

I D E A

artă + societate / arts + society

#45, 2014 30 lei / 11 €, 14 USD



Aspirațiile celor care ar vrea să izoleze arta de lumea socială sînt asemănătoare cu cele ale porumbelului lui Kant ce-și imagina că, odată scăpat de forța de frecare a aerului, ar putea zbura cu mult mai liber. Dacă istoria ultimilor cincizeci de ani ai artei ne învață ceva, atunci cu siguranță că ea ne spune că o artă detașată de lumea socială e liberă să meargă unde vrea, numai că nu are unde să meargă. (Victor Burgin)

The aspirations of those who would isolate art from the social world are analogous to those of Kant's dove which dreamed of how much freer its flight could be if only were released from the resistance of the air. If we are to learn any lesson from the history of the past fifty years of art, it is surely that an art unattached to the social world is free to go anywhere but that it has nowhere to go. (Victor Burgin)



Veda Popovici
I Know..., September 2013, photography, © Veda Popovici

arhiva	5	Luis Camnitzer: sinteza angajamentului pentru artă cu angajamentul pentru o viață mai bună LUIS CAMNITZER: A SYNTHESIS OF THE COMMITMENT TO ART WITH A COMMITMENT TO A BETTER LIFE Ovidiu Țichindeleanu	+ arta performance-ului în Europa de Est + performance art in Eastern Europe	109	Continuitate și schimbare: arta <i>performance</i> în Europa de Est începînd cu anii 1960 CONTINUITY AND CHANGE: PERFORMANCE ART IN EASTERN EUROPE SINCE THE 1960S Amy Bryzgel	
	7	Arta colonială contemporană (1969) CONTEMPORARY COLONIAL ART (1969) Luis Camnitzer				
	11	Accesul la <i>mainstream</i> (1987) ACCESS TO MAINSTREAM (1987) Luis Camnitzer		verso 161	După Dussel: începutul critic al modernității filosofice între Las Casas și Guamán Poma AFTER DUSSEL: THE CRITICAL BEGINNING OF PHILOSOPHICAL MODERNITY BETWEEN LAS CASAS AND GUAMÁN POMA Ovidiu Țichindeleanu	
	15	Artă și politică: esteticile rezistenței (1994) ART AND POLITICS: THE AESTHETICS OF RESISTANCE (1994)			163	Meditații anticarteziene: originea antidiscursului filosofic al modernității ANTI-CARTESIAN MEDITATIONS: ABOUT THE ORIGIN OF THE PHILOSOPHICAL ANTI-DISOURSE OF MODERNITY Enrique Dussel
	20	Pop politic (1998) POLITICAL POP (1998) Luis Camnitzer				
galerie	24	Dan Mihălțianu: <i>Liquid Economy: Production/Consumption/Alienation</i>				
scena	45	„Întotdeauna la un pas de artă“ “ALWAYS A STEP AWAY FROM ART“ Diana Marincu				
	49	Cum să lupți pentru lucruri care nu există HOW TO FIGHT FOR THINGS THAT DON'T EXIST Tobi Maier				
	59	Arta în epoca redundanței informaționale. Alexandru Polgár în dialog cu George Crîngașu ART IN THE AGE OF INFORMATIONAL REDUNDANCY. Alexandru Polgár in Conversation with George Crîngașu				
	66	Dezacord și certitudine DISSENT AND CERTAINTY Gerardo Montes de Oca Valadez				
	74	Contramonumente, sculpturi precare și coregrafii efemere, sau ce este de făcut în fața resurecției fascismului? COUNTER-MONUMENTS, PRECARIOUS SCULPTURES AND EPHEMERAL CHOREOGRAPHIES, OR WHAT IS TO BE DONE AGAINST THE RESURRECTION OF FASCISM? Cristian Nae				
	81	<i>Performance</i> -ul ca obiect de cercetare artistică. Alexandru Polgár în dialog cu Szilárd Miklós PERFORMANCE AS AN OBJECT OF ARTISTIC RESEARCH. Alexandru Polgár in Conversation with Szilárd Miklós				
	87	<i>The Moldavian Dream</i> . Teatrul angajat al Nicoletei Esinencu THE MOLDAVIAN DREAM: NICOLETA ESINENCU'S ENGAGED THEATER Iulia Popovici				
	92	Reflecții despre practica artistică din România: înainte de 1989 și acum REFLECTIONS ON ARTISTIC PRACTICE IN ROMANIA, THEN AND NOW Amy Bryzgel & Corina L. Apostol				
insert	106	Flaviu Rogojan: <i>Exhibition Views</i>				

Într-o lume socializată astfel încât înțelegerea realităților dominației se convertește foarte repede în pesimism și cinism, iar arta funcționează ca supapă controlată a atitudinilor critice, Camnitzer reamintește nevoia de timp al rezistenței și revoluției, faptul că însuși actul înțelegerii adevărului va fi convertit de forțele istoriei într-o abstracție alienantă dacă nu e însoțit de munca din „domeniul ideilor”, angajată în profunzime nu doar pentru „alfabetizarea perceptuală” în conținut, ci și pentru asumarea construcției înseși a unei culturi a schimbării sociale și politice. În aceasta constă, aici, utilitatea artei. Iar prin Camnitzer, mișcările artei contemporane, câmpul său epistemic surprins de el între abstracționism, conceptualism și arta pop, sînt recentrate din perspectiva unei periferii participative, intervenționiste, senzoriale, care are, spre deosebire de curentele occidentale la care se raportează, un angajament politic foarte clar. În alte scrieri, Camnitzer declară fără echivoc că, în ceea ce privește arta conceptuală latinoamericană, istoria canonică e atît de ideologizată încît ar trebui „ștearsă și înlocuită cu o altă istorie”. Succesiunea mișcărilor artistice canonizată în centrele occidentale e înlocuită cu genealogia dada-situaționism-Tupamaros-conceptualism; pentru înțelegerea adecvată a artei conceptuale latinoamericane, a modurilor în care aceasta refolosește materiale, adoptă și adaptează posturi și cîștigă densitate, Camnitzer propune la un moment dat conceptele intractabile, în istoria artei, de *ajiacó*, supa caraibiană de resturi, *salpicón*, salata rece de carne și legume, și *compota*, compotul.

Textele lui Camnitzer pot fi văzute, la limită, ca un fel de exercițiu freirian al conștientizării politice sau chiar ca un exercițiu fanonian al observării modurilor intime ale asimilării coloniale, al alfabetizării în citirea propriei situații coloniale, aplicată desigur la lumea artei. Rezultatul nu e doar deschiderea către alte istorii ale artei, dar și un repertoriu de referințe și strategii alternative pentru esteza liberării. Doar prin asumarea poziției de imigrant din „lumea subdezvoltată” ajunge Camnitzer să surprindă caracterul provincial al artei occidentale dominante, să caute și să observe istoriile locale relevante prin care arta, dar și alte practici răspund împrejurimilor proprii și le transformă. De la mișcarea de gherilă urbană Tupamaros, Camnitzer învață despre creativitate în general și despre necesitatea „activării proceselor creatoare în arene nonartistice”, iar de la artiștii latinoamericani învață diferența dintre subversiunea de dragul subversiunii și „un angajament sintetic pentru artă și pentru o viață mai bună”. Istoria locală pe care o trasează Camnitzer poartă și o altă învățătură ce poate fi aplicată altundeva, anume că la periferie, spre deosebire de Occident, edificarea culturii și agitația politică nu sînt separate, iar aceasta are consecințe paradigmatică pentru natura abstracției înseși, indiferent că aceasta e exprimată cu instrumentele artei sau cu cele ale teoriei.

Arta colonială contemporană (1969)

Luis Camnitzer

Aveam aproape optsprezece ani cînd am citit primele trei volume din *The Culture of the Cities* de Lewis Mumford. Din toată cartea am reținut doar o singură idee, o descriere cu care m-am identificat spontan: „Baia e unicul loc al intimității care ne-a mai rămas”. Mi-au trebuit cam cinci ani să înțeleg că acest enunț era adevărul altcuiva. E adevărat într-un „megalopolis”, după cum îl numește însuși Mumford, un monstru de oraș crescut prea mare, dar cu siguranță nu era adevărat în orașul meu, Montevideo, cu mai puțin de un milion de locuitori și spații foarte largi, cel puțin pe atunci și în contextul meu. Un simptom al culturii metropolitane reușise să evoce în mine, un locuitor al coloniilor – prin mijloace aparent intelectuale –, o experiență pe care nu o avusesem niciodată.

Și-ntr-o zi am plecat din țara mea. Pe atunci, oamenii fluierau cînd doreau să își exprime în mod public dezaprobarea. Cinci ani mai tîrziu m-am întors și am descoperit că fluieratul era folosit pentru aprobare, la fel ca în Statele Unite ale Americii.

Un domn dintr-o țară dezvoltată inventează „cartofii prăjiți”. În propriul său context trăit, el reușește să îmbogățească astfel calitativ ora de cocktail, îmbogățindu-se și pe sine cantitativ. Din contră, în context colonial el introduce un nou obicei, o chestiune de statut, un punct de identificare prin care colonia se poate raporta la metropolă, crezînd că simte și se comportă la fel. Putem spune că ceea ce a avut loc e un viol cultural prin intermediul cartofului.

Astfel de exemple evidențiază doar fragmente din procesul de transculturare, doar o parte din cercul vicios al dependenței economice, al monoproducției, al creării nevoilor artificiale și al substituirii valorilor culturale. E un proces a cărui împlinire e situația ideală în care mai toată lumea chiar vrea să participe. Transculturarea a creat un mod de a asculta ultimul album, de a citi ultima carte, de a mesteca ultima gumă, conform tuturor calapoadelor metropolitane. Nici nu e necesar ca acest proces să se realizeze în toate segmentele sociale. Din perspectiva Imperiului, în condițiile în care mecanismul general e bine uns, această necesitate scade în proporție cu cantitatea de putere deținută de fiecare segment social.

Cele mai multe clase sociale încap între Cadillac și coca-cola, deși unele rămîn sub cea din urmă. Agenția de presă UPI le oferă tuturor informație imediată, totalizată și universală.¹ În același timp, furnizarea informației filtrate produce ignoranță imediată, totalizată și universală.

Artistul face parte din aceste segmente sociale informate și izolate. În zonele coloniale, artistul ocupă un rol destul de vag definit – undeva între bufon și purtător de cuvînt. El e o spărtură prin care continuă procesul de filtrare impus de presiunea informațională a Imperiului. E ciudat faptul că expresia „artă colonială” are doar conotații pozitive și se referă doar la trecut. În realitate, aceasta e prezentă, fiind numită, cu benevolentă, „stilul internațional”. Cu mai puțină politețe, ea tinde să fie epigonică, de mîna a doua și uneori doar oportunistă.

Există un proces cognitiv și o retorică foarte specifice Imperiului, și care nu sînt noi. Ca președinte al Statelor Unite, John Quincy Adams declara în 1842: „Datoria morală de a întreprinde schimburi comerciale între națiuni se bazează doar pe premisa creștină a datoriei de a ne iubi vecinul”. Pe atunci, concluzia trasă pe baza acestui concept a fost că, din moment ce China nu era creștină, era antisocială și amenințătoare. Ca urmare, „principiul fundamental al Imperiului Chinez e anticomercial”. Aceasta a constituit justificarea morală pentru declanșarea „războaielor opiului”, după cum au fost numite, cele două războaie purtate în primul rînd între Marea Britanie și China, dar de pe urma cărora a profitat puternic civilizația occidentală și creștină.

Comodorul Perry s-a dus cu patru nave de război să îi ofere Japoniei izolaționiste un tratat comercial. Șapte luni mai tîrziu, în februarie 1845, s-a întors după răspuns cu o flotilă mai mare.

Precum comerțul, arta e dincolo de jocurile politice meschine: arta „îmbunătățește comunicarea și înțelegerea între oameni”; e „un numitor comun al înțelegerii”. „Lumea devine tot mai mică în fiecare zi”, iar sub preșul

Textele din prezenta arhivă sînt preluate din volumul Luis Camnitzer, *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*, ed. Rachel Weiss, Austin, University of Texas Press, 2009.

Editorii îi mulțumesc lui Luis Camnitzer, Peggy L. Gough și UTP pentru acordarea drepturilor de publicare.

1. United Press International, cea mai mare agenție de presă din Statele Unite din secolul XX (și în momentul în care scria Camnitzer). Fondată în 1958, și-a pierdut poziția hegemonică pe piața nord-americană în favoarea agenției Associated Press în anii 1980–1990. (N. tr.)

LUIS CAMNITZER s-a născut în Germania în 1937, a crescut în Montevideo, Uruguay, trăiește și lucrează în New York din 1964. S-a afirmat internațional nu doar ca artist, ci și ca teoretician, critic și pedagog. În anii 1960–1970 Camnitzer a fost aliat oficial cu conceptualiștii americani, dar în ultimii 50 de ani a realizat o operă autonomă.

acestei expresii e ascunsă diferența ce crește tot mai mult, în fiecare clipă, între necesitățile culturale ale țărilor economice dezvoltate și cele ale țărilor subdezvoltate sau în curs de dezvoltare.

Realizările metropolei se bucură automat de validitate internațională. Dacă îi numești în Statele Unite pe un Jasper Johns sau Rauschenberg „artiști locali buni”, cu toate implicațiile de provincialism, asta sună a insultă, e ofensator. Amândoi sînt staruri universale, iar „arta nu are frontiere”. Dimensiunile problemei transculturării pot fi intuite din faptul că „arta nu are frontiere” nu mai e o figură de stil, o vorbă de duh, ci mai degrabă o banalitate.

Distorsiunea e însă și mai profundă. Statele Unite ale Americii, care dețin 6% din populația lumii, consumă 50% din bunurile de consum din lume.² Pe lângă consecințele militare legate de necesitățile menținerii acestei situații și mulțumită acestei proporții destul de monstruoase, SUA au puterea de a stabili condițiile pieței pentru bunuri de consum. Bunurile de consum artistice nu constituie o excepție de la regulă.

Imperiul se străduie să disemineze o cultură, chiar dacă această cultură e doar un set de obișnuințe. În metropolă sînt produse bunuri de consum artistic a căror origine e o „cultură existentă”. Creația acestor bunuri (pe care le numim „produse culturale”) și consumul lor se acumulează în ceea ce numim „istoria artei”. Această „istorie” e metropolitană, iar atunci cînd apar istorii locale în alte locuri, acestea sînt compilate folosind aceeași măsurătoare. Cel care determină ceea ce e universal determină și modul în care trebuie realizată universalitatea.

Pentru artistul din colonii, întrebarea care se pune e următoarea: e participarea la jocul metropolitan cu arta doar o amînare a eliberării coloniei de care aparține? E absurdă creația de produse culturale atunci cînd nu există o cultură care să le justifice.

America Latină a fost o colonie vreme de cinci secole, fără niciun spațiu de respirat, unde să își asume identitatea. Sarcina rămîne aceeași: edificarea culturii proprii, aflarea unei identități culturale. Artistul, în loc să lucreze la această problemă, are aceeași atitudine ca restaurantele chinezești din țările occidentale: se supune benevol imaginii pe care i-o dă cultura metropolitană. Își anunță numele cu litere în stil chinezesc, își fac reclamă sub titulatura de „mîncare exotică” și includ, pentru orice eventualitate, o pagină de mîncare metropolitană în meniu.

Fără prea multă conștiinciozitate științifică, voi împrumuta cîțiva termeni din teoria informației – originalitate, redundantă, banalitate – pentru a situa mai bine artistul care lucrează în afara direcției dominante [*mainstream*]. În mod tradițional, arta echilibrează cu atenție aceste trei elemente. Originalitatea e contribuția operei de artă. Redundanța, care e un deșeu de informație repetitivă din punct de vedere tehnic, asigură recepționarea inteligentă a mesajului de către public. Banalitatea e cadrul de referință sau setul de elemente cunoscute, de care originalitatea are nevoie ca de un vehicul, pentru a nu muri în ermetism și incomunicabilitate. Una dintre deciziile care localizează politic artistul e sistemul banalității sau sistemul de referință pe care îl folosește. Artistul colonial crede că face această alegere în libertate deplină. Cu toate astea, în general el are de ales doar între trei posibilități, care sînt la rîndul lor bazate pe manufactura produselor culturale. Așa ia naștere situația paradoxală că artiștii cu conștiință politică sînt cei care continuă să lucreze pentru cultura metropolitană. Cele trei opțiuni sînt stilul internațional, „folclorismul” regional pitoresc și subordonarea față de conținutul politico-literar. Toate aceste opțiuni alimentează distorsiuni odată întoarse în cultura lor originară.

Contribuția sau originalitatea unui produs cultural funcționează doar ca rafinare a culturii din care provine (pentru cultura însăși, dar și pentru expansiunea sau prozelitismul său). Originalitatea produce o sofisticare a procesului de consum. Apoi, creația produselor culturale în zona colonială devine un instrument pentru îmbogățirea sau creșterea gradului de sofisticare al culturii metropolitane. Cu puterea tot mai mare a stilului internațional, rezultatul e evident în ceea ce privește producția Americii Latine. Tendințele estetice aflate în uz sînt permanent în urma tendințelor promovate în centrele imperiale, fără evoluțiile corespunzătoare din acele centre. Ca urmare, artiștii se dezvoltă individual prin rupturi artificiale, care pot fi explicate doar prin data la care a ajuns „revista de artă” sau data la care a avut loc „expoziția” cu informația la zi. Mărirea fluxului informațional nu face decât să accelereze viteza schimbărilor.

Alan Solomon, care a îngrijit expoziția SUA la Bienala de la Veneția, unde Rauschenberg a cîștigat marele premiu, lucrările sale fiind transportate cu un avion militar³, a lăudat un grup de artiști din Rosario, Argentina, fiindcă „lucra după standardele din New York, cu o întîrziere de doar cîteva săptămîni”. Pictorul din New York Frank Stella a declarat: „Dacă sîntem cei mai buni, e corect ca ei să ne imite”. În același timp, artiștii coloniali s-au plîns de costurile cromării și în general ale plasticelor, care îi scoteau de pe piața internațională. În același timp,

EAT (Experimente în Artă și Tehnologie) deschide filiale în diferite țări subdezvoltate, de obicei la cererea artiștilor înșiși.⁴

Ignoranța deliberată e o reacție împotriva stilului internațional care duce la folclorism. Această opțiune, în loc să se bazeze pe activitățile din centrele culturale imperiale, se bazează pe tradițiile locale, în special pe simptome formale ale tradițiilor locale. Această opțiune prezintă două probleme. În primul rînd, aceste tradiții nu sînt de obicei sensibile la realitatea imediată și prezentă, încurajînd fuga de realitate. În al doilea rînd, în afara cîtorva excepții, aceste tradiții sînt moarte. Au avut loc prea multe colonizări pentru a asigura o continuitate între tradiții și artist. De obicei artistul e din clasa mijlocie și consumă mai degrabă decât trăiește tradițiile respective. Opțiunea folcloristă devine tot de mîna a doua, ca și opțiunea de a urma stilul internațional. A treia opțiune e subordonarea lucrului „artistic” față de conținutul politico-literar. Această opțiune se datorează unui angajament politic care precedă decizia creatoare. În sine, acesta ar fi un proces normal. Limitările apar atunci cînd procesul de creație se dedică doar producției de ilustrații, preocupată doar de caracterul didactic, folosind în același timp regulile jocului indicate de istoria artei. Funcția didactică are nevoie de un procentaj mare de redundantă, lăsînd puțin loc pentru originalitate.

Am descris opțiunile de mai sus în forma lor cea mai pură. Pe piața internațională, cîștigătorii care provin din colonii par să folosească mai multe opțiuni simultan. Probabil că în acest mod obțin un grad mai mare de „contribuție” și comunicabilitate.

Toți artiștii care urmează aceste reguli ale jocului, indiferent de sistemul de referință folosit, sînt limitați de un sistem mai larg, care e indiferent față de esteticile sau politicile lor. E vorba de sistemul obiectului. O pictură e o pictură și poate fi recunoscută ca atare în orice formă sau orice conținut ar avea. Același lucru e valabil pentru orice obiect de artă, chiar dacă nu urmează liniile formale tradiționale. Mașina de publicitate e suficient de puternică pentru a transmite etaloanele recunoașterii care sînt numite în fiecare moment „avangardă”. Însăși eticheta „avangardă” e un astfel de etalon.

Relația dintre obiect și consumul său (care rezumă caracteristicile relației dintre artă și societate) e un fel de termometru pentru funcționalitatea artei. În societatea capitalistă, economic dezvoltată, obiectul de artă e supus legii cererii și ofertei. Prin creația sa, artistul e situat în cadrul producției de obiecte, iar prin învățăturile sale în producția de creatori. Pentru ambele e plătit cu puțină filantropie sau deloc, din moment ce structura puterii îl acceptă ca important sau cel puțin folositor.

Situația se reflectă și în investiția economică făcută de artist sau de patronul său în producția efectivă a lucrărilor. În 1968, la festivalul anual de sculptură al muzeului Whitney, costul mediu al investiției în materiale trebuie să fi fost în jur de 200 de dolari SUA. Suma asta e mai mare decât venitul anual al majorității locuitorilor din țările subdezvoltate.

În același timp, compromisurile pe care trebuie să le facă artistul din colonii sînt mult mai evidente și dureroase. În mod obișnuit, artistul nu poate trăi din talentele sale. Are un job sau mai multe, fără nicio legătură cu arta sa. Vinde turiștilor sau unei mici elite naționale. Depinde de filantropia guvernului și de expozițiile sale corupte politic. Are mereu de ales între principiile sale și coruperea scopurilor.

Cred că există două posibilități de schimbare. Întîi, pe calea moderată, artistul va continua folosirea aceluiași sistem de referință căruia îi aparțin formele mulțumită cărora ceea ce face continuă să fie considerat artă, însă nu pentru a produce produse culturale, ci mai degrabă pentru a aduce la vizibilitate datele unei culturi emergente. Asta înseamnă să informezi despre situații care nu sînt în mod necesar estetice, dar care pot influența mecanismele ce vor produce sau vor defini în cele din urmă o cultură. Elementele procesului de transculturare trebuie izolate, evidențiate și conștientizate – de asta cred că avem nevoie, dar și de o idee despre esențele ce ar permite crearea unor noi platforme. Aceasta e ceea ce putem numi o „alfabetizare perceptuală”. Condiția acesteia e însă asumarea subdezvoltării economice ca stimulent cultural, fără judecăți de valoare relative. Ceea ce poate fi negativ în termeni economici e doar un fapt în temeni culturali. În acest moment, o mare parte a locuitorilor din zonele subdezvoltate mor de foame, dar artiștii continuă să producă artă ce corespunde societății cu stomacul plin.

A doua cale constă în influențarea structurilor culturale prin intermediul celor sociale și politice, aplicînd aceeași creativitate folosită de obicei în artă. Dacă analizăm activitățile anumitor grupuri de gherilă, în special Tupamaros și alte cîteva grupuri urbane, putem observa deja ceva în acest sens. Sistemul lor de referință e cu totul

2. Jumătate de secol mai tîrziu, Statele Unite consumă 28% din bunurile de consum din lume, însă în condițiile în care producția globală de bunuri de consum a crescut la niveluri fără precedent în istoria umanității. Împreună, Statele Unite, Uniunea Europeană și Japonia continuă să consume aprox. 62% din bunurile de consum din lume, chiar dacă anumite rapoarte susțin că din 2013 China a depășit consumul Japoniei. Cf. UNSD (Divizia de Statistică a Organizației Națiunilor Unite), unstats.un.org. (N. tr.)

3. Bienala de la Veneția din 1964, la care marele premiu a fost acordat artistului american Robert Rauschenberg, e considerată momentul de turnură în care s-a schimbat raportul de autoritate între artele vizuale din Europa și cele din Statele Unite, prin succesul artei pop nord-americane. Franța a acuzat juriul de „colonizare culturală americană”. (N. tr.)

4. EAT a fost o organizație nonprofit care reunea în anii 1960 artiști și oameni de știință pentru realizarea unor lucrări interdisciplinare. Principalul său rol a fost familiarizarea artiștilor cu tehnologii de înalt nivel și asistarea lor.

străin de sistemele tradiționale ale artei. Cu toate acestea, permite expresii care contribuie la o schimbare structurală totală, dar care se bucură și de o mare densitate a conținutului estetic. Pentru prima oară, mesajul estetic poate fi înțeles ca atare, fără ajutorul vreunui „context artistic” dat de muzeu, galerie etc.

Gherila urbană funcționează în condiții foarte asemănătoare celor cu care se confruntă artistul tradițional atunci când trebuie să producă o lucrare. Au un scop comun: comunicarea unui mesaj și, în același timp, schimbarea pe parcurs a condițiilor în care se regăsește publicul. Artistul și gherila încearcă, în mod similar, să identifice de câtă originalitate e nevoie, pe fondul a ceea ce e cunoscut, pentru a sublinia un mesaj pînă la nivel de notorietate, incluzînd uneori trimiteri în necunoscut. Atunci când se trece de la obiect la situație, de la legalitate elitistă la subversiune, apar cîteva elemente noi. Publicul, un consumator pasiv, trebuie dintr-odată să participe activ pentru a fi parte din situație. Trecînd de la legalitate la subversiune, apare necesitatea de a identifica stimulentele minimal cu efect maximal – un efect care, prin impactul său, justifică riscul asumat și îl recompensează. În timpul anumitor perioade istorice, la nivelul obiectului, aceasta a însemnat să te confrunți și să crezi mistere. La nivelul situațiilor, și în acest caz, asta înseamnă schimbarea structurii sociale.

Aceste coincidențe nu sînt suficiente pentru a face artist din luptătorul de gherilă urbană, așa cum practica picturii nu e suficientă pentru a face artist dintr-un pictor. Dar există anumite cazuri când gherila urbană dobîndește un nivel estetic ce transcende funcția pur politică a mișcării. Atunci când mișcarea ajunge la acest nivel, ea se află cu adevărat pe calea creării unei noi culturi, în loc să dea o nouă formă politică unor vechi percepții.

Opțiunile artei tradiționale îndeplinesc din punct de vedere social aceeași funcție ca toate celelalte instituții folosite de structurile puterii pentru a asigura stabilitatea. De aceea, ele duc la o estetică a echilibrului. În mod machiavelic, în acest cadru, un mesaj revoluționar poate fi redus la funcția de asigurare a stabilității. Arta devine în acest caz supapa de siguranță pentru exprimarea nevrozelor individuale și colective ce își au originea în inabilitatea de a face față mediului. Produsele sale preiau rolul de corecție întârziată a unei percepții oprite la nivelul sistemului de convenții și stereotipuri care dau stabilitate societății. Produsele artistice creează un sistem un pic înnoit care va fi în cele din urmă asimilat de istorie, necesitînd apoi un nou sistem, și așa mai departe, la nesfîrșit.

Obiectele de artă, generînd mai multă simpatie decît empatie, sînt folosite pentru identificarea în stare de alienare a consumatorului. De pildă, consumatorul poate să se identifice cu mesajul moral al unui film. Îl aplaudă, simțînd că în acest mod își plătește partea de angajament personal, fără a trebui să își schimbe viața în vreun mod semnificativ. E aceeași acțiune catarctică oferită de religie.

Opusă acestei situații e estetica dezechilibrului, a afectării structurilor, care solicită participarea deplină sau respingerea deplină și nu permite confortul alienării.

Ea duce la confruntare, care aduce schimbarea.

Ea duce la integrarea creativității estetice în toate sistemele de referință folosite în viața cotidiană.

Ea face din individ un creator permanent, îl pune în stare de percepție constantă. Îl face să își determine mediul înconjurător conform propriilor necesități și să lupte pentru obținerea schimbărilor.

Traducere de Ovidiu Țichindeleanu

Accesul la *mainstream* (1987)

Luis Camnitzer

A aborda „accesul la *mainstream*” în cadrul artelor înseamnă a aborda chestiunea succesului de piață. Din acest motiv, subiectul a provocat mereu emoții contradictorii – în primul rînd dorința și resentimentul –, iar aceste emoții au fost deosebit de puternice în rîndul artiștilor ce nu aparțin grupului social care produce și sprijină ceea ce se cheamă artă „*mainstream*”.

Cu toate că termenul „*mainstream*” are reverberații democratice, sugerînd o instituție deschisă și sprijinită de majoritate, el e mai degrabă elitist, reflectînd o clasă socială și economică particulară. În realitate, „*mainstream*” presupune un grup restrîns de paznici culturali și reprezintă un nucleu select de națiuni. E numele unei structuri de putere care promovează o cultură hegemonică autodesemnăată. Din acest motiv, dorința de a aparține *mainstream*-ului și aceea de a-l distruge apar adesea în același timp la indivizi care sînt sau se simt marginali în raport cu acesta. În funcție de origine și fundal social, accesul individual la *mainstream* e pentru unii mai dificil decît pentru alții.

Discuții despre suferința unor grupuri etnice sau naționale diferite, împreună cu anecdote ilustrînd eșecuri și succese în încercarea lor de a avea acces la *mainstream*, nu ajută la clarificarea chestiunii; ele doar ne distrag de la ea. Ceea ce merită atenție sînt elementele comune experienței tuturor, de pildă, colonialismul ca forță ce afectează atît coloniile interne, cît și pe cele externe, valorile inculcate prin instituțiile de educație ce separă oamenii de identitățile lor și fetișizarea de către piață a succesului individual în raport cu construirea unei culturi. Acestea sînt chestiuni consistente. Prin aceste elemente piața devine un instrument al omogenității, iar *mainstream* devine un eufemism pentru acțiunile acesteia.

Secolul nostru a văzut introducerea cîtorva noi metode productive în analiza proceselor artistice și a problemelor artei. O parte din iraționalitatea și obscurantismul precedente a fost îndepărtată și putem vedea acum arta mai mult ca o modalitate a cogniției, ca un fel de a formula și rezolva probleme în cadrul cogniției. Asta a adus oarecare claritate, bine-venită în domeniul artistic. Dar a avut și consecințe mai puțin pozitive atunci când aceste premise analitice au fost duse la extrem; s-a tras concluzia că arta ar trebui percepută în termeni formalști, iar aceștia – nu fără asemănare cu termenii din matematică – ar trebui omogenizați într-un stil „internațional”. De fapt, conceptul unui stil internațional poate fi văzut drept unul folositor pentru hegemonia politică și expansionismul cultural.

Mișcările moderniste dezvoltate în centrele culturale occidentale de-a lungul acestui secol – în particular mitul Abstracționismului – au fost asociate mereu cu promovarea unui stil internațional, iar acest stil a fost în cele din urmă folosit ca un răspuns cultural la „totalitarism”, el însuși un termen din Războiul Rece, creat pentru a denigra autocrația sovietică prin clasificarea sa în aceeași categorie cu regimul nazist.

În același timp cu aceste dezvoltări, „naționalismul” a devenit un cuvînt ce simboliza regresia culturală, minimizînd astfel utilitatea acestui termen ca instrument anticolonial. De vreme ce expansionismul cultural a inclus și creșterea pieței, acceptarea acestor condiții ca linii directoare ale pieței n-a fost dificilă. Drept consecință, artiști ce făceau parte din etnii și națiuni ale unor culturi subordonate puteau avea succes pe această piață dacă lucrau într-un repertoriu formal acceptabil, în timp ce expresia etniei și/sau a naționalității trebuia să se limiteze la conținut. Această etnicitate reziduală a permis proiectelor lor să fie percepute ca fiind ușor exotice, îndeajuns pentru a menține, de partea pieței, imaginea mulțumită de sine a deschiderii și pluralismului. Aceeași etnicitate reziduală semnalase că „rădăcinile” artistului sînt înfipte încă în comunitatea sa de origine.

Totuși mîndria comunității depindea mai mult de faptul că artistul ei „a reușit în lumea artei” decît de contribuția culturală pe care o aducea comunității sale. Artiști precum Romare Bearden sau Fernando Botero, de pildă, sînt mai respectați în comunitățile lor pentru prețurile lor de piață decît pentru vreo schimbare posibilă a viziunii pe care ar fi putut s-o introducă în rîndurile conaționalilor sau coetnicilor lor. Un simptom clar al colonizării e tendința de a vedea trecerea de la cultura subordonată la cea hegemonică drept un semn de progres și succes.

În anii recentți, eclecismul în vogă pe piață – „pasta” postmodernă – a permis introducerea unor crăpături efemere în acest tablou. Identități naționale germane și cele italiene, așa cum au fost proiectate ele de neoexpresioniști și de transavangardiști, li s-a permis să aibă un loc, în pofida faptului că ele nu se conformează în

totalitate ideii de omogenitate internațională. Prin arta feministă și graffiti, afirmarea unei identități de grup distincte a primit statut de expoziție, iar kitsch-ului i s-a permis să conteste purismul formalist. În timp ce părțile implicate în această diversificare a *mainstream*-ului nu și-au asumat întreaga responsabilitate pentru ideologiile politice implicate în munca lor, în mod clar contribuțiile lor au avut tendința de a se înscrie într-una dintre cele două categorii ale postmodernismului: de dreapta și de stînga.

În postmodernismul de dreapta – David Salle ar putea fi un exemplu – sînt reintroduse, regurgitate chiar, produse de piață din trecut, cu o putere de vînzare revitalizată. În postmodernismul de stînga – Kenny Scharf ca un exemplu pentru exprimarea identității, Hans Haacke pentru politică – cîteva elemente pînă atunci inacceptabile au fost introduse în cîmpul pieței și, drept rezultat al succesului lor, au încurajat speranța că definiția însăși a *mainstream*-ului poate fi schimbată.

Această speranță a fost urmată de dezamăgire. O structură multinațională de galerii a reinternaționalizat aceste oferte. Înainte de implicarea galeriilor multinaționale și a prețurilor, Germania și Italia fuseseră contrapartea artistică a ce sînt Taiwan și Coreea pentru industrie. Tăișul postmodernismului de stînga a fost tocit de șic pentru a se potrivi mai bine cu galeriile. Diversitatea s-a amalgamat în repertoriul extins al pieței și ceea ce ar fi putut să însemne o spărtură culturală s-a tocit în nimic altceva decît o creștere a ofertei de mărfuri.

E foarte ușor să denigrez piața ca pe un rău. Imboldul ei denaturant, aplombul cu care se autofelicită, aplatizarea sa culturală care trece peste toate ca un buldozer și rasismul ei de profunzime – toate astea o transformă în ținta criticilor. Dar majoritatea acestor denigrări presupun că, în anumite condiții, piața ar putea fi corectată. Dacă ar exista curatori și critici exprimînd punctele de vedere ale minorităților. Dacă ar exista un acces mai ușor pentru artiștii minoritari. Dacă ar exista mai multe galerii pentru minorități sau mai mult loc pentru artiștii minoritari în galeriile *mainstream*.

Cînd critica pieței urmează acest curs, pierdem din vedere faptul că, în primul rînd, piața se află în propria-și slujbă și în aceea a unui anumit sistem socioeconomic, iar asta va continua indiferent de orice schimbare în ce privește rasa, sexul sau naționalitatea celor care joacă un rol în cadrul ei. Lărgirea paletelor de actori activi va ajuta cu siguranță cîțiva indivizi să supraviețuiască în timp ce muncesc. Dar această realizare nu trebuie confundată cu o revoluție împotriva pieței. Culturile subordonate și periferice vor continua să își mențină statutul defavorizat atîta timp cît piețele lor proprii și specifice rămîn defavorizate. Ele vor continua să fie supuse erodării atîta timp cît internaționalismul slugarnic e perceput ca un simbol al statutului.

Accesul la *mainstream* înseamnă în realitate transformarea artistului în *mainstream*. Spre sfîrșitul anilor 1960, a existat o presiune pentru ceva numit „capitalism negru”, care a fost în mod clar mai degrabă o promovare a capitalismului decît a faptului de a fi negru. Conform presupuziției neexaminată a acestuia, capitalismul era cel mai bun – de nu chiar singurul – mod de viață și, prin oferirea unei invitații și a niscaiva ajutoare de a participa la el, problemele sale critice vor dispărea. N-a fost, cum s-a pretins, o chestiune de „integrare”, analizîndu-se problemele a două părți în speranța de a crea o a treia opțiune. Fuseseră chestiuni de a tolera accesul uneia dintre părți la un *mainstream* controlat de cealaltă. Capitalismul nu trebuia schimbat; trebuia lărgit.

A sosit poate momentul de a concentra eforturile noastre critice mai degrabă pe artistul colonial decît pe piață. Artiștii coloniali formează un grup schizoid și nesigur. Pe de o parte, ne dorim cu orice preț să expunem într-un muzeu sau în cea mai bună galerie. Dacă nu reușim, ne considerăm ratați. Pe de altă parte, dacă alții reușesc, ne miroase a cooptare. Dacă un comentator alb de limbă engleză vorbește despre „chestiuni ale minorităților”, percepem observațiile sale ca ignorante și condescendente, oricît de bine informate sau de bine intenționate ar fi ele. Dacă observațiile sînt făcute de membrul unei minorități în contextul pieței, le concediem ca larghețe calculată a cuiva care vine să umple un procent; nu acceptăm în totalitate această afirmație ca pe o dovadă că arta *mainstream* s-a redefinit efectiv.

Motivul pentru această reacție ambivalentă nu se bazează pe conținutul remarcilor, ci pe contextul în care sînt făcute ele, semnificînd o neîncredere care, folosită cum trebuie, ar putea fi sănătoasă. Concentrarea noastră obsesivă pe piață, colorată de frustrarea accesibilității în teorie și de inaccesibilitatea *de facto* în practică, ne împiedică în folosirea corectă a instinctelor noastre. Abia cînd ne-am resemnat cu eșecul ne uităm în altă parte și ne apucăm de critică. Cît timp există o șansă de succes, putem formula anumite critici, dar acțiunile noastre vor contrazice cuvintele noastre. În timp ce critica ne dă un sentiment de conexiune cu comunitatea noastră de origine, scopul nostru rămîne accesul la *mainstream* cu orice mijloace.

Arta e orice se potrivește pe piață, iar ceea ce nu se potrivește e tratat ca străin acestui cîmp. Această diviziune simplistă pierde din vedere procesele prin care trebuie să trecem în încercarea noastră de a ajunge pe piață

și distorsiunile puternice la care sîntem supuși. Venind din culturi subordonate sau periferice, impulsul artistului minoritar de a participa la piață, de a găsi un loc în centrul culturii hegemonice, e produsul colonizării. Pentru a avea succes în a deveni un membru al acestei culturi, trebuie să trecem printr-un proces minuițios de asimilare. Cînd nu reușim cu totul în imitația noastră, sîntem lăsați într-o stare foarte vizibilă și jalnică de afectare.

În toate cazurile de minorități transformate în *mainstream* – artistul străin, capitalistul negru care vrea să devină *mainstream* –, procesul colonizator duce la interiorizarea dorinței de asimilare. Cînd colonizarea e reușită, asimilarea devine ceva „natural” și inevitabil. Ni se va da voie să participăm la cîmpul competiției și la afacerile libere, așa încît toți devin proprietarii bucuroși și creduli ai unor posibilități egale. Dar pe drumul către acest platou, au loc anumite schimbări în expresia individului. Unele dintre aceste schimbări devin credibile, altele mai puțin. Dacă ele sînt credibile, asimilarea a reușit. Dacă nu, singurul lucru obținut e afectarea, poza. Ceea ce se exprimă e perceput ca un semn de kitsch, o trăsătură *nouveau-riche* sau „arivism”. O cultură ce trebuie uitată e acoperită parțial cu una care încă n-a fost complet însușită sau o cultură pe care n-o mai ținem bine minte e reinterpretată în mod fals pentru ochii unei culturi prost înțelese.

O cronică recentă a unui concert al cîntăreței peruane Yma Sumac afirmă că „spectacolul ei de scenă a fost o stilizare vulgară, sexi, «de la sud de graniță [a Statelor Unite]», a marilor spectacole de operă, în care ea a jucat o divă primitivă în acord mistic cu forțele naturii”. Și mai încolo: „De ambele părți ale scenei erau replici din polistiren ale zeităților incase, iar cîntăreața, costumată într-o mantie mov transparentă, a afișat o superbie teatrală”. Deși nu prea e posibil ca privitorul să se fi așteptat ca dna Sumac să împrumute statui incase originale de la Muzeul Metropolitan, descrierea este totuși un bun inventar al multiplelor feluri în care ea a transgresat bunele maniere ale culturii înalte hegemonice. Pînă și posibila originalitate a transgresiunilor sale e pusă în umbră, mai jos, de o comparație cu spectaculozitatea lui Liberace. Ceea ce lipsește cu totul din această cronică e un inventar al transgresiunilor pe care dna Sumac le-a făcut în raport cu propria sa cultură, al violărilor operate pentru a corespunde pieței lui Liberace și ecourilor acestei piețe în Peru.

Colonizarea, asimilarea și afectarea sînt trepte ale aceleiași scări, aflate doar la distanțe diferite de ceea ce se consideră a fi vîrfurile de atins. Majoritatea dintre noi care au venit din culturi diferite au pășit pe toate trei treptele, în parte datorită unor decizii personale, dar cel mai adesea din cauza unor presiuni sociale și culturale nepercepute. Toate cele trei trepte semnifică o substituie a valorilor culturale, o pierdere a ce am avut. Mai important, ne deteriorăm capacitatea de a cerne propria noastră realitate pentru a găsi cărămizile independenței noastre. Noi, cei care sîntem artiști veniți din alte țări, am fost supuși tîrziu la școlile de artă și ne-am formatat incomplet în centrele culturii. Noi, cei care am trăit în centrele culturii, am fost procesați în mod direct pentru a ne topi în aliajul general. În ambele cazuri, s-a creat în noi un șir de nevoi artificiale, făcîndu-ne să considerăm centrele culturii și valorile lor ca definind într-adevăr punctul cel mai înalt al scării, să credem că propriile noastre culturi de origine, culturile subalterne, sînt nevalide. Și cu toate astea, pe undeva, o legătură rămîne vie, trăgîndu-ne înapoi la acele culturi și definind o sămîntă *anti-mainstream*.

Am fost învățați să vedem arta ca pe un gest apolitic, lipsit de consecințe politice, operînd într-un spațiu nonpolitic. Cînd politica se strecoară în lucrările noastre, ea e limitată la nivelul unui conținut rezidual, placîndu-ne oarecum conștiința, fără a ne forța să ne revizuim strategiile. Nu vedem că politica nu se reduce doar la conținut, într-un mod simplist. Trăim mitul alienant de a fi în primul rînd artist. Nu sîntem. Sîntem în primul rînd ființe etice deosebind ce e bine de ce e rău și ce e drept de ce e nedrept, nu doar în domeniul individului, ci și în contexte comunitare și regionale. Pentru a supraviețui din punct de vedere etic, avem nevoie de o conștiință politică menită să ne ajute la înțelegerea mediului nostru înconjurător și trebuie să dezvoltăm strategii pentru acțiunile noastre. Arta devine instrumentul pe care l-am ales pentru punerea în practică a acestor strategii. Alegerea noastră de a deveni artiști e o decizie politică, independent de conținutul lucrărilor noastre. Definiția noastră a artei, a culturii pe care o servim, a publicului căruia ne adresăm, a ce trebuie să obținem munca noastră e o decizie politică.

Astfel, problema nu e accesul nostru la *mainstream*, ci accesul acestuia la noi. Doar în acești termeni poate acționa *mainstream*-ul ca o cutie de rezonanță pentru activitățile noastre, fără a ne eviscera. Dacă *mainstream*-ul vine la noi sau trece pe lîngă noi e de o importanță secundă. Lucrul cel mai important e ca noi să rămînem în breasla care construiește o cultură și să știm în modul cel mai precis cu putință a cui și ce fel de cultură construim. E la fel de important să ne reducem egourile. Ideea de a construi o cultură poate lăsa impresia că am putea s-o facem singuri. De fapt, rolul nostru e echivalent cu acela al unei cărămizi în construirea unei clădiri. În anu-

mite circumstanțe, această atitudine poate suna ca o postură separatistă, dar nu e. Ea nu implică o întoarcere la naționalismul provincial sau la parohialism. E o poziție care subliniază că puterea de vânzare nu e neapărat în interesul nostru, dar stoparea colonialismului este.

Există o diferență importantă între autonomia culturală și șovinism. Autonomia culturală duce la generarea de indivizi independenți. Șovinismul duce doar la rasism și, dacă i se dă puterea, la imperialism. Imperialismul nu e altceva decât provincialism cu putere de intimidare.

Ceea ce implică poziția afirmată aici nu e, de fapt, nimic altceva decât o reordonare a priorităților în momentul când o schimbare radicală de care este așa de mare nevoie pare de neatins.

Traducere de Alexandru Polgár

Artă și politică: esteticile rezistenței (1994)

Luis Camnitzer

Există două posibilități de a aborda problema artelor vizuale în lumea subdezvoltată. Conform primei, se declară că arta e un set universal de valori și tehnici în cadrul cărora fiecare se bucură de libertatea sa de expresie. În cealaltă, se consideră că indiferent de modul în care pictezi, din momentul în care pensula e ridicată, încă înainte ca aceasta să atingă pânza, rezultatul e deja menit să fie un produs și exemplu al colonizării.

Deși admit caracterul caricatural al acestei polarizări, mărturisesc că sînt, temperamental, mult mai aproape de a doua poziție. Creația unui artist e atît de mult produsul efectului combinat, impus, al valorilor și gustului internalizat, încît ideea de libertate pare a fi oarecum nelalocul ei. Artă ca tentativă intenționată de rezistență ar putea fi un concept mult mai folositor.

Deși această abordare s-ar putea opune artei „bune” din America Latină – conform determinațiilor *mainstream* – ea ne permite să identificăm ceea ce face ca anumite lucrări de artă să fie „importante”. Mai mult, ne forțează să extindem limitele a ceea ce e considerat a fi artă. Dacă vom concepe arta ca fenomen cultural în America Latină, va trebui să explorăm frontierele dintre artă și politică. Două concepte se impun din intersecția acestora: estetica politizată și politica estetizată. Voi ilustra primul concept cu exemplul expoziției politice *Tucumán arde*, care a fost produsul radicalizării unui grup de artiști argentinieni. Voi ilustra al doilea concept prin corpul de operațiuni ale Mișcării de Eliberare Națională din Uruguay, mai bine cunoscută sub numele de Tupamaros. Ambele exemple sînt din anii 1960, perioada din istoria recentă cînd estomparea limitelor dintre artă și politică atinsese cota maximă.

În august 1968, cîțiva artiști din Rosario și Buenos Aires au organizat Prima Întîlnire Națională a Artei de Avangardă, pentru a conspira la elaborarea unei forme de artă cu totul noi din punct de vedere etic, estetic și ideologic.¹ Preocupat fiind de cooptarea tradițională a oricărei forme de artă capabile să deranjeze societatea, grupul a căzut de acord că dezvoltarea artei nu mai poate consta în formarea unei mișcări de avangardă, că locul expunerii artei nu mai putea fi o galerie sau un muzeu și că arta nu se mai poate autolimita la publicul de elită. Artă trebuia să deranjeze societatea, susținea grupul, obținînd rezultate similare celor ale acțiunii politice. În același timp, în mod diferit de acțiunea politică, arta ar fi trebuit să formeze cultura la un nivel mai profund, cu un impact mai de durată.

Cu ajutorul unor sociologi, economiști, jurnaliști și fotografi, grupul a decis să lanseze o operațiune de „contrainformații”. A ales ca subiect al expoziției provincia Tucumán din nord-vestul Argentinei. Scopul era să contracareze publicitatea guvernamentală, care prezenta provincia în termeni paradiziaci, pentru a dezvălui adevăratele condiții socioeconomice din Tucumán. Grupul susținea că doreau să „devină activiști și promotori ai luptei sociale din Tucumán” și să creeze „o cultură subversivă, paralelă, care va măcina mașinăria culturii oficiale”.² Rubén Naranjo, unul dintre participanți, a explicat într-un interviu recent că grupul își propusese să creeze „un spațiu deschis de către artă, unul în care realitatea socială e oferită prin și dincolo de tipul denunțurilor furnizate în mod obișnuit de cronicile sociale sau politice”.³

Grupul a început prin culegerea de informații, cu ajutor oficial, despre condițiile de trai din Tucumán. Artiștii au susținut conferințe de presă pentru a-și face publicitate, descriind însă proiectul doar ca elaborarea unui profil cultural al provinciei. Schema a funcționat; grupul a reușit chiar să atragă materiale pozitive în media centrală.

Ajutorul oficial a dispărut însă după deschiderea expoziției. Artiștii au montat instalații folosindu-se de întrea-ga clădire a Uniunii Generale a Muncitorilor (CGT) din Rosario și Buenos Aires. Ei au montat laolaltă interviuri, fotografii murale și date de cercetare despre acumularea bogăției de către familiile bogate. Vizitatorii erau serviți cu cafea Tucumán – fără zahăr –, iar încăperile erau cufundate la fiecare zece minute în întuneric pentru a indica frecvența mortalității infantile (lucru explicat în întuneric de o voce prin difuzoare puternice).

Manifestul distribuit la deschiderea expoziției din Rosario făcea apel la o artă revoluționară: o artă totală – care modifică totalitatea structurii sociale; o artă transformatoare – care distruge separația idealistă dintre opera de artă și realitate; o artă socială – care se unește cu lupta revoluționară împotriva dependenței economice și a reprimării de clasă. După cîteva zile, presiunea exercitată de poliție asupra sindicatelor a forțat CGT să închidă expoziția.

1. Andrea Sueldo, Silvia Andino, Graciela Sacco, *Acción de la vanguardia contra acción de la política*, Rosario, Argentina, Kraft, 1987, p. 57.

2. *Ibid.*, p. 60.

3. Carlos Basualdo, interviu cu Rubén Naranjo, *Rosario*, 21 februarie 1992.

discuție recentă pe această temă, foști membri Tupamaros au speculat că doi factori au influențat creativitatea lor. În primul rînd, membrii mișcării nu aveau încredere în niciun fel de stereotip, o neîncredere care fi făcute să devină di -sidenți ai grupărilor politice tradiționale. În al doilea rînd, cei mai mulți conducători ai mișcării fuseseră la închi-soare înaintea celor mai importante acțiuni. La închiisoare ei intraseră în contact cu deținuți de drept comun, iar aceasta le-a permis elaborarea unui mod de gîndire neobișnuit, pe care l-au tradus în acțiune politică, după evada-rea lor. Cf. Conversație cu autorul, 6 septembrie 1993.

- Debray, *Revolution in the Revolution?*, p. 69. Cîteva presupozitii nu se potri-vesc situației din Uruguay. În primul rînd, conducerea gherilei trebuia să opereze din afara orașului și deci nu putea fi contactată. În al doilea rînd, se presupunea că cei aflați la conducerea mișcării urbane vor fi în mod necesar burghezi, alienați și ineficienți. Alte ar-gumente împotriva unei mișcări urba-ne se bazuu pe dificultatea de a trăi vieți „duble”, dificultatea de a trăi total-mente *underground* și lipsa controlului asupra acțiunilor. Cu toate acestea, principala diferență între Tupamaros și alte mișcări de gherilă consta în fapt-ul că prima nu urmărea cucerirea pu-terii. Ea urmărea în schimb crearea condițiilor pentru o preluare populară a puterii. Tupamaros nu și-au atins scopul, însă eșecul lor nu poate fi expli-cat cu argumentele lui Debray sau Castro. Unul dintre principalele moti-ve ale căderii grupului a fost creșterea rapidă a numărului de membri fără stabilirea unui sistem de filtrare împo-triva infiltrării inamice la vîrfurile ierarhiei.

- Acest tip de operațiuni a fost abando-nat mai tîrziu, fiindcă Tupamaros au ajuns la concluzia că investiția de timp și risc nu era justificată de ajutorul efec-tiv furnizat oamenilor.

- Jean Tinguely, artist elvețian, cunoscut pentru sculpturile sale mobile, absurde și satirice. În anii 1960, a creat *Omagiu pentru New York*, o mașinărie care s-a autodistrus în grădina Muzeului de Artă Modernă din New York.

- Subversión*, vezi cronologia din pagini-le 603–766, o descriere factuală, aproape zi de zi, a evenimentelor din Uruguay dintre 1960 și 1973 conside-rate de armată a fi legate de ceea ce ei numeau stînga subversivă.

- MLN, *Actas tupamaras*, p. 137–178.

- Spre deosebire de publicațiile multor al -tor mișcări de gherilă, cele ale Tupama-ros erau, cel mai adesea, fără imagini.

- Mișcarea urbană yippie, inițiată printre alții de Abbie Hoffman și Jerry Rubin în a doua jumătate a anilor 1960 la New York, urmărea să reunească mișcarea

a doua emblemă națională după steagul național, pe steagul din 1825 e inscripționată fraza „Libertate sau moar-te”. Gruparea a promis că va da steagul înapoi muzeului în momentul în care situația avea să se schimbe (în momentul în care scriu, încă nu a fost dat înapoi).¹⁵ În cîteva instanțe diferite, grupul a ocupat camera de proiec-ție a unor cinematografe, difuzînd pe ecran filme de propagandă ale gherilei.

Cea mai elaborată și spectaculoasă manevră a fost „Operațiunea Pando”, în care au fost implicați aproxima-tiv o sută de membri ai gherilei. Sub pretextul înmormîntării unei rude care murise în Argentina cu cîțiva ani înainte, a fost angajat un cortegiu funerar compus din cinci mașini și o dubiță. Reînhumarea trebuia să aibă loc în Pando, un oraș de 20.000 de locuitori, la patruzeci de kilometri de Montevideo. Procesiunea, ce inclu-dea membri îndurerăți ai familiei, s-a oprit în cîteva puncte de-a lungul rutei pentru a se reuni cu „rude”. După ce grupul s-a reunit în Pando, gherilele i-au neutralizat pe șoferii angajați, apoi, folosind armele ascunse în sicriu, grupul a ocupat sediul poliției, al pompierilor, clădirea telefoanelor și, în cele din urmă, cele patru bănci ale orașului.

Pe termen scurt, din punct de vedere pragmatic, „Operațiunea Pando” a eșuat, deoarece în urma confruntări-lor cu poliția, la întoarcerea grupului în Montevideo, trei luptători de gherilă au fost uciși, iar 18 au fost ares-tați.¹⁶ Pe termen lung și din perspectivă estetică, operațiunea a fost însă un succes remarcabil. În succesiunea evenimentelor, ocuparea fiecărei clădiri a constituit o poveste în sine, cîte un mic scenariu de sine stătător. Pando a dat tonul pentru jocul de teatru jucat de orașul Montevideo și de locuitorii săi pe un scenariu scris de „acto-rii” gherilei.

Deși Tupamaros nu au avut scopuri estetice explicite, ei au ținut să stabilească un sistem de comunicare efi-cient. Pentru aceasta, aveau nevoie de un tip de iconografie. Imaginile Tupamaros nu au fost însă imagini ilus-trative pentru mișcare ori pentru cauza sa, ci, mai degrabă, imaginea generală proiectată de mișcarea însăși.¹⁷ Pentru această proiecție, mișcarea s-a folosit de mass-media.

În acest sens, e utilă comparația între Tupamaros și mișcarea de rezistență contra războiului din SUA în anii 1960. Evenimentele yippie¹⁸ din SUA, desfășurate în contextul avantajos al unui mediu mai puțin represiv, erau concepute pentru a fi vizionate pe ecranul televizorului. În Marșul contra Morții, pînă la cimitirul național din Arlington, din 13 noiembrie 1969, demonstranții au purtat baloane negre, simbolizînd pierderile cauzate de război. Spectacolul creat astfel putea fi apreciat doar din afara marșului, nu și de participanții înșiși. Audiența țintită nu trebuia să fie prezentă acolo unde erau demonstranții, ci era constituită, se spera, din cei care aveau să urmărească demonstrația în casele lor, la știrile televizate.¹⁹

În timp ce activiștii nord-americani s-au acomodat cu formatul media, Tupamaros au fost relativ independenți. Prin propriul post de radio mobil, propria producție de pamflete și ocuparea ocazională a diverselor posturi publice, gherilele se confruntau mai puțin cu pericolul unei imagini manipulate. În loc să se raporteze la „medie-rea” neprietenoasă făcută de mass-media, Tupamaros au folosit o rețea de zvonistică foarte directă și simpa-tetică, folosind astfel mai degrabă mecanismele folclorului decît pe cele ale publicității. Operațiunile lor erau o combinație de evenimente și artă mass-media. Aftit activitatea imediat perceptibilă, cît și „memoria” sa – înre-gistrată de media sau de zvonul popular – au dus în cele din urmă la un folclor revoluționar. Scopul a fost dez-voltarea unei conștiințe politice.

În contextul Americii Latine, *Tucumán arde* și operațiunile Tupamaros pot fi considerate vîrfurile tradiției esteticii politizate și a politicii estetizate, incluzînd aici muralismul mexican, diferitele școli latinoamericane de grafică popu-lară și arta afișului, precum și mișcarea de artă interdisciplinară din Cuba anilor 1960.²⁰ Chiar dacă această tradiție nu a dus la dispariția semnificativă a artei comerciale, cel puțin a încercat să subvertească doctrina artei ca pro-prietate și să sublinieze chestiuni de clasă legate de artă. Deși nu a fost găsită o soluție clară la problema eli-minării frontierei dintre artă și politică, termenii contradicțiilor au fost stabiliți cu claritate.

Pînă în anii 1970, arta s-a întors însă la limitele sale originare, deși nu neapărat la vechile tradiții artistice. În anii 1960 a fost introdusă în centrele culturale o nouă formă de prezentare: „mediul” sau „instalația”. Acest for-mat pare a fi mai potrivit necesităților din America Latină decît celor din culturile hegemonice. Practicate inițial de artiști latinoamericani ce trăiau la Paris și New York, instalațiile artistice au explodat la mijlocul anilor 1970 și la începutul anilor 1980, mai ales în Mexic, Cuba și Chile. În toate aceste cazuri, la baza procesului de dezvol -tare s-a aflat fluxul hegemonic al informației dinspre nord și apropierea subtilă a mijloacelor. În unele cazuri, artiștii au încercat să reintegreze politica în instalațiile lor.

Artiștii mexicani s-au evidențiat în acest proces, nu atît datorită inovațiilor formale, cît datorită faptului că s-au organizat în grupuri – numite „Los Grupos” – ce subliniau auctorialitatea colectivă.²¹ Membrii grupurilor pro-

Amenințarea cu poliția și armata, precum și climatul general al reprimării din acea vreme au dus la dispersa-rea artiștilor. Cei mai mulți dintre ei nu au mai produs niciun fel de artă cîțiva ani. Unii au intrat în *underground* și s-au alăturat mișcării de gherilă, alții au fost făcuți „dispăruți”, iar cel puțin unul dintre ei, Eduardo Favario, a murit în luptă după ce s-a alăturat Armatei Revoluționare Populare.⁴ Un fel de grevă s-a instaurat spontan în mediul artei pentru o lungă perioadă de timp. Galerile de artă s-au limitat la expunerea unor picturi tradițio-nale inofensive. Acești ani au fost numiți „Tăcerea lui Tucumán arde”.

În 1962, un grup de gherilă din Uruguay – care se va autointitula Tupamaros – a întreprins prima serie de acțiuni.⁵ Organizați de disidenți proveniți din diferite grupări politice – în special Partidul Socialist și Federația Anarhistă – și de studenți (inclusiv studenți artiști), Tupamaros nu au avut ambiții artistice. Se considerau „procurorii popo-rolui”, dezvăluind corupția din guvern, industrie și bănci.

Teza generală care ghida grupul era că „acțiunile revoluționare duc la situații revoluționare”.⁶ Analizîndu-i pe Tupamaros în comparație cu alte mișcări de gherilă din America Latină, analistul politic Régis Debray sublinia lipsa de prejudecăți a acestui grup. „Nu există nicio dogmă transmisă”, scrie el, ca și cum ar descrie creația unei opere de artă, „nicio strategie revoluționară independentă de condițiile determinate de loc și de timp. Orice trebuie reinventat de fiecare dată la fața locului.”⁷

Dat fiind faptul că grupul a ales să opereze în mediul urban – o situație fără exemple precedente de succes –, Tupamaros au avut grijă să conceapă operațiuni de gherilă care nu alienau publicul, ci, mai degrabă, cîștigau sprijinul acestuia.⁸ Principalul scop al grupării a devenit publicitatea și comunicarea, nu victoriile militare. Într-u-nul dintre documentele lor strategice, Tupamaros discută despre „propaganda armată”. „Propaganda armată devine foarte importantă în anumite condiții, de exemplu atunci cînd o mișcare de gherilă devine cunoscută la începutul dezvoltării sale. E la fel de importantă atunci cînd un grup are nevoie să clarifice pozițiile sale față de popor în perioadele în care sînt luate măsuri drastice ce nu ilustrează cu claritate scopurile gherilei și care nu pot fi înțelese cu ușurință de mintea populară.”⁹ Forțele armate uruguayene au evaluat această strategie în 1977 cu o obiectivitate surprinzătoare: „Înconjurate de multă publicitate, aceste acțiuni încearcă să arate că metodele poliției și guvernului sînt stîngace și ineficiente, astfel ca organizația să pară a fi, prin ridiculizarea ac-es-tora, la vîrfurile imaginației și inventivității”.¹⁰

Documentele de strategie Tupamaros sînt mai degrabă seci și plictisitoare, ca și cum grupul și-ar fi rezervat toate energiile creatoare pentru acțiuni. Operațiunile lor au atins un nivel al esteticii care i-a făcut pe observa-tori ca Debray să vorbească de Tupamaros ca de un „fenomen cultural”, în care timpul și momentul interven-ției erau folosite în moduri regăsite mai des în regia de film.¹¹ Această abordare contravenea experiențelor cubaneze și vietnameze, care erau modelele standard pentru războiul de gherilă. Însuși Fidel Castro procla-mase orașul „un cimitir de revoluționari și resurse”, întărind astfel argumentele împotriva oricărei mișcări de gherilă bazate în mediul urban.¹² Cu toate acestea, strategia a funcționat: activitățile Tupamaros au generat răspun-suri simpatetice din partea publicului și au avut efecte cu mult dincolo de rezultatele funcționale imediate ale oricărei operațiuni concrete.

Grupul a orchestrat prima operațiune importantă de distribuire a alimentelor în 1963. Dîndu-se drept mem-bri ai unui club politic de cartier, gherilele au comandat un camion cu bunuri de la un mare furnizor de ali-mente, inclusiv – dată fiind apropierea Crăciunului – o mare cantitate de dulciuri. I-au spus șoferului să livreze bunurile la o adresă aproape de un cartier sărac, acolo au capturat vehiculul și au distribuit alimentele locuito-rilor cartierului.¹³

În timpul tîrgului de carte din 1968, un grup a lăsat pe asfalt o cutie care apoi a explodat, împrăștiind în mulțime fluturași de propagandă. Mașinăria semăna cu o sculptură de Tinguely.¹⁴ Pe 1 ianuarie 1969, Tupamaros au atacat curtea unde se judecau cazurile cîtorva membri și au recuperat 41 de arme ce fuseseră găsite de poliție într-o ascunzătoare. Pe 7 februarie, grupul a lăsat un pachet cu peste o sută de kilograme de substanță explozi-bilă în fața casei unui oficial al armatei, cunoscut expert în explozibile. După ce îl luaseră inițial dintr-un depo-zit al armatei, grupul a decis că explozibilul era prea periculos pentru propriile obiective. Ca urmare, l-au dat înapoi oficialului, împreună cu o notă detaliată ce explica motivele pentru care se răzgîndiseră.

Pe 19 februarie, îmbrăcați în uniforme de poliție, Tupamaros au luat 220.000 USD din luxosul cazinou San Rafael din Punta del Este, apoi s-au oferit să înapoieze procentul de bacșișuri datorat angajaților. Pe 15 mai, au ocupat un post important de radio în timpul transmisiunii unui meci internațional de fotbal și au difuzat un mesaj politic timp de șase ori într-o jumătate de oră. Pe 16 iulie, gherilele au furat steagul folosit de grupul de 33 de patrioți care intraseră în Uruguay în 1825 pentru a lupta pentru independentă. Considerat în Uruguay

- Tucumán arde* a fost o operațiune co-lectivă, derulată în condiții parțiale de anonimitate. Următorii artiști sînt prin-tre cei implicați în implementarea pro-iectului: Beatriz Balbé, Roberto Jacoby și León Ferrari din Buenos Aires; Gra-ciela Borthwick, Jorge Cohén și Jorge Conti, din Santa Fe; Eduardo Favario, Osvaldo Boglione, Aldo Bortolotti, Nora de Schork, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni, Marta Greiner, Rubén Naranjo, Roberto Puzolo, Juan Pablo Renzi, María Teresa Gramuglio, María de Arecha-vala, Estela Pomerantz, Ni-colás Rosa, José Lavarello, Edmundo Giura, Carlos Schork, David de Nully Braun, Roberto Zara, Óscar Bidust-wa, Raúl Pérez Cantón Sara López Dupuy și Jaime Rippa, din Rosario. Cf. Sueldo, Andino, Sacco, *Acción de la vanguardia*. Veai și Fernando Fariña, Hernando Armeijeras, „La muestra 'Tu-cumán arde' fue un hecho inédito en el país”, *La Maga*, Buenos Aires, 24 fe -bruarie 1993, p. 28–29.

- Numele *Tupamaros* se referă la trei lu-cruri: Tupac Amará, conducătorul re-beliunii inca, executat de spanioli în 1782 în Cuzco; luptătorii gaucho uru-guayani pentru independentă de la începutul secolului XIX, care s-au nu-mit Tupamaros, onorîndu-l astfel pe Tupac Amará; și un cîntec al trupei Oli-mareños, un grup de cîntăreți folk care erau foarte populari în anii de început ai mișcării. Numele a apărut pentru prima oară într-o broșură a Mișcării de Eliberare Națională intitulată *T.N.T., Tupamaros No Transamos* (Noi, Tupa -maros, nu facem compromisuri).

- „30 preguntas a un Tupamaro”, *Revo-lución y Cultura*, Havana, nr. 21, de-cembrie 1970, p. 22.

- Régis Debray, *La lezione dei Tupamaros*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 6. Admira-ția lui Debray e cu atît mai remarcabilă cu cît Tupamaros acționau contrar con-vingenilor sale. În cartea sa *Revolution in the Revolution?*, New York, Monthly Review Press, 1967, p. 56, Debray proclama că „propaganda armată ur -mează acțiunii militare, însă nu o prece -dă. Propaganda armată se ocupă mai mult de frontul intern decît de frontul extern al gherilei. Ideea de bază e că, în condițiile actuale, cea mai importantă formă de propagandă sînt acțiunile mili-tare de succes”.

- MLN, *Actas tupamaras*, Buenos Aires, Schapire, 1971. Calitatea axiomatică a acestor idei îi distinge pe Tupamaros de cele mai multe alte grupări de gherilă din America Latină.

- Debray, *Lezione*, p. 19.

- Forțele Armate ale Uruguayului, *Sub-versión: Las fuerzas armadas al pueblo oriental*, Montevideo, 1976, p. 360.
- Debray, *Lezione*, p. 13, 38–39. Con-ducerea Tupamaros nu era conștientă de acest aspect al muncii lor. Într-o

contraculturală hippie și Noua Stîngă politică, în scopul realizării unui nou tip de revoluție, neatașată de niciun curent politic tradițional. (N. tr.)

19. În cartea sa *The Whole World Is Watching*, Berkeley, University of California Press, 1980, Todd Gitlin susține că momentul original al estetizării consumului media e apariția lui Jerry Rubin în fața Comitetului pentru Activități Antiamericane al Congresului în 1966. Rubin fusese sfătuit de R. G. Davis, pe atunci director al Trupei de Mimi din San Francisco, să poarte un costum din timpul Revoluției Americane. Teoria din spatele acestei idei era că, în timp ce orice declarație putea fi distorsionată de mass-media, imaginea nu putea fi (p. 171). Abbie Hoffman a înscenat un eveniment la fel de teatral pentru spectatorii de televiziune. Pe 24 august 1968, Hoffman a generat haos la bursa de valori din New York aruncînd 300 de bancnote de un dolar între agenții de bursă. Hoffman declara că pentru apariția ulterioară la televiziune, „am așteptat pînă cînd camera era pe mine în timp ce vorbeam și la sfîrșitul discursului am spus cîteva cuvinte fără sunet, între care cuvîntul «fuck», pentru toți cei care puteau să citească un pic pe buze”. Vezi Abbie Hoffman, „America Has More Televisions Than Toilets”, in Douglas Kahn și Diane Neumaier (ed.), *Cultures in Contention*, Seattle, Real Comet Press, 1985, p. 141. Gitlin echivalează producția de semnificații din cultura de masă comercială cu producția de valoare prin muncă (regăsind aceeași lipsă de control al oamenilor). Gitlin consideră că această relație cu media a contribuit la eșecul Noii Stîngi: „Atenția acordată de mass-media a adus lumina incandescență a atenției sociale, pe care a convertit-o apoi în căldura reificării și a judecății” (p. 246).

20. Prin mișcarea de artă interdisciplinară din Cuba mă refer la proiecte precum pavilionul Cubei la Expoziția Universală din Montreal în 1968 și alte întreprinderi arhitecturale-vizuale-muzicale cubaneze din anii 1960.

21. Vezi *Artes Visuales*, Mexico City, nr. 23, ianuarie 1980, număr ce conține manifeste ale grupurilor și un eseu de Rita Eder.

22. Catalogul publicat cu această ocazie include o introducere de Gabriel García Márquez, care îi apără pe Los Grupos cu vechiul argument că dacă nu ar fi participat la expoziție, ar fi lăsat spațiu pentru adversarii lor reacționari.

23. Grupul TAI era compus din Luis Acevedo, Alberto Híjar, Andrés de Lun, Felipe Leal, Morris Savariego și Afilio Tuis.

24. Rita Eder, „El arte público en México: Los grupos”, *Artes Visuales*, Mexico City, nr. 23, ianuarie 1980, p. v.

veneau din specializări foarte diferite (printre ele: filosofie, poezie, fotografie, pictură murală și arhitectură) și își executau viziunile în medii diferite: tipărituri, teatru stradal, film, instalații și combinații ale acestora. Patru grupuri — Taller de Arte e Ideología (TAI), Proceso Pentágono, Suma și Tetraedro — au reprezentat Mexicul la a zecea bienală de artă din Paris, în 1977, reîntorcîndu-se astfel pe o arenă artistică mai ortodoxă.²² Grupul TAI a conceput un container de import-export în care se putea intra.²³ O încăpere construită din deșeuri, ce evoca cartierele mărginașe, containerul conținea simboluri populare religioase, sportive și mortuare. În textul de catalog, grupul TAI declara că scopul său e să realizeze „creșterea posibilităților de ruptură cu acele idei, sentimente și percepții determinate de ideologia clasei dominante”. În 1978, diferitele grupuri au încercat să se unifice, creînd Frontul Mexican al Grupurilor de Lucrători Culturali, cu misiunea declarată — deși în cele din urmă lipsită de succes — de „a se alătura luptelor proletariatului și țărănimii pentru a dobîndi controlul asupra mijloacelor de producție și a circulației muncii”.²⁴

În Chile, arta cea mai interesantă a apărut, paradoxal, în timpul dictaturii lui Pinochet (1974–1990). Confrunțați cu o cenzură foarte dură cu publicitatea din jurul evenimentelor decît cu evenimentele însele, și a cărei judecată estetică era imprezibilă, artiștii au fost nevoiți să își adapteze limbajul. Au găsit o soluție folosind formele avangardei, care erau validate internațional și prindeau la snobii din aripa mai intelectuală a regimului militar, deopotrivă cu o ambiguitate codată a conținutului.²⁵ Lucrările au devenit astfel acceptabile la nivel oficial, fiindcă deviau de la mișcarea „artă pentru mase” ce dominase Chile în timpul guvernului socialist al lui Salvador Allende, însă lectura lor a rămas „clandestină”.

O întreprindere comună, Colectivul pentru Acțiuni Artistice (CADA) — cuvînt care înseamnă „fiecare” în spaniolă — a încercat să opereze în afara instituțiilor artei și să se adreseze publicului larg, deși nu a renunțat complet la spațiile expoziționale. Într-o lucrare tipică din anii 1980, intitulată *Să nu mori de foame în artă*, artiștii au distribuit lapte-praf într-un cartier mărginaș, au achiziționat o pagină albă în jurnalul *Hoy*, folosind titluri ce sugerau ideea de lapte și deficit, au citit un text în fața clădirii Organizației Națiunilor Unite din Santiago, au expus cutii de lapte (și un text) într-o galerie, au trimis zece camioane de lapte la Muzeul de Artă și au „închis” intrarea în muzeu cu o pînză albă.²⁶

Cîțiva artiști au adoptat instalația ca mediu potrivit și pentru arta mai individualistă, cu diferite grade de aderență și deviere de la codul formal internațional. Unii au încercat să faciliteze comunicarea mesajului propriu aderînd la repertoriul formal internațional: fotografiil lucioase, lumini fluorescente și o anumită calitate a designului. Alții au încercat să transmită o percepție a sărăciei materiale, folosind materiale perisabile, nonarhivabile. Alegearea unei opțiuni era o chestiune de strategie; ambele variante erau valide din punct de vedere politic, deși restrînsse, în general, la parametrii oferiiți de audiența tradițională a artei.²⁷

În aceeași perioadă, în Cuba, instalațiile au devenit exemplul unei anumite tendințe cultural-economice. În loc să contribuie la confundarea politicii și a artei ca formă de rezistență, instalațiile erau dedicate mai degrabă limitelor artei și ale vieții de zi cu zi. Pînă în 1981, arta cubaneză a fost în primul rînd bidimensională. Muzeul Național din Havana are încăperi și încăperi umplute cu tablouri și doar cîteva coridoare în care pot fi văzute ceva sculpturi.

