

VENE BENE



Petra Bauer *A Morning Breeze*, Katharina Grosses *Untitled Trumpet 2015*, Bruce Naumanns *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*, och Fabio Mauris verk om migration och rotlöshet, samtliga beskrivna.

DIG



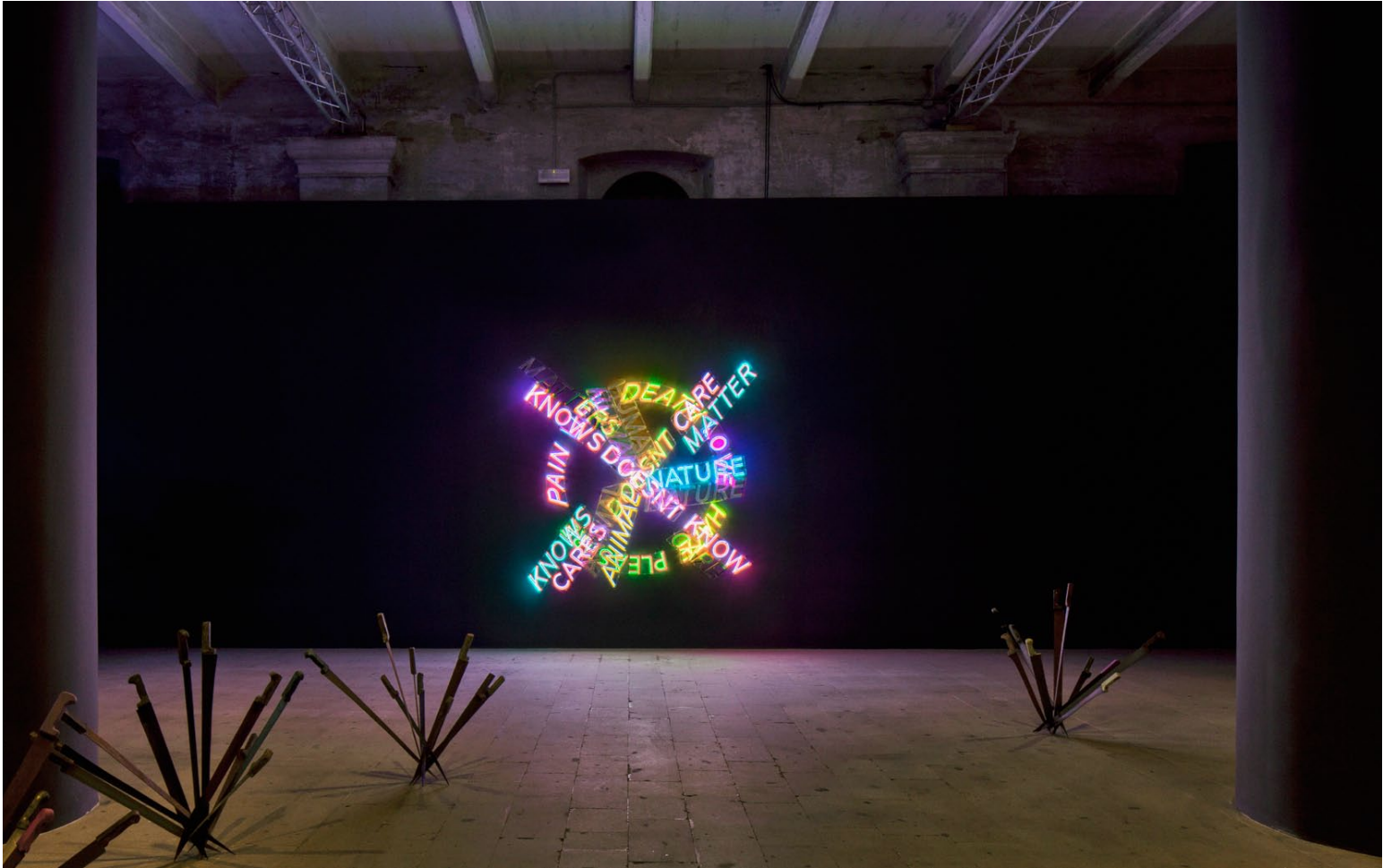
*Redan för 120 år sedan öppnade den första stora konstbiennalen i Venedig. 2015 är det för 56 gången som Venedigbiennalen i konst anordnas och kritikern och skribenten **Rebecka Thor** har besökt konstbiennalen i Venedig. En biennial som efterlämnar en bismak av manlig dominans trots den progressive curatorn **Okwui Enwezor**.*

AV REBECCA THOR

WALEN



>



Bruce Naumann, USA. *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*. MCA Chicago.



