Bienala de Artă de la Veneția: pavilionul ca obiect al intervenției artistice

Georgiana BUȚ
Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica, Venezia
Corresponding author email: georgianabut@gmail.com

La Biennale di Venezia: The Pavillion as Artistic Intervention Object

Abstract: In this paper I examine a particular type of exhibition space, namely the national pavilion at the Venice Biennale, and analyze the current tendency within contemporary art of treating the exhibition pavilion as an object of artistic intervention. Three case studies – Relocating a Structure by Maria Eichhorn, The Last Land by Hans Schabus and I, Impostor by Mike Nelson – were selected from the interval 2005-2022, as they capture an approach in which, I argue, the exhibition pavilion is comprised within the structure of the work as a physical, as well as a symbolic support. These are spaces that Eichhorn, Schabus, and Nelson mold and reorganize to their complete transfiguration, at times making them disappear or moving them altogether (even if only within the imagination). Starting from Kendall Walton's concept of make-believe, and its further elaborations by Elisa Caldarola, I propose the pavilion as a support that determines two types of imaginative play through the mechanisms of content-oriented make-believe, and prop-orientated make-believe. Inspired by the theory of installation art advanced by Elisa Cadarola, I then analyze some techniques used to configure the space and structure the public's experience within the three works. In doing so, I show how, in Eichhorn's Relocating a Structure, Schabus' The Last Land and Nelson's I, Impostor, the exhibition pavilion becomes an artistic resource.

Keywords: national pavilion, Venice Biennale, artistic resource, artistic intervention, installation art, exhibition space, content-oriented/ prop-oriented make believe

Citation suggestion: Buț, Georgiana. "Bienala de Artă de la Veneția: pavilionul ca obiect al intervenției artistice". *Transilvania*, no. 1 (2024): 44-55.
https://doi.org/10.51391/trva.2024.01.06.

Introducere

În 2011, Mike Nelson a „sculptat" un caravanserai urban de secol 17 din Istanbul, *Büyük Valide Han,* în interiorul pavilionului Marii Britanii de la Bienala de Artă de la Veneția. L-a nemulțumit constant pe parcursul lucrului faptul că pavilionul se mai putea intui; ar fi vrut să-l facă să dispară. Cu câțiva ani înaintea sa, în 2005, Hans Schabus a îngropat pavilionul Austriei sub un munte artificial de 40 m înălțime, al cărui exterior semăna cu o randare 3D, iar interiorul, cu un labirint de lemn conceput de Piranesi. Lucrarea lui Schabus, *The Last Land*, se impunea asupra pavilionului înghițit în totalitate. Pentru ediția din 2022 a bienalei, Maria Eichhorn a plănuit inițial să mute pavilionul Germaniei din Giardini printr-o tehnică de relocare structurală, iar ulterior să-l aducă înapoi, intact, exact în același loc. În final, acest gest conceptual prea costisitor a luat forma unei lucrări imateriale, doar una din cele 4 componente ale proiectului, care îi dă și numele, *Relocating a Structure*. Intervenția materială s-a concretizat prin expunerea punctelor de întâlnire dintre două arhitecturi: clădirea originală din 1909 și extinderea monumentală efectuată de naziști în 1938.

Pentru Nelson, Schabus și Eichhorn, pavilioanele naționale de la bienală reprezintă obiecte ale

intervenției artistice, structuri pe care le manipulează pentru a oferi vizitatorilor niște experiențe remarcabile. Sunt spații pe care le reorganizează, uneori transformându-le complet, le deplasează, le fac să dispară sau le mută în totalitatea lor (chiar dacă doar în imaginație). Voi prezenta mai întâi cele trei lucrări, selectate pentru că surprind tendința de a trata pavilionul expozițional ca resursă și, pornind de la ideea lui Kendall Walton și dezvoltările ce i-au fost aduse de Elisa Caldarola, voi propune pavilionul ca obiect ce declanșează două tipuri de raportare imaginativă la lucrare prin mecanismele *orientarea către conținut și orientarea către suport*. Inspirată de teoria artei instalației avansată de Elisa Cadarola, voi analiza apoi tehnicile de manipulare a spațiului și de structurare a experienței în cadrul celor trei lucrări. În acest fel, voi încerca să demonstrez că în *Relocating a Structure* de Maria Eichhorn, *The Last Land* de Hans Schabus și *I, Impostor* de Mike Nelson pavilionul expozițional este tratat ca resursă artistică.

1. Trei intervenții în pavilioanele Bienalei de Artă de la Veneția

O vizită la Bienala de la Veneția trebuie să cuprindă o plimbare prin Giardini della Biennale, una dintre componentele principale ale expoziției internaționale, unde, alături de pavilionul central, se află clădirile pavilioanelor naționale și, totodată, una dintre puținele zone verzi ale orașului. Spre deosebire de modul tradițional de lucru, în care o selecție de lucrări este prezentată în spațiul expozițional ce le găzduiește, unii artiști și curatori au răspuns apăsătoarei cerințe de reprezentare națională și presiunii exercitată de arhitecturile impunătoare cu proiecte provocatoare, conturând în timp o direcție de lucru în care pavilionul, cu dimensiunile sale arhitecturală, istorică, ideologică etc., este privit ca unitate și devine un obiect al intervenției artistice. Voi prezenta în această secțiune trei exemple din intervalul 2005-2022 de la ediții diferite ale bienalei, în care pavilionul însuși este tratat material de lucru de către artiști.

a. Excavări și dislocări

Publicul Bienalei de Artă de la Veneția a perceput *Relocating a Structure* de Maria Eichhorn în funcție de atenția pe care fiecare a oferit-o celor patru componente ale lucrării.[1] Probabil că doar un număr mic de vizitatori a reușit să „parcurgă" lucrarea în totalitatea ei, deși, așa cum sugerează Jef Declercq într-o cronică a expoziției, experimentarea lucrării ca întreg comunică cel mai bine structurile politice și ideologice examinate.[2] Prima și cea mai vizibilă componentă este o intervenție în arhitectura pavilionului – Eichhorn sparge podeaua și expune punctele de întâlnire a două arhitecturi: clădirea originală din 1909 construită pentru pavilionul Bavariei și extinderea monumentală din perioada nazistă, efectuată în 1938, care a schimbat proporțiile clădirii și, odată cu asta, percepția spațiului și a lucrărilor expuse în pavilion. Realizarea proiectului a presupus o fază de analiză a structurii fizice și a istoriei celor două clădiri suprapuse care constituie azi pavilionul. Inciziile precise care au urmat „injectează o dramă palpabilă în experiența pavilionului".[3] O a doua componentă este publicația amplă de peste 350 de pagini, bogată în imagini, ce documentează istoria clădirii și modificările arhitecturale suferite de pavilion de-a lungul timpului. Totodată, publicația prezintă demersul artistic și reflecțiile Mariei Eichhorn despre proiect, alături de contribuții ale mai multor autori (teoreticieni ai artei și arhitecturii, curatori și artiști) despre contextul istoric, social și artistic al bienalei. Asemeni altor cataloage expoziționale și publicații care depășesc rolul tradițional, auxiliar de documentare și de simplă prelungire a vieții proiectelor, publicația *Relocating a Structure* funcționează ca mediu artistic și curatorial deplin. O serie de trei tururi ghidate desfășurate pe toată durata Bienalei, organizate în colaborare cu Iveser (L'Istituto Veneziano per la Storia della Resistenza) la locuri de rezistență din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, când au avut loc în oraș evenimentele antifasciste; și o mutare temporară, pur conceptuală a pavilionului, ce desprinde clădirea de situl său, ambele documentate în publicație, reprezintă celelalte componente ale llucrării.

