

**CONTEMPORARY ARTISTIC REVOLUTIONS:
AN INSTITUTIONAL PERSPECTIVE**

Exhibition / Conference / Publication
February 28, March 1-2, 2017

CURATORIAL STATEMENT

Over the past years art historians, critics, artists and philosophers have more frequently than ever posed the question of what is, or was, contemporary art. The question has been most urgently posed in a recent series of books by Western academic publishers, special issues of art periodicals, or conference proceedings organized by leading art institutions. The “contemporary,” “contemporary art,” and “contemporaneity” have been considered from multiple perspectives: as categories of art historical periodization (or resistance and refusal to periodize); as modes of articulation of temporality (or the impossibility of doing so); as manifestations of political, economic and ideological contradictions of late capitalism (or a desire to repress the political); as symptoms of the multiple diseases of globalization and of rising economic inequality (or an affirmative embrace of the “global village” at whatever cost); as part of the lasting Western narrative of “progress,” or more recently of “transition to democracy,” bestowable upon an Other (or as critiqued in the context of local post-colonial or post-socialist histories).

This year AUB Art Galleries joins these debates and brings a different approach and perspective to the theme. First of all, we would like simultaneously to translate recent dialogues surrounding contemporary art into the format of an art exhibition, an academic conference, and a publication; secondly, we are seeking ways to emphasize the problematic of the contemporary by drawing attention to debates over “what is” or “was” contemporary art as they unfolded in “non-Western” parts of the world. For this event – which we have titled: *Contemporary Artistic Revolutions: An Institutional Perspective* – we invited artists, scholars, and art historians to share with us their research on the emergence of the so-called “contemporary paradigm”¹ within their respective artistic milieux. We are looking into the earliest art events and those forces that locally affirmed the contemporary as a mode of artistic production.

In setting up this project we are driven by such questions as the following: how can we historicize contemporary art with regard to post-socialist and post-colonial historical narratives (though not in separation from the hegemonic art histories)? To what extent is the emergence of the contemporary art paradigm “revolutionary,” and is this word even appropriate, especially when contemporary art is regarded in comparison to the high political aspirations of the historical avant-garde? How can we comprehend contemporary art in places where it emerged as if by immaculate conception – that is, without a historical avant-garde to prepare the way as has been the case in the West, where contemporary art is presented as carrying forward the same torch once raised with revolutionary zeal by high modernism? And finally, with respect to certain segments of our project: what should we make of the role of popular culture (rock-n-roll, breakdancing, Western fashion and advertising), which seems, in some cases, to have performed a progenitorial task comparable to that of the historical avant-garde?

For *Contemporary Artistic Revolutions* we have invited critics, art historians and artists from Lebanon, Egypt, India, the United Kingdom, Hungary, Slovenia, Croatia, Bosnia and Herzegovina, Moldova and Armenia to produce a series of “case-studies.” These are accounts of early art exhibitions, festivals, workshops and similar events that may have contributed to the acceptance and establishment, within a particular artistic scene, of the mode of artistic production defined as “contemporary art.” Many of the participants in the conference have also acted as co-curators, in proposing for the exhibition artworks by artists who have either been locally regarded as “pioneers” of contemporary art, or who have critically engaged with this cultural category. Therefore, the exhibition part of the project sets on display instances of art (either documents or original artifacts) that were categorized

in their time, or belatedly and historically, as “contemporary art.” These artworks, hailing from different artistic scenes and periods of this and the twentieth century, are presented along with contextual documentation of the events for which they were originally produced. Thus, to give here a few examples, in the exhibition we display a technical drawing made by Gordana Anđelić-Galić for an installation shown at one of the first annual exhibitions of the Soros Center for Contemporary Art, Sarajevo (Bosnia and Herzegovina) in 1998; whereas prints by Eduardo Paolozzi (1924-2005) – kindly offered to us by the British Council – are exhibited along with documentation on the early exhibitions organized by the London Institute for Contemporary Arts (ICA) founded in 1947. The painting-poster by Arman Grigoryan announced the groundbreaking “3rd Floor” festival held in the Yerevan Union of Artists hall in 1987; and our Lebanese co-curator has selected original work and a sketch made by Walid Sadek and Amal Bohsali for Ashkal Alwan’s *First Sanayeh Plastic Arts Meeting* of 1995. The conference and publication, in the meantime, present both historical “case-studies” as well as abstracts of theoretical and methodological frameworks to be introduced in the conference on various aspects of the contemporary condition.