În interiorul acestei tradiții relativ neschimbate, formatul instalației a prilejuit trei deschideri importante: a introdus un mod viabil de a folosi cele trei dimensiuni, a deschis repertoriul unui număr infinit de „lucruri” care pot fi folosite artistic și a permis elaborarea unei alternative, contra realismului reprezentational și a abstracției rafinate. Realismul nu mai era *despre* lucruri; putea *fi* lucruri.

În timp ce în America de Nord și Europa formatul instalației a fost produsul speculației formaliste pornind de la spiritul *performance*-urilor din anii 1960, în Cuba a devenit o formă de „bricolaj” sau asamblaje. În contextul sărăciei materiale relative, se putea folosi orice. Bricolajul estetic a eliberat artiștii de problemele legate de importuri și penurie. Le-a oferit un mediu care încuraja apropierea la un nivel material, dar și teoretic. Artiștii au început să împrumute, digere și reasambleze soluțiile altor artiști, plasîndu-le în uz local. Au creat un eclecticism al supraviețuirii și un eclecticism al disperării. Acești termeni — pe care i-am creat acum cîțiva ani, pentru mai multă precizie — elimină judecata morală inclusă în acuzațiile de derivatism pe care *mainstream*-ul le atașează cu bucurie, adesea, pentru orice e făcut în Sud.

În Cuba, estetica bricolajului a urmat și exemplul Asociației Naționale a Inovatorilor și Raționalizatorilor (ANIR). Această instituție, care există în Cuba, în forma actuală, încă din 1976, se bazează pe canibalizarea părților, reciclarea lor și folosirea unei filosofii a remodelării instituită de Che Guevara în Sierra Maestra.²⁸ Instituția reunește oameni de știință și tehnicieni care sînt solicitați să rezolve cu ingenuitate în loc de piese orice problemă

tehnică ce survine în timpul producției. De pildă, din *bagasse*, un reziduu din trestia-de-zahăr, a fost făcut placaj, iar din reziduuri de aluminiu au fost „produse în masă” balamale folosind cuie pe post de axă. Deși capacitatea ANIR de a depăși problemele complexe de azi poate fi pusă la îndoială, instituția continuă să fie o metaforă pentru folosirea ingenuității la periferie și pentru o adevărată estetică a sărăciei.

Folosirea instalațiilor a devenit o marcă a artiștilor cubanezi ai generației *Volumen I*, o expoziție din 1981 cuprinzînd 11 artiști din Havana, care a devenit un moment istoric de referință pentru schimbarea din arta cubaneză după anii 1970, mai dogmatici.²⁹ Artiștii lucraseră cu premisa că identitatea cubaneză, *cubanía*, nu depindea de insularitate, ci putea fi îmbogățită prin digerarea contribuțiilor artistice din întreaga lume. Cea mai „radicală” lucrare din *Volumen I* a fost probabil instalația lui Gustavo Pérez Monzón, realizată dintr-o rețea de fire legate cu pietre. Expoziția a generat controverse, mituri și deschideri pentru artiștii înșiși, iar aceste repercusiuni mai pot fi resimțite în producția celor mai tineri artiști cubanezi de azi.

Modul instalației a fost internalizat de artiștii din America Latină, fără a elimina pictura tradițională și alte medii. Astăzi, explorările interdimensionale sînt dirijate ca o componentă naturală a întreprinderilor artistice. Instalația a devenit o formă artistică pentru metisaj și un instrumentent al naționalizării. Reprezintă o strategie de acomodare și apropiere. În acest sens, în Cuba, arta instalației e la fel ca religia cu rădăcini africane Santería, care sintetizează și adaptează simbolurile și artefactele catolicismului. Ca urmare, nu e surprinzător faptul că Santería a influențat multă artă cubaneză din acest secol, iar cîțiva dintre cei mai experimentați artiști ai instalației din generația anilor 1980 — printre ei, José Bedia și Ricardo Rodríguez Brey — sînt implicați și în ritualuri. Nu toate țările au, precum Cuba, ceea ce trebuie pentru „naționalizarea” tradițiilor străine, iar presiunea în creștere constantă a globalizării informației nu are un caracter benefic întotdeauna. Criticul cultural Guy Debord a formulat cu claritate acest punct atunci cînd a susținut că ceea ce definește dominația regiunilor subdezvoltate nu e doar hegemonia economică, ci și hegemonia „spectacolului”.³⁰

Cu toate acestea, spectacolul poate genera propriii săi anticorpi. Un activist social mexican care luptă pentru salvarea chirișilor însărăciți de la evacuare și-a dat numele Superbarrio. Estetica sa e legată de scena de lupte locale (*wrestling*) și de cultura de benzi desenate din jurul acesteia. Legenda spune că în 1987, un vînzător ambulant — care fusese odată luptător — a auzit pe stradă o gospodină care era pe cale să fie evacuată din casa sa: „Avem nevoie de Superman ca să ne scape de oamenii așaia răi”. Omul și-a luat un costum și mască, și-a cusut „SB” pe piept și a început să își facă apariția la evacuări. A venit și la tribunal, unde a prezentat obiecții legale suficient de puternice pentru a preveni mai mult de 1500 de evacuări în cinci ani. Deoarece evacuările nu sînt anunțate public dinainte, Superbarrio trebuie să facă aranjamente pentru a reuși să fie prezent în momentele critice. Astăzi, sub același nume operează o echipă de Superbarrios — cel puțin trei indivizi, însă poate mai mulți. „Ceea ce facem noi e transformarea protestului într-o petrecere festivă”, a explicat Superbarrio într-un interviu. „Trebuie să deschidem robinetele creativității, ale ingenuității populare, ale memoriei colective. Trebuie să salvăm tradițiile noastre și formele noastre culturale pentru bătălia pe care o purtăm. Trebuie să reinventăm acele forme de acțiune în care oamenii nu sînt spectatori, ci protagoniști.”³¹

Deși acest articol nu e o istorie a artei recente din America Latină, poate cel puțin indica anumite direcții pe care istoriile tradiționale tind să le ignore. Politica estetizată e scoasă din istoria artei. Folosirea esteticii în politici poate figura în analize culturale sau antropologice, însă doar atunci cînd ia forma pompei oficiale și rituale, nu atunci cînd e un instrument al rezistenței. Esteticile poltizate, pe de altă parte, sînt discutate mai ales ca stiluri asociate cu liderii politici care exercită un control riguros — Hitler, Stalin sau Mussolini.

O examinare a acestor chestiuni din punctul de vedere al rezistenței ne poate ajuta să redefinim scopul producției de artă și să popularizăm strategii care au fost excluse cu atenție din procesul creativ. Pentru cei din lumea subdezvoltată, e esențial să facem distincția între arta ca instrument pentru crearea culturii și pentru dobîndirea independenței și arta ca întreprindere comercială globalizantă.

Traducere de Ovidiu Țichindeleanu

25. Nelly Richard numește aceasta o „stare flotantă a sensului”, in „Margins and Institutions: Art in Chile since 1973”, *Art & Text*, Melbourne, nr. 21, 1986, p. 31.

26. *Ibid.*, p. 54–55. Membrii CADA au fost Lotty Rosenfeld, Juan Castillo (artiști), Fernando Balcells (sociolog), Raúl Zurita (poet) și Diamela Eltit (scriitoare).

27. Artiști ca Alfredo Jaar și alții consideră că dacă nu urmezi „aspectul” hegemonic în artă, comunicarea mesajului e afectată. Prin aceasta, ei riscă să devină artiști „mainstream”. Pe de altă parte, artiști precum Catalina Parra și Eugenio Dittborn, care preferă finisaje mai relaxate și folosesc materiale perisabile în lucrările lor, tocmai din dorința de a dezvolta o identitate mai locală, pot deveni tinta paternalismului specific *mainstream*-ului. Problema cu care se confruntă artiști politici e că, din momentul în care lucrarea lor e produsă în izolare de contextul politic original și e văzută prin lentilele internaționalismului *mainstream*, instrumentele formale folosite sînt considerate mai degrabă trăsături specifice individuale decît expresii ale unei culturi colective.

28. Che a organizat în munți, cu multă atenție, o fabrică de pantofi și o fabrică de armanent pentru gherile. Aceste fabrici operau prin asamblarea de unități noi din fragmente ale unor piese aruncate. În 1959, o inițiativă muncitorească bazată pe această experiență a dus la crearea Comitetului Părților în diferite fabrici din Cuba revoluționară. În 1960 au fost formate comitete de consultare pentru producția părților. În 1961, Che însuși a promovat sloganul „Muncitor, construiește-ți propria mașină”. În 1965 a fost instituită Convenția Inovatorilor și a Inventatorilor, iar în 1976 ANIR, instituție dedicată memoriei lui Che.

29. Cei 11 artiști ai *Volumen I* au fost José Bedia, Juan Francisco Elso Padilla, José Manuel Fors, Flavio Garcíandía, Israel León, Rogelio López Marín (Gory), Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Tomás Sánchez, Leandro Soto și Rubén Torres Llorca.

30. Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Detroit, Black and Red, 1983, p. 55.

31. Mario Kaplán, „Superbarrio contra los desalojos”, *Brecha*, Montevideo, 5 martie 1993, p. 10–11.

Pop politic (1998)

Luis Camnitzer

În 1961, pe când mintea mea era cufundată încă într-un fel de expresionism, am văzut expoziția „noilor realiști” la galeria Sydney Janis din New York. Fusese prima mea vizită la New York și prima întâlnire cu „arta pop”. La vremea aceea, nu m-am atașat foarte tare de lucrările pe care le văzusem și le respinsesem ca o copie întârziată a dadaismului. Cu toate astea, următoarea mea întâlnire cu popul, cu ocazia unei alte vizite doi ani mai târziu, m-a silit să trec prin prima dintre cele câteva revizuii ale opiniei mele.

De data asta am fost contrariat de sentimentul că nimic nu putea contamina o lucrare pop. În schimb, orice element de artă pop ar fi contaminat orice ar fi fost produs în vreun alt fel. Un fragment cubist introdus de un artist pop în orice pictură sau obiect era menit să fie asimilat și digerat pînă se transforma în estetică pop, pe când reciproca nu era adevărată.

În parte, desigur, asta se datora faptului că arta pop era încă vie, în timp ce alte mișcări erau deja moarte. E adevărat că, în perioada sa inițială, cubismul și-a apropiat cu ușurință forma tipărită. Dar fusese vorba mai degrabă de o „trompe l’oeil a săracului” și de o extindere a repertoriului pictural decît de un dispozitiv iconic voit, în jurul căruia să fie organizată întreaga realitate. Doar dadaismul a dezvoltat o putere similară cu aceea a artei pop și, deoarece ambele mișcări se concentrează pe obiecte și pe legăturile dintre ele, cele două par destul de înrudite. În acest sens, reacția mea inițială fusese în același timp de înțeles și neoriginală.

Al doilea lucru de care mi-am dat seama la vremea aceea fusese că artiștii pop nu operau pe baza impulsurilor emoționale, ci își foloseau capetele. Cu alte cuvinte, pentru ei arta devenise o modalitate de a pune probleme cu o claritate nemaipomenită de la primii constructiviști (sau, poate, de la realismul social).

A treia revelație a fost aceea că atmosfera picturală era practic abolită, plasînd obiectul descris (și, într-o mare măsură, obiectul artistic ca atare) în același vid hedonist în care păreau să existe obiectele banale de consum. După aceste revelații, spre 1964, devenise clar că arta pop era categoric o mișcare artistică la același nivel cu marile mișcări din trecut ale avangardei.

Dar o greșeală pe care am făcut-o a fost aceea de a vedea arta pop drept prima mișcare cu adevărat sintetică a secolului, pe când toate celelalte fuseseră analitice. De obicei, mișcările artistice au subliniat și au ales cîte un aspect particular al practicii artistice, făcînd din această fărîmă punctul de vedere pentru analiza artei înseși. Credeam că arta pop, cu caracterul ei aparent primitor și cu tendința ei spre problematizare, a reușit să evite această abordare fragmentară. În loc să încerce unificarea unui cîmp, ea abordase realitatea ca un cîmp deja unificat. Această percepție a avut două consecințe. Una era că interpretasem arta pop ca revoltă perceptuală din interiorul unei societăți a consumului. Majoritatea artiștilor implicați în această mișcare veniseră din orașe mici sau din mediul rural. Părea deci firesc să le atribui același sentiment de copleșire pe care l-am avut cînd ajunsesem la New York. Am proiectat în arta pop propriile-mi reacții politice la o lume ce părea altfel incontrollabilă. Recursesem la următoarea imagine: a te afla în tîgaie și a decide – ca încercare de supraviețuire – să-i preiei mînerul.

A doua consecință a fost că înțelegerea mea a artei pop producea frustrare. Simțeam că era o mișcare ce ar fi trebuit să încolțească la periferie, și nu la centru. Aveam de-a face aici cu imperialismul obiectului de consum atacat de societatea care îl producea, și nu de victimele sale principale – victime care erau, bineînțeles, tovarășii mei latinoamericani și eu însumi. Am decis că, încă o dată, șansa de a te afla în linia întîi estetică a lumii ne-a fost furată de artiștii de la centru și, mai rău, de data asta răspunderea ne revenea exclusiv nouă.

Am fost pur și simplu consternat cînd am aflat că nu exista nicio poziție politică deschisă în producerea pieselor etichetate drept pop. Într-un interviu pe care l-am făcut pe atunci cu Oldenburg¹, el descria arta pop ca moștenitoare directă a expresionismului abstract și a informalismului. Revărsarea de materiale (și de emoții și gesturi, cred) devenise acum o revărsare de obiecte, iar această atitudine nu schimba nimic în mod semnificativ. Politica era respinsă, potrivit lui, din cauză că ea, împreună cu sociologia, economia etc., erau discipline prea complexe pentru a te implica dacă te aflai deja în artă, iar problema era, în cele din urmă, să supraviețuiești.²

Într-o întrevvedere informală cu Robert Rauschenberg la un vernisaj, el a negat orice fel de implicații politice ale operei sale și, în schimb, a accentuat o reacție cu obiectul directă și fără valoare în sine. L-am întrebat dacă

expoziția sa *Oracle* era o acceptare a dadaismului și mi-a răspuns: „Nu, dadaismul are o atitudine politică, eu nu am. Fac asta și folosesc aceste obiecte pentru că îmi place, de dragul obiectului însuși”.³

Doar Öyvind Fahlström, într-o conversație la fel de informală, arătase un interes față de interpretările politice ale operei sale, pe care le-a explicat parțial prin faptul că s-a născut și a fost crescut în Brazilia. Indignat de invazia americană a Republicii Dominicane, îl supărase conformismul politic al multor artiști. Dar e interesant că Fahlström nu s-a văzut și nici n-a fost văzut ca un membru cu drepturi egale al mișcării pop.⁴

Date fiind toate astea, a fost, de asemenea, surprinzător că, cel puțin în America Latină, arta pop n-a avut niciun ecou semnificativ. La vremea aceea (însemnînd la cîțiva ani după New York), încercări de a produce o artă pop indigenă în Argentina, Brazilia și Columbia au creat doar versiuni facile și folclorizate ale soluțiilor formale dezvoltate la New York. Cînd politica apărea în aceste lucrări, era vorba de probleme legate de conținut – forma rămînea una de import. Era o problemă de care am scăpat mai târziu, ca simptomatică pentru o derivare incompletă. Din afara societății de consum americane, contribuția cea mai evidentă și mai de înțeles a artei pop fusese modificarea regulilor compoziției. Opera de artă era acum „expusă” ca o piesă de publicitate în locul „compoziției” tradiționale la care te aștepti în artă. Asta a însemnat o ruptură vizuală cu efecte dincolo de arta pop, care afectase chiar pictori precum Francis Bacon (tocindu-i violența voită pînă la punctul de a-i da un caracter inofensiv). Mai mult, limbajul vizual se străduia să obțină aspectul de „manufactură”, cu toată semnificația întru totul contradictorie ce rezulta de aici. Așa cum enunță cuvîntul „manufacturat”, obiectul artistic era făcut încă în mare parte cu mîinile, dar, așa cum implică același cuvînt, s-a încercat obținerea unui finisaj industrial, care nega prezența oricărei urme a mîinii. Doar Warhol a vrut să meargă la extrem, nu doar prin folosirea esteticii bunurilor de consum, ci prin transformarea în marfă a erorilor de producție. Astfel, erorile de focalizare în lucrările sale bazate pe fotografie și erorile de tipărire în cele bazate pe imprimarea prin site au devenit parte din estetica sa. În cele din urmă, printr-o turnură perversă și planificată, pînă și olografia sa picturală a dobîndit statutul de marfă, mai importantă decît capacitatea sa de a exprima ceva.

În anii 1960, chestiunea mai complexă a raportului dintre consumatorul american și mărfurile aflate la dispoziția sa părea intangibilă pentru comprehensiunea cuiva din afară. Era de neînchipuit să existe cineva interesat de crearea unei imagini iconice bazate pe obiecte care, din capul locului, dezumanizau oamenii. Părea echivalent cu a face o imagine iconică din fața lui Hitler. Cînd în 1972 Warhol îl folosise pe Mao în acest sens, acesta din urmă era încă într-o categorie diferită, era admirat de sînga și respectat de Nixon, nu era clasificat oficial ca ucigaș în masă.

Arta pop, atît de bazată pe această interacțiune americană foarte particulară, fusese, de fapt, mult mai ușor de înțeles ca formă a unei estetici foarte provinciale. Puterea internațională a Statelor Unite a reușit să distribuie trucurile formale ale acestei estetici, dar nu și esența ei, care a rămas locală. Prin urmare, în alte țări arta pop propriu-zisă a rămas *à la manière du pop*, fără a atinge vreodată punctul unei aproprieri complete. Această imagine a artei pop – o estetică provincială a Statelor Unite – a aruncat o nouă lumină asupra întregii mișcări. Dintr-un punct de vedere vizual, o înțelegere corectă, de la periferie, a artei pop din Statele Unite ar fi fost reflectată mult mai fidel în aspectul făcut de mîna al obiectelor. Dintr-un punct de vedere cultural mai profund, mai mult decît o apropiere a regulilor de design, chestiunea era aceea de a evalua rolul obiectului de consum în societatea periferică. Deși obiectele folosite ca iconografie în arta pop periferică fuseseră adesea vernaculare, raportarea la aceste obiecte n-a fost examinată, împiedicînd o interpretare și o expresie veritabil politice ale problemei. Chestiuni precum panteismul, fetișimul, statutul lucrurilor „importate”, implicațiile de clasă ale diverselor niveluri ale consumului și, astfel, multiplicitatea interacțiunilor reale și posibile între consumator și marfă fuseseră toate lăsate în afara discuției.

În acest sens, în timp ce în Statele Unite arta pop părea o estetică simplă și destul de încăpătoare (atunci cînd nu era aplaudată drept ceva foarte rafinat, ea putea trece încă drept ceva popular, fără a fi cu totul respinsă), la periferie ea deschidea o cutie a Pandorei pe care niciun artist nu voia să și-o asume în întregime. La un nivel mai simplu, a existat o rezistență împotriva internaționalizării a ceea ce fusese o producție vernaculară a Statelor Unite, cel puțin în ce privește acceptarea sa drept canon sau stil de urmat în afara granițelor acestora. Era în regulă să fie consumată doar atîta timp cît i se atașa eticheta „de import”. Creșterea prețurilor la care se vindea arta pop din Statele Unite a fost acceptată, dar artiștii locali au avut tendința de a evita popul ca model, spre deosebire de cazurile expresionismului abstract și ale altor mișcări.

În America Latină, expresia rezistenței la marfă s-a ivit prin procese de inserție și reinsertie, acest din urmă termen fiind folosit de artistul brazilian Cildo Meireles în lucrările sale din 1969–1970. Meireles retrăgea din cir-

3. „La simpatía de los objetos”, *Marcha* (Montevideo), 13 august 1965, p. 21.

4. *Ibid.*

1. *Marcha* (Montevideo), 19 mai 1965, p. 21.

2. Această poziție n-ar trebui confundată cu poziția etică a lui Oldenburg în chestiuni politice. Cînd a devenit la modă să profiți de piața artificială de artă creată de șah și de soția lui în Iranul anilor 1970, Oldenburg a fost printre primii care să interzică galeriei lui să le trimită lucrări.

culație produse destinate consumatorului (sticle de coca-cola nedeschise, bancnote), imprima pe ele mesaje politice și le reda circuitului consumului normal – adică le „reinsera”. În comparație cu arta pop din Statele Unite, fluxul dintre consumul cotidian și cel artistic era astfel inversat.

În cadrul lucrărilor mai tradiționale s-a trasat adesea o legătură directă între opera artistului cubanez Raúl Martínez (1927–1995) și arta pop din Statele Unite. Martínez studiasse la Chicago în 1952 și a lucrat în domeniul publicității în Statele Unite și Cuba, deci conexiunea pare evidentă. Cu toate acestea, opera lui Martínez arată cel mai clar posibilitățile de apropiere ale unei estetici, în raport cu simpla derivare a ei. Dispozitivele pop nu au fost utilizate pentru a introduce în muzeu imaginile iconice ale consumului, ci pentru a aduce – a insera – imagini iconice eroice în domeniul consumului popular. La fel cum Rauschenberg numea obiectele de consum „un peisaj american”⁵, Martínez făcea referire la „eroii Revoluției, poporul” ca peisaj cubanez. În măsura în care existase o influență a artei pop din Statele Unite în arta sa, aceasta din urmă fusese apropiată prin digestie politică – și doar parțial; picturile lui au rămas atât ambientale, cât și picturale. Nu a utilizat decât calitatea iconică și aranjamentele seriale.⁶

A fost nevoie de o poziție conceptuală pentru a produce lucrări cu o valoare iconică asemănătoare cu aceea a artei pop din Statele Unite. Această poziție conceptuală ajutase – la fel cum o făcuse arta pop în Statele Unite – la formularea artei în termenii problemelor. În timp ce reinserțiile lui Meireles evită trăsăturile vizuale iconice, opera lui Antonio Caro le exploatează. Lucrarea sa *Colombia*, cuvânt scris cu caracterele Coca-Cola, și utilizarea stilului folosit în afișele populare ale coridelor pentru a transmite mesaje politice spre mijlocul anilor 1970 sînt exemple ale acestui proces. Saltul lui Hélio Oiticica de la constructivism la lucrul cu școlile de samba spre finele anilor 1960 e un alt exemplu. *Tucumán arde*, o expoziție creată de un grup de artiști argentinieni în 1968 pentru a lupta împotriva represiunii economice și sociale practicate de dictatură în provincia Tucumán, fusese, de fapt, o metaexpoziție servind aceleași scopuri. Tehnicile de prezentare și gestul expunerii fuseseră recontextualizate și transformate într-o nouă imagine iconică.

În Statele Unite, aceeași poziție conceptuală a ajutat, în cele din urmă, la politizarea artei pop, generînd activitatea conceptualistă tîrzie cunoscută sub numele de neoconceptualism, care în realitate ar trebui să fie clădită drept o estetică postpop. A fost un proces făcut vizibil în mod uluitor de artista Sturtevant în expoziția ei ce a avut loc la galeria Bianchini din New York. Expoziția a constat din piese de mobilier combinate cu alte piese pictate foarte convingător în maniera actorilor principali de pe scena pop. Un dulap apărea astfel ca o colaborare între Lichtenstein, Oldenburg, Johns și Warhol, ceea ce a provocat admirație pentru capacitatea artei de a-i coordona pe acești deschizători de drumuri ca muncitori pentru propriile ei intenții. Folosind în cazul acesta arta ca un „faux-ready-made”, ea a transformat efectiv în „artă pop” noile imagini iconice ale artei și a deschis o cale pentru ceea ce se va numi mai tîrziu apropiationism.⁷ De asemenea, ea a demascat într-un mod eficace și din interior valoarea monetară a operelor de artă, o transgresiune cu siguranță mai subversivă și mai periculoasă decât gesturile paralele de dematerializare din cadrul conceptualismului din Statele Unite. Asta ar putea explica în parte „dispariția” ei din istoria anilor 1960.⁸ Un deceniu mai tîrziu, Jenny Holzer folosea procesul de reinserție, adoptînd mijloace de exprimare și un limbaj „banal” pentru circulația aforismelor ei. La rîndul ei, Barbara Kruger își apropiase tehnici comerciale de prezentare, pe care le exagerase pentru a-și transmite sloganurile.

În cele din urmă, arta pop poate fi văzută în lumina a două paradigme: una este aceea a operei din secolul al nouăsprezecelea a lui Harnett, Peto, Haberle și a celor care se înrudesc cu ei; cealaltă e aceea a lui John Heartfield. O istorie propriu-zisă ar începe cu expoziția britanică *This Is Tomorrow* (1956) și, urmînd lucrarea lui Richard Hamilton din cadrul acesteia, ar lega mișcarea cu Heartfield.⁹ Grupul orientat spre imagini iconice al primilor artiști pop din Statele Unite a stabilit, după ce le-au urmat indicile, o conexiune cu pictorii din secolul al nouăsprezecelea.

Arta pop nu trebuie văzută doar prin folosirea mărfurilor cotidiene drept icoane artistice, ci și ca o mișcare mai largă ce abordează rețeaua de relații dintre consumator și obiect, operînd prin urmare într-un context politic. Două curente subestetice din Statele Unite trebuie menționate aici. Unul e exemplificat de opera lui Luis Jiménez. Monumentele sale din poliester date cu sclipici în culorile curcubeului salvează și reinserează problematici ale gustului și eroismului în modalități ce introduc în cultura înaltă chestiuni legate de identitate, clasă și etnie.

Al doilea curent e ilustrat de munca unor fotodocumentariști precum Allan Sekula, Martha Rosler și Louise Lawler. De fapt, ei sînt legați de colajul inițial al lui Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes*

5. *Ibid.*

6. Shifra Goldman, „Painters into Poster Makers”, *Studies in Latin American Popular Culture* 3 (1984), p. 162–173.

7. Cu mult înainte de Sherrie Levine și încă din 1968, artistul venezuelean José Guillermo Castillo decupase reproduceri după picturi din *Art News* și le semna cu numele său, fără nicio altă modificare. Artistul italian Giulio Paolini și-a apropiat, de asemenea, reproduceri după picturi de diverși autori încă din 1963, dar într-o formă mai puțin radicală, resemnificîndu-le cu titluri date de el, o procedură pe care a continuat-o timp de un deceniu.

8. Thomas Crow ar trebui lăudat pentru menționarea lui Sturtevant în *The Rise of the Sixties*, New York, Harry W. Abrams, 1996, p. 159.

9. Poziția lui Hamilton și aceea a tovarășilor săi de expoziție au fost politic mai puțin virulente și angajate decât aceea a lui Heartfield, dar împărțeau totuși o estetică și un simț al satirei cu privire la mărfuri și la valorile clasei de mijloc.

So Different, So Appealing (1956), care a servit drept copertă a catalogului expoziției *This Is Tomorrow*. Prin pînzele din 1968 ale pictorului islandez Erro (scene ale Războiului din Vietnam în bucătării ale clasei de mijloc) și pînă la *Bringing the War Home: Home Beautiful* (1969–1972) de Martha Rosler, începem să înțelegem lucrările acestor artiști și concentrarea lor pe interacțiunea cu mărfurile. Ei folosesc fotografia pentru a valida adevărul analizei lor critice a acestor relații. Furnizează o documentare contextuală a icoanelor societății de consum, le prezintă într-o formă ireproșabilă și le redau cîmpului unificat al realității consumului (unificat cel puțin în contextul galeriei). Poate că acest cîmp nu e subminat de opera lor, dar cel puțin privitorii pot fi supuși unei oarecare conversii ideologice înainte ca lucrarea să fie cooptată.

Cutia Brillo e poate un bun exemplu aici, deoarece servește ca numitor comun atât pentru curentele politice, cît și pentru cele nonpolitice ale artei pop. Pentru artiștii orientați spre imagini iconice, cutia e exact asta, cu accentul pus pe numele de firmă. Pentru artistul relațional, ea devine, dincolo de un obiect de consum, și tribuna improvizată de pe care se emit mesaje.

Traducere de Alexandru Polgár

Modernitatea țirze nu are punct de fugă, marginile îi sînt în continuă expansiune, nomadicul domină viața de zi cu zi, iar permanența și continuitatea sînt doar branduri turistice. Globalul contemporan încorporează practicile locale, le nivelează, le amestecă și le transformă în semne recognoscibile, în bunuri de consum; relațiile sînt intense, dar de scurtă durată, benzile rulante de producție devin invizibile, mașinile de vîndut vise strălucesc cu litere mari, de neon, iar prezentul se transformă în aburi și vapori. Aceste trăsături, dintre care multe compun epoca „modernității lichide” descrisă de Zygmunt Bauman la începutul noului mileniu, se regăsesc încă din prima parte a anilor '90 în lucrările artiștilor contemporani, mai ales ale celor din fostul bloc estic, pentru care granițele se lichiefiază la propriu și capitalul devine sinonim cu circulația liberă (*the free flow of capital*). Aceștia s-au remarcat drept colecționari de imagini ale efemerului, documentariști ai noilor peisaje urbane, atenți la întâlnirile idiosincratice dintre culturi ajunse dintr-odată în conviețuire, inventariindu-și experiențele personale ca pe ultime mărturii ale unei lumi a cărei schimbare ireversibilă o percepem în timp real sau creînd pentru celălalt condiții de experiență plurisenzoriale, care să indice infiltrarea diferitului în familiar.

Dan Mihățianu nu s-a oprit cu investigarea și înregistrarea acestei lumi la anii în care a plecat din România în Europa mai mult sau mai puțin de Vest. Proiectul său de cercetare vizînd „economia lichidă” a devenit unul permanent, în care se pot citi permeabilitățile contextelor locale și global, interschimbările continue dintre acestea, evitarea instaurării unui sistem uniform și unitar prin supraviețuirea economiilor sau stilurilor de viață alternative, precum și flexibilitatea structurilor social-politice în care artistul (lucrătorul cultural) poate oricînd oferi un model de adaptare.

În selecția alcătuită pentru *IDEA* putem citi principalele direcții din această cercetare, fiecare dintre ele reprezentînd o imagine sintetizatoare a ultimilor 25 de ani, cît și a unui prezent deschis – de la perechile purtate de jeans (1990–2013) la mulțimile în stradă și la sticla potențial incendiară. (Raluca Voinea)
„Termenul de «economie lichidă» se referă la fluiditatea, volatilitatea, versatilitatea și imprevizibilul unui fenomen global – existența economiilor alternative, autonome, paralele sau subterane, în cadrul actualului sistem economic oficial. Persistența unor practici tradiționale sau arhaice, combinate cu noi tehnologii și forme de producție în procesul reajustării la noi situații politice, sociale și economice care se petrec periodic în societatea noastră, este un factor de continuitate și dezvoltare, dar și o alternativă la economia globală, subordonată structurilor și intereselor transnaționale. Există o interconexiune puternică între structurile economice, sociale și culturale de la toate nivelurile, care face ca dihotomiile oficial/underground, legal/legal, industrial/artizanal, cultură înaltă/cultură populară, profesionist/ amator, calificat/autodidact, tradițional/vizionar să fie aproape inseparabile.” (Dan Mihățianu)

Dan Mihățianu: *Liquid Economy* Production/Consumption/Alienation

Late modernity doesn't have a vanishing point, its edges are in continuous expansion, the nomadic dominates daily life and permanence and continuity are just touristic brands. The contemporary global incorporates local practices, it evens, mixes and turns them into recognizable signs, into consumption goods; relationships are intense but short-lived, the production assembly lines become invisible, the dreams-selling machines shine in big, neon letters and the present turns into steam and vapours. These traits, many of which compose the epoch of "liquid modernity" as it was described by Zygmunt Bauman at the beginning of the new millennium can be found already in the first part of the 90s in the works of contemporary artists, especially those in the former Eastern bloc, for whom the borders literally liquefy and capital becomes synonymous to free circulation (*the free flow of capital*). These artists became known as collectors of pictures of the ephemeral, documentarists of the new urban landscapes, attentive to the idiosyncratic encounters between cultures suddenly forced to coexist, inventorying their personal experiences as last testimonies of a world which irreversible change we now perceive in real time, or creating for the other conditions of multi-sensory experience which indicate the infiltration of the different into the familiar.

Dan Mihățianu hasn't stopped investigating and recording this world to the years when he left Romania for the more-or-less Western Europe. His research project on "liquid economy" has become a permanent one, in which one can read the permeability of local and global contexts, the continuous interchanges between them, the avoidance of a uniform and unitary system's instauration through the survival of alternative economies or life-styles, as well as the flexibility of social-political structures in which the artist (the cultural worker) can at any time offer a model of adaptability.

In the selection made for *IDEA* one can read the main directions of this research, each one of them representing a synthetic image both of the past 25 years and of an open present – from the used pairs of jeans (1990–2013) to the crowds in the streets and the potentially incendiary bottle. (Raluca Voinea)
"The term 'Liquid Economy' refers to the fluidity, volatility, versatility and unpredictability of a global phenomenon – the existence of alternative, autonomous, parallel or underground economies, within the actual official economical system. The persistence of traditional and archaic practices combined with new technologies and production forms in the process of readjustment to new political, social and economic situations that are occurring periodically in our society, is a factor of continuity and development, but also an alternative to a global economy, subordinated to transnational structures and interests. There is a strong interconnection between economic, social and cultural structures at all levels, which makes the dichotomies official/underground, legal/illegal, industrial/artisanal, high culture/popular culture, professional/amateur, skilled/autodidact, traditional/visionary, almost inseparable. The project looks into the main aspects of 'liquid economies' – positions – relations – resources – practices – infrastructure – sustainability – production – distribution – consumption – capitalization. (Dan Mihățianu)

DAN MIHĂȚIANU born 1954 in Bucharest, cofounded subREAL in 1990 (cooperation until 1993), has initiated and coordinated a series of international projects, such as: *Balt-Orient Express*, ifa-Galerie Berlin, Kunsthale Exnergasse Vienna, National Museum of Art Bucharest, 1996; *Transferatu*, ifa-Galerie Berlin, 1999; *Transcafe*, Galeria Noua Bucharest, 2000; *Liquid Matter*, Kunstraum Bethanien Berlin, 2006; *Social Cooking Romania*, NGBK Berlin, 2007. Since the 1980s his work has been exhibited in various solo and group shows, among others: *Les Rencontres Internationales*, Paris, Berlin, 2014; *Literacy-Illiteracy*, 16th Tallin Print Triennial, 2014; *Les enfants de Ceaușescu et de George Soros*, Plan B Gallery, Berlin, 2013; *subREAL Retrospect*, MNAC, Bucharest, SALT, Istanbul, 2012, 2013; *Official History*, Galerie Renate Kammer, Hamburg, 2011; *Plaques tournantes*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010; *Nightsense*, Nuit blanche Toronto, 2009; *Divided Files*, 3.14 International Contemporary Art Foundation Bergen, 2008; *The Process*, Prague Biennale 3, 2007; *New Video, New Europe*, Renaissance Society Chicago, Contemporary Art Museum St. Louis, Tate Modern London, Stedelijk Museum Amsterdam, The Kitchen New York, 2004–2006; *Tracing Space*, Bergen Kunsthall, 2005; *Not on the Sky & not on the Earth*, Museum of Modern Art, Skopje, 2004; *Context*, Romanian Pavilion, La Biennale di Venezia, 49., 2001; *CTRL [SPACE]*, ZKM/Museum for Contemporary Arts Karlsruhe, 2001; *Periferic 4*, Iași, 2000; *Video Cult/ures*, ZKM/Museum for Contemporary Arts Karlsruhe, 1998; *Ad Hoc*, Museum of Contemporary Art – Ludwig Museum, Budapest, 1997; *Firewater*, Art in General, New York, 1996; *Nineteen-fifty-four*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1994; *Aperto*, 45th International Art Exhibition Venice Biennale/Biennale di Venezia, 1993; *Production of Cultural Difference*, 3rd International Istanbul Biennial, 1992; *Points East*, Third Eye Centre, Glasgow, 1990; *Impact Art Festival*, Municipal Art Museum, Kyoto, 1986, 1987, 1988; *Art of Today*, Club of Young Artists, Budapest, 1986, 1987; *European Print Triennial*, Grado, 1987.



Great Distillations, copper, galvanized steel, flower, fermented fruits, alcohol, 1994



Apparat, Neue Schönhauser Strasse 20, Berlin, 1994-1999



Degree 0, miniature bottles, single malt spirit, edition of 100, Glenfiddich Distillery, Scotland, 2002



Liquid Matter Archive, steel structure, copper stills, bottles, alcohol, Kunstraum Bethanien, Berlin, 2006



Union, brandy bottles cast in concrete, multiple of 100, 30 x 10 x 10 cm each, MNAC, Bucharest, 2005



Plaques tournantes, polyurethane, inkjet prints, cardboard, wood, aluminium, PVC, 2007-2012



Vodka Pool, vinyl pool liner, vodka, coins, Nightsense, Nuit Blanche, Toronto, 2009



Diary, used jeans, wood structure, 350 x 200 cm, 1990-2013





Les enfants de Ceaușescu et de George Soros, two-channel sound and video projection, furniture, objects, Plan B Gallery, Berlin, 2013



Exhibition view, *Diary of a Discussion on Education and Other Things*, 2014. Photo credit: Miron Vlădăr Vivien

„Întotdeauna la un pas de artă“

Diana Marincu

Nita Mocanu, *Jurnalul unei discuții despre educație și altele*, 12–14 septembrie 2014, Conset, Cluj

Formatul expozițiilor de artă contemporană se schimbă constant și se distanțează de ideea „marilor” întâlniri cu arta, pentru a produce nu o rată a acestei promisiuni, ci o lucidă detașare de acest tip de așteptări. Sub influența nevoii de a introduce noi instrumente pentru crearea unui discurs mai relaxat și mai deschis spre public, expozițiile se transformă adesea în spații de reflecție, unde perspectivele unice și conceptele tari sînt înlocuite de incertitudini, demonstrații parțiale și puncte de vedere multiple. „Întotdeauna la un pas de artă”, sintagmă extrasă din lucrarea *Jurnal evaziv* a Nitei Mocanu, reprezintă cel mai bine esența ultimei sale prezentări în cadrul Atelierelor Conset din Cluj și, mai mult decît atît, își poate extinde „diagnosticul” și spre starea generală a scenei artistice românești. Într-o încercare de a renunța la un format static de prezentare, atelierul Nitei Mocanu a început cu o expunere a lucrărilor personale legate de situația educației în România – pe care o cunoaște bine, fiind profesoară la Liceul de Arte din Arad – pentru a se transforma ulterior într-un laborator de gîndire și producție de idei despre învățămînt, modelate în funcție de participanți pe parcursul a trei săptămîni. Ultima parte a prezentării (12–14 septembrie) a integrat tot acest material acumulat, decupîndu-l apoi în forma unor poeme vizuale de tip jurnal care reprezintă „vocale” interlocutorilor sau citate ale clișeeleor atît de răspîndite în domeniu: „Unde ai văzut tu fetiță cu păr verde?”, „baletul în jurul naturii moarte”, „linia care definește forma”, „educația artistică e o taină”, „arta contemporană e de nișă”, „și acum, drapaje din alt secol”, „veselia ritmului vizual” etc.

Atelierele Conset, desfășurate la Casa Tranzit din Cluj, au pornit de la ideea confruntării dintre domeniul artelor vizuale și alte sfere ale cunoașterii, prin care contextualizarea mai extinsă a artei ar putea determina noi abordări teoretice. Situndu-se pe o poziție contrară rigidității specifice instituțiilor dedicate artelor, Conset se definește ca o instituție temporară, experimentală, menită „să lărgescă orizontul de așteptare și de încorporare a posibilelor producții de sens”. Artiștii invitați de Szilárd Miklós, inițiatorul atelierului, își construiesc proiectele în funcție de dialogul cu cîțiva parteneri și cu publicul interesat să își aducă o contribuție, iar finalitatea nu include cu necesitate o expoziție ca rezultat al cercetării. Structura Conset pare mai degrabă o formulă de „mediere” intensă între cadrul producerii lucrărilor și cel al receptării, printre jaloane precum biblioteca, întîlnirile cu artiștii, proiecțiile video și publicațiile.

Nita Mocanu, prima artistă în rezidență la Conset, recurge la expoziție ca la un instrument flexibil pentru a face public un proiect de analiză critică despre stadiul actual al sistemului educației vizuale din România, aducînd accente diferite subiectului – de la o voce singulară, subiectivă, în prima zi, la mai multe voci, mai coagulate, în

“ALWAYS A STEP AWAY FROM ART”
Diana Marincu

Nita Mocanu, *Diary of a Discussion on Education and Other Things*, 12–14 September 2014, Conset, Cluj

The format of contemporary art exhibitions constantly changes and distances itself from the notion of “great” encounters with art, not in order to avoid the failure of this promise, but for achieving a conscious detachment from this sort of expectations. Under the influence of a need for introducing new instruments for creating a discourse more relaxed and more open to the public, exhibitions often become spaces for reflection, where single perspectives and hard concepts are replaced with uncertainties, partial demonstrations and multiple points of view. “Always a step away from art”, a phrase I extracted from Nita Mocanu’s *Evasive Diary*, best represents the essence of her last presentation at the Conset Workshops in Cluj and, more than this, can also expand a “diagnosis” of the general situation in the Romanian art scene. In an attempt at renouncing to static display, Nita Mocanu’s workshop started with an exhibition of personal work on the status of education in Romania – which she knows well, being a teacher at the Art High School in Arad –, and later transformed itself into a laboratory of thinking and producing ideas about the school system, designed in consideration of the participants during three weeks of collaborative work. The last part of the presentation (12–14 September) has integrated this accumulated material in its entirety, cutting it in shape of diary-type visual poems representing the “voices” of discussion partners or quotations of various clichés widespread in the field of education: “Where did you see a little girl with green hair?”, “the ballet around still life”, “the line defining the form”, “art education is a mystery/sacrament”, “contemporary art is a niche”, “and now, some draping from a different century”, “the gaiety of visual rhythm”, etc.

The Conset Workshops at the Tranzit House in Cluj started from the idea of confronting the domain of visual arts with other spheres of knowledge, whereby the expanded contextualization of art could determine new theoretical approaches. Standing on a position opposite to the rigidity characterizing art institutions, Conset defines itself as a temporary experimental institution meant “to widen the horizon of expectations and incorporations of possible productions of meaning”. The artists invited by Szilárd Miklós, the initiator of the workshops, build their projects in a dialogue with a number of partners and with the public interested in contributing, but the end product of such proceedings do not necessarily imply an exhibition as a result of the research. The structure of Conset is rather a form of intense “mediation” between the frame of art production and that of art

DIANA MARINCU (n. 1986) este doctorandă la Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, cu o cercetare despre discursurile curatoriale construite în jurul unor criterii politico-geografice în ultimii douăzeci de ani. Semnează cronici de artă în revistele *Arta*, *Observator cultural*, *Dilema veche*, *Poesis Internațional* și în alte publicații.

DIANA MARINCU (b. 1986) is a Ph.D. candidate at the National University of Art in Bucharest, Art History and Theory Department, with a research focusing on the curatorial discourses built in relation with political and geographical criteria in the last twenty years of exhibition making. She writes art reviews in *Arta*, *Observator cultural*, *Dilema veche*, *Poesis Internațional*, and other publications.



Exhibition view, *Diary of a Discussion on Education and Other Things*, 2014. Photo credit: Mihai Plătici

ultima zi. Această schimbare și solidarizare între participanți înseamnă mai mult decât întărirea poziției artistei în cadrul demersului său critic, fiind de asemenea o „probă” din punct de vedere metodologic pentru un viitor atelier de lucru ce-și propune schimbarea la nivel național a programei școlare în domeniile artistice.

De la o expoziție de autor la una de tip laborator și în final la una poetico-documentară, parcursul *Jurnalului unei discuții despre educație și altele* a urmărit două ipostaze ale partenerilor de discuții – cea de artist și cea de profesor –, văzute ca două identități distincte. Cum gîndești și cum acționezi în cele două registre? Care sînt urgențele fiecăreia dintre ele și cum comunică acestea? Cum ar trebui acționat pentru a schimba programa inadecvată, bazată strict pe formalismul limbajului vizual? Ce fel de susținere are, de fapt, arta ca obiect de studiu în școală? Cum se pot reevalua cerințele educației vizuale din România pentru a găsi punctul de intersecție între „viață” și școală? În ce fel s-ar putea dezvolta o gîndire critică într-un cadru normativ precum cel al învățămîntului public? Acestea sînt cîteva dintre întrebările care traversează documentarea începută deja de Nita Mocanu la Arad în 2010 sub forma unui chestionar video și continuată aici în urma discuțiilor cu Szilárd Miklós și Dénes Miklósi, un alt inițiator al proiectului Conset și participant la atelierul acestuia. Fiecare dintre artiștii sau curatorii invitați de Nita și-a povestit propria experiență de la școală, iar Nita a transformat ideile și informațiile într-un fel de *mind map* din texte și fotografii. Identificînd cele mai sensibile puncte ale traseului educație – cultură – politică, majoritatea profesorilor au fost de acord că cerințele manualului și programa, așa cum arată ele în acest moment, nu sînt altceva decît sisteme de a configura o realitate paralelă despre artă, izolată de orice responsabilitate socială și imună la schimbările instrumentelor specifice sau ale definițiilor artei cu care operăm. „Obiec-

reception, via flagpoles such as the library, meetings with artists, video projections and publications.

Nita Mocanu, the first artist-in-residence at Conset, resorts to the exhibition as a flexible instrument for making public a project of critical analysis about the current situation in the system of visual education in Romania, contributing different emphases to this topic – from a singular subjective voice on the first day of the project to many voices, more coagulated, on the last. This change and solidarity between the participants means more than strengthening the artist’s position within her critical discourse, being also a methodological “trial” for a future workshop that has set as its aim the transformation at national level of the curriculum in teaching artistic disciplines.

From a personal exhibition to a laboratory and, in the end, to a poetic-documentary, the trajectory of the *Diary of a Discussion on Education and Other Things* pursued two postures of the partners in dialogue – that of the artist and that of the professor – viewed as two distinct identities. How does one think and how does one act in these two registers? What are the urgencies of both and how do they communicate? What is the kind of support art receives as a subject matter in schools? How can one reassess the requirements of visual education in Romania in order to find the meeting point between “life” and “school”? How can one develop critical thinking in a normative frame such as that of public education? These are some of the questions traversing the documentation started by Nita Mocanu in Arad in 2010 as a video questionnaire and continued here following discussions with Szilárd Miklós and Dénes Miklósi, another initiator and artist-in-residence at Conset. Each artist and curator invited by Nita Mocanu shared his or her school experience, and Mocanu transformed ideas and information into a sort of mind map made of texts and photos. Identifying the most sensitive points of the trajectory education-culture-politics, the majority of the teachers agreed that the requirements of the textbooks and the curriculum in their current state are nothing but systems for configuring a parallel reality about art, isolated from any social responsibility and immune to changes in specific instruments or art definitions with which we operate. Today, the relevant “objectives” are not the contrast between warm and cold colors, neither the painterly treatment of a surface. These can constitute, as Nita Mocanu suggests, a practical guide of materials and working techniques, but cannot replace the formative role played by this subject as regards the *motivation and goal of expression through art*. Nita Mocanu’s 2012 video *The Development of Sensibility* presents an 8th-grader reading a text resembling Eugen Ionescu’s absurd writings – the reference skills for the “Development of sensibility, creativity and artistic imagination” in the official school curriculum. Gradually, the rhetorical impetus of the girl recedes and errors and emotions appear. It seems as if the meaning of the text exceeds the semantic reference and a link is totally missing from the logical connection of activities and objectives. From the same series, *The Development of Creativity* conveys a collage of phrases quoted from the curriculum according to the principles of using elements of plastic language, without paying attention to the meaning of words and privileging the dexterity in cutting.

Other projects attempting at destabilizing clichés on education can be found in the work of h.arta group, for which emancipation, decanonization of culture and “usefulness” of art are constant concerns. *On Art and the Way We Look at the World*, a project included in the International Biennial of Contemporary Art – Periferic 7, Iași, 2006, has kept its relevance today, after 8 years since the proposition of some principles, a quasi-*manifesto*, indeed, for a re-definition of our relationship to contemporary art in a public institutional context, principles such as: “We can believe that the artist is always a genius, who is not understood in his or her time, somebody completely different from us, ‘common people’. It depends on us whether we want to perpetuate these ideas on art and keep a reverential and



Evasive Diary – “Autumn – warm colors, blue is a cool color”, digital photography, 2014

tivele” relevante astăzi nu sînt contrastul cald-rece, nici tratarea picturală a unei suprafețe. Ele pot constitui, așa cum propune Nita Mocanu, un ghid practic de materiale și tehnici de lucru, dar nu pot înlocui rolul formativ pe care această disciplină îl are în ceea ce privește *motivația și scopul* exprimării prin artă. Videoul Nitei Mocanu, *Dezvoltarea sensibilității*, din 2012, înfățișează o elevă de clasa a VIII-a citind un text desprins parcă din Eugen Ionescu – competențele de referință pentru „Dezvoltarea sensibilității, creativității și imaginației artistice” din programa școlară. Treptat, emfața retorică a fetei scade și apar erorile și emoțiile. Pare că semnificația textului depășește referențialul semantic și că o verigă de legătură lipsește complet în înlănțuirea logică a activităților și obiectivelor. Din aceeași serie, *Dezvoltarea creativității* redă un colaj al unor sintagme extrase din programa școlară conform principiilor de folosire a elementelor limbajului plastic, fără a ține cont de sensul cuvintelor, ci doar de dexteritatea de a decupa.

Proiecte care au încercat de-a lungul timpului să destabilizeze clișeele educației se regăsesc și în munca grupului h.arta, pentru care emanciparea, decanonizarea culturii și „utilitatea” artei sînt cîteva preocupări constante. *Despre artă și felurile în care privim lumea*, un proiect inclus în Bienala Internațională de Artă Contemporană – Periferic 7, de la Iași, în 2006, este la fel de relevant și astăzi, la distanță de opt ani de la redactarea unor principii, aproape *manifest*, pentru o redefinire a raportului cu arta contemporană în context public instituțional, precum: „Putem crede că artis-

humble attitude regarding art (and culture, in general), or – instead – we want to consider art as something close, normal, natural and useful, something about which we talk in our lives, something that not only reflects reality in a passive way, but can effectively change things.”

If one always ignores the thought producing potential, and its possibility of shaping new identities, visual education ends up as the least respected subject taught in schools, the one with the smallest potential for being integrated as an instrument of knowledge in the life of pupils. Henry Giroux, a known exponent of multicultural critical pedagogy in the United States, argues in his *Pedagogy and the Politics of Hope* that the current crisis of pedagogy has one of its causes in the lack of sensibility the system displays when it comes to the way in which pupils perceive and assimilate information, as well as to the relationship built between teachers and pupils at the level of power structures legitimizing and perpetuating a dominant culture, supposed to not challenge too much the social and institutional frame in which the transmission of knowledge takes place. Objectivity, efficiency and technique, viewed as priorities, separate, instead of bringing together, history and the present, the idealism of public education and the space we live in, harmony and the struggle for a better society. What is taught in schools is not synonymous with what happens outside of the classroom, and this tension manipulates our vision about the relationship between information and power. Inhibiting any attempt at a moral inquiry about the relationships between

tul e întotdeauna un geniu, neînțeles de epoca sa, cineva complet diferit de noi, «oamenii obișnuiți». Depinde de noi toți dacă vrem să perpetuăm aceste idei despre artă, dacă vrem ca atitudinea noastră în fața artei (și a culturii, în general) să fie una reverențioasă și umilă sau dacă vrem, dimpotrivă, să socotim că arta poate fi ceva apropiat, normal, firesc și folositor, ceva ce vorbește despre viețile noastre, ceva ce nu doar reflectă pasiv realitatea, ci care poate schimba în mod real lucrurile”.

Dacă se ignoră mereu potențialul de a produce idei și de a contura noi identități, educația vizuală sfinștește prin a fi cea mai umilă materie predată în școli și cu cel mai mic potențial de a fi integrată ca instrument al cunoașterii în viața elevilor. Henry Giroux, un exponent cunoscut al pedagogiei critice multiculturale din Statele Unite, susține în studiul *Pedagogy and the Politics of Hope* că una dintre cauzele crizei actuale a pedagogiei o constituie insensibilitatea sistemului față de felul în care elevii percep și asimilează informațiile prezentate și față de relația construită între profesor și elev la nivelul structurilor de putere care legitimează și perpetuează o cultură dominantă, în măsură să nu provoace prea mult organizarea socială și instituțională în care are loc transmiterea cunoașterii. Obiectivitatea, eficiența și tehnica, văzute ca prioritare, separă, în loc să aducă împreună, istoria și prezentul, idealismul învățămîntului public și spațiul în care trăim, armonia și lupta pentru o societate mai bună. Ceea ce se predă în școli nu este sinonim cu ceea ce se întâmplă în afara sălii de clasă și această tensiune manipulează viziunea asupra raportului informație-putere. Inhibînd orice tentativă de chestionare morală a relațiilor dintre privilegiați și subordonați, sistemul educațional actual depolitizează și exclude programatic orice inițiativă critică îndreptată spre asimetria relațiilor de putere. Henry Giroux pledează pentru o „pedagogie radicală”, care să țină cont de trei direcții importante: politica statului care influențează identitatea școlii, textul ca instrument ideologic și cadrul vieții tuturor entităților participante, cu moștenirile culturale, experiențele și limbajele specifice. Ținînd cont de acestea, se deschide o „pedagogie a posibilității”, incluzînd vocea școlii, vocea elevului și vocea profesorului.

Astfel, una dintre prioritățile învățămîntului artistic ar trebui să se concentreze pe refacerea legăturilor dintre spațiul închis al sălii de clasă și societatea în care trăiesc elevii și „urgențele” lor. Nita Mocanu a oferit ocazia profesorilor de a-și face auzită vocea, un prim pas al unui dialog esențial pentru recunoașterea unor probleme ignorate prea mult timp. Plasînd citate extrase din discursul profesorilor în diferite locuri din oraș pentru a le fotografia în context, Nita Mocanu oscilează între două manifestări ale mesajului, din estetic înspre etic și invers. Cea mai poetică lucrare a expoziției, videoul *Martie*, este o metaforă despre legături indestructibile, maternitate și obligații. Două mîncaci, a mamei și a copilului, sînt cusute una de alta, într-o apropiere forțată, dar necesară. Faptul că la un moment dat firele sînt tăiate determină detașarea și eliberarea de sub protecția adultului și începutul unei noi relații, de egalitate de data aceasta. Gestul acesta firesc, transpus în zona teoretică a problemei ridicate de Nita Mocanu, se poate traduce în asumarea totală a unui echilibru între cele două instanțe, profesor și elev, privite cu empatie și responsabilitate. Odată definit teritoriul de întîlnire, polifonia vocilor și multiplele straturi istorice ale acestei relații, am încredere că școala ar putea integra în timp și „fetița cu păr verde”.



Evasive Diary – “The classes for finding beauty in a A4 format”, digital photography, 2014

privileged and subordinated, the current educational system depoliticizes and programmatically excludes any critical initiative aiming at the asymmetry of power relations. Henry Giroux pleads for a “radical pedagogy”, which would consider three important directions: state policies that influence school identity, texts as ideological instruments and life contexts of all participants, with their specific cultural heritage, experiences and languages. Observing these directions, a “pedagogy of possibility” opens up, one that includes the voice of the school, that of the pupil and that of the teacher. Thus, art education should take as a priority the focus on rebuilding the connections between the closed space of the classroom and the society in which pupils are living, as well as their “urgencies”. Nita Mocanu has offered teachers the possibility of making their voice heard, which is a first step for an essential dialogue for recognizing long-ignored concerns. Placing quotations from the discourse of teachers in various locations in the city and taking pictures of them, Nita Mocanu oscillates between two manifestations of the message, from the aesthetic to the ethical and back. The most poetic work of the exhibition, a video titled *March*, is a metaphor about indestructible links, motherhood and obligations. Two sleeves, one of the mother and the other of the child, are sewn together in a constrained but necessary closeness. The fact that at some point the threads are cut determines detachment and liberation from the protection of the grown-up and the beginning of new relationship, this time of equality. This natural gesture, transposed in the theoretical field of the question raised by Nita Mocanu, can translate as a complete assumption of a balance between the two positions, that of the teacher and that of the pupil, viewed with empathy and responsibility. With the definition of the meeting place, of the polyphony of voices and of the various historical layers of this relationship, I have trust that the school could also integrate, in time, “the little girl with green hair”.

Translated by Alexandru Polgár



Tiago Borges and Yonamine AfroUFO, installation, 2014, © Leo Eloy/Fundação Bienal de São Paulo

Cum să lupți pentru lucruri care nu există

Tobi Maier

Cea de-a 31-a ediție a Bienalei de la São Paulo, 6 septembrie – 7 decembrie 2014

În 1967, artistul brazilian Hélio Oiticica și-a publicat textul *General Scheme of the New Brazilian Objectivity* deodată cu inaugurarea unei expoziții la Muzeul de Artă Modernă din Rio de Janeiro. La vremea respectivă, el pleda pentru luări de poziție din partea artiștilor în problemele politice, sociale și etice, făcînd semn, în același timp, spre o tendință a practicii artistice colective. Citîndu-l pe criticul și scriitorul brazilian Ferreira Gullar, Oiticica era în favoarea tezelor potrivit cărora artiștii trebuie să fie ființe sociale, a căror operă nu trebuie doar să fie creată, ci și să încerce să schimbe conștiința celor din jur.¹ Deși Oiticica nu e prezentat în expoziție ca atare, majoritatea lucrărilor care se pot vedea la cea de-a 31-a ediție a Bienalei de la São Paulo sînt pătrunse de acest spirit.

Titlul sus-menționat al expoziției este doar una dintre mai multele denumiri pe care echipa curatorială le-a ales pentru expoziție. Printr-o mișcare inteligentă de eludare a pretenției instituționale de a avea o identitate clară și ca semnificant al multitudinii de aspecte puse în joc, unii ar citi titlul și drept *Cum să... „cauți”, să „recunoști”, să „citești despre”, să „îți închipui”... lucruri care nu există*. Cu mult înainte de deschiderea expoziției în parcul Ibirapuera, echipa din jurul lui Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Oren Sagiv și Pablo Lafuente a organizat întîlniri deschise în toată țara, întîlniri care se prelungesc prin prelegeri și *performance*-uri în pavilionul Bienalei de la São Paulo. Acest accent pus pe temporalitatea discursivă în arta contemporană se manifestă și în arhitectura expoziției. Vizitatorul e întîmpinat de o

TOBI MAIER este curator și scriitor activînd la São Paulo, unde a fost curator asociat la a treizecea ediție a Bienalei de la São Paulo (2012). Mai înainte, a lucrat ca muzeograf la Frankfurter Kunstverein, în Frankfurt am Main (2006–2008), și la Ludlow 38, satelitul pentru artă contemporană din centrul orașului al Institutului Goethe de la New York (2008–2011). Recent, a coeditat *OEI #60–61, Extra-disciplinary spaces and de-disciplinizing moments: In and out of the 30th Bienal de São Paulo* (2013) și *OEI #66, poema/processo* (2014), precum și cel de-al patrulea număr al revistei braziliene online *Periódico Permanente*.

HOW TO FIGHT FOR THINGS THAT DON'T EXIST
Tobi Maier

31st São Paulo Biennial, 6 September – 7 December 2014

In 1967 Brazilian artist Hélio Oiticica published his text *General Scheme of the New Brazilian Objectivity* in conjunction with an exhibition at the Modern Art Museum of Rio de Janeiro. At the time he was advocating for artists to take a position towards political, social and ethical problems as well as pointing at a tendency towards a collective art practice. Quoting Brazilian critic and writer Ferreira Gullar, Oiticica supported the theses that artists have to be social beings, whose work must not only be created but also attempt to change the consciousness of people around them.¹ While Oiticica is not presented in the exhibition itself, this spirit permeates much of what is on view in the 31st edition of the São Paulo Biennial.

The above mentioned exhibition title is only one of several designations that the curatorial team has chosen for their exhibition. In a clever move to escape the institutional demand for a clear identity and as a signifier for the multiplicity of issues at stake, others would read *How to “look for”, “recognise”, “read about” or “imagine” Things That Don't Exist*. Long before the show opened in Ibirapuera Park, the team around Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Oren Sagiv and Pablo Lafuente had initiated open meetings all over the country, which continue to evolve through lectures and performances in the Biennial Pavilion in São Paulo. This emphasis on

TOBI MAIER is a curator and writer based in São Paulo, where he was an associate curator for the 30th edition of the Bienal de São Paulo (2012). Previously, he worked as a curator at Frankfurter Kunstverein in Frankfurt am Main (2006–2008) and at Ludlow 38, the downtown satellite for contemporary art of the Goethe-Institut in New York (2008–2011). He recently co-edited *OEI #60–61, Extra-disciplinary spaces and de-disciplinizing moments: In and out of the 30th Bienal de São Paulo* (2013) and *OEI #66, poema/processo* (2014) as well as the fourth edition of the Brazilian online magazine *Periódico Permanente*.



Edward Krasinski
Spear, © Leo Eloy/Fundação Bienal de São Paulo



Edward Krasinski
Spear and Other Works, 1963–1965, with photographs by Eustachy Kossakowski, © Sofia Colucci/Fundação Bienal de São Paulo

Mujeres Creando
Espacio para Abortar [Space to Abort], urban intervention, participative platform, 2014, © Leo Eloy/Fundação Bienal de São Paulo





Otobong Nkanga
Landversion, installation, 2014, © Sofia Colucci/Fundação Bienal de São Paulo



the discursive temporality in contemporary art unfolds in the exhibition's architecture. The visitor is welcomed by a large *Agora*, a structure that allows immediate visibility to the discursive and performative aspects emphasized by the curators. The ground floor of the pavilion is open for free circulation, converted into a "public" space, where the counting of visitors through the turnstiles only starts once we start to ascend to the first floor.

From a desire to generate conflict, to think and act collectively, the exhibition proposes a discussion on politics, religion, gender, economic or social structures in contemporary life, opening the way for other approaches that transform the hegemony of image representation and voices that surround us. While there has generally been a lot of disenchantment with political promises in the country and street protests advocating for social justice as well as better education and medical services keep sparking in São Paulo since 2013, these more explicit themes have little visibility in contemporary artistic production in Brazil and gain essential momentum through this biennial. If art of the artists are represented by projects of a collaborative nature. Yet, with few artistic activities integrated into the social fabric of the city, the biennial pavilion has become an aggregator for these initiatives, which at times appear to be mere visual result of activist's performances. The dialectical emphasis on the Middle Eastern conflicts in several works on view backfired on curators and institution a week before the opening when a number of participating artists signed an open letter against Israel's financial contributions to the exhibition, in the immediate aftermath of the Israeli army heavy bombing of Gaza this summer. The issue was solved after lengthy meetings through a change in the credit line, mentioning that artists are supported by funding from their respective countries. Little effort was spent on discussing the ethical standpoints of other commercial enterprises that are offsetting their tax breaks through involvement with the biennial, Brazil's cultural flagship. Instead, while seated on the *Agora* near the entrance, visitors are able to reflect on the political, economical and artistic status quo when pondering Dan Perjovschi's satirical drawings, this time applied in black and white ink directly on the buildings glass façade.

Some presentations such as the precious 35 mm films *Aguaspejo Grenadino* (1953–1955) and *Fuego en Castilla* (1958–1960) by Spanish director José Val de Omar, or the delicate sculptures of Edward Krasinski (*Spear and Other Works*, 1963–1965), stand out with a sublime expography and furthermore attempt to establish a much needed historical context for this show. While Val de Omar openly criticized the clerical sway and the Catholic Church's ties with the Franco dictatorship, Krasinski performed his sculptures in the routinely controlled public realm of 1960's socialist Poland. These installations pinnacle in contrast to the rather quiet works by Jo Baer who in a new series of works is depicting pagan symbols and neolithic sculptures that are painted from memories to the time she spent living in Ireland during the 1970's or Vivian Suter's large-scale canvases that boldly embrace the traces and accidents brought about by nature and the tropical climate of her adopted Guatemala. Bringing the street into the institution, Halil Altindere's film *Wonderland* (2013) is a powerful document of anger, resistance and urban hope. The hip-hop collective Tahrabad-ı Isyan from Istanbul became famous for its videos posted on the Internet and is the protagonist in this poignant production that protests blatant gentrification in a neighborhood historically occupied by Roma population. In the same vein, and with an explicitly political tone, projects like Clara Ianni and Débora Maria da Silva's film *Apelo* (2014), or *Espacio para Abortar* (2014), an installation by the Bolivian collective Mujeres Creando, discuss the state-sanctioned violence in Brazil or the patriarchal repression of women in countries of South America where abortion is illegal. *AfroUFO* (2014) by Tiago Borges and Yonamine, with musical contributions from Cibelle Cavalli Bastos, represents the possibility of flight, or the journey to another reality in the future. Metaphorically the work connects to utopia possibly to be found in the neighbouring

mare *Agora*, o structură ce permite văzului accesul nemijlocit la aspectele discursive și performative subliniate de curatori. Parterul pavilionului e deschis liberei circulații, fiind transformat într-un spațiu „public”, iar numărul vizitatorilor la turnichete începe doar când dăm să urcăm la primul etaj.

Dintr-o dorință de a genera conflict, de a gândi și acționa în mod colectiv, expoziția propune o discuție despre politică, religie, gen, structuri economice sau sociale din viața contemporană, deschizând calea pentru alte abordări care transformă hegemonia reprezentării imaginilor și a vocilor ce ne înconjoară. Deși, în general, în țară a existat un nivel ridicat de dezamăgire în ceea ce privește promisiunile politice, iar din 2013 la São Paulo se organizează întruna proteste de stradă care pledează pentru justiție socială, dar și pentru educație și servicii medicale mai bune, aceste teme mai explicite sînt puțin vizibile în producția artistică contemporană din Brazilia, dar ele capătă o amploare esențială prin intermediul acestei bienale. Dacă aici arta joacă un rol în remodelarea posibilităților de viitor, o mare parte dintre artiști sînt reprezentați prin proiecte ce presupun colaborarea. Existînd totuși puține activități artistice care să fie integrate în țesutul social al orașului, pavilionul bienalei a devenit un colector de asemenea inițiative, care uneori par a fi doar rezultatul vizual al *performance*-urilor artiștilor.

Accentul dialectic pus pe conflictele din Orientul Mijlociu în mai multe dintre lucrările expuse s-a întors împotriva curatorilor și a instituției cu o săptămîină înainte de



Dan Perjovschi
Wall, Work, Workshop. The São Paulo Drawing, window drawing, 2014, © Leo Eloy/Fundação Bienal de São Paulo

Jo Baer
In the Land of the Giants and Other Works, paintings, 2009-2013, © Leo Eloy/Fundação Bienal de São Paulo





Halil Altındere

Wonderland, video, 2013, © Pedro Ivo Trasferetti/Fundação Bienal de São Paulo

vermisaj, când mai mulți artiști din bienală au semnat o scrisoare deschisă împotriva participării Israelului la finanțarea expoziției, în perioada imediat următoare bombardării masive din această vară a Fîșiei Gaza de către armata israeliană. După lungi întâlniri, problema a fost rezolvată printr-o schimbare survenită în linia de credit, cu menționarea faptului că artiștii sînt susținuți financiar de propriile țări. Nu s-a prea omorît nimeni cu discutarea punctelor de vedere etice ale altor companii comerciale care contribuie la bienală, vitrina culturală a Braziliei, pentru a-și scădea din impozit. În schimb, așezați în *Agora* de la intrare, vizitatorii au posibilitatea de a reflecta asupra statu-quoului politic, economic și artistic, meditănd la desenele satirice ale lui Dan Perjovschi, făcute de data asta cu cerneală neagră și albă direct pe fațada de sticlă a clădirii.

Unele prezentări, cum ar fi valoroasele filme pe 35 mm *Aguaspejo Grenadino* (1953–1955) și *Fuego en Castilla* (1958–1960) ale regizorului spaniol José Val de Omar sau sculpturile delicate ale lui Edward Krasinski (*Spear and Other Works*, 1963–1965), ies în evidență printr-o expografie sublimă, încercînd, în plus, să stabilească contextul istoric atît de necesar pentru această expoziție. În timp ce Val de Omar a criticat în mod deschis influența clerului și legăturile Bisericii Catolice cu dictatura lui Franco, Krasinski și-a realizat sculpturile în sfera publică în mod obișnuit controlată din Polonia socialistă a anilor 1960. Aceste instalații ies bine în evidență, spre deosebire de lucrările mai degradă liniștite ale lui Jo Baer, care, într-o serie nouă de lucrări, zugrăvește simboluri păgîne și sculpturi neolitice pictate din memorie după perioada pe care a petrecut-o în Irlanda în timpul anilor 1970, sau de pînzele de mari dimensiuni ale lui Vivian Suter, care cu îndrăzneală asumă să înfățișeze urmele și accidente cauzate de natură și de climatul tropical al patriei ei de adopție, Guatemala.

Aducînd strada în instituție, filmul *Wonderland* al lui Halil Altındere (2013) reprezintă o vigoasă documentare a furiei, rezistenței și speranței urbane. Trupa de hip-hop Tahribad-ı Isyan din Istanbul a devenit celebră pentru videoclipurile postate pe



Clara Ianni and Débora Maria da Silva

Apelo [Plea], 2014, © Pedro Ivo Trasferetti/Fundação Bienal de São Paulo

Val del Omar
Water-mirror of Granada, video, 1953–1955, © Leo Eloy/Fundação Bienal de São Paulo



internet și e protagonista acestei producții incisive care este un protest împotriva îmburghezirii ostentative într-un cartier ocupat în mod tradițional de populația romă. Pe aceeași linie și cu un ton explicit politic, proiecte precum filmul *Apelo* (2014) al Clarei Ianni și al lui Débora Maria da Silva sau *Espacio para Abortar* (2014), o instalație a grupului bolivian Mujeres Creando, abordează violența folosită de stat în Brazilia sau represiunea patriarhală a femeilor din țări din America de Sud unde avortul este ilegal.

AfroUFO (2014) al lui Tiago Borges și Yonamine, la care a contribuit muzical Cibelle Cavalli Bastos, reprezintă posibilitatea zborului sau călătoria spre o altă realitate în viitor. Metaforic vorbind, lucrarea se leagă de utopia ce poate fi eventual găsită pe continentul african vecin, care altminteri este puțin reprezentat în expoziție. Cu un sound electronic, graffitiuri fluorescente, animații HD alb-negru, care amintesc de spiritul neoconcretismului brazilian, *AfroUFO* este, în același timp, una dintre puținele lucrări din expoziție care exprimă estetica și neliniștile universului post-internet, în care trăiesc mulți dintre noi.

Dacă unul dintre motivele pentru crearea arhitecturii deschise a dispunerii expoziționale a fost intenția de a aduce un omagiu manierei moderne de a construi a lui Oscar Niemeyer (cea de-a 31-a ediție a bienalei este prima de după moartea arhitectului, în decembrie 2012), aceasta culminează într-un spectacol postmodern la etajul al treilea, cu o instalație de filme creată de Mark Lewis (*Invention*, 2014). Între pereți de sticlă fumurie și reflectorizantă sînt proiectate cadre lungi cu locuri enigmatice din São Paulo, printre ele regăsindu-se și panorame din clădirea de locuințe Copan a lui Niemeyer, de 38 de etaje, și navetiști care folosesc grăbiți scările rulante din stația de metrou Pinheiros, care, din punct de vedere spațial, se află în dialog cu scara spațiului expozițional în sine. Aceste imagini sînt afișate în analogie cu imagini ale unui cuplu care discută pe terasa mallului Galeria do Rock și cu localnici deambulînd de-a lungul cunoscutei autostrăzi urbane Minhocão, care se încheie în fiecare duminică.

