

The Currency of Time
Muntadas and I Giardini
Le cours du temps
Muntadas et I Giardini

Reesa Greenberg

Number 77, 2007

Tourisme culturel
Cultural Tourism

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20474ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Greenberg, R. (2007). The Currency of Time: Muntadas and *I Giardini* / Le cours du temps : Muntadas et *I Giardini*. *Ciel variable*, (77), 10–13.



Through his work, **Antoni Muntadas** (Barcelona, 1942) addresses social, political, and communications issues, the relationship between public and private space within social frameworks, and the ways that channels of information may be used to censor ideas. He works with photography, video, publications, the Internet, and multimedia installations. His works have been exhibited throughout the world, in events such as the Venice Biennale (1976 and 2005); Documenta Kassel (VI and X Edition); the Whitney Museum Biennial; and the Sao Paulo, Lyon, Taipei, Gwangju and Havana biennales.

Dans ses œuvres, **Antoni Muntadas** (Barcelone, 1942) s'intéresse aussi bien aux questions sociales, politiques et communicationnelles qu'au lien unissant les sphères publique et privée dans la société. Ses recherches portent aussi sur les modes de dissémination et de censure de l'information. Il utilise principalement la photographie, la vidéo, les publications, Internet et les installations multimédias. Ses œuvres ont été exposées à l'échelle internationale, incluant la Biennale de Venise (1976 et 2005), les VI^e et X^e Documenta de Cassel, la Biennale du Whitney Museum, et les Biennales de Sao Paulo, de Lyon, de Gwangju et de La Havane.

On Translation: *Stand by*, 2005
Photographs mounted in light-boxes
240 x 120 cm
Photographies montées dans
des caissons lumineux

The Currency of Time: Muntadas and *I Giardini*

BY REESA GREENBERG

Before

Would anyone line up to see Antoni Muntadas's art? I doubt it. Although he is well established and highly regarded, he is not a star of the art world, his exhibitions are far too cerebral and time-consuming, and, more often than not, his images neither celebrate nor seduce. Moreover, at the 2005 Venice Biennale, at what could be said to be the apogee of his career to date, Muntadas warned viewers off his exhibition with a banner hung over the entrance to the Spanish pavilion declaring "Warning: Perception requires involvement." This white-on-red reprise of an often re-created 1999 work alerted visitors that, should they enter, they could expect something different from what Peter Schjeldahl has identified as "festival art," something more along the lines of Santiago Serra's walled-off entrance to the Spanish pavilion constructed for the 2003 Biennale, something that addressed the prem-



ises upon which the art world functions, something that distinguished between inside and outside and between looking and seeing. Duly warned that an investment of time would be required to perceive the exhibition, the decision to enter – or not – took a split second.

Inside the pavilion's large entrance exhibition hall, Muntadas created an installation highlighting the conjuncture of time (historical as well as contemporaneous) and access. As part of the ensemble, he hung a selection from *Stand By* (2005), a photographic series that documents people lined up outside a historic site, an exhibition, a concert. He made this longstanding and increasingly widespread phenomenon of spectator culture – the ritual of waiting in line before the event – visible. When shown in the context of an exhibition, as *Stand By* was in Venice (rather than, say, in print), outside and inside, of course, collapse: the time before and during the exhibition becomes a self-reflexive, combined moment in which the similarities between Muntadas's exhibition and other cultural events are both heightened and differentiated.

During

Muntadas's selection of six images from *Stand By*, displayed individually in light boxes edged in black and grouped in pairs, simultaneously stood alone as an independent artwork and morphed into brilliantly coloured, glowing, decorative wall art framing the hybrid architectural installation that Muntadas calls *On Translation: I Giardini*. As a site-specific construction, *I Giardini* amalgamated elements of an airport lounge, a real-estate agency, and an information centre: three

architectural zones in three intersecting spheres – travel, property, and information – in which the underprivileged wait for access or are restricted from entry.

With its coolness, low lighting, generic furnishings, and bench seating, the introductory space of the pavilion was both known and unknown. Muntadas's environment resembled familiar anonymous waiting areas

The monitor was built into a small bunker wall set in front of three rows of seating, resembling the placement of a television in an airport waiting area. Viewers were able to tune in or out the data that appeared on the screen – information about the number of tourists to Venice in the last year, the number of dead and wounded in a Buenos Aires nightclub, the number of

The figures on the monitor placed the Biennale and its art in a network alongside the worlds of commerce, tourism, entertainment, and politics that enabled it.

in commercial and travel centres, but felt and was out of place. It seemed to offer a welcome respite from the relentless Venetian sun, sore feet, and other pressures of seeing so much Biennale art, but soon this trompe-l'oeil art-neutral space became what it was – high art demanding involvement. Once the apparent antechamber was perceived as an installation integral to Muntadas's self-reflexive biennale entry, viewers could decide to spend more time and remain in the dark for further enlightenment or be enticed by the five well-lit gallery spaces visible beyond.