It is one of the main working hypotheses of this project that contemporary artistic production cannot be understood without fully grasping the institutional nature of contemporary art. Art institutions have played a crucial role in the production, promotion and distribution of art over the past decades. Of their absolute and necessary presence in today’s culture speak such fully-fledged practices and discourses as institutional critique, and more recently the critique of the agency of curatorship. These critical and artistic traditions have emerged precisely in order to question the structures set in place to safeguard the most precious assets of modernism and contemporary

art: artistic autonomy and the supposed disinterestedness of artistic experience. But the institutional aspect – and in particular its relation to power and money – becomes especially relevant within the so-called “recent democracies” or in post-socialist and post-colonial contexts. Here, what often went or still goes by the name of “contemporary art” is too often linked to the ideological and political interests of economic and political elites, or of those who have benefited most from the age of “neoliberalism.” It is also at the so-called “margins” of the Western world that contemporary art has been seen as a key element of global structures in transition, or even as part of the “aid package” offered by means of various institutional “do-gooders” and “charity” foundations, of NGOs and other developmental institutions operating within a wide global grant economy sustained by Western private and governmental donors and interests.

Some of these contradictions shine through, to varying degrees of brightness, in our case studies. And even though the details of the event or institution vary by region, country, and decade, their missions often intersect. Though the *Al-Nitaq Festival* and the five private galleries that launched it in Cairo in 2000, the Soros Centers for Contemporary Art network (implemented in post-socialist countries since 1992), or the London Institute for Contemporary Arts (established in 1947) appeared several decades apart and in radically different historical conditions, they shared common concerns and at times even a similar mission: to free the artist from the patriarchic control of the state and the bureaucrats of the Ministries of Culture. Institutions or associations that adopted the term “contemporary” in their titles and/ or in their manifestoes and mission statements have played an important role in depoliticizing, dismantling, democratizing or decentralizing artistic production in accordance with the new dominant mode of production. These

processes have affected both artistic form and the social role of the artist. The similarities are especially striking in those cases where contemporary art institutional formations have shared one ideology and source of funding. This is most obvious, for instance, in the case of post-socialist Eastern Europe, where the Soros Centers for Contemporary Art network, consisting of nineteen centers (four of which are presented in our project), either performed its own contemporary art “revolutions” or helped transform local traditions of socialist “nonconformism” into “contemporary art.” This was done with the money and the vision of the great financial entrepreneur and social activist George Soros, who dreamed of an “Open Society” and who saw “contemporary art” as an efficient tool in bringing Karl Popper’s bourgeois utopian society into empirical reality.

These are the motives and concerns that inform this project. And although we do not intend to recreate histories or to construct genealogies of “contemporary art” in separate parts of the world, we do wish to raise awareness and engage with historical, artistic and aesthetic aspects of this phenomenon, and with the structures and material conditions camouflaged or invested in the phrase “contemporary art,” especially when these are ignored by or even unknown to mainstream art history and criticism.

Octavian Esanu
Curator, AUB Art Galleries

¹ The terms “contemporary paradigm” and “artistic revolution” were borrowed from a book title by Nathalie Heinich: *La paradigme de l’art contemporaine: structures d’une révolution artistique* (Paris: Gallimard, 2014).

كلمة القيّم

بدأ مؤرخو الفن والنقاد والفنانون والفلاسفة خلال السنوات القليلة الماضية، وعلى نحو يفوق أي وقت مضى، يتساءلون حول ما هو الفن المعاصر، أو ما الذي كان يُعتبر فناً معاصراً. وقد طُرح هذا السؤال بصفة ملحّة في سلسلة من الكتب التي صدرت مؤخراً عن دور نشر أكاديمية غربية، وفي إصدارات خاصة للدوريات الفنية، أو أثناء مجريات مؤتمرات نظمها مؤسسات فنية بارزة. وقد نوقش موضوع "المعاصرة" و "الفن المعاصر" من منظورات متعددة: كفئات ضمن تحديد الفترات التاريخية (أو المقاومة والرفض للانضواء في فترة محددة)؛ وكأنماط للتعبير عن المعاصرة (أو استئالة هذا التعبير)؛ وكتجليات للتناقضات السياسية والاقتصادية والأيدولوجية للرأسمالية المتأخرة (أو كرجبة لكبح الجانب السياسي)؛ وكأعراض للأمراض المتعددة التي نشأت عن العولمة وتصادد انعدام المساواة الاقتصادية (أو مناصرة "القرية العالمية" مهما كان الثمن)؛ وكجزء من السرد الغربي المتواصل "للتقدم"، أو المفهوم الأحدث عهداً المتمثل في "التحول نحو الديمقراطية" والذي يُسبغ على الآخرين (أو بحسب النقد الموجه لهذا السرد في سياق التاريخ المحلي ما بعد الاستعماري، أو تواريخ ما بعد الاستعمار).