Pentru studiul de față m-am concentrat în special pe două dintre aceste patru componente, cele care lucrează direct cu pavilionul, și anume intervenția arhitecturală și mutarea temporară; prima îl radiografiază prin tehnici arheologice, iar a doua îi imaginează deplasarea în întregime printr-o tehnică

1. Pentru câteva imagini, vezi https://www.deutscher-pavillon.org/en/exhibition/.
2. Jef Declercq, „Field Notes: Maria Eichhorn, 'Relocating a Structure", German Pavilion, 59th Venice Biennale," *Art & Education*, accesat 22 septembrie 2022, https://www.e-flux.com/announcements/486174/field-notes-jef-declercq-on-maria-eichhorn-relocating-a-structure-german-pavilion-59th-venice-biennale/.
3. Declercq, "Field Notes".

de inginerie numită „mutare structurală."[4] Tehnica a fost folosită de inginerul civil Eugeniu Iordăchescu în Bucureștiul anilor 1980 pentru a salva biserici și blocuri mari de apartamente de la demolare în timpul regimului Ceaușescu. Adrian Iordăchescu, fiul inginerului, o descrie într-un interviu pe tema relocării clădirilor oferit Danei Andrei despre activitatea tatălui său.[5] În tradiția lucrărilor conceptuale ce au loc doar la nivel ideatic sau mental, fără a fi nevoie de realizarea lor efectivă, Eichhorn propune în lucrarea sa pentru pavilionul Germaniei o desprindere în imaginație a pavilionul de situl său. În ambele cazuri, intervenția arhitecturală și relocarea structurală, pavilionul devine un obiect al intervenției artistice de natură conceptuală.

b. Muntele de catran

La ediția din 2005 a Bienalei de la Veneția, pavilionul Austriei a fost transfigurat, devenind aproape de nerecunoscut pentru cei familiarizați cu lucrarea de arhitectură a lui Josef Hoffmann inaugurată în 1934.[6] „Volumul pavilionului lui Hoffmann respiră istorie," notează Max Hollein, curatorul expoziției *The Last Land*, „a fost scena multor lucruri, sugerează mari așteptări, dar are și un aspect foarte specific și o voință spațială proprie".[7] Ca răspuns la provocarea de a expune pentru pavilionul Austriei la a 51a ediție a bienalei, Hans Schabus a construit un munte care acoperea în întregime pavilionul. Ralph Rugoff, unul dintre criticii de artă ce a luat contact direct cu lucrarea, o asemuiește într-o recenzie a expoziției unui „Alp în miniatură realizat din lemn și carton bituminos", al cărui interior avea aspectul unui „labirint de scări de lemn în spiritul lui Piranesi, care duceau la un punct de observație oferind o vedere de sus asupra grădinilor bienalei și a orașului din jur".[8] De-a lungul traseului prin interiorul muntelui artificial, mici ferestre ofereau perspective asupra lagunei. Un alt critic nelipsit la Veneția, Jasper Sharp, descrie structura sub care artistul austriac a îngropat pavilionul ca o „țesătură de grinzi brute, nefinisate, care îi sunt oasele, și plăci de furnir adaptate individual care îi servesc drept piele," o piele acoperită cu „o blană de catran cenușiu care îi înmoaie prezența fizică".[9]

Sculptorul austriac este cunoscut pentru caracterul ambițios al proiectelor sale, pe care le începe cu cercetări prealabile minuțioase și le duce la bun sfârșit cu un efort fizic adesea epuizant, la limita posibilităților unei singure persoane, ale unui sculptor care lucrează pe cont propriu.[10] Adesea, Schabus își însușește locuri și spații al căror caracteristici devin parametri ai lucrării. Investighează spațiul arhitectural și situl său, istoria acestuia și a locului în care se situează, descoperă rețeaua de coordonate spațiale, temporale și istorice care îl definesc și, pornind de la acestea, își construiește propriul sistem de referințe care, suprapuse apoi pe spațiu, îl remodelează.[11]

Locurile și spațiile sunt materialul său de lucru, materia pe care o manipulează, sugerează Hollein.[12] Într-o abordare plină de continuitate față de modul în care Schabus privește în general spațiul expozițional, și anume ca un loc specific, parte a unui păienjeniș de referințe și „nu doar un simplu volum neutru", sculptorul abordează pavilionul național „ca pe o unitate, ca pe un spațiu singular, nu ca pe un loc de expoziție, fie ea actuală sau retrospectivă, ci ca pe un obiect al intervenției artistice".[13] Cuvintele lui Hollein surprind tendința de a trata pavilionul ca resursă principală a lucrării. Abordarea *site-specific* impetuoasă a lui Schabus, împinsă până la limită, se deosebire de cele în care gradul de ancorare în spațiu este mai superficial sau de tendința mai convențională în care pavilionul își păstrează configurația și rolul de spațiu expozițional ce găzduiește lucrări.

4. Materialul care descrie mutarea este cuprins în publicație.
5. Una dintre metodele principale de mutare structurală, cea folosită de Iordăchescu, constă în detașarea clădirii de fundațiile sale și mutarea ei ca întreg, fie prin alunecare sau rulare pe șine, fie prin intermediul unei platforme, sau cu ajutorul unei macarale. Maria Eichhorn, *Maria Eichhorn*: *Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition, Venice Biennale*, în *Maria Eichhorn: Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*, ed. Dziewior, Yilmaz (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022), 117, catalog expozițional.
6. Pentru câteva imagini, vezi https://www.mplusb.eu/project/the-last-land/.
7. Max Hollein, ed., *Hans Schabus: Das Letzte Land* (Viena: Schlebrugge, 2005), 67, catalog expozițional.
8. Ralph Rugoff, „Venice Top Ten (In No Particular Order)", *Frieze*, nr. 93 (2005): 102-3.
9. Jasper Sharp, „The Last Land", *ArtReview: international art & style* 56, nr. 5 (2005): 63.
10. Hollein, „Das Letzte Land", 66.
11. Hollein, „Das Letzte Land", 66-67.
12. Hollein, „Das Letzte Land", 66.
13. Hollein, „Das Letzte Land", 68.

c. Sculptura destabilizantă

În 2011, Mike Nelson a reluat în spațiul pavilionului Marii Britanii de la Bienala de Artă de la Veneția o lucrare mai veche, *Magazin: Büyük Valide Han* (2003), pe care o realizase pentru Bienala de la Istanbul, construind, „o bienală în altă bienală".[14] Nelson a insistat în repetate rânduri asupra ideii că nu era vorba de o simplă replică, ci mai degrabă de a transforma interiorul pavilionului în așa fel încât să semene cu locația din Istanbul, însă nu atât urmărind să o refacă cu exactitate, ci să dea formă impresiilor și amintirilor lui despre acel loc și despre construcția lucrării din 2003.[15] Este, așadar, o reconstrucție din memorie.[16]