Chiharu Shiota *The Key in the Hand*, Japan
Kanske det mest uppmärksammade verket på årets konstbiennal i Venedig.

>



Petra Bauer, Sverige. *A Morning Breeze*.
Petra Bauer använder en mer avlägsen historia för att säga något annat om vår samtid. Hon visar bilder från det tidiga 1900-talets socialistiska kvinnoklubbar samt en samling affischer som annonserar deras agitationsresor och lyfter på så sätt både fram en historisk specificitet och frågor om feministisk aktivism och metod.

Tyska Katharina Grosses installation *Untitled Trumpet*, 2015 är ett av biennalens färgstarkaste verk.

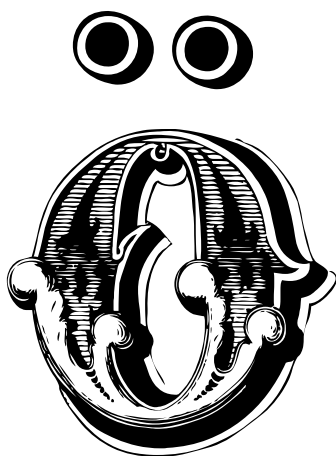


ORLANDO • VENEZIGBIENNALEN



Sverige har för första gången en egen paviljong med den troligtvis vackraste installationen på biennalen, med ett retrospektiv med Lina Selander *Excavation of the Image: Imprint, shadow, spectre, thought* (utställningen kommer att visas på Moderna Museet i vinter)





VER SITT SKRIVBORD hade författaren **Walter Benjamin** målningen *Angulus Novus* av **Paul Klee**. De rader Benjamin skrivit om denna bild har ofta

citerats när försök har gjorts att förstå hur historien alltid formar vår blick på framtiden. Benjamin skriver:

”Han har sitt anlete vänt mot det förgångna. Där en kedja av händelser träder fram inför våra ögon, där ser han en enda katastrof som oavlättligt hopar ruiner på ruiner och slungar dem för hans fötter. Han ville nog gärna dröja kvar, uppväcka de döda och sammanfoga det som slagits i stycken. Men en storm blåser från paradiset, som gripit tag i hans vingar och är så stark att ängeln inte längre kan sänka dem. Denna storm driver honom oemotståndligt in i framtiden, som han vänder ryggen, alltmedan ruinhögen framför honom växer upp till himlen. Det som vi kallar framåtskridandet är denna storm”.

Denna bild, som var en av få ägodelar Walter Benjamin ägde under exilen i Paris undan nazisterna, är utgångspunkten för årets Venedig Biennal, curerad av **Okwui Enwezor**. Alltsedan Enwezor curerade *Documenta* 2002 i Kassel har han etablerat sig som en av de absolut viktigaste curatorerna av samtidskonst och den enskilt viktigaste curatorm som lyft fram icke-västerländska konstnärskap och postkoloniala perspektiv. Detta tankegods formar även *All the Worlds Futures*, men till skillnad från *Documenta* för tretton år sedan är det inte i fokus, utan mer ett vedertaget tillstånd.

Hjärtat av Enwezors utställning är **Karl Marx Kapitalet** och det nyuppförda verket av **Isaac Julien** som rätt och slätt innebär en läsning av denna bok under hela utställningsperioden. Uppläsningen äger rum varje dag i det som omnämns som Arenan som också ligger mitt i en av de stora utställningslokalerna. Verket kan dels tolkas som en reaktivering av Marxs teori, likväl som ett återbesökande i ett av historiens mest banbrytande teoretiska verk för att se om vi kanske föreställa oss en annan möjlig framtid.