Unul dintre puținele proiecte organizate în afara spațiului principal al bienalei și în contextul urban al centrului orașului São Paulo este piesa *Ultimul cuvînt este penultimul – 2* (2008/2014) a companiei Teatro da Vertigem. Inspirată de eseul *L'Épuisé* al lui Gilles Deleuze [„Cel epuizat”, postfață la *Quad* de Samuel Beckett, Paris, Minuit, 1992 – n. red.], acțiunea se petrece într-un pasaj subteran abandonat care leagă podul Viaduto de Cha cu piața Ramos de Azevedo. Publicul așezat în vitrinele goale din pasaj e martorul unui spectacol brechtian despre degradarea umană, anxietate, nebulia urbanizării și speculației imobiliare. Pe sunetele ocazionale ale muzicii electronice, o femeie de afaceri se fîrîie agitată în sus și-n jos, o sumedenie de agenți cară omniprezentele semne cu „de închiriat” și „de vânzare”, un bărbat cu părul lung trage pe nas o linie imensă de cocaină folosind un con pentru trafic, altul își dă jos pantalonii, oferindu-și fesele pentru sex, o doamnă în vîrstă e abandonată goală într-un scaun cu roțile de persoana care o îngrijește. Actorii se amestecă printre trecătorii obișnuiți atunci cînd traversează pasajul, care este închis de obicei, în timp ce publicul rămîne în spatele geamului reflectorizant, urmărind îngăduitor un spectacol care evocă viața de zi cu zi și epuizarea senzorială din megalopolis. După piesa *958 metros* a companiei Teatro da Vertigem, pusă în scenă la sfîrșitul anului 2012 în cartierul industrial Bom Retiro, unde se produc textile, și *performance*-urile deschizătoare de drum ale companiei Teatro Oficina, condusă de Zé Celso, se pare că adevărata avangardă a culturii vizuale contemporane braziliene poate fi găsită în teatru.

Cea de-a 31-a ediție a Bienalei de la São Paulo abordează mai multe probleme socio-politice amenințătoare și le oferă vizitatorilor un spațiu amplu și timp pentru a se confrunta cu ele. Cu toate acestea, multe dintre lucrările din cadrul expoziției folosesc *lingua franca* a filmului și emit un ton didactic; alte instalații rămîn opace în lipsa

African continent, otherwise little represented in the exhibition. With an electronic sound, fluorescent graffiti, HD animations in black and white that evoke the Brazilian neoconcrete spirit, *AfroUFO* is also one of the few works in the show conveying the aesthetics and anxieties of the post-Internet universe, in which many of us live.

If one of the reasons for the open architecture of the exhibition design was also the intention to pay tribute to the modern building of Oscar Niemeyer (the 31st Biennial is the first after the architect's death in December 2012), it culminates in a postmodern spectacle on the third floor with an installation of films by Mark Lewis (*Invention*, 2014). Between walls of smoked and mirrored glass, long shots of several enigmatic sites around São Paulo are projected, among them views of Niemeyer's 38-story residential Copan building and commuters rushing up and down the escalators of the Pinheiros metro station, which in turn dialogue spatially with the staircase of the exhibition space itself. These images are shown in analogy with footage of a couple conversing on the porch of the Galeria do Rock shopping mall and locals strolling down the popular city highway Minhocão, which closes every Sunday.

One of the few projects organized outside the biennial's main venue and within this urban context of downtown São Paulo is Teatro da Vertigem's *The Last Word is the Penultimate – 2* (2008/2014).

Inspired by Gilles Deleuze's *The Exhausted*, the play takes place in an abandoned underground passage connecting the Viaduto de Cha bridge with the Ramos de Azevedo Square. Audiences are seated in the empty shopfronts of the passage and witness a Brechtian spectacle on human decay, anxiety, the craze of urbanisation and real estate speculation. To the occasional sounds of electronic music, a business woman parades nervously back and forth, a mix of agents carry ubiquitous "for rent" and "for sale" signboards, a long haired man snorts a gigantic line of cocaine using a traffic cone, another one pulls down his trousers offering his buttocks for sex, an elderly lady is being abandoned by her carer sitting naked in a wheelchair.

Actors mix with regular passersby as they are crossing the usually closed passage while audiences remain behind the mirrored glass compliant with a spectacle that evokes everyday life and sensory exhaustion in the megalopolis. After Teatro da Vertigem's *958 metros*, staged during late 2012 around the textile production district Bom Retiro, and the seminal performances by Zé Celso's Teatro Oficina, it seems the true vanguard of contemporary Brazilian visual culture is to be found in theatre.

The 31st São Paulo Biennial addresses many imminent socio-political issues and is giving the visitors ample space and time to engage with them. However within the exhibition a large fragment of works employ the lingua franca of video and transmit a didactic tone; other installations remain opaque without a guidebook at hand. In an era when network communication has greatly influenced the way we perceive and produce images, the aesthetics of some of the works on view feels repetitive, and, at times, even commissioned works appear dated. These are balanced with projects where the viewer can play a role, such as in the ecological discussions with representatives from a number of landuse collectives that participate in Otobong Nkanga's *Landversation* (2014) or where one is allowed to contribute with their own voice – as in Ruangrupa's radio karaoke (*RURU*, 2010-). Thus this edition of the biennial departs from a local and Brazilian landscape that opens to the world.

While the proliferating regional art market has put an emphasis on the latest trends, this edition of the biennial represents an engaged position that believes in arts potential to imagine and support transformations throughout different spheres of society. The exhibition thus represents an evidently subjective diagram in the struggle to conceive "things that don't exist" yet in an otherwise hermetically indexed Brazilian worldview. Remains with the viewers as participants to carry this agency into their everyday life and find ways to capture and sustain some of the inspiration offered by the visual and discursive scenario that is this exhibition.

unui ghid. Într-o epocă în care comunicarea în rețea a influențat foarte mult felul în care percepem și producem imagini, estetica unora dintre lucrările expuse pare repetitivă și, uneori, chiar și lucrările comandate par învechite. Lor li se opun proiectele în care privitorul poate juca un rol, precum discuțiile despre ecologie cu reprezentanți ai unor colectivități direct implicate în folosirea pămîntului și care participă la proiectul *Landversation* (2014) al lui Otobong Nkanga sau cele în care e permisă folosirea propriei voci, cum ar fi programul radio cu piese karaoke creat de grupul Ruangrupa (*RURU*, cu începere din 2010). Astfel, această ediție a bienalei pornește de la un peisaj local și brazilian care se deschide către lume.

În vreme ce piața regională de artă în plină dezvoltare a pus accentul pe cele mai recente tendințe, această ediție a bienalei reprezintă o poziție angajată care crede în potențialul artei de a-și imagina și a sprijini schimbări în mai multe sfere ale societății. Expoziția este astfel o diagramă, evident subiectivă, în străduința de a concepe „lucruri care nu există”, însă într-o viziune braziliană asupra lumii, indexată de altfel ermetic. Rămîne în sarcina privitorilor ca participanți să transpună această forță în viața de zi cu zi și să găsească modalități de a surprinde și de-a păstra o parte din inspirația oferită de scenariul vizual și discursiv care este această expoziție.

Traducere de Alex Moldovan

Notă:

1. Hélio Oiticica, *Esquema geral da Nova Objetividade*, in Glória Ferreira și Cecília Cotrim (eds.), *Escritos de Artistas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2006, p. 164–165.

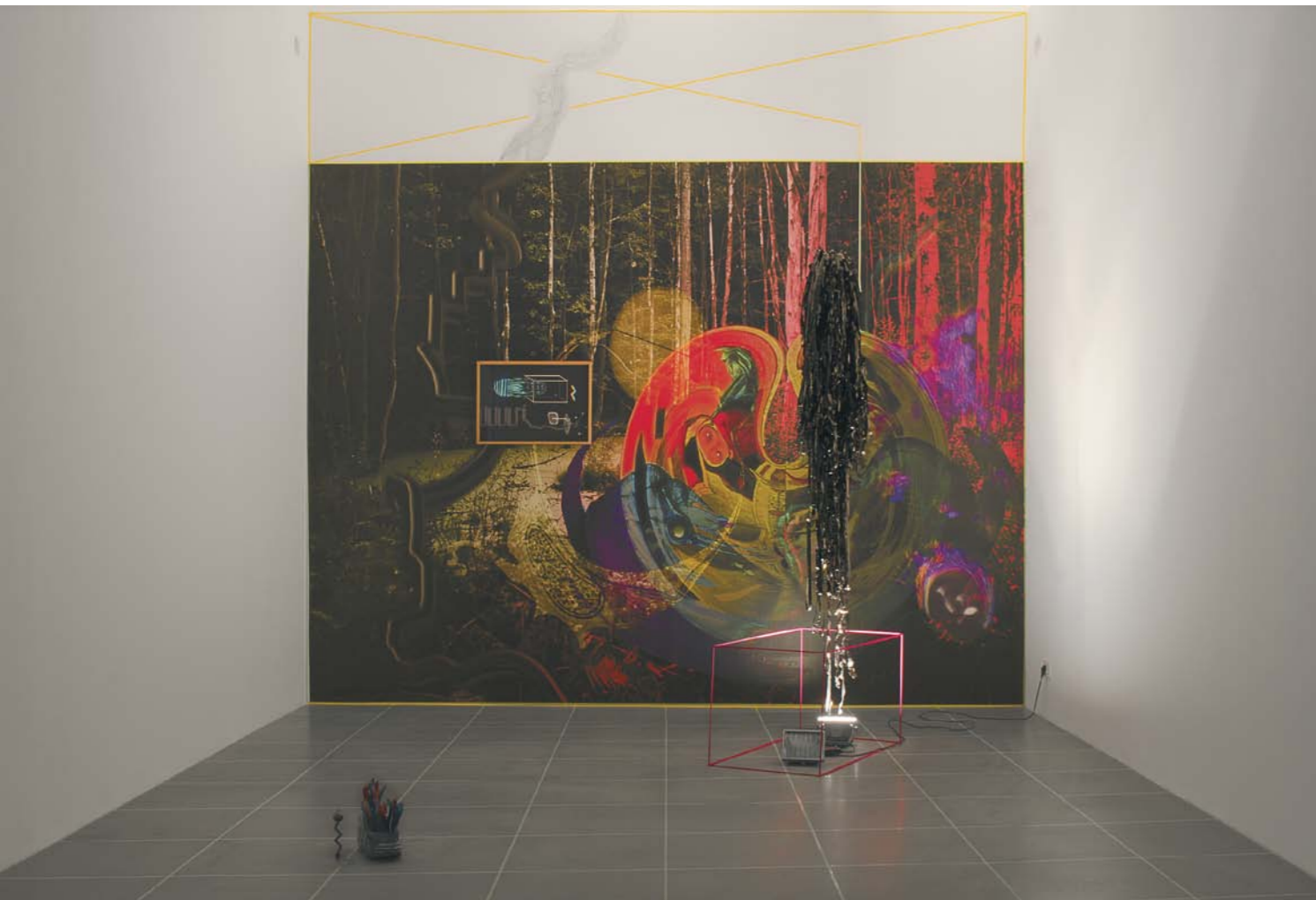
Vivian Suter

Untitled, paintings, 2014, © Pedro Ivo Trasferetti/Fundação Bienal de São Paulo





The Friendly Shore (detail), 2014



The Ocean (detail), 2014

Arta în epoca redundanței informaționale

Alexandru Polgár în dialog cu George Crîngașu

GEORGE CRÎNGAȘU e un artist care încearcă bazinul genetic digital cu degetul, în timp ce suferă de afecțiuni legate de realitate. Născut în 1988, la Focșani, trăiește și lucrează la Cluj, unde e reprezentat de Galeria Sabot.

Alexandru Polgár — Trăim într-o epocă a nihilismului care se autoîmplinește. Sensul vieții e acela că nu are niciunul. Cel puțin nu dincolo de sensurile noastre omenesti cotidiene (înțeleg că cerul e albastru, dar nu există de ce pentru existența cerului). Nu există niciun proiect cuprinzător al omenescului din noi, decât acela de a împlini sarcina și lumea Capitalului: „futilitate măsurată în miliarde de dolari și yeni, în cantități enorme de energie etc.” (Jean-Luc Nancy, de pildă). Arta nu face excepție. Piața stabilește prețul. Acesta e nivelul obiectiv. Tot restul e o poveste pe care oamenii o spun despre ei înșiși și viețile lor. „Lumea adevărată a devenit o poveste”, propoziția lui Nietzsche sună mai tăios ca oricând. „Dar există oare un nivel obiectiv?”, această suspiciune e prin ea însăși dovada că totul are o tendință radicală de a deveni o poveste. E arta o poveste? E oare, cum mulți cred, un limbaj pentru a spune o anecdotă (adesea personală)? Chestiile personale se vînd uneori bine, dar mai e arta și altceva? Este ea un simplu mijloc de comunicare pentru diversele găselnițe blocate în obsesia cuiva? Sau există oare și o altă parte a ei? Una de care, în practica însăși a artei, altceva se lasă prins, ceva care n-are de-a face cu poveștile și e dificil de sondat, ceva mai suveran decât Politica și statele ei, ceva ce ar trebui numit Destinul sau Programul în dezvoltarea sa reală actuală ca lume a noastră? Există o cale de ieșire din pragmatica programată a trăirii în această lume particulară, cu instituțiile ei (sau lipsa lor), cu posibilitățile sale de a face (cărora a face artă li se subordonează)? Ar trebui oare să încercăm să scăpăm? Către ce?

George Crîngașu — Cred, într-adevăr, că lumea a devenit o poveste. O poveste care, cumva, se digeră în mod repetat pe sine și cu fiecare nouă digestie anumite lucruri se păstrează, iar altele sînt șterse. Dar asta e o formulă mai degrabă decât un simplu gînd și cred că e o formulă proiectată asupra stării actuale a umanității chiar de ce-și dorește această umanitate de la sine. Una dintre trăsăturile mai particulare pe care le-am moștenit de la secolul trecut (pe lîngă explozia a tot peste tot, cu aspectele sale bune și mai puțin bune) e o anumită nostalgie. Cînd toată lumea a plonjat în entuziasmul față de noul mileniu început în anii 2000, am ajuns la conștientizarea vidă a faptului că totul începea să aibă un ritm repetitiv. Oamenii se coc încă în poveștile optimiste ale secolului trecut, o abordare de înțeles dacă luăm în considerare faptul că, adesea, avem în jurul nostru mai multă informație despre această epocă decât despre oricare alta. E ruda noastră cea mai apropiată, ca să zic așa, și cred că oamenii merg la ea pentru a le aproba viitorul. Mai mult, cred că înaintarea noastră în calitate de civilizație ne-a adus într-un punct în care nu ne mai putem închipui o lume fără ea. Ne considerăm trecutul la fel de mult o parte a vieților noastre cotidiene ca orice altceva. Chiar dacă vedem doar documente de „arhivă” ale sale, dacă te uiti la rata de creștere a conștiinței globale, oamenii au avut mereu aceeași preocupare pentru un tip de interacțiune bazată pe ficțiune. E baza evoluției, s-a spus. Apariția industriei filmului n-a fost de prea mare ajutor, povești înălțătoare, personaje răsfoind un scenariu pînă cînd ajung să-l împlinească. Aceasta e chestiunea, cred. Oamenii se identifică cu poveștile și se presupune că-și pot

ALEXANDRU POLGÁR (n. 1976), absolvent de filosofie, traducător, redactor de revistă.



Channeling the projection, digital manipulation, 660 x 487 pixels, 2013

ART IN THE AGE OF INFORMATIONAL REDUNDANCY
Alexandru Polgár in Conversation with George Crîngașu

GEORGE CRÎNGAȘU is an artist dipping his toes in the digital gene pool, while suffering from reality related afflictions. Born in 1988, Focșani, he lives and works in Cluj, and is currently represented by the Sabot Gallery.

Alexandru Polgár — We are living in the age of self-accomplishing nihilism. The meaning of life is that it has none. (I understand that the sky is blue, but there is no why for the existence of the sky.) There is no other overarching project of our humanness, but accomplishing the task and the world of Capital: “aimlessness counted in billions of dollars and yens, in enormous quantities of energy, etc.” (Jean-Luc Nancy, for instance). Art is no exception. The market establishes the price. This is the objective level. Everything else is a story people tell about themselves and their lives. The real world has become a fable, Nietzsche’s sentence sounds sharper than ever. “But is there an objective level?” – this suspicion itself is the proof that everything has a radical tendency towards becoming a story. Is art a story? Is it a language to tell an (often personal) narrative, as many believe? Personal stuff sells sometimes well, but is there anything else to art? Is art a simple means of communication for various brainchildren stuck into someone’s obsession? Or is there another side? A side on which in the very practice of art something else gets caught, something that is not story-like and it is difficult to even fathom, something more sovereign than Politics and its states, something we might call the Destiny or the Program in its actual real development as our world? Is there a way out of the programmatic pragmatics of living in this particular world, with its institutions (or the lack of them), with its possibilities of doing (to which doing art is also subsumed)? Should we try to escape? Towards what?

George Crîngașu — I do believe that the world has become a fable. A fable that, in a certain way, repeatedly digests itself, and with each new digestion certain things are retained, while others get erased. But this process is a formula more than a thought, and I believe it is a formula cast upon the current state of humanity by humanity’s own craving for itself. One of the more peculiar traits I inherited from this past century (alongside the boom of everything everywhere, with its good and lesser good aspects) is a certain nostalgia. Once everybody plunged into enthusiasm for the new millennium emerging at the beginning of the 2000s, I came upon a blank realization that everything was starting to have a repetitive rhythm. People were still basking in the uplifting stories of the past century, an understandable approach considering the fact that, for the most part, I believe we have around us more information regarding this era than any other. It is our closest relative, so to speak, and I think people turn to this relative for future clearance. Moreover, our entire advancement as a civilization brought us to a point where we cannot really fathom a world without it. We consider our past as much part of our daily lives as everything else. Even if we are witnessing only “archival” footage of it, if you look at the growing rate of global awareness, people

ALEXANDRU POLGÁR (b. 1976), philosophy graduate, translator, journal editor.

1406806552325, digital manipulation, 2,315 x 2,056 pixels, 2014



always carried the same preoccupation for a type of interaction based on fiction. It is the basis of evolving, they said. The rise of the movie industry did not help much, uplifting stories, characters perusing a plot until they accomplish whatever the plot states. That is the issue, I think. People identify with stories and they can supposedly manage their everyday concerns through the prospects of fictional characters, fictionalized "real people" in "reality" shows, and, more often than this, clinging to the notion of "answers in the least place you would expect". As far as art is concerned, I cannot really imagine it being a story as a whole. It used to be in a time when constructs had indeed a certain meaning, when life itself was dictated by a set of clear patterns (patterns that have long gone down the road of obsolescence). Art attached itself to the manner in which life has been perceived and explained, and when all this gradually started shifting to a less enchanted view, people gathered around individual stories. Like going back around the campfire and debating stars, instead of attending an academy in which sedimentary knowledge was in no way to be disproven. Returning to the past century, I do believe that this was the right time for the "personal story" aspect to come into the limelight. It was a time when everybody got unified (in tragedy or accomplishment, and, indeed, hope). Unfortunately, being the close relative that I talked about earlier, it also infused in the next generations an offspring of similar values. While this in a normal state is natural, the next generations were filled with themselves, social networking developed in such an abrupt way that everybody was everybody and the then and now have fused together. We currently have "everybody's stories" in our pocket, but those stories keep having the same plot and the same ideals. No answers, no riddles, it is just the tale that was told for millennia in a manner in which it exists today. So, as far as I am concerned, the art world is filled with more of the same. People try hard to bring us lyrics and I am not sure that there is a way to escape this. Sure, one can escape, but this usually comes through forms of alienation that sometimes can prove futile. As to "where" to escape, this would also become a story in itself, a small figment of an imagination of "where to", just not "here". I think the escape comes while in a state of unawareness. You realize it while in development.

▣ I read your exhibition in February 2014 (The Ocean and the Friendly Shore, Sabot Gallery, Paintbrush Factory) as an attempt at grasping the planetary informational ocean in the age of meaninglessness, a sampling that might bring us to the historic essence of the whole. To my mind, there is no friendly shore out of this, even if you try somehow, through a specific signal – a sort of tube that takes us from the realm of the "ocean" to that of the "friendly shore" –, to guide us towards something else. What is this? Some, in fact, have even noticed that the "friendly shore" is more unfriendly than the ocean...

▣ To say that I wanted to grasp the planetary informational ocean in the process of its expansion is probably a bit too much, but, indeed, I tried to convey a certain type of propagation that I observed in this particular system (art). While, for the most part, the idea of what an artist does is mainly readable as a formula (you "find" yourself, do what it is that you do, stick with it, brand it, slap it, stick it on a poster and voilà), I have had this feeling that once you decide on these kind of factoids and you go with them, you tend to fall on a steep slip into repetition (and not the kind that is the father of learning). Being my first gallery show, I always got the vibe from people around that this was a moment to bring to the world the who and the what of my practice, which seemed a bit off as a task (mainly because it was a task). So, I thought of it more of illustrating a system I observed within my own interests, but which also extended towards the way everything was moving all around. The friendly shore was never meant to be friendly. I do not think it is in the real world, but rather in an abstract preoccupation. It is an area where strictness and implemented thought is king, and the shifting of nuance on the friendly shore had to do more with afflictions coming from entropy

Stone Cold, altered image/collage, 2,296 x 3,408 pixels, 2014



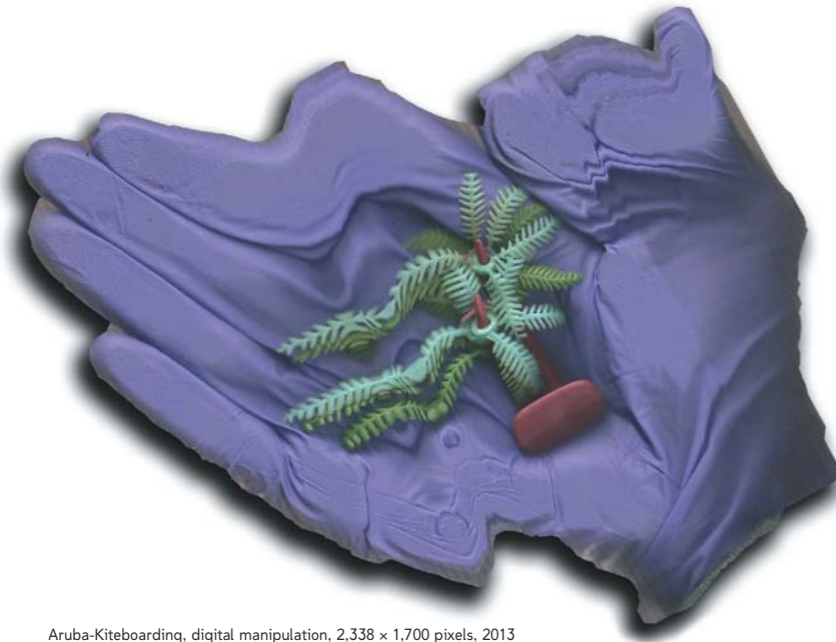
rezolva grijile zilnice prin perspectivele unor personaje fictive, „oameni reali” transformați în ficțiune în așa-zisele *reality shows*, și, mai mult decât atât, agățându-se de ideea unor „răspunsuri în locurile în care te-ai aștepta cel mai puțin”. În ce privește arta, nu mi-o pot imagina cu adevărat ca fiind cu totul o poveste. Fusese așa ceva când constructele aveau, într-adevăr, un anumit sens, când viața însăși dicta o suită de tipare clare (tipare care de mult au devenit vetuste). Ea s-a atașat de felul în care viața era percepută și explicată, iar când toate acestea au început treptat să treacă la o viziune mai puțin încântătoare, oamenii s-au adunat în jurul poveștilor individuale. Ca o întoarcere la focul de tabără și la discuții despre stele, în loc să mergi la o academie în care cunoașterea sedimentată nu se putea contrazice niciodată. Revinând la secolul trecut, cred, într-adevăr, că fusese timpul potrivit pentru aspectul de „poveste personală” să iasă la lumina rampei. Fusese un timp în care toți s-au unificat (într-o tragedie sau o împlinire și, desigur, speranță). Din păcate, fiind ruda apropiată de care vorbeam mai înainte, el a inculcat în generațiile următoare un vâstar de valori similare. Deși, într-o situație normală, asta e firesc, generațiile următoare s-au umplut cu ele însele, ceva numit *social networking* s-a dezvoltat într-un fel atât de abrupt încât toți sînt toți, iar trecutul și prezentul au fuzionat. În clipa de față avem „poveștile tuturor” la îndemînă, dar aceste povești continuă să aibă același scenariu și aceleași idealuri. Fără răspunsuri, fără enigme, există doar basmul care fusese spus timp de milenii în felul în care are el trecere astăzi. Din punctul meu de vedere, arta e plină de lucruri asemănătoare. Oamenii încearcă din răsuputeri să creeze versuri noi pentru aceeași melodie și nu sînt sigur că există o modalitate de a scăpa acestui gest. Cu siguranță că se poate scăpa, dar asta se întîmplă de obicei prin forme de alienare care se dovedesc uneori futele. Cît despre „unde” se poate scăpa, asta ar fi tot o poveste, un mic produs al imaginației lui „unde”, doar nu „aici”. Cred că scăparea vine într-o clipă de inconștiență. Ți dai seama de ea în timpul unei desfășurări.

▣ Ți-am înțeles expoziția din februarie 2014 (The Ocean and the Friendly Shore, Galeria Sabot, Fabrica de Pensule) ca pe o încercare de a surprinde oceanul informațional planetar în epoca lipsei de sens, o mostră care ne-ar fi putut aduce la esența istorică a întregului. În ce mă privește, nu există țărnam prietenos pe care să putem acosta, chiar dacă mi se pare că încerci, printr-o signalectică specifică – un fel de tub care ne scoate din domeniul „oceanului” și ne poartă spre „țărnamul prietenos” –, să ne ghidezi spre altceva. Despre ce-ar fi vorba? Unii chiar au remarcat că „țărnamul prietenos” e mai neprietenos decât oceanul...

▣ A spune că am vrut să surprind oceanul planetar informațional în procesul expansiunii sale e probabil un pic mult, dar, într-adevăr, am încercat să redau un anumit tip de propagare pe care am observat-o în acest sistem particular (arta). Cu toate că, în mare parte, ideea a ce face un artist se poate citi ca o formulă (te „găsești” pe tine, faci ce faci tu, rămii consecvent, îi pui un nume de marcă, îl cîrpești, îl lipești pe un poster și iată). Am avut sentimentul că odată ce decizi în privința acestor tipuri de „informații neverificate” și mergi cu ele, tinzi să aluneci pe versantul abrupt al repetiției (și nu al celei care e tatăl învățării). Fiind vorba de prima mea expoziție personală într-o galerie, mi s-a părut că simt la cei din jur că acesta e momentul în care trebuie să lămuresc lumea cu „cine”-le și „ce”-ul practicii mele, ceea ce părea, ca sarcină, un pic deplasat (în mare parte pentru că fusese o sarcină). Așadar, m-am gândit la ea mai mult ca ilustrînd un sistem pe care l-am observat în propriile mele interese, dar care se prelungea către felul în care totul se mișca în jurul nostru. Țărnamul prietenos nicio clipă n-a vrut să fie prietenos. Nu cred că el se află în lumea reală, ci mai curînd într-o preocupare abstractă. E o zonă în care strictetea și gîndirea aplicată primează, iar schimbările de nuanță pe țărnamul prietenos s-au datorat mai degrabă unor afecțiuni venind din entropie decât unei intervenții conștiente. Precum vitri-



Birdman Bust, digital manipulation/project sketch, 850 x 1,205 pixels, 2014



Aruba-Kiteboarding, digital manipulation, 2,338 x 1,700 pixels, 2013

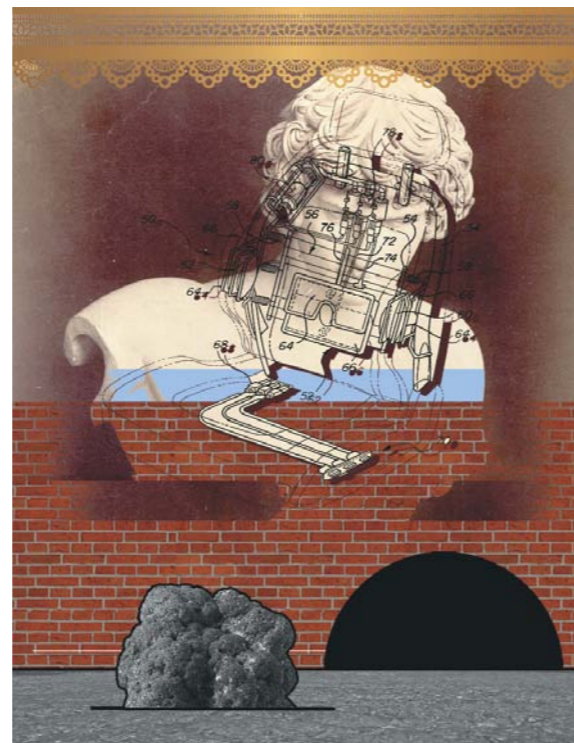
na cu porțelanuri idioate pe care oamenii o păstrează într-o anumită ordine an de-a rândul, pînă cînd ea pare de neschimbat, de parcă porțelanurile ar fi crescut în locul acela. De fapt, construcția expoziției a avut scopul de a arunca o lumină mai pozitivă asupra fazei inițiale a lucrurilor, în care alterările intră în joc și în care permeabilitatea gîndirii se obține mult mai ușor. În cele din urmă, poate că oamenii care invocă maturitatea în acest domeniu au dreptate și, ca ființe umane generice funcționale, ar trebui să facem frumos ordine în dezordinea noastră și să punem totul pe rafturi pentru ca alții să vadă. Dar cred că e un pic arrogant să te comporți de parcă totul și-ar găsi scopul prin metodă și ordine, sau poate că lipsa mea de maturitate e cea care îmi joacă feste. Pentru a mă întoarce la începutul întrebării tale, mi se pare aproape imposibil să deosebesc între bucățile de informație pe care le primim astăzi prin orice fel de mijloc de comunicare. Foarte puține informații vin într-un lot care să pară efectiv real. Ele par toate ca povești despre telenovele, piese de teatru la televiziunea britanică. Sînt pur și simplu lipsite de credibilitate, așa că mi se pare că nu trebuie să le luăm în considerare sensul, ci mai degrabă felul în care există și reacțiile la care ne așteptăm de la ele, un fel plin de crăpături din cauza șrapnelului ce se rotește în jurul lumii fără rost.

➡ *Destul de straniu, tubul tău de ghidare începe dintr-un punct al „oceanului”, de fapt, din „cerul” său orizontal situat deasupra „apei” propriu-zise, „cer” care pare înnoțit de o trilemă: pictură, fotografie, real; a opta pentru oricare dintre ele pare futil. Modifici pictura, creînd un efect straniu pe o capodoperă clasică. Fotografiezi intrarea galeriei și proiectezi clișeu obținut pe peretele opus, peste pictura modificată, totul fiind acoperit de proiecția transparentă a unei bucăți de sticlă tăiate neregulat, care atîrna aproape de mijlocul încăperii ce găzduia „oceanul”. Există atîtea filtre, atîtea limitări impuse luminii care scapă din ocean (poate de aceea avem nevoie de ghidaj). Privitorul intră prin fundul oceanului și e înconjurat de o lume stranie. Reflexiile apei de pe fundul oceanului devin jucăria lui printr-o bucată de plastic transparent ce reflectă lumina proiecturului. Pe un alt perete e un ecran ce prezintă fără-nctare ceva gunoi informațional – informație devenită obosită, uzată în chiar materialitatea ei, un efect obținut prin recopiere succesivă. Pe peretele opus, vâluri albastre, semitransparente, marchează locul a două portrete de Alex Mirutziu, prezentate în expoziția anterioară; o amintire, un semn care e lizibil doar pentru cei care au văzut-o. Această autoreferențialitate ne trimite direct la cel cărui a se adresează trilema. Desigur, privitorul ge-*

rather than a conscious intervention. Like the cabinet of shitty porcelains people keep in a certain order for years, until they seem immutable, completely like they have grown in that particular spot. In actuality, the build of the show had the purpose of pinning a more positive light on the initial phase of things, where alterations come into play and where the permeance of thought is much more easily obtained. In the end, maybe people who are invoking maturity in this field are right and as general functioning human beings we are supposed to tidily set our mess in order and put it up on shelves for other people to witness. But I believe it is a bit pretentious to behave as if everything finds purpose through method and order, or maybe it is my own immaturity that gets in the way. For a quick loop to the beginning of your question, I consider it nearly impossible to discern among pieces of information that we receive today via any kind of media. Very few come with a batch that actually feels real. They all feel like narratives on soap operas, dramas on British television, they are simply untrustworthy, thus, I believe that one does not need to take their meaning into account, but rather the way they exist and their expected reactions, a way highly fractured with shrapnel revolving around the world to no avail.

➡ *Strangely enough, your guiding tube runs from a part of the “ocean”, in fact, from its horizontal “sky” above, which seems clouded by a trilemma: painting, photography, real; the option for any of them seems futile. You intervened on a painting, creating a strange effect on a historical masterpiece. You took a photograph of the gallery’s entrance and projected it on the opposite wall on this manipulated picture, all covered by the transparent projection of a piece of unevenly cut glass that was hanging close to the middle of the room that hosted the “ocean”. There are so many filters, so many limitations to the light that escapes from the ocean (this is why one might need guidance). The viewer enters through the bottom of the ocean and is surrounded by a strange world. The reflections on the bottom of the ocean are becoming his or her plaything through*

animalmineralevegetal, collage, 787 x 1,024 pixels, 2012



speedboat, 3 D rendering, dim. variable, 2014

Z10 Front Angle, digital manipulation, 7,150 x 6,559 pixels, 2014

neric, dar, de asemenea, și mai apropiat, cei care locuiesc acest spațiu – majoritatea pictori sau artiști lucrînd cu alte mijloace de exprimare (aproape toată Școala de la Cluj); dar recunosc că o asemenea lectură ar putea fi prea îngustă. Nu vreau să fi mai precis în legătură cu asta, dar am observat că ar putea exista aici și ceva de genul unui dialog local despre artă. Cu toate astea, în ciuda acestei speculații, e evident din ceea ce am numit o trilemă că are loc un dialog cu arta însăși și mijloacele sale multiple de exprimare sau, dacă nu asta, atunci se face măcar o afirmație, una al cărei sens complet îți mărturisesc că îmi scapă. E literal intraducibilă și poate că nu e nevoie de ceva mai avansat decât faptul că trebuie să aibă loc o dezbatere despre „ce să faci?” în artă în oceanul/epoca redundanței informaționale. Iată deci întrebarea, și îmi face mereu plăcere să-i întreb asta pe artiști: care e sarcina artei? Care e sarcina ta? Există vreuna (pentru artă și pentru tine)?

➡ Expoziția de la Sabot a fost construită pe premisa că informația a început la un moment dat să obțină un statut de supraacumulare, cu o predilecție spre tipul vizual. A fost vorba în mare parte de un fel de Călătoriile unui *.jpeg, dacă am vrea să fim romantici în legătură cu asta. Multele filtre pe care le-ai observat s-au bazat pe ideea de a purta și de a deteriora, încercînd să redea ceva ce poate urmări un segment din procesul de autodigestie a informației. Desigur, fiind construit într-un loc și timp particulare, acest proces diafan a devenit „pătat” de condițiile generate la fața locului, transformîndu-se în cele din urmă într-o trăsătură a parcursului creat. A-l numi intraducibil ar fi aproape corect, dar ai făcut deja un pas spre a-l traduce cînd l-ai suprapus cu un anumit context. Îl poți fixa în interpretări echivalente, dar niciuna dintre ele nu poate fi izolată ca singurul cadru de referință. Toate astea sînt doar sisteme, alternări ale unor ecuații deja rezolvate, care transcend în mod ocazional într-o natură oarecum profetică (dar nu mai mult decît profetiile obișnuite despre senii de coincidențe, pe care le vedem deja peste tot). În mod fundamental, am impresia că există oameni care se apucă de artă pentru a se menține cumva în echilibru, pentru a gestiona un scenariu din capul locului debilitant în feluri care permit un fel de permeabilitate a gîndirii, dar mijloacele de a obține aceste lucruri nu constituie deloc un limbaj universal. Controlul exercitat de mulțimile de utilizatori rămîne în continuare valabil.

➡ *Știu că mulți artiști aflați la începutul carierei lor, cei care abia au ieșit de pe băncile școlii, de pildă, întâmpină mari dificultăți în ce privește practicarea artei, adică a lucrului pentru care au fost pregăuiți ani de-a rîndul. Ei – majoritatea lor – trebuie să găsească*

a piece of transparent plastic that reflects the light of a projector. On a wall there is a screen playing relentlessly some informational rubbish – information that become tired, over-used in its very materiality, an effect obtained through the successive copying of it. On the opposite wall, blue and half transparent veils mark the place of two portraits of Alex Mirutziu, presented in a previous exhibition; a memory, a sign that is readable only to those who have seen that exhibition. This self-referentiality sends us directly to the addressee of the trilemma. Of course, the general viewer, but also, more closely, those inhabiting this space – most of them painters or artists in other media (almost the entire School of Cluj); but I admit that such a reading might be too narrow. I don’t want you to be more specific on this, but I noticed that there might be also something of a local dialogue on art. However, in spite of this speculation, it is obvious from what I called the trilemma that a dialogue with art itself and its manifold medialities takes place or, if not that, at least a statement is made, a statement whose full meaning, I admit, escapes me. It is literally untranslatable, and perhaps there is no need for something higher than the fact that a debate must go on about “what to do?” in art on the ocean/age of informational redundancy. So, here is my question, and I always like to ask this from artists: what is the task of art? What is your task? Is there any (for art and for you)?

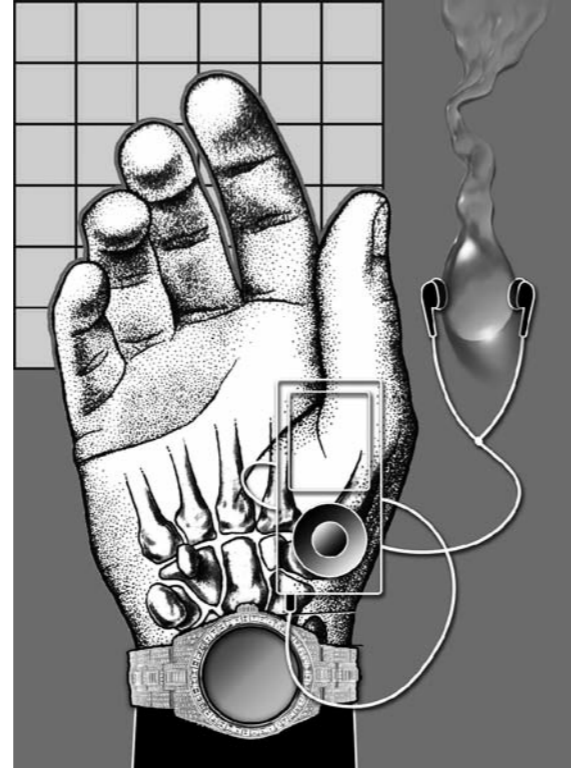
➡ The show at Sabot was build on the premise that information started at some point to achieve a hoarded status, with a predilec-



tion for the visual type. It was mainly “the travels of a *.jpeg”, if one would like to feel romantic about it. The many filters you have noticed were based on the notion of wear and tear, trying to convey something that can trace a segment in the process of information self-digesting itself. Of course, being built in a specific place and time, this ethereal process had become “tainted” by conditions generated there, ultimately transforming itself into a trait of the par-course created. To call it untranslatable would be almost right, you already made a step in translating it when you overlaid it over a certain context. You can pin it to many equivalent interpretations, but none of them can be singled out as the only framework of reference. All of these are just systems, alternations of already solved equations that occasionally transcend into some kind of prophetic nature (but no more than the average prophecies about sets of coincidences we already witness all around). Ultimately, I have a strong feeling that there are people who engage in art in order to keep themselves on balance somehow, to manage an already crippling scenario in ways that allow some sort permeability of thought, but the means of

alte slujbe pentru a continua să facă artă. Artă e un pic ca fotbalul, este profitabilă doar la vîrf, pentru cei care, într-un fel sau altul, au reușit să capitalizeze ceva faimă. E arta artiștilor obișnuiți (adesea autodesemnați) mai puțin? Știu că valoarea artistică nu e reflectată perfect de valoarea de piață. Să luăm asta ca pe un fel de nedreptate fundamentală și să lăsăm piața să fie? Sau piața e un pericol, un fel de a sufoca tot ce nu poate deveni marfă, dar e artistic bun? Știu că mulți artiști își doresc o piață mai puternică, una care poate plăti facturile, iar asta e firesc, dar arta însăși – ca practică generală – are oare de suferit din cauza acestei nevoi de a se adapta condițiilor contemporane ale pieței? Sau sînt ele cu totul neutre? Artă și piața sînt două realități separate, cu excepții rare în care arta costisitoare este și bună. Artă bună a trecutului e, de asemenea, costisitoare, de pildă, dar cum stau lucrurile cu prezentul? Adică, există oare o anumită schimbare de regim în arta contemporană, ceva ce i-ar da acesteia profilul cel mai veridic? Redundanța costisitoare și redundanța ieftină rămîn redundanțe. Artă a devenit jucăria unor microcercuri (de obicei intelectuale), ceva ce începe să semene cu un fel de subcultură izolată și foarte sectară, un fel de ghetou al celor care au mijloacele intelectuale și materiale de a o savura. Universalismul în artă pare a fi mai îndepărtat ca nicicînd. Artă în general pare să fie o practică – o meserie – care pare misterioasă sau chiar dubioasă pentru cei mulți, un simplu semn indescifrabil pe oceanul planetar informațional, dar un semn atît de enigmatic încît nici măcar nu ne mai străduim să-l descifrăm, considerîndu-l ceva ce nu merită o adevărată dezbateră socială. Artă pare mereu mai puțin importantă decît orice altceva (politică, societate, chiria de pe luna următoare etc.). Este ea mai puțin importantă? Care e poziția ta în raport cu aceste întrebări?

— Ei bine, acesta e tipul de statu-quo care a fost în atenția tîrgului încă de cînd am început să mă familiarizez cu sistemul educațional. Lumea se întreba despre educație/pregătire/posibilități ce vin cînd te apuci de un ciclu de studii care se extinde pe tot parcursul anilor tăi de formare. Deși realitatea este că, în mare parte, școlile și carierele se amestecă rar în această mărunțată parte a globului pe care am moștenit-o. Există, de asemenea, problema a cîți oameni ajung să fie în stare să-și înțeleagă intențiile pe care le nutresc față de ei înșiși. Cum spuneam, în marea parte a anilor de început, rutina începe să apară și structurile încep să se coaguleze într-un loc, abia atîngînd materialele aflate la dispoziție. Am întîlnit oameni care au ales să studieze artă în diverse stadii ale vieții lor și ei se confruntă cu aceleași probleme ca în orice altă carieră pe care și-ar fi ales-o. Depinde, de fapt, foarte mult de indivizii înșiși. Nu sînt un microbist. În realitate, nu mă interesează foarte tare lucrurile astea, ele au de-a face mai mult cu congregații, cu o cunoaștere sedimentară pe care s-a construit artă. Cu toate că valoarea artistică poate că nu e reflectată în valoarea de piață, vorbim despre un orizont mult mai larg decît cel pe care îl putem percepe. Recoltele producției artistice inundă societatea mai mult ca nicicînd și nu e de mirare că există un anumit dispreț față de întregul angrenaj al lucrurilor. E, de fapt, covîrșitor. Adaptări și schimbări ce vor să îmbîlînzească piața sînt factori în plus ce mi se par că se află într-un fel de torsione. Oamenii cred despre practica unui artist că se bazează pe o teză exprimabilă într-un singur rînd, o serie care poate trece la zone de interes doar dacă sincronizarea e cea bună. Sincer, asta-i o perspectivă proastă. Dacă poți avea acces la această zonă după bunul-plac, de ce să nu integrezi valorile de piață în cercetarea ta artistică? Spun că se poate dansa pe mai multe ritmuri și cred că e inutil să încerci să stai într-o singură parte a terenului de joc mai mult decît în alta. E o chestiune de sincronizare și circumstanțe. În esență, e vorba de luarea unei decizii. În ce privește fluxul de practici artistice pe care l-am subliniat mai înainte, e pur și simplu firesc ca perspectiva generală să se schimbe înspre o activitatea orientată de practică. Oamenii înțeleg că există această piață, că pot urma anumite tipare și îmbrățișa ideologii de dragul unei confirmări.



Upscale Sonic Fusion, digital manipulation, 2.450 x 3.332 pixels, 2014

achieving these things are in no way a universal language. Crowd control will still be in effect.

— I know that many artists at the beginning of their career, those who just got out of school, for instance, find it extremely difficult to do art, that is, the thing for which they were trained for years. They – most of them – must find various other jobs to keep doing art. Art is a bit like football, it is profitable only at the top, for those who, in a way or another, have managed to capitalize on some fame. Is the art of ordinary (often self-proclaimed) artists less? We know that artistic value is not fully reflected in market value. Should we take this as some sort of basic injustice and let the market be? Or is market a danger, a way of suffocating everything that is not marketable, but is artistically excellent? I know many artists desire a stronger market, one that can pay the bills, and this is only natural, but does art itself – as a general practice – suffer because of this need to adapt to the contemporary market conditions? Or are they completely neutral? Art and market are two separate realities, with rare exceptions when pricy art is also good. The good art of the past is extremely pricy, for instance, but how do things stay with the present? I mean, is there not a certain regime change in contemporary art, something that actually gives its most truthful profile? Expensive redundancy or cheap redundancy is still redundancy. Art has become the plaything of certain micro-circles (usually intellectuals), something that starts resembling a sort of isolated and often extremely sectarian subculture, a sort of ghetto for those who have the intellectual skills of enjoying it. Universalism in art seems farther removed than ever. Art in general seems to be a practice – a profession – that seems mysterious or even suspicious to many, a simple undecipherable sign on the planetary informational ocean, but a sign so enigmatic that one



ON<->OFF, digital manipulation, 2014



Homeless Neptune, mixed media, dim. variable, 2012

Nu prea cred că piața e acest tip de entitate sordidă care se ghiftuiește cu redundanță și artă prost înțeleasă. E o parte care a fost mereu prezentă și a avut mereu acest aspect tenebros. Cred doar că fusese mai dificil să vezi direct dinamica pe care o implica. A fi suprasaturat nu e ceva nou. Cred că asta face parte într-un fel din definiția pieței. Produsele circulă în toate direcțiile; imperii se construiesc și se dărîmă. E o dinamică recognoscibilă în orice fel de piață. Provocarea principală, cred, nu e să deosebești între ceea ce s-ar numi artă bună sau artă proastă, pe acestea le ai și fără piața ca atare (piețele se pot construi și ca niște golemi din noroi și pot primi suflul vieții de la oamenii care au puterea să le-o dea). Pentru mine, ca artist care mai are încă de ajuns în cîmpul pieței, piața reprezintă o provocare secundară intrigantă și o consider necesară dincolo de exigența subzistenței. Pe de altă parte, în ce-i privește pe artiștii care fac compromisuri pentru „a alimenta mașinăria”, cred că unora dintre ei poate că le lipsește o anumită perspectivă despre lumea în care au ales să se căpătuiască și despre propria lor preocupare cu artă. Cum spuneam, mi se pare util să integrezi cercetarea pieței chiar la nivelul unei conștientizări elementare pentru a găsi partea mobilă a lucrurilor. Nu există garanție că vom găsi răspunsuri acolo, dar, în același timp, asta e adevărat pentru orice fel de apă tulbure pe care ne-am decide s-o explorăm. Cu toată echitatea, artă e, ca atare, o jucărie. Microcercuri sau nu, începînd cu artiștii și terminînd cu instituțiile și colecționarii, fiecare parte implicată ajunge să se joace cu un fel de idee care împuternicește sau discreditează mecanisme fictive. Sfirșitul va fi cînd ne vom găsi soluții printre toate părțile care se rotesc.

Traducere de Alexandru Polgár

does not even try reading it, considering it something unworthy of a true social debate. Art seems always less important than anything else (politics, society, next month's rent, etc.). Is it less important? How do you position yourself as regards these questions?

— Well, this is the sort of status quo that has been the talk of the town ever since I got acquainted with the educational system. People were questioning the education/training/possibilities that come with engaging in a study cycle that extends throughout most of their formative years. While the reality is that, for the most part, schools and careers rarely mix in this little part of the globe we inherit. There is also the question of how many people come to a point in which they are able to grasp their intention for themselves. As I was saying, for the most part of early life, the routine comes into play and structures begin to form in a place, barely grasping the materials at disposal. I have met people that have chosen to study art at various stages in their lives and they usually face the same issues as any other careers would have imposed. It very much depends on the individuals really. I am not a great football fan. I actually could not care less, but this sort of thing has more to do with congregations, with sedimentary knowledge that the art world was built on. While artistic value may not be reflected in market value, we are talking about a much more expansive horizon than we may perceive. Crops of artistic production are flowing into society more than ever and it is no surprise that there is a certain amount of disdain for the whole gearing of things. It is, in fact, overwhelming. Adaptations and changes in order to appease the market are yet other factors that I find to be in sort of a twist. People think of the practice of an artist as a “one liner”, a series that can shift towards areas of interest only if the timing is right. Frankly, this is a dumb perspective. If you can access this area as you please why not integrate market values in your artistic research. You can dance to more than one rhythm is what I am saying, and I think it is futile to try and stay in one part of the field or the other, it is about timing and circumstance, and about decision making at its very core. As to the influx of artistic practices that I was underlining earlier, it is only natural that the general perspective gets shifted towards a practice oriented activity. People understand that there is this market, that they can follow certain patterns and embrace ideologies for the sake of confirmation.

I do not really consider the market as being this type of sordid entity that feasts on redundancy and poorly conceived art. It is a side that has always been present and always had this shadowy aspect to it. It is just that I believe it was more difficult to witness firsthand the dynamics which it implied. Being oversaturated is not a new thing. I think that this is in a certain way part of the definition of a market. Products travel near and far, and empires are built and destroyed. It is a dynamic recognizable in any type of market. The main challenge I think is not discerning between what would be called good art or bad, you get those without the market per se (markets can also be built like golems out of mud and given the breath of life by empowered people). For me as an artist who has yet to be part in the marketable area, the market represents a “side-quest” that intrigues and I believe it necessary beyond the aspect of livelihood. On the other hand, as far as the artists who turn to compromise in order to “feed the machine” are concerned, I believe that some may lack a certain perspective of the world they have chosen to thrive in and their own preoccupation for the arts. As I was saying, I find it useful to integrate market research even at a basic awareness level in order to find the moving parts of things. There is no guarantee that what one will find answers there, but at the same time this is true to any type of murky water environment one explores. In all fairness, art is a plaything in itself. Micro-circles or not, starting from the artists and ending with the institutions and collectors, every party involved gets to play with a sort of notion that empowers or discredits fictitious mechanisms. The end would be when one manages to find solutions for himself among all the rotating parts.

Dezacord și certitudine

Gerardo Montes de Oca Valadez

Sezgin Boynik, Mihaela Brebenel & Vlad Morariu, Fokus Grupa,
Freee Art Collective, Petra Gerschner, Cathleen Schuster & Marcel Dickhage
Expoziție finală curatoriată de Andrei Siclodi
12 iunie – 26 iulie 2014, Künstlerhaus Büchsenhausen – Kunstpavillon Innsbruck

Locul nostru în lume, ca indivizi și membri ai unei societăți, presupune existența unei serii de continue negocieri și puneri de acord. Nu totul trebuie și poate fi pus de acord în mod unitar, iar multe aspecte ale vieții noastre rămân incerte și deschise, în timp ce altele necesită hotărâre clară și certitudine. Acest termen, certitudine, se referă la ceea ce este sigur, hotărât. E o variantă anterioară a lui *cernere*: a distinge, a decide, dar și a deplasa, a separa. Cu alte cuvinte, în a fi sigur de ceva e presupusă o deplasare. Pe de altă parte, dezacordul [*dissent*] înseamnă să ai altfel de sentimente, să simți și să gândești diferit – *dis-sentire* – și e completat de conjuncția „de” („diferit de”). Prin urmare, diferențele sînt în mod inerent relaționale, cum e și dezacordul în sine. Dezacordul și certitudinea se completează reciproc. Asemenea dialectici sînt abordate de activitatea curatorială a lui Andrei Siclodi, cu toate că el trece, cu siguranță, dincolo de aceste procese continue și folosește noțiunile de dezacord și certitudine mai degrabă ca pe niște concepte dinamice caracterizînd „starea de spirit schizofrenică” a construcției hegemonice a realității din zilele noastre ce funcționează potrivit logicii pieței.

Expoziția multistratificată și intersectorială este produsul finit al Programului „Artă și teorie” pentru bursieri internaționali de la Künstlerhaus Büchsenhausen, 2013–2014, o platformă de cercetare și producție sub forma unei rezidențe artistice și teoretice. Cu acest prilej, diferiții participanți s-au întâlnit și s-au angajat în dezbateri critice și schimburi de idei legate de domeniile lor de cercetare, subiectele lor de interes, abordările și metodele lor artistice. În acest cadru și pe lângă cei cinci bursieri, încă două contribuții au fost integrate în expoziție de Vlad Morariu, care i-a invitat pe cei de la Fokus Grupa și Freee Art Collective. Această platformă și abordare deschisă și fertilă a permis ivirea temei și a modului de prezentare a expoziției, cu respectarea preocupărilor participanților și a modului în care aceste singularități s-au întâlnit. Rezultatul este o constelație variată configurată de artiști, curatori, cercetători, scriitori și teoreticieni.

Expoziția conține materiale la fel de diverse, precum videoul, desenele, fotografia, obiectul găsit și textul. E complexă din punct de vedere conceptual, abordează subiecte numeroase și diferite care sînt cu adevărat semnificative, atât în contextul actual al nemulțumirii politice și economice globale, cât și în domeniul criticii instituționale. Unele dintre subiectele abordate sînt speculațiile de piață; nedreptatea socială,

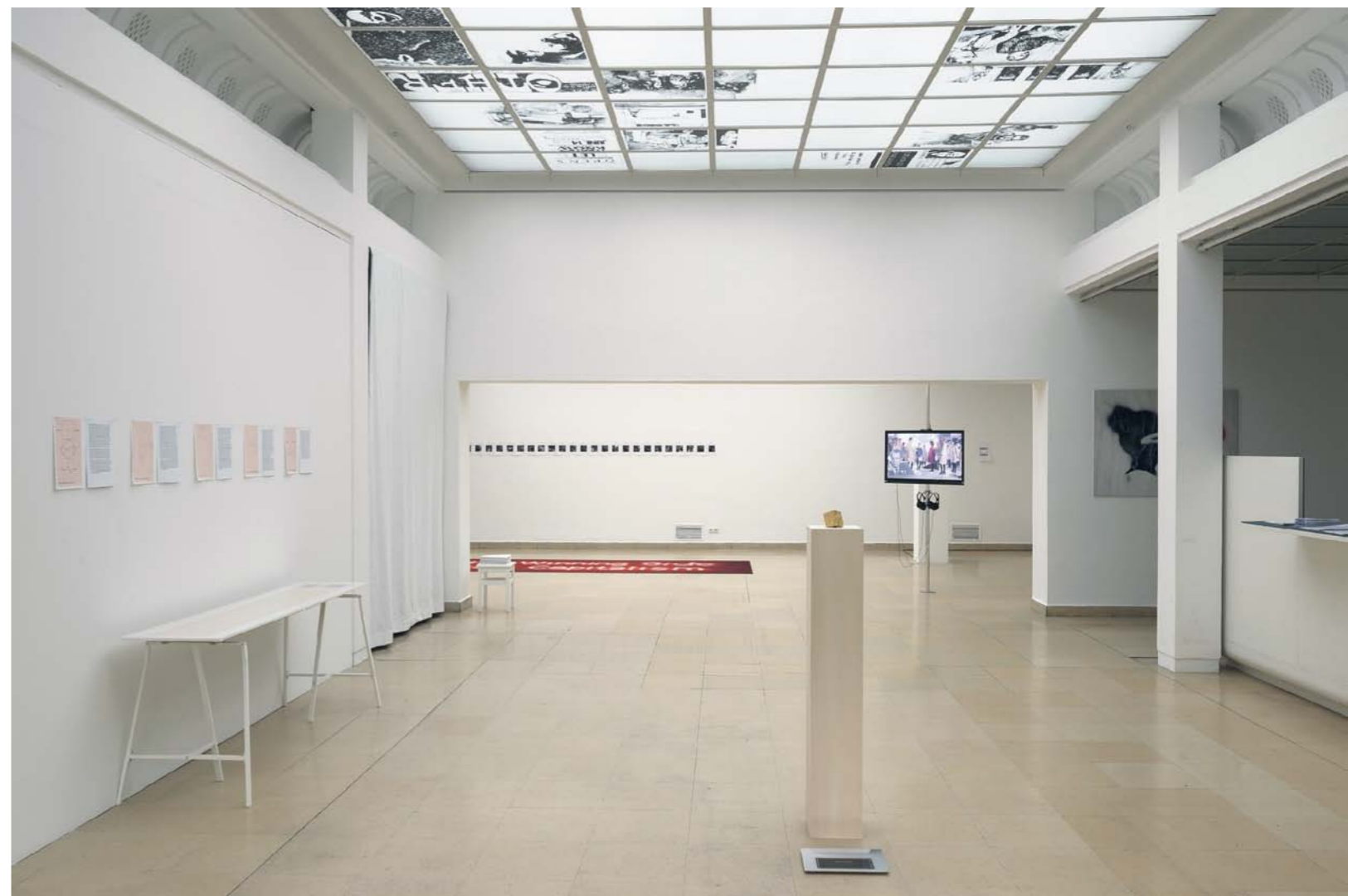
GERARDO MONTES DE OCA VALDEZ s-a născut în 1978 la Guadalajara (Mexic). Este psiholog (Universidad de Guadalajara), muzician, artist și activist. A absolvit un master în cultură vizuală la Universitatea Aalto (Finlanda) și a frecventat, timp de un an, cursurile programului de master în artă și știință al Universității de Arte Aplicate (Viena). În prezent este doctorand în filosofie al Universității de Arte Frumoase din Viena. Ultimul său proiect, intitulat *Sentiments of Fidelity* și desfășurat la Muzeul de Artă din Rauma, Finlanda, a investigat conceptul de încredere și rolul său în procese de subiectivare, în biopolitică, și în acțiuni contrahegemonice. Recent a coordonat laboratorul interdisciplinar internațional *Crime Scene* care a avut loc în timpul ultimei ediții a Bienalei Balticum (2014) din Rauma, în colaborare cu Migrating Art Academie.

DISSENT AND CERTAINTY
Gerardo Montes de Oca Valadez

Sezgin Boynik, Mihaela Brebenel & Vlad Morariu, Fokus Grupa,
Freee Art Collective, Petra Gerschner, Cathleen Schuster & Marcel Dickhage
Concluding exhibition curated by Andrei Siclodi
12 June – 26 July 2014, Künstlerhaus Büchsenhausen – Kunstpavillon
Innsbruck

Our place in the world, as individuals and members of a society, requires a series of constant negotiations and agreements. Not everything has to and can be agreed homogeneously, and many aspects of our lives remain uncertain and open while other aspects necessitate a clear determination and certainty. This term, certainty, refers to that which is certain, determined. A previous variant of *cernere*: to distinguish, to decide, and also to shift, to separate. In other words, to be certain implies a shift. On the other hand, *dissent* means to differ in sentiments, to feel and think differently – *dis-sentire* – and it is complemented by the conjunction *than* (*different than*). Hence, differences are inherently relational, as dissent itself is. Dissent and certainty complement each other. Such dialectics are taken into consideration in the curatorial work made by Andrei Siclodi, nevertheless he decidedly goes beyond these continuous processes and uses the notions of dissent and certainty rather as dynamic concepts that characterise the “schizophrenic mood” of today’s hegemonic construction of reality that works in the logics of the market. The multilayered and intersectional exhibition is the outcome of the International Fellowship Program for Art and Theory in Künstlerhaus Büchsenhausen 2013–2014, a platform of research and production in the format of an artistic and theoretical residency. In this occasion the different participants met and engaged in critical debates and exchange of ideas regarding their fields of investigation, topics of interest, artistic approaches and methods. Within this frame and in addition to the five fellowship holders, two more contributions are integrated in the exhibition by Vlad Morariu, who invited Fokus Grupa and Freee Art Collective. This open and fertile platform and approach allowed the emergence of the exhibition’s theme and display, respecting the participant’s concerns and the way these singularities met. The result is a diverse constellation conformed by artists, curators, researchers, writers and theoreticians.

GERARDO MONTES DE OCA VALDEZ, born 1978 in Guadalajara (MX). Psychologist (Universidad de Guadalajara), musician, artist and activist. Studied an M.A. in Visual Culture at the Aalto University in Finland, having done a year exchange in the M.A. programme in Art & Science at the University of Applied Arts in Vienna. He is currently a Ph.D. candidate in Philosophy at the Academy of Fine Arts Vienna. His last project – *Sentiments of Fidelity* at Rauma Art Museum in Finland – focused on the notion of trust and its role in processes of subjectivation, biopolitics and counter-hegemonic agencies. He has recently coordinated the interdisciplinary and international laboratory *Crime Scene* during the last Rauma Biennale Balticum 2014 in Rauma, in collaboration with Migrating Art Academies.



Dissent and Certainty, exhibition view (works by Sezgin Boynik, Petra Gerschner, Cathleen Schuster & Marcel Dickhage (f.l.t.r.); ceiling by Fokus Grupa)
Photo: Daniel Jarosch/Tiroler K nstlerschaft

protestul, revolta și controlul exercitat de stat; forme de reprezentare și relații de putere; practicile istoriografice critice și alternative; dialectica teoriei și practicii; forme ale criticii instituționale; arta și militantismul. Această complexitate nu este imediat sesizabilă în forma ușoară, aerisită și chiar primitoarea prezentării generale. Cu toate acestea, în scurt timp, vizitatorul se află provocat și dezorientat. Contradicțiile și tensiunile ideologice neoliberale sînt viguros abordate în lucrări, laolaltă cu reflecții teoretice despre reprezentare, artă conceptuală și critică instituțională.

Imediat ce pătrunde în Kunstpavillion Innsbruck, spectatorul se găsește în fața unui spațiu alb foarte larg și îngrijit. Din acest punct, vizitatorul vede primele două încăperi alăturate, scăldate în lumina naturală oferită de generosul luminator al clădirii. În prima încăpere, lumina naturală care pătrunde străluminează seria de desene ale Fokus Grupa, reproduse tipografic și montate chiar pe luminator. Structura plafonului traversează o grilă de celule translucide acolo unde e montată instalația *I Sing to Pass Time (II)*. Cele 19 desene se referă la acțiuni și mișcări sociale în care au fost angajați artiști occidentali, din SUA și din fosta Iugoslavie între anii 1920 și 1980, la luptele care au urmărit îmbunătățirea condițiilor lor de muncă și de trai. Artiștii modifică folosirea obișnuită, tradițională a plafoanelor destinate frescelor reprezentînd puncte de vedere și aspirații dominante. Spre deosebire de plafoanele care acoperă și separă, luminatorul din Kunstpavillion este un strat mai fragil și translucid. Prin urmare, instalația nu acoperă sau separă, ci deschide și conectează instituția cu anumite elemente exterioare nonumane – în special lumina naturală și praful strîns pe ferestre –, permițîndu-le un joc cu acele imagini ale luptelor cetățenești din trecut. În acest fel, lucrarea subliniază necesitatea regîndirii limitelor instituției și felul în care elemente instituționale și nonumane exterioare pot arunca o lumină asupra modului cum înțelegem și rescriem istoria contrahegemonică.

Mediul de expresie ales, desenul, face o trimitere elegantă la măiestria și grija de multe ori necesare în schimbarea și acțiunile sociale – cum ar fi în construirea de rețele de solidaritate și formarea de comunități. În felul acesta, estetizînd politica, ei repolitizează imaginile politice și, cel mai important, imaginarul politic. Acest aspect, împreună cu faptul că imaginile nu sînt unele cunoscute, permite publicului să se raporteze la ele într-un mod deschis, mai puțin dependent de forme de reprezentare și identificare date. Și, dacă e să ne gîndim la ce spunea Beuys, atunci oricine, nu doar artiștii, are potențialul de-a pune la îndoială și a redesena sau resemnifica istoria. Asta înseamnă că orice bărbat ori femeie este (cel puțin potențial) un agent social.

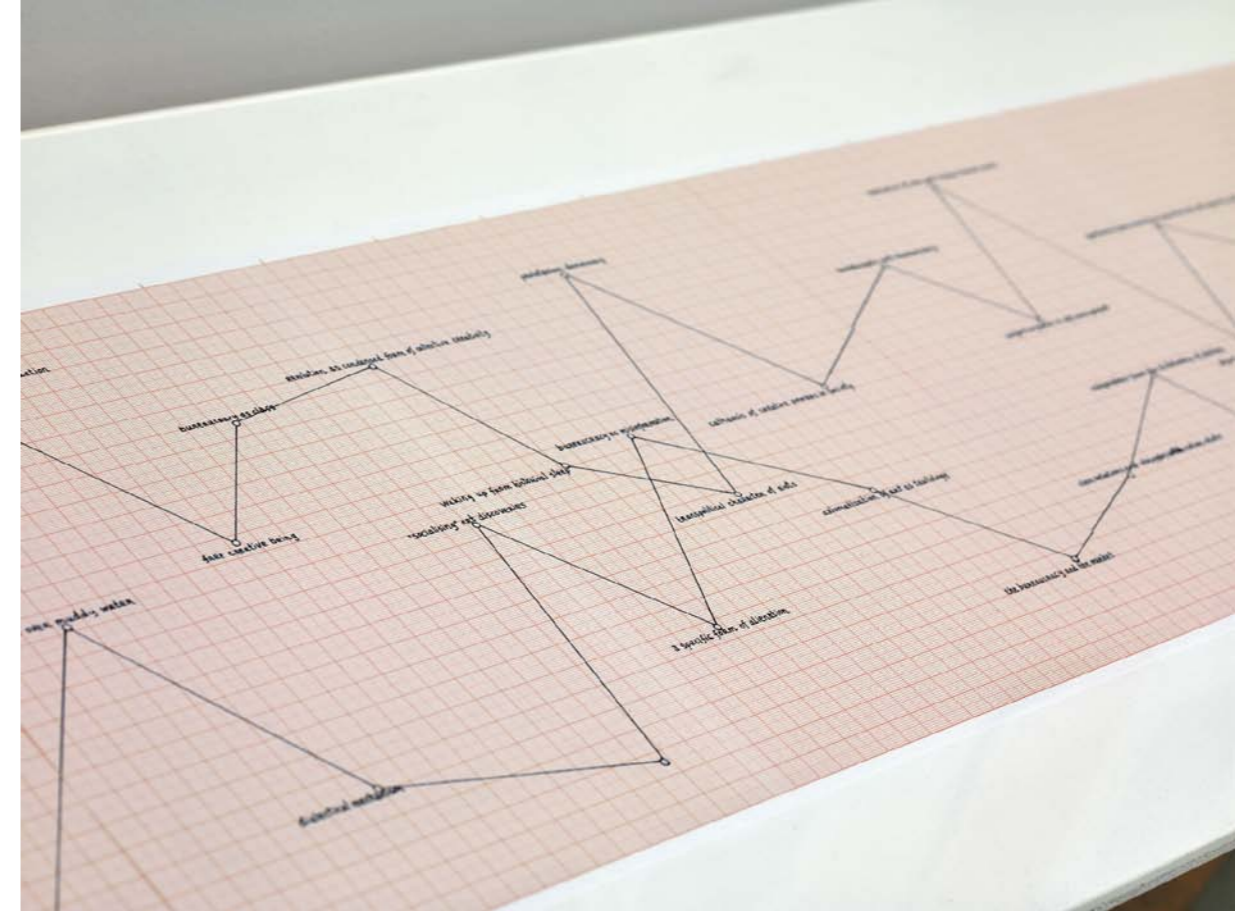
Dedesubtul acestei instalații, chiar în fața privitorului, lucrarea Petrei Gerschner *The weapon of criticism cannot, of course, replace criticism by weapons* trimite evident la lucrarea lui Karl Marx *Contribuții la critica filosofiei dreptului a lui Hegel*, unde acesta discută despre forța materială a ideilor atunci cînd teoria e îmbrățișată de mase. Lucrarea e un comentariu la muzeul Tirol Panorama din Innsbruck, în special la secțiunea „Mituri despre Tirol”, care e alcătuită dintr-o serie de mici sculpturi amplasate în nișe înăuntrul unor socluri înalte (aproximativ 2,25 metri), reprezentînd protagoniști de sex masculin ai așa-numitului Mare Război Austriac împotriva lui Napoleon de la începutul secolului al nouăsprezecelea. Împreună cu aceste figuri dominante – conducători militari, religioși și ai opoziției –, masele anonime, femeile și alte minorități sînt identificate ca „necunoscute” (adică „femei necunoscute”) prin pedestale goale și o mențiune pe o placă de pe podea. Gerschner redimensionează pedestalele, făcîndu-le mai scunde și mai accesibile oamenilor. Apoi, ea „umple” absența cu o pavea (variante mai modernă și mai pătrată a pietrei de caldarîm), care este poleită manual cu același fel de foiță de aur întîlnită în decorația unora dintre clădirile din Innsbruck (și folosită în mod obișnuit în multe culturi dominante). E cunoscut faptul că bucățile de pavaj sînt adesea folosite de manifestanți împotriva opresiunii oficiale înarmate atunci cînd evenimentele devin violente.

The exhibition contains diverse materials as video, drawings, photography, found objects and text. It is conceptually complex, it addresses quite a few manifold topics that are indeed relevant both in the current context of global political and economic discontent and in the field of institutional critique. Some of the addressed topics are market speculation; social injustice, protest, uprising and state control; forms of representation and power relations; critical and alternative historiographic practices; theory and praxis dialectics; forms of institutional critique; art and activism. This complexity is not immediately evident in the light, airy and even welcoming formality of the general display. Nonetheless, the visitor will soon find her self confronted and bewildered. Neoliberal ideological contradictions and tensions are powerfully addressed in the works together with theoretical reflexions on representation, conceptual art and institutional critique.

Right after stepping in the Kunstpavillion Innsbruck the spectator is before a very spacious and tidy white space. From this point the visitor sees the first and second adjoined rooms filled with natural light coming from the wide skylight of the building. In the first room the natural light coming in illuminates Fokus Grupa's series of drawings reproduced on prints and mounted on the skylight itself. This ceiling's structure draws a grid of translucent cells where the installation *I Sing to Pass Time (II)* is mounted. The 19 drawings are about actions and social movements from western European, US American and former Yugoslavian artists from the 1920s to the 1980s, struggles aimed to enhance their own living and working conditions. The artists alter the common historical use of ceilings dedicated for frescos representing dominant views and aspirations. Unlike those ceilings that cover and separate, the skylight in the Kunstpavillion is in turn a more fragile and translucent layer. Therefore the installation does not cover or separate, instead it opens and connects the institution with some exterior and non-human elements – especially the natural light and accumulated dust on the windows –, let them interplay with the images of past citizen struggles. This way the work underlines the necessity to rethink the limits of the institution and how the external, non institutional and non-human elements can shed light on our comprehension and re-writing of counter hegemonic history.

The chosen media, drawings, beautifully address to the craftsmanship and care many times necessary in social change and actions – like in network and community building. By doing so, aestheticizing politics, they re-politicize political images and, most importantly, political imagery. This aspect, together with the fact that the images are not of common knowledge, allows the audience to relate to them in a rather open way less dependant to given forms of representation and identification. And if we follow Beuys' statement, then everyone, not only the artists, has the potential to question and re-draw, re-signify history. It translates in: every man and woman is (at least potentially) a social agent.

Underneath this installation, right in front of the viewer, Petra Gerschner's work *The weapon of criticism cannot, of course, replace criticism by weapons* makes immediate reference to Karl Marx's *A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right* where he discusses the material power of ideas when theory is embraced by the masses. This piece is a comment on the Tyrol Panorama Museum in Innsbruck, particularly to the section "Myths of Tyrol" that is conformed by a series of small sculptures placed in high pedestals (about 2.25 m high) representing male protagonists of Austria's so called Great War against Napoleon in the early 19th century. Together with those dominant figures – military, religious and opposition leaders –, the anonymous masses, women and other minorities are identified as the "unknown" (i. e. "unknown women") by empty pedestals and a mention on a floor plaque. Gerschner resizes the pedestal, making it shorter and more accessible to people. Then she "fills" the absence with a sett (the more modern and square version of a cobblestone) which is hand-glazed with the same kind of gold leaf used in some of the buildings in Innsbruck as part of their decoration (commonly used in many dominant cultures). It is of com-



Sezgin Boynik

On Contradiction, installation, 2014 (detail), photo: WEST. Fotostudio/Tiroler K nstlerschaft

Petra Gerschner

Politics of the Public Body, 2014, photo: WEST. Fotostudio/Tiroler K nstlerschaft





Petra Gerschner
The weapon of criticism cannot, of course, replace criticism by weapons, installation, 2014 (detail), photo: WEST. Fotostudio/Tiroler K nstlerschaft

Prin asta, artista trimite la scrierea dominantă a istoriei și la politica identității, legînd localul de global. Ea nu introduce prezența printr-o reprezentare convențională, ci prin indicarea absorbției instituționale tot mai mari a rezistenței civice prin politici și instituții culturale. Cînd privitorul se apropie de piatră survine o anumită tensiune, un fel de forță gravitațională. Să fie o chemare potențială la o potențială acțiune? Să fie o invitație subtilă de-a o lua și a întrupa acțiunea, pentru a mobiliza o astfel de nemîșcare dincolo de granițele instituției?