Büyük Valide Han, un caravanserai urban de secol 17 a fost construit în 1651 de către Kosem Sultan, mama Sultanului Murat IV, ca spațiu de odihnă, punct de întâlnire și schimb comercial. Situat în afara zonei istorice sau turistice a Istanbulului, hanul rămase intact din punct de vedere arhitectural, însă era doar pe jumătate ocupat în anii 2000, cu o mare parte a spațiilor sale de depozitare și a atelierelor abandonate ca urmare a transformării radicale suferite de modelul economic.[17] Hanul era „o ruină parțială" mereu în stadiu de reconstrucție bucată cu bucată, un amalgam haotic și amețitor de fragmente arhitecturale foarte diferite între ele, un hibrid cu un caracter multistratificat, derutant și mizer.[18] Acest caracter aiuritor este dus la paroxism de Nelson prin transpunerea lui la Veneția bazându-se pe amintiri și senzații trăite în acel spațiu. Dorința artistului, și totodată dificultatea misiunii sale, era de a evita să creeze un simulacru al lucrării din 2003. Așa cum observă Rachel Withers într-o discuție cu artistul, miza lui Nelson a fost de a sculpta hanul în interiorul pavilionului britanic, unde „să grefeze aparența pielii interioare a unei clădiri foarte vechi care există cu adevărat în alt loc".[19] Într-adevăr, artistul britanic se definește ca artist care face sculpturi, „însă sculpturi în care se poate intra".[20] În aceste lucrări imersive fiecare element are un spațiu al său, toate detaliile sunt atent alese și plasate cu precizie într-o țesătură materială plină de semnificații, pentru a crea o anumită experiență controlată minuțios de artist.

I, Impostor este generată prin suprapunerea intenționată a două situri care reprezintă fiecare imaginea oglindită și distorsionată a celuilalt.[21] Pe de o parte, similaritatea vizuală și materială a celor două orașe este ceea ce a motivat inițial proiectul:[22]

> „Dacă te plimbi prin Veneția și te uiți la metodele de construcție și la decorațiuni, la trăsăturile arhitecturale istorice și contemporane: ușile, ferestrele, feroneria - asemănările cu Istanbulul, cu hanul sunt remarcabile. Aceste uși de lemn vechi, bătute și uzate de timp, lustruite de uz ... Aș putea să-mi construiesc instalația exclusiv din materiale găsite în Venetia și ar fi perfect «turcească»".[23]

La un alt nivel, ideea de asemănare tulburătoare, de confundare și dublare trimite la încă o sursă care a inspirat conectarea celor două orașe, și anume transformarea, osmoza aproape completă, până la interșanjabilitate, dintre două personaje ale romanul istoric *The White Castle* de Orhan Pamuk: un venețian din secolul 17 răpit de pirați turci, dus la Istanbul și învățatul care îl va cumpăra. Raportul „tensionat de codependență",[24] cum îl descrie Nelson, dintre cel ce găzduiește (sau închide cu forța și este parazitat) și cel găzduit (sau captiv și care parazitează), dintre ospitalitate și ostilitate, precum și tema revărsării și suprapunerii subiectivităților estică și vestică tratate în roman sunt transpuse de Nelson în *I, Impostor* prin tehnici vizuale ce ambiguizează momentul și locul căruia îi aparține spațiul parcurs de vizitatori.

Pe de altă parte, aducând orașul estic în cel vestic, Nelson aducea, într-un anumit sens și bienala,

14. Mike Nelson, Rachel Withers și invitați, „Host Pavilion/Guest House/Han", în *Mike Nelson: British Pavilion*, *54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia 2011*, ed. Mike Nelson și Dan Cameron (Londra: British Council, 2011), 100, catalog expozițional.
15. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 100-103.
16. Pentru câteva imagini vezi https://venicebiennale.britishcouncil.org/history/2010s/2011-mike-nelson.
17. Dan Cameron, „Memories of Trespassing", în *Mike Nelson: British Pavilion*, 29-30.
18. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 100-101.
19. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 115. Dialogul, cuprins în catalogul expozițional al proiectului, are loc între Withers, *multiple euri* ale lui Nelson și alți invitați.
20. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 115.
21. Cameron, "Memories of Trespassing", 34.
22. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 122-26.
23. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 120. Trebuie precizat că, în final, Nelson a folosit materiale din Veneția, Istanbul și Marea Britanie, elementele cele mai vizibile fiind aduse din Istanbul.
24. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 137.

ca model expozițional și instituțional extins, către est, înapoi la originile sale vestice. „La un anumit nivel", declară Nelson, „lucrarea marchează răspândirea bienalelor de artă ca instituții. Exportul spre est al acestui model cultural este indicat de o bienală din est care se întoarce în vest, la punctul de origine al instituției".[25] Alături de axa geografic-culturală, transferul spațiului din caravanserai în Giardini este complicat și de o dimensiune temporală. Însă, așa cum notează curatorul Dan Cameron, această mutare nu reprezintă „o mișcare liniară de la trecut la prezent. Mai degrabă, este vorba de fenomenul mult mai alunecos a două traiectorii istorice divergente forțate să conveargă într-un spațiu care nu este potrivit pentru a le găzdui pe niciuna dintre ele".[26]

Eichhorn, Schabus și Nelson nu se restrâng în lucrările lor *site-specific* la spațiul interior al pavilionului, văzut ca loc de expunere ce găzduiește lucrări. Ei includ în opere pavilionul ca întreg, alături de situl său – spațiul în care este amplasat pavilionul, ce se extinde de la Grădinile Bienalei la întregul oraș și cuprinde distanțele dintre Veneția și țările din care provin artiștii (Austria în cazul lui Schabus) sau care au o semnificație specială în practica lor artistică (Turcia, pentru Nelson). Situl trebuie înțeles ca *raport* între spațiul fizic și dimensiunea discursivă a intervenției.[27] Cea din urmă se referă la trăsăturile simbolice ale locurilor intervenției artistice: contextul istoric și politic al pavilioanelor, matricea de semnificații artistice, ideologice și sociale ale bienalei ș.a.m.d. În consecință, remodelarea pavilioanelor are loc pe plan material, dar și simbolic. În secțiunea următoare voi analiza două mecanisme prin care artiștii cuprind pavilionul în structura lucrării – *orientarea către suport* și *orientarea către conținut* – pentru a identifica materialele și tehnicile de lucru prin care pavilionul devine un (nou) suport artistic.

2. Pavilionul ca mijloc imaginativ

În anii '90, filosoful Kendall Walton a propus o teorie originală care aborda jocurile copiilor, dar și corespondentul lor în lumea adulților, teorie elaborată în jurul noțiunii de *joc de imaginație* [*make-believe*].[28] Conform lui Walton, jocurile sunt guvernate de reguli și norme tacite și complexe, numite *principii de generare*.[29] Acestea dau ceea ce este ficțional în joc, ce este de imaginat de către jucători.[30] Iar ceea ce ajută la generarea conținutului fictiv – obiectele date în lumea reală – poartă numele de *suport* [*props*].[31] Există o mare varietate de suporturi, de la păpuși și avioane de hârtie, până la picturi și romane. În viziunea lui Walton, aceste reprezentări sunt capabile să genereze și să dea formă conținutului ficțional al jocului.[32] Într-un text publicat în 2020, teoreticiana Elisa Caldarola a aplicat teza lui Walton unor lucrări de artă contemporană pentru a analiza felul în care arta hiper-conceptuală transmite idei.[33]