Denna syn på historien som inte enbart en linjär progression utan som något som ständigt måste återbesökas, för att vi ska kunna förstå vår samtid och samtidigt föreställa oss en alternativ framtid är en central tanke. Utställningen som helhet består av många verk som aktivt griper in i historiska skeenden och utifrån dessa skapar något nytt. Detta är ett tema som Enwezor arbetat

länge med och som kanske tydligast formulerades i utställningen *Archive Fever* på ICP i New York 2008. Han lånade då titeln från en bok av **Jaques Derrida**, vars huvudtes är att arkivet inte ska ses som en källa för historisk sanning eller som en frusen entitet, utan snarare som ett råmaterial som ska användas för att förstå vår samtid och framtid. Det är med andra ord framför allt genom historien som vi kan tänka framåt och detta blir tydligt i årets biennal, som trots sin titel, vid en första anblick verkar handla mycket lite om världens framtid, och väldigt mycket om dess historiska orättvisor såsom kolonialism och exploatering.

Biennalens stora utställning curerad Enwezor är dock inget som lätt kan sammanfattas eller underordnas med en enkel formulering. Den är snarare en kakafonisk upplevelse, sprängfylld av verk med näst intill oöverblickbara narrativ. Utställningens två huvudsakliga platser, den långsträckta byggnaden Arsenale och den mer klassiskt museala i Giardini är olika såväl i intensitet, som estetik och curatering. I Arsenale har den korridorlika strukturen byggts bort och ersatts av en mer labyrintisk än linjär och verken som emellanåt har fina korrelationer känns oftast bara staplade på varandra. I Giardini är arenan det enda stora arkitektoniska ingreppet och enskilda verk får större utrymme. Här arbetar Enwezor också aktivt med vad han refererar till som Benjamins dialektiska bilder och flera av verken och konstnärskapen kombineras på oväntade sätt.

Vid ett försök att få överblick över biennalens alla olika filter, presentationer, program och projekt, så ter det sig nästintill ogenomträngligt, men väl på plats så blir dessa benämningar överflödiga och med ett fåtal nycklar så utkristalliseras de narrativ som Enwezor tycks vilja bygga upp. Det som kanske kan sägas om utställningen på ett generellare plan, innan jag påbörjar en diskussion av specifika verk, är att i Giardini läggs utställningens argument fram, och i Arsenale problematiseras det i alla sina möjliga tolkningar och invändningar.

MEN LÅT OSS börja i hjärtat. Den röda läktarstrukturen i Arenan är central både konceptuellt och geografiskt. Rummet är både en värld i sig och en plats för upplevelse och kontemplation. Allra bäst gör den sig om man inte tar den första, givna vägen in, utan fortsätter runt utställningen i Giardini och kommer in bakifrån, från den höga läktaren. Då leds man nämligen genom **Marcel Broodthaers** installation *The Winter Garden II*, 1974, som består

av vitriner med specimen, trädgårdsmöbler och växter som skapar en trädgårds oas, och för att komma in i till arenans läktare så behöver man bokstavligen gå igenom två stora växter. Som en dörr till ett hemligt land. Sällan har jag sett den hyllade konstnärens installation fungera så bra. Marcel Broodthaers (1924–1976) har de senaste åren ställts ut flitigt och approprierats av många yngre konstnärer, men ofta mer dekorativt än gediget.

Väl inne i Arenan pågår ett fullspäckat program med performances under hela utställningsperioden. Det är rimligt att anta att detta växt fram kring Isaac Juliens Marx-läsningar, som något tillrättalagt portioneras ut i halvtimmes sessioner fyra gånger dagligen, även om läsningen mest är att se som en gest, den är ju nästintill omöjlig att följa på grund av upplägg och tillgänglighet.

Julien och Enwezor står varandra nära och hanteringen av *Kapitalet* framstår okritisk och som något som växt fram i ett internt samtal män emellan, oavsett det sympatiska i att så centralt placera en text med denna starka politisk bäring. Det anger tonen och kräver av betraktaren att se utställningens verk i dialog med den värld vi lever i idag, snarare är något som bara berör en sluten skara samtida konstkonässörer.

