști care erau afiliați Studioului Tinerilor Artiști din Budapesta. Consider că

această relație merită investigată în continuarea cercetării, în special pe baza statutului diferit al celor două formule instituționale – cea oficială din Ungaria, adică Studioul Tinerilor Artiști și cea neoficială din România, mai precis gruparea *MAMŪ* – și a tipurilor de dinamici și strategii relaționale prin care colaborările dintre ele s-au configurat. Dacă în contextul scenei autohtone, afilierea artiștilor la structurile instituționale oficiale (date de UAP și de Cenaclurile de tineret ale acesteia, care au devenit mai târziu Atelier 35) era de la sine-înțeleasă, instituția oficială fiind garantul legitimității profesionale, această stare de fapt nu a suplinit întru totul nevoia unor forme de organizare alternative – fie în ce privește accesarea altor de tipuri de spații decât cele tradiționale pentru producere sau expunere, fie în ce privește administrarea relaționării și interacțiunii dintre artiști, fie în ceea ce privește modalitățile de comunicare, de schimb de idei și de conectare la alte lumi artistice, mai apropiate sau mai îndepărtate geografic. Din informațiile și materialele pe care le-am identificat până acum, reiese că artiștii din Târgu-Mureș și Oradea erau interesați, în egală măsură, să se conecteze atât la ceea ce ar trece drept ”scena artistică oficială” din Ungaria – mă gândesc mai ales la structurile instituționale de tineret, precum Studioul Tinerilor Artiști din Budapesta, deja amintit mai sus, sau la Clubul Tinerilor Artiști din Budapesta –, dar și la structuri independente, precum Artpool. În ce privește colaborările și schimburile de idei care au existat dintre artiștii de aici și colegii lor din Ungaria, afiliați instituțiilor oficiale de tineret de acolo, ele s-au materializat în câteva ocazii prin diferite evenimente – fie participări la expoziții sau organizarea unor acțiuni comune în spații neconvenționale –, evenimente care au fost în general documentate. De exemplu, câteva dintre vizitele la Târgu-Mureș ale unor grupuri de artiști aparținând de Studioul Tinerilor Artiști din Budapesta s-au soldat cu o serie de intervenții în natură realizate împreună cu colegii din gruparea *MAMŪ* și apar documentate în arhiva personală a lui Károly Elekes. Inșă, bună parte dintre relaționările și interacțiunile care au condus la consolidarea acestor rețele artistice regionale pot fi documentate precar, eventual prin intermediul istoriei orale, cu toate șansele și limitările pe care aceasta le implică. Am în vedere aici vizitele dese pe care artiști și critici din ambianța Studioului Tinerilor Artiști din Budapesta le făceau atât în Oradea, cât și în Târgu-Mureș (sau Sfântu-Gheorghe), de obicei cu ocazia unor expoziții din aceste centre dar nu exclusiv, vizite care legau prietenii și care facilitau circulația ulterioară de idei, dar despre care puține date concrete mai pot fi recuperate. Merită notat, totuși, că în stabilirea legăturilor cu artiști și critici din ambianța Studioului Tinerilor Artiști, de exemplu,

au precumpănit întâlnirile directe, personale, sau cele mediate de cunoștințe, și nu atât comunicarea între persoane necunoscute anterior, așa cum este în general cea specifică rețelelor de artă poștală.

În mod comparativ, conectarea unora dintre artiștii locali la structuri artistice independente/alternative din străinătate, precum Artpool din Ungaria sau rețeaua internațională de mail art care i-a cuprins pe Robert Rehfeldt sau pe Jaroslaw Kozlowski, s-a făcut de obicei în baza unor tipare diferite de relaționare și comunicare față de cele creionate mai sus. În cea din urmă privință, analiza publicațiilor de artist precum *NET* sau *Aktuele Schmuck* ca medii expoziționale alternative realizată de Cristian Nae a remarcat faptul că acestea au fost produse prin implicarea artiștilor printr-un sistem democratic de participare la producția artistică, dar au vizat totodată construirea unor rețele transnaționale capabile să asigure racordarea la lumea artei occidentale considerată canonică sau la instituțiile artistice puternice, cu forță de legitimare, precum și circulația liberă a ideilor și practicilor artistice în condițiile existenței unor blocaje politice. De asemenea, programul artistic al galeriilor precum Akumulatory a conținut o serie de expoziții în care dimensiunea internațională viza tocmai această racordare la sistemul artei internaționale (definit, de această dată, prin dimensiunea conceptuală a artei). Printre artiștii occidentali expuși la Akumulatory se numără figuri importante precum Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Susan Hiller, Henri Chopin, Ken Friedman, John Blake, Tony Bevan, Eduard Bal, Philippa Beale, Helmut Nickels, Emmett Williams, Joan Jonas, Ann Noël, Michael Craig-Martin, Richard Long, Iann Murray, Eric Andersen și Kirsten Justensen, iar printre cei Est-Europeni Imre Bak (cu Laszlo Lakner), Endre Tot sau Jiri Valoch.