25. Nelson și Withers, „ Host Pavilion", 121.
26. Cameron, „ Memories of Trespassing", 34.
27. Folosesc noțiunea de *specificitate a sitului* [*site-specificity* sau lucrări *site-specific*] în acord cu poziția lui Jason Gaiger. Filosoful britanic a semnalat lipsa unei determinări suficiente a categoriei de „specificitate a sitului discursivă" [*discursive site-specificity*] propusă de Miwon Kwon ca o a treia paradigmă a artei *site-specific* (celelalte două paradigme fiind specificitatea fenomenologică și cea instituțională) în *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002). Gaiger a argumentat că lucrările de artă *site-specific* sunt în mod necesar ancorate într-un spațiu fizic și că apartenența sau raportarea la un context social, istoric și cultural nu este suficientă pentru a putea vorbi despre arta situată. Vezi Jason Gaiger, „Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy", *British Journal of Aesthetics* 49, nr. 1 (2009): 43–58. https://doi.org/10.1093/aesthj/ayn058.
28. David Hills, „Metaphor", în *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (toamnă 2022), ed. Edward N. Zalta și Uri Nodelman, accesat 29 august 2022, https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/metaphor/.
29. Kendall Wlaton, *Mimesis as Make-Believe. On The Foundation of Representational Arts* (Cambridge Mass./ Londra: Harvard University Press, 1990), 38.
30. Hills, „Metaphor".
31. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 35-43. Traducerile în limba română a celor doi termeni cheie – „joc de imaginație" pentru *make-believe* și „suport" pentru *props* – îmi aparțin. Am optat pentru aceste traduceri aproximative întrucât în jocurile de *make-believe* ni se cere să ne imaginăm diferite situații, iar obiectele care declanșează, sau pe care se sprijină aceste jocuri pot fi numite suporturi. Nu în ultimul rând, variantele mai apropiate – „joc de prefăcătorie" și „obiect de recuzită" – par nepotrivite în acest context și pot crea destul de multă stângăcie în exprimare. Am considerat că există o corespondență între acest înțeles al termenul de suport și folosirea lui în contextul definirii mediului (suport material, tehnic, simbolic etc.). Cu toate acestea, pentru a evita confuziile, voi folosi formulările „suport artistic" sau „suport simbolic" atunci când mă voi referi la elementele unui *medium* și voi păstra termenul simplu („suport") pentru sensul de *prop*.
32. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, 37.
33. Caldarola, Elisa, *Filosofia dell'arte contemporanea: installazioni, siti, oggetti* (Macerata: Quodlibet, 2020).

Urmând demersul lui Caldarola, în cele ce urmează voi argumenta că, în intervențiile artistice selectate din cadrul bienalei, pavilionul reprezintă un suport ce generează două tipuri de raportare imaginativă din partea publicului.

a. Orientarea către suport [*prop*]

Walton propune și contrastează două tipuri de *jocuri de imaginație,* cu două direcții distincte: ele pot fi îndreptate către suport sau pot fi îndreptate către conținutul jocului.[34] Astfel, ceea ce numim *suporturi* sunt „mijloace cu scopuri imaginative".[35] În jocurile orientate către conținut, arată David Hills, acestea au o valoare instrumentală care derivă „din valoarea sau interesul intrinsec al conținutului fictiv la a cărui generare contribuie".[36] Acest tip de joc este cel în care contează ficțiunea și lumea ficțională care este creată. Însă suporturile pot fi chiar ele în centrul atenției noastre, iar scopul lor să fie acela de a oferi moduri lămuritoare de a le înțelege, de a le descrie, de a le clarifica sau expune caracteristicile.[37] Uneori, valoarea și interesul jocurilor (și ale ficțiunilor create) constau în „maniera prin care acestea ne permit să percepem, să concepem și chiar să manipulăm suporturile".[38] Acest tip de joc este numit de Walton *joc de imaginație îndreptat spre suport* [*prop-oriented make-believe*].[39] Un exemplu consacrat oferit de Walton este jocul cu avioane de hârtie, în care atenția noastră se îndreaptă către caracteristicile construcției de hârtie și nu spre a ne închipui călătoria pasagerilor, ceea ce face ca jocul de imaginație să fie orientat către suport și nu către ficțiunile pe care le generează.[40] Tot așa, în jocul metaforic în care Italia este o cizmă, iar orașele italiene se află pe diferitele componente ale cizmei, cum ar fi Santa Maria di Leuca în vârful tocului – sau Crotone pe calapodul cizmei, pentru a relua exemplul folosit de Caldarola – „nu ne interesează să ne imaginăm o situație în care pretindem că peninsula italiană este o cizmă (...), ci să înțelegem un fapt despre lumea reală", și anume poziția localității despre care vorbim.[41] Sau, așa cum se întâmplă frecvent în contextul bienalei, atunci când ne referim la Veneția ca la un pește, spunând că Giardini della Biennale se află pe coada peștelui, nu intrăm în joc pentru a ne imagina situația fictivă în care orașul lagunar ar deveni un pește, ci să oferim indicații despre amplasarea pavilioanelor bienalei pe harta Veneției.

Analiza Elisei Caldarola se concentrează pe lucrările conceptuale criptice.[42] *An Oak Tree* (1973) de Michael Craig-Martin, plasată de Caldarola în categoria operelor inaccesibile, este analizată pentru a exemplifica un tip de lucrare ce folosește mecanismul jocului de imaginație orientat către suport pentru a transmite idei. Opera constă într-un pahar de apă așezat pe un raft de sticlă transparentă prins de perete deasupra nivelului capului și, pe partea stângă, sub raftul cu paharul cu apă, un text în care Craig-Martin afirmă, în mod surprinzător, că a transformat aceste elemente într-un stejar fără a le altera proprietățile contingente.[43] În această celebră lucrare, artistul irlandez folosește conceptul de transsubstanțiere, noțiune centrală a credinței catolice, conform căreia pâinea și vinul se transformă în trupul și sângele lui Hristos, păstrându-și în același timp aspectul de pâine și vin. Într-un articol despre practica lui Craig-Martin, autoarea Elizabeth Manchester apreciază că această capacitate transformatoare a credinței stă la baza experienței artistice și este caracteristică gândirii conceptuale, prin care „imaginilor și obiectelor le sunt conferite valori intelectuale și emoționale".[44] Caldarola argumentează persuasiv că lucrarea a fost concepută cu ajutorul jocului de imaginație care ne cere să ne închipuim că, împreună, elementele lucrării constituie un stejar.[45] Jocul este activat de poziționarea paharului, de text și de titlul lucrării, alături de amplasarea sa într-un context de expunere a artei, și este

34. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea,* 151.
35. Hills, „Metaphor".
36. Hills, „Metaphor".
37. Walton, „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe", *European Journal of Philosophy* 1 (1993): 39–57.
38. Walton, „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe", apud. Hills, „Metaphor".
39. Walton, „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe".
40. Walton, „Metaphor and Prop Oriented Make-Believe".
41. Caldarola, Filosofia dell'arte contemporanea, 152.
42. În teza sa, Caldarola distinge două tipuri de opere de artă conceptuală: accesibile și inaccesibile sau criptice. Vezi Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea,* secțiunea IV.3. „Opere d'arte conncettuale accessibili e criptiche", 140-44.
43. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 153.
44. Elizabeth Manchester, „Michael Craig-Martin, An Oak Tree, 1973", website-ul *Tate*, decembrie 2002, accesat 31 octombrie 2022, https://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262.
45. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 153-54.

orientat către suportul care îl activează.[46] În acest joc, remarcă autoarea, ne interesează să observăm anumite aspecte ale suportului, precum înălțimea la care este așezat paharul și faptul că poziționarea elementelor lucrării – în sine, o asemănare extrem de limitată cu un copac – este suficientă pentru ca noi să ne putem imagina că privim coama unui stejar, ceea ce ne face „să reflectăm asupra modului în care funcționează mecanismul reprezentării și asupra capacităților imaginației noastre pe care se bazează acest mecanism".[47]