In addition to the *Stand By* light boxes, Muntadas's installation presented two other types of light-emitting surfaces with information related to the Biennale. One was a monitor with rolling aphorisms and statistical facts taken from the world at large that for the most part did not appear to be related directly to the Biennale but provided a wider context into which to place it.

hits a day on Google, the number of Colombian soldiers killed in an ambush, and so on. The figures in *Stand By* removed the singularity of the Biennale by linking it to a network of similar cultural events; the figures on the monitor placed the Biennale and its art in a network alongside the worlds of commerce, tourism, entertainment, and politics that made it possible. Muntadas juxtaposed these two synchronic reference systems with a detailed diachronic dénouement: the history of the Biennale as told through a wall of backlit portraits of the national pavilions in the Giardini.

Unlike previous presentations of the history of the Biennale, which focused on its exhibitions, Muntadas presented the Biennale's architectural history both as a typology related to world fairs and as an expression of the politics of nationalism and colonialism. On one side of an angled freestanding wall, he arranged same-size archival and current photographs of the façades of the



pavilions in rows, similar in structure and glow to arrangements of images of real-estate properties for sale or hotels for rent. Viewers could learn more by picking up the attached phones. Should they walk around the back of the wall, they would encounter a list of the 123 of 191 member nation states of the United Nations that do not have a national pavilion at the Biennale. Again, by making a well-known phenomenon visible, Muntadas pointed out how archaic, escapist, and exclusionary the Biennale remains.

After

Muntadas's life work has been to demonstrate how experience is translated, filtered, transformed, mediated. Often, he shows us what we know is wrong with a given system, without placing blame or providing solutions. In so doing, he asks that we think again about how we live, what we tolerate, and where our actions lead. *On Translation: I Giardini* belongs to this grand project.

During the run of the exhibition, Muntadas documented his Giardini environment. Like all installation photographs, his images record what was there at the time but literally flatten the event, removing the physiological, intellectual, and emotional responses that accompanied seeing the work in situ. Muntadas made sure to include people in his shots, but when the photographs are presented out of context, printed in magazines or mounted on the wall, it is hard to conjure up the effect of discovering such a space within the pavilion during a Biennale or the time that it took to experience the work. Muntadas's catalogue, however, does convey the flavour of his Giardini project. Shaped like

a traditional guidebook, tall and narrow, and replete with photographs, essays, and interviews on Muntadas's art and the history of the Biennale, the catalogue carries forward, as useful, informative, and intriguing for subsequent editions of the Biennale as it was for Muntadas.

At the 2007 Biennale, the Spanish pavilion changed course, presenting a group show of four artists. The title *Paradiso Spezzato* (Broken Paradise), taken from Ezra Pound, made it clear that the politicized Serra-Muntadas lineage contesting the restrictive, outdated biases of the Biennale had given way to poetics. What remains of Muntadas's *I Giardini* intervention are its components. These could be reinstalled in the Spanish pavilion for many biennales to come without losing their timeliness. Such an insistent and repetitive gesture would ask, again and again, that everyone who participated – artists, curators, administrators, collectors, visitors – accept that perception does come with involvement and make it easier to let go of outmoded systems of representation, cherished institutions, and seemingly important economies; to imagine and implement deep structural change; to relinquish a timeless image of the Biennale; to enter today's world, leave fantasies that belong in the past behind, and construct a different future.

—
Reesa Greenberg is an Ottawa/Montréal art historian who works on the ethics and aesthetics of display. She is interested in questions of nationalism, war, minority cultures, and contemporary art. www.reesagreenberg.net
—

Le cours du temps: Muntadas et *I Giardini*

PAR REESA GREENBERG

Avant

Ferait-on la queue pour voir les œuvres d'Antoni Muntadas? J'en doute. Bien qu'il soit renommé et respecté, ce n'est pas une vedette du monde de l'art: ses expositions sont trop cérébrales; elles exigent trop de temps et ses images sont rarement glorificatrices ou séduisantes. Au surplus, en 2005, à la Biennale de Venise, lors de ce qui pourrait être considéré comme le plus haut point de sa carrière à ce jour, Antoni Muntadas mettait les spectateurs en garde contre son exposition: sur la bannière suspendue au-dessus de l'entrée du pavillon espagnol il inscrivait: «Avertissement: la perception exige l'engagement». Cette œuvre de 1999, souvent recréée et reprise ici en blanc sur rouge, prévenait les visiteurs que, s'ils entraient, ils pouvaient s'attendre à voir quelque chose d'autre que ce que Peter Schjeldahl appelle «de l'art de festival»; quelque chose de plus semblable à la façade