Îndemmurile la acțiune și la formarea de opinii sînt cîteva dintre subiectele principale abordate de Free Art Collective, care au scos literalmente expoziția afară din Kunstpavillion. Ei folosesc un panou comercial format din 24 de coli, amplasat pe o stradă din Innsbruck, în apropiere de muzeul Tirol Panorama, înfățișînd o fotografie cu șapte oameni care țin cu susul în jos un banner textil mare pe care scrie *Protest Drives History* (fotografia e făcută la Stockholm). Dar fotografia cea mare, montată pe panou, este la rîndu-i pusă cu susul în jos, așa că lozincă se citește corect. Lucrarea lor alătură acțiunea colectivă, corpul și limbajul, într-un context în care granițele dintre privat, public și piață se întîlnesc și dispar. Fundalul răsturnat al imaginii, în contrast cu textul pus corect, în sus, creează o tensiune stranie între conținut și context, o interacțiune crucială în procesul de formare a opiniei în domeniile colectiv și politic.

Pe lîngă conținut și context, conceptul de cadru joacă un rol important în cercetarea teoretică a lui Vlad Morariu. Lucrarea sa *Parerga: politica încadrării în discursul actual al criticii instituționale* împrumută conceptul de *parergon* al lui Derrida pentru a trata direct complexitățile încadrării și granițele dintre instituții, domenii și practici. Morariu propune gîndirea artei politice ca spațiu median, acționînd, în același

mon knowledge that sets are often used by demonstrators against the armed official oppression when the events turn violent.

By doing this the artist addresses to the dominant writing of history and the politics of identity linking the local and the global. She does not bring presence by means of conventional representation, but by pointing to the increasing institutional absorption of civic resistance in cultural policies and institutions. Certain tension, some sort of gravitational force emerges when the viewer approaches the rock. Is it a potential call for a potential action? Is it a subtle invitation to take it and to embody action, to mobilize such stillness beyond the institution?

Calls for actions and opinion-formation are some of the main topics addressed by Free Art Collective, bringing the exhibition literally out of the Kunstpavillion. They make use of a 24-sheet commercial billboard – in a street in Innsbruck near Tyrol Panorama Museum – with a photography of 7 people holding upside-down a large textile that reads *Protest Drives History* (shot in Stockholm). But the large photograph mounted on the billboard is turned also upside-down so the slogan reads properly. Their work brings together collective action, body and language in a context where the borders of the private, the public and the market meet and vanish. The upside down background of the image in contrast to the right side up text create a strange tension between content and context, crucial interplay in the process of opinion-formation in the collective and political realms.

Alongside with content and context the concept of framework plays an important role in Vlad Morariu's theoretical research. His work *Parerga: The Politics of Framing in the Current Discourse of Institutional Critique* borrows Derrida's concept – *parergon* – to directly deal with the complexities of *framing* and the borders between institutions, fields and practices. Morariu proposes to think of political art as a space in-between and at the same time working both inside and outside the institution. This idea is clearly shown in his collaborative work with Mihaela Brebenel. Their participation was strongly determined by an event from last year, when they found a large amount of photographic slides in twenty bags outside Goldsmiths Library in London thrown in trash containers. For their joint participation in the Kunstpavillion they chose to project, in the second room, the slide labelled *La porte-voix rouge des masses/Agitprop Theatre, Germany, 1920s*, a drawing representing a demonstration of the Arbeiter Theaterbund Deutschlands (ATBD) – bringing a direct relation to the other art works already mentioned.

Such finding and recuperation points to the questions of who has the right to decide what political images are valuable, which are not and what the criteria is. Ironically, by the time I saw the exhibition the slide itself had already lost much of its ink and the projected image was slowly disappearing, as if the precarity embedded in today's capitalism had the power to affect and hide its own representations and forms displayed in the institutions.

For its part, Sezgin Boynik contributes to these reflections from another angle that strongly resembles Art & Language Group, especially in the theoretical and conceptual approach and textual formality. In his work *On Contradiction* Boynik makes use of the first room presenting five diagrams on gridded papers of a kind used in mathematics and hard sciences. Each of these diagrams is accompanied by a white paper full of handwritten text where the artist seems to carry very intense dialogues and debates on the ideas and models of five different theoreticians – Niklas Luhmann, Alain Badiou, Mel Ramsden from Art & Language Group, Darko Suvin and Rastko Močnik. A large number of ideas is intricately-woven in those five sheets of paper, generating a feeling of inaccessibility that contrasts with the very tidy and quite geometrical diagrams. Underneath those papers Boynik installed a table with a longer diagram that resembles those visualising statistical information in two vectors. A series of phrases in English and other different Central and Eastern European languages – with no translation – are indexed and linked. The reflexions revolve



Free Art Collective
Protest Drives History, 2014, billboard, Innsbruck (beneath the Tyrol Panorama Museum which is dedicated to the representation of the "Myth of Tyrol"), photo: WEST. Fotostudio/Tiroler K nstlerschaft

timp, atît în interiorul, cît și în afara instituției. Aceste idei sînt prezentate în mod clar în lucrarea realizată de el în colaborare cu Mihaela Brebenel. Participarea lor a fost puternic motivată de un eveniment de anul trecut, cînd, în douăzeci de saci aruncați în containere de gunoi în fața Bibliotecii Goldsmiths din Londra, au găsit un mare număr de diapozitive. Pentru proiectul lor comun din Kunstpavillion ei au ales să proiecteze, în a doua încăpere, diaporama intitulată *La porte-voix rouge des masses/Agitprop Theatre, Germany, 1920s*, un desen reprezentînd o demonstrație a Arbeiter Theaterbund Deutschlands (ATBD) – prin care au creat o legătură directă cu celelalte lucrări deja pomenite.

Asemenea descoperire și recuperare trimite la întrebări precum cine are dreptul de-a hotărî care imagini politice sînt valoroase, care nu sînt și potrivit cărui criteriu. Ironia face că, pînă am ajuns să văd expoziția, diapozitivele în sine își pierduseră deja o mare parte din culoare, iar imaginea proiectată dispărea încet, de parcă precaritatea integrată capitalismului de astăzi avea puterea de a afecta și a-și ascunde propriile reprezentări și forme prezentate în instituții.

La rîndul său, Sezgin Boynik contribuie la aceste reflecții dintr-un alt unghi, care se aseamănă puternic cu cel al Art & Language Group, mai ales în abordarea teoretică și conceptuală, ca și în formalitatea textuală. În lucrarea sa *On Contradiction*, Boynik folosește prima încăpere pentru a prezenta cinci diagrame pe h rtie caroiat  de tipul celei folosite în matematică și în științele exacte. Fiecare diagramă este însoțită de o foaie albă acoperită cu text scris de m n  în care artistul pare să poarte dialoguri și dezbateri foarte intense cu ideile și modelele a cinci teoreticieni diferiți – Niklas Luhmann, Alain Badiou, Mel Ramsden din Art & Language Group, Darko Suvin și Rastko Močnik. Pe cele cinci foi de h rtie e o mare concentrație a nume-

roase idei încâlcit întrețesute, ceea ce generează un sentiment al inaccesibilității care contrastează cu diagramele foarte îngrijite și geometrice. Sub aceste hîrtii, Boynik a instalat o masă cu o diagramă mai lungă, semănînd cu acelea care vizualizează date statistice într-o reprezentare cu doi vectori. O serie de fraze în limba engleză și în alte limbi central și est-europene – netraduse – sînt indexate și legate de altele. Reflecțiile gravitează în jurul conceptelor de ideologie, autoadministrare, luptă de clasă și al raportului dintre supus și stat.

Combinatia de propoziții în alte limbi, lăsate așa, netraduse, precum și citarea unor teoreticieni din Europa de Est nu tocmai cunoscuți trimit cu îndrăzneală la cotele de putere și la vizibilitatea sau invizibilitatea lor în producerea și distribuirea de cunoștințe. O întrebare care domină lucrarea este posibilitatea pe care o au contradicțiile din formațiunile politice și cadrele teoretice să capete forme estetice. Lucrarea oferă o imagine de ansamblu asupra gîndurilor unui gînditor și, împreună cu desenele Fokus Grupa și cu paveaua Petrei Gerschner, generează un gest foarte interesant cu privire la raportul dintre teorie, practică și acțiune politică.

Aceste intersecții trimit la materialitatea protestului, tratată în detaliu în lucrarea lui Gerschner *Politics of the Public Body*, care se găsea în deja pomenita încăpere secundă. Această instalație este o invitație deschisă la a lua o poziție critică împotriva hegemoniei. Pe podea se află un covor roșu de tipul celor folosite la vernisaje și evenimente de gală. Pe el stă scrisă lozincă „Alăturați-vă învingătorilor, distrugeți capitalismul”. În fața lui, pe un ecran, rulează un videoclip cu mai multe demonstrații masive (din Brazilia, Turcia și Germania) înfățișînd confruntări cu poliția, adunări publice și momente de protest festiv. Pe un perete de lîngă covor, o serie de mici fotografii prezintă de aproape, în plan-detaliu, tehnici polițienești folosite în demonstrații reale împotriva unor persoane.

Covorul te invită pe un ton festiv, fotografiile documentează controlul fizic individual, iar videoul arată potențialul prezenței colective și puterea acesteia de a se confrunța cu opresiunea poliției. Aici caracterul performativ al rezistenței și protestului înfîlnește caracterul performativ al controlului polițienesc și de stat. În această lucrare, Gerschner abordează dimensiunea corporală a acțiunii, puterea și efectul protestului public. Lucrarea e direct legată de ceea ce Judith Butler, împrumutînd conceptul lui Arendt, pune în discuție cu inteligență: spațiile de apariție, spații generate în demonstrații plurale, în vorbirea și în acțiunile femeilor și bărbaților care susțin împreună dreptul de-a avea drepturi, punînd, în același timp, sub semnul întrebării legitimitatea puterii de stat prin intermediul prezenței corporale și a permanenței.¹ Un asemenea drept și permanența sînt reprezentate direct de lucrarea ei din seria *History Is a Work in Progress*, o fotografie a unui desen stradal făcut cu poșoarul înfățișînd două femei care poartă burka și se sărută tandru.

O prezență atît de intimă ne amintește că, fie și atunci cînd viața în sine este extrem de contingentă, ea este într-adevăr o perpetuă realitate „încă neîntîmplată” și făcută de om. Simpla contemplare a devenit „insuficientă” în anumite zone geografice, într-un moment al istoriei, iar un asemenea act de a privi realitatea a început să nu mai fie prețuit. Prin urmare, speculația, actul de a privi la și a lua în considerare lucrurile a fost integrat în sistemul pieței în jurul anului 1770. A devenit o strategie capitalistă însemnînd „să cumperi și să vinzi în căutare de profit din creșterea și scăderea valorii de piață”. Logica schizofrenică a pieței a început să evolueze alături de înființarea instituțiilor financiare și a reformelor juridice care le susțin. E o îndelungată istorie a neînfrînatelor practici financiare speculative și de pradă, a dominației și exploatării, care continuă pînă în prezent. Să riști „totul” a devenit o normă, cu atît mai mult cînd e în detrimentul vieții celorlalți. Aceste aspecte sînt cele pe care Cathleen Schuster și Marcel Dickhage le repun în scenă și le documentează ficțional în cele două videouri, *Layers* și *Money and Trade Considered*. Primul, proiectat pe un ecran din a doua încăp-

around the concepts of ideology, self-administration, class warfare and relation between subject and State.

The combination of sentences in other languages rendered with no translation as well as the citation of not so know Eastern European theoreticians bravely points to the quotas of power and their visibility or invisibility within the production and distribution of knowledge. A question that dominates the work is the possibility for contradictions in political formations and theoretical frameworks to find aesthetic forms. The work provides an overview into a thinker's thoughts and, together with Fokus Grupa's drawings and Petra Gerschner's sett, generate a very interesting gesture on the relation between theory, praxis and political agency.

These intersections lead back to the materiatiy of protest, dealt in detail in Gerschner's work *Politics of the Public Body*, found in already mentioned second room. This installation is an open invitation to take a critical side against hegemony. On the ground lies a red carpet like the ones placed in gala's openings and celebrations. It reads the slogan "Join the winning side smash capitalism". In front of it a screen plays a video of several massive demonstrations (of Brazil, Turkey and Germany) showing police confrontations, public assemblies and moments of festive protest. On a wall next to the carpet a series of small photographies closely framing riot police techniques implemented in real demonstrations to individuals.

The carpet invites in a festive tone, the photos document the individual physical control and the video shows the potential of collective presence and its power to confront the police oppression. Here the performativity of resistance and protest meet the performativity of police and state control. In this work Gerschner addresses to bodily dimensions of action and the power and effect of public protest. It is directly related to what Judith Butler, borrowing Arendt's concept, sharply discusses: the spaces of appearance, spaces generated in plural demonstrations, in speech and actions of women and men together claiming the right to have rights while at the same time questioning the legitimacy of state power by means of bodily presence and permanence.¹ Such right and permanence is directly depicted by her piece from the series *History Is a Work in Progress*, a photograph of a street stencil shows two women wearing burkas kissing each other tenderly.

Such intimate presence reminds us that even when life itself is highly contingent, it is indeed a continuous human made "yet-to" reality. Mere contemplation became "not enough" in certain geographies at some point of history, and such act of looking at reality started to be unpriced. Hence, speculation, the act of looking at and considering things, was incorporated into the market system during the 1770s. It became a capitalist strategy, meaning "buying and selling in search of profit from rise and fall of market value". The schizophrenic logics of the market started to evolve alongside with the establishment of the financial institutions and legal reforms that support them. A long history of unbridled speculative and predatory financing practices, of domination and exploitation that continues up until now. Risking "everything" became a norm, even more at the expense of others' lives. These issues are what Cathleen Schuster & Marcel Dickhage re-enact and fictio-document in their two videos *Layers* and *Money and Trade Considered*. The first one, installed on a screen on the second room, is inspired by John Law's "Money and Trade Considered with the Proposal for Supplying the Nation with Money", published in 1705. It addresses the financial bubbles generated by Law's ideas implemented in France back then and its consequences, performed in a theatrical form recreating Law's Europe and epoch. The second piece also makes evident the built up and staged qualities of the scenarios and dialogues but in a more updated TV setting, establishing a direct connection with today's mediated personal struggles. In turn, this work's title refers to a speculation method used to create financial bubbles nowadays.

The two pieces come along with their respective film scripts. The spectator will be captured and confused by a complex series of mul-

re, e inspirat de memoriul lui John Law, „Banii și comerțul supuse atenției dimpreună cu propunerea de a furniza națiunii bani”, publicat în 1705. Videoul se referă la bulele financiare generate de ideile lui Law aplicate în Franța acelor zile și la consecințele lor și e realizat într-o formă teatrală prin recrearea Europei și a epocii lui Law. Cea de-a doua lucrare pune și ea în evidență trăsăturile construite și înscenate ale scenariilor și dialogurilor, dar într-un decor TV actualizat, stabilind o conexiune directă cu luptele personale mediatizate de astăzi. Titlul lucrării, în schimb, se referă la o metodă speculativă folosită pentru a crea bule financiare în zilele noastre.

Cele două lucrări vin împreună cu scenariile lor aferente, ca filme. Spectatorul va fi captat și făcut confuz printr-o serie complexă de dialoguri multistratificate. Aceste scenarii sînt doldora de trimeri intertextuale din diverse surse. Pentru a-și face o idee mai clară despre chestiunile abordate și intenția artiștilor, vizitatorul ar trebui să ia aceste publicații și să investească – ironia face să folosim un termen foarte reprezentativ pentru piață – timp, efort și, probabil, muncă de cercetare. Merită pe deplin. Lucrările conțin un mare număr de trimeri, oferind conexiuni și reflecții foarte interesante, pertinente pentru felul cum stau azi lucrurile în ceea ce privește contradicțiile nesfîrșite ale speculației integrate în viața noastră de zi cu zi.

E limpede că fiecare bursier participant aduce în expoziția de grup diferite preocupări și interese reclamînd o reflecție serioasă asupra felului cum viața e condusă de o logică minată de contradicții și distrugătoare. Pe moment, se poate că nu-i ușor să identifiți și să urmărești numeroasele straturi de idei discutate de artiștii în rezidență și modul în care acestea pot fi articulate. Pe de altă parte, acesta este, de asemenea, și unul dintre punctele forte ale expoziției. Ea te atinge, șușotește și provoacă. Cînd și cînd, îl zăpăcește pe spectator într-un fel care face ca întrebarea să persiste și să revină în gîndurile lui. Expoziția rămîne prezentă și reclamă o investigație activă și, probabil, o poziționare.

Traducere de Alex Moldovan

Notă:

1. Vezi Judith Butler, „Bodies in Alliance and the Politics of the Street”. Cf. <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/> (accesat pe 20 octombrie 2014).

tilayered dialogues. These scripts are full of intertextual references from diverse sources. To get a clearer idea of what the issues addressed are and the intention of the artists, the visitor would have to take those publications with her and invest – ironically, a term highly referential to market – time, effort and perhaps some research. It is totally worth it. The works contain a vast number of references, providing very interesting connections and reflections relevant for today's state of affairs regarding the endless contradictions of speculation embedded in our everyday lives.

It is clear that each participant of the fellowship programme brings to the group exhibition different concerns and interests that demand serious reflections on how life is directed by contradictory and predatory logics. For a moment it might not be easy to trace and follow the many layers of ideas discussed by the artists in the residency and the way they can be articulated. Nevertheless, this is also one of its fortitudes. The exhibition touches, whispers and provokes. At moments it confuses the spectator in a way that question last and come back in her thoughts. The exhibition remains present and demands a further active investigation and, perhaps, a positioning.

Note:

1. See Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*. Cf. <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/> (last accessed 20 October 2014).

Mihaela Brebenel & Vlad Morariu
[de]re] composition no. 1, 2014 and Cathleen Schuster & Marcel Dickhage, *Money and Trade Considered*, 2013–14 (f.l.t.r.), photo: Daniel Jarosch/Tiroler K nstlerschaft



Contramonumente, sculpturi precare și coregrafii efemere, sau ce este de făcut în fața resurecției fascismului?

Cristian Nae

Chto Delat?, *Face to Face with the Monument*, Viena, 15 mai – 21 iunie 2014

Astăzi, multe discuții despre monument par a reveni, aproape inevitabil, la distincția propusă de Pierre Nora între memorie colectivă și istorie. Cea dintâi este înțeleasă de Nora ca un proces suplu și dialectic de reamintire și uitare, integrat din punct de vedere social în tradiție – un ansamblu de forme de organizare a vieții în raport cu o serie de practici ce îi asigură constant actualitatea, în vreme ce istoria apare ca o modalitate modernă de reconstituire și organizare a trecutului din rămășițele sale, ce se datorează obțurării accesului spontan la această memorie a comunității prin accelerarea transformărilor sociale.¹ Și mai adesea, se recurge la definierea monumentului ca *lieu de la mémoire*, adică drept „o materializare a memoriei în anumite locuri în care persistă un sens al continuității istorice și în care memoria se cristalizează și se secretă pe sine”.² Sunt însă monumentele materializări ale unor practici ale reamintirii devenite între timp opace pentru orice formă spontană de reculegere și de comemorare, adică de constituire a unei comunități temporare articulate în jurul unor experiențe împărtășite? Reprezintă ele vestigiile unui mod de a vizualiza istoria caracteristic unei modernități culturale deja vetuste? Constituie acestea urme ale unei memorii care a fost, încă de la formarea lor, capturată de istorie, adică selecționată, încadrată conceptual și redată în termeni simbolici – altfel spus, supusă inevitabil unei anumite ideologii? Și mai cu seamă, la ce ne mai ajută astăzi o asemenea distincție între memoria – fragmentară, imprecisă și actualizată spontan – a colectivităților eterogene și istoria ca metanarațiune ce legitimează hegemonia unor grupuri dominante, în măsura în care eroziunea accelerată a statutului simbolic al monumentelor poate reprezenta efectul unei probleme mai vaste, care privește nu doar fragmentarea, ci și tensionarea tot mai acută a sferei publice?

Am asistat în ultimii ani, în Europa, la resurecția unor fragmente de ideologie naționalistă și la camuflarea unor idei și atitudini fasciste în programe politice de dreapta cu iz extremist, autocratic și totodată mesianic, care răspund delegitimării tot mai pronunțate a democrației de tip reprezentativ în fața celei participative și a formelor spontane de protest colectiv. Însă tocmai acest fapt este simptomatic pentru modul în care articularea puterii se extinde astăzi asupra memoriei colective, împlinind sarcina istoriei indicată de Nora, aceea de a dezarticula orice încercare spontană de coalizare a comunității și de a șterge, astfel, orice urme necodificate ale experienței istorice – de a funcționa, cu alte cuvinte, asemenea unui aparat ideologic de stat. Recursul la distincția lui Nora poate fi, așadar, folositor în măsura în care ne reaminteste faptul că, în esență, articularea comunității reprezintă un gest politic, de natură performativă, pentru care rememorarea trecutului vizează rediscutarea și rearticularea critică a prezentului – deci, transformarea viitorului. Iar această versiune

CRISTIAN NAE predă teoria artei la Universitatea de Arte din Iași. Este beneficiarul mai multor granturi de cercetare privind istoria artei în Estul Europei după 1945. Interesele sale de cercetare urmăresc, de asemenea, istoria expozițiilor și studiile vizuale privind modernitatea din perspectivă comparativă.

COUNTER-MONUMENTS, PRECARIOUS SCULPTURES AND EPHEMERAL CHOREOGRAPHIES, OR WHAT IS TO BE DONE AGAINST THE RESURRECTION OF FASCISM?
Cristian Nae

Chto Delat?, *Face to Face with the Monument*, Vienna, 15 May – 21 June 2014

Today, many debates on monuments seem to return, almost inevitably, to the distinction coined by Pierre Nora between collective memory and history. The first is conceived of by Nora as a supple and dialectical process of remembering and forgetting, socially integrated in the tradition – a totality of forms for organizing life connected with a series of practices that constantly assure its topicality, while, on the other hand, history appears as a modern mode of reconstructing and organizing the past out of its remainders, a mode which is due to an obstruction that, by an acceleration of social transformations, affects spontaneous access to this memory of the community.¹ More often than not, memory is defined as *lieu de la mémoire*, a “materialization of memory in some places where a sense of historical continuity persists and in which memory crystallizes and secretes itself”.² But are monuments materializations of certain practices of remembrance, practices that have become opaque in time for any spontaneous form of recollection and commemoration, that is, of constituting a temporary community around shared experiences? Are they remnants of a mode of visualizing history typical for an already obsolete cultural modernity? Are they traces of a memory that has been, since their inception, caught by history, that is, selected, conceptually framed and conveyed in symbolic terms – in other words, inevitably subdued to a certain ideology? And, more importantly, of what use is today the distinction between a memory of heterogeneous collectivities – fragmented, imprecise and spontaneously updated/materialized – and history as a meta-narrative that legitimates the hegemony of some dominant groups, insofar as the accelerated erosion in the symbolic status of monuments can represent the effect of a larger question, which regards not only fragmentation, but also an increasingly critical tension in the public sphere? Europe has recently witnessed the resurrection of some fragments of nationalist ideology and the camouflage of certain fascist ideas and attitudes in rightwing political programs with a taste for extremism, autocracy and, simultaneously, messianism, coming as answers to an increasingly obvious lack of legitimacy affecting representative democracy in comparison to participative democracy and spontaneous forms of collective protest. However, this is the symptomatic fact for the way in which the articulation of power extends today

CRISTIAN NAE teaches art theory at the University of Fine Arts from Iași. He is the beneficiary of several research grants on art history in Eastern Europe after 1945. His research interests also comprise history of exhibitions and visual studies on modernity from a comparative perspective.



Chto Delat?, Paper Soldier, part of Into the City, 2014, © Chto Delat?



participativă a colectivității se constituie, astăzi, împotriva elementelor simbolice osificate în formele impozante specifice ideologiei dominante.³ Împotriva unor asemenea ritualuri publice, este uneori necesar să alienăm temporar monumentele existente, să reinventăm monumentul sub forme precare, efemere, invizibile sau performative – la nevoie, sub forma unor antimonumente, monumente polemice, antiautoritare, capabile să articuleze o politică a comemorării care să împuternicească anumite grupuri sociale să-și dezvolte propriile ritualuri ce acordă importanță unor anumite spații și gesturi. De asemenea, este nevoie ca istoria să își poată recunoaște omisiunile și mistificările, să reactiveze memoria grupurilor oprimate, să poată expune narațiuni și gesturi reprimite și să rearticuleze în spațiul public discursuri și atitudini marginalizate. În acest sens, un monument poate fi punctul de plecare al unei serii de practici discursive care combină cadrele intelectuale ale înțelegerii și investirea libidinală a imaginilor și locurilor, altfel spus, a unor practici artistice angajate social care dramatizează trecutul și evocă potențialul revoltei și rezistenței publice.

Asumând sarcinile anterior descrise, proiectul artistic *Face to Face with the Monument*, dezvoltat de colectivul artistic Chto Delat? în cadrul Wiener Festwochen, are drept pretext o arheologie a monumentului soldatului sovietic aflat în piața Schwarzenberg din Viena. Situat într-o rotondă aproape de intrarea în curtea palatului Belvedere, care conturează un spațiu circular dominat de silueta impozantă a acestui soldat anonim (ce sugerează eliberarea de sub dominația național-socialismului prin intervenția – armată – a socialismului sovietic la finele celui de-al Doilea Război Mondial), acest loc al memoriei, de cele mai multe ori ignorat de turistul în căutarea fastului vienez, a reprezentat nexusul unei serii de instalații și intervenții performative desfășurate timp de aproximativ o lună de zile. Aceste intervenții au vizat să elibereze potențialul destabilizant al acestor simboluri (fascism și socialism) în actuala configurație sociopolitică, în care capitalismul global pare a fi încorporat resursele creative

over collective memory, fulfilling the task of history indicated by Nora, namely, that of dis-articulating any spontaneous attempt made by the community at creating coalitions and, thus, erasing any uncodified traces of historical experience – in other words, the task of functioning as an ideological state apparatus. Therefore, using Nora's distinction can be useful, insofar as it reminds us of the fact that, basically, the articulation of community is a political gesture of a performative nature, for which the remembrance of the past aims at re-discussing and critically re-articulating the present – thus, at transforming the future. This participative version of collectivity emerges today against symbolic elements ossified in the towering forms specific to dominant ideology.³ Against such public rituals, it is sometimes necessary to temporarily alienate existing monuments, to reinvent the monument in precarious, ephemeral, invisible or performative forms – in the guise of some anti-monuments, if needed, polemic, anti-authoritarian monuments, capable of articulating a politics of commemoration that would empower certain social groups with developing their own rituals that emphasize certain spaces and gestures. Similarly, there is a need for history to develop an ability of recognizing its omissions and mystifications, to reactive the memory of oppressed groups, to present repressed narratives and gestures, and to re-articulate marginalized discourses and attitudes in the public space. In this sense, a monument can be the point of departure for a series of discursive practices combining intellectual frameworks of understanding and libidinal investment in images and places, in socially engaged artistic practices dramatizing the past and evoking a potential for revolt and public resistance. Accepting these types of tasks, the artistic project developed by the artistic collective Chto Delat? at the Wiener Festwochen, *Face to Face with the Monument*, finds its pretext in an archeology of the Monument for the Soviet Soldier located in Schwarzenberg Square in Vienna. Placed in a rotunda close to the entrance of Belvedere palace, which marks a circular space dominated by the towering

ce păreau a constitui, pînă nu demult, apanajul stîngii, contribuind la radicalizarea biopoliticii. Ce mai poate oferi însă discursul angajat critic în fața conservatorismului eurocentric tot mai intolerant și a formelor camuflate ale socialismului cu accente naționaliste? Cum poate un loc destinat comemorării să devină un spațiu al negocierii publice, articulînd disensiuni, eliberînd antagonisme reprimite și reactivînd pluralismul inerent sferei publice?

Proiectul elaborat și coordonat de Chto Delat?, cu un vădit caracter participativ și procesual, a încorporat multiple elemente artistice: coregrafii și dramatizări cu caracter performativ, o serie de *billboard*-uri însoțite de prelegeri publice, un tur ghidat (în format audio) și o proiecție de filme, precum și o instalație temporară însoțită de o vastă pictură murală, realizată colectiv împreună cu participanții la atelierul condus de Nikolay Oleynikov, a cărei formă, deopotrivă precară și funcțională, reclama necesitatea recuceririi caracterului public al monumentului. În cadrul său, o serie de artiști și colective artistice (precum Bankleer, Schwabingrad Ballet și Lampedusa in Hamburg, Ines Doujak, John Barker, Martin Krenn, Luigi Copolla, IRWIN, Oliver Ressler) și teoreticieni (Oliver Marchart, Erich Klein, John Gerz, Suzana Milevska) au contribuit la construcția unui amplu proces de chestionare istorică și rememorare colectivă.

Seria de *billboard*-uri a vizat în mod direct dramatizarea istoriei, implicînd activarea tensiunilor sale latente, care nu găsesc ușor loc în reprezentarea colectivă (precum în cazul *billboard*-urilor realizate de Oliver Ressler și IRWIN, ce vizau, în manieră diferită, forme etatizate ale intoleranței și excluziunii sociale pe temeiul apartenenței la o identitate națională). În termeni mai generali, a fost pusă astfel în cauză contribuția Austriei la politica represivă și închisă a Uniunii Europene în privința migrației, relația dintre politicile fiscale europene și răbufnirile recente ale naționalismului, atât în interiorul Uniunii, cât și la marginile sale (Bankleer, Schwabingrad Ballet și Lampedusa in Hamburg, Ines Doujak și John Barker). Indirect, discursul artistic a atins traumele și frustrările latente datorate Războiului Rece în urma disoluției imperiului sovietic, precum și capacitatea utopiei socialiste, ca element de export al Revoluției din Octombrie, de a funcționa asemenea unui „agent eliberator” într-o cultură și societate conservatoare precum cea austriacă. În locul soldatului anonim, expatriții, emigranții ilegali și muncitorii subremunerați care construiesc rețelele subterane ale politicii internaționale (Ines Doujak și John Barker), cei care constituie, astăzi, „multitudinea”, au dobîndit, temporar, vizibilitate. Prin pronunțatul său caracter nonspectacular, prin atitudinea pe alocuri brechtiană a personajelor, citatele din autori care continuă să informeze imaginarul politic contemporan precum Gramsci sau Pasolini și combinația de forme muzicale cu impact social, proiectul coral coordonat de Luigi Copolla – *Mase și motete* – a răspuns direct nevoii de rearticulare socială a corpului colectiv, pentru care corpul simbolic al monumentului ar putea și ar trebui să constituie o metonimie. În vreme ce turul ghidat audio imaginat de Olga Egorova oferea cadrul propice unei interacțiuni între memoria personală și cea narată de un imaginat martor al celui de-al Doilea Război Mondial, atelierul de dans și cel de desen mural au susținut latura participativă a proiectului la nivel colectiv. Cele din urmă au contribuit la articularea materială a ideii potrivit căreia cooperarea spontană a indivizilor poate produce „multitudinea”, adică acea formă de articulare socială în care solidaritatea permite coeziunea temporară a grupurilor sociale, fără a refuza singularitatea și diferența în numele subiectului colectiv abstract.

În fapt, nu sarcina simbolică a monumentului ca element autoritar, materializat sculptural, destinat a supraviețuii curgerii timpului, sau o anumită iconografie particulară, destinată, în cazul de față, a capta energia transformatoare a socialismului, se dovedește inadecvată astăzi, ci tocmai incapacitatea formelor sale publice de reprezentare de a constitui forme ale rememorării care, prin asumarea unui caracter procesual,

figure of this anonymous soldier (suggesting the liberation from the domination of national-socialism through the – armed – intervention of Soviet socialism at the end of WWII), this site of memory, most often ignored by tourists searching for the Viennese glamour, was a nexus for a series of installations and performative interventions lasting about a month. These interventions aimed at releasing the destabilizing potential of these symbols (fascism and socialism) within the current socio-political configuration, in which global capitalism seems to have incorporated the creative resources that seemed to constitute until recently a reserve of the left, contributing to a radicalization of biopolitics. What can, however, offer a critically engaged discourse when faced with the increasingly intolerant Euro-centric conservatism and the camouflaged forms of socialism with nationalist nuances? How can a site for commemoration become a space for public negotiation, articulating dissensions, releasing repressed antagonisms and reactivating the inherent pluralism of the public sphere?

The project conceived of and coordinated by Chto Delat?, with an obvious participative and process-like character, incorporated various artistic elements: choreographies and performative dramatizations, a series of billboards connected with public lectures, a guided tour (in audio format) and film projections, as well as a temporary installation accompanied by a large mural painting, made in collaboration by participants to a workshop conducted by Nikolay Oleynikov, a workshop whose form, simultaneously precarious and functional, reclaimed the necessity of re-conquering the public character of the monument. Within the project, a number of artists and art collectives (such as Bankleer, Schwabingrad Ballet and Lampedusa in Hamburg, Ines Doujak, John Barker, Martin Krenn, Luigi Copolla, IRWIN, Oliver Ressler), as well as theorists (Oliver Marchart, Erich Klein, John Gerz, Suzana Milevska) have contributed to constructing a vast process of historical interrogation and collective remembrance.

The series of billboards directly aimed at the dramatization of history, involving the activation of hidden tensions, which are not easily found in collective representation (as in the case of billboards by Oliver Ressler and IRWIN, focusing in different ways on the state forms of intolerance and social exclusion based on belonging to a national identity). In more general terms, the inquiry focused on Austria's contribution to the repressive and closed policies of the European Union as regards migration, the relationship between European fiscal policies and the recent outbursts of nationalism both in the Union and at its borders (Bankleer, Schwabingrad Ballet and Lampedusa in Hamburg, Ines Doujak and John Barker). Indirectly, the artistic discourse has touched upon the hidden traumas and frustrations resulting from the Cold War in the aftermath of the dissolution of the Soviet empire, as well as upon the ability of socialist utopia, as an export item of the October Revolution, to function as a “liberating agent” in societies and cultures as conservative as the Austrian one. Next to the anonymous soldier, expats, illegal emigrants and underpaid workers building the underground networks of international politics (Ines Doujak and John Barker), those who constitute today the “multitude” have gained a temporary visibility. Through its marked non-spectacular character, through the sometimes Brechtian attitude of the characters, through quotations from authors that keep on informing the contemporary political imagination, such as Gramsci or Pasolini, and through combining musical forms having a social impact, the project coordinated by Luigi Copolla, *Masses and Motets*, directly answered to the need for a social re-articulation of the collective body, for which the symbolic body of the monument could and should constitute a metonymy. While the guided tour imagined by Olga Egorova has offered an appropriate framework for an interaction between personal memory and a memory narrated by an imaginary witness of WWII, dance and mural drawing workshops upheld the participative aspect of the project at a collective level. These contributed to the material articulation of the notion that spontaneous cooperation among individuals can produce “multitude”.

să se înscrie în timp în loc să îl eludeze și să poată opune rezistență politicilor publice la nivel microsocial. Acestea trebuie să poată corespunde proiecțiilor colective ale unor grupuri sociale marginalizate sau oprimate, a căror formă de expresie predominantă – revolta colectivă – constituie nervul din corpul social atins de elementul performativ privilegiat de proiectul artistic inițiat și gestionat de Chto Delat?. Elementul coregrafic caracteristic multora dintre proiectele participative cu caracter colectiv implicate în acest proiect poate fi asociat opiniilor exprimate de Jacques Rancière, potrivit căruia coregrafia reprezintă o formă predeterminată de distribuție spațială a corpurilor și relațiilor dintre ele ce corespunde acțiunii fundamentale a politicii de a gestiona spațiul public. În articularea sa mimetică, coregrafia poate deveni însă potențial subversivă. Iar atunci când ia forme spontane, precum manifestația publică, aceasta este forma elementară a acțiunii politice, opera esențială a politicii constând în configurarea propriului său spațiu ce oferă vizibilitate lumii subiecților și operațiilor sale – cu alte cuvinte, un spațiu de manifestare.

Chestionînd cadrul instituțional în care a avut loc proiectul, se poate acuza ușor complicitatea proiectelor coregrafice și corale invitate sau comisionate de Chto Delat? cu genul de teatralitate spectaculară promovată de Wiener Festwochen, precum și caracterul de *outsourcing* pe care multe proiecte cu caracter performativ le implică în practica artistică și curatorială contemporană.⁴ Cu toate acestea, paradoxul proiectelor critice de acest gen dezvoltate recent în spațiul public, care se bucură, prezumtiv, de mare vizibilitate, rezidă mai curînd în slaba implicare efectivă a publicului larg și eterogen în scenariile și propunerile artistice dezvoltate, cel mai adesea, tot pentru comunitatea profesională, decît în amplitudinea lor și, implicit, în caracterul spectacular pe care l-ar implica. Cel din urmă a fost inteligent evitat de artiștii invitați în versiunea vieneză a proiectului prin modul specific de articulare estetică a proiectelor – frustă, directă și pe alocuri, chiar poveristă. Însă, în linia concepției rancièriene, s-ar putea argumenta că tocmai acest lucru oferă o articulare precară a politicului și esteticului – un spațiu de manifestare publică insuficient. O asemenea concluzie ar fi, cu toate acestea, pripită. Prin caracterul discret al intervențiilor sale la nivelul comunității locale, Chto Delat? a făcut mai curînd vizibilă inapetența crescîndă pentru gîndire critică a clasei de mijloc vieneze, a relevat masivul fundal de uitare și indiferență colectivă, precum și singularitatea și fragilitatea pozițiilor cu potențial insurgent într-un spațiu public mereu ocupat de turismul ce capitalizează șarmul burghez al unei moșteniri imperiale. Într-un sens mai general, proiectul a evidențiat impasul inerent sîngii culturale atunci cînd cooptează formele de manifestare publică specifice culturii de masă pentru a comunica pe scară largă într-o societate în care revoluția pare aproape o utopie, iar tensiunile reprimite la marginile Europei sînt eludate. Însă ceea ce trebuie remarcat în cea din urmă privință este faptul că, sub amenințarea tot mai acută a fascismului deghizat în politici sociale protecționiste, estetizarea politicii și coreografierea maselor angajate spectacular fără a păstra distanța dintre actori și spectatori, atît de necesară conservării autonomiei artei în opinia lui Rancière, ar fi cu mult mai periculoase decît articularea temporară a unor fragile și efemere microcomunități angajate politic prin intermediul reconfigurării artistice a spațiului public. Acest pericol poate justifica, astăzi, precaritatea proceselor sociale generate de procesele artistice și cea a schimburilor ce au loc efectiv între memoria personală a privitorilor, materializarea simbolică a memoriei în spații cu destinație publică și amnezia colectivă. Căci reamintirea simbolică a potențialului de rearticulare socială, prin recunoașterea în prezent a mărcilor și urmelor trecutului, înseamnă, de fapt, o importantă recucerire a rolului public al artei și, implicit, reafirmarea capacității sale de a negocia și de a expune public disensiuni reprimite și tensiuni sociale oculte. Iar, potrivit lui Walter Benjamin, ceea ce nu este recunoscut în prezent, chiar și sub forma unei imagini fulgurante ce strălucește o clipă pe ecranul memo-

that is, a form of social bonding in which solidarity allows for a temporary cohesion of social groups, without refusing singularity and difference in the name of an abstract collective subject.

In fact, it is not the symbolic task of the monument, as an element of authority materialized in a sculpture and meant to survive to the passing of time, or a certain particular iconography (meant, in this case, to receive the transformative energy of socialism), that proves itself inadequate today, but the incapacity of its public forms of representation to constitute forms of remembrance that, by taking on a process-like character, would inscribe themselves in time, instead of eluding the latter, and could oppose a resistance to public policies at a micro-social level. These must be able to correspond to collective projections of marginalized or oppressed social groups, whose predominant form of expression – collective revolt – constitutes the nerve in the social body reached by the performative element privileged in the artistic project initiated and conducted by Chto Delat?. The choreographic element characteristic to many of the collective participative projects involved in this project can be juxtaposed with Jacques Rancière's views, according to which choreography represents a predetermined form of spatial distribution of bodies and of their relationships, corresponding to the fundamental action of politics, namely the management of public space. In its mimetic articulation, choreography can potentially become subversive. When it takes on spontaneous forms, such as public demonstrations, this represents the elementary form of political action, the essential work of politics being the configuration of its own space that offers visibility to the world of subjects and its operations – in other words, a space for manifestation.

Interrogating the institutional framework in which the project took place, one can easily accuse the complicity between choreographic and choral projects invited and commissioned by Chto Delat? with the type of spectacular theatricality promoted by Wiener Festwochen, as well as the outsourcing character presented by many performative projects in contemporary artistic and curatorial practices.⁴ However, the paradox of recent critical projects in this genre developed in the public space, which presumably enjoy a great visibility, resides rather in the precarious involvement of the heterogeneous general public in the artistic scenarios and propositions, created most often for a professional community still, than in their amplitude and, implicitly, in their spectacular character they could imply. The latter has been smartly avoided by artists invited to the Viennese version of the project, via the specific modes of aesthetic articulation of the projects – rough, direct and sometimes even Poveristic. However, in line with Rancière's conception, one could argue that precisely this offers a precarious articulation between politics and aesthetics – an insufficient space for public manifestation. Such a conclusion would be, however, too hasty. Through the discrete character of its interventions at the level of local community, Chto Delat? has made visible the increasing distaste for critical thinking of the Viennese middle class. It has revealed the huge background of collective oblivion and indifference, as well as the singularity and fragility of potentially insurgent positions in a public space always occupied by a tourism that capitalizes on the bourgeois charm of an imperial heritage. In a more general sense, the project emphasized the inherent deadlock of cultural left in communicating on large scale within a society in which revolution seems almost a utopia, and repressed tensions at the margins of Europe are eluded. However, what must be noted as regards the latter aspect is the fact that, under the increasingly critical threat of a fascism disguised in protectionist social policies, the aestheticization of politics and the choreography of masses engaged in the spectacle without keeping a distance between actors and spectators, which is so necessary to preserve the autonomy of art according to Rancière, would be more dangerous than the temporary articulation of fragile and ephemeral micro-communities politically engaged through artistic reconfigurations of the public space. This danger can justify today the precariousness of

riei înainte de a se disipa în neant, riscă să fie înghițit definitiv de uitarea istoriei⁵, răbufnind, violent, atunci cînd cuvintele și imaginile nu mai pot schimba deja nimic.

Note:

1. Pierre Nora, „Between Memory and History – Les Lieux de la Mémoire”, *Representations*, nr. 96, primăvara 1989, p. 7–24.
2. *Ibidem*, p. 7.
3. Un exemplu recent îl constituie reconstrucția, în Skopje, a unei istorii saturate, materializată printr-un exces de monumentalizare care corespunde nevoii de a inventa și de a legitima ideologia naționalistă și a impune, din exterior, o conștiință națională solidă într-un spațiu cultural instabil.
4. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.
5. Walter Benjamin, „Theses on the Philosophy of History”, trad. Harry Zohn, în *Illuminations*, Shocken Books, 1969, p. 255. În românește, vezi Walter Benjamin, „Despre conceptul de istorie”, în *Iluminări*, trad. de Catri-nel Pleșu, Cluj, Idea Design & Print, 2002, p. 196.

Translated by Alexandru Polgár

Notes:

1. Pierre Nora, „Between Memory and History – Les Lieux de la Mémoire”, *Representations*, no. 96, spring 1989, pp. 7–24.
2. *Ibidem*, p. 7.
3. A recent example involves the reconstruction, in Skopje, of a consumed history, materialized in an excess of monumentalization corresponding to the need of inventing and legitimizing a nationalist ideology, as well as externally imposing a solid national consciousness in an unstable cultural space.
4. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.
5. Walter Benjamin, „Theses on the Philosophy of History”, trans. Harry Zohn, in *Illuminations*, Shocken Books, 1969, p. 255.





Maybe3, graphic cover by Szabolcs Veress, 2012

Performance-ul ca obiect de cercetare artistică

Alexandru Polgár în dialog cu Szilárd Miklós

SZILÁRD MIKLÓS s-a născut în 1981 la Miercurea-Ciuc. A studiat grafică la Universitatea de Artă și Design Cluj (2000–2004) și a lucrat ca asistent la Universitatea Partium – Facultatea de Arte, Oradea (2005–2007). Este membru fondator al mai multor proiecte și asociații nonprofit din Cluj: Conset (www.conset.ro), program de ateliere (2014 – prezent); Protokoll (www.protokoll.ro), ȘPAC – Școala Populară de Artă Contemporană (2009–2011); Julesz Community; „conset.org”, platformă de publicare online (2004–2007). Este consultant artistic la Casa Tranzit (2004 – prezent). Trăiește și lucrează la Cluj.

Alexandru Polgár — *De câțiva ani, dar spune-mi o dată precisă dacă știi, ai început să te ocupi de arta performance din România și mai ales de materialul festivalului de performance de la lacul Sf. Ana. Ce te-a determinat, ca artist, să începi un asemenea proiect de cercetare?*

Szilárd Miklós — De cercetarea zilelor de performance de la lacul Sf. Ana m-am apucat printr-o invitație de a participa la o expoziție, a cărei temă era apocalipsa, *Sfârșitul lumilor*. Aceasta a fost partea a treia a unei suite de expoziții organizate o dată la cinci ani intitulate *Maybe* și a avut loc în septembrie 2012 la spațiul expozițional Magma de la Sfântu Gheorghe. Lucrarea video pe care am făcut-o pentru această expoziție s-a constituit din montajul a două serii fotografice și al unor inserții textuale. Făceam camping cu un prieten în zona lacului Sf. Ana, unde cu ani în urmă, în anii 1990, au avut loc zilele performance devenite faimoase. Am folosit un aparat fotografic analog și film color. Am îndreptat aparatul către amicul meu și am făcut fotografii timp de o zi și jumătate, înregistrând practic prezența lui acolo. Am făcut un eseu fotografic, știind că acesta trebuie să se încadreze în cele 24 de clișee ale filmului color pe care îl aveam în aparat. Ne-am jucat cu gândul că el era prezent acolo în rolul unui artist performance și că repuneam în scenă festivalul de performance. De fapt, încercam să-i fac un portret, fără ca asta să fi fost precedat de vreo cercetare a performance-ului.

Pe pagina web a Fundației Etna, care organiza Festivalul AnnArt, există câteva filme documentare despre festival cu rezoluție foarte slabă, făcute fie de organizatori, fie de diverse televiziuni. Am observat și am descris câteva performance-uri uitându-mă la aceste filme, pe care le-am introdus mai apoi ca inserții textuale printre fotografii. Aceste descrieri de performance, care relatează la persoana înțîi singular, în numele amicului meu, despre diversele acțiuni, de multe ori le descriu pe acestea într-un mod eronat sau lacunar, le interpretează greșit. Cu toate că am încercat să formulez lucrurile într-un mod obiectiv, materialele primare din filmele documentare sînt adesea montate, iar calitatea imaginii e foarte slabă, din cauză că a fost optimizată în raport cu standardele internet de acum câțiva ani. Era clar că valoarea lor documentară, cel puțin pentru unele acțiuni, nu e deplină sau de încredere, totuși am ținut orbește la ele, ca unice izvoare la care puteam avea acces public la vremea aceea. Al treilea strat în filmul meu video e o altă serie de fotografii, care surprinde o zi obișnuită din viața unui cîine care era cu noi. Cele două portrete alternează ușor monoton pe parcursul filmului. Datele calendaristice inserate în mijlocul filmului oferă o cheie de interpretare, prin care durata evenimentelor înregistrate la lacul Sf. Ana devine lizibilă, 1990–1999, împreună cu anul în care s-a născut cîinele, 1999. Prin asta trimit în mod concret la arhivă, dar această semnalare apocaliptică din mijlocul filmului e urmată, cu aceeași monotonie, de înșirarea acelor acțiuni care, prin alterarea lor, prin asocierea lor cu o față străină și cu un animal domestic, ar putea avea un efect alienant asupra celor care cunosc evenimentele dintr-un alt unghi, ca material documentar pus la dispoziție. În acest caz am încercat să pun în evidență

PERFORMANCE AS AN OBJECT OF ARTISTIC RESEARCH
Alexandru Polgár in Conversation with Szilárd Miklós

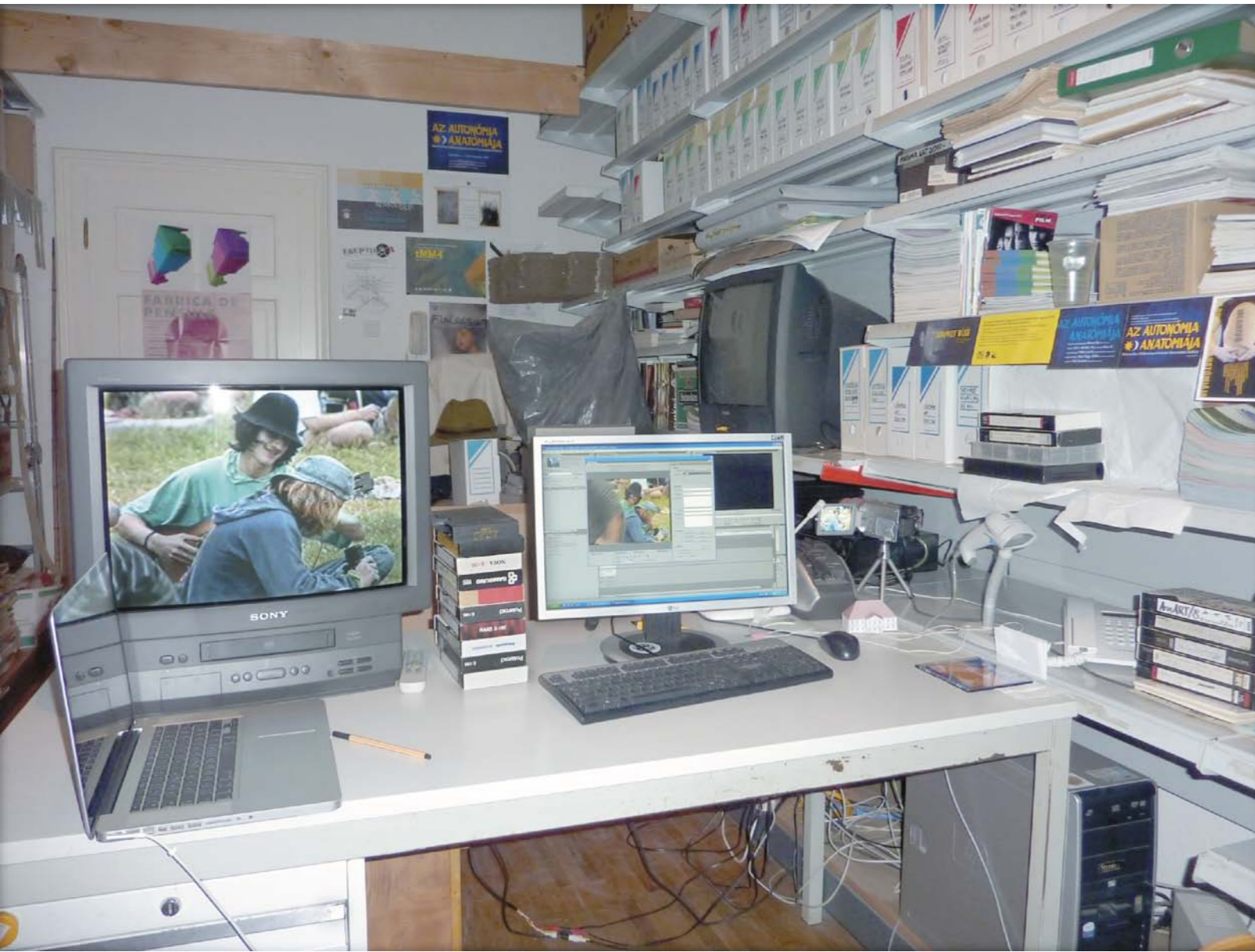
SZILÁRD MIKLÓS was born in 1981 in Miercurea-Ciuc. He studied graphic at the Art and Design University in Cluj (2000–2004) and worked as a teacher at the Partium University – Department of Arts in Oradea (2005–2007). He is a founding member of several projects and nonprofit associations in Cluj: Conset (www.conset.ro), workshop program (2014–); Protokoll (www.protokoll.ro), ȘPAC – Școala Populară de Artă/People’s Art School (2009–2011); Julesz Community; “conset.org”, on-line publishing platform (2004–2007). He is an artistic consultant at the Tranzit House in Cluj (2004–). Presently he lives and works in Cluj.

Alexandru Polgár — *A few years ago, but please specify the exact date if you know it, you started dealing with performance art in Romania and especially with the material of the performance festival organized at Lake St. Ana. What brought you, as an artist, to start such a research project?*

Szilárd Miklós — I have started researching performance days at Lake St. Ana by an invitation to participate in an exhibition on the topic of apocalypse, *The End of Worlds*. This has been the third part of an exhibition series called *Maybe*, organized every five years called, which has taken place in September 2012 at the Magma exhibition space in Sfântu Gheorghe. The video work I have made for this exhibition has been constituted by combining two photo series with text inserts. I was camping with a friend in the area of Lake St. Ana, where years ago, in the 1990s, there were organized the performance days since then famous. I have used an analogical photo camera and a colored roll. I oriented the camera towards my friend and took pictures for a day and a half, practically documenting his presence there. I have made a photographic essay, knowing that it had to fit in the 24 pictures of the roll I had in my device. We have played with the thought that he is a performance artist and we have tried reenacting the performance festival. In fact, I tried to make a portrait of him, without any previous research on performance.

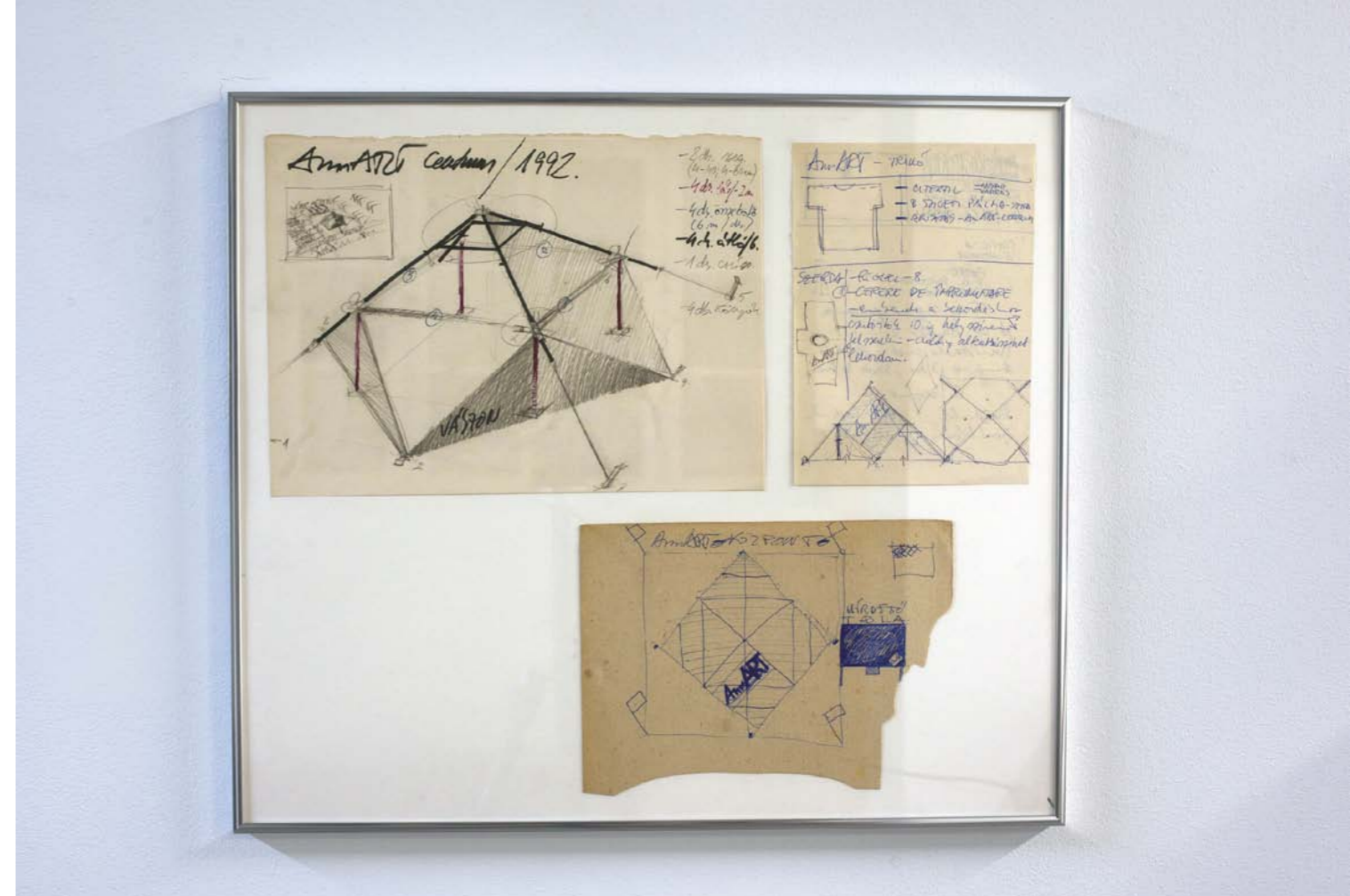
On the web page of the Etna Foundation, which used to organize the AnnArt Festival, there are a few poor quality documentary films about the festival, made either by the organizers, or by various TV stations. I observed and described a few performances watching these films, and I later inserted these descriptions in the two photo series. Writing in the name of my friend, these descriptions about the various actions often misinterpret them, either because they are simply mistaken or because information was lacking. In spite of the fact that I have tried to formulate things in an objective manner, the raw materials of the documentary films are often cut, and the quality of the image is very poor, because it was optimized to internet standards now obsolete. It was clear that their documentary value, at least for some of the actions, is not full or trustworthy, but I blindly stuck with them as the sole sources of information I could access at that time. The third layer of my video is another series of photographs, which captures a normal day in the life of a dog accompanying us. The two portraits alternate in a slightly monotonous manner during the film. The calendar dates inserted in the middle of the film offer a key for a

Etna archive, Sfântu Gheorghe, 2014, photo: Szilárd Miklós





Stateless Anthropology (infrastructure), installation view, New York Hotel, Cluj, 2013, photo: Szilárd Miklós



Stateless Anthropology, installation view, Salonul de Proiecte, 2014, photo: Ștefan Sava



Stateless Anthropology, sketches from the Etna archive, installation view, Salonul de Proiecte, 2014, photo: Ștefan Sava

Mihály Botond, photo: Szilárd Miklós, 2012



critica felului în care se utilizează arhiva sau arhivarea, într-un context instituțional local în care colaborarea dintre generații (Etna/Magma) a devenit problematică, într-o țară în care nu există instituții publice asumându-și rolul arhivării, al cercetării și al medierii. M-am apropiat de *performance* în calitate de gen artistic dinspre documente, întipăriri materiale și practici instituționale. De atunci, m-am întors de mai multe ori acolo, pentru a-mi face o idee despre arhiva Fundației Etna din Sfântu Gheorghe. Asta m-a făcut să mă intereseze o cunoaștere mai bună a *performance*-ului de după schimbarea de regim. Părți din această muncă le-am făcut deja publice, chiar cu mai multe ocazii, sub titlul de *Antropologie apatridă*.

➤ De ce „apatridă”? Și de ce „antropologie”? Ce se află în spatele acestei expresii curioase? Cum se poate raporta asta la chestiunea arhivei, atât în ce privește utilizarea generică a acesteia, cât și în ce privește lipsurile arhivelor locale? Și chiar crezi că nu există colaborare între generații? Ce ar însemna asta, sau cum îți imaginezi o asemenea colaborare? Și, dincolo de această chestiune „politică” sau, oricum, de sociologie culturală, să înțeleg că preocuparea ta cu *performance*-ul e rodul unei pure întâmplări? Căci chestiunea arhivei și chestiunea colaborării intergeneraționale pot fi studiate în cazul oricărui alt gen artistic. De ce totuși *performance*-ul? Cum se corelează aceste întrebări?

➤ Încerc să gîndesc prin munca mea. Asta înseamnă că nu încerc să interpretez lumea doar intelectual, ci intervin și fizic, creez obiecte, iau decizii care fac vizibile conglomerate de informație, procese, care operează cu sau sînt determinate de categoriile diverselor științe, precum sociologia, economia, politica. N-aș vrea să prezint practica artei extinse în felul acesta ca pe un fel de ideologie, din cauza asta folosesc sintagma cu oarecare autoironie, ca o analogie a artei.

Antropologia apatridă înseamnă pentru mine a pătrunde în interior, a cerceta omul îndeaproape, asemănător cu munca de teren a antropologiei clasice, numai că nu mai este teren la care să ne întoarcem. Nu există, poate n-a existat niciodată, un centru în care să se adune cunoașterea privitoare la om, adică un loc în care strîngerea de informații să facă parte dintr-o altă administrație (voi reveni). Antropologia apatridă trebuie deci să-și pună în evidență cunoașterea în locul în care o obține, s-o articuleze pe teren. Astfel, există deci și un fel de purtător geografic, spațial al expresiei, pe lângă faptul că apare în ea o forță de organizare. Bineînțeles că pe antropologi expresia îi face să zîmbească, dar ei sînt totuși de acord că antropologia nu mai poate fi altfel decît apatridă, așa că, într-un anume sens, expresia e și tautologică. Titlul are, de fapt, și o semnificație ascunsă, care se activează în comunitatea locală, acolo unde cercetarea mea despre *performance*-urile de la lacul Sf. Ana a început. Semnificația etimologică a cuvîntului *bozgor*, expresia utilizată pentru a desemna în mod peiorativ maghiarii din România, este „lipsit de patrie”. Dacă încerci s-o surprinzi pornind de la această semnificație, adică dinspre abordarea etnică, această antropologie are totuși o patrie, chiar dacă una subversivă, negativă, și aceasta e existența din afara oricărui stat, exodusul. Acest titlu, cînd l-am folosit pentru prima oară, servise deci și țeluri tactice, întrucît cele două instituții care și-au asumat practica artei contemporane la Sfântu Gheorghe – locul pentru care mi-am creat lucrarea amintită mai sus – au devenit incompatibile tocmai pe marginea sentimentului de identitate națională. Cauzele acestei incompatibilități au, desigur, mai multe straturi, iar analiza lor va cere multă atenție. Pentru mine s-au formulat întrebări legate de tipul de determinare ideologică pe care îl poartă *performance*-ul ca opțiune artistică, de posibilitatea ca acesta să se poată plasa în capul eforturilor sociale „progresiste” din diversele contexte istorice, precum în Europa de Est din perioada schimbării de regim, sau, în fine, de cauzele pentru care asemenea eforturi rămîn în custodia unor „instituții de autor” și, ca atare, nu pot fi transmise.

reading, whereby the duration of the events at Lake St. Ana becomes obvious, 1990–1999, as well as the in year in which the dog has been born, 1999. By this, I concretely reference the archive, but this apocalyptic signal at the middle of the film is followed, with the same monotony, by a list of those actions that, through their alteration, through their association with a strange face and a domestic animal, could have an alienating effect on those who know the events from a different angle, as a documentary material at hand. In this case I tried to highlight the critique of the way in which the archive is utilized in a local institutional context, where collaboration between generations (Etna/Magma) has become problematic, in a country where there are no public institutions assuming the role of creating archives, research and mediation. I have approached performance as a genre from the point of view of documents, material imprints and institutional practices. Since then, I returned many times there to get an idea about the archive of the Etna Foundation in Sfântu Gheorghe. This triggered an interest in a better acquaintance with performance after the regime change. Parts of my work I have already made public on several occasions under the title *Stateless Anthropology*.

➤ Why “stateless”? And why “anthropology”? What is behind this curious phrase? How can this relate to the question of the archive, both in its generic utilization and in the light of its lacks at a local level? Do you really believe that there is no collaboration among generations? What would such a collaboration mean, how do you imagine it? And, beyond this “political” or socio-cultural question, should we understand that your preoccupation with performance is simply an accident? For, the question of the archive and the question of intergenerational collaboration can be studied on any other artistic genre. Why performance? How do these questions stay together?

➤ I try to think through my work. This means that I do not try to interpret the world only in an intellectual manner, but I also intervene physically. I create objects, I make decisions that bring visibility to conglomerates of information, processes, and operate with or are determined by the categories of various sciences, such as sociology, economics, politics, etc. I would not like to present the expanded art practice resulting from here as some sort of ideology; this is why I use that phrase with a certain self-irony, as an analogy of art.

Stateless anthropology means for me to penetrate to the inside, to search man from close, similarly to the field work carried out in classic anthropology, but there is no field for us to go back. There is no center, perhaps it never was, where the knowledge about man gathers, that is, a place where the collection of information would be part of a different administration (I will return to this). Therefore, stateless anthropology must highlight knowledge in the place it finds knowledge; it must articulate knowledge on the field. There is then a certain geographical, spatial carrier of this phrase, besides the fact that a certain force of organization appears in it. Of course, anthropologists smile when they hear such a phrase, but they agree that anthropology can be in no other way but stateless, thus, in a certain sense, the phrase is tautological. The title has, in fact, a hidden meaning, which activates itself in the local community, in the place where my research about the performances at Lake St. Ana has started. The etymological meaning of the word *bozgor*, pejoratively describing Hungarians from Romania, is “without a homeland, a country”. If you try capturing it from the point of view of this meaning, that is, approaching it ethnically, this anthropology still has a home(land), but this is a subversive, negative homeland, being outside of any states, exodus. This title, when I used it for the first time, has also served practical goals, because the two institutions that assumed contemporary art practices in Sfântu Gheorghe – the place for which I created my work mentioned above – have become incompatible because of the feeling of national identity. The causes of this



Screen shots
(http://www.c3.hu/~actio-ts/video/annart_video.html)

Practicile artistice contemporane din România sînt organizate și gestionate de sfera civilă. Dar sprijinul obținut de organizațiile civice e mereu nesigur, de la un proiect la altul, și e expus unei logici a finanțării care nu le permite acestora să preia sfera de sarcini a instituțiilor publice. Interesul meu vizează în primul rînd performativitatea acestor instituții, privitor la ele încerc să formulez o interogație speculativă, cu ajutorul căreia se poate lumina fundalul lor ideologic. Pentru arta plastică din România după 1989, *performance*-ul ca practică artistică a devenit extrem de important. De asemenea, în ce privește practica artistică experimentală înainte de schimbarea de regim, istoria artei pune mereu accentul pe *performance*, instrumentul cel mai economic al criticării sistemului. Corpul, obiect și instrument al rezistenței, care caută să scape din administrația represivă a dispozitivului de stat. Dar unde ar putea scăpa? Într-o altă administrație. AnnArt a fost unul dintre festivalurile care, după schimbarea regimului, au fost dedicate aproape în exclusivitate acestui gen. Faptul că, pentru o vreme relativ lungă (1990–1999), și-a păstrat acest profil poate fi privit și ca o decizie de autor. Administrația sa, precum și realizările sale organizatorice oferă inspirație, au o semnificație specială, căci asta fixează, înregistrează documentar corpurile puse în joc în cadrul *performance*-ului. Dincolo de ambiții personale, care uneori omogenizează acțiunile din cadrul lor, ar fi nevoie de crearea unor instituții care oferă în mod egal posibilitatea unei raportări critice pentru persoanele care construiesc sau cele care utilizează acest cadru. Nu cred că n-ar exista colaborare între generații, spun doar că instituțiile create dintr-o poziție de autor nu-și pot pune în evidență cum se cuvine caracterul public.

➤ Anul acesta ai fost invitat la o expoziție a Salonului de Proiecte de la București. Acolo te-ai prezentat cu o lucrare rezultată deja din cercetarea despre care vorbim. Un scaun ce poartă pe șezutul său forma cortului AnnArt. De ce această piesă absurdă de mobilier e cea mai bună imagine a lucrurilor care te preocupă acum?

➤ Uitîndu-mă la înregistrările despre AnnArt, fantezia mea a fost atrasă de un cort imens, cu o structură tetragonală, care era folosit drept centru al festivalului. La vremea aceea credeam că e vorba de un cort militar, pe care a fost pictat logoul AnnArt, dar între timp am aflat că el a fost proiectat de un arhitect pe baza unei schițe făcute de Gusztáv Útő, organizatorul principal al AnnArt și custodele arhivei Etna. În documentele din cadrul arhivei, cortul apare sub numele de „centrul AnnArt” și a fost ridicat în fiecare an de echipa care a ajutat la organizarea festivalului. Peisajul înțesat de corturi, dintre care ieșea în evidență această structură înaltă de șase metri, mi s-a părut ușor utopic. Mi s-a formulat în minte analogia imagistică a societății care se organizează pe sine după schimbarea de regim, modelul unei instituții utopice menite să așeze în forme instituționale practica unei libertăți radicale, *performance*-ul. Un amic mi-a atras atenția că el lectura acest cort în juxtapunere cu corturile mișcărilor *occupy*, care avansează exigența reorganizării sociale. În cadrul acestora, cortul sugerează un nou tip de caracter local, un nou contract social. Există imagini în care oamenii se îmbracă efectiv cu aceste corturi și defilează în ele în spații publice sau aleargă nonșalant în fața poliștilor (*tent monsters*). În ce privește cercetarea zilelor de *performance*, am fost curios mai ales de fundalul lor organizațional, de autodefinirea lor instituțională și de dezvoltarea lor infrastructurală, și nu atât de analiza unor acțiuni individuale. Cu ocazia primei mele vizite la arhiva Etna, care e o arhivă latentă ce funcționează cu o sistematizare internă precară, m-am interesat în primul rînd de aceste lucruri, cumva pentru a putea lega și arhiva existentă, în capacitatea ei fizică și administrativă, precum și în continuitatea ei instituțională, de date reale, de economie, de istoria locală. Forma aceasta s-a născut ca o abstracție a infrastructurii, iar scaunul e utilizat ca un instrument de măsurare a omului, o unitate de măsură ce face cît un om. Prin faptul că



incompatibility have, of course, many layers, and their analysis requires lot of attention. I have started formulating questions about the type of ideological predetermination that performance as an artistic option bears, about the possibility that performance could take a leading role in “progressive” social struggles in different historical contexts, as it did in Eastern Europe during the regime change, and, finally, about the causes for which such efforts remain in the custody of some “one author institutions” and, as such, they cannot be transmitted.

Contemporary art practices in Romania are organized and managed by the civil sphere. But the support received by civic organizations is always unsure, project-based, and exposed to a logic of funding that does not give them the possibility of taking over the tasks of public institutions. My interest focuses primarily on the performativity of these institutions, about which I try to formulate a speculative interrogation in order to shed light on their ideological background. For the visual arts in Romania before 1989, performance as an artistic practice has become something extremely important. Similarly, as regards experimental art practices before the regime change, art history always emphasizes performance, which seems to be the most economical way of criticizing the system. The body, object and instrument of resistance, tries to escape the repressive administration of the state apparatus. But where could it escape? To a different administration. AnnArt was one of the festivals that, after the regime change, embraced only this genre. The fact that, for a relatively long time span (1990–1999), it managed to keep its profile can be seen as the choice of an author. Its administration, as well as its organiza-

tional achievements, has a special meaning, for this fixes, documents the bodies set in motion by performance. Beyond personal ambitions, which sometimes homogenize actions, we would need institutions offering the possibility of an equally critical relationship with the institution to those who build it and those who use it. I do not believe that there would be no collaboration between generations; I am only saying that institutions created from an auctorial position cannot properly highlight their public character.

➤ This year you have been invited to an exhibition at Salonul de Proiecte in Bucharest. Your participation there has involved a piece of work resulting from the research we are talking about. A chair that bears on its seat the shape of the AnnArt tent. Why is it that this piece of absurd furniture is the best image of your current preoccupations?