Analizând secțiunea *Aperto* a bienalei de la Veneția, precum și expozițiile Pavilionului Central, Daria Ghiu a selectat o serie de evenimente expoziționale importante pentru extensia discursului artistic experimental dincolo de Cortina de Fier. Printre acestea se numără expoziția *Arte d'oggi nei musei*, din Padiglione Centrale al Bienalei de la Veneția – cu o secțiune dedicată Galerija Suvremene Umjetnosti – Zagreb, cu un număr însemnat de artiști croați (Vojin Bakic, Dušan Džamonja, Edo Murtić, Ordan Petlevski, Zlatko Prica, Frano Simunovic); Expoziția *Linee della ricerca: dall'informale alle nuove strutture* cu artiștii: Magdalena Abakanowicz (Polonia), Janez Bernik (YU), Jagoda Buić (YU), Dušan Džamonja, Wojciech Fangor (Polonia), Jiří Kolář (Cehia), Gabrijel Stupica (YU) (1968); Expoziția *Proposte per una esposizione sperimentale*, secțiunea - *Manuale, Meccanica, Elettronica, Concettuale* –

Computer Technique Group CTG, care a conținut un grup de artiști foarte eclectic, printre care și artiști din Est ; expoziția *Grafica sperimentale per la stampa* 1972, care a conținut artiști polonezi și din Yugoslavia ; *Grafica d'oggi* (Ca' Pesaro): artiști din diferite țări comuniste, alături de Ethel Baias-Lucaci și Radu Stoica; *Sculture nella citta*, care a conținut mulți est-Europeni, printre care și Ovidiu Maitec ; prezența unui număr considerabil de artiști din Polonia și Ungaria este prezent în expoziția *Attualità internazionali, '72-76* (1976). O atenție sporită a fost acordată expoziției *Arte come arte: persistenza dell'opera* (curatori: Jean Clair, Matthias Eberle, Dan Hăulică, Guido Perocco) sunt prezenți Ion Nicodim, Jiří Anderle, Tadeusz Kantor și expoziției *Aperto 88*, organizată într-un context politic dur, în care remarcabilă este prezența unor artiști tineri precum Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Igor Kopistianski, Duba Sambolec (Rusia) sau Tibor Szalai și Leon Tarasewicz (Polonia).

Analiza discursului curatorial al acestor expoziții realizat de Daria Ghiu a relevat recurența câtorva figuri, a căror prezență la bienală se dovedește recurentă de-a lungul anilor. Cercetătoarea a analizat contextul curatorial în care apar acești artiști, remarcând faptul că, dacă în foarte puține cazuri vorbim despre prezența lor în expoziții-panoramă care fac referire la un anumit spațiu artistic (deci perfect localizate), în cele mai multe situații, vorbim despre expoziții care abordează teme foarte actuale, abordează dimensiuni ale artei conceptuale în diferite subteme ale ei ori „experimentul” în artă, arta și știință, arta și orașul etc. Prezența artiștilor din Est în toate aceste cazuri se face în contexte expoziționale internaționale, alături de figuri consacrate ale artei vestice. De asemenea, cazul seriei de expoziții dedicate în deceniul 8 artiștilor tineri (binecunoscutele *Aperto*) se dovedește foarte interesant, pentru că mizează pe voci tinere din artă: este interesant de văzut în acest caz situația artiștilor respectivi în contextul lor local (URSS, Cehia, Polonia, Ungaria, România, fosta Yugoslavie) și modul în care le-a afectat cariera – au fost prezenți la Bienală? Cine a făcut selecția de lucrări? Cu cine din țara lor a comunicat curatorul respectiv? Există legături între prezența lor în pavilionul central și prezența lor în pavilioanele naționale (dacă și când este cazul)?