في هذا العام، سنتهمك المعارض الفنية في الجامعة الأمريكية في بيروت في هذه الحوارات، وستتناول الموضوع عبر نهج ومنظور مختلف. ففي المقام الأول، نود أن نترجم الحوارات الأخيرة بشأن الفن المعاصر من خلال إقامة معرض فني وفي الوقت نفسه عقد مؤتمر أكاديمي وإصدار كتابات بهذا الشأن؛ ثانياً، نحن نسعى إلى إيجاد طرق للتأكيد على إشكالية موضوع المعاصرة من خلال جلب الانتباه إلى الحوارات المتعلقة بـ "ما هو" الفن المعاصر أو ما "كان" يُعتبر فناً معاصراً، وذلك حسب ما برزت هذه الحوارات في الأجزاء "غير الغربية" من العالم. وقد دعونا فنانين وباحثين ومؤرخي فن للمشاركة في هذا النشاط - والذي أطلقنا عليه عنوان (الثورات الفنية المعاصرة: منظور مؤسسي) - كي يعرضوا أبحاثهم بشأن بروز ما يُسمى "النموذج المعاصر"¹ في إطار الوسط الفني الذي يعملون ضمنه. وسوف تتناول الفعاليات الفنية المبكرة والقوى التي أكدت

صورتها، أو تم تصنيفها لاحقاً وتاريخياً، على أنها ”فن معاصر“. وتتحدّر هذه الأعمال الفنية من أوساط وفترات فنية مختلفة من القرن الحالي والقرن العشرين، وستُعرض بجانب وثائق حول سياق الأحداث التي صدرت أثناءها أصلاً. وكمثال على ذلك، سيتضمن المعرض رسومات تقنية رسمها غوردانا أنديليش-غاليس لتكيب فني عُرض في أحد المعارض السنوية الأولى التي نظمتها مركز سوروس للفن المعاصر في ساراييفو (البوسنة والهرسك) في عام 1998؛ في حين ستُعرض نُسخ مصورة عن لوحات إدواردو باولوزي (1924-2005) - والتي قدمتها مشكورة، القنصلية البريطانية - وذلك إلى جانب وثائق حول المعارض المبكرة التي نظمتها معهد الفنون المعاصرة في لندن والذي تأسس في عام 1947. سيتضمن المعرض أيضاً اللوحة-الملصق التي أعدها أرمان غريغوريان التي دشنت مهرجان ”الطابق الثالث“ الذي مثل علامة فارقة، وعقد في قاعة اتحاد يريفان للفنانين في عام 1987؛ كما اختار المشارك اللبناني في تنظيم المعرض أعمالاً أصلية وإسكتشات من إعداد وليد صادق وأمل بحصلي لاجتماع حديقة الصنائع الأول للفنون التشكيلية الذي عقد في عام 1995 ونظّمته الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية ‘أشكال ألوان’. أما المؤتمر والنصوص التي ستصدر، فستقدم ”حالات إفرادية“ تاريخية، إضافة إلى إجازات حول الأطر النظرية والمنهجية التي سيتناولها المؤتمر بخصوص الجوانب المختلفة لظرف الفن المعاصر.

إن إحدى الفرضيات الأساسية لهذا المشروع هي أنه لا يمكن فهم الإنتاج الفني المعاصر دون الفهم الكامل للطبيعة المؤسسية للفن المعاصر. لقد أدت المؤسسات الفنية دوراً جوهرياً في إنتاج الفن وترويجه وتوزيعه خلال العقود الماضية. ويتوضح الوجود الطائفي والضروري لهذه المؤسسات في الثقافة الحالية من خلال الممارسات الراسخة والخطاب المتوطد المتمثل في النقد المؤسسي، ومؤخراً في نقد القوامة على تنظيم المعارض. لقد نشأت هذه التقاليد النقدية والفنية، تحديداً، للتشكيك في الهياكل الموضوعية لصيانة أهم ميزات الحداثة والفن المعاصر: الاستقلال الفني وعدم الاهتمام