Av det jag hinner ta del av i Arenan så blir jag besviken på två av mina favoritkonstnärer, **Joana Hadjithomas** och **Khalil Joreige**, två libanesiska konstnärer och filmare vars oeuvre har vidgat mina perspektiv på filmiskt berättande och hur man genom konst och film kan gripa in i och omformulera den realitet vi lever i. Men här möts jag i stället av tre skådespelare som med perfekt brittisk accent läser den dagbok, som även ställs ut som en artefakt, av en libanesisk vykortsfotograf och hans oframkallade bilder i verket *Latent Images, Diary of a photographer*. Det är platt och generiskt. Vad som däremot överraskar är ett fantastiskt framträdande av **Jennifer Reid** kommissionerat av **Jeremy Deller** som del av verket *All that is solid melts into air*

”Väl inne i Arenan pågår ett fullspäckat program med performances under hela utställningsperioden.”

& *Factory Songs*, där hon sjunger sånger från industrialismens framväxt i 1800-talets England. Broadside ballads som genren kallas behandlar arbetarnas och kvinnornas villkor och stämningen i rummet tättnar när Reid, med tårar i ögonen framför en sång ur en 13-årig flickas perspektiv, som önskar att hon fötts till man eftersom hon inte kan ha någon framtid när hennes kropp



Okwui Enwezor,
Venedigbiennalens
curator 2015.

blivit förstörd av det håra fysiska arbetet – för vem ska vilja gifta sig med henne då hon har så stora benmuskler?

I *SITT STATEMENT* och i katalogtexten refererar Enwezor såväl till Walter Benjamins idé om dialektiska bilder som till **Sergej Eisensteins** om dialektiska montage, båda syftar till ett sammanförande av två bilder som är avsedda att skapa ytterligare en betydelse. Snarare ett slags kollision mellan oväntade kombinationer än ett enkelt uppvisande av olikheter eller likheter. I vissa delar av utställningen på ett mycket konkret sätt genom exempelvis en retrospektiv med **Bruce Nauman** där hans texter i neon från 1970-80-tal med uttryck som *Raw War, Eat Death, Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*, delar rum med **Adel Abdessemeds** skulpturer av knivar och machetes *Nymphaeas* (Water Lilies) vilket gör att de närmast poppiga skyltarna plötsligt får en betydligt mörkare underton. Aldrig tidigare har Nauman väckt sådana konnotationer hos mig och jag lämnar det mörka rummet och funderar på nittonhundratalets blodiga folkmord i syd. Men det är inte bara Naumans verk som påverkas, även Abdessemeds verk som i sig lider av en övertydlighet tillåts växa. Detta rum och de därpå följande kan också ses som en gestaltning av Benjamin historieängel och är på så sätt ett uppvisande av historiens katastrofer av krig och kolonialism. Det är en våldsamt och en extremt manligt konnoterad historia med vapen i centrum, där Pino Pascalis skulptur av en kanon riktas mot besökaren genom det korridorlika rummet som en slags fallossymbol och där de stora narrativen handlar om våld och förtryck, med få kvinnliga subjekt, både bland konstnärerna och i verken.

I Giardini fungerar dessa dialektiska montage eller bilder på ett mer lågmält men också mer tänkvärt sätt. Kombinationerna är oväntade och dess konsekvenser inte alls lika uppenbara som mellan Nauman och Abdessemed. Vad händer till exempel i mötet

mellan **Runo Lagomarsinos** *La Muralla Azul*, en installation av papper som ändrat färg med hjälp av Medelhavets sol och vatten, och **Robert Smithsons** fällda träd med speglar *Dead Tree?* Båda verken kretsar i någon mening kring natur och politik och rummet är behagligt välinstallerat men jag är osäker på om någon ytterligare mening uppstår ur den specifika kombinationen. Samma sak, fast än mer oväntat, är installationen av **Walker Evans** fotografier *Let Us Now Praise Famous Men* från depressionen i 1930-talets USA, och modeller av **Isa Genzkins** offentliga skulpturer och utsmyckningar som de abnormt stora orkidéer *Two Orchids* som också står i trädgården i Giardini. Kontrasten mellan dessa två är oöverstiglig och på något sätt verkar det mest vara ett sätt att inte göra Evans närvaro så monumental.