scellée du pavillon espagnol construite par Santiago Serra pour la Biennale de 2003; quelque chose, enfin, qui aborde les prémisses sur lesquelles repose le fonctionnement du monde de l'art; quelque chose qui opère une distinction entre l'intérieur et l'extérieur et entre regarder et voir. Dûment avisée qu'un investissement en temps était exigé pour percevoir l'exposition, j'ai pris la décision d'y entrer en une fraction de seconde. Dans la grande entrée des salles d'exposition du pavillon, Antoni Muntadas avait créé une installation qui mettait en lumière la jonction du temps (historique et actuel) et de l'accès. À cet ensemble il avait intégré une sélection de photos de la série *Stand By* (2005) qui, en documentant les files d'attente pour accéder à un site historique, voir une exposition ou assister à un concert, rendait visible le rituel de faire la queue avant l'événement, phénomène de plus en plus répandu de la culture du spectacle. Toutefois, il est évident que lorsque ces photos sont présentées dans le cadre d'une exposition (et non dans celui d'un écrit, par exemple), comme *Stand By* l'était à Venise, l'intérieur et l'extérieur s'effacent: le temps qui précède la visite de l'exposition et celui qui s'écoule pendant cette visite devient un temps réfléchi, un amalgame de moments, qui rehausse la ressemblance entre l'exposition d'Antoni Muntadas et d'autres événements culturels tout en différenciant cette dernière.

Pendant

Les six images tirées de *Stand By*, chacune dans un caisson lumineux bordé de noir et accrochées deux par deux, se présentaient à la fois comme une œuvre en soi et comme une décoration murale, luisante, aux couleurs éclatantes, qui ornait l'installation architecturale hybride à laquelle l'artiste fait porter le titre de *Translation: I Giardini*. Installation *in situ*, *I Giardini*, combinait des aspects d'une salle d'attente d'aéroport, d'une agence immobilière et d'un centre d'information, trois lieux qui correspondent à trois sphères auxquelles les déshérités doivent attendre d'avoir accès ou dont ils sont exclus: le voyage, la propriété et l'information.

Fraîcheur, lumière tamisée, ameublement anonyme, des bancs pour s'asseoir: l'espace d'introduction au pavillon était à la fois familier et étrange. L'environnement créé par l'artiste ressemblait aux salles d'attentes impersonnelles des bureaux, des gares et des aéroports connus de nous tous. Cependant, on y éprouvait un sentiment de déphasage, et, en effet, cet environnement était «déphasé». Car il semblait offrir un abri apprécié contre la brûlure du soleil vénitien, un lieu pour reposer ses jambes fatiguées et échapper aux pressions qui s'accumulent à la vue de tant d'art. Mais, très vite, cet environnement en trompe-l'œil qui donnait l'illusion d'être «art neutre» devenait ce qu'il était: l'espace d'un art savant qui exige l'engagement. Ainsi, une fois l'anti-chambre perçue comme partie intégrante de cette œuvre autoréférentielle, le spectateur pouvait décider soit de rester plus longtemps dans le noir en attendant une autre illumination, soit de se laisser entraîner dans les cinq salles bien éclairées qu'il apercevait au-delà.

Outre les caissons lumineux de *Stand By*, l'installation comportait deux autres types de surfaces luisantes qui affichaient des renseignements concernant la Biennale. L'une de ces surfaces était l'écran d'un moniteur sur lequel défilaient des aphorismes et des statistiques qui se rapportaient aux choses de ce monde mais qui, pour la plupart, en apparence du moins, n'avaient pas de rapport direct avec la Biennale. Toutefois, ces dernières pré-

sentiaient le contexte élargi dans lequel l'événement a lieu. Rappelant l'emplacement d'un poste de télévision dans une salle d'attente d'aéroport, le moniteur, intégré dans une petite cloison de soute, trônait au milieu de trois rangées de sièges. Les spectateurs pouvaient prêter ou non attention aux informations qui y défilaient – nombre de touristes qui avaient visité Venise au cours de l'année précédente, nombre de morts et de blessés dans une boîte de nuit à Buenos Aires, nombre de requêtes quotidiennes sur Google, nombre de soldats colombiens tués dans une embuscade, etc. Ainsi, et de la même manière que les files de gens représentées dans les photos de *Stand By* privaient la Biennale de son caractère unique en la reliant à un réseau d'activités culturelles semblables, ces chiffres plaçaient celle-ci et son art dans un réseau parallèle aux mondes du commerce,

...sur la bannière suspendue au-dessus du pavillon espagnol Muntadas inscrivait: «Avertissement: la perception exige l'engagement»

du tourisme, du divertissement et de la politique, mondes auxquels la Biennale doit son existence. À ces deux systèmes de référence synchroniques, Antoni Muntadas juxtaposait un récit diachronique détaillé qui agissait comme un dénouement: l'histoire de la Biennale racontée à travers les «portraits» – photos éclairées par l'arrière – des pavillons nationaux des Giardini.