Reluând exemplul lucrării din Pavilionul Germaniei (2022), în *Relocating a Structure*, mutarea temporară, conceptuală a pavilionului ce l-ar desprinde de situl său a fost concepută ca „o operă de artă care există fără a fi realizată în termeni materiali".[48] Faptul că Eichhorn și echipa sa au intitulat întreg proiectul după denumirea dimensiunii sale imateriale sugerează importanța acesteia pentru a înțelege în profunzime lucrarea. Prin gestul conceptual, artista a invitat publicul la un moment de reflecție pentru care a imaginat un loc de promenadă în Giardini, căruia îi restituie temporar vechea funcție de parc public. Grădina autonomă, cum este numită în Planul detaliat al Grădinilor bienalei [Piano Particolareggiato „Giardini della Biennale"] aprobat de Consiliul local al Veneției în 2001, constituie un condominiu internațional administrat în comun de fundația La Biennale di Venezia, de oraș și de națiunile care dețin clădirile pavilioanelor pe teritoriul orașului italian. Documentul din 2001, alături de altele mai vechi, dovedesc intenția de „a transforma bienala într-o *resursă comună* și o instituție fundamentală care să genereze schimbări sociale."[49] Într-un eseu inclus în catalogul proiectului, istoricul de artă Vittoria Martini analizează modelul instituțional al bienalei prin prisma statutului juridic al parcului public înghițit complet de instituția culturală. Martini susține că intențiile sociale declarate în diferite documente constitutive ale bienalei nu au fost îndeplinite, ratând în acest fel ocazia de a reexamina rolul instituțiilor în societate prin construirea unor noi structuri.[50] Includerea textului în catalogul proiectului poate fi privită ca un comentariu al Mariei Eichhorn despre impactul instituției bienalei asupra ecosistemului local, componenta eseistică a lucrării susținând mesajul transmis prin dimensiunea sa hiper-conceptuală. Terenul eliberat de pavilion printr-un mijloc imaginativ este ocupat de reflecții pe marginea unor problematici discursive ale sitului.

Componenta dematerializată a lucrării *Relocating a Structure*, poate fi privită ca un „joc de imaginație" în care se dă mutarea fictivă a pavilionului prin tehnica mutării structurale. Maria Eichhorn concepe absența pavilionului pentru a îndrepta atenția publicului asupra mai multor aspecte ale suportului – pavilionul Germaniei și perimetrul său de amplasare în Giardini –, asupra istoriei, funcției și sensului pavilionului național în contextul Bienalei de Artă ca instituție cu un impact social major asupra comunității locale. Imaginația este orientată către suport, pavilionul și situl său, suporturile declanșatoare ale jocului.

Cu tehnici diferite, Hans Schabus, ale cărui sculpturi și intervenții tratează, de asemenea, siturile pentru care sunt create, ne invită să ne imaginăm un munte în locul pavilionului Austriei pentru a-l tematiza ca spațiu de reprezentare și ca dispozitiv de vizualizare și experimentare a artei. Mitului muntelui majestuos care învăluie Austria îi corespunde imaginea tridimensională a unui munte artificial scobit pe interior, ce înghite pavilionul – spațiul de prezentare a celei mai bune arte naționale –, o punere în joc a trăsăturilor atât de dorite pentru participările naționale la bienală: grandoare, putere, identitate, etc.[51]

Pavilionul expozițional este spațiul instituțional ce prezintă și găzduiește lucrările de artă sub un patronaj național, conferindu-le un statut special, consacrându-le, pentru a folosi conceptul lui Bourdieu. Acesta definește procedeul ca „promovare ontologică asemănătoare cu transubstanțierea".[52] Fără îndoială, acest tip de spațiu exercită totodată o enormă presiune discursivă asupra artiștilor și a lucrărilor. Însă *The Last Land* răstoarnă situația: opera este cea care domină pavilionul. Într-un gest de refuz ce întoarce povara uriașă a istoriei și reprezentării naționale asupra spațiului de expunere, lucrarea

46. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 153-54.
47. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 155.
48. Dziewior, „Showing What's There. Maria Eichhorn and the German Pavilion in Venice", 2022 în ed. Dziewior, *Relocating a Structure*, 8.
49. Comune di Venezia, Assessorato all'Urbanistica, *Piano Particolareggiato "Giardini della Biennale"*, *Fascicolo A*, 30, apud. Vittoria Martini, „The Giardini: Status of the Property", în ed. Dziewior, *Relocating a Structure*, 297.
50. Martini, „The Giardini", 297.
51. Hollein, „Das Letzte Land", 68.
52. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Londra: Routledge & Kegan, 1984), 6.

se impune asupra celui din urmă prin intermediul instalației.[53] Așa cum remarca într-o recenzie a lucrării criticul de artă Samson Spanier, „deși o mare parte din arta contemporană se prezintă sub formă de instalații, puține au prăbușit complet interiorul și exteriorul unei galerii".[54] Acest colaps al pavilionului sub lucrare provoacă o reflecție asupra rolului și a statutului pavilionului ca spațiu expozițional și ca loc al reprezentării: „containerul" nu doar că se retrage și este redus la un rol secundar, cum susține Hoffmann, dar devine nefuncțional.[55]

Atunci când Maria Eichhorn ne cere să ne imaginăm că structura a fost mutată, iar Hans Schabus că Pavilionul Austriei este înghițit de un munte, spațiul de expunere se află în centrul atenției noastre. Ca mijloc imaginativ al unui joc orientat către suport, pavilionul ne îndreaptă atenția spre trăsăturile și funcțiile sale, în contextul instituțional și social al bienalei.

b. Orientarea către conținut

I, Impostor ne provoacă să ne imaginăm o lume misterioasă alcătuită din multiple situri suprapuse, în care două orașe, două clădiri și două expoziții se contopesc în pavilionul Marii Britanii la Bienala de Artă de la Veneția. Grefarea vechiului caravanserai din Istanbul în pavilionul Marii Britanii a cuprins, printre altele, reconstrucția unei camere obscure inundată într-o lumină roșiatică, spațiul de lucru al fotograf obsesiv, dar absent.[56] Camera obscură părea să fi fost părăsită în toiul procesului de creație: în încăperea haotică, sute de fotografii monocrome cu diferite locuri și scene din Istanbul strecurau orașul geamăn al Veneției în spațiul lagunar.[57] Printre fotografiile suspendate se numărau și imagini cu respectiva cameră obscură, o strategie simplă, însă cu un puternic efect autoreferențial și autofag.[58] În acest loc încărcat de o atmosferă apăsătoare, vizitatorul, simțindu-se bântuit de o prezență fantomatică (*alter-ego*-ul artistului?) era cuprins de suspiciuni irațională (sau al său?!).[59] Recunoscând în imagini unele dintre locurile străbătute pentru a ajunge la expoziție, Cameron are senzația de a fi fost urmărit de fotograful dispărut; sau, mai alarmant, că fotograful s-ar putea să fi fost chiar el.[60]

Acest „*déjà-vu* destabilizator,"[61] cum îl numește Claire Bishop, este construit de Nelson prin strategii menite să absoarbă ceea ce se află în jurul instalației, să aducă exteriorul în interior.[62] Așa cum se întâmplă în numeroase alte lucrări ale sale, lucrarea prinde cu totul vizitatorul într-o lume claustrofobică, construită ca o plasă de ficțiuni, referințe culturale, literare și cinematografice, experiențe personale, reminiscențe ale unor situații politice și ale circumstanței expoziționale.[63] Prin tehnici constructive transpuse din literatură și cinematografie (cum ar fi narațiunea nonlineară și montajul) Nelson dizolvă limita dintre real și ficțiune și plonjează vizitatorii într-o realitate paralelă cu efect deconcertant. Pentru a-l obține, Nelson trebuie să ne facă să uităm că ne aflăm într-o lucrare construită de un artist contemporan și să creeze un spațiu credibil care pare să fi existat acolo dintotdeauna. Din acest motiv, pe parcursul lucrului, a fost constant nemulțumit că spațiu expozițional se mai putea intui; ar fi vrut să-l facă să dispară.[64] Însă arhitectura clădirii, cu pereți foarte groși și uși enorme, în care libertatea de intervenție îi era limitată de statutul acesteia de monument istoric protejat, nu i-a permis ascunderea completă a spațiului de expunere. Cu toate astea, Nelson a reușit în foarte mare măsură să „topească" arhitectura pavilionului în spatele lucrării.