GIARDINIS ENTRE TÄCKS av svarta flaggor av **Oscar Murillo**, över dem sitter **Glenn Lignons** neonskylt med texten blues, blood, bruise. Det första rummet fylls av ett verk om migration och rotlöshet av den nyligen avlidne **Fabio Mauri**. Världens framtid verkar i de båda utställningslokalerna närmast vara en dystopi. Då utställningen på Arsenale inleds med ängeln med blicken vänd mot historien och den i Giardini med en förkrossande sorgenhet, så förväntar jag mig att vi så småningom ska ledas fram mot framtiden – detta sker dock inte. Delvis på grund av att utmaningen och uppmaningen ligger i att vi ska föreställa oss en framtid utifrån historien. Här ekar Derridas tes i, den tidigare nämnda, Archive Fever om arkivet (historien) som ett råmaterial för framtiden. Det är både lyckat och inte, då enbart antalet verk är så överväldigande att det är svårt som betraktare att utvinna någon övergripande tes, men där vissa enskilda verk verkligen bör läsas genom en sådan lins.

Enwezor säger själv under presskonferensen att han vill att besökaren ska mötas av en ordning som inte kan pressas in i en enkel tes, samtidigt har han tydligt formulerade konceptuella ramverk. I Arsenale upplever jag detta men inte alls i någon positiv mening. Det är alldeles för många verk, för nära inpå varandra och det arkitektoniska ingreppet lämnar mig förvirrad och frustrerad. Men i vissa rum bryts detta upp och det sammanfaller också ofta med när det manliga narrativet bryts. Det sker i rum med mer lågmälda verk som uppmanar till ett annat tempo och en annan typ av reflektion. Två sådana exempel är **Taryn Simons** *Paperwork, and the Will of Capital* och svenska **Petra Bauers** *A Morning Breeze*. Simon har pressat blommor och återskapat de buketter som presenteras i form av fotografier på finansiella eller diplomatiska avtal. Installationen består av glasboxar med de pressade blommorna samt en avskrift av det ingångna avtalet. Blommors geografiska och kapitalistiska betydelser har behandlats av flertalet konstnärer de senaste åren som en tacksam symbol för hur "exotiska" varor transporteras och inkorporeras i självrepresentationen i västvärlden. Men i Simons verk möts växternas fragilitet och avtalens hårdföra kapitalism på ett djupare plan och blommornas närvaro blir något mer än enbart en gest.

Petra Bauer använder en mer avlägsen historia för att säga något annat om vår samtid. Hon visar bilder från det tidiga 1900-talets socialistiska kvinnoklubbar samt en samling affischer som annonserar deras agitationsresor och lyfter på så sätt både fram en historisk specificitet och frågor om feministisk aktivism och metod. I andra verk i utställningen refereras det till kvinnors arbete, både samtida och historiskt, men mig veterligen är detta det enda verk som griper in i och lyfter fram en feministisk kamp. Det är dock inte bara den feministiska kampen som sådan som saknas, utan också en representation av kvinnliga konstnärer. **Maria Lind**, chef för Tensta Konsthall, konstaterade i en intervju att på Enwezors *Documenta* 2002 fanns det mindre än 20 procent kvinnliga konstnärer och trots att det är bättre här i Venedig är det långt till en jämn fördelning mellan könen.

Symptomatiskt för detta är också att många av det stora konstnärnamnen är män. Detta känns mycket långt ifrån det samtida och här undrar jag vilken framtid det egentligen syftas på? Det är också anmärkningsvärt, då Enwezor som jag nämnde inledningsvis, arbetat mycket med just representationsfrågor och det även i denna biennial deltar konstnärer från 89 olika länder (vilket inte är vanligt i dessa sammanhang). Enwezor förklarar under pressträffen att han inte är intresserad av etnicitet eller nationalitet utan i konstnärers koncept och idéer, en självpåtagen blindhet som må vara positiv i sammanhanget, men som kanske också orsakar den skeva könsfördelningen.