على الصعيد المحلي على المعاصرة بوصفها نمطاً للإنتاج الفني. وفي إعداد هذا المشروع، نحن ننتقل من أسئلة من قبيل: كيف يمكننا تأريخ الفن المعاصر فيما يتعلق بالسرد التاريخي لما بعد الاشتراكية والسرد التاريخي لما بعد الاستعمار (ولكن على نحو لا ينفصل عن التواريخ الفنية المهيمنة)؟ إلى أي مدى يُعتبر نشوء نموذج الفن المعاصر "ثورياً"، وهل من الملائم استخدام كلمة "ثوري" هنا، خصوصاً عندما ننظر إلى الفن المعاصر بالمقارنة مع الطموحات السياسية الكبيرة للطليعة التاريخية؟ كيف يمكننا فهم الفن المعاصر في أماكن برز فيها هذا الفن دون مخاض - أي دون طليعة تاريخية تمهد السبيل أمام ظهوره، كما حدث في حالة الغرب، حيث يتم تصوير الفن المعاصر على أنه يدفع للأمام بالشعلة ذاتها التي حملها ذات يوم الحماس الثوري للحدّثة؟ وختاماً، وفيما يتعلق بأقسام معينة من مشروعنا: كيف ينبغي لنا أن ننظر إلى دور الثقافة الشعبية (موسيقى الروك اند رول، بريك دانس، والأزياء الغربية، والدعاية)، والتي يبدو أنها أدّت، في بعض الحالات، مهمة الخلق التي يمكن مقارنتها بالمهمة التي أدتها الطليعة التاريخية؟

لقد وجهنا دعوة لناقدين فنيين، ومؤرخي فن، وفنانين من لبنان، ومصر، والهند، وتركيا، والمملكة المتحدة، وهنغاريا، وسلوفينيا، وكرواتيا، والبوسنة والهرسك، ومولدوفا، وأرمينيا للمشاركة في فعاليات معرض 'الثورات الفنية المعاصرة'، وذلك لإعداد سلسلة من "دراسات الحالات الفردية". وهي عبارة عن وصف للمعارض المبكرة أو المهرجانات الفنية وورشات العمل والأنشطة الشبيهة والتي قد تكون ساهمت في تقبّل نمط الإنتاج الفني المعرف بأنه "فن معاصر"، وتأسيس هذا النمط، وذلك ضمن وسط فني محدد. لقد تصرّف العديد من المشاركين في المؤتمر كشركاء في تنظيم المعرض، إذ اقترحوا عرض أعمال فنية أنجزها فنانون ممن يُعتبرون على الصعيد المحلي بأنهم "رواد" في الفن المعاصر، أو ممن انهمكوا على نحو ناقد مع هذا الصنف الثقافي. وبالتالي، فإن الجزء المتعلق بالمعرض من هذا المشروع سيعرض أمثلة من الفن (سواء وثائق أم أعمالاً أصلية) تم تصنيفها في وقت

على الإنتاج الفني، وذلك انسجاماً مع نمط الإنتاج الجديد السائد. وقد أثرت هذه العمليات على الشكل الفني وعلى الدور الاجتماعي للفن. وثمة أوجه تشابه مدهشة، خصوصاً في الحالات التي تقاسمت فيها التشكيلات المؤسسية للفن المعاصر الأيديولوجية ذاتها ومصادر التمويل ذاتها. ويتضح هذا الأمر على أفضل نحو في حالة أوروبا الشرقية فيما بعد الاشتراكية، حيث قامت شبكة مراكز سوروس للفن المعاصر، والتي تتألف من تسعة عشر مركزاً (أربعة منها تشارك في مشروعنا الحالي)، إما بتنفيذ "ثوراتها" الخاصة في الفن المعاصر، أو ساعدت على تحويل التقاليد المحلية في "عدم الامتثال" الاشتراكي إلى "فن معاصر". وقد تم تنفيذ ذلك من خلال أموال ورؤية رجل الأعمال المعروف في الشركات المالية، والناشط الاجتماعي جورج سوروس، الذي كان يحلم بإقامة "مجتمع مفتوح"، والذي اعتبر "الفن المعاصر" وسيلة فعالة لإقامة المجتمع الطوباوي البرجوازي المتحرر الذي تصوره المفكر كارل بوبر.