➤ Watching the various records about AnnArt, my fantasy has been attracted to a huge tent with a tetragonal structure used as the center of the festival. At that point, I thought that it was a military tent, on which they printed the logo of AnnArt, but I have soon learned that it was built by an architect on the basis of some sketches drawn by Gusztáv Útő, the main organizer of AnnArt Festival and curator of the Etna archive. In the documents stored in the archive, the tent appears under the name “AnnArt center” and it was installed each year by the team helping out with the organization of the festival. The landscape full of tents, with this six meter one in the middle, seemed slightly utopian to me. It was like an imagistic analogy of a self-organizing society after the regime change, the model of a utopian institution meant to place in institutional forms the practice of a radical freedom – performance. A friend has made me attentive to the fact that he was reading this tent in juxtaposition with the tents of the occupy movements, which advance the requirement of social reorganization. Within these, the tent suggests a new locality, a new social contract. There are pictures in which people wear their tents and demonstrate in this outfit in public or run nonchalantly before the eyes of the police (*tent monsters*). As regards my research of performance days, I was curious especially about their institutional background, about their institutional self-definition and their infrastructural development rather than of analyzing individual actions. On my first



Kobak, photo: Szilárd Miklós, 2012

am așezat pe el această formă de cort ce seamănă cu un cristal, caracterul funcțional al scaunului s-a pierdut, dar am încercat cumva să reintroduc totuși o funcție. Nu știu în ce măsură acoperă această căutare formală felul în care gîndesc. E un pic ca o hieroglifă sau ca sicriul în poziția șezut al lui Magritte. Încă îi caut funcția. Nu proiectez omul în ea, ci încerc să-l localizez între o acțiune pierdută și una pe care încă n-a găsit-o. Pe lângă acest obiect, cu sprijinul Salonului de Proiecte am făcut încă o vizită la Sfîntu Gheorghe, pentru a digitaliza toate casetele video care se găsesc în arhivă și care conțin materiale despre Festivalul AnnArt. Din montajul acestui material am făcut un portret video al cortului. În acest film au ajuns exclusiv clișeele pe care apare cortul. Din cauza acestui principiu simplu de selecție, în multe cazuri acțiunile ce au loc în prim-plan sînt întrerupte, iar evenimentele cotidiene primesc aceeași importanță ca *performance*-urile și evenimentele oficiale organizate în jurul cortului.

➤ În ultima vreme, festivalurile de performance din România au dispărut unul după altul. De parcă le-ar fi înghițit pămîntul. Toată lumea – cu puține excepții – s-a întors la fabricarea de obiecte. Cum explici în cadrul cercetării tale aceste schimbări?

➤ Într-adevăr, au pornit mai multe evenimente cu acest profil la începutul anilor 1990, pentru a le aminti doar pe cele mai semnificative, Vector de la Iași a început tot ca un festival de *performance*, iar apoi s-a făcut bienală de artă contemporană; Zona din Timișoara, deși fusese un festival cu o concepție curatorială puternică, dar din ultimul său catalog se poate citi deja o distanțare de acest gen. Printre practicanții de atunci ai *performance*-ului s-a putut auzi de mai multe ori că există o lipsă de reflecție teoretică. Tot în anii 1990 s-a zis și că *performance*-ul nu e pe bani. Azi există deja artiști tineri care au crescut în cîmpul magnetic al galeriilor comerciale. În epoca de glorie a *performance*-ului asta n-a fost ceva firesc. Cred că în privința asta mă aflu încă la început cu studiarea acestor întrebări. Caut întrebarea cea bună în legătură cu toate astea, cea care avansează deja un răspuns din care să putem învăța.

Traducere de Alexandru Polgár

visit at the Etna archive, which is a latent archive functioning with a precarious internal systematization, I have been interested primarily in these things, somehow for being able to connect this existing archive, in its physical and administrative capacity, as well as in its institutional continuity, with real data, economy and local history. This form has been born as an abstraction of infrastructure, and the chair is used as an instrument for measuring man, as a yardstick for one man. By the fact that I placed on it this tent shape resembling a crystal, the functional character of the chair has been lost, but I have tried somehow to reintroduce a certain function. I do not know to which extent this formal search covers the way I think. In a sense, it is as a hieroglyph, or as the sitting coffin made by Magritte. I still search its function. I do not project man onto it, but I try to locate man between a lost action and one that was still not found. Beside this object, with the support of Salonul de Proiecte, I have visited again Sfîntu Gheorghe, for digitalizing all video tapes in the archive, which contain materials about the AnnArt Festival. By cutting this material, I have made a portrait of the tent. In this film I have introduced just pictures of the tent. Because of this simple principle of selection, in many cases actions taking place in the foreground interrupt, and everyday events receive the same importance as performances and official events organized around the tent.

➤ In the last time, performance festivals have disappeared one after another in Romania. Everybody – with rare exceptions – returned to the fabrication of objects. How do you explain this shift in your research?

➤ Indeed, many events with a similar profile have started at the beginning of the 1990s. To remind just the most significant, Vector from Iași has also started as performance festival, and later become a contemporary art biennial; Zona of Timișoara, despite the fact that it was a festival with a strong curatorial concept, in its last catalogue one can notice a certain distancing from performance as a genre. Practitioners of performance in that time often expressed the need for theoretical reflection. Similarly, they said that performance was not about money. Today, there are many young people who grew up in the magnetic attraction of commercial galleries. When performance lived its age of glory, this was not something natural. I believe that I am very much at the beginning of studying these questions. I am looking for the right question to ask, the question that already formulates an edifying answer.

Translated by Alexandru Polgár

The Moldavian Dream. Teatrul angajat al Nicoletei Esinencu

Iulia Popovici

La etajul doi am lucrat o săptămîină, mi-au plătit tot frumos.

După ce am terminat etajul doi mi-au propus să lucrez cu ei mai departe și la etajul opt.

Tipul era de treabă, mai jumulea și el, dar dădea și la alții.

Am rămas și în două luni am terminat etajul opt. [...] Mă durea spatele, aveam febră musculară tot corpul. [...]

Am început să tușesc și zic, trebuie să-mi iau lapte, că am înghițit prea mult praf, dar unu' din lucrătorii de acolo îmi zice: trebuia să înveți mai ghini la școală!

(Nicoleta Esinencu, *American Dream*, 2014)

Tatiana Miron e studentă la Teatru, iar ca să meargă în SUA cu programul „Work and Travel”, familia ei împrumută 3.000 de dolari de la un fel de cămătar. Programul se dovedește o schemă de exploatare a muncii tinerilor est-europeni și înapoierea banilor se amîină ani de zile, pînă cînd, pentru plata datoriei, Tatiana și mama ei se vād nevoite să lucreze ilegal pe șantieretele Moscovei. E povestea reală a actriței din *American Dream*, spectacol care reia teme recurente ale Nicoletei Esinencu – mirajul occidental, imperialismul rusesc – și, pentru prima dată, subiectul delicat al statutului muncitorului estic/moldovean abuzat.

Ceva s-a schimbat, în ultimii patru ani, în felul în care Esinencu face teatru – un transfer nu doar tematic, intim legat de modificarea schemelor de producție a spectacolelor ei, și anume, de la producția comisionată internațional și jucată în regim de „proiect” în festivaluri europene la cea de „repertoriu”, cu un spațiu de creație stabil (Teatru-Spălătorie din Chișinău) și un public pentru care acest teatru reprezintă o reflecție asupra propriei vieți.

Numele *dramaturgului* Nicoleta Esinencu își datorează notorietatea în spațiul de limbă română scandalului din jurul pavilionului național de la Bienala de la Veneția din 2005, în al cărui catalog a fost publicată *Fuck you, Eu.ro.Pal*, una dintre primele piese ale autoarei moldovence, scrisă în timpul unei rezidențe în Germania. Un text ce chestionează obsesiile identitare ale Republicii Moldova – cu precădere, obsesia „vocației europene” încărcînd societatea moldovenească de complexul vinovăției postcomuniste și postsovietice –, *Fuck you...* conține, *in nuce*, esența mecanismelor teatrale puse în mișcare de Esinencu și a preocupărilor ei recurente, de la occidentalism la poziția socială a femeii, trecînd prin conflicte etnice mocnite și relația ambiguă cu românismul.

În următorii ani, Esinencu și colectivul de actori cu care luca au format METT (Mobile European Theater Trailer), în cadrul căruia au produs o serie de spectacole prezentate aproape exclusiv în străinătate – excepția reprezentînd-o *antidot* (2008–2009),

IULIA POPOVICI e jurnalist cultural, critic de artă în domeniul artelor performative și curator. Este redactorea secțiunii de arte performative a săptămînalului *Observator cultural* din București și cocurator al Platformei Independente pentru Arte Performative din cadrul Festivalului Temps d'Images de la Cluj. Scrie despre scena experimentală de artă performativă, grupuri și artiști din România și Europa de Est, artă angajată și practici de înregistrare documentară, precum și despre identitatea regională și provocările sociale ale artelor performative contemporane.

THE MOLDAVIAN DREAM:
NICOLETA ESINENCU'S ENGAGED THEATER
Iulia Popovici

I worked a week on the second floor. They paid me well. After I was done with the second floor, they told me to keep on working with them on the eighth floor, too. The guy was cool, he took some money for himself, but he gave some money to others as well. I stayed and in two months I finished up the eighth floor. . . . My back was aching; I had a muscle fever in my entire body. . . . I started coughing and told myself: I must get some milk, I inhaled too much dust, but one of the workers from there told me: You must have done better in school!
(Nicoleta Esinencu, *American Dream*, 2014)

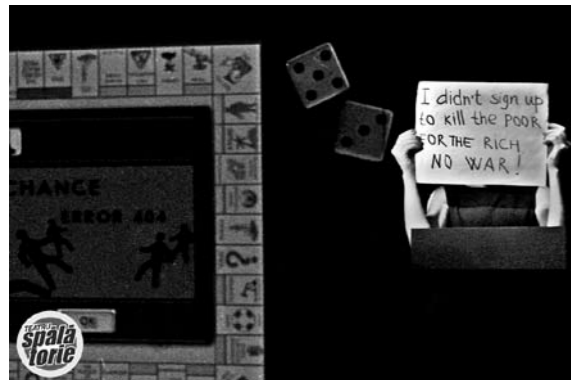
Tatiana Miron is a drama student and, for being able to go to the USA with the “Work and Travel” program, her family borrows 3,000 \$ from a sort of pawnbroker. The program turns out to be a scheme for exploiting the work of East-European youngsters and the return of the money is postponed for years, until Tatiana and her mother must accept illegal work on Moscow’s construction sites for paying their debts. This is the real story of the actor in *American Dream*, a show that continues a number of recurrent topics in Nicoleta Esinencu’s work – such as the mirage of the West and Russian imperialism – and, for the first time, the sensitive topic of the status of the abused East-European/Moldavian worker.

Something has changed in the last four years in Esinencu’s way of doing theater – a transfer, affecting not only topics, strongly linked to the modification of production formulas in her shows, a transfer from productions commissioned and performed internationally as “projects” at European festivals to “repertoire” production, within a stable space for creation (Laundry-Theater [*Teatru-Spălătorie*] in Chișinău) and a public for which this theater represents a reflection upon their own life.

The name of the *playwright* Nicoleta Esinencu owes its notoriety in the Romanian linguistic territory to a scandal about the national pavilion at the 2005 Venice Biennial, in whose catalogue one of the first plays by the Moldavian authoress, written during a residence in Germany, *Fuck you, Eu.ro.Pal*, has been published. This is a text interrogating the identity obsessions Republic of Moldova – in particular the obsession with the “European vocation”, charging the Moldavian society with a post-communist and post-Soviet guilt complex – and contains, in nuce, the essence of theatrical mechanisms mobilized by Esinencu and of her recurrent concerns, from Occidentalism to the social position of women, passing through latent ethnic conflicts and the ambiguous relationship with Romanianness. In the years thereafter, Esinencu and the actors’ collective with whom she was working have formed METT (Mobile European Theater

IULIA POPOVICI is a cultural journalist and performing arts critic and curator. She is editor for the performing arts section at the *Observator cultural* weekly cultural magazine (Bucharest) and co-curator of the Independent Performing Arts Platform in the framework of Temps d'Images Festival, Cluj. She writes about the alternative performing arts scene, collectives and artists in Romania and Eastern Europe, engaged art and documentary practices, as well as about regional identity and the social challenges of contemporary performing arts.

American Dream, photocredit: Nata Moraru



actors and with whom Esinencu co-authored, together with writer Dumitru Crudu, her first play, *The Seventh Whorehouse*, which is a documentary) to Luminița Țicu (who was a constant presence in the METT shows before 2009). This happens because the Moldavian author's artistic language and social-political engagement marks a powerful break with traditions not only from Chișinău, but also from Romania (to which the Moldavian scene started to refer almost exclusively after 1991).

Esinencu's type of performative art intersects a whole series of current emergent practices – it is permeated by performance art (the identity of the actors is never dissolved in that of the characters, the logic of acting being replaced by that of representation), it proposes collaborative work methods, without being what is called a *devised theater* (the text never results from improvisations by the performers), and the playwright always directs his or her texts (an increasingly widespread symptom, from the German Rene Pollesch to the Hispano-Argentinean Rodrigo García).

This in spite of the fact that Nicoleta Esinencu does not consider herself a director: "I have never wanted to do directing and I am not doing this now either. I have always made things in collaboration with actors and visual artists. . . . I never think about how to stage a text, for me it is more important what I want to say", she declares in a 2013 interview for the French magazine *Le Bruit du monde*. Similarly to the performative dimension of her stage creations (which one can find, for instance, at Rodrigo García), this positioning of the playwright as a theater-maker, "show maker", is part of a complex process that redefines the division of labor in theater. This, in Chișinău, comes in the wake of the ambiguous status of the actors (all the more that in Moldova there are no stage directing schools, and usually directors are, by education, actors): outside of the system of public theaters nobody can survive by doing only this art. For some, a few really, university education is a starting point, for others the diversity of occupations goes from hand-made production to moderating TV shows.

The collaborative character of the Laundry-Theater supposes, therefore, not only artistic cooperation, but also the cooperative administration of a multifunctional space: actors are not only stage designers, too, but also light and sound technicians, DJs, party hosts and event organizers. It is a model that goes completely against the grain of the classic position of the artist in Eastern-Europe, namely that of the artist-as-a-genius and that of art as a socially recognized and publicly supported privilege.

In *American Dream*, ready-made texts (advertising materials of the "Work and Travel" program, etc.), combined by Esinencu in her recurrent playwright strategy with manipulated documentary materials, and reproduced sometimes in a verbatim manner, are added to personal storytelling – which she explored for the first time in *Dear Moldova*, *Can We Kiss Just a Little?*, a show with non-actors/"experts of everyday life", created together with the German director Jessica Glause. If *Dear Moldova...* is a special case – the work with non-actors supposing the staging of their direct experience (connected here to what it means to be gay, to have gay parents or children in the Republic of Moldova) –, this form of storytelling has appeared for the first time at the Laundry-Theater in the show of an invited artist (*Fiction* by Wojtek Ziemilski), building on the experience of actor Ion Borș, who was a truck-driver between Moldova and Italy.

The representation of actors not only as exponents of a voice belonging to invisible citizens, as bearers of the untold stories of those who have no power, but also as citizens themselves, with a life experience typical for the Moldavian social context, continues an artistic project based on the ability of theater to offer ways of societal emancipation. For which it does not matter that it lives in the basement of a laundry in Chișinău.

Translated by Alexandru Polgár

METT de dinainte de 2009). Asta, pentru că limbajul artistic și angajamentul social-politic al autoarei moldovence marchează o ruptură de forță cu tradițiile nu doar de la Chișinău, dar și din România (la care scena moldovenească a început să se raporteze aproape exclusiv după 1991).

Tipul de artă performativă al lui Esinencu intersectează o serie întreagă de practici emergente actuale – e infuzat de *performance art* (identitatea actorilor nu e niciodată dizolvată în cea a unor personaje, logica interpretării fiind înlocuită de cea a reprezentării), propune metode colaborative de lucru, fără însă a fi ceea ce se numește *devised theater* (textul nu e niciodată generat din improvizările performențelor), iar autorul dramatic e și autorul montării propriului text (un simptom european tot mai răspândit, de la germanul Rene Pollesch la hispano-argentinianul Rodrigo García).

Asta cu toate că Nicoleta Esinencu nu se consideră regizoare: „Niciodată n-am vrut să fac regie și nici acum nu cred că fac regie. Tot timpul am făcut lucrurile împreună cu actori și artiști vizuali. [...] Niciodată nu mă gândesc cum o să fac, pe scenă, un text, pentru mine e mult mai important ceea ce vreau să spun”, spune ea într-un interviu din 2013, pentru revista franceză online *Le Bruit du monde*. La fel ca dimensiunea performativă a creațiilor ei scenice (care se regăsește la, de pildă, Rodrigo García), această poziționare a dramaturgului ca *theater-maker*, „realizator de spectacol”, face parte dintr-un proces complex de redefinire a diviziunii muncii în teatru. Care, la Chișinău, vine în sialul statutului ambiguu al actorului (mai ales; în Moldova neexistând o școală de regie, regizorii sînt de obicei, prin formație, actori ei înșiși): în afara sistemului teatrelor publice, nimeni nu poate supraviețui exclusiv din această artă. Pentru unii, puțini, învățămîntul universitar e un debușeu, pentru ceilalți, varietatea ocupațiilor merge de la produse hand-made la moderarea de emisiuni TV.

Caracterul colaborativ al Teatrului-Spălătorie presupune, astfel, nu doar cooperarea artistică, ci și cea legată de administrarea unui spațiu multifuncțional: actorii nu sînt doar și scenografi, și tehnicieni de sunet și lumină, ci și DJ, gazde de petreceri și organizatori de evenimente. E un model în totală contradicție cu poziția clasică, în Est, a artistului-ca-geniu și a artei ca privilegiu recunoscut și susținut social.

În *American Dream*, textelor ready-made (de promovare a programului „Work and Travel” etc.), pe care Esinencu le alterează, în strategia ei dramaturgică recurentă, cu materiale documentare prelucrate, uneori preluate verbatim, li se asociază elementele de storytelling personal – prima dată explorate de ea în *Dragă Moldova, putem să ne pupăm puțin de tot?*, un spectacol cu nonactori/„experti ai vieții cotidiene”, creat împreună cu regizoarea germană Jessica Glause. Dacă *Dragă Moldova...* e un caz special – lucrul cu nonactori presupunînd tocmai punerea în scenă a expertizei lor directe (legate, aici, de ce înseamnă să fii homosexual, să ai părinți sau copii gay în Republica Moldova) –, această formă de storytelling a apărut prima dată la Teatru-Spălătorie în spectacolul unui artist invitat (*Ficțiune*, de Wojtek Ziemilski), pomînd de la experiența unuia dintre actori, Ion Borș, ca șofer pe curse între Moldova și Italia.

Reprezentarea actorilor nu doar ca exponenți ai vocilor cetățenilor invizibili, ca purtători ai poveștilor nespuse ale celor lipsiți de putere, ci și drept cetățeni ei înșiși, cu experiență de viață tipică pentru contextul social moldovenesc, duc mai departe un proiect artistic bazat pe capacitatea teatrului de a oferi căi de emancipare socială. Pentru care contează prea puțin că-și trăiește viața în subsolul unei spălătorii din Chișinău.



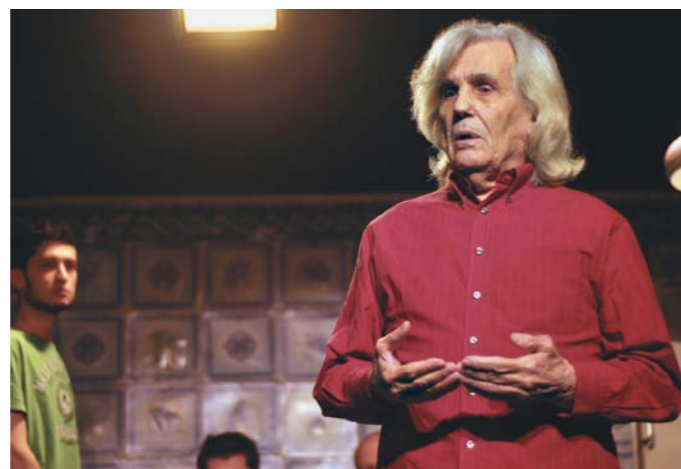
comisionat de Goethe Institut în proiectul *After the Fall*, aniversând 20 de ani de la căderea Zidului Berlinului. *antidót* (creat în timpul mării crize a gazului rusesc din 2008) nu aborda direct chestiunea marilor seisme politice ale anului 1989 – resimțite mult atenuat la Chișinău – în favoarea unui subiect asupra căruia avea să revină: intoxicarea. O metaforă suprapunând intoxicarea cu gaz celei informaționale, inclusiv în ce privește mișcările geopolitice, re poziționările imperiilor și reorientarea alianțelor – întotdeauna, în deficitul corpului social, al cetățenilor.

Paradoxul face că, în ciuda faptului că spectacolele nu erau prezentate în Moldova, ceea ce se juca erau relațiile sociale și drepturile civile, o miză constantă, de la *A (II) Rh+* (care vorbea despre naționalism și „puritatea sîngelui”) și *Mame fără pizdă* (o monodramă despre înregimentarea feminității) la *radical.md* (reproducând conversații rasiste și xenofobe, despre români, romi, ruși, ucraineni, arabi..., de pe forumuri moldovenești). Și, deși spectatorii nu aveau, în majoritatea lor, acces direct la ceea ce se rostea pe scenă, limba s-a aflat întotdeauna în centrul bătăliei reprezentative a Nicoletei Esinencu: spectacolele ei au fost primele care au dat drept de existență teatrală vorbirii „de pe stradă” din Moldova, amestec de dialect românesc, împrumuturi masive din rusă și rusă de maidan, exilată din spațiul public mainstream pentru vina de a fi o formă de trădare identitară (față de românitatea aspirațională). A existat un factor declanșator în decizia Nicoletei Esinencu de a lucra la Chișinău – previzibil, e vorba despre manifestațiile antiguvernamentale din capitala Moldovei, din aprilie 2009, care au dus, într-un final, la alegeri anticipate și schimbări politice radicale. Indiscutabil, data de 7 aprilie (cînd conflictele dintre protestatari și forțele de ordine au devenit violente, punctul culminant fiind incendierea Parlamentului) funcționează și acum, pentru multă lume, drept moment inaugural pentru o lume nouă. Însă tocmai mitizarea instantanee a acestui moment – perceput drept revoluția anticomunistă de care Moldova n-a avut parte în anii '90 (fosta republică sovietică s-a despărțit de URSS printr-o decizie a Parlamentului, iar izbucnirea imediat ulterioară a războiului din Transnistria a amînat sine die „procesul comunismului”) – a generat, pentru o seamă de artiști (nu doar Esinencu, ci și, de pildă, artistul vizual Pavel Brăila), o reacție de opoziție.

Footage e, dintre producțiile lui Esinencu, cea în care adresabilitatea acționează cel mai asumat distinctiv: nu e (doar) un comentariu acid despre revoluția-care-va-fi-televizată și despre producția controlată de imagini ca substitut al realității, e (mai ales) o reacție la cold și un semnal de alarmă (reluînd supratema din *antidót*) asupra mecanismelor manipulatorii puse în mișcare în exact timpul desfășurării spectacolului. *Footage* a fost, practic, ultima colaborare între Nicoleta Esinencu și o parte dintre actorii cu care lucrase pînă atunci. Schimbările politice de după aprilie 2009 au dus, la Chișinău, la apariția spațiilor artistice alternative, noninstituționale, și la multiplicarea inițiativelor teatrale independente (iar avînd în vedere inexistența lor totală anterior, chiar și faptul că au început să existe porniri în această direcție, nu neapărat materializate și nu neapărat invadînd țara, reprezintă ceva remarcabil). Acesta a fost cocteilul complicat care a dus la deschiderea Teatrului-Spălătorie, spațiul *artist-run* din subsolul Spălătoriei „Nufărul” de la Chișinău, un proiect complex dedicat artei social-politice și colaborărilor regionale, care au adus în Moldova artiști din România, Polonia, Germania...

*

Există în mod flagrant o relație între îndelungata experiență artistică independentă a Nicoletei Esinencu și diversificarea peisajului scenic independent de la Chișinău. În fapt, toți practicienii actualei scene alternative moldovenești au lucrat, în diferite momente, cu ea – de la Mihai Fusu (care le-a fost profesor unora dintre actorii și cu care Esinencu a scris, alături de scriitorul Dumitru Crudu, prima ei piesă, documentară, *A șaptea kafana*) la Luminița Țicu (care a jucat constant în spectacolele



Dear Moldova, photocredit: Nata Moraru



radical.md, photocredit: Nata Moraru

Trailer), wherein they have produced a series of shows presented almost exclusively abroad – one exception to this rule being *antidót* (2008–2009), commissioned by Goethe Institut for their *After the Fall* project, an anniversary of 20 years since the dismantling of the Berlin Wall. *antidót* (created during the great crisis of Russian gas in 2008) avoided to approach directly the question of the great political seism of the year 1989 – felt less strongly in Chișinău –, and focused instead on a different topic to which she will return: intoxication. A metaphor that juxtaposes gas intoxication with informational intoxication, including that concerning great geopolitical movements, repositioning of empires and re-orientation of alliances – always at the expense of the social body, of the citizens.

Paradoxically, despite the fact that the shows were not presented in Moldova, what has been played had to do with social relations and civil rights, a constant concern from *A (II) Rh+* (that spoke of nationalism and the “purity of blood”) and *Mothers without Cunts* (a monodrama about the co-optation of femininity) to *radical.md* (reproducing racist and xenophobic conversations about Romanians, Roma, Russians, Ukrainians, Arabs... picked from Moldavian internet forums). Although most spectators would not have a direct access to what was spoken on the stage, the language has always been at the very centre of the representational battle fought by Nicoleta Esinencu: her shows were the first to give a right to theatrical existence to the Moldavian “street language”, a mixture of Romanian dialect with many borrowed terms from Russian and street Russian, an idiom exiled from mainstream public spaces for being guilty of identity treason (in the eyes of those aspiring to Romanianness).

There has been a trigger in Nicoleta Esinencu’s decision for working in Chișinău – predictably, this came with the anti-government demonstrations from the capital of Moldova in April 2009, which have led, in the end, to early elections and radical political changes. No doubt, 7th of April (the day when conflicts between the protestors and the police have turned violent, culminating in setting the Parliament into fire) still functions for many as an inaugural moment of a new world. However, it is precisely the instant turning of this moment into a myth, a moment perceived as the anticommunist revolution that Moldova avoided in the 1990s (the former Soviet republic separated from the USSR through a decision of the Parliament, and the outbursts following the Transnistrian war have delayed sine die “the trial of communism”), that has generated for a number of artists (not only for Esinencu, but also for the visual artist Pavel Brăila, for instance) a reaction of opposition.

Among Esinencu’s productions, *Footage* is the one in which addressability operates in a most assumedly different way: it is not (only) an acid commentary on the revolution-to-be-televized and on the production controlled by images as substitutes for reality, it is (especially) an instant reaction and a warning (reiterating the main topic of *antidót*) about the manipulative mechanisms mobilized during the spectacle. Practically, *Footage* was the last collaboration between Nicoleta Esinencu and some of the actors with whom she had worked previously. The political changes following April 2009 resulted, at Chișinău, in the emergence of alternative, non-institutional art spaces and in the multiplication of independent theatrical initiatives (given their total lack before, the existence of such *kickoffs* is quite remarkable, despite their manifestations or frequency in the country). This has been the complicated cocktail leading to the opening of the Laundry-Theater. An artist run space in the basement of the Nufărul Laundry in Chișinău, the theater is a complex project dedicated to social-political art and regional collaborations, which brought to Moldova artists from Romania, Poland, Germany...

*

There is an obvious relationship between Nicoleta Esinencu’s long independent artistic experience and the diversification of the independent theater landscape in Chișinău. In fact, all practitioners of the current Moldavian alternative have worked, at different moments, with her – from Mihai Fusu (who was the teacher of some of the



Lia Perjovschi
CAA (Contemporary Art Archive) Kit, Van Abbemuseum, 2010

CORUPȚIA. IZOLAREA.

LIPSA DE INFORMARE, A DEZBATERILOR PROFESIONALE AUTENTICE ȘI A INSTITUȚIILOR DE ARTĂ CONTEMPORANĂ.

— M-am lovit de corupția din sistemul educațional. Am intrat târziu, în 1987, după mai multe încercări, la Academia de Artă din București. Expozițiile de atunci aveau doar titluri, nu și concepte. Nu existau criteriile transparente de selecție a artiștilor. Nu m-am lovit de cenzură, ca alți artiști care expuneau atunci. Problema mea era mai degrabă ce subiect să-mi aleg. Noi nu eram antrenați să gândim, ne era antrenată doar mâna ca să desenăm frumos. Să gîndești, să te plasezi într-o situație, să te raportezi critic la context erau probleme care nu se puneau atunci. Arta era încă învăluită în misterul din secolul al nouăsprezecelea, legată de limbajul aluziv.

La întrebarea „De ce stăm în academie dacă-i frig?”, mi s-a răspuns doar că „Trebuie.” Când a trebuit să merg în Palatul lui Ceaușescu [azi Palatul Parlamentului], unde trebuia să lucrez la un mozaic, am întrebat „De ce?”. Majoritatea oamenilor de atunci evitau să întrebe „De ce?”. Eu obișnuiam să întreb colegii din diverse domenii din jurul meu, din teatru, din jurnalism, cum își fac meseria, ce întrebări își pun. Aveam impresia că eram cu toții obișnuiți să vorbim cu dedesubturi, că nu exista claritate. Mi se părea că oamenii în general nu aveau perspective. Era o rutină plictisitoare: școală, serviciu, acasă. Este o generație care nici acum nu realizează că depindea de ea să facă niște instituții după revoluție. Eu mi-am schimbat strategia și practica pentru că am preluat rolul unor instituții inexistente sau care nu funcționează.

— Care crezi că sînt principalele provocări cu care se confruntă artiștii de azi?

PIAȚA DE ARTĂ.

LIPSA INSTITUȚIILOR DE ARTĂ CONTEMPORANĂ.

— Arta din Statele Unite, în mare, este ținută într-o etapă foarte naivă sub influența pieței. În Anglia lucrurile sînt puțin altfel, există finanțarea instituțiilor, nu numai piața de artă. În România, agenda pieței se vede, lucrările artiștilor devin inofensive. Subiectele abordate sînt citite convenabil pentru oamenii cu bani. Cred că atunci cînd te gîndești la ei mai mult decît la tine sau la rețete pentru a vinde lucrări, intervine o autocenzură periculoasă.

În general, există arta angajată social, politic, de supraviețuire, și arta comercială care este cît mai neutră, pentru a nu deranja pe nimeni. Sînt aproape două lumi paralele.

— Cine au fost unii dintre artiștii sau intelectuali de care erai interesată cînd ai început să lucrezi ca artistă?

— NIMENI.

Din păcate, eu nu am văzut ceva care să-mi placă și să mă ajute să mă dezvolt ca artistă în anii 1980. Nu existau cataloage pe vremea aceea, ci doar broșuri cu nume și liste de lucrări. Cîteva cărți, filme și piese de teatru au avut un rol important pentru mine în anii 1980. Cartea Alexandrei Titu, *Experiment – în arta românească după 1960*, a apărut de abia în 1996. Pînă atunci nu exista un portret cît de cît al comunității de artă. Împreună cu Dan [Perjovschi] am organizat niște întâlniri în apartamentul nostru din Oradea, cu prieteni, colegi din jurnalistică, film, teatru, speologie.

— Cum ai caracteriza scena de artă din România înainte de revoluție?

— ANEMICĂ, PLECTISITOARE.

Părea că nici artiștii nu credeau în ceea ce făceau. Publicul era format din artiști și prietenii lor. La cîteva galerii ale UAP care erau poziționate în centru mai intrau oameni curioși, văzînd că se strînge lume în spațiu.

— Cum ai caracteriza scena de artă din România în prezent?

— MAI DIVERSĂ, DAR TOT MAI MULT ABANDONATĂ PE MÎNA PIEȚEI DE ARTĂ.

— What were some of the challenges you faced as an artist before 1989? And the artistic community in general?

— CORRUPTION.

ISOLATION.

LACK OF INFORMATION AND OF TRUE PROFESSIONAL DEBATES, AS WELL AS OF CONTEMPORARY ART INSTITUTIONS.

I had to confront the corruption in the educational system. I was accepted late, in 1987, after many attempts, at the Bucharest Art Academy. Exhibitions at that time had only titles, not also concepts. There were no transparent criteria for selecting the artists. I did not face censorship, as other artists who exhibited in that time. My problem was rather what topic to choose. We were not trained to think, they trained only our hand, so we could draw nicely. To think, to place yourself in a situation, to critically react to your context – these were questions that were not discussed. Art has been still covered in the mystery of the 19th century, linked to allegoric language.

To my question: “Why stay in the academy if it is so cold?”, the answer was: “You must”. When I had to go to work in Ceaușescu’s Palace [today the Palace of the Parliament], where I had to do a mosaic, I asked: “Why?”. At that time, the majority of people avoided this question. I used to ask my colleagues from different fields, from theater or journalism, about how they managed to do their jobs, about the questions they asked. I had the impression that we were all used to talk with hidden meanings, that it was no clarity.

It seemed to me that people in general had no prospects. It was a boring routine: school, work, home. This is a generation that even now does not realize that it depended on them to create institutions after the revolution. I have changed my strategy. And my practice also, because I took over the role played by lacking or not functioning institutions.

— What are, in your opinion, the main challenges faced by current artists?

THE ART MARKET.

THE ABSENCE OF CONTEMPORARY ART INSTITUTIONS.

— Under the influence of the market, art in the US is largely kept in a very naïve stage. In England things are somewhat different, there is such a thing as funding the institutions, and not only the art market. In Romania the agenda of the market is quite clear – the works of the artists become inoffensive. Approached topics are read in a convenient manner for people who have money. I believe that when you start thinking more about them or recipes for selling works than about yourself, there intervenes a dangerous self-censorship.

In general, there is engaged social, political, survival art, and there is commercial art, which is more neutral, for not bothering anybody. There are almost two parallel worlds.

— Who were some of the artists or intellectuals whom you have found interesting when you started working as an artist?

— NOBODY.

Unfortunately, I have not seen anything that I would like or something that would help me in developing as an artist in the 1980s. In that time, there were no catalogues, only brochures with names and lists of works. Some books, movies and drama plays had an important role for me in the 1980s. Alexandra Titu’s book *Experiment – in Romanian Art Since 1960* has been published only in 1996. Up to then, there was no usable portrait of the art community.

Together with Dan [Perjovschi], we organized some meetings in our apartment in Oradea, with friends, colleagues in journalism, film, theater, speleology.

— How would you characterize the art scene in Romania before the revolution?

— ANEMIC, BORING.

It seemed that not even artists believed in what they were doing.

The public consisted in artists and their friends. At some galleries of UAP [Association of Visual Artists], located downtown, a few people would enter, but mostly because they were curious why people gathered there.

Acum scena de artă e mai diversă, sînt evenimente, proiecte, expoziții. Chiar dacă nu ajung să le văd pe toate, simt că vibrează ceva.

➤ *Ce subiecte ți s-au părut interesante și relevante înainte de 1989? Și astăzi?*

➤ CE ESTE ARTA ȘI CUM SĂ SUPRAVIETUIESC FĂCÎND ARTĂ.

Acum, ca și atunci, mă gîndesc la rolul artei, dar nu mă interesează neapărat să produc o artă angajată social, politic. În schimb apreciez foarte mult gesturile oneste ale unor artiști care sînt angajați social. Lipsa contextului m-a făcut să analizez și să construiesc. Azi mă consider un constructor în funcție de lucrurile care lipsesc.

➤ *Cum a afectat căderea dictaturii arta din România? Cum i-a afectat pe artiștii de aici?*

➤ POZITIV; ESTE MAI MULT DECÎT O SCHIMBARE ESTETICĂ. PE ARTIȘTI I-A TREZIT.

Revoluția ne-a trezit. Mi se pare că am ieșit ca dintr-o închisoare, am învățat să ne articulăm ideile, să pășim, să vedem mai clar contextul din jur. Nu vreau să sune prea dramatic, dar, în cazul meu, am avut senzația că eram ținută mult sub orizont, că nu aveam perspective.

Faptul că am început să călătoresc a schimbat lucrurile. La început m-au impresionat spațiile imense, curate, lucrările instalate profesionist și cu respect din străinătate. Dar și aceste mari expoziții, cum sînt Documenta sau Bienala de la Veneția, nu m-au convins pînă la capăt. De obicei îmi aleg cîteva lucrări din ele ca repere de discuție.

După revoluție au apărut subiectele, temele, încercări de articulare a unor probleme și a contextului. Cu toate acestea, cred că generația de după revoluție s-a confruntat cu lipsa unei metodologii de educație artistică în sistemul de învățămînt. Revoluția a influențat ceva, dar nu în structură.

➤ *A fost feminismul relevant pentru tine înainte de revoluție? Dar astăzi?*

➤ FIIND FEMEIE, MI-A INFLUENȚAT LUCRĂRILE, PRACTICA ARTISTICĂ. AM FOST FEMINISTĂ FĂRĂ SĂ ȘTIU ISTORIA MIȘCĂRII. INFORMAȚIILE DESPRE FEMINISM AU VENIT PEA TÎRZIU PENTRU MINE, DE ACEEA SÎNT O „FEMINISTĂ CU F MIC“.

Înainte de revoluție mă uitam la ceea ce domina în societate, de exemplu voioșia de 8 Martie (Ziua Femeii), care era greu de înghițit. În acea zi restaurantele erau pline de femei, iar în spațiul domestic copiii și soții spălau vasele, dar doar în ziua

➤ *How would you characterize the Romanian art scene presently?*

➤ MORE DIVERSE, BUT INCREASINGLY ABANDONED TO THE ART MARKET.

Now the art scene is more diverse, there are events, projects, exhibitions. Even though I never manage to see them all, I feel that something vibrates.

➤ *What topics you deemed interesting and relevant before 1989? And now?*

➤ WHAT IS ART AND HOW TO SURVIVE BY DOING ART.

Now, just like then, I am concerned with the role played by art, but I am not necessarily interested in creating a socially or politically engaged art. Instead, I appreciate a lot honest gestures by some artists who are socially engaged. The lack of context made me analyze and build. Today I see myself as a builder, depending on things that are missing.

➤ *How did the fall of the dictatorship affect art in Romania? How did it affect artists from here?*

➤ POSITIVELY; IT IS MORE THAN AN AESTHETIC CHANGE. IT MADE ARTISTS TO WAKE UP.

Revolution woke us up. It seems to me as if we have been released from prison; we have learned how to articulate our ideas, to move, to see the surrounding context more clearly. I do not want it to sound too dramatic, but in my case I had the feeling that I was kept under the horizon, that I had no prospects.

Things changed after I started travelling. Initially, I was impressed by the large, clean spaces, works professionally and respectfully installed abroad. But also these large exhibitions, such as Documenta or the Venice Biennial, had something unconvincing for me. Usually, I choose some works of them as landmarks for a debate.

After the revolution, subject matters, topics, attempts at articulating some problems and the context appeared. However, I believe that the generation after the revolution faced the lack of a methodology in art education. Revolution has influenced a few things, but not the structure.

➤ *Was feminism relevant for you before the revolution? What about today?*

➤ BEING A WOMAN, YES, IT DID INFLUENCE MY WORKS, MY ART PRACTICE. I WAS A FEMINIST WITHOUT KNOWING THE HISTORY OF THE MOVEMENT. INFORMATION ON FEMINISM CAME TOO LATE FOR ME, THIS IS WHY I AM A FEMINIST WITH A SMALL “F”.

Before the revolution I looked at what was dominant in society, for instance, the gaiety of 8th of March (Women’s Day), which was hard

aceea. Într-un fel am încercat să boicotez această supunere; dar nu știam profundimile gîndirii feministe, teorii, istorie.

Kristine Stiles [profesoară de istoria artei la Duke University] m-a introdus în tema asta în 1992, iar pe urmă am început să citesc texte în Europa, Statele Unite. Mi-au plăcut programele de „women’s studies” și de gen din universități. Nu am participat în expoziții feministe, pentru că nu am vrut să fiu pusă într-un anumit sertar. Eu mă consider o cetățeană a acestei planete, trăiesc aici în România, sînt femeie. Toate acestea îmi articulează subiectivitatea, dar nu sînt subiecte care domină în lucrările mele.

În anii 1990, cînd făceam *performance art*, eram puțin vizibilă, pentru că nu bifam ceea ce se căuta: în perioada aceea, *performance*-urile trebuiau să fie dure, categorice, cu femei viguroase și goale de foarte multe ori. Acestea nu erau instrumentele mele. A fost unul dintre motivele pentru care m-am concentrat pe cercetare. Am început să construiesc arhiva, centrul de analiză a artei contemporane.

Interviu cu Veda Popovici

VEDA POPOVICI (născută în 1986, în România) lucrează ca artist, teoretician și activist, în mare parte într-un fel diletant. Printre ariile ei de interes se regăsesc reprezentările colective în artă, coloniale (și) patriarhale și caracterul primejdios/neprimejdios al artei din punct de vedere politic. Unul dintre proiectele ei cele mai recente, *The Other Us – A Workshop for Reinventing Identity*, abordează în mod critic identitatea națională și încearcă să clarifice mecanismele din fundalul acestui construct. În prezent, este doctorandă la Universitatea de Artă din București, cu o cercetare despre naționalism în arta românească din anii 1970 și 1980. Trăiește și lucrează la București. <http://veda-popovici.blogspot.ro>

➤ *Care sînt provocările cu care te confrunți ca artistă astăzi?*

➤ Cea mai mare provocare, după mine, e să te poziționezi coerent critic față de regimul politic la putere. Astăzi acesta este neoliberal, iar problemele cooptării și apropiierii conținutului radical al artei sînt foarte importante și reale. Este o provocare pentru mine să am o poziție care reușește să alunece printre degetele acestor tendințe de domesticire și pacificare.

➤ *Care crezi că erau provocările cu care se confruntau artiștii înainte de 1989?*

➤ În anii 1970 și 1980 exista de asemenea un tip de apropiere și cooptare, dar cu alte mijloace. Cred că atunci cel mai important ar fi fost ca artiștii să aibă o poziție

to swallow. In that day, restaurants were full of women, and in the domestic sphere children and husbands would wash the dishes, but only on that day. In a way, I tried to boycott this submission, but I was not aware of the depth of feminist thought, theory and history. Kristine Stiles [professor of art history at Duke University] introduced me to this topic in 1992, and after that I have started to read texts in Europe and the United States. I liked women’s and gender studies programs in universities. I have not participated to feminist exhibitions, because I did not want to be put in a certain box. I consider myself a citizen of this planet, I live here in Romania, I am a woman. All these articulate my subjectivity, but they are not predominant topics in my works.

In the 1990s, when I was doing performance art, I had very little visibility, because I did not correspond to what was looked for: in that time, performances had to be tough, categorical, with vigorous and often naked women. These were not my instruments. This was one of the reasons why I focused on research. I started building the archive, the center for an analysis of contemporary art.

Interview with Veda Popovici

VEDA POPOVICI (born 1986, in Romania) works as an artist, theoretician and activist mostly in a dilettante manner. Her interests include collective representations in art, colonial (and) patriarchal histories and the political harmful-/harmlessness of art. One of her latest project, *The Other Us – a Workshop for Reinventing Identity*, critically addresses national identity and seeks to clarify the mechanisms behind its construction. Currently, she is a Ph.d. Candidate at the University of Art in Bucharest with a research on nationalism in Romanian art of the '70s and '80s. She lives and works in Bucharest. <http://veda-popovici.blogspot.ro/>

➤ *What are the challenges you face as an artist today?*

➤ The biggest challenge in my opinion is to position myself in a consistently critical manner against the political regime in power. Today, this regime is the neoliberal one, and the questions of co-optation and appropriation of art’s radical content are very important and real. It is a challenge for me to have a position that manages to slip through the fingers of these tendencies of domestication and pacification.

➤ *What were in your opinion the challenges faced by artists before 1989?*

➤ In the 1970s and 1980s there was a similar type of appropriation and co-optation, but by other means. I believe that then the most

Veda Popovici

The Wretched of the Sand, performance/photography, 2013



⇒ Dada, clearly, is a fundamental landmark. I think it is important that Dada has been an international movement, which has functioned in many contexts, dissolving certain dichotomies between East and West, in spite of economic and cultural differences, and of the imperialism of that time. Situationism is another political and cultural form that I find relevant. Especially if we think about the role played by situationists in the social movements in France in 1968– 1969 and their political engagement.

In the Romanian context, I find interesting postmodern art criticism in the 1970s, which is the topic of my dissertation at the Bucharest Art University. I believe that this was a period reach in affects, ideas, collaborations among artists and intellectuals, who had the feeling of building something important. I also believe that the 1990s and 2000s generation had developed certain progressive ideas that were planted in the 1970s. Especially the conceptual, political and social commentary part – artists such as Lia Perjovschi, Dan Perjovschi, Mona Vătămanu, Florin Tudor, Vlad Nancă, Ștefan Tiron, Alexandra Croitoru. I feel that I come in the continuation of what they have started.

⇒ *What topics seem interesting and relevant for you today?*
⇒ First of all, the function of art in the larger sociopolitical coordinates of capitalism. I search for new instruments of artistic language, which would have an emancipative, anti-authoritarian and subversive political potential. This is the challenge. Art points out to the neoliberal capitalist system the main characteristics of subversive critical consciousness, and the system tries to neutralize this consciousness. For me, it is important to define myself as an engaged, political artist both locally and internationally. I am interested especially in the contemporary mechanisms of colonial capitalism and of the patriarchy, and, in reality, my art serves as an instrument for criticizing these systems of oppression. I believe that artists should recuperate the area of agitation and engagement in art, which are unfortunately demonized.

⇒ *Is feminism relevant for you and your artistic practice?*
⇒ Feminism and the queer movement are collective political visions with which I identify. Both correspond to international movements, and this is often lost from sight. There is the globally reproduced prejudice according to which anti-authoritarian movements of emancipation, revolutionizing, progressive, very visible in the West, can be born only in that space. Some artists believe that the function of art and their practice have no relationship with genderization, that they are above these categories. I can empathize with this position only from the point of view of desire for a post-gender world. The problem is that this ideal world, where there is no discrimination and inequality between genders, is very remote from us. Strategically, I think that it makes more sense to work with gender and sexuality than with other constructs. We must build our islands of freedom in our own context, without legitimizing the existing patriarchal hegemony.

Interview with Ion Grigorescu

ION GRIGORESCU, born in 1945 in Bucharest where he lives and works, is an iconic figure of performance and conceptual art in Romania. By the end of the '70s Grigorescu began recording his performances, which concentrated on ritualized actions around his body. His works have been acquired by collections such as MoMA New York, Museum of Modern Art Warsaw, MNAC Bucharest or Kontakt, and have been shown extensively around the world.

⇒ *Which were some of the challenges and obstacles you confronted as an artist before 1989? What topics were relevant to you before 1989?*

⇒ In the 1970s, I have started making some exhibitions with photographs in my apartment, exhibiting my works and those by visual artists, art critics, composers about whom I knew they have also made classic photography. These exhibitions had not taken place

⇒ Dada, dar, e un reper fundamental. Mi se pare important că dada a fost o mișcare internațională, care a funcționat în mai multe contexte, dizolvînd anumite dihotomii între Est și Vest, în ciuda diferențelor economice, culturale și a imperialismului de atunci. Situaționismul este o altă formă culturală și politică care mi se pare relevantă. Mai ales dacă ne gîndim la rolul situaționiștilor în mișcările sociale din 1968–'69 din Franța, la angajamentul lor politic.

În contextul românesc, mi se pare interesantă critica de artă postmodernă din anii 1970, care este legată de subiectul disertației mele la Universitatea de Arte din București. Cred că era o perioadă bogată în afecte, idei, colaborări între artiști și intelectuali, care simțeau că edifică ceva important. Cred că generația anilor '90 și 2000 a dus mai departe niște idei progresiste care fuseseră sădite în anii 1970. În special zona conceptuală, politică, de comentariu social – artiști precum Lia Perjovschi, Dan Perjovschi, Mona Vătămanu, Florin Tudor, Vlad Nancă, Ștefan Tiron, Alexandra Croitoru. Eu simt că vin în continuarea a ceea ce au început ei.

⇒ *Ce subiecte ți se par interesante și relevante astăzi?*

⇒ În primul rînd, funcția artei în coordonatele sociopolitice mai mari ale capitalismului. Sînt în căutarea de noi instrumente de limbaj artistic care să aibă un potențial politic emancipator și antiautoritar, subversiv. Asta-i provocarea. Arta indică sistemului capitalist neoliberal principalele caracteristici ale unei conștiințe critice subversive, iar acesta caută să neutralizeze această conștiință.

Pentru mine este important să mă definesc ca o artistă angajată, politică, în contextul de aici și în cel internațional. Mă interesează în special mecanismele contemporane ale capitalismului colonial și ale patriarhatului, iar, în mod ideal, arta mea servește ca un instrument pentru a critica aceste sisteme de opresiune. Cred că artiștii ar trebui să recupereze zona agitațională și cea angajată în artă, care din păcate sînt demonizate.

⇒ *Este feminismul relevant pentru tine și practica ta artistică?*

⇒ Feminismul și mișcarea queer sînt viziuni colective politice cu care mă identific. Ambele corespund unor mișcări internaționale, iar acest lucru e deseori pierdut din vedere. Există prejudecata, reprodușă global, conform căreia numai în spațiul Occidentului se nasc mișcări antiautoritare de eliberare, revoluționare, progresiste, și care, la rîndul lor, sînt foarte vizibile doar acolo.

Unii artiști cred că funcția artei și practica lor nu au legătură cu genizarea, că este deasupra acestor categorii. Pot empatiza cu această poziție doar dintr-o dorință pentru o lume post-gen. Problema este că această lume ideală unde nu există discriminare și inegalitate între genuri este foarte departe de noi. Strategic cred că are mult sens să lucrezi cu genul și sexualitatea în calitate de constructe. Trebuie să ne construim insulele noastre de libertate în contextul nostru, fără a legitima hegemonia patriarhală existentă.

Interviu cu Ion Grigorescu

ION GRIGORESCU, născut în 1945 la București, unde trăiește și lucrează, este o figură iconică a performance-ului și artei conceptuale din România. La sfârșitul anilor '70, Grigorescu a început să-și filmeze performance-urile, care se concentrau pe acțiuni ritualizate în jurul corpului său. Lucrările sale au fost achiziționate de colecții precum MoMA New York, Muzeul de Artă Modernă din Varșovia, MNAC București sau Kontakt și au fost prezentate în nenumărate expoziții în România și în lume.

⇒ *Care au fost unele dintre provocările și obstacolele cu care v-ați confruntat ca artist înainte de 1989? Ce subiecte vi s-au părut relevante înainte de 1989?*

⇒ În anii '70 am început să fac niște expoziții cu fotografii acasă, cu lucrările mele și ale unor artiști plastici, critici de artă, compozitori, care știam că fac și fotografie

important thing would have been for artists to have a critical position against the notion of nation, which, in my view, was the biggest political stake of the regime in that period. Through this notion and its conceptual family, the population has been manipulated very well. Despite the fact that the Ceaușescu regime had socialist components, this was a nationalist and xenophobic regime, hyper-authoritarian, with an extraordinarily developed apparatus of control and surveillance, which artists also had to face.

⇒ *How did revolution affect art in Romania? How did it affect artists from here?*

⇒ The moment of the revolution was a foundational one for a new collective subjectivity in general, and not only for artists. The revolution had an anti-authoritarian fundamental component. Workers, intellectuals, engineers and peasants, categories differently influenced by the regime, went out in the streets shoulder to shoulder in order to end this system, which they have perceived as being extremely invasive as regards their life. This solidarity has been, from where I am standing, the fundamental component of the revolution and the one that, paradoxically, has been the first to be forgotten in the next decade.

In the context of artistic community, many people were permeated by this anti-authoritarianism, while others were oriented rather towards recognition from the West. After the revolution, the West has showed a colonial interest towards artists in the region. This dynamics made some people to partially lose the critical awareness and premises from which they started: revolt against authority, regimentation, definitions, conventions, canons, tradition.

⇒ *How would you characterize the art scene in Romania before the revolution?*

⇒ The fundamental differences between the art community now and before 1989 have to do very much with external conditions. The important changes that Romania underwent after the revolution sprung not only from the anti-authoritarian spirit of the people, but it was also a well-known geopolitical circumstance. Many artists from the 1970s and 1980s were seduced by the nationalist essentialism, reproducing the discourse of the regime, and a different part of them were nourished by a huge desire towards the West. These two types of ethos were not necessarily in contradiction; it was possible to entwine them. From this point of view, I believe that we can speak of the political character of art production in that period.

⇒ *How could you characterize the present art scene in Romania?*

⇒ There exists today an experimental, progressive area, which suffers of precariousness and marginalization within the art system, just as artists before the revolution. An important difference is the disenchantment with the Western art system. One cannot find the same desire of being part of or of being recognized by the West as in the previous decades. My generation is much more critical of this geopolitical space. I think this is an important shift in comparison to the 1990s, even though the seduction of the West still exists and functions. The art community with which I identify myself is much more involved in the local context. It is important, of course, to work with our female comrades in the West, to exchange ideas and experiences, but in the end we come back to where our work can count most. It is a sign of maturity, for I believe that the golden age of altermondialization and nomad-artists is over. These local projects are perhaps not seen abroad as some great achievements, but they are very relevant in the specific context from here.

Similarly, I believe that among young artists from today there is a tendency towards creating strategic communities and collectivities, when confronted with the tendency towards atomization and individualism under neoliberal capitalism. Politically, I see myself as a communitarian. I do not believe that there is a certain political truth that I can reach by myself, and I build all of my truths according to the community of which I am a part.

⇒ *Who were some of the artists or intellectuals that you were interested in when starting to work as an artist?*

critică față de ideea de națiune, care după părerea mea era cea mai mare miză politică a regimului de atunci. Prin această noțiune și familia sa conceptuală, populația putea fi manipulată foarte bine. Cu toate că regimul Ceaușescu a avut componente socialiste, a fost un regim naționalist și xenofob, hiperautoritar, cu un aparat de control și supraveghere extraordinar de dezvoltat, cu care s-au confruntat și artiștii.

⇒ *Cum a afectat revoluția arta din România? Cum i-a afectat pe artiștii de aici?*

⇒ Momentul revoluției a fost unul fondator pentru o nouă subiectivitate colectivă în general, nu numai pentru artiști. Revoluția a avut o componentă antiautoritară fundamentală. Muncitori, intelectuali, ingineri și țărani, categorii care erau influențate de regim în mod diferit, au ieșit în stradă cot la cot să dea jos acest sistem, pe care-l percepeau extrem de invaziv față de viața lor. Această solidaritate a fost, din punctul meu de vedere, componenta fundamentală a revoluției și cea care, paradoxal, a fost prima uitată în decada următoare.

În contextul comunității artistice, mulți s-au impregnat de acest antiautoritarism, iar alții au fost mai degrabă orientați către recunoașterea Occidentului. După revoluție, Occidentul a arătat un interes colonial către artiștii din această regiune. Această dinamică i-a făcut pe unii să-și piardă o parte din conștiința și premisele critice de la care porniseră: revolta față de autoritate, față de înregimentare, definiții, convenții, canoane, tradiție.

⇒ *Cum ai caracteriza scena de artă din România înainte de revoluție?*

⇒ Diferențele fundamentale dintre comunitatea de artiști de acum și cea de dinainte de 1989 țin foarte mult de condiții externe. Schimbările importante pe care le-a suferit România după revoluție nu au venit numai din spiritul antiautoritar al oamenilor, ci a fost vorba și de o bine cunoscută circumstanță geopolitică.

Mulți artiști ai anilor '70 și '80 erau atunci seduși de esențialismul naționalist, reproducînd discursul regimului, iar o altă parte trăiau hrăniți de o dorință uriașă pentru Occident. Cele două etosuri nu erau neapărat contradictorii, ci puteau fi bine împletite. Din acest punct de vedere, cred că putem vorbi despre caracterul politic al producției de artă de atunci.

⇒ *Cum ai caracteriza scena de artă din România în prezent?*

⇒ Astăzi există o zonă experimentală, progresistă, care suferă de precaritate și marginalizare în sistemul de artă, ca și artiștii de dinainte de revoluție. O diferență importantă însă este dezvrăjrea față de sistemul de artă din Occident. Nu mai există aceeași dorință de a face parte, de a fi recunoscut în Occident așa ca în decadele precedente. Generația mea este mult mai critică față de acest spațiu geopolitic. Cred că e o schimbare importantă față de anii '90, chiar dacă seducția Occidentului încă există și funcționează. Comunitatea artistică cu care mă identific eu este mult mai implicată în contextul local. Este important, firește, să lucrăm și cu tovarășele din Occident, să schimbăm idei și experiențe, dar pînă la urmă revenim acolo unde munca noastră poate conta cel mai mult. E un semn de maturitate, cred că epoca de aur a altermodernității și a artistului-nomad e apusă. Aceste proiecte locale poate că nu sînt văzute ca niște realizări majore în afara granițelor, dar sînt foarte relevante în contextul specific de aici.

De asemenea, cred că între artiștii tineri din ziua de azi există o tendință către crearea de comunități și colective strategice, în fața tendinței de atomizare și de individualism radical sub capitalismul neoliberal. Eu mă consider comunitariană din punct de vedere politic. Nu cred că există un adevăr politic anume la care pot ajunge de una singură și toate adevărurile mele le construiesc în funcție de comunitatea din care fac parte.

⇒ *Cine au fost unii dintre artiștii sau intelectualii de care erai interesată cînd ai început să lucrezi ca artistă?*

clasică. Aceste expoziții nu erau în cadrul Uniunii Artiștilor, care refuza să ne ofere o sală pentru a arăta aceste lucrări. Oficial, ei motivau că nu au secție de fotografie, dar am aflat că ziceau direct: „Asta nu e artă”. Artă erau pictura, sculptura, arta făcută de mână, care excludea aparatul și reproducerea mecanică. Așa că am început să fac aceste expoziții în casă, întâi de fotografii, iar pe urmă am fost captivat de aparatul de film și de casetofon. Obişnuiam să înregistrez discuții, întâlniri prietenești cu alți artiști sau pe mine însumi, fără a avea un program anume. Era o formă de autoeducare. Din motive economice – apariția crizei de film, de materiale fotografice, a importurilor –, dar și practice – nu vroiam să fac numai genul ăsta de încercări sau să le duc pînă la capăt –, am abandonat, nu am mai făcut.

În 1974 am avut o lucrare într-o expoziție denumită *Arta și Istoria*: era o fotografie făcută după televizor cînd se arătau demonstrațiile de la 23 August, cu citate din Ceaușescu din *Scînteia*. Scopul meu era să pun la încercare textul lor pe care eu îl foloseam cum vroiam, să pun în evidență textul lui Ceaușescu despre cît s-a sacrificat poporul român pentru așa-zisele realizări actuale, despre revoluția culturală care va urma. Mi-am dat seama că comisia de cenzură nu avea cum să se atingă de lucrarea asta. Dar imediat după aceea, a devenit interzis ca artiștii să scoată citate și să le folosească cum vroiau ei în lucrări. Pe urmă, în anii 1980 nu mai era admisibil nici măcar să folosești cuvinte imprimare, doar imagini.

La sfîrșitul anilor '70 apăruseră greutățile pe care toată lumea le discuta: statul la coada infernală după produse alimentare, umblatul cu tramvaiul sau cu autobuzul îngheșuit dimineța, supraviețuirea pe scara blocului – oamenii locuiau înăuntru înghețați sau prea încălziți. Mie mi s-a părut că toate greutățile astea erau legate de conceptul de artă întru totul. În perioada asta mă plictisiseam de restul genurilor artistice, film, fotografie, și mă gîndeam la o nouă variantă – *performance*; în vremea aceea nu știam denumirea aceasta, terminologia a venit mai tîrziu.

În anii '80 era foarte periculos să obții dovezi fotografice despre demolările care aveau loc în București și despre șantiere. Astăzi există o documentație, ce-i drept incompletă, dar există.

➤ *Cine au fost unii dintre artiștii sau intelectualii de care erați interesat cînd ați început să lucrați ca artist?*

➤ Cînd am început să lucrez la sfîrșitul anilor '60, surse de informații despre artă existau la biblioteci, Biblioteca Uniunii Artiștilor, Biblioteca Muzeului Național de Artă, revista *Arta*. Aveam access și la reviste internaționale: *Artforum*, *Kunstforum*, *Art and Artists Guide*. Acestea erau oarecum la zi, iar aici, în periferie, aproape nu mai conta decalajul între ce se întîmplase și ce era reprezentat în revistă. Îmi aduc aminte că eram interesat de niște artiști care au lucrat în artă contemporană, urmărind ce se întîmplă în străinătate: Paul Neagu, care a avut o expoziție înainte de a emigra în Marea Britanie, sau Iulian Mereuță, care era și redactor la revista *Arta*. În perioada aceea aveam niște încercări izolate de a face ceva, fără să discut cu alți artiști, fără să ne verificăm unul prin celălalt. Nu expuneam și nu aveam ceva în comun decît foarte puțin și vag cu acești artiști.

➤ *Care sînt pentru dumneavoastră valoarea și semnificația colaborărilor cu alți artiști?*

➤ În anii '70 mă întîlneam cu alți artiști și improvizam. Nimeni nu era silît să facă ceva, totul era foarte spontan, nici măcar nu ne propuneam să facem artă. Ne reuneam mai degrabă din plăcerea de a ne revedea sau de a ne plimba undeva, de a vedea virtuțile unui peisaj împreună. În 1978 foarte mulți artiști cu care începusem aceste lucruri au emigrat și am rămas singur să lucrez. De atunci nu am mai reușit să îmi refac prietenii așa de strîns. În același an mi-am dat demisia de la Casa Pionierilor, iar în decada următoare m-am rupt complet de scena de artă din București. M-am retras din viața publică a galeriilor și am plecat în șantiere de restaurare la biserici. Așa mi-am cîștigat și existența atunci, nu din artă.

within the Artists' Association, which refused to give us a hall for showing such works. Officially, they explained this through the fact that they did not have a photography department, but I found out that they declared directly: "This is not art". Art was painting, sculpture, handmade artifacts that excluded devices and mechanic reproduction. This is how I started to make these exhibitions at home, initially with photographs, and later I have been captivated by the film camera and the tape recorder. I used to record conversations, friendly meetings with other artists or simply myself without a specific program. It was a form of self-teaching. For economic reasons – the emergent crisis of rolls, photo materials and imports –, but also for practical reasons – I did not want to make only this type of essays, or to complete them, for that matter – I decided to abandon this, I simply stopped doing it.

In 1974, I had a piece at an exhibition called *Art and History*: it was a photograph of a television screen showing the August 23 demonstrations, juxtaposed with quotations from Ceaușescu's speech published in the *Scînteia* magazine. My goal was to test this text, which I used freely, to emphasize Ceaușescu's text about how much sacrifice the Romanian people has brought for the current achievements and about the coming cultural revolution. I have realized that the censorship cannot touch this work. But immediately after, there came a prohibition for artists to extract quotations and to use them as they wanted in their works. Later, in the 1980s, it was not even possible to use printed words, only images.

At the end of the 1970s, the difficulties discussed by everybody had appeared: the infernal lines for food products, travelling on fully packed trams and buses in the mornings, surviving on staircases – people would live inside their frozen or overheated apartments. To my mind, all these difficulties seemed to be completely linked with the concept of art. In this period I got bored with the other artistic genres, film, photography, and I was thinking about a new version – *performance*; at that time I did not know it was called like that, terminology came later.

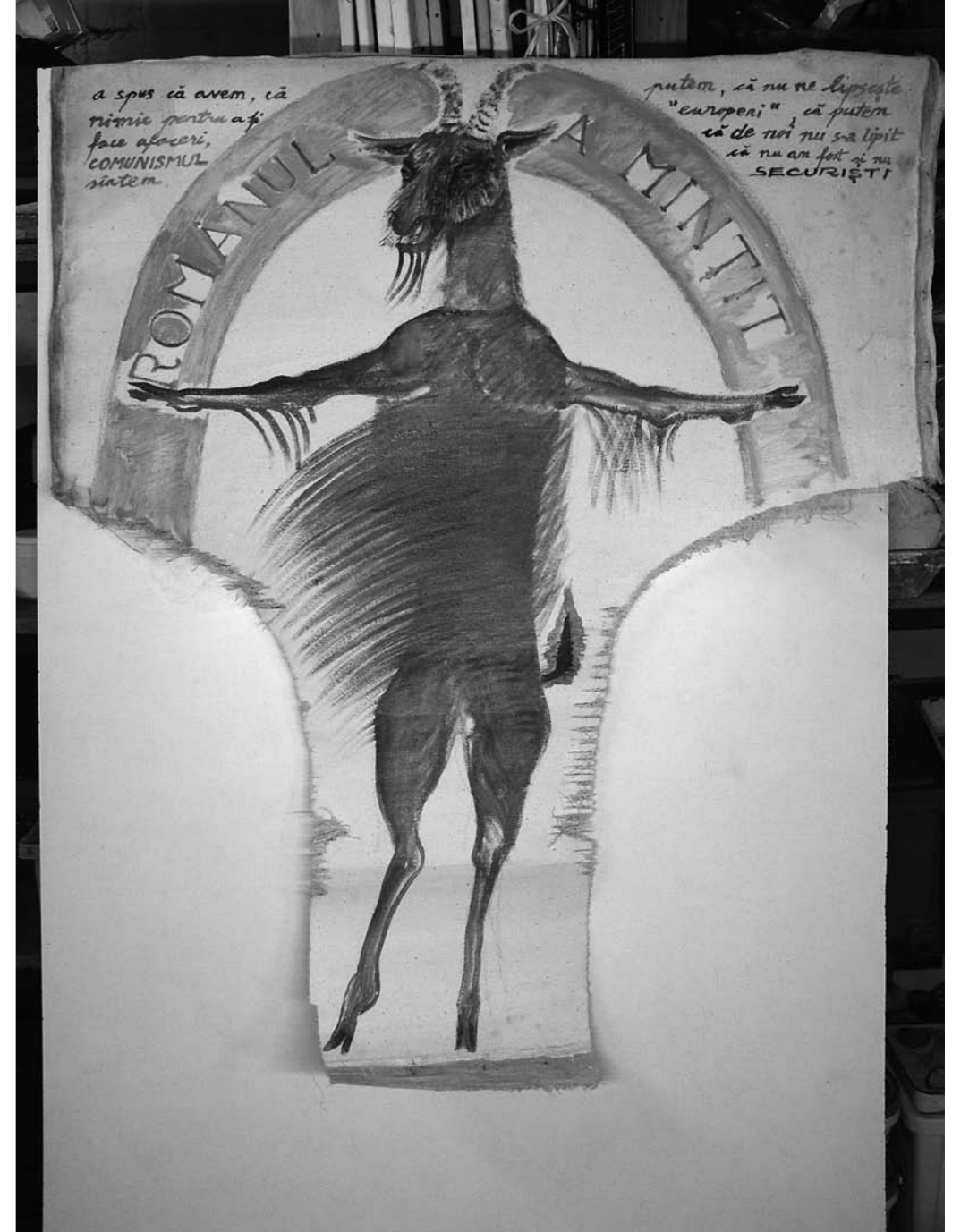
In the 1980s it was dangerous to obtain photographic evidence of demolitions taking place in Bucharest and of construction sites. Today, there is a documentation – incomplete, it is true –, but there is one.

➤ *Who were some of the artists or intellectuals you were interested in when you started to work as an artist?*

➤ When I started to work in the late 1960s, there were sources of information on art in libraries, the Library of the Artists' Associations, the Library of the National Art Museum, the *Arta* magazine. I could also access international journals: *Artforum*, *Kunstforum* and *Art and Artists Guide*. These were in a certain sense up to date, and here, at the periphery, the distance between developments in the art world and their representations in journals was almost insignificant. I recall that I was interested in some artists working in contemporary art and following the developments from abroad: Paul Neagu, who had an exhibition before emigrating to the UK, or Iulian Mereuță, who was also an editor of the *Arta* magazine. At that time, I had some isolated attempts at doing something, without discussing with other artists, without checking on each other. We did not exhibit and had in common only very little and very vague things.

➤ *What are for you the value and the significance of collaborating with other artists?*

➤ In the 1970s, I met other artists and we would improvise. Nobody was forced to do anything. Everything was very spontaneous. We did not even set as a goal to ourselves to make art. We have met rather because of the pleasure of seeing each other, of taking a walk somewhere, of examining the virtues of a landscape together. In 1978, many artists with whom I have started these things emigrated and I was left to work alone. Since then I have never managed to create such strong friendships again. The same year I quit my position at the Pioneers' House, and in the next decade I isolated myself completely from the Bucharest art scene. I withdrew from the public life of galleries and went to work on church restoration sites.



Ion Grigorescu
 Untitled, [The Romanians have lied – he said that we have, we can and we don't lack anything to be "Europeans", that we can do business, that COMMUNISM didn't glue itself to us, that we were not and we are not SECURISTII/Secret Police], drawing, 1989

În prezent consider că e prea tîrziu pentru mine să am colaborări, pe de o parte din cauza diferenței de vîrstă. E o ruptură de generație. Tinerii care ar putea face ceva au o atitudine prea respectuoasă și mă plasează undeva prea sus. La Bienala de la Veneția din 2011 am lucrat cu Anetta Mona Chișu și Lucia Tkáčová pentru pavilionul României, dar ideea de a expune împreună a fost a curatorilor. Într-adevăr, pentru mine din interior era greu de văzut legătura, dar din exterior, formal, mergea. Am lucrat și cu Ion Bitzan la ediția din 1997 a Bienalei, tot în pavilionul României. Atunci am încercat amîndoi să mimăm obiecte de artă veche, dar a fost o nereușită – mi-am dat seama că nu e ce trebuia în contextul de acolo. Am mai lucrat cu Nicu Ilfoveanu, un artist care avea mijloace fotografice și o bună înțelegere a ceea ce vroiam să realizez, dar nu aș considera-o ca pe o colaborare în adevăratul sens al cuvîntului.

➤ *Cum a afectat căderea dictaturii arta din România? Cum i-a afectat pe artiștii de aici?*

➤ În toamna lui 1989 eram plecat la lucru pe un șantier la o biserică în Mehedintți. Acolo ascultam „Europa Liberă”, ca și alți preoți și țărani, deși nu discutam între noi ce aflam de la radio. Așa, în decembrie am aflat de Timișoara și m-am dus imediat la București. Am prins perioada când se trăgea cu gloanțe în populație și cu tunuri prin ferestrele Muzeului de Artă. Deși eram în mulțime, în momentele acelea eram mai mult îngrijorat pentru familia mea, nu aveam intenția de a intra în Comitetul Central așa cum au făcut alții. M-am gândit foarte puțin la artă și nu am făcut fotografii atunci, deși erau evenimente care meritau imprimare. Simțeam că era o fervoare de participare, nu de înregistrare distanțată, la o parte de evenimente.

În primul salon de artă „liber” de la evenimentele din decembrie 1989, nu a fost nicio lucrare despre revoluție sau despre faptul că oamenii au murit și s-au împușcat între ei. Aproape numai peisaje și naturi moarte, cum era înainte de revoluție. Cred că asta arată și cultura unui popor. În perioada aceea am expus o lucrare care avea o pentagramă cu un țap în mijloc în loc de om, centrul universului; împrejur am scris „Românul a mințit”, laolaltă cu niște explicații de la Petre Roman [prim-ministrul României între 1989 și 1991] despre adioul față de Securitate și construirea capitalismului în continuare. Pentru mine aceste explicații erau niște minciuni.

În anii 1990, stimulați de apariția Centrului Soros, artiștii și teoreticienii au început să formeze niște arhive și să publice niște studii despre generația precedentă care erau foarte bune. Au început să vină și cercetători interesați din afară. În același timp, am observat că mulți tineri artiști mă luau (nu numai pe mine) drept un model, un disident cu o atitudine exemplară. Mi-am dat seama că trebuie să fac expoziții în care să arăt care e adevărul, să vorbesc despre compromisuri, despre faptul că viața de zi cu zi nu era numai cu dinții încleștați față de dictatura pe care eu mi-o închipuiam fără capăt.

➤ *Care credeți că sînt principalele provocări cu care s-au confruntat artiștii după 1989? Dar în prezent?*

➤ Artiștii români aveau încă după revoluție UAP [Uniunea Artiștilor Plastici] drept coloană vertebrală, adică fără ea nu ar fi putut exista și curînd au văzut cum „coloana” li se subțiază și odată cu marile industrii averile Uniunii dispar și ele. Ca urmare, o parte au căutat independența, restul au pierdut ateliere, au sărăcit, continuînd să fie membri ai UAP. Cam prin 1994–’95, Ministerul Culturii a făcut ultimele achiziții. Saloane naționale nu s-au mai făcut, deci ultimele speranțe ca statul să mai hrănească artiștii au pierit. Pînă și studiile la Academie, devenită apoi Universitate de Arte, și-au pierdut importanța. Artiștii erau obișnuiți să lucreze și să vîndă la negru și s-au dezvoltat în capitalism cîte puțin.