În privința programelor curatoriale internaționale realizate la nivelul unor instituții cu caracter național patronate de stat și integrate într-un discurs politic, oficiale, s-a remarcat, pe de o parte, integrarea proiectelor instituționale din sfera artei în cadrul unor programe politice emancipatoare la nivel global, iar pe de altă parte, conexiunea cu ideile critice inovatoare din teoria artei concepută în afara spațiului occidental. De pildă, Museo de la Solidaridad, cercetat

de Caterina Preda, s-a născut din ideea unui grup de artiști și critici de artă prezidat de Mario Pedrosa, critic de artă Brazilian aflat în exil. Ideea unui muzeu al solidarității cu Chile a fost articulată în martie 1971 când președintele Allende a invitat artiști internaționali și jurnaliști în Chile și a lansat un apel internațional la solidaritate, fraternitate și acțiune revoluționară, conectând discursul de stânga cu experimentalismul politic și artistic. În doar primul său an de existență, muzeul a primit 600 lucrări care acopereau genuri și stiluri eterogene (realism social Latino American, Expresionism Abstract, Art Informel, sau lucrări conceptuale).

1.5. Documentare în arhive specializate din Europa; Realizarea a unui atelier de lucru. Diseminare parțială a rezultatelor cercetărilor - participare la conferințe etc.

În această perioadă, activitatea de documentare a cuprins îndeosebi cercetarea critică a literaturii de specialitate existente (vezi bibliografia aferentă). În privința arhivelor, s-a început studierea surselor bibliografice primare mai puțin uzuale. Spre exemplu, Katalin Cseh-Varga a încercat să identifice prezența unor noțiuni comune precum “cultură alternativă”, “countercultură” și “underground” în publicații precum *Helikon*, *Nagyvilág* and *Mozgó Világ*, importante pentru dezbaterile intelectuale din acea perioadă. Cristian Nae s-a ocupat de studierea publicațiilor alternative, produse de artiști, precum *NET* (coordonată de Jarosław Kozłowski în Polonia), *Aktuelle Schmuck* (coordonată de Milan Knizak în Cehoslovacia) sau *APS* (coordonată de Györgi Galántai în Ungaria) în distribuirea artei conceptuale și în general, experimentale la nivel internațional, trans-regional, permițând sincronizarea limbajelor artistice, dar și constituirea unor rețele artistice bazate pe solidaritate și afinități artistice și poetice la nivel trans-local și a realizat o analiză comparativă a acestor practici în raport cu condiția samizdat-ului (Kind Kovacs și Labov, 2013)

De asemenea, s-a început studierea arhivelor online ale Bienalei de la Venția (ASAC Dati), a arhivelor UAP și a arhivelor Ministerului de Externe (în cazul Dianei Mărgărit sau al Caterinei Preda), precum și a arhivelor artistice private. Este cazul Mădălinei Brașoveanu, care a consultat arhiva Fundației Etna din Sfântu Gheorghe și arhiva familiei Baász, unde a găsit materiale relevante despre activitatea lui Imre Baász, de prim interes pentru această cercetare fiind activitatea sa din timpul bursei artistice ce i-a fost acordată de către statul finlandez și de care artistul a putut beneficia în 1988. În timpul șederii sale în Finlanda, Baász a realizat o nouă

versiune de ilustrație a epopeii naționale finlandeze, Kalevala, pe care o ilustrase în încă două versiuni în România, în 1972 și 1980. Tot în acea perioadă petrecută în Finlanda, Baász a deschis două expoziții personale. Similară este situația lui Katalin Cseh-Varga, care a realizat interviuri cu László Beke, László Lakner și György Gadányi, sau a lui Cristian Nae, care a realizat un interviu cu Jaroslaw Kozlowski. Acest din urmă lucru, se datorează faptului că foarte puține arhive ale instituțiilor de artă existente (muzee, universități) au colecționat artă poștală sau artă conceptuală, iar o bună parte din documentația operelor de artă produse în contexte instituționale alternative încă se află în patrimoniul artiștilor. Această situație, caracteristică Estului Europei, a fost caracterizată succint de Zdenka Badovinac prin termenul de "auto-istoricizare".