وهذه هي الدوافع والشواغل التي يسترشد بها هذا المشروع. وعلى الرغم من أننا لا نقصد إعادة إنتاج التواريخ أو إعداد سلسلة تطور "الفن المعاصر" في أجزاء منفصلة من العالم، إلا أننا نرغب بزيادة الوعي والتفاعل مع الجوانب التاريخية والفنية والجمالية لهذه الظاهرة، ومع الهياكل والشروط المادية المُحمّلة في عبارة "الفن المعاصر" والمخفية في طياتها، وخصوصاً عندما تكون هذه الهياكل والشروط مُهملة، أو حتى غير معروفة، من قبل التاريخ الفني والنقد الفني ضمن التيار الفكري العام.

أوكتافيان إيسانو

قيّم صالات الفنون بالجامعة الأمريكية في بيروت

¹ عبارتا "النموذج المعاصر" و "الثورة الفنية" مستعارتان من أحد العناوين التي استخدمتها الباحثة ناتالي إينيش (Nathalie Heinich): *La paradigme de l'art contemporaine: structures d'une revolution artistique* (Paris: Gallimard, 2014)

المفترض بالخبرة الفنية. ولكن الجوانب المؤسسية - لا سيما علاقة المؤسسات بالسلطة والمال - باتت ذات أهمية خاصة ضمن ما يسمى "الديمقراطيات الجديدة" أو في سياق ما بعد الاشتراكية وما بعد الاستعمار. وهنا، فإن ما كان يُعتبر، أو لا يزال يُعتبر، "فنًا معاصرًا" غالباً ما يكون مرتبطاً بالمصالح الإيديولوجية والسياسية للنخب الاقتصادية والسياسية، أو بمصالح الفئات التي استفادت من حقبة "الليبرالية الجديدة". كما ظل يُنظر إلى الفن المعاصر في ما يُسمى "هوامش" العالم الغربي باعتباره عنصراً رئيسياً في الهياكل الدولية في مرحلتها الانتقالية، أو حتى كجزء من "حزمة المساعدات" التي تقدمها الجهات المؤسسية "المُحسنة" والمؤسسات "الخيرية"، عبر المنظمات غير الحكومية والمؤسسات الإنمائية التي تعمل في إطار الاقتصاد العالمي للمنح التي توفرها جهات ومصالح حكومية وخاصة غربية.

تظهر هذه التناقضات، وبدرجات مختلفة من الوضوح، في دارسات الحالات الفردية التي سنعرضها. وعلى الرغم من أن التفاصيل المتعلقة بالنشاط المعني أو المؤسسة المعنية تختلف بين المناطق والبلدان والمراحل الزمنية، إلا أن رسالة هذه الأنشطة والمؤسسات غالباً ما تتشابه وتتقاطع. وعلى الرغم من مرور عقود من الزمن ما بين تنظيم مهرجان النطاق في القاهرة والمعارض الفنية الخمسة التي أطلقته في القاهرة في عام 2000، وبين أنشطة شبكة مراكز سوروس للفن المعاصر (التي نفذت معارض في البلدان التي خرجت من حقبة الاشتراكية منذ عام 1992)، أو معهد الفنون المعاصرة في لندن (الذي تأسس في عام 1947)، وعلى الرغم من انطلاقها ضمن ظروف تاريخية مختلفة بشدة، إلا أنها تشترك في شواغل مشتركة، وأحياناً مهمة متشابهة: تحرير الفنان من السيطرة الأبوية للدولة وسيطرة البيروقراطيين في وزارات الثقافة. لقد أدت المؤسسات أو الجمعيات التي تبنت كلمة "المعاصر" في أسمائها و/أو بيانها التأسيسي، وبيان أهدافها ومهمتها، دوراً مهماً في إزالة الصفة السياسية عن الإنتاج الفني وتفكيك هذه الصفة، وعملت على إضفاء الديمقراطية واللامركزية

CONFERENCE DAY 1: MARCH 1, 2017

- 10:00 - 10:40 **OCTAVIAN ESANU**
(American University of Beirut)
General Introduction
Case Studies: *Carbonart 96*, and *The 6th Kilometer*, SCCA Chisinau (Moldova)
- 10:40 - 11:10 **LUCY BAYLEY**
(Middlesex University and the Institute of Contemporary Arts)
Case Study: *40,000 Years of Modern: A Comparison of Primitive and Modern* (1949), London Institute for Contemporary Arts (United Kingdom)
- 11:10 - 11:40 **COFFEE BREAK**
- 11:40 - 12:10 **IVANA BAGO**
(Duke University; Delve – Institute for Duration, Location and Variables)
Lecture: “Neue Osteuropäische Kunst: The Moscow-Ljubljana Axis and the Eastern European Retro-Contemporary”
- 12:10 - 12:50 **PETER OSBORNE**
(Kingston University London)
Lecture: “Only the Contradictions are True: Contemporary Art and Contemporary Capitalism”
- 12:50-1:30 Discussion: Moderator Angela Harutyunyan
- 1:30 - 2:30 **LUNCH**
- 2:30-3:00 **KRISTÓF NAGY**
(Artpool Art Research Center – Museum of Fine Arts, Budapest)