Pentru Nelson, la fel ca și pentru Schabus și Eichhorn, materialele cu care lucrează sunt pavilionul, situl și bienala. Schabus a îngropat Pavilionul Austriei sub un munte, Nelson a sculptat un loc totodată străin și îngemănat în interiorul Pavilionului Marii Britanii și a săpat în interiorul lui pentru a ajunge

53. Hollein, „Das Letzte Land", 68.
54. Samson Spanier, „Venice Biennale news", *Apollo: the international magazine of the arts*, nr. 7 (2005): 18.
55. Sharp, „The Last Land", 63.
56. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 103.
57. Dincolo de aspectul interesant al substituției Veneției cu Istanbulul prin imaginile din camera obscură, Nelson alege să nu arate fotografii cu Veneția și pentru a evita refotografierea unui oraș deja epuizat de nesfârșitele aparate care încearcă să-l captureze. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 121.
58. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 101-104.
59. Cameron, „Memories of Trespassing", 30-31.
60. Cameron, „Memories of Trespassing", 31.
61. Claire Bishop, *Installation art: A Critical History* (Londra: Tate Publishing, 2005), 45.
62. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 103.
63. Mike Nelson, *The Coral Reef*, comunicat de presă cu ocazia expoziției de la Matt's Gallery, 26 ianuarie – 26 martie 2000, accesat 6.12.2023, https://www.mattsgallery.org/exhibitions/the-coral-reef.
64. Nelson și Withers, „Host Pavilion", 138.

în subteran, pe când Eichhorn a excavat de sub Pavilionul Germaniei trecutul, sub forma Pavilionul Bavariei. Pavilioanele sunt tratate de cei trei artiști ca spații singulare pentru a realiza lucrări care să pună stăpânire pe spațiile expoziționale percepute ca materiale sculpturale, transformându-le și restructurându-le radical, și care să acapareze publicul prin niște experiențe puternice de ordin senzorial, imaginativ sau intelectual. Nu în ultimul rând, folosind tehnici cu grade variate de directețe, Eichhorn, Schabus și Nelson îndreaptă atenția publicului către pavilion în contextul său, către actul de a expune și a experimenta arta, demonstrând o calitate autoreflexivă în lucrul cu expoziția ca mediu. Pe când primii doi folosesc jocul de imaginație orientat spre suport pentru a direcționa receptarea lucrărilor, pentru ca publicul să reflecteze asupra unor aspecte din lumea reală, în lucrarea lui Nelson vizitatorii intră într-un joc de imaginație care îi pierde într-o lume fictivă.

Am analizat până în acest punct două mecanisme prin care artiștii includ pavilionul în structura lucrării și am sugerat că în aceste intervenții pavilionul este tratat ca resursă artistică. Mă opresc în continuare asupra rolului experienței vizitatorilor care parcurg lucrările și a modalităților prin care este structurată de artiști. Pornind de la argumentele dezvoltate de Elisa Caldarola în *Filosofia dell'arte contemporanea* voi arăta că experiența însăși este tratată ca un element esențial în construcția lucrării.

3. Organizarea spațiului și structurarea experienței

Ne aflăm la Bienala de la Veneția, 2022. Pavilionul Germaniei este gol. Pe pereți se pot observa doar niște inscripții albe, foarte discrete, ce marchează contururi de ferestre și uși, care fac tangibile modificările survenite în 1938. În acel an ferestrele au fost închise, iar clădirea și-a pierdut atmosfera mediteraneeană și structura adaptată la scară umană prin alterări care dau acum spațiului un aer grandios și intimidant. Ca parte a lucrării de la cea de 59-a ediție a bienalei, podeaua de piatră a fost îndepărtată în anumite porțiuni, iar excavarea materialului de construcție expune fundația pavilionului pentru a face din nou vizibilă clădirea originală, ridicată în 1909 ca spațiu al Pavilionul Bavarez. Semnificațiile acestei transformări, ce s-a păstrat până astăzi, sunt exacerbate prin descoperirea „suprapunerii" celor două clădiri.

Parcurgând pavilionul ca atare, cu trecutul și prezentul expuse, publicul trăiește o experiență de înstrăinare. Deși Eichhorn și-a făcut cunoscute prin intermediul publicației reflecțiile instigate de realizarea unui proiect în pavilionul Germaniei, intervenția „arheologică" în pavilion i-a permis să implice publicul în dezbatere printr-o experiență estetică mai complexă și mai puternică, întrucât ea are loc la un alt nivel perceptiv. Totodată, parcurgerea volumului alb, în care fragmente de tencuială au fost îndepărtate și podeaua spartă, le-a reamintit vizitatorilor efectul zdruncinant al intervenției lui Hans Haacke din 1993 (*Germania*). Lucrarea Mariei Eichhorn a întărit impresia de loc bântuit de propriul trecut și a sugerat un anumit anacronism de funcționare al bienalei în circumstanțele geopolitice actuale.

Observăm că cele două resurse principale ale lui Eichhorn, așa cum este cazul și pentru Nelson și Schabus, sunt spațiul și experiența publicului. Spațiul nu joacă simplul rol de a găzdui lucrări de artă sau materiale cărora le este conferit acest statut. În demersul său filosofic referitor la arta ontologia și fenomelologia artei instalației, Caldarola a argumentat că spațiul nu înrămează lucrările, ci are un rol analog culorilor într-o pictură.[65] Cu alte cuvinte, acesta este un element constitutiv și nu auxiliar sau contextualizant al lucrării. Eichhorn, Nelson și Schabus manipulează și transformă radical spațiul expozițional. Și-l însușesc ca pe un material sculptural, îl modelează pentru a-și realiza lucrările: pavilionul austriac este transformat într-un munte, cel britanic într-un caravanserai, iar cel german într-un sit arheologic.