Între tineri au început să se închege noțiunile de curator, galerist, ceea ce i-a ajutat să se afirme și să găsească unde să se exprime în public. Cei mai în vîrstă s-au hrănit cu speranța ca Ministerul să deschidă un muzeu și să li se recunoască meritele istorice. Muzeul [MNAC – Muzeul Național de Artă Contemporană] a apărut foarte greu [în 2004], după multă așteptare și bineînțeles fără consultări. Tot generația nouă a fost beneficiara muzeului, a revistelor de artă și a galeriilor care, treptat, au și dus în străinătate marfa. Abia acum cîțiva ani s-a echilibrat puțin situația, după ce au apărut casele de licitație, care, parcă răspunzînd vechilor colecționari ai artei anilor ’60–’70, în special colecționari de pictură, nu ațit au refăcut cota artiștilor în vîrstă, cît au mobilizat marfa acumulată, imobilizată în ateliere. Nu cota, spun, pentru că deja la data aceea erau deja lansați tineri noi, pictori din Cluj (absolvenți ai Institutului de acolo), lansați în străinătate, poate ar fi interesant de studiat comparativ vîrsta și aspirațiile politice și estetice ale binefăcătorilor mecena la est și la vest de noi.

This is how I earned my living at the time, not from art. Presently, I consider that it is too late for me to work in collaboration, partially because of the age difference. There is a generation break. Youngsters who could do something are too respectful and place me somewhere too high. At the Venice Biennial in 2011, I have worked with Anetta Mona Chișu and Lucia Tkáčová for the Romanian Pavilion, but the idea of exhibiting together came from the curators. Indeed, for me it was difficult to see the internal link, but externally, formally, it was alright. I worked with Ion Bitzan for the Romanian Pavilion of the 1997 edition of the same biennial. At that point we both tried to imitate old art objects, but it was a failure – I realized this was not what was needed in that context. I have also worked with Nicu Ilfoveanu, an artist who had the photographic means and a good comprehension of what I wanted to work on, but I would not see it as collaboration in the very sense of the term.

➤ *How did the fall of the dictatorship affect Romanian art? How did it affect artists around here?*

➤ In the autumn of 1989, I was gone to work on a church restoration site in Mehedintți county. There I have listened to radio Free Europe, as other people, priests and peasants, did, even though we never talked about what we were listening to the radio. In December I heard about Timișoara, and I went to Bucharest immediately. I arrived at the moment when they were shooting at people and canons were placed in the windows of the Art Museum. Although I was in the crowd, in those moments I was more concerned with my family, I did not have the intention of entering the Central Committee’s building, as other people did. I was thinking very little about art, and I did not take any pictures, although these were events worth of recording. I felt that it was a fever of participation, and not of aloof recording, remote from the events.

In the first “free” art salon since the events in December 1989, there was not a single work on revolution, or about the fact that people have died and have shot one another. There were almost exclusively landscapes and still lifes, just as before the revolution. I believe this also demonstrates the culture of a people. At that time, I exhibited a work with a pentagram having a goat in its middle instead of a man, the center of the universe; around this image I wrote the words “The Romanians have lied”, together with some explanations by Petre Roman [the prime minister of Romania between 1989 and 1991] about the farewell to Securitate and the building of capitalism. For me, these explanations were only lies.

In the 1990s, stimulated by the establishment of the Soros Center, artists and theorists have started to build archives and publish studies about the previous generation, materials that were very good. Some interested researchers from abroad started coming. At the same time, I have noticed that many youngsters took me (and not only me) as a model, a dissident with an exemplary attitude. I realized that I must create exhibitions in which I can show the truth, speak about the compromises, about the fact that everyday life was not only about clenching our teeth against a dictatorship that I believed to be endless.

➤ *What are in your opinion the main challenges faced by artists after 1989? And what about the present times?*

➤ After the revolution, Romanian artists still had as a spine the UAP [Uniunea Artiștilor Plastici – the Association of Visual Artists], that is, without this institution they could not exist, and very early they have seen how their “spine” becomes less and less, and with the disappearance of grand industries, the money of UAP disappears, too. Consequently, some searched for independence, others lost their studios, became poor, continuing to be members of UAP. Around 1994–1995, the Ministry of Culture made its last acquisitions. National salons ceased to be organized; therefore, the last hopes that the state will feed artists perished. Even education at the Academy, which became the Art University, lost its importance. Artists were used to work and sell behind the counter, and they developed a little under capitalism.



Vlad Basalici
Black Space, performance, photograph by Iulius Costache, Atelierul de Producție, Bucharest, 2010

Among youngsters, concepts such as curator and gallery owner started coagulating, which helped them in affirming themselves and in finding a place of public expression. The older ones have nourished the hope that the Ministry will open a museum and their historical merits will be recognized. The Museum [MNAC – Muzeul Național de Artă Contemporană – National Museum of Contemporary Art] has appeared through great hardships [in 2004], after many expectations and without public consultations. Once again, it was the new generation that has benefited from the Museum, art journals and galleries, which, gradually, have also taken the merchandise abroad. Only recently the situation has become more balanced only, after the appearance of auction houses that, as if in response to old collectors of art from the 1960s and 1970s, especially collectors of paintings, have somewhat changed things. Not that they would regain the market value of old artists, but at least they mobilized the accumulated merchandize staying unmoved in studios. Not the market value, I say, because at that point, new artists have already emerged, painters from Cluj (graduates of the Art Academy), launched abroad. It would be perhaps interesting to study comparatively the age and the aesthetical and political aspirations of art benefactors in the East and the West.

It is funny, or frightening, that, in the compulsory wealth declarations by politicians and state officials, one can find certain quantities of art; in coffee shops and restaurants, in banks and private institutions one can only see art of an average quality, an unhistorical modernism, especially painting. Some institutions in Strasbourg or Brussels played the role of benefactors blindly, choosing European topics that Bucharest has not yet developed (minorities, identities). More than under socialism, artists had to learned independence from sources pertaining to art administration. Many times they had to set a price, and when artists set a price, they know with whom they shook hands and what kind of art they have made. Participation in different artistic contexts, where galleries have a different age, and money has a different influence, has acquainted us with an almost military rigor. Our domestic indecision is still poetic! What arguments are able to command there? We should wait for our market value to grow!

Interview with Vlad Basalici

VLAD BASALICI is visual artist and performer, he lives and works in Bucharest and London. In his projects he researches the modes in which we perceive temporality. His works, individual or realized in different collaborations, have been presented in institutions or contexts such as: the Festival eXplore Bucharest, Alternative Film/Video Festival Belgrade, Dansehallerne Copenhagen, Alert Studio Bucharest, Paintbrush Factory Cluj, Center for Visual Introspection Bucharest, National Dance Center Bucharest, tranzit.ro/ Bucharest, Brut Vienna.

➤ *What are the challenges you face as an artist today?*

➤ My objectives are to be rigorous in what I am doing, to complete projects I took on, regardless whether they are big or small. I also desire to survive through what I do as an artist. Now I work and live between London and Bucharest. I was active in several contexts with foreign artists, where I received more support from Romania than what they received from their own countries. This does not mean that here one is not in a precarious condition as an artist, but in comparison to what happens in other parts of the world, things are more nuanced.

Generally, artists trying to live of their art depend on certain structures. I believe it is important to set yourself clear rules, connected to how much you are ready to negotiate. There were situations when I was part of a larger project, where I had to renounce certain things for the sake of functioning. There also were situations I entered in a certain context, which later gradually changed. I realized that my piece would have not function in the new situation, and I decided to

When you reduce information, you obtain different information.

➡ *How did revolution affect art in Romania in your opinion? How did it affect other artists from here?*

➡ The temporal distance between what has happened 20 years ago and the current moment is important. However, certain events involve us emotionally, and then it is difficult to keep a distance. In the 1990s was a need to talk, but in spite of this everything has been seen in black and white, while now things are more clear, and artists relate more critically to what happened in that time. I believe that in art, too, there is less of that type of dogfight and things are seen in a more sober manner. As regards the old dichotomy East/West, I think that now this is no longer so important, because we move in a global space.

➡ *What are for you the value and significance of collaborating with other artists?*

➡ It always seemed to me that things I have done with other artists were more experimental in comparison to my own trajectory. In the sense that, when I set my mind to do something, I know what it will look like at large. In a collaboration, what you do is neither yours, nor of the other, but it is somewhere in-between, in a space of negotiation. Through collaborations one is off the track, and this thing seems important to me because I start discovering certain things that I never noticed until that point.

curi. În anii 1980 s-a produs o fractură. Situația din România s-a deteriorat, iar unii artiști au devenit izolați. Mulți au ales să facă o pictură și sculptură mai convenționale, fiindcă acest gen de lucrări erau acceptate și achizițioanate de stat prin UAP (Uniunea Artiștilor Plastici). E ca și cum acești artiști au spus: „Ne-am trăit copilăria, acum trebuie să trecem la lucruri serioase“.

➡ *Cum ai caracteriza scena de artă din România în prezent?*

➡ O perioadă importantă pentru mine a fost atunci când am lucrat timp de trei ani în cadrul vechiului CNDB (Centrul Național al Dansului București), alături de un grup de artiști cu care eram mereu în dialog. Acolo se crease o onestitate critică în interiorul grupului. Ca artist, făceai un *performance*, îl prezentai și oamenii îți spuneau direct unde nu funcționează. Și la rândul tău trebuia să ai un discurs articulat și onest despre ce făceau ceilalți, fără înflorituri. În primăvara lui 2011 eram amenințați că o să fim evacuați în orice zi, iar artiștii simțeau că pot experimenta fiindcă trăiau fără să știe ce se va întâmpla mâine. Am proiecte și la noul CNDB, dar situația nu mai e aceeași; s-a schimbat dinamica. Atunci aveau un buget de producție pentru *performance*-uri noi, care acum nu mai există. Fostul CNDB a fost un moment care s-a consumat. Acum sînt mai aproape de scena vizuală, care e mult mai fragmentată, ținută împreună de cîțiva poli: spații de expunere, instituții.

➡ *Cine au fost unii dintre artiștii sau intelectualii de care ești interesat?*

➡ Mă interesează cîțiva artiști care mi se pare că au fost vii în perioada anilor 1970, ca Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Miklos Onucsan.

➡ *Ce subiecte sînt interesante și relevante pentru tine astăzi?*

➡ Pentru mine nu e vorba atît de mult de subiecte, cît de modul în care ele ajung să se potrivească cu anumite proiecte. Mă interesează temporalitatea, pe care o văd întotdeauna în legătură cu ceva anume. Mă stimulează acest „ceva“ care în anumite proiecte ține de spațiul privat, intim, iar în altele de spațiul public. Mă interesează acea tensiune care transformă prezentul într-un spațiu al așteptării. De exemplu, în ultimul meu video, *Intervale șparte* (2012), expus la Salonul de Proiecte din București, pornesc de la revoluția din România din 1989. Însă lucrarea nu este despre revoluție, ci despre modul în care noi dăm sens unui astfel de eveniment. Filmul conține doar timecodurile din diverse secvențe filmate în timpul revoluției, restul acțiunii este șters din imagine. În momentul în care reduci informația, obții o altă informație.

➡ *Cum crezi că a afectat revoluția arta din România? Cum i-a afectat pe artiștii de aici?*

➡ Distanța temporală dintre ce s-a întîmplat acum 20 de ani și momentul prezent este importantă. Deși față de anumite evenimente ești implicat emoțional, și atunci e greu să iei distanță. În anii 1990 era o nevoie de a discuta și, cu toate astea, totul era văzut în alb și negru, pe cînd acum lucrurile s-au mai decantat și artiștii se raportează mai critic la ce s-a întîmplat atunci. Cred că și în artă nu mai este același gen de încrîncenare și lucrurile sînt văzute mai la rece. Cît privește vechea dihotomie Est-Vest, cred că acum nu mai este așa de pregnantă, pentru că ne mișcăm într-un spațiu global.

➡ *Care sînt pentru tine valoarea și semnificația colaborărilor cu alți artiști?*

➡ Mie întotdeauna lucrările pe care le-am făcut împreună cu alți artiști mi s-au părut mult mai experimentale în raport cu traseul propriu. În sensul că atunci cînd îmi propun să fac ceva, știu cum o să arate, în linii mari. Într-o colaborare, ceea ce faci nu e nici al tău, nici al celuialalt, ci undeva între, într-un spațiu de negociere. Prin colaborări ești deraiat, și mi se pare important lucrul acesta pentru că încep să descopăr niște lucruri pe care nu le-am observat pînă atunci.

withdraw. I try to avoid the position of the victim. If my project can be done, I am happy, if not, everybody follows their path.

➡ *What were in your opinion the challenges artists faced before 1989?*

➡ I believe that artists faced similar difficulties at that time: to survive and to be rigorous in what they were doing, but the conditions and pressures were different. In the 1980s you could do whatever you wanted in your studio, but you were not able to show your work to a larger public. You had to make a choice: to keep on working as you thought it right, without expecting anything to happen.

Currently there is a hope that something will happen with what you do. At that time, things were much more difficult, I think. The access to the public has been restricted. One could not access public space. Even presently there are some limitations: either you adapt, or you act alone. I have the impression sometimes that many situations are accessible, but when I try doing something I realize that it is not so easy. But, in the past, consequences could be much harsher than now.

➡ *How would you characterize the art scene in Romania before the revolution?*

➡ I have recently read Alexandra Titu’s book about this period, *Experiment – in Romanian Art Since 1960*. In the 1970s, artists could afford to experiment a lot. At a certain point, there was a certain effervescence. Artists took on risks. In the 1980s, there was a break. The situation in Romania deteriorated, and some artists have become isolated. Many have chosen to make more conventional paintings or sculptures, as this sort of works has been accepted and bought up by the state via UAP (the Association of Visual Artists). As if these artists would have told themselves: “Our childhood is over, we must do more serious things now“.

➡ *How would you characterize the Romanian art scene of the present moment?*

➡ An important period for me was when I worked for three years in the old CNDB (Bucharest National Center for Dance), together with a group of artists with whom I was in a constant dialogue. A critical honesty was created in that group. As an artist, one made a performance, presented it and people would tell him or her what are its weak points. One had to have an articulate and honest discourse about what others were doing, without trappings. In the spring of 2011, we were threatened to be evacuated any day, and artists felt they could experiment because they lived without knowing what will happen next day. I do have projects within the new CNDB, too, but the situation is not the same, dynamics have changed. Before, the institution had a budget for producing new performances, now this is gone. The former CNDB has been a moment that is now gone.

Currently,

I am closer to the visual scene, which is much more fragmented, kept together by a few poles: exhibition spaces, institutions.

➡ *Who were some of the artists or intellectuals that you have been interested in?*

➡ I am interested in a few artists about whom I believe that they were alive in the 1970s, such as Geta Brătescu, Ion Grigorescu, Miklos Onucsan.

➡ *What topics are interesting and relevant for you today?*

➡ For me, this is not so much about topics, but about how they manage to fit certain projects. I am interested in temporality, which I always see in relation to something specific. I am stimulated by this “something” that in certain projects has to do with the private, intimate space, and in other projects with public space. I am interested in that tension that transforms the present into a space of expectation.

For instance, in my last video *Broken Intervals* (2012), exhibited at the Salonul de Proiecte in Bucharest, I start from the revolution in Romania in 1989. My work, however, is not about revolution, but about the way in which we give a meaning to such an event. The video contains only the time codes of certain sequences filmed during the revolution, the rest of the action is deleted from the image.

Nostim sau terifiant este faptul că în declarațiile de avere ale demnitarilor statului se regăesc cantități de artă; în cafenele și restaurante, în bănci și instituții private vedem, în mare, doar artă de calitate medie, un modernism anistoric, în special pictură. Cîteva instituții de la Strasbourg sau Bruxelles au făcut și ele mecenat fără alegere, pe teme europene pe care Bucureștiul nu și le făcuse încă (minorități, identitate). Mult mai mult decît în socialism, a trebuit să se învețe independența de sursele de oblăduit arta. De mult mai multe ori a trebuit să fie pus prețul, iar cînd un artist pune prețul e conștient cu cine a dat mîna și ce fel de artă a făcut. Participarea în alt context artistic, unde galeriile au altă vîrstă și banii altă fluentă, ne-a făcut cunoștință cu rigori aproape militare. Păi indecizia de acasă este încă poetică! Cu ce argumente să comanzi acolo? Să așteptăm să ne mai crească cota!

Interviu cu Vlad Basalici

1. Cum ai caracteriza scena de artă din România înainte de revoluție?

VLAD BASALICI este artist vizual și performer, trăiește și lucrează în București și Londra. În proiectele sale cercetează modulele în care percepem temporalitatea. Lucrările sale, individuale sau realizate în diverse colaborări au fost prezentate la Festivalul eXplore București, la Alternative Film/Video Festival Belgrad, Dansehallerne, Copenhaga, Alert Studio București, Fabrica de Pensule Cluj, Centrul de Introspecție Vizuală București, Centrul Național al Dansului București, tranzit.ro/București, Brut Viena.

2. Care sînt provocările cu care te confrunți ca artist astăzi?

➡ Obiectivele mele sînt să fiu consecvent în ceea ce fac și să duc la capăt proiectele pe care mi le-am propus, fie că sînt mari sau mai restrîns_e. Îmi doresc și să supraviețuiesc prin ceea ce fac ca artist. Acum lucrez și locuiesc între Londra și București. Am fost activ în mai multe contexte cu artiști străini, în care am primit mai mult sprijin din România decît ei din țările lor. Asta nu înseamnă că aici nu ești într-o situație precară ca artist, dar, comparativ cu ceea ce întîmplă în alte părți, lucrurile sînt mai nuanțate.

În general, artiștii care încearcă să supraviețuiască din arta lor depind de anumite structuri. Mi se pare important să îți stabilești niște reguli, legate de cît ești dispus să negociezi. Au existat situații cînd am făcut parte dintr-un proiect mai mare, unde a trebuit să las de la mine pentru ca lucrurile să funcționeze. Au existat și situații în care am intrat într-un anumit context care treptat s-a modificat. Mi-am dat seama că lucrarea mea nu ar mai fi funcționat în noua situație, și atunci m-am retras. Încerc să evit poziția de victimă. Dacă proiectul meu se poate face, bine, dacă nu, fiecare merge pe drumul lui.

➡ *Care crezi că erau provocările cu care se confruntau artiștii înainte de 1989?*

➡ Cred că și artiștii se loveau atunci de probleme similare: să supraviețuiască și să fie consecvenți în ceea ce făceau, dar condițiile și presiunile erau altele atunci. În anii 1980 puteai să faci ceea ce vroiai tu în atelier, dar nu puteai să arăți lucrările unui public larg. Și atunci trebuia să faci o alegere, dacă continui să lucrezi așa cum crezi tu, neașteptînd să se întîmple ceva.

Acum există o speranță că o să se întîmple ceva cu ceea ce faci. Atunci cred că lucrurile erau mult mai dificile. Accesul la public era restricționat. Nu aveai acces liber la spațiul public. Și acum sînt niște limite: ori te pleiezi, ori acționezi de unul singur. Uneori ai impresia că foarte multe situații sînt permeabile, dar cînd vrei să faci ceva îți dai seama că nu e așa de ușor. Consecințele atunci însă puteau să fie mult mai grave decît acum.

➡ *Cum ai caracteriza scena de artă din România înainte de revoluție?*

➡ Am citit recent cartea Alexandrei Titu despre perioada asta, *Experiment – în arta românească după 1960*. În anii 1970 artiștii își permiteau să experimenteze foarte mult. La un moment dat a existat o anumită efervescență. Artiștii își asumau ris-

Fotografiile expozițiilor au preluat rolul principal în comunicarea artei și a contextelor ei. Trecerea de la a gândi despre artă în termeni de expoziție, și nu atât de lucrări, respectiv valoarea superioară acordată practicilor curatoriale, împreună cu expansiunea geografică globală a evenimentelor de artă contemporană sînt factori ce determină motivul pentru care înregistrarea documentară a expozițiilor a devenit atât de importantă. Acest limbaj fotografic are însă și el regulile sale canonice sau măcar anumite limite impuse de acest mijloc de exprimare, căci oricine poate vedea cu ușurință că încercarea de a fotografia munca de aranjare în spațiu făcută de curator ajunge în cele din urmă să înregistreze mai curînd pereții decît lucrările. La prima vedere, acest dezechilibru spațial al conținutului în raport cu golul alb (în cazul spațiilor de tip cub alb) pare să fie mai degrabă dezavantajos pentru scopul de a comunica arta. Dar spațiul gol al pereților nu e niciodată gol și, la fel cum contextul merge mîna în mîna cu conținutul în economia expozițiilor, spațiul alb din fotografii e esențial în comunicarea unui context artistic. În ciuda unor critici severe, formatul expozițional de tip cub alb e încă forma cea mai răspîndită de a prezenta arta. Pretențiile sale de neutralitate, goliciune, universalitate sînt ușor de anulat de încărcătura sa politică și istorică, dar, cu toate astea, acest format funcționează ca o convenție consolidată, același lucru fiind valabil pentru înregistrarea fotografică și pretențiile sale de obiectivitate și atemporalitate.

În seria *Exhibition Views*, mai multe imagini menite să comunice în mod oficial despre o expoziție sînt lipite în așa fel încît să se creeze un spațiu virtual, nou. Pereții galeriilor, ai muzeelor și ai tîrgurilor din imagini construiesc un spațiu expozițional fictiv și improbabil, susținînd o nouă configurație a lucrărilor, care ar putea fi un fragment dintr-o expoziție imaginară. Aducînd laolaltă pereți din diverse cuburi albe încărcate politic produce tensiune de-a lungul lipiturilor, unde incompatibilitatea modurilor expoziționale e reflectată în calitatea diferită a imaginilor fotografice făcute publice. (Traducere de Alexandru Polgâr)

Flaviu Rogojan: *Exhibition Views*

Exhibition views or installation shots took over the leading role in communicating art and its contexts. The shift of thinking about art in terms of exhibitions, rather than works, and the higher value attributed to curatorial practices, together with the global geographical expansion of contemporary art events, are all factors in determining why exhibition documentation has become so important in contemporary art. This photographic language is not without its canonic rules or medium limitations, as one can readily see that by trying to photograph the curator's work of spatial arrangement you end up recording more wall than work. At first glance this territorial imbalance of content versus white void (typical of white cube spaces) seems to be rather disadvantageous to the purpose of communicating art. But the empty wall-space is never empty, and just as context is on par with content in the economy of exhibitions, the white space in exhibition views is just as essential in communicating an art context. The white cube exhibition format is still, in spite of heavy criticism, the most widespread way of showing art. Its claims of neutrality, emptiness, universality, are easily overridden by its underlying political and historical load, yet it functions as an entrenched convention, and the same applies to this type of photographic documentation, with its claims of objectivity and timelessness.

In the *Exhibition Views* series several official exhibition communication installation shots are stitched together in such a way as to create a new virtual space. The galleries, museum, and trade fair walls from each picture build up a fictional and improbable virtual exhibition space, holding a new configuration of works that could form a fragment of an imaginary exhibition. Bringing together walls from different politically charged white cubes causes tension at the seams, where the incompatibility of exhibition modes is reflected in the varying image qualities of released photos. (Flaviu Rogojan)

FLAVIU ROGOJAN (b. 1990) lives and works in Cluj. Previous exhibitions include: *Dear Money*, ViennaFair, Vienna (2013); *It's Compulsory That We Have a Title*, Salonul de Proiecte, Bucharest (2013); *Carrot and Stick*, Baril, Cluj (2012). From 2011 to 2012 he was the project coordinator/curator of Ataș ProjectSpace.



Continuitate și schimbare: arta performance în Europa de Est începând cu anii 1960

Amy Bryzgel



Autoperforationsartisten (Micha Brendel, Else Gabriel, Rainer Görß)
Alle! Arrest, 1988, performance in Leipzig, Eigen + Art Gallery, courtesy: Micha Brendel

În Europa de Est arta performance are o tradiție bogată care datează încă din anii 1960, dar istoria ei n-a fost încă scrisă. Articolul de față prezintă o compactare a cercetărilor mele de până acum în legătură cu istoria practicilor de artă performance în Europa Centrală, de Est și de Sud începând cu 1960, pe baza unei incursiuni originale în izvoarele primare și a unei munci de teren amănunțite în fiecare dintre țările regiunii, care include fostele țări sovietice ale Europei de Est (Ucraina, Moldova, Bielorusia și Țările Baltice); țările-satelit ale Europei Centrale (Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Bulgaria, România); Iugoslavia; Germania de Est și Albania. De vreme ce marea parte a regiunii n-a avut acces la Occident în perioada Războiului Rece, tradițiile artei performance, și anume arta-acțiune [action art], body art și happening-urile, s-au aflat aici într-o relativă izolare. Controlul de stat complet asupra artei oficiale (pictură și sculptură) a făcut ca performance-ul s-a dezvoltat în mod neoficial, în cercuri restrânse; el a mai adus după sine și că, la nivel local, nu s-a putut dezvolta niciun fel de discurs critic despre acest subiect. Mai mult, lipsa de acces a cercetătorilor occidentali a însemnat că aceste tradiții n-au pătruns în discursul occidental despre arta performance. În ciuda acestui hiat dintre cercetare și practică, artiștii din regiune erau brânșiți, unii au avut ocazia chiar să călătorească (Milan Knížák, Tadeusz Kantor, Paul Neagu, pentru a da câteva nume), iar artiștii occidentali au vizitat și ei Estul (Gina Pane, Chris Burden), un fapt care face și mai surprinzătoare absența literaturii de specialitate în legătură cu această istorie.

În anii 1960, arta performance a devenit un gen dominant în Occident. Îmboldiți de o dorință de a unifica arta și viața, artiști precum Allan Kaprow au ajuns să creeze happening-uri, care au lărgit limitele ramelor picturii și au fost o artă vizuală ce are loc în spațiu și timp real. Artiști femininiști, precum Carolee Schneeman, utilizaseră și body art, dar ambiția lor fusese aceea de a deveni agenți activi în procesul creator, și nu spectatori pasivi. Din cauza acestei concentrări pe acțiunea efemeră, Amelia Jones caracterizase arta performance ca un indicator al trecerii de la modern la post-modern, în măsura în care, din cauza naturii ei interactive și a faptului că acordă vizibilitate artistului, ea servește la „destabilizarea subiectului cartezian”. Mai mult, în anii 1960, Lucy Lippard și John Chandler observaseră, în cadrul artei minimale, conceptuale și performance, o deplasare de la concentrarea pe fabricarea de obiecte la concentrarea pe procesul de creație.¹ În măsura în care, prin utilizarea corpurilor lor, artiștii creau opere de artă în timp real [live], opere care depindeau de prezența publicului și de interacțiunea cu el, arta performance occidentală țintise adesea să scape de orizontul devenirii-marfă.²

Artiștii din Europa Centrală și de Est comunistă și socialistă au început să experimenteze cu arta performance tot în anii 1960, dar din rațiuni care au fost adesea diferite de cele ale artiștilor occidentali și care au fost diferite și între artiștii estici. De pildă, în țările comuniste ale Europei Centrale, în locul pieței de artă au existat diverse grade de control statal asupra artei oficiale și spațiilor de expunere. Spre deosebire de Occident, mai curînd decît o critică a instituțiilor artistice, utilizarea performance-ului în Est fusese adesea o modalitate de recuștigare din priza statului a propriului corp și a spațiului din jurul lui. În loc să opereze ca o extensie a picturii, acesta a funcționat ca o zonă liberă în care se putea experimenta, ca o nouă formă de artă, care oferea posibilități aparent nelimitate. Scriind despre arta performance din America de Nord în anii 1960 și 1970, Robyn Brentano își aduce aminte că

CONTINUITY AND CHANGE: PERFORMANCE ART IN EASTERN EUROPE SINCE THE 1960S
Amy Bryzgel

In Eastern Europe, performance art has a rich tradition dating back to the 1960s, yet its history has not yet been written. This article presents a consolidation of my research thus far on the history of performance art practices in Central, Eastern and Southern Europe since 1960, based on original primary source research and in-depth field work in each country in the region, which includes the former Soviet countries of Eastern Europe (Ukraine, Moldova, Belarus, and the Baltics); the Satellite countries of Central Europe (Poland, Czechoslovakia, Hungary, Bulgaria, Romania); Yugoslavia; East Germany, and Albania. Since much of the region was closed off to the West during the Cold War, performance art traditions, namely, action art, body art and happenings, existed in relative isolation. Complete state control over official art (painting and sculpture) meant that performance developed unofficially, within closed circles; it also meant that no critical discourse on the subject was able to develop locally. Furthermore, lack of access by Western scholars meant that these traditions did not enter the discourse on performance art in the West. Despite this gap between scholarship and practice, artists in the region were well connected; some travelled West (Milan Knížák, Tadeusz Kantor, Paul Neagu, to name a few), yet Western artists also travelled East (Gina Pane, Chris Burden), a fact that makes the absence of literature on this history even more surprising.

In the 1960s, performance art became a dominant genre in the West. Motivated by a desire to unite art and life, artists such as Allan Kaprow created happenings that expanded the limits of the painting frame as visual art events taking place in real time and space. Feminist artists, such as Carolee Schneeman, also used body art, but their motivation was to become active agents in the creative process, as opposed to passive bystanders. Because of this focus on ephemeral action, Amelia Jones has characterized performance art as indicative of a shift from modern to postmodern, insofar as it serves to “destabilize the Cartesian subject”, given its interactive nature and the fact that it gives visibility to the artist. Furthermore, in the 1960s, Lucy Lippard and John Chandler noted a shift from a focus on creating objects to the process of creation in minimal, conceptual and performance art in the 1960s.¹ Insofar as artists were creating live works of art through the use of their bodies, which were dependent on the presence of and interaction with the audience, Western performance art was often aimed at escaping commodification.²

It was also in the 1960s that artists in communist and socialist East-Central Europe began to engage with performance art, but for reasons that often differed from those in the West, and which also varied throughout the region. For example, in the communist countries of Central Europe, instead of an art market, there existed varying degrees of state control over official art and exhibition spaces. Unlike in the West, rather than a critique of art institutions, the use of performance in the East was often a way of reclaiming one’s body, and the space around it, from the state. Instead of operating as an extension of painting, it often functioned as a free zone in which to experiment, as a new art form that offered seemingly limitless possibilities. Writing about performance art in North America in the 1960s and 1970s, Robyn Brentano recalls that “there was a sense in the air that art would contribute to social change by changing consciousness

„plutea în aer sentimentul că arta va contribui la schimbarea socială prin modificarea conștiințelor și prin faptul că operează în afara cadrelor instituționale ale *establishment*-ului artistic, cu scopul de a ajunge la un public nonartistic”.³ În acest sens, din cauza posibilităților pe care le permitea, *performance*-ul îi atrăgea pe artiști de ambele părți ale liniei de separație geopolitică. Cu toate astea, în Iugoslavia socialistă, unde societatea consumului fusese încurajată și conexiunile cu Occidentul erau mai puternice, *performance*-ul a dat naștere adesea unor critici la adresa instituțiilor artistice. Însă aceste voci ale dezacordului au apărut nu din spațiul galeriilor sau al instituțiilor de artă profesioniste, așa cum s-a întâmplat deseori în Occident, ci mai curînd din Centrele de Cultură Studentești, înființate de Tito în marile orașe din spațiul fostei Iugoslavii (Zagreb, Belgrad, Skopje) pentru a ține în frîu activitatea studentească rebelă ce-a urmat după valul de proteste internaționale din 1968.

Cu toate astea, în Estul socialist, despre „chestiunea femeilor” se credea în mod universal că fusese rezolvată, făcînd feminismul inutil – un import enervant din Occident. Prin urmare, spre deosebire de Occident, exemplele de *performance* feminist erau rare (pînă și în Iugoslavia), chiar dacă existau și excepții remarcabile, de pildă în opera lui Sanja Iveković (Croatia/Iugoslavia) și Jana Želibská (Slovacia/Cehoslovacia). Acești artiști utilizaseră *performance*-ul pentru a duce un război pe două fronturi împotriva societății patriarhale din cadrul „socialismului real-existent” și a spoielii sale egalitariste. Astfel, arta *performance* feministă din Europa de Est a derivat dintr-o sferă socială secundă, separată de orice mișcare occidentală pentru drepturi civile și în răspăr cu ideile tradiționale despre formarea și identitatea sexuală din această regiune. Acestea sînt doar cîteva exemple ale modalităților în care gestul familiar al *performance*-ului a rezonat în mod diferit în spațiul specific al Estului.

Însă caracterul unic al artei *performance* în Europa de Est poate fi pus în evidență nu doar printr-o comparație cu practicile occidentale, ci și prin contextualizări locale și regionale, dat fiind că formele și semnificațiile acestei arte în cadrul regiunii prezintă variații de la țară la țară și s-au dezvoltat în momente diferite, în funcție de loc. Din cauza felului în care s-a adoptat socialismul de stat în fiecare republică socialistă și în fiecare satelit al fostei Uniuni Sovietice, precum și în Iugoslavia nealinată și în izolata Albanie, metodele și gradul controlului statal asupra libertăților individuale de expresie fuseseră extrem de diverse. În timp ce artiștii din Iugoslavia s-au bucurat de o abordare liberală, cei din regimurile lui Ceaușescu și Hoxha au avut o altă soartă. În Europa Centrală, artiștii din Cehoslovacia au avut de îndurat restricții mai severe în anii 1970, după invazia din 1968 a trupelor Pactului de la Varșovia, pe cînd în Polonia controlul a devenit mai strict abia după Legea marțială din 1981. Totuși, în timp ce în anii 1970 a avut loc o creștere bruscă a artei *performance* în sfera neoficială din Cehoslovacia, în țări precum Letonia, de pildă, ea n-a devenit semnificativă pînă în anii 1980. În Estonia și Moldova, ea a început să înflorească după înființarea Centrelor Soros pentru Artă Contemporană în anii 1990. De asemenea, artiștii *performance* din diversele țări ale Europei de Est au avut de luptat cu probleme diferite, în funcție de contextul local. În acest sens, chiar dacă există puține exemple de artă *performance* feministă în Letonia, numeroși artiști polonezi discută în lucrările lor chestiuni legate de sexualitate (Natalia L. L., Ewa Partum, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, pentru a da cîteva nume). Natura și maniera în care aceste *performance*-uri au avut loc servesc drept barometru pentru situația sociopolitică din diverse perioade și locuri ale sferei socialiste.

În acest articol voi examina condițiile sociale, politice, ideologice și materiale în care acționau artiști din Est, în comparație cu cei din Vest. Voi explora ce înseamnă a crea artă *performance* în aceste condiții și funcția pe care a avut-o *performance*-ul în acest context. Voi extrage, de asemenea, exemple din perioada postcomunistă, juxtapu-

and by operating outside the institutional confines of the art establishment where it could reach a non-art public”.³ In this sense, performance appealed to artists on both sides of the divide for the new opportunities it afforded. In socialist Yugoslavia, however, where consumerism was encouraged and connections with the West stronger, performance often did engender a critique of artistic institutions. But these voices of dissent emerged not from the space of the gallery or professional art institutions, as they often did in the West, but rather from within the Student Culture Centers established in major cities across the former Yugoslavia (Zagreb, Belgrade, Skopje) by Tito, to contain rebellious student activity following the wave of international protests in 1968.

That said, throughout the socialist East, the “women’s question” was widely believed to be resolved, rendering feminism unnecessary – an annoying import from the West. Consequently, unlike in the West, examples of feminist performance were rare (even in Yugoslavia), although with some notable exceptions, for example: the work of Sanja Iveković (Croatia/Yugoslavia) and Jana Želibská (Slovakia/Czechoslovakia). These artists used performance to wage a war on two fronts: against the patriarchal society in “really existing socialism” and its veneer of equality. Thus feminist performance art in Eastern Europe developed from within a second social sphere, separate from any civil rights movements as in the West, and counter to received ideas regarding gender formation and identity in the region. These are but a few examples of the ways in which the familiar gesture of performance resonated differently in the distinctive space of the East.

It is not only juxtaposition with Western practices that can shed light on the unique character of performance art in Eastern Europe, but local and regional contextualization as well, given that the forms and meanings of performance art in the region also varied from country to country, and developed at different times, depending on the location. Because of the manner in which state socialism was adopted in each republic and satellite of the former Soviet Union, as well as in non-aligned Yugoslavia and isolated Albania, the methods and extent of state control over individual freedoms of expression were wide-ranging. While artists in Yugoslavia benefited from a liberal approach, those under Ceaușescu’s or Hoxha’s regimes fared differently. In Central Europe, artists in Czechoslovakia endured tighter controls in the 1970s, following the invasion of Warsaw Pact troops in 1968, yet in Poland it was following Martial Law, in 1981, that controls became stricter. However, while the 1970s witnessed a surge in performance art in the unofficial sphere in Czechoslovakia, for example, this genre did not become as significant in Latvia until the 1980s. In Estonia and Moldova, it began to blossom following the establishment of the Soros Centres for Contemporary Art in the 1990s. Furthermore, performance artists in different countries of Eastern Europe grappled with different issues, depending on the local context.

As a case in point, while there are few examples of feminist performance art in contemporary Latvia, numerous Polish artists deal with gender issues in their work (Natalia L. L., Ewa Partum, Zbigniew Libera, Katarzyna Kozyra, to name a few). The nature of and manner in which these performances took place serve as a barometer for the socio-political situation in different times and places in the socialist sphere.

In this article I examine the socially, politically, ideologically and materially different conditions in which artists from the East were operating, in comparison to the West. I explore what it means does to create performance art in these conditions, and what the function of performance was in this context. I also probe examples from the post-communist period, juxtaposing the work of contemporary artists with their predecessors. In most instances, experimental art practices such as conceptual and performance art were not taught in the art academies across Eastern Europe, and many artists learned of international examples before becoming aware of precedents from within their own native country. Most, if not all, of the contemporary artists in this article have experienced this situation. Consequently

nînd lucrări ale unor artiști contemporani cu cele ale predecesorilor lor. În majoritatea cazurilor, practicile artistice experimentale, precum arta conceptuală și *performance*, nu fuseseră predate la academiile de artă din Europa de Est și mulți artiști au învățat din exemple internaționale, înainte de a cunoaște precedentele din țările lor de origine. Chiar dacă nu toți, mulți dintre artiștii contemporani discutați în acest articol s-au aflat în această situație. Prin urmare, practicile contemporane de artă *performance* utilizează o paletă largă de surse de inspirație, dar nu continuă neapărat tradițiile locale.

Din cauza diviziunii dintre Est și Vest în perioada Războiului Rece și datorită lipsei de acces la artiștii contemporani din Europa de Est, teoreticienii occidentali au fost cei care au codificat și definit genul, concluziile lor bazîndu-se mai ales pe practici occidentale de artă *performance*, care le erau mai familiare.⁴ De pildă, importantul text din 1979 al lui Roselee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to Present*, detectează originile artei *performance* în futurismul italian și în dadaism. În discuția despre istoria artei *performance* și a destinului ei în secolul al douăzecilea, textul lui Goldberg nu menționează desfășurările europene de partea cealaltă a Cortinei de Fier. Amelia Jones scrisese pe larg despre semnificația *performance*-ului și a *body art* pentru trecerea la postmodernism, dar ea utilizează doar exemple de artiști care au lucrat în America de Nord.⁵ În mod asemănător, lucrarea lui Peggy Phelan despre ontologia *performance*-ului și rezistența acesteia la înregistrarea documentară se concentrează doar pe artiști ce lucrează în Occident. Cu toate astea, înregistrarea documentară a artei *performance* primește rezonanțe cu totul diferite dacă luăm în considerare condițiile sociopolitice specifice în care acționau artiștii estici.

În edițiile revizuite ale textului lui Goldberg (2001, 2011), autoarea a introdus o discuție de o pagină despre arta *performance* din Europa de Est, menționînd un număr restrîns de artiști: Tomáš Ruller (Republica Cehă/Cehoslovacia), Marina Abramović (Serbia/Iugoslavia), Vlasta Delimar (Croatia/Iugoslavia), Katarzyna Kozyra (Polonia), Oleg Kulik (Rusia) și Noua Academie (Rusia). Goldberg caracterizează (destul de miop) *performance*-ul din această regiune ca o formă de protest politic, afirmînd că „arta *performance* a funcționat în Est aproape exclusiv ca o formă de opoziție politică în anii represiunii”.⁶ Chiar dacă au existat artiști care făceau declarații politice explicite în opera lor, așa susține la rîndul meu că aceste cazuri sînt cu mult mai puține decît spune Goldberg. De fapt, destul de des, arta *performance* și cea conceptuală au oferit artiștilor o arenă în care se putea experimenta, și nu atît un instrument al activității politice disidente.

Mai mult, Goldberg caracterizează destul de reductiv semnificația artei *performance* pentru artiștii din Est, crezînd că imaterialitatea acestei forme de artă a fost ceea ce i-a atras pe artiștii ce lucrau sub regimurile comuniste. Cu cuvintele sale, „sub amenințarea permanentă a supravegherii polițienești, a cenzurii și a arestării, n-a fost surprinzător că majoritatea artei de protest a avut de-a face cu corpul. Un artist putea face un *performance* oriunde, fără materiale sau atelier, iar lucrarea nu lăsa urme”.⁷ Chiar dacă într-o anumită măsură e adevărat că arta *performance* era atractivă datorită posibilității de a crea opere de artă efemere, de fapt, arta *performance* din Europa de Est (ca și cea din Europa Occidentală) a lăsat o urmă foarte semnificativă, sub formă de documente fotografice, textuale și (rar) video. Însă urmărirea dezvoltării *performance*-ului în regiune și evaluarea semnificației și importanței sale pentru artiștii din perioada comunistă au fost făcute posibile nu doar de aceste documente vizuale, ci și de mărturiile verbale furnizate de artiști – în absența oricărui discurs critic despre *performance* în cadrul instituțiilor. În sfîrșit, Goldberg remarcă faptul că în *body art* individul e punctul central și așază acest aspect în contrast cu impulsul colectiv prezent în comunism. De pildă, ea interpretează *Olympia* de Kozyra, o lucrare din 1996, ca accentuînd „autonomia artistului, o realizare sem-

contemporary performance art practices draw on a range of sources, yet do not necessarily form a continuation of local traditions.

Because of the division of East and West during the Cold War, and the lack of access to contemporary artists in Eastern Europe, it was Western theorists that codified and defined the genre, their conclusions based primarily on Western performance art practices that were more familiar.⁴ For example, Roselee Goldberg’s seminal 1979 text,

Performance Art: from Futurism to Present traces the origins of performance art to Italian Futurism and Dada. In discussion the history of performance and live out throughout the twentieth century, her text makes no mention of developments in Europe beyond the Iron Curtain. Amelia Jones has written extensively on the significance of performance and body art to the shift to postmodernism, yet she does so using only examples of artists producing work in North America.⁵ Likewise, Peggy Phelan’s work on the ontology of performance art and its resistance to documentation only focus on artists working in the West. However, the documentation of performance art takes on an entirely different resonance when one considers the specific socio-political conditions under which artists in the East were operating. In the revised editions of Goldberg’s text (2001, 2011), the author included a one-page discussion on performance art in Eastern Europe, mentioning a limited number of artists: Tomáš Ruller (Czech Republic/Czechoslovakia), Marina Abramović (Serbia/Yugoslavia), Vlasta Delimar (Croatia/Yugoslavia), Katarzyna Kozyra (Poland), Oleg Kulik (Russia), and the New Academy (Russia). Goldberg characterizes performance in the region, rather myopically, as a form of political protest, stating that “performance art had functioned almost exclusively in the East as a form of political opposition in the years of repression”.⁶ While there were artists that made overt political statements in their work, I would argue that these instances are far more limited than Goldberg asserts. In fact, more often than not, performance and conceptual art offered artists an arena in which to experiment, rather than being a vehicle of dissident political activity.

Furthermore, Goldberg rather reductively characterizes the significance of performance art for artists in the East, believing that it was the art form’s immateriality that appealed to artists working under communism. In her words, “with the constant threat of police surveillance, censorship and arrest, it was not surprising that most protest art related to the body. An artist could perform anywhere, without materials or studio, and the work left no traces”.⁷ While to some extent it is true that performance art appealed due to the possibility of creating ephemeral artworks, in fact performance art in Eastern Europe (as in the West) left one very significant trace, in the form of photographic, textual, and (in rare cases) video documentation. It is not only these visual documents, but also the verbal accounts provided by artists – in the absence of any critical discourse surrounding performance in the institution – that make it possible to trace the development of performance in the region and assess its meaning and significance to artists at the time. Finally, Goldberg notes the focus on the individual inherent in body art, and contrasts this with the collective impulse present in communism. For example, she interprets Kozyra’s 1996 work *Olympia* as emphasizing “the autonomy of the artist, a significant achievement in countries that had for more than half-a-century rejected individualism outright”.⁸ While it is true that communism emphasized the collective at the expense of the individual, this research demonstrates that more often than not, artists opposed state control not with individualism, but with self-organization.

The significance of Goldberg’s original 1979 text is not overstated. In fact, this text played its role in the development of performance in the region. As Goldberg noted in the 2011 edition, Tomáš Ruller used the text in a 1985 court case against him, as evidence to support his claim that his actions were in fact examples of “performance art” as opposed to dissident activity. Bulgarian art historian and critic Diana Popova acquired a copy of the text in the 1980s, and translated it into Bulgarian, circulating it in the artistic community as samizdat.⁹ Artists

nificativă în țări care mai mult de un secol și jumătate au respins individualismul”.⁸ Cu toate că e adevărat că în comunism s-a subliniat colectivul în raport cu individualul, cercetarea de față demonstrează că în majoritatea cazurilor artiștii s-au opus controlului de stat nu prin individualism, ci prin autoorganizare.

Nu exagerez aici deloc în privința semnificației textului inițial din 1979 al lui Goldberg. De fapt, acest text și-a jucat rolul în dezvoltarea *performance*-ului în regiune. Așa cum remarcase ea în ediția din 2011, Tomáš Ruller utilizase textul într-un proces care i s-a intentat în 1985, ca dovadă în sprijinul afirmației sale că acțiunile pe care le-a făcut fuseseră, de fapt, exemple de „artă *performance*“, și nu activitate disidentă. Istorical și criticul de artă bulgar Diana Popova a obținut o copie a textului în 1980, pe care a tradus-o în bulgară și a răspîndit-o în comunitatea artistică sub formă de samizdat.⁹ Artiștii din regiune au menționat și alte texte care au contribuit la comprehensiunea lor privind acest gen; 20959-IDEA#45-int-2 de pildă, artistul român Iosif Király citează *Assemblages, Environments and Happenings* (1966)¹⁰ de Allan Kaprow, iar Ruller menționează *Total Art: Environments, Happenings and Performance*, cartea din 1974 a lui Adrian Henri, pe care a cumpărat-o în 1977, când călătorise cu tatăl său în străinătate, în Europa de Vest.¹¹ În majoritatea cazurilor, artiștii care au avut acces la aceste texte au făcut deja experimente de artă *performance*, iar descoperirea unor asemenea texte și a precedentelor pentru acest tip de activitate a făcut lucrările lor mai convingătoare, furnizînd astfel și un combustibil pentru dezvoltarea ulterioară a acestei forme artistice.

Opțiunea mea pentru termenul „artă *performance*“ e deliberată și necesară, grație condițiilor particulare în care au intrat în discursul din Europa de Est diversele tipuri de forme artistice care se desfășoară în timp real [*live art forms*]. În timp ce termenul „artă-acțiune“ [*action art*], utilizat de numeroși istorici de artă din regiune (Morganová, Pintilie, Euringer-Bátorová), e pertinent pentru exemplele istorice din Europa Centrală, *performance* este singurul termen folosit relativ universal în întreaga regiune. Mulți artiști din regiune menționaseră că atunci cînd au început să lucreze în *performance*, n-au avut un termen pentru munca lor și s-au referit la ea în diverse feluri, de pildă ca acțiune, spectacol [*show*] sau *happening*. Cînd terminologia a pătruns în discurs, asta s-a întîmplat prin texte fundamentale precum acelea menționate mai sus. În locuri precum Moldova, Estonia și Albania, *performance* s-a dezvoltat mult mai tîrziu și este folosit mai des decît „acțiune“ [*action*]. Unde e pertinent și potrivit s-o fac, folosesc termenul „acțiune“ ca pe unul istoric, pentru a-i distinge pe artiștii care își descriu opera în felul acesta (cei din Cehoslovacia, de pildă).

În plus, utilizarea de către mine a termenului „Est“ e, de asemenea, deliberată, deoarece schițează un concept politic și temporal, cu referire clară la acele țări ale Europei care au făcut experiența unei forme de socialism garantat de stat, provenind din sfera de influență sovietică de-a lungul secolului al douăzecilea. Mă bazez pe binomul Est-Vest, deoarece reflectă maniera în care vorbesc artiștii despre munca lor și poziția lor în lume. Examinez țările din regiune în mod comparativ, așa cum provin ele din și sînt legate de tradiția europeană a artei moderne, de care s-au distanțat doar începînd cu perioada Războiului Rece.

În secțiunea întîi a articolului, sondez diversele surse teoretice și locale care au modelat munca artiștilor *performance* în Europa de Est, de la artiștii occidentali la care s-au raportat și pînă la izvoarele istorice și culturale unice pentru fiecare context în parte. În secțiunea următoare, mă concentrez pe corp și examinez felurile în care artiștii și-au folosit corpurile în *performance*, pentru a-și face drum printre diversele grade de control statal asupra producției artistice, și și-au cultivat formele lor unice de integrare individuală și de autodefinire, care cuprind nu doar identitatea individuală, ci și identitatea național-culturală și cea sexuală. Deoarece mulți artiști occi-

denți în regiune have also noted other texts that contributed to their understanding of the genre, for example, Romanian artist Iosif Király cited Allan Kaprow’s *Assemblages, Environments and Happenings* (1966)¹⁰, and Ruller mentioned Adrian Henri’s 1974 book, *Total Art: Environments, Happenings and Performance*, which he bought in 1977 when he traveled abroad with his father, in Western Europe.¹¹ In most cases, however, artists who came into contact with these texts had already been experimenting with performance art, and the discovery of such texts and precedents to that type of activity simply gave credence to their work, and provided fuel to develop it further. My choice of the term “performance art” is deliberate and necessary, owing to the particular conditions in which various types of live art forms entered the discourse in Eastern Europe. While the term “action art”, employed by several art historians of the region (Morganová, Pintilie, Euringer-Bátorová), is relevant to historical Central European examples, performance is the only term used relatively universally across the region. Many artists in the region have mentioned that when they began working in performance, they did not have a term for their work, and referred to it in various ways, for example, as an action, show, or happening. When the terminology entered the discourse, it did so through significant texts, such as those mentioned above. In places such as Moldova, Estonia and Albania, performance developed much later, and is more widely used than “action”. Where it is relevant and appropriate to do so, I employ the term “action” as a historical one, to distinguish between artists (such as those in Czechoslovakia, for example) who referred to their work in that manner. Furthermore my use of the term “East” is also deliberate, as it outlines a political and temporal concept, making a clear reference to those countries in Europe that experienced some form of state-sponsored socialism stemming from the Soviet sphere of influence during the twentieth century. I rely on this East-West binary, as it reflects the manner in which the artists refer to their work and position within the art world. I examine the countries in the region comparatively, as they all emerge from and are connected to the European tradition of modern art, having becoming distanced from only since the period of the Cold War.

In the first section of the article, I probe the varying theoretical and local sources that informed the work by performance artists in Eastern Europe, from the Western artists with whom they engaged to historical and cultural sources unique to each context. In the next section, I focus on the body, and examine the ways in which artists used their bodies in performance to navigate the varying degrees of state control over artistic production and cultivate their own unique forms of individual integration and self-definition, which includes not only individual identity, but national-cultural and gender identity as well. While many artists in the West used performance to critique the institution of art, from the gallery system, commercialization of the art object, and the institutionalization of art in the museum, in the subsequent section I examine the forms of critique that performance took in the East. In the final section, I examine the manner in which artists utilized performance art as a participatory art form to expand the range of their audience and engage with viewers in ways that would otherwise not have been possible, and also to give voice to the general public. In addressing these issues, I aim to demonstrate not why performance art in the region was important, but also the unique forms it manifested.

I. Introduction: Origins

In *Performance Art: from Futurism to Present* (1979), Roselee Goldberg outlines the development of performance art in (Western) Europe and North America, pointing to its origins in Futurism and Dada at the beginning of the twentieth century. She then traces a neat trajectory through Surrealist games and automatist drawings to Jackson Pollock’s Action Painting, and ultimately to the Happenings and performances of Allan Kaprow in the 1950s and 1960s. From there she goes on to discuss examples of performance art in places

dentali folosiseră *performance*-ul pentru a critica instituția artei, cu sistemul ei de galeerii, comercializarea obiectului artistic și instituționalizarea artei în muzeu, în secțiunea următoare examinez formele de critică pe care le-a luat *performance*-ul în Est. În secțiunea finală, examinez felul în care artiștii utilizaseră arta *performance* ca pe o formă participativă de artă, pentru a lărgi rîndurile publicului lor și a ajunge la spectatori în feluri care altfel n-ar fi fost posibile, dar și pentru a da o voce publicului general. În discutarea acestor chestiuni, doresc să arăt nu doar de ce arta *performance* a fost importantă în regiune, ci și formele unice în care ea s-a manifestat.

I. Introducere: Originile

În *Performance Art: from Futurism to Present* (1979), Roselee Goldberg descrie dezvoltarea artei *performance* în Europa (Occidentală) și America de Nord, indicîndu-i originile în futurism și dadaism, la începutul secolului douăzeci. Ea trasează apoi o traiectorie clară, prin jocurile suprarealiste și desenele automatiste, la pictura-acțiune [*action painting*] a lui Jackson Pollock și, în cele din urmă, la *happening*-urile și *performance*-urile lui Allan Kaprow din anii 1950 și 1960. Odată atins acest punct, ea continuă prin a discuta exemple de artă *performance* în locuri precum SUA, Marea Britanie, Austria și Germania, dar nu menționează deloc artiști lucrînd în acest gen în condițiile sociopolitice specifice socialismului garantat de stat din Europa de Est. Cu toate că Goldberg plasează dezvoltarea artei *performance* în a doua jumătate a secolului al douăzecilea, într-o reiterare a avangardei istorice, în particular a dadaismului și a futurismului, în marea parte a Europei de Est, artiștii n-au avut asemenea tradiții din care să se inspire. Evoluția *performance*-ului ca gen e unică pentru fiecare țară din regiune, căci artiștii se inspiră din surse locale și internaționale diverse.

În Europa Centrală, artiștii au început să lucreze în genul *performance* în anii 1950 și 1960, aproximativ în aceeași perioadă ca artiștii din Europa Occidentală și America de Nord. În 1962, anul în care a avut loc la New York *happening*-ul *Courtyard* al lui Allan Kaprow și se organiza într-o pivniță din Viena *Blood Organ* de Otto Muehl și Hermann Nitsch, Milan Knížák (n. 1940) își găzduia la Praga ale sale *Short-term Exhibitions*, în cadrul cărora pictase niște pînze pe care le-a expus pe stradă, în fața clădirii unde locuia.¹² Doi ani mai tîrziu, în Polonia vecină, Tadeusz Kantor (1915–1990) își pune în scenă primul *happening*, *Cricotage*, la Varșovia, în timp ce trei colegi din Bratislava, Alex Mlynářčik (n. 1951), Stano Filko (n. 1938) (ambii artiști) și Zita Kostrová (istoric de artă), creează *Happsoc*, un *happening* virtual la care se zice că a participat, la început de mai, întreg orașul.¹³ În 1966, Tamás Szentjóby (n. 1944) și Miklós Erdély (1928–1986) organizaseră primul *happening* din Ungaria, intitulat *The Lunch: in Memoriam Batu Khan*. Chiar dacă fiecare moment crescuse din contexte și situații locale, contactele internaționale ale acestor artiști au contribuit și ele la dezvoltările locale. De pildă, Kantor călătorise în Statele Unite în 1965, unde l-a întîlnit pe Kaprow; în 1964, Alex Mlynářčik l-a întîlnit pe Pierre Restany cu ocazia unei călătorii la Paris și a corespondat cu el și după ce s-a întors în Cehoslovacia; Szentjóby participase la *Panoramic Sea Happening* a lui Kantor la Osieki, Polonia, în 1967. Astfel, ideile s-au răspîndit nu doar dinspre Vest spre Est, ci și pe teritoriul estic (precum și dinspre Est spre Vest), printre-o seamă de rețele informale.

Un punct important de conexiune între Est și Vest a fost Fluxus, o rețea internațională de artiști înființată de George Maciunas¹⁴, născut în Lituania. Grație legăturilor estice ale lui Maciunas, în 1966 a avut loc la Vilnius, în Republica Sovietică Socialistă Lituania, un concert Fluxus. Acesta fusese organizat la Institutul Pedagogic din Vilnius de muzicologul Vytautas Landbergis (care a devenit mai tîrziu un proeminent politician lituanian) și a presupus un „concert-haos”. A fost mai degrabă un eveniment privat, cu profesori și studenți, și, conform mărturiei consemnate de Petra

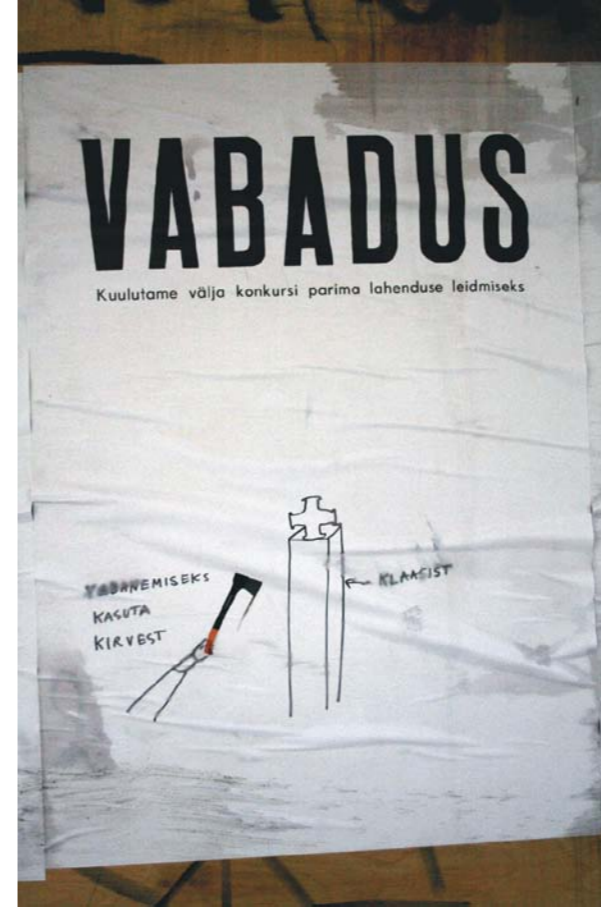
such as the US, UK, Austria, Germany, yet no mention is made of artists working in this genre under the specific socio-political conditions of state-sponsored socialism in Eastern Europe. While Goldberg traces the development of performance art in the latter half of the twentieth century to a reiteration of the historical avant-garde, specifically Dada and Futurism, in most of Eastern Europe, artists did not have such traditions to draw from. The evolution of performance as a genre is unique to each country in the region, as artists drew from various local and international sources.

In Central Europe, artists began working in performance in the 1950s and 1960s, around the same time as artists in Western Europe and North America. In 1962, the same year of Allan Kaprow’s *Courtyard* happening in New York City and Otto Muehl and Hermann Nitsch’s *Blood Organ*, which took place in a basement in Vienna, Milan Knížák (b. 1940) was hosting his *Short-term Exhibitions* in Prague, wherein he painted and exhibited his works on the street in front of his building.¹² Two years later, in neighboring Poland, Tadeusz Kantor (1915–1990) staged his first happening, *Cricotage*, in Warsaw, while colleagues Alex Mlynářčik (b. 1951), Stano Filko (b. 1938) (both artists) and Zita Kostrová (an art historian) in Bratislava created *Happsoc*, a virtual happening in which the entire city was said to be taking part at the beginning of May.¹³ The following year, in 1966, Tamás Szentjóby (b. 1944) and Miklós Erdély (1928–1986) organized the first happening in Hungary, entitled *The Lunch: in Memoriam Batu Khan*. While each instance grew out of the local context and situation, these artists’ international contacts also contributed to local developments. For example, Kantor had traveled to the US in 1965, where he met Kaprow; in 1964, Alex Mlynářčik met Pierre Restany while on a trip to Paris, and continued correspondence with him after his return to Czechoslovakia; Szentjóby participated in Kantor’s *Panoramic Sea Happening* in Osieki, Poland, in 1967. Thus ideas spread not only from West to East but also across the East (as well as East to West), through a range of informal networks. One significant point of connection between East and West was Fluxus, an international network of artists founded by George Maciunas¹⁴, who was originally from Lithuania. It was because of Maciunas’s connections to the East that Vilnius, in the Lithuanian Soviet Socialist Republic, hosted a Fluxus concert in 1966. The concert was organized by the musicologist Vytautas Landbergis (who later became a prominent Lithuanian politician), at the Vilnius Pedagogical Institute, and involved a “concert chaos” [chaos concert]. This was mostly a private event, with teachers and students present and, according to Petra Stegmann, there was “no large audience, no press, no scandal”.¹⁵ Indeed, it can be deduced that it did not make a big impression on the artistic scene at the time. When asked about their awareness of the Fluxus event when they were beginning their artistic careers in the 1980s, artists Česlovas Lukenskas (b. 1959) (member of the Post Ars [Post Art] group) and Džiugas Katinas (b. 1965) (member of Žalias Lapas [Green Leaf]), both commented that they might have been vaguely aware that something of the sort had taken place, but were not clear on the details.¹⁶ Rather, Katinas indicated a different source of inspiration for his work in performance in the late-1980s: a recitation of abstract sound poetry by Lithuanian poet Sigitas Geda, which was broadcast on television. Gediminas Urbonas (b. 1966), also a member of Žalias Lapas, recalled a book on Viennese Actionism that was brought into the country by art historian Raminta Jurėnaitė, whose father was a prominent member of the communist party, and thus able to travel abroad.

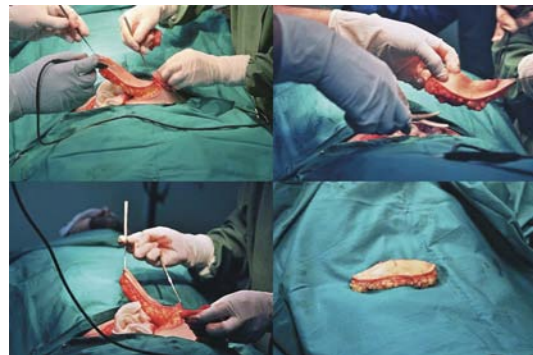
In neighboring Estonia, artists became aware of Fluxus through connections in Poland. Composer Toomas Velmet recalls that artists were inspired to create the first happenings in Estonia after they had witnessed Fluxus-type events at the Warsaw Music Festival in 1964. Commenting on the early happenings that took place in Estonia in 1965 and 1966, he stated that “this was not musical experimentation; there was very little music in it, and it was more like a happening. We called these things ‘the theatre of the absurd’ or ‘instrumental



Ion Grigorescu
The Ritual Bath, 1979, performance, 40 photographs, courtesy: the artist



Flo Kasearu in collaboration with **Andra Aaloe, Tanel Rannala, Juhan Teppart**
Freedom Poster, 2008, caption: Use axe to break free, courtesy: the artists

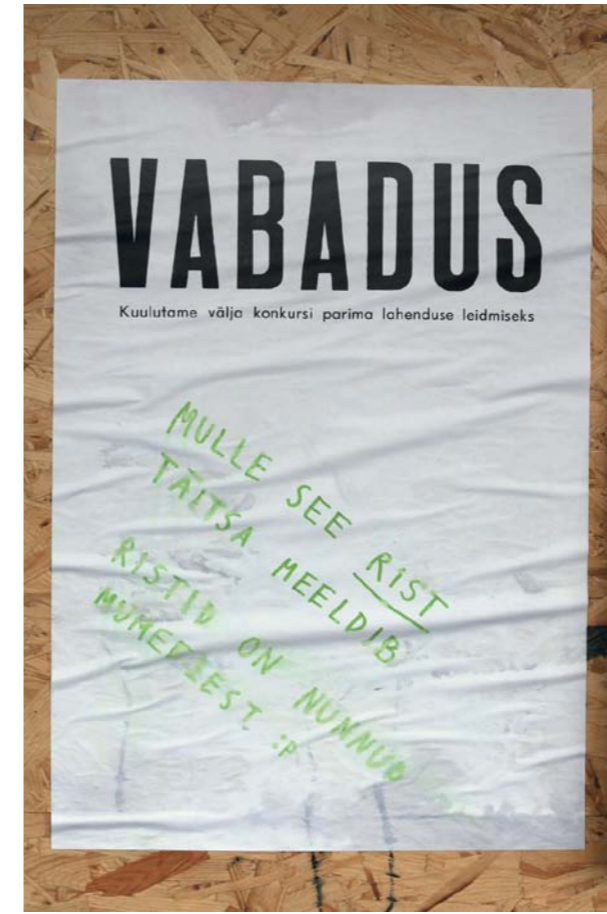


Zoran Todorović
Agalma, 2003–2006, performance/action, courtesy: the artist

Green Leaf
The Way, 1990, happening in Vilnius, Lithuania, courtesy: Džiugas Katinas



Flo Kasearu in collaboration with **Andra Aaloe, Tanel Rannala, Juhan Teppart**
Freedom Poster, 2008, caption: I quite like that cross. I think that crosses are kind of cute :P, courtesy: the artists



theatre', in which the musical instruments played their part. The ideology of the performance was affected by that and by the performances of John Cage and Merce Cunningham, which we managed to see in 1964 in Warsaw, during the Warsaw Autumn Festival.¹⁷ That said, he also stated that at that point, they "did not even know what Fluxus was"¹⁸, although the artists were aware of their strategies through the works of Cage and Cunningham. The earliest happenings in Estonia were thus created not by visual artists, but by musicians and writers. One of the most infamous happenings took place in 1968, as an official event at the Tallinn Writers' House, entitled *Cremona Round*. The piece involved improvised action and noise music. At one point a violin caught on fire, because proper safety procedures were not followed. While no one was punished, Arvo Pärt, one of the organizers, had to write a letter to the Composer's Union explaining what had happened.

Pavína Morganová has written about the circuitous manner in which Fluxus materials made their way to Prague – via Leningrad. In 1964–1965, Fluxus members and brothers Eric and Tony Anderson visited Prague, creating a private performance in Herberta Masaryková's apartment. Owing to the "private nature" of this visit, Morganová writes, it "left almost no trace".¹⁹ However, the Andersons later traveled to Leningrad, where they met Czech art critic Jindřich Chalupecký, who brought information about Fluxus back to Prague when he returned to Czechoslovakia. Noting similarities between Milan Knížák's *Aktual Art*²⁰ and the aims of Fluxus, he sent information on Knížák's actions to the US. When Maciunas learned of this activity, he named Knížák the director of Fluxus East.²¹ In 1966, the first *Fluxfest* occurred in Prague, which consisted of an exhibition by Dick Higgins and Alison Knowles (invited by Chalupecký), as well as a series of three concerts by Ben Vautier, Jeff Brener and Serge Oldenbourg (invited by Knížák), in which Knížák also took part.

Prague was not the only Central European city to have contact with Fluxus. In 1969, Budapest hosted its first Fluxus concert, which was organized by Tamás Szentjóbby. According to Petra Stegmann, both he and Erdély had heard about Fluxus in 1966, when they read about it in Jürgen Becker and Wolf Vostell's book *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* (1965).²² The concert took place using Fluxus scores (most likely sent to him by Gábor Altorjay, who had fled Hungary in 1967²³), and involved Szentjóbby performing all of the actions, such as throwing a cake in his own face, and crashing into a piano. He also performed Tomas Schmidt's *Zyklus für Wassereimer (oder Flaschen)* [Cycle for Water Bucket (or Bottles)], which involved pouring water from one bottle into another. What distinguished this event from the *Fluxfest* in Prague was that these performances were Szentjóbby's interpretations of Fluxus, as he had not been in any direct contact with Fluxus artists internationally.²⁴ Likewise, in Bratislava, Milan Adamčiak (b. 1946) organized concerts and events in the style of Fluxus and John Cage. For example, his happening *Water Music* was organized together with Robert Cyprich (1951–1996) in a swimming pool in 1970, and involved music being played in the changing rooms and under water.²⁵ In 1977, Jarosław Kozłowski (b. 1945), one of the founders of the anti-authoritarian artistic network *SIEC [NET]*, wrote to Maciunas proposing an exhibition together. His response was that the artists create the event themselves, since the nature of Fluxus is that no professional experience is required to enact the performances.²⁶ The event lasted for four days, and consisted of Maciunas's *FLUXVERSION I, FLUXVERSION II, Flux Sports*, a Flux Clinic, and a presentation of Flux Films and Slides, on the last day.

In Ceaușescu's Romania, the situation was much different than in Hungary, Czechoslovakia or Poland. Although when Ceaușescu came to power in 1965, he distanced himself from the Soviet Union and appeared open to the West, his rule became increasingly repressive throughout the 1970s, reaching its culmination in his paranoid delirium in the 1980s. Ileana Pintilie has argued for the use of the term "underground art" to label experimental artistic activity in Romania during the period of Ceaușescu's rule, because of its lack of visibility,

Stegmann, n-a fost „un public mare, presă, scandal”¹⁵. De fapt, se poate deduce că n-a creat o impresie puternică pe scena artistică a vremii. Întrebați despre cât de multe știau despre acest eveniment Fluxus la începutul carierelor lor artistice în anii 1980, artiștii Česlovas Lukenskas (n. 1959) (membru al grupului Post Ars [artă poștală]) și Džiugas Katinas (n. 1965) (membru al Žalias Lapas [Frunză Verde]) au declarat că știau, poate, vag că așa ceva avusese loc, dar nu prea știau detalii.¹⁶ Mai mult, Katinas a indicat o altă sursă de inspirație pentru munca sa în cadrul *performance*-ului spre finele anilor 1980: niște poeme de sunet, abstracte, recitate de poetul Sigitas Geda la televizor. Gediminas Urbonas (n. 1966), tot un membru al Žalias Lapas, își aduce aminte de o carte despre acționismul vienez, care a ajuns în Lituania prin istoricul de artă Raminta Jurėnaitė, al cărei tată fusese un membru de vază al partidului comunist și deci a putut face călătorii în străinătate.

În Estonia vecină, artiștii au început să afle despre Fluxus prin legăturile lor cu Polonia. Compozitorul Toomas Velmet își aduce aminte că artiștii fuseseră inspirați să creeze primele *happening*-uri din Estonia după ce au văzut evenimente de tip Fluxus la Festivalul de Muzică de la Varșovia în 1964. Privitor la *happening*-urile timpurii care au avut loc în Estonia în 1965 și 1966, el declarase că „nu era vorba de experimentalism muzical; existase foarte puțină muzică în ele și totul semăna mai mult a *happening*. Numisem asemenea manifestări «teatru absurd» sau «instrumental», în care instrumentele muzicale și-au avut rolul lor. Ideologia *performance*-ului fusese influențată de aceste aspecte și de spectacolele lui John Cage și Merce Cunningham, pe care am reușit să le vedem în 1964 la Varșovia, în cadrul Festivalului de Toamnă de acolo”.¹⁷ El mai afirmase și că, la momentul acela, „nici măcar nu știau ce-a fost Fluxus”¹⁸, deși artiștii cunoșteau strategiile lor prin lucrările lui Cage și Cunningham. Primele *happening*-uri din Estonia fuseseră create deci nu de artiști vizuali, ci de muzicieni și scriitori. Unul dintre cele mai scandaloase *happening*-uri a avut loc în 1968, ca un eveniment oficial al Casei Scriitorilor de la Tallinn, și fusese intitulat *Cremona Round*. Această bucată a inclus acțiune improvizată și muzică din zgomote. La un moment dat, o vioară a luat foc, deoarece nu s-au urmat procedurile de protecție potrivite. Deși nimeni n-a fost pedepsit, Arvo Pärt, unul dintre organizatori, a trebuit să trimită o scrisoare la Sindicatul Compozitorilor pentru a da explicații.

Pavlna Morganová scrisese despre felul întortocheat în care au ajuns materialele Fluxus la Praga – via Leningrad. În 1964-1965, frații Eric și Tony Anderson, ambii membri Fluxus, vizitaseră Praga, executând un *performance* privat în apartamentul lui Herberta Masaryková. Datorită „naturii private” a acestei vizite, scrie Morganová, ea „aproape că n-a lăsat nicio urmă”.¹⁹ Totuși, frații Anderson au călătorit mai târziu la Leningrad, unde l-au întâlnit pe criticul de artă ceh Jindřich Chaloupecký, care, odată întors în Cehoslovacia, adusese vești despre Fluxus la Praga. Remarcând asemănări între Aktual Art²⁰ a lui Milan Knížak și țelurile Fluxus, el a trimis informații despre acțiunile lui Knížak în Statele Unite. Când Maciunas a aflat de această activitate, l-a numit pe Knížak director al Fluxus Est.²¹ În 1966, a avut loc primul *Fluxfest* la Praga, constând dintr-o expoziție de Dick Higgins și Alison Knowles (invitați de Chaloupecký), precum și trei concerte de Ben Vautier, Jeff Brener și Serge Oldenbourg (invitați de Knížak), la care a participat și Knížak.