Case Study: *The Soros Fine Arts Documentation Center* (1985-1991),
Budapest (Hungary)

BARBARA BORČIČ

(SCCA-Ljubljana)

Case Study: *Urbanaria* (1994-97), SCCA Ljubljana (Slovenia)

3:00-3:30

COFFEE BREAK

3:30 - 4:00

TEVŽ LOGAR AND VLADIMIR VIDMAR

(Škuc Gallery, Ljubljana, Slovenia)

Case Study: *Janja Žvegelj: Squash* (1998), curated by Gregor Podnar.
Škuc Gallery, Ljubljana (Slovenia)

4:00 - 4:30

MIŠKO ŠUVAKOVIC

(Faculty for Media and Communications, Belgrade)

Lecture: "The Neo-avant-garde in Yugoslavia: Acting under the
Conditions of Real and Self-management Socialism"

4:30 - 5:10

Discussions: Moderator Rico Franses

5:20 - 6:00

CONFERENCE DAY 2: MARCH 2, 2017

- 10:00 - 10:40 **SABIH AHMED AND NIDA GHOUSE**
(Asia Art Archive and Mumbai Art Room)
Case Study: *Khaj International Artists' Workshop, Modinagar* (1997),
Khaj International Artists' Association (India)
- 10:45 - 11:15 **DINA ABOULD FOTOUH**
(Home Workspace Program Ashkal Alwan)
Case Study: *Al-Nitaq Festival* (2000, 2001), Cairo (Egypt)
- 11:15 - 11:45 **COFFEE BREAK**
- 11:45 - 12:15 **SHADY EL-NOSHOKATY**
(American University of Cairo)
Performance Lecture
- 12:15 - 12:55 **ANGELA HARUTYUNYAN**
(American University of Beirut)
Lecture: "Periodizing the Soviet: The Advent of the Contemporary,
and the Ghosts of Historical Time"
- 12:55 - 1:30 Discussions: Moderator Kaelen Wilson-Goldie
- 1:30 - 2:30 **LUNCH**
- 2:30 - Open Discussion on *The First Sanayeh Plastic Arts Meeting* (1995) organized by the Ashkal Alwan artist association, Beirut (Lebanon). The discussion will be moderated by Natasha Gasparian (American University of Beirut) and followed by a bus trip to local contemporary art institutions: the Beirut Art Center (BAC) and Ashkal Alwan.

ARTISTS IN THE EXHIBITION

Gordana Anđelić-Galić (Bosnia and Herzegovina); Ahmed Badri (Egypt); Amal Bohsali (Lebanon); Alexander Brener (Russia); Delve Institute (Croatia); Arman Grigoryan and The 3rd Floor Movement (Armenia); Abhishek Hazra (India); IRWIN group (Slovenia); Želimir Koščević (ex-Yugoslavia); New Collectivism (Slovenia); Shady El-Noshokaty (Egypt); Eduardo Paolozzi (UK); Mark Verlan (Moldova); Walid Sadek (Lebanon); Janja Žvegelj (Slovenia)

ARMAN
GRIGORYAN
(Armenia)

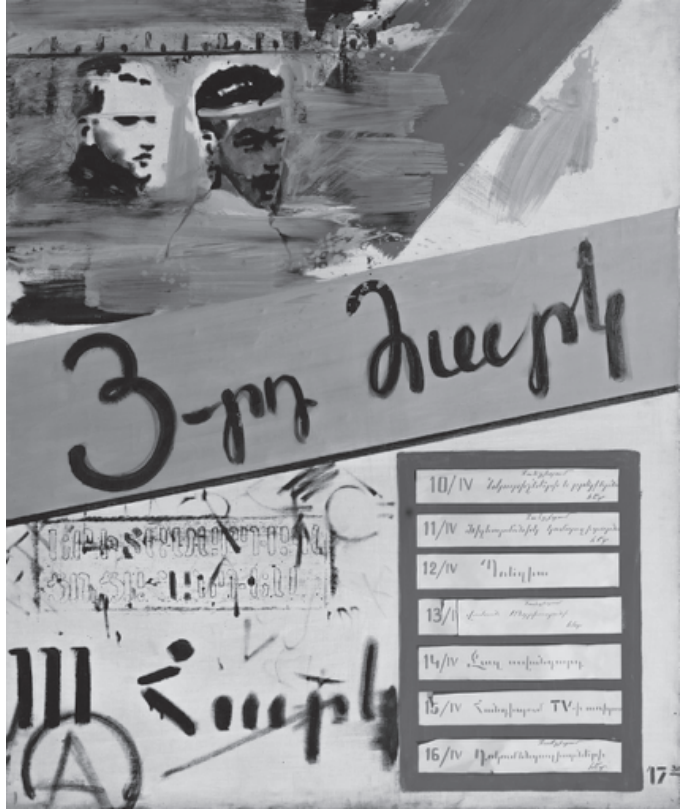
Poster-Painting of the
Exhibition 3rd Floor
(print from original
painting, 1987)