Cei trei artiști restructurează spațiul urmărind să obțină anumite experiențe ale parcurgerii lui. De exemplu, în *The Last Land*, vizitatorii urcă niște scări de lemn prin interiorul labirintic al muntelui artificial. Traseul, ritmat de perspectivele oferite de mici ferestre scobite în munte, se desfășoară lent. Curatorul Ralf Rugoff descrie astfel parcursul prin *The Last Land*: „De-a lungul drumului, trapele ferestrelor se deschideau pentru a dezvălui păsări cocoțate în copaci, iar într-o mică încăpere laterală – un fel de centru de comandă artistic – hărți, fotografii și un clip video prezentau dovezi ale unor călătorii paralele din Austria până la Veneția."[66]

Una din tehnicile lui Schabus este de a crea trasee de parcurs în mișcare și în timp – de el însuși și/sau de vizitatori – cu barca, cu trenul, urcând scări etc. Atunci când lucrează cu spații expoziționale, Schabus este conștient că percepția lor este dată în bună măsură de posibilitățile de navigare pe care le oferă. Scurtcircuitarea traiectoriei prin aceste spații apăsate de istorie este una din tehnicile sale de

65. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 50.
66. Rugoff, „Venice Top Ten", 102-103.

a le transforma. În 2003, a blocat intrarea monumentală în clădirea *art nouveau* a muzeului Vienna Secession și a permis accesul vizitatorilor prin camerele tehnice din subsol. Acest mod de a le trata oferă publicului niște experiențe complet schimbate ale spațiilor pe care le parcurg, niște momente experiențiale ce angrenează „în egală măsură nivelurile emoțional, fizic și intelectual al percepției."[67] Experiența devine ea însăși o temă a lucrării: „instalația s-a jucat cu modul în care dispozitivele de vizualizare – fie că sunt ferestre sau opere de artă – ne structurează experiența."[68]

Spațiului tratat ca resursă trebuie să îi adăugăm, așadar, experiența publicului structurată prin felul în care acesta este conceput și manipulat pentru a fi perceput, și pentru a orienta parcursul (sau, în general, acțiunile) publicului. Este vorba, în definitiv, de *organizarea spațului* pentru ca publicul să perceapă anumite aspecte ale acestuia – ceea ce Elisa Caldarola identifică drept *tehnica* prin care artiștii tratează spațiul ca resursă – și *structurarea experienței* „pentru a transmite un anumit conținut și a evidenția anumite proprietăți."[69] Mai mult, lucrările lui Schabus exemplifică dubla atenție ce constituie, în viziunea Elisei Caldarola, experiența caracteristică a operelor de *installation art*: atenția către spațiul operei și conștientizarea faptului că este experimentat.[70]

În lucrarea sa fundamentală despre arta instalației (2005) Claire Bishop a evidențiat importanța experienței publicului în lucrările de tip *installation art*.[71] Pornind de la demersul lui Bishop, Elisa Caldarola a explicitat rolul constitutiv al experienței, susținând că

> „în operele de installation art artiștii folosesc experiențele publicului ca material pentru propriile lucrări, manipulându-le în așa fel încât să determine publicul să observe anumite calități, la fel cum un sculptor, de exemplu, poate experimenta cu un material precum marmura pentru a determina publicul să observe anumite calități (de exemplu, proprietățile expresive care apar atunci când sculptează o anumită bucată de marmură într-un anumit mod)."[72]

Conform acestei propuneri extrem de precise și originale a Elisei Caldarola, într-o lucrare de *installation art* experiența noastră este unul din elementele asupra cărora artiștii ne îndreaptă atenția în asemenea măsură încât, pentru a aprecia opera pe de deplin, devine necesar să ne oprim asupra calității experienței pe care ne-o suscită.[73]

Am văzut în primele secțiuni ale lucrării că Mike Nelson folosește spațiul pavilionului ca material sculptural și am atins efectul creat asupra vizitatorilor prin anumite strategii. Însă, pentru a-i înțelege în profunzime intervențiile, trebuie să ne oprim și mai mult asupra experienței publicului care le parcurge. Un aspect aparte în ceea ce-l privește pe Nelson este că opera sa câștigă semnificații atunci când lucrările sale sunt tratate ca totalitate și nu doar în mod independent, întrucât ele sunt interconectate, se nasc una dintr-alta, fiecare reprezentând carcasa celeilalte, astfel că interacțiunea cu lucrările lui Nelson poate deveni o descoperire continuă a unei opere unitare. Experiența de a parcurge încăperile sale a fost descrisă de criticul de artă Charles Darwent ca ceva mai degrabă neplăcut, lucru perceput ca o confirmare a reușitei lucrării. Transfigurând spațiile gazdă pe care le parazitează, Nelson creează locuri foarte încărcate psihologic. De pildă, așa cum rememora Darwent referitor la o lucrare mai veche a artistului britanic, strategiile sale artistice stârnesc o acută dorința de a evada.[74]

Asemeni unor organisme care evoluează singure, lucrările lui Nelson resping prezența privitorului prin disconfortul puternic pe care îl creează și, totodată, argumentează Cameron, printr-o excludere care

---

67. „Austrian Pavilion at the Venice Biennale 2005", *e-flux*, 10 mai 2005, accesat 20 august 2022, https://www.e-flux.com/announcements/42090/austrian-pavilion-venice-biennale-2005/.
68. Rugoff: „Venice Top Ten," 102-103.
69. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea*, 49-52.
70. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea,* 49-50. Caldarola dezvoltă această teză în contextul definirii și rafinării caracterului participativ al *installation art*, un element considerat definitoriu în literatură. Teoreticiana italiană notează că forma participativă de bază în cazul acestor lucrări este actul de a intra în interiorul lor (și de a explora spațiul și obiectele aflate înăuntru), „adică, de a fi atenți la faptul că suntem prezenți în interiorul respectivului spațiu".
71. Vezi Bishop, *Installation art*.
72. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea,* 30.
73. Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea,* 30.
74. Charles Darwent, „Real Space Fictions", *Modern Painters: a quarterly journal of the fine arts* 14, nr. 3 (2001), 38. Este vorba de lucrarea *The Deliverance and the Patience*, lucrare instalată în 2001 într-o fostă berărie de pe insula Giudecca din Veneția.

ține de răsturnarea „convenției psihodinamice a experienței artistice," care plasează în mod tradițional privitorul într-o poziție privilegiată față de lucrare, putând să accepte sau să refuze experiența lucrării.[75] În schimb, Nelson încalcă această convenție și „o înlocuiește cu sentimentul pernicios că lucrarea este deja într-un proces de transformare din care noi suntem excluși."[76] Prin experiența destabilizantă, Nelson urmărește un moment de reflecție asupra relației noastre cu arta și a felului în care înțelegem sensul și rolul ei, funcția pavilionului în particular și a spațiului expozițional (instituțional) în general. Totodată, *I, Impostor* este și o experiență a necunoscutului, a incertitudinii, a neobișnuitului (*the uncanny*) prin care, sugerează Cameron, artistul încearcă „să restituie o doză de mister în întâlnirea noastră cu arta."[77] Atenția pe care Nelson o oferă experienței vizitatorilor în spațiul creat – și pe care le-o insinuează și lor față de propriile percepții și trăiri – sugerează că rolul ei este într-adevăr de element constitutiv și structural al lucrării. Nelson organizează spațiul ca o lume ficțională și, pentru a folosi terminologia lui Caldarola, structurează experiența vizitatorilor în așa fel încât aceștia să fie conștienți de faptul că experiența trăită parcurgând sculptura imersivă face parte din lucrare. Atât organizarea spațiului, cât și structurarea experienței vizitatorului se conturează ca suporturi de expresie artistică.

Așa cum am văzut, strategiile artiștilor studiați sunt foarte variate. O parte se înscriu în practica sculpturală, cum este cazul lui Schabus și al lui Nelson, cel din urmă împrumutând mult și din literatură. Eichhorn se situează mai degrabă în tradiția conceptuală a criticii instituționale și folosește tehnici arheologice și de critică culturală, și toate trei pot fi descrise ca lucrări de *installation art*. Totuși, există niște elemente comune care se reliefează în practicile lor, precum: manipularea spațiului ca pe un material sculptural; stabilirea unui traseu și regizarea unor experiențe pentru public ce completează lucrarea, întrucât prin aceste experiențe publicul are acces la conținuturile și trăsăturile ei, și faptul că prin respectivele experiențe, artiștii invită la autoreflecție pe tema procesului de receptare a pavilionului ca suport artistic și a artei în contextul Bienalei de la Veneția.