În cadrul celei de a 7-a ediții a Conferinței Naționale de Estetică și Teoria Artei desfășurată între 21-22 Septembrie 2018 în cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj, echipa de proiect a realizat un atelier de lucru public planificat în cadrul proiectului. Atelierul, cu titlul "Rețele alternative, colaborări, influențe: expozițiile de artă ca agenți ai schimbului cultural în perioada 1960-1989", i-a avut drept participanți pe : conf. univ. dr. habil. Cristian Nae, dr. Magda Radu, dr. Daria Ghiu, drd. Mădălina Brașoveanu, lector dr. Katalin Cseh-Varga. În cadrul acestui atelier au fost prezentate principalele provocări metodologice și direcții de cercetare din cadrul proiectului.

În privința diseminării rezultatelor cercetărilor întreprinse în această perioadă, Cristian Nae a prezentat o parte dintre cercetările sale asupra artei poștale în cadrul a două conferințe internaționale. Prima dintre acestea, intitulată "Alternative Routes of Mail Art. Translocal Internationalism and Relational Networks across the Eastern Bloc: the case of Romania in the 1970s-1980s", a fost prezentată în cadrul conferinței internaționale cu tema *Routes and Contact Zones. Artistic mobility and exchange in Central Europe and North Eastern Europe*, organizată de Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Universitatea Ludwig Maximilians din München, 11-13 Octombrie 2018. Cea de a doua, cu un caracter teoretic mai pronunțat, a avut titlul "East of the West and West of the East. On the Concept of Scale in Critical Historiography of Art" și a fost prezentată la Conferința Internațională a Forumului de Studii asupra Artei Est-Central Europene cu tema *Theorizing the Geography of East-Central European Art*, organizată de Institutul de Cercetare asupra Artei Est-Central Europene "Piotr Piotrowski" din cadrul Universității Adam Mickiewicz din Poznan în perioada 26-27 Octombrie 2018. În cadrul

aceleiași conferințe, Caterina Preda a susținut prelegerea intitulată ”The Geography of East-Central European Art and Transregional Links during the Cold War. The Case of Museum of Solidaridad (Salvador Allende) and its Collaborative Model with the Socialist Countries in East Central Europe”.

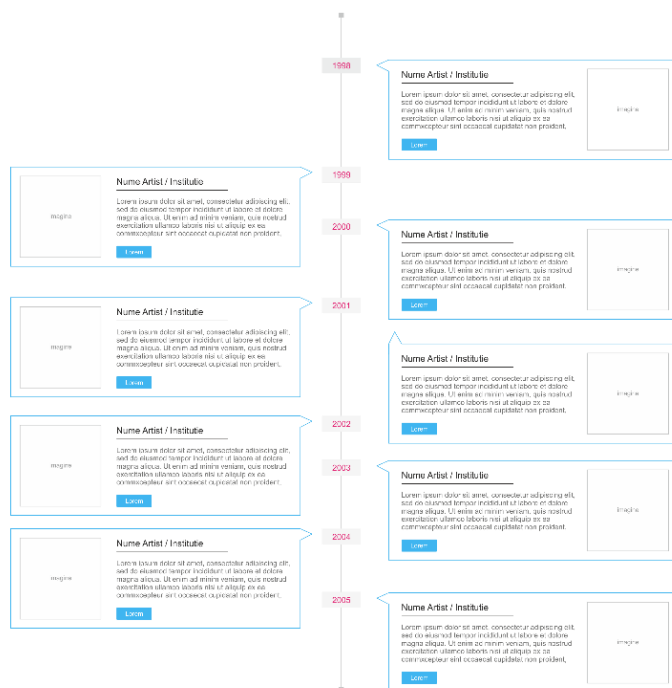
Pentru studierea interferențelor de limbaj artistic în Estul Europei și a efectului expozițiilor de artă itinerante la nivel internațional asupra producției artistice din Estul și Centrul Europei la sfârșitul anilor șazeci, Cristian Nae a propus și a organizat o secțiune cu tema „Whose Pop? Photographic Appropriations in Eastern and Central European Art after the Thaw” în cadrul celei de a 6-a conferințe internaționale a EAM (European Network for Avant-Garde and Modernism Studies) ce a avut loc între 5th și 7 Septembrie la Universitatea din Münster. Secțiunea i-a avut drept participanți pe Katalin Timar (Ludwig Museum, Budapest și Universitatea din Pecs), Ileana Pintile (Universitatea de Vest din Timișoara), Cristian Nae și Oana-Maria Nae (Universitatea Națională de Arte George Enescu din Iași).

De asemenea, pe data de 9 Decembrie 2018, Katalin Cseh Varga a participat la cel de-al 50-lea congres anual al ASEES (Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies) organizat la Boston, unde a prezentat comunicarea cu titlul ”Genealogies of Alternative Culture” în cadrul panelului cu tema *New Explorations of Art and Politics Under Socialism*.