This poster-painting
announced the
exhibition by the
3rd Floor Movement
organized at the
Artists' Union of the
Armenian SSR (1987).

أرمان غريغوريان
(أرمينيا)

ملصقات-لوحات
لمعرض الطابق الثالث
(تُسخ عن اللوحات
الأصلية، 1987)

هذه اللوحة-الملصق،
أعلنت عن تنظيم
المعرض الذي
نظمته حركة الطابق
الثالث في اتحاد
فناني جمهورية
أرمينيا الاشتراكية
السوفيتية (1987).





JANJA ŽVEGLJ
(Slovenia)
Squash, Galerija Škuc,
Ljubljana
(performance /
reconstruction, 1998)

Documentation of
performance *Squash*
organized by Janja
Žveglj at Galerija
Škuc, Ljubljana.

يانجا جفيغلي
(سلوفينيا)
سكواش، معرض
شكوتش، ليوبليانا
(أداء / إعادة
تشكيل، 1998)

**توثيق للعرض
الأدائي «سكواش»
الذي نظّمته يانجا
جفيغلي في معرض
شكوتش، ليوبليانا.**

MARK VERLAN

(Moldova)

S novym godom!

[Happy New Year!]

(painted Soviet and
American banknotes,
1993)

These banknotes
were exhibited on
several occasions
during the first annual
events organized by
the Soros Center for
Contemporary Art
Chişinău, Moldova.



مارك فيرلان

(مولدوفا)

IS novym godom

[سنة جديدة سعيدة!]

(أوراق نقدية

سوفييتية وأمريكية

مرسومة، 1993)

عُرِضَت رسومات

الأوراق النقدية

في عدة مناسبات أثناء

الأنشطة السنوية

الأولى التي نظمها

مركز سوروس

للفنون المعاصرة في

تشييسيناو، مولدوفا.





DELVE INSTITUTE
(Croatia), *Neue Osteuropäische Kunst: the Eastern European Retrocontemporary* (map concept by Ivana Bago, design by Rafaela Dražić, 2017)

Based on the work *Retroavantgarde* by Slovenian artist group IRWIN, members of the Neue Slowenische Kunst art movement, 1996.

معهد الديمومة والموقع والمتغيرات
(كرواتيا)، الفن المعاصر الاستعادي لأوروبا الشرقية (فكرة خريطة من إعداد إيفانا باجو، من تصميم رافائيل دراچيش، 2017)

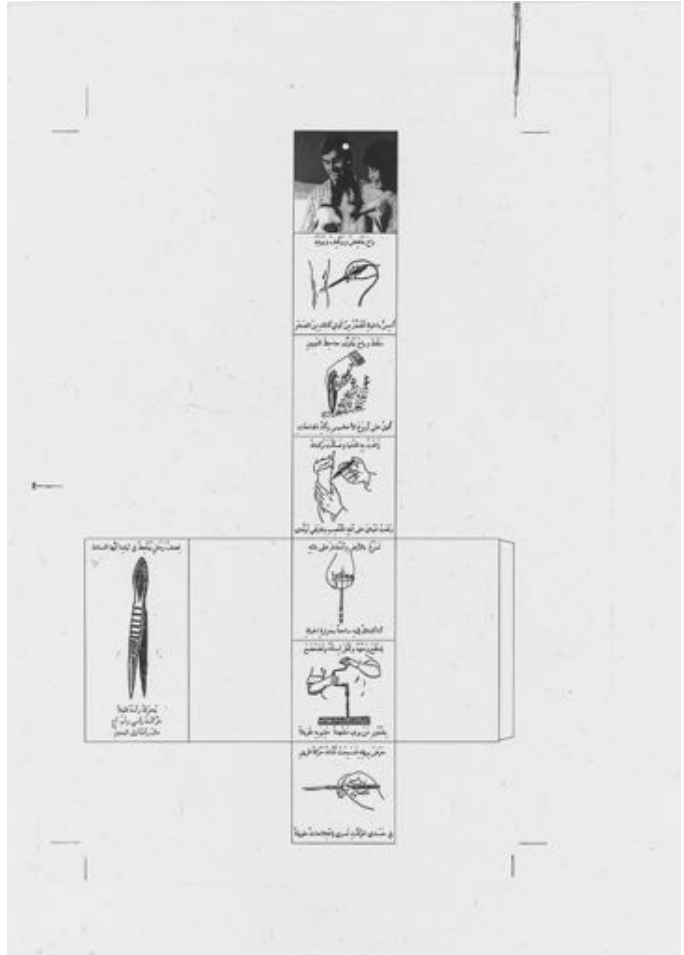
استناداً إلى العمل الفني *Retroavantgarde*، من إعداد مجموعة أروين (IRWIN) لفناني سلوفينيا، أعضاء الحركة الفنية Neue Slowenische Kunst, 1996