Praga n-a fost singurul oraș central-european care să se afle în contact cu Fluxus. În 1969, Budapesta își găzduise primul concert Fluxus, care fusese organizat de Tamás Szentjóbý. Potrivit lui Petra Stegmann, atât el, cât și Erdély auziseră despre Fluxus în 1966, când au citit despre ea în cartea lui Jürgen Becker și Wolf Vostell *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* (1965).²² Concertul a avut loc folosindu-se partituri Fluxus (trimise cel mai probabil de Gábor Altorjay, care a părăsit Ungaria în 1967²³) și Szentjóbý a executat toate acțiunile, cum ar fi să-și arunce un tort în propria față, zdrobindu-l de un pian. El a executat, de asemenea, *Zyklus für Wassereimer*

in terms of both viewers and the art historical discourse. In her words, this “suggests that these performances were unknown in the public space, which is defined not only by the audience and a number of participants who are spectators, but also by the presentation of art in literature, especially in art history and in art criticism. In contrast to other Eastern countries, an artist in 1970s Romania could not develop a street performance or a happening, or communicate with the general public”.²⁷ This is evident in the examples of performance art from Romania in the 1970s. As early as 1968, Paul Neagu created a public performance on the busy streets of Bucharest, exhibiting his mixed-media boxes with which passersby could interact. By the 1970s, this type of public display was already impossible, and artists such as Ion Grigorescu (b. 1945) and Geta Brătescu (b. 1926) took refuge in their studios, creating performances “for the camera”. These staged and filmed or photographed actions can be considered performances, insofar as one considers the camera lens the audience. As Ileana Pintilie has written, in reference to one of Grigorescu’s performances, *Masculin/Feminin* (1976), “if this film was not necessarily conceived for public presentation – which seems obvious – then the artist must have ascribed such a role to the video camera, to the lens which should record the image and which becomes a ‘partner’ of his explorations, a sort of ‘accomplice’ of his most intimate thoughts and states of excitement, mental and physical”.²⁸ The same could be said for the actions staged in her studio by Geta Brătescu from around the same time, one of which was filmed by Grigorescu. Confined to the interior world of their studios, these artists often focused on the banality of everyday life and things surrounding them, such as the artist’s hands (Brătescu) or his body (Grigorescu). Grigorescu also retreated to the free space of the countryside to stage solo performances, once again for the camera. Performance came even later to neighboring Bulgaria. Evidence of performative activities dates to the 1980s, with the Cuckovden Group and DE (Dynamic Aesthetization) Group, which gathered around the figure of Orlin Dvorianov (b. 1951). The Cuckovden Group staged carnival-like actions, happenings and performances as early as 1985. The City Group, which came together in 1986–1987 following the initiative of art critic Filip Zidarov, aimed to develop an alternative to the “stylistic stagnation in Bulgarian art during the 1980s”.²⁹ The artists associated with this group staged an inaugural eponymous exhibition in 1988, and the following year orchestrated a large-scale public happening entitled *The Tower of Babylon* in Gabrovo. In January 1990, their action *Chameleon* took place in front of the Palace of Culture in Sofia, and was described as a “political happening”, as the figure of the chameleon was constructed using communist party membership cards for the skin. In socialist Yugoslavia, the conditions for creating experimental art were different than in communist Central and Eastern Europe. While it is widely acknowledged that artists in Yugoslavia benefited from greater tolerance toward experiment and more freedom of expression than their neighbors to the East³⁰, it should be remembered that this freedom existed under certain conditions and was largely contained. The main condition, much like in Poland, was that artists refrain from criticizing the government or its leadership. Experimental activity in Yugoslavia was thus initially confined to a number of Student Culture Centers that were created across the country by Tito following the 1968 student protests that took place in Belgrade, Paris, and across the globe, to provide an anodyne space in which rebellion could be controlled, which would prevent it from coming into contact with the public sphere. Tito understood that youth were prone to rebellion, and since it couldn’t be stopped, it could at least be delimited. Miško Šuvaković has also noted a further strategy of “neutralization of effects of the cultural and social transgression”³¹, by dissuading artists from exhibiting their experimental activity in their home environment, but rather to do so in other regions of the Yugoslav Republic. Therefore, the status quo in each region would be maintained, and transgressive activity would be displaced.

(*oder Flaschen*) [Ciclu pentru o găleată (sau sticle)] de Tomas Schmidt, care a constat din a turna apă dintr-o sticlă într-alta. Ceea ce a deosebit acest eveniment de *Fluxfest*-ul din Praga fusese că aceste *performance*-uri au fost interpretările pe care le-a dat Szentjóbý mișcării Fluxus, cu toate că n-a fost în contact internațional direct cu niciunul dintre artiștii Fluxus.²⁴ În mod asemănător, la Bratislava, Milan Adamčiak (n. 1946) a organizat concerte și evenimente în stilul Fluxus și al lui John Cage. De pildă, *happening*-ul său *Water Music* fusese organizat în 1970 împreună cu Robert Cyprich (1951-1996) într-o piscină, cu muzică interpretată în vestiare și sub apă.²⁵

1977, Jarosław Kozłowski (n. 1945), unul dintre fondatorii rețelei artistice antiautoritare *SIEC* [NET], îi scrisese lui Maciunas propunându-i să facă o expoziție împreună. Răspunsul acestuia fusese că artiștii creează evenimentul ei înșiși, întrucât Fluxus e de așa natură încât nu e nevoie de nicio experiență profesională pentru a executa un *performance*.²⁶ Evenimentul a durat patru zile și a constat din *FLUXVERSION I, FLUXVERSION II, Flux Sports* de Maciunas, respectiv o Clinică Flux și o prezentare a Filmelor și Clișeeilor Flux în ultima zi.

În România lui Ceaușescu, situația a fost cu mult diferită decât aceea din Ungaria, Cehoslovacia sau Polonia. Cu toate că atunci când Ceaușescu ajunsese la putere în 1965, el s-a distanțat de Uniunea Sovietică și părea să fie deschis față de Occident, regimul său a devenit tot mai represiv în anii 1970, atingându-și punctul culminant în delirul său paranoic din anii 1980. Ileana Pintilie a argumentat în favoarea utilizării termenului de „artă subterană” [*underground art*] pentru a eticheta activitatea artistică experimentală din România în perioada regimului Ceaușescu, datorită lipsei sale de vizibilitate atât în termeni de public, cât și în ce privește discursul istorico-artistic. Cu cuvintele ei, asta „sugerează că aceste *performance*-uri rămâneau necunoscute în spațiul public, care e definit nu doar de publicul propriu-zis și de numărul participanților care sînt spectatori, ci și de prezentarea artei în literatura de specialitate, mai ales în istoria artei și în critica de artă. Spre deosebire de alte țări est-europene, un artist din România anilor 1970 n-a putut desfășura *performance*-uri sau *happening*-uri stradale sau să comunice cu publicul larg”.²⁷ Acest lucru e evident în exemplele de artă *performance* din România anilor 1970. Deja în 1968, Paul Neagu crease un *performance* public pe străzile animate ale Bucureștiului, expunându-și cutiile mixed-media cu care trecătorul putea să interacționeze. Spre anii 1970, acest tip de spectacol public fusese deja imposibil, iar artiști precum Ion Grigorescu (n. 1945) și Geta Brătescu (n. 1926) se refugiaseră în atelierele lor, creînd *performance*-uri „pentru camera de luat vederi”. Aceste acțiuni puse în scenă și filmate ori fotografiate pot fi considerate *performance*-uri, în măsura în care lentilele camerelor de luat vederi pot fi echivalate cu publicul. Cum scrisese Ileana Pintilie pe marginea unuia dintre *performance*-urile lui Grigorescu, *Masculin/Feminin* (1976), „dacă acest film n-a fost conceput neapărat pentru o prezentare publică – ceea ce pare evident –, atunci artistul trebuie să fi desemnat un asemenea rol camerei video, lentilelor care trebuiau să înregistreze imaginea și care deveneau un «partener» în explorările sale, un fel de «complice» al celor mai intime gânduri ale sale și al stărilor sale de entuziasm, mental și fizic”.²⁸ Același lucru putea fi spus despre acțiunile asemănătoare puse în scenă în atelierul ei de Geta Brătescu, acțiuni dintre care una fusese filmată chiar de Grigorescu. Limitați la lumea interioară a atelierelor lor, acești artiști s-au concentrat adesea pe banalitatea vieții de zi cu zi și a lucrurilor care îi înconjurau, cum ar fi mîinile artei (Brătescu) sau corpul artistului (Grigorescu). Grigorescu s-a și retras în spațiul liber al satului pentru a pune în scenă acolo *performance*-uri solo, tot pentru camera de luat vederi.

Performance-ul a ajuns și mai târziu în Bulgaria vecină. Dovezi ale unor activități de tip *performance* au apărut în anii 1980, cu grupurile Cuckovden și DE (Estetizare

The Student Culture Center (SKC) in Belgrade was crucial to the development of experimental art, with the 1970s being the heyday of its activity. Seminal performances by Marina Abramović (b. 1946), Raša Todorović (b. 1945), Zoran Popović, Era Milivojević (b. 1944), Nesa Paripović (b. 1942) and Gergelj Urkom (b. 1940) took place here, as well as the April Meetings, during which artists from abroad, such as Joseph Beuys and Gina Pane, came to present their work. Todorović described SKC as a marginal, closed space³², where artists were given free reign to experiment. When asked how their work passed by censorship and other restrictions, he stated that they weren’t taken seriously, since they were only students.³³ Nevertheless, commenting retrospectively, the artist felt that they were working in a significant moment, and Todorović recalls that while working together, they felt certain they were “going to create a new kind of art”.³⁴

A performative element can be seen as developing even earlier in Croatia, with the activities of the Gorgona Group (1959–1966), which often staged happenings and actions, sometimes on Mount Sljeme, as well as in the work of Tomislav Gotovac (1937–2010). Gotovac provides an interesting link between the artistic scenes in Zagreb and Belgrade, as he spent the years 1967–1975 in Belgrade while studying film directing in the Academy of Performing Arts there.³⁵ In 1962, he created his first action, on Mount Sljeme, *Showing Elle*, a photographic action in which the artist partially undressed and showed pages of *Elle* magazine to the camera. While the artist showed one object – a female underwear model appearing on one of the pages – he also becomes the object himself, by having himself photographed, also with his clothing removed. While the artist had originally intended to be completed naked, he refrained from removing all of his clothes, as there were women present at the event. Still, the message is still conveyed effectively – with the artist bare-back he is equally naked as the underwear model in the photos that he displays to the camera.

In the former USSR and its republics, where Stalinism and its control over the arts had a much further reach, both geographically and temporally, the experimental practices that began to develop after the Thaw, in the 1960s, were mostly confined to painting and sculpture. In the 1970s, examples of performance practices began to appear, most notably in Russia and the Baltic states. In 1976, the Moscow-based group Collective Actions staged its first action. Entitled *Appearance*, it involved around 30 participants traveling to Izmailovsk Field in Moscow, upon invitation by the organizers. Following their arrival, the participants were given certificates confirming their presence at the action. Octavian Eșanu has characterized the work of Collective Actions, from 1976–1989, as a form of artistic experiment – an effort to find “unique ways to investigate the nature of art”.³⁶ Their work followed a common formula, involving a journey to the countryside, an action taking place there, and followed by discussion involving all present. Their work hinged on the concept of “empty action”, a state in which the participants were held by the anticipation of the action facilitated by the process of traveling to the event and waiting for it to take place. Eșanu described this as akin to “a meditation practice, where the subject is focused for a long period of time on a certain object, idea or psychological state”.³⁷ In other words, for these actions, it was the process of traveling to them and participating that takes precedence over the action itself, above any singular meaning and significance. This focus on process as opposed to object production resembles the impetus surrounding the development of Western performance art. Latvia’s first happening took place in 1972, when artist and fashion designer Andris Grinbergs (b. 1946) married his partner, Inta Jaunzeme, in an action entitled *The Wedding of Jesus Christ*. The action took place in the Latvian countryside, and a dozen artists, poets and musicians in Grinbergs’s social circle participated.³⁸ Grinbergs was a member of Latvia’s small group of hippies, and the .as well as indigenous pagan culture, such as the traditional Midsum-

Dinamică), adunate în jurul figurii lui Orlin Dvorianov (n. 1951). Grupul Cuckovden pune în scenă acțiuni de tip carnaval, *happening*-uri și *performance*-uri încă din 1985. City Group, format în 1986–1987 în urma inițiativei criticului de artă Filip Zidarov, dorea să dezvolte o replică alternativă la „stagnarea stilistică din arta bulgară a anilor 1980”.²⁹ Artiștii asociați cu acest grup au lansat o expoziție inaugurală cu același nume în 1988, iar anul următor au organizat la Gabrovo un *happening* public de proporții, intitulat *The Tower of Babylon*. În ianuarie 1990, acțiunea lor *Chameleon* avusese loc în fața Palatului Culturii din Sofia și fusese descrisă ca „un *happening* politic”, corpul cameleonului fiind construit din carne de membru al partidului comunist în loc de piele.

În Iugoslavia socialistă, condițiile pentru a crea artă experimentală fuseseră diferite în raport cu Europa Centrală și de Est comuniste. Deși se știe prea bine că artiștii din Iugoslavia s-au bucurat de o toleranță mai mare în privința experimentului și de mai multă libertate de expresie decât vecinii lor din Est³⁰, trebuie totuși să ținem minte că această libertate existase doar în anumite condiții și era în mare parte ținută în frâu. Condiția principală, foarte asemănător cu Polonia, fusese aceea ca artiștii să nu critice guvernul sau conducerea acestuia. Activitatea experimentală din Iugoslavia fusese deci limitată inițial la o seamă de Centre de Cultură Studentești, care, după protestele studentești din 1968, care avuseseră loc la Belgrad, Paris și peste tot în lume, au fost create pe întreg teritoriul țării de Tito, cu scopul de a furniza spații „analgezice” în care rebeliunea să poată fi controlată, ceea ce o împiedica să vină în contact cu sfera publică. Tito înțelesese că tinerii înclinau spre rebeliune și pentru că nu puteau fi oprți, ei puteau fi măcar înțăruiți. Miško Šuvaković observase, de asemenea, încă o strategie de „a neutraliza efectele transgresiunii culturale și sociale”³¹, și anume descurajarea artiștilor în a-și expune activitatea experimentală în mediul în care trăiau, convingându-i să facă expoziții în alte regiuni ale Republicii Iugoslavia. Prin urmare, statu-quo-ul din fiecare regiune era menținut, iar activitatea transgresivă era dislocată.

Centrul Cultural Studentesc (SKC) din Belgrad fusese crucial pentru dezvoltarea artei experimentale, anii 1970 fiind punctul culminant al activității sale. *Performance*-uri deschizătoare de drumuri de Marina Abramović (n. 1946), Raša Todosijević (n. 1945), Zoran Popović, Era Milivojević (n. 1944), Nesa Paripović (n. 1942) și Gergelj Urkom (n. 1940) au avut loc aici, împreună cu Întîlnirile din Aprilie, pe parcursul cărora artiști din străinătate, precum Joseph Beuys și Gina Pane, veniseră să-și prezinte munca. Todosijević descrieseră SKC ca fiind un spațiu marginal, închis³², unde artiștilor li se dădea voie să experimenteze. Când fusese întrebat cum a trecut munca lor de cenzură și de alte restricții, el afirmase că, fiind doar studenți, nu erau luați în serios.³³ Cu toate acestea, retrospectiv artistul era de părere că au lucrat într-un moment semnificativ și își aducea aminte că atunci când lucrau împreună simțeau că „vor crea un nou tip de artă”.³⁴

Un element de *performance* poate fi văzut ca dezvoltându-se chiar mai devreme în Croația, cu activitățile Grupului Gorgona (1959–1966), care a pus de mai multe ori în scenă *happening*-uri și *performance*-uri, uneori pe muntele Sljeme, respectiv cu opera lui Tomislav Gotovac (1937–2010). Gotovac oferă o legătură interesantă între scenele artistice din Zagreb și Belgrad, deoarece și-a petrecut anii 1967–1975 la Belgrad, unde studia regie de film la Academia de Arte Performative.³⁵ În 1962, el crease prima sa acțiune pe muntele Sljeme, *Showing Elle*, o acțiune fotografică în care artistul s-a dezbrăcat parțial și filmase pagini din revista *Elle*. Când artistul arată un obiect – un fotomodel pentru lenjerie intimă feminină ce apare pe una dintre pagini –, el devine acel obiect, fotografiindu-se la fel de dezbrăcat ca fotomodelul. Deși artistul intenționase inițial să rămână complet gol, el s-a abținut de la a-și dezbrăca toate hainele pentru că erau și femei prezente la eveniment.

mer celebrations, which also take place in the countryside and involve a celebration of and commingling with nature. Grünbergs, who was often under police surveillance for his atypical style of dress, described these happenings as pure escapism, rather than any attempt at artistic experiment or development in the visual arts.³⁹ Just as in many areas of the former Soviet sphere of influence, it was the possibility of free expression combined with the safe haven of the countryside (away from police surveillance) that created small pockets of freedom throughout the East.

In the Soviet Republics of Moldova, Ukraine, Belarus and as well as isolated Albania, however, actions, body art and performance came much later onto the scene. In Moldova, a space for experimental art really only opened up after the country broke free from the Soviet Union and established its independence. This space was created by the Soros Center for Contemporary Art, which was founded in the country's capital in 1993, just as similar centers were set up across Eastern Europe in that decade. The SCCA Chișinău established a creative camp, CarbonART, which provided a forum in which young artists learned new techniques and were given the freedom to experiment with conceptual, performance and land art. Artists such as Pavel Brăila (b. 1971), Mark Verlan (b. 1963), Lilia Dragneva (b. 1975) and Lucia Macari (b. 1974) all began their performative work through contact with the SCCA and CarbonART. As Dragneva



Tomislav Gotovac
Hair-Cutting and Shaving in Public III (homage to Carl Theodore Dreyer, the film Jean d'Arc and Maria Falconetti), June 6, 1981, 12:00 noon, performance in Zagreb, Vjesnik Bookstore, courtesy: the Tomislav Gotovac Institute

Cu toate acestea, mesajul a fost transmis în mod eficace – artistul la bustul gol e la fel de dezbrăcat ca modelul de lenjerie intimă în fotografiile pe care le arată camerele de luat vederi.

În fosta URSS și republicile sale, unde stalinismul și controlul său asupra artei au fost mai profunde, atât geografic, cât și temporal, practicile experimentale care au început să se dezvolte după Dezgheț, în anii 1960, se limitau cel mai adesea la pictură și sculptură. În anii 1970, exemple de practici *performance* au început să apară mai ales în Rusia și Țările Baltice. În 1976, grupul moscovit Acțiuni Colective și-a pus în scenă prima acțiune. Intitulată *Apariție*, ea a constat din faptul că 30 de participanți s-au deplasat în parcul Izmailovski din Moscova la invitația organizatorilor. Odată ajunși acolo, participanții au primit certificate confirmând prezența lor la acțiune. Octavian Eșanu caracterizase munca celor de la Acțiuni Colective între 1976 și 1989 ca o formă de experiment artistic – un efort de a găsi „modalități singulare de a investiga natura artei”.³⁶ Munca lor urma o formulă comună, implicând o călătorie la țară, o acțiune ce avea loc acolo, urmată apoi de discuții între participanți. Munca lor se articula pe conceptul de „acțiune vidă”, o stare în care participanții erau aduși de anticiparea acțiunii, favorizată de călătoria la locul evenimentului și așteptarea ca el să aibă loc. Eșanu a descris acest lucru ca înrudit cu „practica meditației, în care subiectul e concentrat pe o perioadă mai lungă pe un anumit obiect, pe o anumită idee sau stare psihică”.³⁷ Cu alte cuvinte, pentru aceste acțiuni, procesul călătoriei la locul în care urmau să se desfășoare ele și participarea primează asupra acțiunii înseși; ele se află deasupra oricărui sens și oricărei semnificații particulare. Această concentrare pe proces, drept ceva opus producerii de obiecte, seamănă cu elanul din jurul dezvoltării artei *performance* occidentale.

Primul *happening* din Letonia a avut loc în 1972, când artistul și creatorul de modă Andris Grünbergs (n. 1946) s-a căsătorit cu partenera lui, Inta Jaunzeme, într-o acțiune intitulată *Căsătoria lui Isus Cristos*. Acțiunea a avut loc într-un sat din Letonia și au participat o duzină de artiști, poeți și muzicieni, prieteni ai artistului.³⁸ Grünbergs a fost un membru al micului grup de *hippies* ai Letoniei, iar *happening*-urile pe care le-a organizat aveau asemănări atât cu cultura *hippie*, cât și cu cultura păgână indigenă, cum ar fi sărbătorile tradiționale ce au loc în timpul solstițiului de vară și la țară, implicând o celebrare a naturii și o comuniune cu ea. Grünbergs, care fusese adesea sub supravegherea poliției din cauza stilului atipic în care se îmbrăca, descrieseră aceste *happening*-uri ca pur escapism, și nu atât o încercare de a face un experiment artistic sau o contribuție la artele vizuale.³⁹ La fel ca în multe alte zone ale fostei sfere de influență sovietice, crearea unor mici parcele de libertate în Est s-a datorat posibilității expresiei libere, combinate cu adăpostul pe care îl oferea satul (departe de supravegherea poliției).

În republicile sovietice precum Moldova, Ucraina și Bielorusia, ca și în izolata Albania, acțiunile, *body art* și *performance* au apărut totuși mult mai târziu. În Moldova, un spațiu pentru arta experimentală s-a deschis cu adevărat doar după ce țara s-a desprins de Uniunea Sovietică și a devenit independentă. Acest spațiu fusese creat de Centrul Soros pentru Artă Contemporană, care a fost înființat în capitala țării în 1993, când centre similare au fost create în tot Estul în deceniul cu pricina. CSAC Chișinău a înființat o tabără de creație, CarbonART, oferind un forum în care artiști tineri au deprins noi tehnici și li s-a dat libertatea de a experimenta cu arta conceptuală, *performance* și *land art*. Artiști precum Pavel Brăila (n. 1971), Mark Verlan (n. 1963), Lilia Dragneva (n. 1975) și Lucia Macari (n. 1974) și-au început munca în cadrul *performance*-ului prin contactul cu CSAC și CarbonART. Cum afirmase Dragneva în textul ei pentru volumul *East Art Map*, „căderea Zidului Berlinului, care a coincis cronologic cu momentul în care Moldova a devenit o republică suverană (1991), n-a adus prin sine schimbări structurale în sfera artei. A fost nevoie de efor-

stated in her text for *East Art Map*, “the fall of the Berlin Wall, which chronologically coincided with Moldova becoming a sovereign Republic (independence came in 1991), didn't in itself bring about structural changes in the sphere of art. Purposeful efforts were needed in order to synchronize creative quests with the mainstream searching of contemporary art”.⁴⁰ Those “purposeful efforts” were made by the SCCA.

Like in Moldova, in Albania, performance art practices did not appear until the 1990s. Prior to the end of Enver Hoxha's rule in 1985, and the end of communist rule in 1992, there was little experiment in art other than subtle attempts to break from the strict canon of socialist realism, for example, through the use of non-representational color and abstraction in painting. These attempts, however, were quickly quashed, when the author of one such painting, Edison Gjergo, was imprisoned for his Chagall-like painting *The Epic of Morning Stars* (1972), and the painting was confined to storage.⁴¹ Consequently it wasn't until the 1990s that artists began to branch out from painting and use action and the body in their work. One of the first performances to take place in Albania was by an artist duo, Flutura (b. 1970) and Besnik Haxhillari (b. 1960), who go by the artistic name The Gullivers. In 1998, one year after they immigrated to Berlin, they returned to Tirana to perform *The Place Where Gullivers Sleep* in the National Gallery of Tirana. The two mounted their bed on the wall, and slept in the gallery, merging the private space of the artists' private life with the public space of the museum.

In the closed socialist state of the German Democratic Republic, experimental art was also slow to develop under tight restrictions. Although German-born Joseph Beuys was a pivotal figure in contemporary performance art, little was known of his work just a few hundred miles East of his hometown. Despite efforts to disparage Beuys and diminish the role of Fluxus and performance art in contemporary art practices, information regarding his work penetrated the Berlin Wall in various ways. In publicly denigrating his work, art critics and artists such as Hermann Raul and Willi Sitte brought attention to it and thus interest. Conversely, art historians who did not agree with these negative estimations, for example Klaus Werner and Eugen Blume, actively promoted his work through publications and public lectures.⁴² In fact, Claudia Mesch has outlined three separate strands of performance strategies in East Germany, one of which emerged from those artists who followed the example of Beuys, such as Erhard Monden (b. 1947), who planned a number of collaborative performances with Beuys, following his visit to East Germany in 1981, which never took place with the actual participation of the artist.⁴³

The other two strands are occupied by the Clara Mosch group⁴⁴ from Karl-Marx-Stadt (now Chemnitz), who had their first exhibition in 1977; and the third strand is represented by the Autoperforations-artisten, or Self-Perforation Artists, from Dresden.⁴⁵ The actions of both groups have their origins in the annual parties or carnivals organized by art institutions.⁴⁶ The Clara Mosch artists met as students in Leipzig, and moved to Karl-Marx-Stadt to work in the more liberal atmosphere created there by art collector Georg Brühl. It was there that they organized exhibitions and *plein air* activities (which were in fact documented by their Stasi mole, Ralf-Rainer Wasse), such as week-long outings in which they would work collaboratively in the landscape. The Autoperforations-artisten staged their first performance in 1986, *Die Spitze des Fleischbergs* [The Tip of the Meat Mountain] in the context of a student carnival, and in 1987 they presented *Herz Horn Haut Schrein* [Heart Horn Skin Shrine] in Dresden as part of their diploma work, the final piece necessary for completing their studies in stage design.

This admittedly very loose sketch of the origins and beginnings of performance art in the former communist countries of Central, Eastern and Southern Europe demonstrates both continuity with the Western model as well as divergence. While on the one hand, in the 1960s artists on both sides of the East-West divide were experimenting with and creating time-based works of art that privileged

turi consecvente pentru a sincroniza căutările creatoare cu cercetarea *mainstream* din cadrul artei contemporane”.⁴⁰ Aceste „eforturi consecvente“ au fost făcute de CSAC.

La fel ca în Moldova, în Albania practicile de artă *performance* n-au apărut pînă în anii 1990. Înainte de sfîrșitul regimului lui Enver Hoxha în 1985 și sfîrșitul regimului comunist în 1992, abia dacă existase experimentalism în artă, în afara unor încercări subtile de a evada din canonul strict al realismului socialist, de pildă, în pictură, prin utilizarea culorii într-un mod nonreprezentational și a abstracției. Cu toate astea, aceste încercări au fost urgent reprimare, cînd autorul unei picturi de acest gen, Edison Gjergo, fusese închis din cauza unei pînze în stilul lui Chagall intitulate *Poemul stelelor de dimineată* (1972), aceasta sfîrșind într-un depozit.⁴¹ Prin urmare, abia în anii 1990 artiștii au început să părăsească pictura și să utilizeze acțiuni și propriul corp în lucrările lor. Unul dintre primele *performance*-uri care au avut loc în Albania fusese cel al duoului artistic format din Flutura (n. 1970) și Besnik Haxhillari (n. 1960), care și-au alocat numele de scenă de Gulliverii. În 1998, la un an după ce emigraseră la Berlin, s-au întors la Tirana pentru a executa la Galeria Națională *performance*-ul *Locul unde dorm Gulliverii*. Cei doi și-au amplasat patul pe un perete și au dormit în galerie, unificînd spațiul privat al vieții private a artiștilor cu spațiul public al muzeului.

În statul socialist etanș al Republicii Democratice Germane, arta experimentală s-a dezvoltat, de asemenea, încet, în condițiile unor restricții severe. Deși germanul Joseph Beuys a fost o figură centrală în arta *performance* contemporană, lucrările sale erau puțin cunoscute la cîteva sute de kilometri spre est de orașul său natal. În pofida eforturilor de a-l discreditat și de a diminua rolul jucat de mișcarea Fluxus și de arta *performance* în cadrul practicilor de artă contemporană, informații privitoare la munca lui au trecut de Zidul Berlinului în multiple feluri. Denigrînd public munca sa, critici de artă și artiști precum Hermann Raul și Willi Sitte au atras, de fapt, atenția asupra ei și, astfel, au trezit un interes pentru ea. Invers, istorici ai artei care nu erau de acord cu aceste evaluări negative, de pildă Klaus Werner și Eugen Blume, îi promovau în mod activ opera prin publicații și prelegeri publice.⁴² Claudia Mesch a schițat trei genuri separate de strategii *performance* în Germania de Est, una provenind de la artiștii care urmau exemplul lui Beuys, cum ar fi Erhard Monden (n. 1947), care, după vizita lui Beuys în Germania de Est în 1981, a planificat o suită de *performance*-uri în colaborare cu acesta, chiar dacă acestea n-au putut avea loc niciodată cu participarea sa.⁴³ Celelalte două genuri sînt constituite de grupul Clara Mosch⁴⁴ din Karl-Marx-Stadt (acum Chemnitz), care și-a avut prima expoziție în 1977, respectiv de Autoperforationsartisten sau Artiștii Care Se Găuresc Pe Ei Înșiși din Dresda.⁴⁵ Acțiunile ambelor grupuri își au originea în petrecerile și carnavalurile anuale organizate de instituțiile de artă.⁴⁶ Artiștii de la Clara Mosch s-au întîlnit ca studenți la Leipzig și s-au mutat la Karl-Marx-Stadt pentru a lucra în atmosfera mai liberală creată acolo de colecționarul Georg Brühl. Aici s-au organizat expoziții și activități *plein air* (care au fost documentate de cîrțița Stasi care îi urmărea, Ralf-Rainer Wasse), cum ar fi ieșiri la sfîrșit de săptămîină în care lucrau în colaborare în peisaj. Autoperforationsartisten și-au pus în scenă primul *performance*, *Die Spitze des Fleischbergs* [Virful muntelui de carne], în 1986, în contextul unui carnaval studentesc, iar în 1987 au prezentat *Herz Horn Haut Schrein* [Sanctuarul pielii de pe cornul inimii] la Dresda, ca parte a lucrării lor de licență, ultima piesă fiind necesară pentru a-și încheia studiile ca scenografi.

Această schiță, destul de laxă, recunosc, a originilor și începuturilor artei *performance* în fostele țări comuniste din Europa Centrală, de Est și de Sud demonstrează și continuitate, și divergență în raport cu modelele occidentale. Pe de o parte, în anii 1960 artiștii de ambele părți ale diviziunii Est-Vest au făcut experimente cu și au realizat lucrări bazate pe elementul temporal, care privilegiau procesele în raport cu

process over object production, such as actions, happenings and body art, artists in the East utilized a range of approaches to manufacture their own unique forms and manifestations of the genre. The reasons for these diverse practices are myriad, and not only dependent on the socio-political situation. While in some cases artists forced to work in the studio or countryside made the best of the situation by working with those limitations rather than halting their development in reaction to them (for example in Romania or Czechoslovakia during the normalization period), in other instances artists drew from and developed local avant-garde traditions, for example in Poland and Yugoslavia. While Fluxus was instrumental in spreading concepts and ideas regarding developments in contemporary art, it was not the only source for artists in Eastern Europe, nor were other developments in the West. In fact, the research demonstrates that performance art practices in the East developed concurrently with those in the West, as opposed deriving from them.

II. Performance and the Body

In the socialist spaces of Eastern Europe, the body had a unique resonance. Since public (and to a certain extent private) space was regulated by the state, this meant that the individual was constantly subject to the power and discipline that derives from living within the panopticon.⁴⁷ Surveillance took varying forms, and existed to varying degrees across the East. In East Germany, either the Stasi infiltrated artist groups (Clara Mosch), or artists feared that they had (Autoperforationsartisten), but never really knew. In places such as Romania, or normalization-era Czechoslovakia, there was a similar degree of monitoring of public space. While in the 1960s in Czechoslovakia Milan Knížák was able to enact public exhibitions and performances on the streets, in the 1970s, artists retreated to the private spaces of apartments, basements and the countryside. Sanja Iveković’s (b. 1949) 1979 performance *Triangle* demonstrated the extent to which even the semi-private space of her balcony was monitored during an official visit of Tito to Zagreb. Sitting on her balcony, drinking whisky and pretending to masturbate, the security officers stationed atop a high-rise hotel across the street noticed her and summoned their colleagues on the street below to knock on her door and ask her to leave the balcony (along with her things). Throughout the communist period, the body found itself in the crosshairs of state surveillance.

In utilizing the body as artistic material, examples of body art, action art and performance from the region illuminate the manner in which the body is always already located within a system – be it political, artistic, or otherwise. The nature of these different systems becomes most evident when juxtaposing examples not only from the East and the West, but from across Eastern Europe. In addition to a geographic distinction, there is also a temporal one, when one considers the changes that occurred from the communist to the post-communist period. For example, Piotr Piotrowski has characterized the post-communist period as agoraphilic, manifesting a “drive to enter the public space, the desire to participate in that space, to shape public life, to perform critical and design functions for the sake of and with in social space”.⁴⁸ Conversely, during the communist period this participation and design took place within a second public sphere, with a limited audience and viewership. That is not to say that this work did not have a social or political impact. In fact, in *Antipolitics in Central European Art* (2013), Klara Kemp-Welch has demonstrated how artists in Central Europe, whose work was not necessarily political, participated in the changes taking place across the region throughout the second half of the twentieth century.⁴⁹ The use of the body as material also had a simple, practical element to it, given that it was readily available, and many artists were attracted to body art for the freedom it gave them to create and experiment. Dan Perjovschi (b. 1961) commented on the significance of performance and body art in Romania in the 1980s and 1990s in

producția de obiecte, aici înscriindu-se acțiunile, *happening*-urile și *body art*; artiștii din Est utilizaseră o gamă largă de abordări pentru a-și crea formele și manifestările lor unice ale acestui gen. Există o puzderie de motive pentru această divergență a practicilor, ele nu depind doar de situația sociopolitică. În timp ce în anumite cazuri artiștii siliți să lucreze în atelierele lor sau la țară au încercat să scoată ce era mai bun din această situație, lucrînd cu aceste limitări mai degrabă decît să-și oprească dezvoltarea ca reacție la ele (de pildă în România și Cehoslovacia în timpul perioadei de normalizare), în alte cazuri artiștii se inspiraseră din și dezvoltaseră tradițiile avantgardiste locale, de pildă în Polonia și Iugoslavia. Deși Fluxus era esențială în răspîndirea conceptelor și ideilor privitoare la diverse dezvoltări în arta contemporană, ea n-a fost singura sursă de inspirație pentru artiștii din Europa de Est, la fel cum acest titlu nu poate fi alocat nici dezvoltărilor occidentale. De fapt, cercetarea demonstrează că practicile de artă *performance* din Est s-au dezvoltat simultan cu celea din Vest, și nu au derivat pur și simplu din ele.

II. Performance-ul și corpul

În spațiile socialiste ale Europei de Est, corpul are o rezonanță singulară. De vreme ce spațiul public (și, într-o anumită măsură, și cel privat) fusese reglat de stat, asta a însemnat că individul era supus mereu puterii și disciplinei ce rezultă din viața în panopticon.⁴⁷ Supravegherea lua forme diferite și a existat în diverse grade pe teritoriul est-european. În Germania de Est, fie Stasi ajunsese să se infiltreze în grupurile de artiști (Clara Mosch), fie artiștii se temeau de asemenea infiltrații (Autoperforationsartisten), dar nu puteau fi siguri niciodată. În locuri precum România sau Cehoslovacia perioadei de normalizare, a existat un grad similar de monitorizare a spațiului public. În timp ce în anii 1960, în Cehoslovacia, Milan Knížák a fost în stare să realizeze expoziții și *performance*-uri publice pe străzi, în anii 1970 artiștii s-au retras în spațiile private ale apartamentelor, pivnițelor și satelor. *Performance*-ul din 1979 al lui Sanja Iveković (n. 1949), *Triunghiul*, a demonstrat măsura în care pînă și spațiul semiprivat al balconului ei fusese monitorizat cu ocazia unei vizite oficiale a lui Tito la Zagreb. Sînd pe balconul ei, bînd whisky și făcîndu-se că se masturbează, ofițerii de securitate așezați pe acoperișul unui hotel înalt de pe partea cealaltă a străzii au observat-o și și-au chemat colegii de pe stradă să-i sune la ușă și s-o roage să părăsească balconul (împreună cu lucrurile ei). Pe întreg parcursul perioadei comuniste, corpul s-a aflat în atenția supravegherii exercitate de stat.

În folosirea corpului ca material artistic, exemplele de *body art*, *action art* și *performance* din regiune luminează felul în care corpul e din capul locului situat într-un sistem – fie el politic, artistic sau de alt fel. Natura acestor sisteme diferite cîștigă cea mai mare evidență atunci cînd e juxtapusă cu exemple nu doar din Vest, ci și cu exemple din țările est-europene. Cînd se analizează schimbările ce au avut loc între perioada comunistă și cea postcomunistă, pe lîngă deosebirea geografică, există și una temporală. De pildă, Piotr Piotrowski caracterizase perioada postcomunistă ca una agorafilă, manifestînd „un impuls spre a intra în spațiul public, dorința de a participa la acel spațiu, de a modela viața publică, de a împlini funcții critice și de design de dragul spațiului social și în el”.⁴⁸ Spre deosebire de asta, în perioada comunistă această participare și acest modelaj au avut loc într-o sferă publică secundară, cu un public restrîns. Ceea ce nu înseamnă că această activitate n-a avut un impact social sau politic. De fapt, în *Antipolitics in Central European Art* (2013), Klara Kemp-Welch demonstrase cum anume artiștii din Europa Centrală, a căror operă n-a fost neapărat una politică, au participat la schimbările ce-au avut loc în această regiune în a doua jumătate a secolului al douăzecilea.⁴⁹ Utilizarea corpului ca material prezintă, de asemenea, un detaliu simplu, practic, dat fiind că era foarte la îndemînă și mulți artiști fuseseră atrași de *body art* din cauza

Romania, stating that first of all it was “cheap”, which made it useful in a time of material deficit. Insofar as artistic production was regulated by the state, resources were often scarce, and usually only allocated to official commissions. For example, the artist recalled the difficulty he had in getting a large quantity of white paper to create his performative installation, *Red Apples* (1988), when he covered the entire living room of his apartment in paper as a surprise for his wife, Lia Perjovschi (b. 1961) – an environment in which they lived for several days. But the artist also noted that after the revolution in Romania, the body was also considered “radical”, because of the fact that people had died on the streets: the body was not just visceral, but real.

While Goldberg argued that artists in Eastern Europe utilized body art because it left little trace of the unofficial and experimental artistic activity that it engendered, most of their performances were documented, and those documents had the potential to implicate not only the artists, but also the bystanders involved. In Tomáš Pospiszyl’s essay on the photographs of Czech Action Art from the 1970s, “Look Who’s Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia”, he discusses the fact that most of the performances from that period (in contrast to the 1960s) took place in private, with a small audience of close friends. Because of this, the documentation of performances took on a greater significance, especially because it enabled the performances to be seen by other audiences – either contemporaneously, through circulation of the photographs, or by a future, “delayed”⁵⁰ audience, which may or may not have included the state apparatus. As Pospiszyl has written, the audience that is captured in the photographs “knows very well that they are taking part in an art action. They also know that the photographs will be seen by a large secondary audience and maybe by the police, who can decode them as a disturbance of the peace. They take that risk. Their presence and willingness to be photographed means that they become part of the event”.⁵¹ The documentation of these performances is thus a crucial element to the longevity of the work of art. It also demonstrates the risky nature of experimental activity in the region, for both artist and viewer. Zdenka Badovinac chose the body as the focus of her landmark exhibition, *Body and the East: from the 1960s to the Present* (Moderna Galerija, Ljubljana, Slovenia, 1998), precisely because of its unique resonance in the context of Eastern Europe. Pointing out the fact that the body is social construct, it is inherently intersubjective, and can function as “another representational economy”.⁵² This statement echoes those made by Amelia Jones around that same time, that body art “insistently pose[s] the subject as *intersubjective* (contingent on the other) rather than complete within itself (the Cartesian subject who is centered and fully self-knowing in his cognition)”.⁵³ Thus, interpreting these bodies in their context can provide illumination with regard to the socio-political factors surrounding them. In other words, by examining the various uses and expressions of the body in different locations across Eastern Europe, we gain a better understand not only of the particular significance of the body in each environment, but also of the nuances of the differing manners in which state-sponsored socialism was adopted in each, as well as the distinctive significance of the body and performance in the East, in comparison with in the West. Although Jones doesn’t write about artists from Eastern Europe in her work, her analysis of performance art can be instructive when looking at artists from the region, as she herself emphasized the necessity of contextual analysis. According to her, the “social, political and cultural context is crucial to this analysis of what body art . . . can tell us about our current experiences of subjectivity”.⁵⁴ In this section, I examine the manner in which artists from the East used their bodies in performance to navigate the varying degrees of state control over artistic production and cultivate their own unique forms of individual integration and self-definition, including gender, national-cultural, among others.



Jiri Kovanda

Contact, 3 September 1977, Prague, Spálená and Vodičkova streets, performance in Prague, 1977, Kontakt Collection Erste Bank, courtesy: the artist

libertății pe care le-a dat-o în creație și experimentare. Dan Perjovschi (n. 1961) a făcut un comentariu pe marginea *performance*-ului și a *body art* în România anilor 1980 și 1990, declarând că, înainte de toate, acestea erau ceva „ieftin”, ceea ce le-a făcut utile într-o perioadă de penurie. În măsura în care producția artistică era reglată de stat, resursele erau adesea puține și alocate de obicei doar unor comisii oficiale. Artistul a evocat, de pildă, dificultatea pe care a avut-o în a primi o cantitate mare de hîrtie albă pentru a crea o instalație-*performance*, *Mere roșii* (1988), în care a tapetat întregul living al apartamentului său cu hîrtie, ca o surpriză pentru soția sa, Lia Perjovschi (n. 1961) – un ambient în care au trăit cîteva zile. Dar el a mai făcut și observația că, după revoluție, în România corpul fusese considerat tot ceva „radical”, deoarece oamenii muriseră pe străzi; corpul nu era doar visceral, ci și real. Deși Goldberg argumentase în favoarea ideii că artiștii est-europeni utilizaseră *body art* pentru că lăsa urme puține ale activității artistice neoficiale și experimentale căreia îi dădea naștere, majoritatea *performance*-urilor realizate de acești artiști fuseseră înregistrate și acele documente aveau potențialul de a-i implica nu doar pe artiști, ci și pe spectatori. În eseu lui Tomáš Pospiszyl despre fotografiile *action art*-ului cehesc din anii 1970, „Look Who’s Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia”, acesta discută faptul că majoritatea *performance*-urilor din acea perioadă (spre deosebire de anii 1960) au avut loc în privat, cu un public restrîns de prieteni apropiați. Din această cauză, înregistrarea documentară a *performance*-urilor primise o semnificație mai mare, mai ales pentru că ea a permis ca *performance*-urile să fie văzute și de alte categorii de public – fie ele contemporane, prin răspîndirea fotografiilor, sau viitoare, „amîinate”⁵⁰, care au putut sau nu să-i includă pe cei din aparatul de stat. Așa cum scria Pospiszyl, publicul surprins în fotografii „știa foarte bine că participa la o acțiune artistică. El știa și că fotografiile vor fi văzute de un public secundar vast și poate de poliție, care le poate decoda ca pe o perturbare a ordinii. El își asuma riscurile. Prezența sa și consimțămîntul la a fi fotografiat însemnau că el devine parte din eveniment”⁵¹. Înregistrarea documentară a acestor *performance*-uri e deci un element crucial pentru longevitatea operei de artă. Asta demonstrează și natura riscantă a activității experimentale în cadrul regiunii, atât pentru artist, cît și pentru spectator.

The Present Body

Amelia Jones cites a significant shift that took place in art history and art criticism with the appearance of Hans Namuth’s photographs of Jackson Pollock at work, which illustrated an article published in 1951 in *Art News* by Robert Goodnough, “Pollock Paints a Picture”. In her estimation, Pollock’s action painting, which was revealed in these photographs, and which she terms the “Pollockian performative”, effectively reveal the artist to the viewer. His action, and thus the action of body artists, “unveils the hidden body that secured the authority of modernism”⁵⁵. In doing so, it reveals the act of interpretation as “interested”, as opposed to the Kantian “disinterested” approach, “whereby the interpreter presumably determined the inherent meaning and value of the work of art through objective criteria”⁵⁶. In revealing the body of the author, body art makes clear the social space in which the artist is located and from which s/he creates. In fact, Jones argues that body art confirms the disrupting of the unified, closed, and independent Cartesian subject. In her words, “body art confirms what phenomenology and psychoanalysis have taught us: that the subject ‘means’ always in relationship to others and the locus of identity is always elsewhere”⁵⁷. Consequently, it is through body art that the artist makes him or herself present, whether it is in the social space of the public or private sphere. In many instances, it was difficult for the body, in the context of performance art, to be truly “present” in the East, insofar as its audience for experimental art was limited. Ivana Bago and Antonia Majaca have characterized the audience for this work as a “delayed” one, insofar as the reception for these works of art was primarily to be found among future viewers, not among the general public present at the time of the work’s creation. With regard to artists working in Croatia in the 1970s, Bago wrote that they “found themselves in an empty space . . . where the products of their work were neither destined for the market nor desired by socialist society, and could only be stored for a delayed audience, for future use”⁵⁸. In fact, this echoes statements by artists as to why they documented their work at the time of creation, given that in most cases they would not be able to exhibit it contemporaneously, either in the East or in the West. For example, Romanian artist Iosif Király (b. 1957) stated that he photographed his actions for a “future audience”⁵⁹, thinking that maybe it would be seen, and maybe it wouldn’t. Similarly, Dan



Jiri Kovanda

Untitled, xxx, 3 September 1977, Prague, Václavské náměstí. On an escalator... I turn around and gaze straight into the eyes of the person standing behind me, performance in Prague, 1977, Kontakt Collection Erste Bank, courtesy: the artist

Zdenka Badovinac a ales corpul ca punct de concentrare al expoziției sale extrem de importante *Body and the East: from the 1960s to the Present* (Moderna Galerija, Ljubljana, Slovenia, 1998), tocmai datorită rezonanței sale singulare în contextul Europei de Est. Subliniind natura de construct social a corpului, acesta e în mod inerent intersubiectiv și poate funcționa ca „o altă economie reprezentatională”⁵². Această afirmație e ca un ecou al celei făcute de Amelia Jones aproximativ în aceeași perioadă. Potrivit acesteia din urmă, *body art* „afirmă în mod insistent subiectul drept ceva intersubiectiv (depinzînd de celălalt), și nu atît drept ceva complet în el însuși (subiectul cartezian centrat și perfect autocunoscător în cogniția sa)”⁵³. Astfel, interpretarea acestor corpuri în contextul lor poate furniza o lămurire în privința factorilor sociopolitici care le anturează. Cu alte cuvinte, examinînd diversele utilizări și expresii ale corpului în diferite locuri din Europa de Est, obținem o înțelegere mai bună nu doar a semnificației particulare a corpului în fiecare ambient, ci și a diverselor nuanțe ale modalităților în care socialismul garantat de stat fusese adoptat în fiecare dintre ele, precum și cu privire la semnificația mai particulară a corpului și a *performance*-ului în Est, în comparație cu Vestul. Deși Jones nu scrie despre artiști din Europa de Est în lucrarea ei, analiza pe care o desfășoară despre arta *performance* poate fi instructivă cînd ne ocupăm de artiștii din regiune, de vreme ce și ea a subliniat necesitatea analizei contextuale. Potrivit lui Jones, „contextul social, politic și cultural e crucial pentru această analiză a ce ne poate spune [...] *body art* despre experiențele noastre actuale ale subiectivității”⁵⁴. În această secțiune examinăm felul în care artiștii din Est și-au folosit corpurile în *performance* pentru a evita diversele grade de control statal asupra producției artistice și au cultivat forme singulare de integrare individuală și autodefinire, inclusiv sociosexuală și național-culturală, printre altele.

Corpul prezent

Amelia Jones citează o cotitură semnificativă ce a avut loc în istoria artei și în critica de artă odată cu apariția fotografiilor lui Hans Namuth despre Jackson Pollock în timp ce muncește, fotografii ce ilustraseră un articol publicat în 1951 în *Art News* de Robert Goodnough, intitulat „Pollock Paints a Picture”. În evaluarea ei, pictura-

Perjovschi commented that he documented his work and the work of his colleagues in order to have a “witness” to it, stating that in many instances, he “never thought it would be seen”⁶⁰. When asked why he documented an early work of performance art that he was involved in in Latvia, painter Raimonds Licitis (b. 1948) commented that the artists “decided that it was an important moment, and it needed to be captured and preserved in that way”⁶¹. Given the lack of possibility for many of these works of art to be publicly exhibited, the documentation thereof served the purpose of capturing, preserving and eventually presenting that work to an audience that could not be physically present with the artist.

Thus in examining works of performance in which the body features as a presence or material, it is important to consider the significance of the documentation of the action or event in this particular context of Eastern Europe. Peggy Phelan has argued for the ontology of performance art, stating that “performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance”⁶². Given that Phelan was writing primarily about Western performance art, one might concede her point. However, it is my contention that the specific socio-political circumstances in Eastern Europe require a different view with regard to documentation. Philip Auslander has provided such a view, in his argument against liveness as a requisite of performance art. In defense of this idea, he maintains that live performance is not resistant to mediatization. In fact, in his view, “the word ‘live’ is not used to define intrinsic, ontological properties of performance that set it apart from mediatized forms, but rather is a historically contingent term”⁶³. For example, he argues that the idea of “live” only came about following the advent of the radio, with which the distinction between recorded sound and live sound might not be immediately apparent to the listener. In his words, “the concept of the live was brought into being not just when it became possible to think in those terms . . . but only when it became urgent to do so”⁶⁴. For Auslander, the very act of documenting an action or work of live art is what makes it a performance⁶⁵.

Indeed, Pavlína Morganová has commented on the significance of both the photographic and textual documentation of action art in relation to the work of Czech artist Jiri Kovanda (b. 1953), who began working in performance in Prague in the 1970s. She described the consistent manner in which Kovanda dedicated one sheet of paper to record each action, titling and dating it, and sometimes including a short description, photograph, or series of photographs. In her words, “today these sheets of paper, which he once carried around in well-worn folders to show those interested, are viewed as artifacts. Indeed, they possess a certain aesthetic quality since Kovanda conceived of them as a kind of collage . . . Yet they were only records and documents, proof that the action took place and the methods used”⁶⁶. She further noted the fact that in the post-communist period, when artists became aware of the commodity value of these documents, artists “changed their perception”⁶⁷ of this documentation, coming to regard it more as a work of art than a mere record of events. Just as the documentation of performance art in the West became commodified, through the circulation, exhibition and selling of these visual records, artists in Eastern Europe faced a similar situation upon entering the art market in the 1990s. One can witness the significance of the photographic camera when examining the body and action art produced by artists across Eastern Europe from the 1960s until the system change at the end of the 1980s and beginning of the 1990s. In Hungary, the work of Tibor Hajas (1946–1980) stands as a compelling example of the symbiotic relationship between performance and photography. The artist, who was in fact a poet, created dramatic performances with his body both in front of an audience and in private, but almost always with a camera present. His 1978 performance *Dark Flash*, which took place in Warsaw, is understood to be the first performance in the

acțiune a lui Pollock, care a fost revelată în aceste fotografii și pe care ea o numește „performativul pollockian”, îl arată spectatorului efectiv pe artist. Acțiunea sa și deci acțiunea artistului care practică *body art*, „dezvăluie corpul ascuns care a asigurat autoritatea modernismului”.⁵⁵ Astfel, acțiunea revelează actul interpretării ca fiind unul „interesat”, în opoziție cu abordarea „dezinteresată” discutată de Kant, „în care se presupune că interpretul determină sensul intim și valoarea operei de artă prin criteriile obiective”.⁵⁶ În revelarea corpului autorului, *body art* face patent spațiul social în care artistul se situează și pomind de la care el/ea creează. De fapt, Jones susține că *body art* confirmă dezmembrarea subiectului cartezian unificat, închis și independent. Cu cuvintele ei, „*body art* confirmă ceea ce ne-au învățat fenomenologia și psihanaliza: că subiectul «înseamnă [ceva]» mereu în raport cu alții și locul identității e mereu altundeva”.⁵⁷ Prin urmare, prin *body art* artistul se face prezent în spațiul social al sferei publice sau private.

În multe cazuri, în contextul artei *performance*, a fost dificil pentru corp să fie cu adevărat „prezent” în Est, în măsura în care publicul artei experimentale era unul restrâns. Ivana Bago și Antonia Majaca au caracterizat publicul acestui gen ca unul „amînat”, în măsura în care receptarea acestor opere de artă era de găsit în primul rînd printre spectatorii din viitor, și nu în rîndurile publicului general prezent în timpul creării operei. În ce privește artiștii ce lucrau în Croația anilor 1970, Bago scria că „s-au găsit într-un spațiu gol [...] în care produsele muncii lor nu erau destinate nici pieței, nici dorite de societatea socialistă, și nu puteau fi decât stocate pentru un public amînat, pentru o utilizare viitoare”.⁵⁸ De fapt, asta sună ca un ecou al unor declarații făcute de artiști despre motivele pentru care și-au înregistrat operele în timpul creării lor, dat fiind că în majoritatea cazurilor ei nu puteau să le expună în contemporaneitatea lor, nici în Est, nici în Vest. De pildă, artistul român Iosif Király (n. 1957) afirmase că el și-a fotografiat acțiunile pentru un „public viitor”⁵⁹, gîndindu-se că ele poate că vor fi văzute, poate că nu. În mod asemănător, Dan Perjovschi spunea că el își înregistrase lucrările și pe cele ale colegilor săi pentru a avea un „martor” la ele, afirmînd că în multe cazuri „nu s-a gîndit deloc că ele vor fi văzute”.⁶⁰ Cînd fusese întrebat de ce a înregistrat o lucrare timpurie de artă *performance* în care fusese implicat în Letonia, pictorul Raimonds Līcītis (n. 1948) spusese că artiștii „au decis că a fost un moment important și că trebuia înregistrat și conservat în felul acela”.⁶¹ Dată fiind imposibilitatea pentru multe dintre aceste opere de artă de a fi expuse, înregistrarea lor a servit scopului de a surprinde, de a conserva și, în cele din urmă, de a prezenta acele opere unui public care n-a putut fi coprezent fizic cu artistul.

Astfel, în examinarea lucrărilor *performance* în care corpul apare ca prezentă sau ca material, e important să luăm în considerare semnificația înregistrării documentare a acțiunii sau a evenimentului în contextul particular al Europei de Est. Peggy Phelan dezvoltase un argument pentru ontologia artei *performance*, afirmînd că „singura viață a *performance*-ului este în prezent. *Performance*-ul nu poate fi salvat, înregistrat, prins în documente sau, altminteri, el participă la răspîndirea unor reprezentări despre reprezentări: odată ce ajunge să facă asta, el devine altceva decât *performance*”.⁶² Dat fiind că Phelan scria în primul rînd despre arta *performance* occidentală, putem fi de acord cu observația ei. Cu toate astea, opinia mea este că circumstanțele socio-politice specifice ale Europei de Est necesită o altă perspectivă în ce privește înregistrarea documentară. Philip Auslander furnizase o asemenea perspectivă în argumentul său împotriva „timpului real” ca o condiție necesară a artei *performance*. În apărarea acestei idei, el susține că *performance*-ul în „timp real” nu se opune înregistrării. De fapt, în opinia sa, „expresia «timp real» nu e folosită pentru a defini trăsături intrinsece, ontologice ale *performance*-ului, care l-ar separa de formele de înregistrare, ci e mai degrabă una istoricește contingentă”.⁶³ De pildă, el argumentează că

history of Hungarian performance art (outside of the tradition of happenings already discussed).⁶⁸ The piece involved the artist hanging from the ceiling with his hands bound and his eyes blindfolded, while he used a flash to attempt to take photographs in the dark room. As with many of the artist’s performances, the piece pushed his physical body to the limits, and the artist in fact lost consciousness and had to be revived by the viewers present.⁶⁹ The artist explored similar motifs in an earlier work, which László Beke has termed a “pre-performance”, at an opening for the exhibition *Exposition*, wherein the artist sat blindfolded, holding a camera, listening to instructions given by his assistants and attempting to take a photograph of another camera that was on auto-exposure, which was hanging from a rope.⁷⁰

While the photo camera and flash featured prominently in his performances, in some instances he replaced the camera flash with an explosion of magnesium. Maja Fowkes ascribes his interest in photography to its role as a mediator between that which we see and that which actually exists in the world. In her words, it is a “metaphor for the relation between existing reality and its appearance”.⁷¹ Beke has stated that he used flash in darkened rooms because of the physiological effects on the viewer’s eyes, insofar as it would produce a momentary visual imprint of his work, and thus his body, on the retina. In Beke’s words, Hajas “required the audience participants to take home the image, burnt into their eyes”.⁷² Edit András has stated that for Hajas, it wasn’t just the possibilities of performance that offered the artist freedom, but also the photograph. According to her, “the only sites of freedom that remain for Hajas are his own body and the medium of the photograph”.⁷³ Because of the fact that the artist was not able to live out his reality in an unrestricted manner, in communist Hungary (he was arrested in 1965 and imprisoned for one year, following his participation in a street demonstration), photography offered the possibility of constructing a different reality. According to András, he believed that “the photograph was a medium of freedom and the inverse of reality, instead of being a mere documentation of it”.⁷⁴ It should be noted that Hajas was a poet and writer, and yet was also, according to Beke, the “founder” of Hungarian performance art, thus indicating another unique source for the art form in the region – literature. When viewing the photographic documentation of Hajas’s work, there can be no doubt that his focus is on the body as an active subject, a material to be manipulated and pushed to its physical limits. The corporeality of his work notwithstanding, it is his work with the photograph that underscores the significance of the performative action for the artist.

Another artist who worked consistently with his body throughout his decades-long career was Croatian (Yugoslav) artist Tomislav Gotovac. While the artist’s concentration on performance developed from his interest in film, his performative work goes beyond mere documented action and showcases the mundane aspects of everyday life. For example, he marked the years from 1976–1981 as a long-duration performance, entitled *Letting all Hairs on Head Grow*, which ended with a public performance at the Vjesnk Bookstore in Zagreb, *Hair-Cutting and Shaving in Public III* (1981). In 1960, two years prior to his first performance, *Showing Elle*, the artist created a series of five photographs in which he dressed up and pretended to be an actor in a French film (*Heads*, 1960). Although not created as a performance, but rather as staged photographs⁷⁵, these early pieces bear an uncanny resemblance to Cindy Sherman’s *Untitled Film Stills* (1977–1980), although they predate them by nearly twenty years. For his use of the body as his prime material, Ješa Denegri has argued that the artist uses his body as a readymade, “treating his own body, that is, as both the subject and object of the artistic event”.⁷⁶ Indeed, throughout his oeuvre, it is the artist’s body that is present both in his work, and among his viewers, as many of his actions took place in the public space of downtown Zagreb. In Czechoslovakia in the 1970s, the public performances of the 1960s, that had taken place on the street and implicated casual

ideea „timpului real” a apărut odată cu apariția radioului, în cazul căruia distincția dintre sunetul înregistrat și sunetul „în timp real” poate că nu e nemijlocit transparentă pentru ascultător. Cu cuvintele sale, „conceptul de «timp real» a luat naștere nu chiar atunci cînd a devenit posibil să gîndim în acești termeni [...], ci abia cînd a devenit urgent s-o facem”.⁶⁴ Pentru Auslander, gestul însuși al înregistrării unei acțiuni sau piese de artă ce are loc „în timp real” este ceea ce face din ea un *performance*.⁶⁵ În această ordine de idei, Pavlína Morganová discutate despre semnificația înregistrării fotografice și textuale a artei-acțiune [*action art*] cu privire la opera artistului ceh Jirí Kovanda (n. 1953), care începuse să folosească genul *performance* în Praga anilor 1970. Ea a descris într-un fel coerent felul în care Kovanda a dedicat o pagină pentru a înregistra fiecare acțiune, punîndu-i un titlu și atașîndu-i o dată, iar uneori incluzînd o scurtă descriere, o fotografie sau o serie de fotografii. Cu cuvintele ei, „astăzi, aceste pagini, pe care odată le-a purtat în dosare roase de uzură pentru a le arăta celor interesați, sînt văzute ca obiecte de sine stătătoare. De fapt, ele posedă o anumită calitate estetică de vreme ce Kovanda le-a gîndit ca pe un fel de colaj [...] Totuși, ele au fost doar înregistrări și documente, dovezi că acțiunile au avut loc și ale metodelor folosite”.⁶⁶ Ea a mai făcut observația că în perioada postcomunistă, cînd artiștii au devenit conștienți de valoarea de schimb a acestor documente, ei „și-au schimbat percepția”⁶⁷ asupra înregistrării documentare, ajungînd s-o privească drept operă de artă, și nu doar o pură fixare a unor evenimente. La fel cum înregistrarea documentară a artei *performance* occidentale a devenit marfă, prin circulația, expunerea și vînzarea acestor înregistrări vizuale, artiștii din Europa de Est s-au confruntat cu o situație similară odată ce au intrat pe piața artistică în anii 1990.

Semnificația camerei fotografice devine evidentă dacă se examinează piesele *body art* și de artă-acțiune create de artiștii est-europeni din 1960 și pînă la schimbarea de regim spre finele anilor 1980, începutul anilor 1990. În Ungaria, opera lui Tibor Hajas (1946–1980) stă ca un exemplu convingător al raportului simbiotic dintre *performance* și fotografie. Artistul, care fusese de fapt poet, a creat *performance*-uri dramatice cu corpul său atît în fața unui public, cît și în privat, dar aproape întotdeauna în prezența unei camere de luat vederi. *Performance*-ul său din 1978, care a avut loc la Varșovia și a fost intitulat *Dark Flash*, e considerat a fi primul *performance* în istoria maghiară a genului (în afară de tradiția deja discutată a *happening*-ului).⁶⁸ În această piesă, artistul atîrnă pe o funie fixată de tavan, cu mîinile legate și ochii acoperiți, în timp ce folosește un bliț și încearcă să facă o fotografie în camera întunecată. Precum în cazul multor *performance*-uri ale artistului, piesa îl împinge la limitele corpului său fizic, iar artistul și-a pierdut, de fapt, cunoștința și a trebuit să fie readus în simțiri de către spectatorii prezenți.⁶⁹ El explorase motive similare într-o lucrare timpurie, pe care László Beke a numit-o „*pre-performance*” la vernisajul expoziției *Expoziție*, în care artistul era așezat cu ochii acoperiți, ținînd un aparat de fotografiat și ascultînd de instrucțiunile pe care le primea de la asistenții săi în încercarea de a fotografia un alt aparat de fotografiat, care atîrna de o sfoară și era reglat pe auto-expunere.⁷⁰

Deși camera foto și blițul au fost foarte prezente în *performance*-urile sale, în unele cazuri el a înlocuit blițul aparatului de fotografiat cu o explozie de magneziu. Maja Fowkes pune interesul său pentru fotografie pe seama rolului de mediator al acesteia între ce vedem și ce există în realitate în lume. Cu cuvintele ei, e vorba de o „metaforă pentru raportul dintre realitatea existentă și aparența ei”.⁷¹ Beke afirmase că Hajas utilizează blițul în camere întunecate din cauza efectelor fiziologice pe care le avea acesta asupra ochilor privitorilor, în măsura în care producea o imprimare vizuală momentană a lucrării sale și, astfel, a corpului pe retină. Cu cuvintele lui Beke, Hajas „dorea ca publicul participant să ia acasă imaginea arșă în ochii săi”.⁷² Edit András afirmase că pentru Hajas nu doar posibilitățile *performance*-ului ofereau libertate artis-

passersby as viewers or audience members, typical of Milan Knížák, were gradually pushed underground or outside the city. Following the failed Prague Spring and the invasion of Czechoslovakia by Warsaw Pact troops in 1968, the era of “normalization” began; a time during which politicians aimed to bring Czechoslovakia back in accord with the Soviet party line. While this did not put an end to artistic experiment, it did displace it. The body art “troika”, for example, which consisted of artists Karel Miler (b. 1940), Jan Mlčoch (b. 1953) and Petr Štembera (b. 1945), produced a number of actions during this period in places such as the basement of the Museum of Decorative Arts in Prague. At the time, Štembera was working there as a night guard, and used the position to his advantage by organizing clandestine performances and events there in the evenings, for a trusted group of friends.

These artists produced body art for a relatively short period of time, and much of this work focuses on the relation of the body to the surrounding world, as well as its physical limits. For example, in *Either and Or* (1972), Karel Miler is photographed in two positions: laying on the road, then laying on the curb next to it. In this way he delimits the road’s existence in relation to, and dependent on his body. Several of his actions feature a similar theme, for example *Identification* (1973), a photographic performance in which Miler tries to capture, on film, the precise moment when gravity takes effect, and he falls to the ground from a pile of concrete slabs on which he had been squatting. In *Perpendicular* (1973), the artist leaned his body back in order to make himself perpendicular with the hill on which he was standing. The fact that many of these actions take place out-of-doors and in the countryside is significant. When not working in the concealed spaces of the Decorative Arts Museum’s basement, the countryside represented a unique arena of freedom for artists in the Czech lands. Many of the actions that they created during this time seem to form a hybrid with Land Art, such as those discussed by Miler above. In this sense, they can be said to resemble British Land Art, with its focus on the individual in the landscape, as opposed to American Land Art, which concentrated on the vastness of the American terrain.

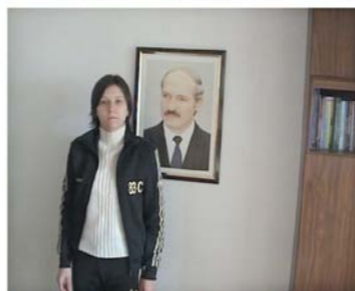
The artistic atmosphere in 1970s in Bucharest was not dissimilar to that in Prague at the same time. Ion Grigorescu was a painter who also created performances for the photo and video camera. Much like the work of the Czech artists mentioned above, his experiments took place either in his studio or in the countryside, and were shared only with a small group of friends. Echoing Denegri’s assessment of Gotovac, Ileana Pintilie has also noted that Grigorescu treats the body “as a *ready-made*”⁷⁷ (italics hers), considering it a material or tool like any other available for the artist to examine, manipulate and record. The artist has examined his body doing boxing and yoga (*Box-Yoga*, photographic performance, 1980), in relation to a chair (*Chairs*, 1977), and through a fish-eye lens in the context of his home (*Our Home*, 1976). He is also, like Gotovac, interested in the everyday regardless of how “mundane, repetitive and ordinary”⁷⁸, writes Pintilie, capturing himself cutting bread in *The Kitchen* (1975), sleeping (*The Sleep*, 2007) and washing himself in a number of different ways: in *Bathing* (1975) he captured himself in his apartment, from the waist up, washing himself with water in a basin; in *Washing Gestures* (1978), we see a full-body view of Grigorescu in front of a blank background, demonstrating the different gestures he uses to wash his body, presumably in the shower: *Washing with Light* (1979) shows similar gestures, but this time the motion is captured as streaks of light using a long shutter opening on the camera; finally, in *The Ritual Bath* (1979), the artist, seated, performs the process of bathing, but using blue paint instead of water and soap, so that the viewer sees the trace of his motions on the body. Writing about his experiments with body art in 2004, the artist stated: “My works evolved on a formal, visual path, in search of *faire vrai*: an attempt to get out of the picture surface. Writing scenarios, doing theatre in the mirror, voyeurism, illusion, excitement, manipu-



Yuriy Kruchak and Yulia Kostereva
The 7th of November, November 2009, art intervention in Geneva, Switzerland, photo: Yuriy Kruchak, courtesy: the artists



Sislej Xhafa
Padiglione Clandestino (Clandestine Pavilion), 1997, lambda print, 160 x 110 cm, courtesy: Galleria Continua, San Gimignano/Beijing/Les Moulins



Marina Naprushkina
Patriot, 2007, performance in Minsk, courtesy: the artist

Ghenadie Popescu
Torba (Bag), film still from performance in Chişinău, Moldova, 2007, cameraman: Ruben Agadjanean, courtesy: the artist



Miervaldis Polis
The Bronze Man, 1987, performance in Riga, Latvia, courtesy: the Latvian Centre for Contemporary Art

tică, ci și fotografia. Potrivit ei, „singurele locuri ale libertății care rămîn la Hajas sînt propriul său corp și mijlocul de expresie al fotografiei”.⁷³ Din cauza faptului că artistul n-a fost în stare să-și trăiască realitatea într-un mod nerestricționat în Ungaria comunistă (el fusese arestat în 1965 și închis pentru un an, după participarea sa la o demonstrație stradală), fotografia i-a oferit posibilitatea de a construi o realitate diferită. Potrivit lui András, el crezuse că „fotografia era un mijloc de exprimare a libertății și, totodată, inversul realității, în loc să fie simpla ei înregistrare”.⁷⁴ Trebuie remarcat că Hajas fusese poet și scriitor, dar, potrivit lui Beke, el fusese deopotrivă și „fondatorul” artei *performance* ungurești, indicîndu-se astfel o altă sursă singulară a acestei forme de artă în regiune – literatura. Cînd privim înregistrarea fotografică a muncii lui Hajas, nu poate exista vreo îndoială că el se concentrează pe corp ca subiect activ, un material de manipulat și împins pînă la limitele sale fizice. În ciuda prezenței corpului în opera sa, abia munca sa în cadrul fotografiei subliniază semnificația acțiunii performative pentru acest artist.

Un alt artist care a lucrat în mod consecvent cu corpul său pe tot parcursul carierei sale de mai multe decenii fusese artistul croat (iugoslav) Tomislav Gotovac. Deși atenția acordată de artist *performance*-ului derivă din interesul său pentru film, munca sa în cadrul *performance*-ului depășește simpla acțiune înregistrată documentar și arată aspectele banale ale vieții cotidiene. De pildă, el a marcat anii scurși între 1976 și 1981 ca pe un *performance* de lungă durată, intitulat *Lăsînd toate firele de păr din cap să crească*, acțiune care s-a terminat cu un *performance* public în librăria Vjesnk din Zagreb, *Tăierea părului și rasul în public III* (1981). În 1960, cu doi ani înaintea primului său *performance*, *Showing Elle*, artistul crease o serie de cinci fotografii în care s-a costumat și a pretins că este un actor dintr-un film francezesc (*Capete*, 1960). Deși n-au fost create ca *performance*-uri, ci mai degrabă ca fotografii aranjate⁷⁵, aceste piese timpurii seamănă în mod ciudat cu *Untitled Film Stills* (1977–1980) de Cindy Sherman, chiar dacă ele le precedă pe acestea din urmă cu aproape douăzeci de ani. Din cauza utilizării de către el a corpului ca material primar, Ješa Denegri susținu-se că artistul își folosește corpul ca un *readymade*, „trațîndu-l ca subiect și obiect al evenimentului artistic”.⁷⁶ În realitate, în întreaga sa operă, corpul artistului e prezent atît în lucrările sale, cît și în rîndul privitorilor, întrucît multe dintre acțiunile sale au loc în spațiul public din centrul Zagrebului.

În Cehoslovacia anilor 1970, *performance*-urile publice ale anilor 1960, care avuse -seră loc pe stradă și îi atrăgeau pe trecătorii întîmplători ca privitori sau ca membri ai publicului, *performance*-uri tipice lui Milan Knížak, fuseseră treptat marginalizate sau exilate în afara orașului. După eșuarea Primăverii Pragheze și invadarea Cehoslovaciei de trupele Pactului de la Varșovia în 1968, a început epoca „normaliză -rii”; o perioadă în care politicienii au vrut să readucă Cehoslovacia în acord cu linia de partid sovietică. Deși asta n-a dus la sfîrșitul experimentelor artistice, cu siguranță că le-a dislocat. „Troika” *body art*, de pildă, care a constat din artiștii Karel Miler (n. 1940), Jan Mlčoch (n. 1953) și Petr Štembera (n. 1945), a produs o seamă de acțiuni în această perioadă, în locuri precum pivnița Muzeului de Arte Decorative din Praga. În perioada aceea, Štembera lucrase acolo ca paznic de noapte și a folosit acest statut în favoarea sa, organizînd *performance*-uri clandestine și evenimente de seară pentru un grup de prieteni de încredere.