”Petra Bauer använder en mer avlägsen historia för att säga något annat om vår samtid.”

DET HAR BLIVIT inflation i stora utställningar, det kommer allt fler biennaler och enbart videokonsten i senaste *Documenta* (2012), skulle det tagit över en vecka, dygnet runt, att hinna se. Den megalomana tendens är sällan till de enskilda verkens fördel, men desto oftare till curators. En i Venedig medverkande konstnär konstaterade krasst under öppningsdagarna att biennaler egentligen inte handlar om konstnärer, utan om just curatören. Detta i relation till konstnärernas relativt usla villkor under utställningsarbetet (där konstnärerna själva ansvarar för allt från transport, utrustning och installation – vilket inte är något större problem om man kommer från till exempel Sverige som har ett utbrett stödsystem, men värre om man kommer från en mindre bemedlad plats). Enwezor har dock deklarerat att detta



I Giardini fylls det första rummet av ett verk om migration och rotlöshet av den nyligen avlidne Fabio Mauri.



Marcel Broodthaers installation *The Winter Garden II*, 1974, som består av vitriner med specimen, trädgårdsmöbler och växter som skapar en trädgårds oas, är som en dörr till ett hemligt land.



är hans sista biennial eller sista så omfattande utställning, vilket möjligtvis kan tolkas som en frustration över formatet. Detta blir också tydligt i relation till några av de nationella paviljongerna där enbart ett eller några konstnärskap tillåts bre ut sig och föra fram sina idéer. Den belgiska paviljongen är en extremt fin curerad gruppställning som tar sig an Belgiens koloniala arv, den isländska paviljongen har väckt uppmärksamhet med **Christoph Büchels** omvandlande av en kyrka till en moské i den historiska delen av Venedig (som två veckor efter öppningen stängdes av "säkerhetsskäl"). Sverige har för första gången en egen paviljong med den troligtvis vackraste installationen på biennalen, med ett retrospektiv med **Lina Selander** *Excavation of the Image: Imprint, shadow, spectre, thought* (utställningen kommer att visas på Moderna Museet i vinter). Även den tyska och den danska paviljongen skapar egna, om än diametralt olika, universum. Där den ena kretsar kring en uppskruvad framtid post-internet

och den andra med ett minutiöst avtäckande av paviljongens ursprungliga arkitektur. Biennalens omöjlighet kan inte skyllas på Okwui Enwezor som förblir en av samtidens skarpaste konstarbetare, men i valet att fokusera på arbete, kapital och historien i flera bemärkelser omöjliggör han också något.

På samma sätt som Marx centrala roll känns som en gest i konstvärldens genom kommersialiserade tillvaro, så löper hans stora anspråk risken att något som på ett sätt behandlar det mest brännande frågorna i vår poliska samtid till slut inte handlar om någonting alls. Istället för att gripa in i det mänskliga livets organisering och ge alternativ så förblir utställningen ett slags meta kommentar. Konsekvensen av detta blir att Enwezors utställning förlorar precision och framförallt det som står på spel i Benjamins tes; som *Johannes Anyuru* skriver i sin roman *En storm kom från paradiset* omtolkar Benjamins tanke, "En storm kom från paradiset. Stormen var livet." •

Virginia Woolfs essä *A Room of Ones Own* har kommit att bli synonymt med kvinnors skrivande. Cora vill vara som ett eget rum, i Woolfs anda. Vi lånar namnet efter hennes roman *Orlando*, tankeleken kring den unge ädlingen som byter kön och en dag vaknar upp som *Lady Orlando*. "Litterärt sett är allt möjligt", skrev kritiken den gången. Och så även här: *Orlando* i *Cora* kan vara en dikt, ett samtal, en bild eller kärleksförklaring. En present till dig som läsare!