WALID SADEK
 (Lebanon)
Nisfou Rajoulin
Youbal'itou Fi
Thiyabina Ayyouha
Al-Sada [Gentlemen,
Half-a-Man Wriggles
in Our Clothes]
 (cardboard print,
 1995)

Made for *The First*
Sanayeh Plastic Arts
Meeting organized
 by the Ashkal Alwan
 association in Beirut,
 Lebanon (1995).

وليد صادق
 (لبنان)
 نصف رجل يبلع في
 ثيابنا أيها السادة (نسخ)
 على ورق مقوى،
 (1995)

تم إعداد هذه الأعمال
 لاجتماع حديقة
 الصنائح الأول للفنون
 التشكيلية الذي
 نظمته الجمعية
 اللبنانية للفنون
 التشكيلية "أشكال
 ألوان" في بيروت، لبنان
 (1995).



CONTEMPORARY ARTISTIC REVOLUTIONS: AN INSTITUTIONAL PERSPECTIVE

(Exhibition/Conference/Publication)

AUB Art Galleries, Beirut Lebanon
Exhibition opening: February 28, 2017
Conference: March 1-2, 2017

For *Contemporary Artistic Revolutions* we have invited critics, art historians and artists from Lebanon, Egypt, India, the United Kingdom, Hungary, Slovenia, Croatia, Bosnia and Herzegovina, Moldova and Armenia to produce a series of "case-studies," that were compiled into a publication.

لقد وجهنا دعوة لناقدين فنيين، ومؤرخي فن، وفنانين من لبنان، ومصر، والهند، وتركيا، والمملكة المتحدة، وهنغاريا، وسلوفينيا، وكرواتيا، والبوسنة والهرسك، ومولدوفا، وأرمينيا للمشاركة في فعاليات معرض 'الثورات الفنية المعاصرة'، وذلك لإعداد سلسلة من "دراسات الحالات الفردية". وقد تم جمعها في منشور واحد.

**DIRECTOR AUB ART GALLERIES
AND COLLECTIONS**

Rico Franses

**AUB ART GALLERIES AND
COLLECTIONS ART STEERING
COMMITTEE 2016-2017**

Hala Auji

Lina Ghaibeh

Daniele Genadry

Ahmad El Gharbie

Octavian Esanu

Rico Franses

Kirsten Scheid



The AUB Philippe Jabre
Exhibition Fund

CONTEMPORARY ARTISTIC REVOLUTIONS: AN INSTITUTIONAL PERSPECTIVE

CURATOR / EDITOR

Octavian Esanu

EXHIBITION COORDINATOR

Nada Zanhour

EXHIBITION DESIGN

Octavian Esanu

Lynn El-Hout

GRAPHIC DESIGN

Lynn El Hout

TRANSLATION

Aiman Haddad

ENGLISH EDITING AND COPYEDITING

Catherine Hansen

TECHNICAL SUPPORT

Yamen Rajeh

George Issa

Wissam Merhi

EXHIBITION ASSISTANT

Kate Gordon

May Obeid

Special thanks to Ahmad El-Gharbie' (Design Department at AUB) and to Chantal Kassarjian, Sami Karam and Ayla Kekhia for helping to design and produce the collection of case studies, *Contemporary Artistic Revolutions: An Institutional Perspective*.

Many thanks to Lama Khatib.