Concluzii

Pentru artiștii contemporani, spațiul expozițional se plasează pe o axă continuă, de la simple spații ce le găzduiesc lucrările, la locuri de care nu pot fi desprinse fără ca lucrările să se prăbușească, locuri cu ale căror caracteristici intră în relație pentru a realiza lucrări *site-specific*. Atunci când spațiul expozițional este obiectul intervenției *site-specific* a artiștilor, joacă rolul de suport artistic. Pentru a susține această idee, am studiat în capitolul de față un anumit tip de spațiu, pavilionul național la Bienala de Artă de la Veneția, prin intermediul a trei studii de caz din intervalul 2005-2022.

Modurile în care pavilioanele Germaniei, cel al Austriei și cel al Marii Britanii au fost cuprinse în structurile lucrărilor selectate răspund unei concepții a spațiului expozițional ce include o latură fizică și una discursivă. Cea din urmă se referă la rețeaua de semnificații artistice, culturale, sociale și ideologice (în acest caz, ale bienalei) care nu formează un simplu cadru pentru lucrare, ci este folosită ca material sau mijloc expresiv. Pavilioanele naționale au un potențial simbolic deosebit pentru intervenții artistice datorită contextului istoric și politic al bienalei, în care se situează.

Urmând teza lui Kendall Walton despre *jocurile de imaginație* [*make-believe*] și dezvoltările care i-au fost aduse de Elisa Caldarola, am propus ideea că pavilionul joacă rolul unui suport [*prop*] care generează raportări imaginative diferite din partea vizitatorilor față de lucrare, prin două mecanisme: *jocul de imaginație orientat spre suport*, prin care Maria Eichhorn și Hans Schabus structurează receptarea lucrărilor în așa fel încât publicul să reflecteze asupra trăsăturilor și funcțiilor pavilionului, către actul de a expune și a experimenta arta în contextul instituțional și social al bienalei; și *jocul de imaginație orientat către conținut*, în care vizitatorii ce intră în lucrarea lui Mike Nelson sunt prinși prin experiențe puternice, structurate în prealabil de artist, într-o lume fictivă, complet acaparatoare. Aceste mecanisme oferă o calitate autoreflexivă expoziției.

Pornind de la demersul teoretic al lui Caldarola, am identificat în profilul lucrărilor analizate câteva aspecte comune: faptul că spațiul și experiența constituie în egală măsură suporturi ale expresiei artistice, modelate (printre altele) pentru a invita publicul să reflecteze asupra actului receptării artei în contextul Bienalei de la Veneția; și faptul că, în structura lucrărilor, pavilionul are rolul unui suport [*prop*] care activează un joc imaginativ orientat către conținut sau către suport.

În concluzie, am încercat să arăt că cele trei lucrări analizate – *Relocating a Structure* de Maria

75. Cameron, „Memories of Trespassing", 32.
76. Cameron, „Memories of Trespassing", 32.
77. Cameron, „Memories of Trespassing", 37.

Eichhorn, *The Last Land* de Hans Schabus și *I, Impostor* de Mike Nelson – tratează pavilionul expozițional ca resursă artistică, în contextul unor practici consacrate în arta contemporană. Așa cum am văzut, pavilionul în accepțiunea sa materială și simbolică, experimentarea acestuia ca spațiu expozițional al bienalei și reflectarea asupra procesului de receptare a artei contemporane în cadrul instituției bienalei sunt elemente constitutive ale lucrărilor și mijloace artistice depline.

Acknowledgement: Lucrarea a fost realizată în timpul unui stagiu la Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica din Veneția, obținut cu sprijinul statului român prin programul național de burse „Nicolae Iorga," desfășurat în 2022 și face parte din teza de doctorat cu titlul *Expoziția de artă contemporană ca medium artistic* (2023), elaborată de Georgiana Buț la Universitatea „Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca, Școala Doctorală de Filosofie.

Bibliography

Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Routledge, 2005.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan, 1984.

Caldarola, Elisa. *Filosofia dell'artecontemporanea: installazioni, siti, oggetti*. Macerata: Quodlibet, 2020.

Cameron, Dan. "Memories of Trespassing." In *Mike Nelson: British Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia 2011*, edited by Mike Nelson and Dan Cameron. London: British Council, 2011.

Darwent, Charles. "Real Space Fictions." *Modern Painters: a quarterly journal of the fine arts* 14, no. 3 (2001): 37-43.

Declercq, Jef. "Field Notes: Maria Eichhorn, 'Relocating a Structure,' German Pavilion, 59th Venice Biennale." *Art & Education*. https://www.artandeducation.net/schoolwatch/485978/field-notes-maria-eichhorn-relocating-a-structure-german-pavilion-59th-venice-biennale.

Dziewior, Yilmaz, ed. *Maria Eichhorn: Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.

Dziewior, Yilmaz. "Showing What's There. Maria Eichhorn and the German Pavilion in Venice." In *Maria Eichhorn: Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*, edited by Yilmaz Dziewior. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.

Gaiger, Jason. "Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy." *British Journal of Aesthetics* 49, no. 1 (2009): 43–58. https://doi.org/10.1093/aesthj/ayn058 .

Hills, David. "Metaphor." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta and Uri Nodelman (2022). https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/metaphor/.

Hollein, Max. "Hans Schabus: Das Letzte Land [The Last Land], 2005." In *Hans Schabus: das letzte Land*, edited by Max Hollein. Vienna: Schlebrugge, 2005.

Manchester, Elizabeth. "Michael Craig-Martin, An Oak Tree, 1973." *Tate*, December 2002. https://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262.

Rugoff, Ralph. "Venice Top Ten (In No Particular Order)." *Frieze*, no. 93 (2005).

Sharp, Jasper. "The Last Land." *ArtReview: international art & style* 56, no. 5 (2005).

Spanier, Samson. "Venice Biennale news." *Apollo: the international magazine of the arts* 7 (2005).

Martini, Vittoria. "The Giardini: Status of the Property." In *Maria Eichhorn: Relocating a Structure, German Pavilion 2022, 59th International Art Exhibition la Biennale di Venezia*, edited by Yilmaz Dziewior. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.

Nelson, Mike, Rachel Withers et al. "Host Pavilion/Guest House/Han." In *Mike Nelson: British Pavilion, 54th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia 2011*, edited by Mike Nelson and Dan Cameron. London: British Council, 2011.

Walton, Kendall L. "Categories of Art." *The Philosophical Review* 79, no. 3 (1970): 334-67. https://doi.org/10.2307/2183933.

Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On The Foundation of Representational Arts*. Cambridge MA & London: Harvard University Press, 1990.

Walton, Kendall L. "Metaphor and Prop Oriented Make-Believe." *European Journal of Philosophy* 1, no. 1 (1993): 39–57.

"Austrian Pavilion Venice Biennale 2005." *E-flux*, May 10, 2005. https://www.e-flux.com/announcements/42090/austrian-pavilion-venice-biennale-2005/.

Mike Nelson. The Coral Reef. Matt's Gallery, January 26 – March 26 2000. https://www.mattsgallery.org/exhibitions/the-coral-reef.