À la différence des histoires antérieures de la Biennale, qui faisaient état de ses expositions, celle que présentait Antoni Muntadas retraçait l'histoire de l'architecture de ses pavillons dans une perspective typologique qui les reliait aux expositions universelles et à l'expression de politiques nationalistes et coloniales. Sur l'un des côtés d'une demi-cloison placée en travers de la salle, dans une présentation semblable à celle que les agences immobilières et les hôtels emploient pour proposer des propriétés ou des chambres à louer, étaient alignées des photos d'archives et des photos actuelles, d'un même format, représentant les façades des pavillons. Les spectateurs qui souhaitaient avoir plus de renseignements pouvaient décrocher l'un des téléphones mis à leur disposition et ceux qui s'aventuraient de l'autre côté du mur découvraient une liste de 123 des 191 pays membres de l'organisation des Nations unies qui n'avaient pas de pavillon à la Biennale. Donc, encore une fois, en rendant visible un état de choses bien connu, Antoni Muntadas soulignait ici le caractère archaïque de la Biennale, sa volonté persistante d'exclure et son envie de fuir la réalité.

Après

Démontrer que l'expérience est traduite, qu'elle est filtrée, transformée et soumise à des médiations représentées, pour Antoni Muntadas, l'œuvre de toute une vie. Sans nommer les coupables et sans donner de solutions, il nous fait souvent voir les défaillances d'un système donné. Ainsi, il nous demande de repenser notre façon de vivre, d'interroger ce que nous sommes prêts à accepter et de réfléchir aux conséquences de nos actes. À ce projet ambitieux appartient *On Translation: I Giardini*.

L'environnement créé pour les jardins de la Biennale, Antoni Muntadas le documente dans un catalogue. Comme toutes les photos prises à cette fin, les siennes captent ce qui était là. Mais l'aspect «événement» y est

littéralement mis à plat: la dimension psychologique, intellectuelle et affective des réactions suscitées par la vue de l'œuvre *in situ* est évacuée. Car, malgré la présence de gens dans ces photos, elles ne parviennent pas, lorsqu'elles sont présentées hors contexte, imprimées dans une revue ou accrochées au mur, à évoquer ni l'effet produit par la découverte d'un tel environnement dans un pavillon de la Biennale ni le temps exigé pour se laisser pénétrer par une telle œuvre. Toutefois, le catalogue rend l'atmosphère générale de l'œuvre. Empruntant le format haut et étroit des guides habituels, rempli de photos, d'entretiens avec l'artiste et d'essais sur son œuvre et sur l'histoire de la Biennale, le catalogue reste, pour les manifestations futures de la Biennale, un document utile, instructif et intéressant de ce qu'elle a été pour Antoni Muntadas.

À la Biennale de 2007, le pavillon espagnol a changé d'orientation. En présentant une exposition collective de quatre artistes intitulée *Paradiso Spezzato* (Fractured Paradise) en hommage à Ezra Pound, il a indiqué que la lignée Santiago Serra-Antoni Muntadas d'artistes politiquement engagés, qui dénoncent les préjugés «exclusionnistes» et surannés de la Biennale, cédait la voie à la poésie.

Ce qui reste de *I Giardini*, ce sont ses composantes et elles pourraient être réinstallées dans le pavillon espagnol lors de plusieurs des Biennales à venir, sans perdre de leur actualité. Ce geste, insistant et répété, demanderait, encore et encore, que tous ceux qui participent à l'événement – artistes, conservateurs, administrateurs, collectionneurs et visiteurs – admettent que la perception est affaire d'engagement et que l'une comme l'autre rendent possible l'abandon de modes de représentation surannés, d'institutions chéries, d'économies qui ne sont grandes qu'en apparence et favorises la conception et la mise en œuvre de changements structurels profonds, le renoncement à une image éternelle de la Biennale, l'entrée dans le monde d'aujourd'hui, le détachement des fantasmes qui appartiennent au passé et la construction d'un avenir différent de lui.

Traduit par Monica Haim.

—
Reesa Greenberg est une historienne et théoricienne de l'art qui vit et travaille à Montréal et Ottawa. Sa pratique porte sur les questions éthique et esthétique des expositions. Elle est aussi intéressée par des questions de nationalisme, de guerre, des minorités culturelles et d'art contemporain.
www.reesagreenberg.net