În privința publicațiilor rezultate din această etapă, a fost publicat un articol indexat ERIH Plus (Cristian Nae, ”Transnational Circulations and the Emergence of Contemporary Art: The Critical Challenges of the Art Biennials in a Global World”, *Annals of the University of Bucharest, Philosophy Series*, vol. 67, no. 1, 2018, pp. 157-169). Un alt articol a fost redactat și a trecut de procesul de peer-review (Cristian Nae, ”Messages in Bottles: Documented Performance and Performative Photography in Romanian Art during Late Socialism”, fiind acceptat pentru publicare în *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 27, no. 1, 2019 (indexat Taylor and Francis, SCOPUS)

1.6. Realizarea bazei de date online și a website-ului proiectului

În cadrul primei etape de cercetare, Lavinia German, specialist în comunicare vizuală în cadrul proiectului, a propus combinarea criteriului temporal de organizare a arhivei (propus de resurse de cercetare online existente precum ”paralel chronologies”) cu cel al unei hărți dinamice sugerat de *East Art Map* (Irwin, 2006), capabile să indice interacțiunile dintre artiști și instituții de artă realizate pe multiple niveluri (corespunzând unor multiple scări de analiză) care vor fi analizate în cadrul proiectului (vezi exemplele de mai jos). Astfel, au fost construite machetele de reprezentare vizuale corespunzătoare bazei de date online precum și website-ul proiectului (accesibil online la adresa: www.arteiasi.ro/transcol), îndeplinindu-se astfel și ultima activitate de cercetare prevăzută în cadrul acestei etape.

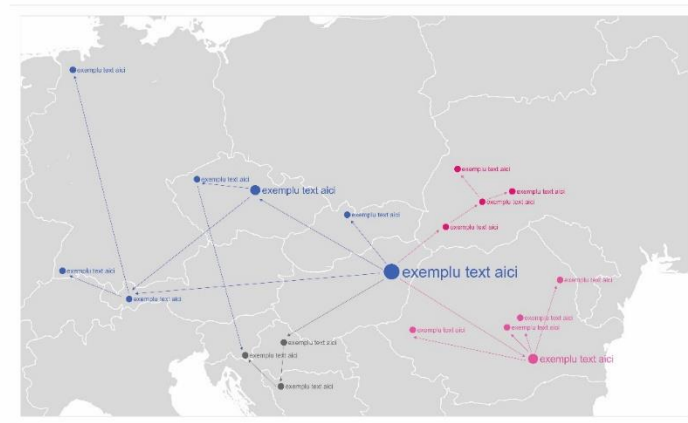




Universitatea Națională de Arte
George Enescu
Iași

UEfiscoti

UNITATEA EXECUTIVĂ PENTRU
FINANȚAREA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI
SUPERIOR, A CERCETĂRII,
DEZVOLTĂRII ȘI INOVĂRII



f t in s @ Home About Us FAQ Contact Blog

Trecând granițele

Colaborații transnaționale și critice instituționale în direcția de artă din Estul Europei în perioada sovietică și decembrie 1989

DESPRE PROIECT **ARHIVA** PARTENERI SECTIUNE 4 SECTIUNE 5 SECTIUNE 6 ALTE SECTIUNI CONTACT

ARHIVE DE IMAGINI

Search

Categori:

- ↳ Institutii de arta
- ↳ Lobi de arta
- ↳ Cronologii
- ↳ Evenimente
- ↳ Expozitii
- ↳ Alte categorii
- ↳ Subcategoria 1
- ↳ Subcategoria 2

Subtitlu Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum.

View more details about ARHIVA in INSTITUTUL ARTISTIC, ARHIVA

View more details about ARHIVA in INSTITUTUL ARTISTIC, ARHIVA

View more details about ARHIVA in INSTITUTUL ARTISTIC, ARHIVA

View more details about ARHIVA in INSTITUTUL ARTISTIC, ARHIVA

Bibliografie:

- Bazin, Jerome et. al. (eds.), *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe [1945-1989]*, Central European University Press, Budapesta/New York, 2016
- Beke, László. *A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971*. Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS-tranzit.hu, Budapesta, 2008.
- Czech Varga Katalin și Adam Czirak (eds.), *Performance Art in the Second Public Sphere: Event-Based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, Londra/New York, 2018
- Czubak, Bożena și Jarosław Kozłowski (eds.), *Beyond Corrupted Eye: Akumulatory 2 Gallery, 1972–1990*, Zacheta National Gallery of Art, Varşovia, 2013
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004;
- Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (eds.). *Theorien des Performativen*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Volume 10, Berlin 2001. Mersch, Dieter. *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002;
- Fehér, Dávid. „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...” Beszélgetés Attalai Gáborral.” *Ars Hungarica*. 2011/3. pp. 110-122;
- Fried, Michel, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.
- Fowkes, Maja and Reuben Fowkes, ”Eastern Europe Can Be Yours! Alternative Art of the Eighties”, *Afterall*, 2017
- Fowkes, Maja and Reuben Fowkes, ”The Post-National in East European Art: From Socialist Internationalism to Transnational Communities”, in Ana Janevski, Roxana Marcoci and Ksenia Nouril (eds.), *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, MoMA, New York, 2018.
- Green, Charles și Anthony Gardner, *Biennals, Triennals, and documenta. The Exhibitions that created contemporary art*, Wiley Blackwell, 2016.

Hock, Beata, "Doing Culture Under State-Socialism: Actors, Events and Interconnections".
Nr. Special al *Comparativ: Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende
Gesellschaftsforschung*, no. 4, 2014

Hock, Beata, Anu Allas (eds.), *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*,
Routledge, Londra, 2018

IRWIN, *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, The MIT Press, Cambridge
Mass., 2006

Jones, Caroline A., *The Global Work of Art: Worlds Fairs, Biennials, and the Aesthetics of
Experience*, University of Chicago Press, Chicago, 2016

Kind-Kovacs, Friederike și Jessie Labov, *Samizdat, Tamizdat and Beyond: Transnational
Media During and After Socialism*, Berghahn Books, New York/Oxford, 2013

Kürti, Emese. „A szabadság anti-esztetikája. Az első magyarországi happening.” *exindex*.
September 2015. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=967>.;

Kürti, Emese. “Generations in Experiment. The Cage Effect in the Early Sixties of Hungary.”
The Freedom of Sound. John Cage Behind the Iron Curtain. Katalin Székely (ed.). Budapest:
Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art. pp.134-151;

Kürti, Emese. Experimentalizmus, avantgárd és közösségi hálózatok a hatvanas években. Dr.
Végh László és köre. PhD Dissertation. ELTE-BTK, Film-, Média és Kultúraelmélet Doktori
Iskola, Budapest. 2015.

Kürti, Emese (ed.), *Fenyvesi Toth Arpad. Splendid Isolation*, Abc Researchlab, 2018.

Lakner, László. *Fussball im Museum der Schönen Künste. Dokumentation zum Performance-
Projekt. Budapest 1970*. edition eleven+1/Niessen Art-Print Publishers, 2010.

Lippard, Lucy R. (ed.) *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*.
Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1997.

Peternák, Miklós. „Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán.” *Árgus. Irodalmi, kulturális
folyóirat. Erdély Miklós összeállítás*. 1991. Vol. II. No. 5. September-October. pp.75-88.

Piskur, Bojana. *Solidarity in Arts and Culture. Some cases from the Non-Aligned Movement*, 2016. Accesibil online la adresa : http://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/78_solidarity_in_arts_and_culture_some_cases_from_the_non_aligned_movement

Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-Garde in Eastern Europe*, Reaktion Books, London, 2011

Piotrowski, Piotr, "The Global NETwork: An Approach to Comparative Art History", in Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin și Béatrice Joyeux-Prunel (eds.), *Circulations in the Global History of Art*, Routledge, London and New York, 2016

Portinari, Stefania, *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio Editori, 2018.

Struck, Bernhard, Kate Ferris & Jacques Revel, "Introduction: Space and Scale in Transnational History", *The International History Review*, 33:4, pp. 573-584, 2011

Tranzit.hu, *Art Always Has its Consequences. Artists' Texts from Croatia, Hungary, Poland, Serbia, 1947-2009*, Sternberg Press, Berlin, 2011.

Tumbas, Jasmina, "International Hungary! Gyorgi Galantai's Networking Strategies", *Artmargins*, vol. 1, no. 2-3, 2012

Umathum, Sandra. *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzales-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*. Bielefeld: transcript, 2011.

Vogel, Sabine B. (ed.), *Biennials – Art on a global scale*, Springer, 2010