Acești artiști au produs *body art* pentru o perioadă relativ scurtă de timp și mult din această muncă se concentrează pe raportul dintre corp și lumea înconjurătoare, precum și pe limitele fizice ale corpului. De pildă, în *Sau, sau* (1972), Karel Miler e fotografiat în două poziții: întins pe șosea și întins pe bordura de lîngă ea. În felul acesta, el delimitează existența șoselei în raport cu și în funcție de corpul său. Multe dintre acțiunile sale prezintă teme similare, de pildă *Identificare* (1973), un *performance* fotografic în care Miler încearcă să surprindă, pe film, momentul precis în care gravitația

lating optical apparatus, allowing optical apparatuses to produce art, allowing work to replace the works. This leads to conceptualism. The body gradually disappeared to make room for writing and criticism.⁷⁹ The focus on the body derived from his interest in reality and authenticity, thus he utilized the most visceral and real material available. Furthermore, he commented that he “became convinced that life itself is a performance”⁸⁰, which also explains his focus on everyday life.

Grigorescu’s use of the body to get at the ‘real’ echoes the strategy used by the Slovenian art group OHO, who employed the concept of reism in their work, by focusing on the object and its literal representation. Their most iconic and exemplary work of this approach is *Mount Triglav* (1969), a performative live sculpture created by three of the group’s members, David Nez (b. 1949), Milenko Matanović (b. 1947) and Drago Dellabernadina, in Zvezda Park in the center of Ljubljana. Standing next to each other and draped in a black cloth, the artists became a living instantiation of Mount Triglav, a national symbol of Slovenia and the nation’s highest mountain peak. They also literalized the mountain, whose name means “three heads” in Slovenian. The artists maintained that the words used to express different concepts were just as real as the objects themselves, and were worthy of being articulated. In their artistic manifesto, they stated that “the objects are real. We approach reality of an object by accepting it as it is . . . The word registers or pronounces such voice of an object. Speech articulates that voice signified by words. This is where speech meets music, which is the voice of the object captured as sound”.⁸¹ Thus the name and the physical land mass have equal weight as objects to the artists, which is expressed in their action, through the physical presence of their bodies both in the public space, and in the photographic documentation.

The Exposed Body

While declaring the presence and substance of the human body was significant in the communist landscape, one of the most declamatory statements the artist can make is to expose his body to the public. As Badovinac has mentioned, the exposure of the naked body is limited in both Eastern and Western environments. However, according to her, in the West this is usually due to morals and public decency, whereas in the East, the appearance of the nude in public could take on more political dimensions.⁸² In the Soviet Union, for example, there was a prohibition against nudity in art in general, and constant surveillance of public spaces meant that the exposure of one’s body, male or female, could have serious consequences. Still, the exposure of one’s naked body in the public sphere represents the ultimate form of freedom of expression. Tomislav Gotovac had his first taste of this freedom in 1971, in Belgrade, when he ran though a busy street, completely unclothed, as part of a scene in the film *Plastic Jesus*. Though the action lasted just a few seconds, as Gotovac ran from the safety of one car to another, parked further down the street, it is considered to be the first instance of streaking in Eastern Europe. Streaking became a phenomenon in US popular culture in the 1970s, most likely in response to the sexual revolution and hippie movement. For Gotovac, however, working in a country that did not undergo a sexual revolution, baring one’s skin in the public sphere equated to the avant-garde tactic of “shocking the bourgeoisie”. The fact that he counted on his actions to shock can be seen in the manner in which he constructed them. Ten years after his run in Belgrade, the artist created his first public performance involving streaking, entitled *Lying Naked on the Asphalt, Kissing the Asphalt (Zagreb, I Love You!)*, where he did all of the things mentioned in the title, screaming the titular statement as he walked along Ilica Street, one of Zagreb’s main thoroughfares. The performance, much like most of his that involved public nudity or other indiscretions, ended with his arrest by the police. In fact, the artist embarks on these actions knowing full well that they will be interrupted by these so-called “guardians of morality”.⁸³ As Ješa Denegri has written about

începe să acționeze și el cade la pămînt de pe un morman de plăci din beton pe care stătea ghemuit. În *Perpendicular* (1973), artistul și-a aplecat corpul în spate pentru a sta perpendicular pe un deal. Faptul că multe dintre aceste acțiuni au loc în natură și la țară e semnificativ. Cînd nu lucrau în spațiile ascunse din pivnița Muzeului de Arte Decorative, satul reprezenta o arenă singulară de libertate pentru artiștii din Cehia. Multe dintre acțiunile pe care le-au realizat în această perioadă par să formeze un hibrid cu *land art*, așa cum spune Miler mai sus. În acest sens, se poate spune că ele seamănă cu lucrările *land art* britanice, cu concentrarea sa pe individ în mijlocul peisajului, spre deosebire de *land art* americană, concentrată pe vastitatea spațiului american. Atmosfera artistică din Bucureștiul anilor 1970 a fost asemănătoare cu aceea din Praga la acea vreme. Ion Grigorescu fusese un pictor care făcea și *performance*-uri pentru camera foto și video. Foarte asemănător cu lucrările artiștilor cehi menționați mai sus, experimentele sale au avut loc fie în atelierul său, fie la țară și erau împărțășite doar cu un mic grup de prieteni. Ca un ecou al evaluării pe care o face Denegri lui Gotovac, Ileana Pintilie a observat la rîndul ei că Grigorescu tratează corpul „ca pe un *readymade*”⁷⁷ (italicele ei), considerîndu-l un material sau o unealtă oarecare, aflată la dispoziția artistului pentru examinare, manipulare și înregistrare. Artistul și-a examinat corpul în timp ce făcea box și yoga (*Box-yoga, performance* fotografic, 1980), în raport cu un scaun (*Scaune*, 1977) și prin lentile ochi-de-pește în contextul apartamentului său (*Casa noastră*, 1976). La fel ca Gotovac, e interesat de viața cotidiană, indiferent cît de „banală, repetitivă și obișnuită”⁷⁸, scrie Pintilie, el înregistrîndu-se în timp ce taie pîne în *Bucătăria* (1975), doarme (*Somnul*, 2007) și se spală în moduri diferite: în *Baia* (1975) s-a înregistrat în apartamentul său, spălîndu-se de la mijloc în sus într-un lighean; în *Gesturi de îmbăiere* (1978), vedem o imagine cu întreg corpul lui Grigorescu în fața unui fundal neutru, arătînd diferite gesturi pe care le folosește pentru a se spăla, probabil la duș; *A te spăla cu lumină* (1979) arată gesturi similare, dar de data asta mișcarea e înregistrată sub formă de dîre de lumină folosind procedeul expunerii fotografice lungi; în cele din urmă, în *Baia rituală* (1979), artistul așezat execută gestul îmbăierii, dar folosind vopsea albastră în loc de apă și săpun, așa încît privitorul vede urmele mișcărilor sale pe corpul său. Scriind în 2004 despre experimentele sale pe terenul *body art*, artistul afirmase: „lucrările mele au evoluat pe o pistă formală, vizuală în căutarea lui *faire vrai*, o încercare de a ieși din suprafața imaginii. A scrie scenariu, a face teatru în oglindă, voaierism, iluzie, entuziasm, a manipula aparatul optic, a permite aparatelor optice să producă artă, a permite lucrării să înlocuiască lucrările. Asta duce la conceptualism. Corpul a dispărut treptat pentru a face loc scrisului și criticii”.⁷⁹ Concentrarea pe corp derivă din interesul său pentru realitate și autenticitate, așa a ajuns să folosească materialul cel mai visceral și cel mai real la îndemînă. Mai mult, el a spus că „a ajuns să fie convins că viața însăși este un *performance*”⁸⁰, ceea ce explică atunci și concentrarea sa pe viața cotidiană.

Folosirea de către Grigorescu a corpului pentru a ajunge la „real” e ca un ecou al strategiei folosite de grupul artistic sloven OHO, care folosise conceptul de reism în lucrările sale, prin concentrarea pe obiect și pe reprezentarea sa literală. Lucrarea lor cea mai emblematică și mai exemplară pentru această abordare este *Muntele Triglav* (1969), o sculptură performativă vie creată de trei dintre membrii grupului, David Nez (n. 1949), Milenko Matanović (n. 1947) și Drago Dellabernadina, în parcul Zvezda din centrul Ljubljanei. Stînd unul lîngă altul și fiind acoperiți de o pînză neagră, artiștii au devenit o reprezentare vie a muntelui Triglav, un simbol național al Sloveniei și vîrful cel mai înalt de pe teritoriul țării. Ei au literalizat, de asemenea, muntele, al cărui nume înseamnă „trei capete” în slovenă. În opinia artiștilor, cuvintele folosite pentru a exprima diverse concepte sînt la fel de reale ca obiectele însele și merită să fie pronunțate. În manifestul lor artistic, afirmaseră că

these actions, Gotovac literally bares himself “to bare all those who in their own everyday lives resist and are afraid of the risks of any kind of change. Exposing his own naked body in a public place is for Gotovac a direct gesture, and a symbolic deed of freedom of behavior; he allows himself a large measure of freedom... calling on other people... to fight for their right to their personal freedom, irrespective in which area of human existence this freedom of action needs to be won.”⁸⁴ While individuals in Yugoslavia experienced a greater degree of personal freedom than in neighboring socialist countries, as in any country there were limits to that freedom, as witnessed with Iveković’s performance *Triangle*, mentioned above. Lazar Stojanović, the director of *Plastic Jesus*, was sentenced to a year and a half in prison because of the film (which was in fact his graduation project from film school), because he used film footage in a way that seemed to equate fascism and socialism (Gotovac, however, was not arrested for his part in the film).⁸⁵ That said, Gotovac continued his public actions using both his naked and clothed body throughout his career, which lasted well into the post-socialist period.⁸⁶ The continuity of this leitmotif supports Denegri’s suggestion that Gotovac used it as an expression of freedom, regardless of the particular human rights issues being faced at any particular time.

The Limits of the Body

The artist’s body can undergo its most significant transformation by being pushed to its physical limits, damaged or destroyed. Examples of extreme body art action can be seen throughout the history of performance art in the East and in the West. For example, in *Shoot* (1974), American artist Chris Burden had himself shot in the arm by a friend, in an attempt to experience first-hand the violence witnessed on a daily basis in the Vietnam War that was being televised throughout the world. In treating the body as raw material, it follows that one possibility is to subject that material to a test, to see how much it can withstand. Zdenka Badovinac has already decried claims that the restrictive atmosphere in Eastern Europe led to a “greater aggression of Eastern European artists toward their bodies” in performance art, by citing examples, such the one above. She does assert, however, that the significant difference between works of art created in these two distinct geo-political spaces, is something “invisible and unsigned”⁸⁷ – in other words, the meaning changes in connection with the context. According to Badovinac, “similar gestures are read differently in different spaces”.⁸⁸

The artists associated with the Student Culture Center in Belgrade often engaged in activity that stretched their bodies to their physical limits in their performance. Marina Abramović is perhaps best known for this type of work, but she is certainly not the only artist from Belgrade representative of this trend. In her first performance, *Rhythm 10*, which actually took place in Edinburgh in 1973, in the context of the Edinburgh Festival, she involved herself in a game of self-harm, by stabbing a knife in between her fingers, spread out on the floor. Each time she stabbed herself, she switched knives, until she used all twenty. As she had recorded the performance, she then played the tape back, attempting to copy her previous gestures, including the ones that brought her harm. In other performances, such as *Rhythm 5* (1974) the artist lost consciousness due to smoke inhalation, and in *Rhythm 2* (1974), the artist had seizures and then lost control of her body due to medication that she took to induce these physical states. In that same year, Raša Todosijević, another artist associated with the Student Culture Centre, performed *Drinking Water – Inversions, Imitations, and Contrasts*, during which he drank 26 glasses of water, in an attempt to synchronize his swallowing with the breathing of a fish that he had removed from water. Because of the large quantity of water he drank in such a short time, he vomited periodically throughout the 35-minute performance. Branislav Jakovljević has written about the performances that took place at the Student Culture Centre in the context of the protests

„obiectele sînt reale. Ne apropiem de realitatea unui obiect prin a accepta că este așa cum este [...]]. Cuvîntul înregistrează și pronunță o asemenea voce a obiectului. Vorbirea rostește vocea semnificată prin cuvinte. Aici e locul în care vorbirea se întîlnește cu muzica – vocea obiectului înregistrată ca sunet”.⁸¹ Astfel, numele și masa spațiului fizic au o greutate egală ca obiecte pentru artist, ceea ce e exprimat în acțiunea lor prin prezența fizică a corpurilor lor în spațiul public și prin documentarea fotografică.

Corpul expus

În timp ce declararea prezenței și a substanței corpului omenesc fusese semnificativă în peisajul comunist, una dintre afirmațiile cele mai puternice pe care le pot face artiștii e să-și expună corpul unui public. Așa cum menționase Badovinac, expunerea corpului gol e limitată atît în mediul estic, cît și în cel vestic. Cu toate astea, potrivit ei, în Vest asta se datorează moravurilor și decenței publice, pe cînd în Est, apariția nudului în public poate căpăta dimensiuni mai politice.⁸² În Uniunea Sovietică, de pildă, existase o prohibiție în privința goliciumii în artă în general, iar supravegherea constantă a spațiilor publice a însemnat că expunerea corpului cuiva, bărbat sau femeie, putea avea consecințe serioase. Totuși expunerea în public a corpului gol reprezintă forma supremă a libertății de exprimare. Tomislav Gotovac a gustat pentru prima oară această libertate în 1971, la Belgrad, cînd a alergat pe o stradă aglomerată complet dezbrăcat, într-o scenă din filmul *Isus din plastic*. Deși acțiunea a durat doar cîteva secunde, Gotovac alergînd dintr-un automobil într-altul, parcat undeva în josul străzii, scena e cunoscută drept primul moment de alergare nud în Europa de Est. Alergarea nud a devenit un fenomen în cultura populară americană în anii 1970, cel mai probabil ca răspuns la revoluția sexuală și la mișcarea hippie. Cu toate astea, pentru Gotovac, lucrînd într-o țară prin care revoluția sexuală nu a trecut, dezbrăcatul în sfera publică a echivalat cu tactica avangardistă a „șocării burgheziei”. Faptul că s-a bazat pe acțiunile sale pentru a șoca poate fi văzut din felul în care le-a construit. Zece ani după alergatul său în Belgrad, artistul și-a creat primul *performance* public care implica golicieune, intitulat *Sînd culcat pe asfalt, sărutînd asfaltul (Zagreb, te iubesc!)*, în care a făcut toate lucrurile menționate în titlu, răcnind afirmația din titlu în timp ce mergea pe strada Ilica, una dintre arterele principale ale Zagrebului. *Performance*-ul, asemănător multor lucrări ale sale care implicau nuditate sau alte indiscreții, s-a terminat prin arestarea sa. De fapt, artistul s-a apucat de aceste acțiuni știind foarte bine că ele vor fi întrerupte de acești așa-numiți „paznici ai moralității”.⁸³ Așa cum scrisese Ješa Denegri despre aceste acțiuni, Gotovac se dezbracă literal pentru „a-i dezbrăca pe toți cei care, în viața lor cotidiană, rezistă la și le e teamă de riscurile oricărui fel de schimbare. Expunîndu-și propriul corp gol într-un spațiu public este pentru Gotovac un gest direct și o faptă simbolică țînînd de libertatea comportamentală; el își permite o mare libertate [...] chemîndu-i pe ceilalți [...] să lupte pentru dreptul lor la libertatea lor personală, indiferent în care zonă a existenței omenesti trebuie cîștigată această libertate de acțiune”.⁸⁴ Deși indivizii din Iugoslavia au experimentat un grad mai mare de libertate personală decît cei din țările socialiste vecine, precum în orice altă țară existaseră și aici limite ale libertății, așa cum se arată în *performance*-ul *Triunghiul* de Iveković, menționat mai sus. Lazar Stojanović, regizorul filmului *Isus din plastic*, fusese pedepsit cu un an și jumătate de închisoare din cauza acestui film (care fusese, de fapt, proiectul său de diplomă la Facultatea de Film), deoarece i s-a imputat că a folosit filmul într-un fel care părea să echivalenze fascismul și socialismul (Gotovac n-a fost arestat totuși pentru rolul său din acest film).⁸⁵ Gotovac și-a continuat acțiunile publice folosindu-și atît corpul gol, cît și pe cel îmbrăcat de-a lungul întregii sale cariere, care a durat destul de mult și s-a întins și în perioada postcomunistă.⁸⁶ Continuitatea acestui lait-

that took place in Belgrade, among other places across the world, in 1968. In his view, the protests were a true challenge to the system, in that the student bodies that appeared in the streets were disorderly and destructive, and they refused to be homogenized in the way that one witnesses in the socialist spectacles such as mass rallies, Youth Day Relay Races, or Youth Work Actions.⁸⁹ He describes such mass actions as the epitome of allegory, insofar as the people present are not represented as individuals, but rather emblematic of the unity of the socialist state under the prevailing ideology. Jakovljević draws a parallel between the 1968 student protests and the performances that took place in SKC several years later. In his words, “the works of the Belgrade performance artists from the early ’70s are the sole legitimate continuation of the aesthetic intervention of June 2 and 3, 1968 [the dates of the student protests – AB]”.⁹⁰ For him, whereas the bodies of the spectacle were allegorical, the SKC bodies were examples of de-allegorization, insofar as they turn towards “the instantaneous, the perishable, the ephemeral”⁹¹, citing works by Abramović and Todosijević as examples. He contrasts Todosijević’s “ascetic body” in *Drinking Water* with the “athletic bodies that exercise in the stadium”, noting that in it was the protests that “made visible the bodies that were vulnerable and wounded; emaciated, unregimented bodies that don’t march and don’t exercise in union”.⁹² Like Todosijević, Abramović deliberately made herself vulnerable, not only in front of her viewers, as in *Rhythm 2*, but also among them, as in *Rhythm 0* (1974), when she empowered her audience by giving its members 72 objects to use on her as they wished, including objects that caused pleasure, and those that caused pain.

Czech body artists Petr Štembera and Jan Mlčoch created works of art that focused on the body and its limits of endurance. For example, in *Grafting* (1975), Štembera undertook a grueling attempt to graft a tree to his arm, uniting his body with nature, which resulted in him getting blood poisoning. That same year, he performed *Sleeping in a Tree*, wherein he slept in the branches of a tree after going without sleep for three nights. In Morganová’s view, in these works Štembera used his body as “a means for exploring and testing an undetermined situation”.⁹³ Jan Mlčoch’s *20 Minutes* also took place that year, a performance in which he sat against the wall, while a long rod with a knife at the end was pointed at his stomach. Setting an alarm clock for twenty minutes, he asked an assistant to move the rod closer to him, thus pressing the knife into his stomach, if he lost concentration at any point. Because of a malfunction with the clock, the performance lasted for 44 minutes. Like Štembera, Mlčoch creates situations that would present danger or harm to him, and willfully accepts the challenge. Jindřich Chalupecký has interpreted this as being about control. In his words, “they want to handle these extreme situations, not succumb to them”.⁹⁴ The artists present the body as their strongest material to weather any challenge, whether real or contrived.

While in the communist period the body was utilized by artists as a symbol of freedom, and a tool of self-expression, it remains relevant and valid material for artists in the post-socialist period as well. Although limits on artistic freedom may be different after the system change, the body is still seen by many to represent the ultimate expressive element, one of the most visceral ways of connecting with one’s viewers or having an impact on them. For example, Serbian artist Zoran Todorović (b. 1965) does not see the physical limits of the body’s exterior as an obstacle. Rather, he moves beyond the layer of the skin to access the body’s interior, commandeering it in his work. In *Agalma* (2003–2005), the artist had fat removed from his stomach, which he used to make soap. During the exhibition of the piece, visitors were able to wash their hands with the soap; they also had the possibility of being bathed by the curators, in a private bathroom (in a rented hotel room). The piece is a token of affection for the viewers, as the title refers to the Greek word for a gift offered to the gods. In fact, it is a gesture of intimacy,

motiv sprijină sugestia lui Denegri conform căreia Gotovac și-a folosit corpul ca pe o expresie a libertății, indiferent de chestiunile particulare legate de drepturile omului, care ar fi apărut la un moment dat.

Limitele corpului

Corpul artistului își poate atinge transformarea cea mai semnificativă cînd e împins la limitele sale fizice, vătămat sau chiar distrus. Exemple extreme de *body art* pot fi văzute în întreaga istorie a artei *performance* atît în Est, cît și în Vest. De exemplu, în *Shoot* (1974), artistul american Chris Burden s-a lăsat împușcat în braț de un prieten, în încercarea de a trăi violența directă prezentă în mod obișnuit în Războiul din Vietnam, difuzat în întreaga lume prin intermediul televiziunii. Considerînd corpul ca pe o materie primă, rezultă că o posibilitate e aceea de a supune acest material unui test, pentru a vedea cît poate suporta. Zdenka Badovinac a dezamorsat deja pretenția că atmosfera restrictivă din Europa de Est a dus „la o mai mare agresiune a artiștilor est-europeni față de propriile corpuri” în arta *performance*, citînd exemple precum cel de mai sus. Ea spune totuși că diferența semnificativă dintre operele de artă create în aceste două spații geopolitice distincte e ceva „invizibil și neassignat”⁸⁷ – cu alte cuvinte, semnificația se schimbă în legătură cu contextul. Potrivit lui Badovinac, „gesturi similare sînt citite în mod diferit în spații diferite”.⁸⁸ Artiștii asociați cu Centrul de Cultură Studentesc din Belgrad s-au angajat adesea în *performance*-urile lor la activități ce duceau corpurile lor la limitele fizice. Marina Abramović e poate cea mai cunoscută pentru acest tip de muncă, dar cu siguranță că ea nu e singurul artist din Belgrad reprezentativ pentru acest curent. În *performance*-ul ei *Rhythm 10*, care a avut loc la Edinburgh în 1973, în contextul Festivalului de la Edinburgh, ea s-a angajat într-un joc de autovătămare, înfigînd un cuțit în spațiul dintre degete, palma sa fiind așezată cu degetele depărtate pe podea. De fiecare dată cînd se rănea, ea schimba cuțitele, pînă a ajuns să le folosească pe toate douăzeci. După ce a înregistrat *performance*-ul, ea a dat banda înapoi, încercînd să copieze gesturile ei de mai înainte, inclusiv cele care au rănit-o. În alte *performanțe*-uri, cum ar fi *Rhythm 5* (1974), artista și-a pierdut cunoștința datorită inhalării de fum, iar în *Rhythm 2* (1974) a intrat în convulsii, iar apoi a pierdut controlul asupra corpului ei datorită unor medicamente pe care le-a luat pentru a induce aceste stări fizice. În același an, Raša Todosijević, un alt artist asociat cu Centrul de Cultură Studentesc, a executat *Drinking Water – Inversions, Imitations, and Contrasts*, pe parcursul căruia a băut 26 de pahare de apă, în încercarea de a-și sincroniza înghițiturile cu respirația unui pește scos din apă. Din cauza cantității mari de apă băute într-un timp atît de scurt, el a vomitat de cîteva ori în timpul *performance*-ului de treizeci și cinci de minute.

Branislav Jakovljević scrisese despre *performance*-urile care au avut loc la Centrul de Cultură Studentesc în contextul protestelor de la Belgrad și din întreaga lume în 1968. În opinia sa, protestele au fost o adevărată provocare pentru sistem deoarece corpurile studenților care au apărut pe străzi erau dezordonate și distructive, iar ei refuzau să fie omogenizați în felul în care se putea vedea în spectacolele socialiste cum ar fi defilările, alergările de ștafetă cu ocazia Zilei Tineretului sau acțiunile de muncă ale tineretului.⁸⁹ El descrie asemenea acțiuni în masă ca pe un prototip al alegoriei, în măsura în care oamenii prezenți nu sînt reprezentați ca indivizi, ci mai degrabă ca embleme ale unității statului socialist sub stindardul ideologiei dominante. Jakovljević trasează o paralelă între protestele studentești din 1968 și *performance*-urile care au avut loc în cadrul CCS cîțiva ani mai tîrziu. Cu cuvintele sale, „lucrările artiștilor de *performance* din Belgrad de la începutul anilor 1970 sînt singura continuare legitimă a intervenției estetice de pe 2 și 3 iunie 1968 [datele protestelor studentești – AB]”.⁹⁰ Pentru el, în timp ce corpurile din cadrul spectacolului

as the viewer is invited to become a participant and benefit from the artist’s pain by washing his hands with the soap. Artist and viewer could not be any closer following the latter’s consumption of the work.

In *Assimilation* (1997–2006), Todorović made aspic from human tissue that had been discarded after different cosmetic surgeries, for example rhinoplasty or liposuction, and served it to viewers at the opening of his exhibition. Those attendees were aware of the contents of the food being offered them; some tasted it, and others did not. Here, the recycling of these pieces of human flesh raises questions about contemporary notions of beauty; by giving viewers the opportunity to feast on that which is discarded in order to beautify, the artist asks them to consume for nourishment that which is seen as waste and excess by another. In the context of the opening in the gallery, it also gave rise to question about one of the most extreme forms of body mutilation, cannibalism, as some attendees asked whether it was legal, or even healthy, to eat human flesh. The very visceral and recent public performances of Russian artist Petr Pavlensky (b. 1984) provide continuity with the past in the use of the body as a manifestation of freedom. However, Pavlensky’s performances are overtly political, not to mention public, and in the post-Soviet space of contemporary Russia this volatile mix has resulted in the artist’s detention and arrest. The artist has created a number of performances whose intention is to function as direct political protest and commentary. For example, in 2012, he appeared in front of Kazan Cathedral in St. Petersburg, with his mouth sewn shut, holding a banner that equated the actions of punk feminist performance group Pussy Riot⁹⁵, for which two members were eventually sentenced to prison, with those of Jesus Christ. The piece recalls the now iconic image of David Wojnarowicz in a film still from the movie *Silence = Death*, a documentary featuring artists’ reactions to the AIDS crisis in New York City, an action also associated with a political message. Pavlensky’s 2013 performance, *Carcass*, involved the artist laying naked, wrapped in barbed wire, in front of the Legislative Assembly in St. Petersburg, in protest of violations of human rights and liberties by the current Russian government. That same year, in *Fixation*, he nailed his scrotum to a cobblestone in Red Square, symbolizing the apathy and indifference of contemporary Russian society, which prevents people from acting and protesting against the very government that violates their individual liberties.

The Body within the System

Michel Feher has described the body as an “actualizer of power relations”⁹⁶ in contemporary society. At the same time, he says, it “resists power”. Consequently, for him, the body encompasses the tension “between mechanisms of power and techniques of resistance”.⁹⁷ Nowhere is this truer than in the socialist spaces of Eastern Europe, where the body, in both public and private space, was constantly policed. While compliance and conformity was a survival strategy, one possible escape was to completely disengage, in order to avoid the repercussions that came with activism. A third way has been discussed by Klara Kemp-Welch as antipolitics, wherein artists pursue their authentic selves but do not engage in politics directly. Amelia Jones notes the fact that it was Jackson Pollock’s “active body” that was promoted around the world as a symbol of freedom (artistic and otherwise) during the Cold War.⁹⁸ Furthermore, she described the development of performance art that involved the body, both of the artist and viewer, as a wake-up call by artists for passive audiences in the consumer age. In her words, artists created these works to “solicit rage, compassion and other emotions which would presumably break down the apathy and passivity promoted by corporate bureaucracy”.⁹⁹ What the East lacked in corporate bureaucracy, it made up for in governmental bureaucracy, and one could argue that artists in Eastern Europe also utilized body art as a counter to passivity and apathy. Being actively engaged within the cultural sphere offered a sense of empowerment that was perhaps unavailable in

fuseră alegorice, corpurile CCS au fost exemple de dezalegorizare, în măsura în care ele vizau „instantaneul, perisabilul, efemerul”⁹¹, citînd ca exemple lucrări de Abramović și Todosijević. El pune în contrast „corpul ascetic” al lui Todosijević din *Drinking Water* cu „corpurile atletice care fac gimnastică pe stadion”, făcînd observația că în acest corp ascetic a avut loc protestul ce „a făcut vizibile corpurile vulnerabile și rănite; corpurile emaciate, neînregimentate care nu mășcăluiesc și nu se mișcă la unison”.⁹² Ca Todosijević, Abramović s-a făcut în mod deliberat vulnerabilă, nu doar în fața privitorilor, ca în *Rhythm 2*, dar și printre ei, ca în *Rhythm 0* (1974), cînd a predat inițiativa celor din public, dîndu-le 72 de obiecte pe care le puteau folosi pe corpul ei așa cum doreau, printre acestea fiind unele care produceau plăcere, dar și unele care produceau durere.

Reprezentanți cehi ai *body art*, Petr Štembera și Jan Mlčoch creaseră opere de artă care se concentrau pe corp și pe limitele sale de duranță. De pildă, în *Altoire* (1975), Štembera a făcut o încercare chinuitoare de a altoi un pom pe brațul său, unindu-și corpul cu natura, ceea ce a dus la o septicemie. În același an, el a executat *performance*-ul *A dormi într-un copac*, în care, după trei nopți nedormite, s-a dus la culcare pe ramurile unui copac. În opinia lui Morganová, în aceste lucrări Štembera și-a folosit corpul ca pe „un mijloc de a explora și de a testa o situație incertă”.⁹³ *20 de minute* de Jan Mlčoch a avut loc în același an. E vorba de un *performance* în care s-a așezat cu spatele la un perete în timp ce un băț lung cu un cuiț la capăt era orientat spre abdomenul său. Fixînd un ceas deșteptător să sune după douăzeci de minute, el l-a pus pe asistentul său să aducă bățul mereu mai aproape, existînd riscul ca dacă își pierde concentrarea cuițul să i se înfigă în abdomen. Din cauza unei defecțiuni a ceasului, *performance*-ul a durat 44 de minute. La fel ca Štembera, Mlčoch creează situații care prezintă pericole sau în care s-ar putea răni și acceptă de bunăvoie provocarea. Jindřich Chalupecký a interpretat asta ca fiind despre control. Cu cuvintele sale, „ei voiau să rezolve aceste situații extreme, să nu le cedeze”.⁹⁴ Artiștii prezintă corpul ca materialul lor cel mai puternic pentru a rezista oricărei provocări, reale sau inventate.

Cu toate că în perioada comunistă corpul fusese utilizat de artiști ca un simbol al libertății și un instrument al autoexprimării, el rămîne un material revelator și valid și pentru artiștii din perioada postsocialistă. Chiar dacă limitările libertății artistice pot fi diferite după schimbarea de regim, corpul e văzut încă de mulți ca reprezentînd elementul expresiv suprem, modalitatea cea mai viscerală de a te conecta cu privitorii sau de a avea un impact asupra lor.

De pildă, artistul sîrb Zoran Todorović (n. 1965) nu consideră limitele fizice ale exteriorului corpului ca un obstacol. El merge mai degrabă dincolo de stratul pielii pentru a avea acces la interiorul corpului, dominîndu-l în lucrările sale. În *Agalma* (2003–2006), artistului i s-a îndepărtat un strat de grăsime de pe abdomen, pe care l-a folosit apoi pentru a fabrica săpun. În cadrul expoziției, vizitatorii au avut posibilitatea de a se spăla pe mîini cu acest săpun; li s-a oferit, de asemenea, să fie îmbăiați de curatori într-o baie privată (într-o cameră de hotel închiriată). Piesa e o dovadă a afecțiunii pentru privitori, titlul citînd un cuvînt grec pentru o ofrandă oferită zeilor. În realitate, e vorba de un gest de intimitate, căci privitorul e invitat să participe la durerea artistului și să beneficieze de pe urma ei spălîndu-și mîinile cu săpunul. Artistul și privitorul n-ar putea fi mai apropiați de atît după ce acesta din urmă consumă opera.

În *Asimilare* (1997–2006), Todorović a făcut o piftie din țesuturi omenеști aruncate în urma unor intervenții chirurgicale cosmetice, cum ar fi rinoplastia sau liposucția, o piftie pe care a oferit-o privitorilor la vernisajul expoziției. Participanților li s-a spus ce li se oferă. Unii au gustat-o, alții nu. Aici, reciclarea acestor bucăți de carne ome-nească ridică probleme despre ideile contemporane de frumusețe; acordînd pri-

other spheres. As Morganová has noted, artistic experiment was a method of endurance. In her words, “during the dark years of normalization, it was a world that they created for themselves to survive”.¹⁰⁰

Performance art offered unique opportunities of resistance in a time of great political control. It enabled the artist to not only express opposition or dissent, but actually embody it. A case in point is Ion Grigorescu’s video performance *Dialogue with Ceaușescu* (1978), where the artist, playing the role of himself, as interviewer, and also the role of Nicolae Ceaușescu (by wearing a mask), proceeds to interview the man who had effectively closed down public dialogue in communist Romania. The artist’s comments about the piece indicate the freedom it afforded him: “I tried to . . . imagine how he would answer tough questions that in real life nobody would have dared to ask him.”¹⁰¹ He also commented on the risk involved, and stated that when his colleague, Geta Brătescu, saw the masks that he used for the performance in his studio, she rebuked him, stating that she didn’t even want to know what he was doing with them.¹⁰² This performance, in embarking on such subject matter, posed a risk not only to the artist, but to those in his social circle who could have been implicated by default, should the material have been discovered. In Czechoslovakia, during the normalization period, artists also utilized the artistic space to give voice to concerns over what was taking place in the social and political sphere. In *Bianco* (1977), Jan Mlčoch lay on the floor for a half hour, spitting into his own face. He then sat at a table and worked on signing his name to a piece of paper for one half hour, but at the end of the thirty minutes, his signature was still not complete. The piece was a reference to Charter 77, a text published in that same year calling on the Czech government to address human rights violations in the country following the Prague Spring. The decision to sign the document was in no way clear cut; while on the one hand the signatories did so to remain true to their ethical beliefs, on the other they faced persecution and loss of employment, not only for themselves but also for their families. Mlčoch’s hesitance to sign represents the resistance on the part of many individuals.

In Hungary, Tamás Szentjóby was known for making highly politicized works that were critical of the regime. Eventually, his activity in experimental art and contact with dissidents led him to be imprisoned, following which went into exile in Switzerland in 1975.¹⁰³ In 1972, he created a public performance in front of the Hotel Intercontinental in downtown Budapest. Entitled *Sit Out – Be Forbidden!*, he re-enacted the gagging of Black Panther co-founder Bobby Seale at his trial for inciting violence at the 1968 Democratic Convention in Chicago, following his outbursts in the courtroom. In the Hungarian context, the significance of a man sitting with his mouth bound with a leather belt is an obvious reference to censorship encountered not only by artists, but all individuals. Under the Kádár regime, following the 1956 Revolution, Hungarian artists operated under the policy outlined by cultural director György Aczél, known as the “three T’s” – Tiltás, Tűrés, Támogatás [Prohibited, Tolerated, Supported].¹⁰⁴ While many ambiguous acts or works of art could easily fall within the “tolerated” category, Szentjóby’s overtly political action veered into the category of the prohibited, and the police appeared shortly after his 20-minute performance ended.¹⁰⁵

State control and surveillance over everyday life persists in contemporary Belarus, which has been ruled by authoritarian President Alexander Lukashenko since 1994. The public sphere is still tightly surveilled, making any public action or demonstration nearly impossible, for artists as well as activists, as it will be subject to immediate police interruption and arrest. This context makes any public artist action or performance that much more remarkable. In *Patriot* from 2007, Belarusian artist Marina Naprushkina (b. 1981) entered a bookshop and purchased a framed portrait of President Lukashenko. She proceeded to carry it through the streets of Minsk under her arm, on the subway, through the largest squares and main streets of the city;

vitorilor posibilitatea să se ospăteze cu ceea ce s-a aruncat în vederea înfrumusețării, artistul le oferă să consume drept hrană ceea ce alții consideră deșeu și exces. În contextul vernisajului din galerie, lucrarea a pus întrebări despre una dintre formele cele mai extreme ale mutilării corpului, canibalismul, unii participanți întrebînd dacă era legal sau chiar sănătos să mănînci carne de om.

Performance-urile publice recente și foarte viscerale ale artistului rus Petr Pavlenski (n. 1984) furnizează o continuitate cu trecutul în privința folosirii corpului ca manifestare a libertății. Cu toate astea, *performance*-urile lui Pavlenski sînt explicit politice și publice, iar în spațiul postsovietic acest amestec volatil a dus la arestarea și detenția artistului. Acesta crease o suită de *performance*-uri a căror intenție e aceea de a funcționa ca un protest și, totodată, ca un comentariu politic direct. De exemplu, în 2012, el a apărut în fața catedralei din Sankt Petersburg, cu gura cusută, ținînd o pancartă care echivala acțiunile grupului de *performance* punk și feminist Pussy Riot⁹⁵, două dintre membrele căruia au fost condamnate în cele din urmă la închisoare, cu cele ale lui Isus Cristos. Piesa aduce aminte de imaginea acum emblematică a lui David Wojnarowicz dintr-o fotografie de film din pelicula *Tăcere = Moarte*, un documentar ce prezintă reacțiile artiștilor la criza SIDA din New York, acțiune asociată și cu un mesaj politic. În *performance*-ul din 2013 al lui Pavlenski, intitulat *Stîrv*, artistul stă culcat pe jos, gol, cu corpul înfășurat în sîrmă ghimpată, în fața Adunării Legislative din Sankt Petersburg, pentru a protesta împotriva încălcării drepturilor omului și a libertăților civile de guvernul rus actual. În același an, în *Fixație*, el și-a fixat scrotul de caldarîmul Pieței Roșii cu un cui, simbolizînd apatia și indiferența societății ruse contemporane, care îi împiedică pe oameni să acționeze și să protesteze împotriva guvernului care îi violează libertățile individuale.

Corpul în cadrul sistemului

Michel Feher descrisese corpul ca pe un „actualizator de raporturi de putere”⁹⁶ în societatea contemporană. Totodată, el spune că acesta „rezistă puterii”. Prin urmare, pentru el, corpul cuprinde tensiunea „dintre mecanismele puterii și tehnicile de rezistență”.⁹⁷ Niciunde acest lucru nu e mai adevărat decît în spațiile socialiste ale Europei de Est, unde corpul, atît în spațiul public, cît și în cel privat, fusese mereu supravegheat. Chiar dacă ascultarea și conformismul fuseră strategii de supraviețuire, una dintre posibilele căi de scăpare a fost dezangajarea completă, pentru a evita repercusiunile care însoțeau activismul. A treia cale fusese discutată de Klara Kemp-Welch drept o antipolitică, în care artiștii urmăreau sinele lor autentic, dar nu se angajau direct în luptele politice. Amelia Jones observă faptul că „trupul activ” al lui Jackson Pollock a fost promovat peste tot în lume ca un simbol al libertății (artistice și de altă natură) în perioada Războiului Rece.⁹⁸ Mai mult, ea descrisese dezvoltarea artei *performance* care implica trupul, atît al artistului, cît și pe cel al privitorului, ca pe un semnal de alarmă pe care artiștii îl dau publicului pasiv într-o epocă a consumului. Cu cuvintele ei, artiștii au creat aceste lucrări pentru „a trezi furie, compasiune și alte emoții despre care se presupunea că pot pune capăt apatiei și pasivității promovate de birocrăția corporatistă”.⁹⁹ Ceea ce Estului îi lipsea în termeni de birocrăție corporatistă fusese asigurat prin birocrăția guvernamentală și s-ar putea arăta că artiștii est-europeni au folosit *body art* și pentru a se opune pasivității și apatiei. Participarea activă la sfera culturală oferea și un sentiment de forță care a fost poate de negăsit în alte sfere. Așa cum remarcase Morganová, experimentul artistic fusese o metodă de rezistență. Sau, cum spune ea, „în perioada anilor întunecați ai normalizării, artiștii își creaseră o lume pentru a supraviețui”.¹⁰⁰

Arta *performance* oferise posibilități unice de rezistență într-o perioadă de control politic intens. Ea a permis artistului nu doar să-și exprime opoziția și dezacordul, ci chiar să le întrupeze. Un exemplu în acest sens e *performance*-ul video al lui Ion

the entire action was filmed on video. When she arrived home, she put the portrait on the wall and stood by it while the national anthem was played. The artist managed to do this without attracting suspicion, by walking very quickly and never looking back. While she didn’t do anything to disparage the president or his portrait, the ambiguity of the act meant that she could potentially have been found in violation of article 368, part 2 of the Criminal Code – insult to the President of the Republic of Belarus. The piece was so ambiguous that some people asked her, as she passed, whether she was for or against Lukashenko. Another person asked if he could take a picture, and queried the purpose of the action. She responded by asking him why he wanted to take a picture.¹⁰⁶ This interchange demonstrates the high level of suspicion and fear surrounding people in a country that is strictly policed.

In post-communist Eastern Europe, different concerns with the state, government and politics emerged. Many artists, and individuals, found themselves in the precarious position of being on the border between East and West, insofar as the West had opened up to this region of the world, yet the disparity between the local infrastructure and economy underscored the lingering divide between East and West that had supposedly been erased with the tearing down of the Berlin Wall.

Two contemporary artists from Moldova address the concerns of the “Eastern” artist directly, through performances that utilize disguise and costume, in particular using the plastic woven plaid bags that can be found across Eastern Europe, Africa and Southeast Asia, often referred to disparagingly as “refugee bags”. Ghenadie Popescu has created a suit out of the bags, and in 2006 he made his first performance in the suit, when he walked around Chișinău’s Central Market, looking at different items – including the very bags that his suit was made of, which were for sale there. He says that the suit signifies the “time of transition”¹⁰⁷ to capitalism, which, in his view, has lasted too long. These bags started appearing in the country in the 1990s; prior to that, throughout the Eastern bloc, shopping bags of any kind, even the plastic ones that are now customary in grocery stores, were nearly impossible to come by. The new market economy brought with it new products, many of which were cheap and flimsy, including these bags. But the bags were often all that people could afford; even the artist commented, with regard to his use of the bags: “I am from Eastern Europe. I am poor. This is all that I can afford.”¹⁰⁸

Tatiana Fiodorova (b. 1976) also makes use of these iconic bags in her performances, referencing both her own personal experiences as a citizen of Eastern Europe, as well as the situation for locals in general. In 2009, Fiodorova applied for a visa to travel to the UK, and was rejected, with no reason given. In response to this, the following year, she did a performance where she painted her body black – representing herself as a slave, or person without rights, in the context of Europe and the European Union. Entitled *I Go*, the piece involved the artist walking around Chișinău with her face and arms painted black, carrying a plastic plaid shopping bag, representative of individuals from less affluent geographies. But this shopping bag was a blue plaid one, to which she affixed a circle of gold stars, making it resemble the EU flag. In her performance she visited the Brancusi Exhibition Hall, a café, and even an event entitled FLOW (Festival for Conversation for Culture and Science), where she met the mayor of Chișinău and had her photo taken with him. She recreated the performance in several other cities, without the black paint. These performances featured the “EU shopping bag”, photographed in various locations across Europe: Bucharest, Prague, Krakow, Brussels, Paris, and Amsterdam.

In her video performance *European Clothing* (2010), the artist examined the world of clothing and fashion as an identifier, by traveling through Chișinău to the Central Market, where she tries to buy “European” clothing so that she can fit in in “Western” society. Underneath her clothing, however, she wears old Soviet unisex

Grigorescu *Dialog cu Ceaușescu* (1978), în care artistul, jucând atât rolul său, ca intervievator, cât și pe cel al lui Nicolae Ceaușescu (cu ajutorul unei măști), se apucă să-ia un interviu omului care a pus efectiv capăt dialogului public în România comunistă. Comentariile artistului despre această piesă indică libertatea pe care aceasta i-a dat-o: „am încercat [...] să-mi imaginez cum ar fi răspuns el la întrebările grele pe care în viața reală nimeni n-ar fi îndrăznit să i le pună”.¹⁰¹ El comentase și pe marginea riscului implicat în această acțiune și afirmase că atunci când colega lui, Geta Brătescu, văzuse în atelierul său măștile pe care le-a folosit pentru *performance*, ea l-a muștră, spunând că nici măcar nu vrea să știe ce făcea el cu aceste măști.¹⁰² Acest *performance*, prin faptul că s-a angajat într-o asemenea temă, a însemnat un risc nu doar pentru artist, ci și pentru cei aflați în cercul său de prieteni, care puteau fi implicați automat dacă materialul ar fi fost descoperit.

În Cehoslovacia, în perioada normalizării, artiștii au folosit spațiul artistic și pentru a da glas grijilor pe care și le făceau în legătură cu ce se întâmpla în sfera socială și politică. În *Bianco* (1977), Jan Mlčoch s-a întins pe podea o jumătate de ceas, scui-pînd în așa fel încît scuipatul să-i ajungă pe față. S-a așezat apoi la o masă și s-a străduit încă o jumătate de oră să-și pună semnătura pe o bucată de hîrtie, dar cînd timpul a expirat, semnătura încă nu era gata. Piesa făcea aluzie la Carta 77, un text publicat în același an, care somează guvernul cehoslovac să se pronunțe cu privire la încălcările drepturilor omului ce au avut loc cu ocazia Primăverii Pragheze. Decizia de a semna documentul nu era deloc clară; deși semnatarii au făcut-o pentru a rămîne fideli convingerilor etice pe care le împărtășeau, ei se confruntau totuși cu persecuția și șomajul, la care se expuneau nu doar pe ei înșiși, ci își expuneau și familiile. Ezitarea lui Mlčoch în a semna reprezintă o ezitare a multora.

În Ungaria, Tamás Szentjóby fusese cunoscut ca făcînd lucrări intens politizate, care erau critice la adresa regimului. În cele din urmă, activitatea sa pe terenul artei experimentale și contactele sale cu mulți disidenți i-au adus o pedeapsă cu închisoarea, iar cînd a fost eliberat în 1975, s-a autoexilat în Elveția.¹⁰³ În 1972, a făcut un *performance* public în fața hotelului Intercontinental din centrul Budapestei. Intitulat *Sit Out – Be Forbidden!*, el a rejucaț reducerea la tăcere cu un căluș în gură a lui Bobby Seale, cofondatorul Black Panthers, în urma izbucnirilor sale în sala de judecată, la procesul care i s-a intentat pentru incitare la violență cu ocazia Congresului Democrat din Chicago în 1968. În context maghiar, semnificația unui om care stătea așezat cu un căluș în gură era o aluzie evidentă la cenzura cu care se confruntau nu doar artiștii, ci toți indivizii. Sub regimul Kádár, după Revoluția din 1956, artiștii maghiari acționau în cadrul regulilor elaborate de directorul cultural György Aczél, cunoscute sub numele de „cele trei T-uri” – *Tiltás, Tűrés, Támogatás* [Interzicere, Toleranță, Sprijin].¹⁰⁴ Deși multe gesturi și lucrări ambigue puteau ajunge cu ușurință în categoria „tolerată”, acțiunea politică fățișă a lui Szentjóby vira înspre categoria interdicției, iar poliția a apărut la scurt timp după terminarea *performance*-ului ce a durat 20 de minute.¹⁰⁵

Controlul și supravegherea exercitate de stat asupra vieții cotidiene persistă în Belarusul contemporan, care a fost dominat de președintele autoritar Aleksander Lukașenko începînd cu 1994. Sfera publică e încă puternic urmărită, făcînd orice acțiune sau demonstrație publică aproape imposibilă, atât pentru artiști, cât și pentru activiști, sub amenințarea întreprinderilor polițienești și a arestărilor prompte. Acest context face acțiunile artistice publice sau *performance*-urile cu atât mai remarcabile. În *Patriotul* (2007), artista belarusă Marina Naprușkina (n. 1981) a intrat într-o librărie și a cumpărat un portret înrămat al președintelui Lukașenko. Ea l-a cîrăit apoi sub braț pe străzile Minskului, la metrou, prin cele mai mari piețe și pe străzile principale ale orașului, întreaga acțiune fiind filmată cu o cameră video. Cînd a ajuns acasă, a agățat portretul pe perete și a stat lîngă el în poziția de dreptei în timp ce asculta



Tatiana Fiodorova

I Go, intervention at FLOW (International Festival for Conversation for Culture and Science), Chișinău, Moldova, 2010, pictured with invited guest, the Mayor of Chișinău, Dorin Chirtoacă, courtesy: the artist

underwear. While she may be able to change her outward appearance to become “Western”, she will always have her Eastern origins beneath the surface. A similar sentiment can be seen in the *performance Star* (2012), where the artist models clothing from the “Red Star” clothing factory, where her mother used to work, during the Soviet era. She then attempts to make an EU flag using material from the factory, fabricating a European Union flag with materials made in the Soviet Union.

Fiodorova is committed to art that carries a message and addresses issues in contemporary society, demonstrating that the impulse to challenge the status quo and tackle injustices is just as strong in the post-Soviet period. Her *performance The World is Dirty, the Artist Must be Dirty* (2012) re-enacts Marina Abramović’s 1975 *performance, Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful*. Dressed in black, and seated in a small space covered with her plaid bags, the artist sits down, takes a jar out of her shopping bag, and proceeds to cover her exposed skin with black paint, chanting the words “the world is dirty, the artist must be dirty”, just as Abramović repeated similar lines as she brushed her hair. Fiodorova associates her position as a citizen of a post-Soviet republic of the former Soviet Union as having inferior status in the rest of Europe, an attitude that is reflected in the mass media and official rhetoric in the West, which often spreads fear and hate regarding a suspected mass influx of Eastern Europeans coming to the West to work, take advantage of the benefits systems, and overstay their visas. But the *performance* is

imnul național. Artista a reușit să facă toate acestea fără a atrage atenția, mergînd foarte repede și neuitîndu-se nicio clipă în urmă. Deși n-a făcut nimic care să-l discrediteze pe președinte sau portretul acestuia, ambiguitatea gestului a însemnat că ea ar fi putut fi acuzată de încălcarea articolului 368, paragraful 2 din Codul penal – insultă la adresa președintelui Republicii Belarus. Piesa fusese atât de ambiguă, încît cîțiva oameni au întreat-o, în timp ce mergea pe stradă, dacă era pentru sau împotriva lui Lukașenko. O altă persoană a întreat-o dacă putea să-i facă o poză și voia să știe care era scopul acțiunii. Ea a răspuns prin a-l întrea de ce voia să-i facă o poză.¹⁰⁶ Acest schimb de replici demonstrează nivelul înalt de suspiciune și teamă care îi împresoară pe oameni într-o țară supravegheată strict.

În Europa de Est postcomunistă, au apărut diverse griji vizînd statul, guvernul și politica. Mulți artiști și indivizi s-au trezit în poziția precară de a fi la granița dintre Est și Vest, în măsura în care Vestul s-a deschis către această regiune a lumii, cu toate că disparitatea dintre infrastructura și economia locală subliniază persistența diviziunii dintre Est și Vest, care se presupune că ar fi dispărut odată cu demolarea Zidului Berlinului.

Doi artiști contemporani din Moldova abordează în mod direct grijile artiștilor „estici”, prin *performance*-uri ce utilizează deghizările și costumele, dar mai ales plasele de voiaj țesute din plastic, ce pot fi găsite în toată Europa de Est, Africa și Asia de Sud-Est, menționate adesea cu dispreț ca „plase de refugiați”. Ghenadie Popescu a făcut un costum din aceste plase, iar în 2006 și-a făcut primul *performance* îmbrăcat în felul acesta. El s-a plimbat în jurul Pieței Centrale din Chișinău, examinînd diverse bunuri – inclusiv plasele din care a fost făcut costumul său și care erau puse la vînzare acolo. El spune că acest costum semnifică „perioada de tranziție”¹⁰⁷ la capitalism, care, în opinia sa, a durat prea mult. Aceste plase au început să apară în țară în anii 1990; înainte de asta, în întreg blocul estic, pungile pentru cumpărături de orice fel, chiar și cele de plastic, care sînt astăzi obișnuite în toate magazinele, au fost aproape imposibil de găsit. Noua economie de piață a adus cu ea noi produse, multe dintre ele ieftine și de proastă calitate, inclusiv aceste plase. Dar plasele fuseseră adesea tot ce oamenii își puteau permite; pînă și artistul declarase în privința utilizării de către el a acestora: „Sînt de aici. Sînt sărac. Asta-i tot ce-mi pot permite”.¹⁰⁸

Tatiana Fiodorova (n. 1976) utilizează și ea aceste plase emblematice în *performance*-urile ei, făcînd aluzie atât la experiențele ei personale în calitate de cetățean est-european, cât și la situația locală în general. În 2009, Fiodorova a solicitat o viză de călătorie în Marea Britanie și a fost refuzată fără nicio explicație. Ca răspuns, anul următor a făcut un *performance* în care și-a vopsit trupul în negru – reprezentîndu-se pe sine ca sclav, o persoană fără drepturi în contextul Europei și al Uniunii Europene. Intitulată *I Go*, piesa consta din artista plimbîndu-se pe străzile Chișinăului cu fața și brațele pictate în negru, purtînd plase de plastic cu modele de pleduri, reprezentative pentru indivizii provenind din regiuni mai puțin bogate. Dar această plasă de voiaj era albastră, iar artista a decorat-o cu un cerc făcut din stele galbene, făcînd-o să semene cu drapelul UE. În cadrul *performance*-ului ea vizitase Centrul Expozițional „Constantin Brăncuși”, o cafenea și chiar un eveniment intitulat FLOW (Festival de Dialog pentru Cultură și Știință), unde s-a întîlnit cu primarul Chișinăului și s-a fotografiat cu el. Ea a refăcut acest *performance* în multe alte orașe, fără vopseaua neagră. Aceste *performance*-uri au inclus „plasa de voiaj UE”, fotografiată în diverse locuri din Europa: București, Praga, Cracovia, Bruxelles, Paris și Amsterdam.

Într-un *performance* video intitulat *European Clothing* (2010), artista a examinat lumea îmbrăcăminte și a modei ca semne de identificare, călătorind prin Chișinău, către Piața Centrală, unde încearcă să cumpere îmbrăcăminte „europeană” pentru a se putea adapta societății „occidentale”. Sub îmbrăcăminte ei se află totuși o pereche de chiloți sovietici de modă veche și unisex. Deși ea își poate schimba imagi-

not just about the position of a “dirty” outsider, it is also about art, because the artist feels that art should not simply be about creating beautiful images. Rather, it should deal with conceptual issues and current problems.

The concerns with the discrepancies and distance between East and West captivated Romanian artist Teodor Graur (b. 1953) in the immediate aftermath of the Revolution in Romania and the end of communism. In a 1993 *performance* at the Zone Festival in Timișoara, Graur emphasized the disconnect between East and West by using a short-wave radio to attempt to make contact with the West, which had supposedly just opened up to countries such as Romania. Speaking in English, the artist asks if anyone can hear him, but there is no response. The tension between East and West was played out quite vividly in a car race orchestrated by the artist, together with the Euroartists Group, at the AnnArt Festival in Sfîntu Gheorghe, Romania, in 1994. In the action, a Volkswagen Polo races with a Romanian Dacia. Eventually, the cars come into contact with each other head on, and proceed to duel. In the end, the German driver is declared the winner – the German car is better and more powerful – and he is even awarded the “prize” of a young Romanian girl who was a passenger in the Dacia. The fact that more than twenty years separates this early work of Graur and that of Fiodorova and Popescu indicates that the concerns of the “Eastern European” citizen are still pertinent and present, even one generation after the system change and the opening up between East and West.

At the time of writing, the status of the European Union remains a contentious subject across Europe. Discussion regarding economic disparities, inequitable distribution of resources, and questions as to whether current members will secede, is ongoing. In Eastern Europe, however, there exist different topics of discussion surrounding the Union, most notably the question of accession, and what potential benefits or risks there are to joining the Union. While many from the former communist countries of Eastern Europe were eager to join the EU prior to the financial crisis of 2008, seeing it as a guarantee of safety and economic security, nowadays that argument is harder to maintain. In the post-communist period, a number of artists have utilized body art to create vivid statements about the relation of the EU to their individual destinies.

Slovenian artist Ive Tabar (b. 1966) is perhaps one of the most vocal artists on the subject of the EU and his country’s relation to it. Tabar, who is in fact a medical professional, with no formal artistic training, created a series of four *performances* in the period immediately before and after Slovenia’s accession to the EU in 2004. The first piece, *Europa I*, from 1999, dealt with Slovenia’s obsession with entry into the EU. The artist imbibed a blue liquid with gold stars in it, then placed tubes in his nose and pumped his stomach out. The piece plays on the Slovenian phrase “to have something/someone in your stomach”, which is used when you can’t stand that thing or person, and indicates that you have to simply pump it out. The next piece in the series, *Europa II* (2001), was Tabar’s protest against EU membership, which he found less pleasant than drilling a hole in his shin bone, which he did in the gallery.¹⁰⁹ Whereas in English, the saying is “I’d rather have a hole in my head than... (do something)”, in Slovenian, the phrase is “it’s better to drill a hole in one’s knee than...” With his *performance*, Tabar literalizes the expression to convey his sentiments regarding EU accession.

On the eve of Slovenia’s entrance into the EU, Tabar’s *performance (Europa III, 2003)* involved him removing his middle fingernail, which had been painted with the Slovenian coat of arms, affixing it to a plastic salamander – a species indigenous to Slovenia; and then “conquering” it (and thus Slovenia) by sticking an EU flag into the salamander, demonstrating the fact that the country would now be taken over by the Union.¹¹⁰ Finally, in 2007, three years after Slovenia became a full EU member, the artist created a *performance* that expressed disappointment with the unfulfilled expectations that that membership was supposed to have brought. In *Europa IV*, he again

nea exterioară pentru a deveni „occidentală“, nu se va putea dezbăra de originile ei estice de sub această suprafață. Un sentiment similar poate fi văzut în *performance*-ul *Star* (2012), în care artista servește de fotomodel pentru haine confecționate la fabrica „Steaua Roșie“, unde lucrase mai demult mama ei, în perioada sovietică. Ea încearcă apoi să facă un steag UE folosind materiale din fabrică, producând un asemenea drapel cu materiale făcute în Uniunea Sovietică.

Fiodorova e angajată de partea unei arte ce poartă un mesaj și abordează probleme ale societății contemporane, demonstrând că impulsul de a provoca statu-quo-ul și a discuta despre nedreptăți a rămas unul puternic și în perioada postsovietică. *Performance*-ul ei *The World is Dirty, the Artist Must be Dirty* (2012) repune în scenă un *performance* din 1975 de Marina Abramović, *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful*. Îmbrăcată în negru și așezată într-un spațiu strâmt, acoperit cu plasele sale din plastic, artista stă așezată pe jos, scoate un borcan dintr-una din plase și începe să-și acopere părțile expuse ale corpului cu vopsea neagră, intonând cuvintele „lumea e murdară, artistul trebuie să fie murdar“, la fel cum Abramović repetase replici asemănătoare în timp ce se pieptăna. Fiodorova își vede poziția ei în calitate de cetățean al unei republici postsovietice ca având un statut inferior în restul Europei, o atitudine care e reflectată și în mass-media și retorica oficiale din Vest, care răspîdesc adesea teamă și ură în privința preconizatului val de imigrări în masă a est-europenilor, care vin în Vest să-și găsească un loc de muncă, profită de beneficiile sistemului și stau mai mult decât le-ar permite vizele. Dar *performance*-ul nu e doar despre poziția intrusului „murdar“, ci și despre artă, deoarece artista simte că arta n-ar trebui să fie doar despre crearea de imagini frumoase. Mai degrabă, ea ar trebui să abordeze chestiuni conceptuale și probleme actuale.

Imediat după Revoluția din România și după sfârșitul comunismului, preocupările privitoare la discrepanțele și distanțele dintre Est și Vest l-au captivat și pe artistul român Teodor Graur (n. 1953). Într-un *performance* din 1993 la Festivalul Zona din Timișoara, Graur sublinia lipsa de legătură dintre Est și Vest cu ajutorul unui radio cu unde scurte prin care încerca să intre în contact cu Vestul, despre care se presupunea că tocmai devenise mai deschis către țări precum România. Vorbind englezește, artistul întreabă dacă e cineva care îl aude, dar nu primește niciun răspuns. Tensiunea dintre Est și Vest a fost prezentată foarte sugestiv printr-o cursă de mașini organizată de artist, împreună cu grupul Euroartists, la Festivalul AnnArt din Sfântu Gheorghe, România, în 1994. În cadrul acestei acțiuni, un Volkswagen Polo concurează cu o Dacie românească. La un moment dat, mașinile au intrat în contact direct și s-au duelat. La terminarea concursului, șoferul german e declarat învingător – automobilul nemțesc e mai bun și mai puternic – și i se oferă drept „premiu“ tînăra româncă aflată ca pasager în automobilul Dacia. Faptul că există o distanță de douăzeci de ani între această lucrare timpurie a lui Graur și lucrările lui Fiodorova și Popescu arată că grijile cetățenilor „est-europeni“ sînt încă pertinente și prezente, chiar și după o generație de la schimbarea de regim și deschiderea dintre Est și Vest.

Cînd scriu aceste rînduri, statutul Uniunii Europene rămîne un subiect litigios în întreaga Europă. Discuții despre disparitățile economice, distribuția inechitabilă a resurselor și întrebări despre faptul dacă membri actuali se vor desprinde din Uniune sînt la ordinea zilei. Totuși în Europa de Est dezbaterile despre Uniune au teme diferite; ele vizează cel mai vizibil chestiunea accesului la Uniune și posibilele beneficii și riscuri ce rezultă din aderarea la ea. Deși mulți oameni din fostele țări comuniste ale Europei de Est fuseseră dornici să adere la UE înainte de criza financiară din 2008, văzînd UE ca pe un garant al siguranței și al securității economice, în prezent e mai dificil să se susțină acest argument. În perioada postcomunistă, au existat artiști care utilizaseră *body art* pentru a crea declarații sugestive despre relația dintre UE și destinele lor individuale.

drank a blue liquid, then cut a hole into his stomach, stuck a catheter into it, and transferred the blue liquid into a container with gold fish in it. Reading this performance literally, the EU “pisses on” the promises it made to Slovenia.

Tabar began creating these performances after coming into contact with Jurij Krpan, director of the Kapelica Gallery in Ljubljana, a venue known for hosting extreme body art performances by artists such as Tabar, Orlan, Art Orienté Objet, Ron Athey, among others. Tabar began working with Krpan because he wanted to use his medical knowledge combined his body to express himself.¹¹¹ In doing so, he carries on the tradition of utilizing the body as the fundamental tool with which one can use to vividly convey the most intimate thoughts and feelings.

Tanja Ostojic (b. 1972) took a different, yet equally personal approach to the issue of EU membership and immigration. The reality of life as an artist of Serbian origin, following the NATO sanctions of the 1990s, hit hard as Ostojic gained notoriety for her work, and started receiving invitations to participate in international exhibitions that come with such recognition. Frustrated by the complicated procedures that she had to go through to obtain a visa to travel abroad, she decided to take an alternative approach, one that would simultaneously benefit her – if it was successful – by giving her the status of a Westerner with free right of movement through the EU – yet also implicate the bureaucratic structures and mechanisms that prevent people from having access to these “affluent geographies”. The project was entitled *Looking for a Husband with an EU Passport* (2000–2005), and started with an Internet campaign, where the artist advertised herself, putting her naked body on display for the viewer, and asked for prospective suitors to contact her at the email address, hottanja@hotmail.com. The artist received a number of responses, and finally settled on a mate, a German man, Klemens Golf, who was also an artist. Ostojic chose him as the most suitable candidate because of the fact that he was well aware of the pragmatic element of the project, and understood the conditions of the arrangement, thus he didn’t have any romantic notions that the marriage would be anything but one of convenience.¹¹² The artist emphasized that they did everything according to the law – it was, in fact, a legal marriage. But it was one that enabled her to get a marriage visa to come and live in Germany. By thwarting the system, the artist demonstrates its weaknesses and unsuitability on a human level.

This was not her first experience massaging the law. In fact, a work that coincided with the beginning of *Looking for a Husband with an EU Passport* involved the artist deliberately breaking the law, by crossing the border between Slovenia and Austria on foot, through the forests and mountains. *Illegal Border Crossing* (2000) was born out of necessity, as the artist had an exhibition to get to, and the visa process simply took too long.

The projects by Tabar and Ostojic represent the extreme lengths that artists will go to to convey an important message. While Tabar uses his medical knowledge about the body to push it to its physical limits, using his own flesh as a carrier of meaning regarding the important issues of the day, Ostojic completely obliterates the line between art and life, creating projects into which her entire life is subsumed. In doing so, both artists create very poignant messages that bring attention to relevant issues faced by their compatriots.

The Body and Self-Definition

As previously mentioned, Jones’s notion of performance as intersubjective has particular resonance with regard to body and performance art in Eastern Europe. While the communist state promoted uniformity, it was during and after the end of communist rule that individual nations began to reassert their individual national cultural identities. For example, in the Baltic States, the discussion of national-cultural identity was the foundation for the argument of the right to self-determination and independence, which eventually led to the gradual dissolution of the Soviet Union. In Yugoslavia, the govern-

Artistul sloven Ive Tabar (n. 1966) e poate unul dintre artiștii cei mai vehemenți în privința relației dintre UE și țara sa. Tabar, care lucrează de fapt în domeniul medical, fără o educație artistică formală, crease o serie de patru *performance*-uri în perioada de dinainte și de după aderarea Sloveniei la UE în 2004. Prima piesă, *Europa I*, din 1999, a discutat obsesia Sloveniei cu privire la intrarea în UE. Artistul a înghițit un lichid albastru care conținea stele galbene, apoi și-a plasat niște tuburi în nas și și-a făcut o spălătură stomacală. Piesa se bazează pe vorba slovenă: „a avea ceva/pe cineva în stomac“, folosită atunci cînd nu suportă ceva sau pe cineva, de care trebuie atunci să scapi printr-o spălătură stomacală. Cealaltă piesă din serie, *Europa II* (2001), fusese protestul lui Tabar împotriva statutului de membru al UE, care i s-a părut mai puțin plăcut decât găurirea propriei tibii, pe care a executat-o într-o galerie.¹⁰⁹ În timp ce în engleză există expresia „mai degrabă aș avea o gaură în cap decât să...“, în slovenă aceeași vorbă se traduce „mai bine mi-aș face o gaură în genunchi decât să...“ Cu acest *performance*, Tabar literalizează expresia pentru a-și exprima sentimentele despre aderarea la UE.

În ajunul intrării Sloveniei în UE, *performance*-ul lui Tabar (*Europa III*, 2003) a presupus îndepărtarea unghiei de pe degetul său mijlociu, pe care pictase stema Sloveniei. El lipise apoi unghia pe o șopîrlă dintr-o specie rară [*proteus anguinus* (n. tr.)], de găsit în puține locuri, dar și în Slovenia; după aceea șopîrla (și deci Slovenia) e „cucerită“ prin înfigerea în ea a unui drapel UE, demonstrînd faptul că țara va fi dominată acum de Uniune.¹¹⁰ În sfîrșit, în 2007, la trei ani după ce Slovenia a devenit un membru cu drepturi depline al UE, artistul a realizat un *performance* care exprima dezamăgirea față de neîmplinirea așteptărilor pe care trebuia să le onoreze aderarea. În *Europa IV*, el a băut iar un lichid albastru, apoi și-a făcut o gaură în abdomen în care înfipsea un cateter și a extras lichidul albastru, drenîndu-l într-un acvariu cu peștișori de aur. Citind în mod literal acest *performance*, UE „se pișă“ pe promisiunile făcute Sloveniei.

Tabar a început să facă aceste *performance*-uri după ce intrase în legătură cu Jurij Krpan, directorul galeriei Kapelica din Ljubljana, un loc cunoscut ca gazdă a unor *performance*-uri extreme de *body art*, realizate de artiști precum Tabar, Orlan, Art Orienté Objet, Ron Athey și alții. Tabar a început să lucreze cu Krpan deoarece voia să-și utilizeze cunoștințele medicale și propriul corp pentru a se exprima pe sine.¹¹¹ Făcînd asta, el duce mai departe tradiția folosirii corpului ca un instrument de bază prin care se pot reda în mod sugestiv cele mai intime gînduri și sentimente.

Tanja Ostojic (n. 1972) a avut o abordare diferită, dar la fel de personală, a problemei aderării la UE și a imigrației. Din cauza sancțiunilor NATO din 1990, realitățile vieții ca artist de origine sîrbă au afectat-o grav după ce munca ei obținuse notorietate și a început să primească invitații de participare la expoziții internaționale. Frustrată de procedurile complicate de obținere a unei vize pentru călătorii în străinătate, ea a decis să abordeze lucrurile diferit, într-un fel care să-i aducă beneficii (dacă reușea), acordîndu-i statutul de occidental cu drept de călătorie nelimitat în UE. Totodată însă, abordarea ei viza, de asemenea, structurile și mecanismele birocratice care îi împiedică pe oameni să aibă acces la aceste „geografii cu dare de mîină“. Proiectul s-a chemat *Looking for a Husband with an EU Passport* (2000–2005) și a pornit cu o campanie pe internet, în care artista își făcea redamă, expunîndu-și corpul dezgolit și rugîndu-i pe potențialii pețitori s-o contacteze la adresa e-mail hottanja@hotmail.com. Artista a primit numeroase răspunsuri și, în cele din urmă, s-a decis în favoarea unuia dintre pretendenți, un german pe nume Klemens Golf, care era și el artist. Ostojic l-a ales ca fiind cel mai potrivit din cauza faptului că acesta era conștient de elementul pragmatic al proiectului și a înțeles condițiile aranjamentului, astfel încît n-a existat nicio iluzie romantică în privința faptului că mariajul lor ar fi mai mult decât unul de conveniență.¹¹² Artista a subliniat că au făcut totul potrivit legilor – a fost,

ment promoted a uniform, collective Yugoslav identity over individual ethnicities, which reappeared following the death of Tito in 1980 and the gradual disintegration of the nation.

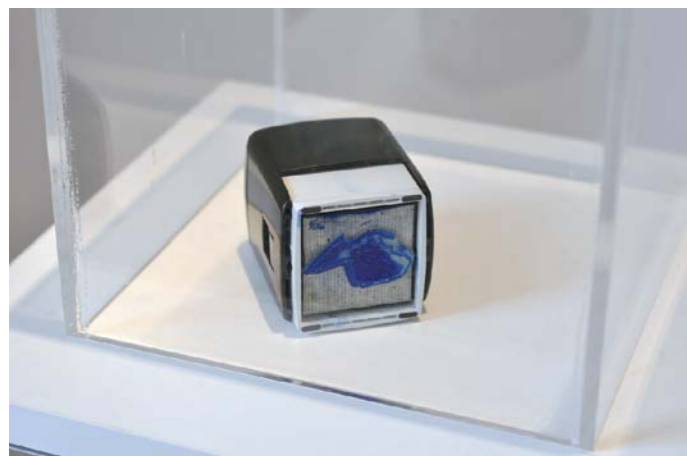
According to Jones, it is through body art that we can investigate the manner in which individual identity takes shape. In her words, “body art asks us to interrogate not only the politics of visibility but also the very structures through which the subject takes place...”¹¹³ She also reminds us of the contingency of that identity, that the self “cannot be known outside of its cultural representations”.¹¹⁴ Piotr Piotrowski has characterized action and body art in Eastern Europe as a vehicle through which artists arrived at self-knowledge¹¹⁵, and in many instances this was done through an interrogation of the subject in light of local history and culture.

Borjana Mrdja (b. 1982) is an artist who became markedly aware of her own identity at a very early age. She grew up in Kozarac, a city in Bosnia with high Bosniak population and a Serb minority. When the war started, as she recalls, “I was called a ‘Serb’ in abusive way, and as a child I didn’t realize what it meant. At that time I thought that we are all the same as Yugoslavians. The city was directly hit by war activities, and my family and me had to leave suddenly. So at a very early age I began to realize and question those historic, national and religious differences. And these are the roots of my interest in identity issues...”¹¹⁶ Several years after the war, in 2010, she recognized that a scar she had on her hand, from being burned by an iron in 1985, had transformed into a shape resembling the current borders of Bosnia and Herzegovina, and captured this in a photograph where she outlined the border in pen, titling the piece *Border*. She said that the photograph demonstrates the “burden of the border”, an entity that is usually invisible and conceptual, which in this instance is actually imprinted on her own body. The scar echoes the burden of the invisible border that each of us bears in the form of our own personal, individual identity, which is mapped onto our social, cultural, national and ethnic identities, in addition to the meanings of those identities that are imposed upon us from outside. In 2011, Mrdja shared this experience related to border inscriptions on the body with her audience, at the MS Dockville Festival in Hamburg. However, in this performative piece, entitled *Border MS Dockville*, the border unites, instead of dividing. Mrdja designed a stamp with the outline of the border of the location of Dockville, and stamped the hand of each visitor to the festival, all of whom – for the duration of their time at the festival – shared the same borders both in terms of the space that they were occupying and by the border inscribed on their bodies. In doing so, she demonstrates the temporal nature of borders, which are relative and subject to change. While Mrdja’s scar was accidental, Romanian artist Dan Perjovschi deliberately marked his skin with an indicator of his national identity, in a performance entitled *Romania* (Zone Festival, Timișoara, 1993), during which he had the word Romania tattooed on his arm, literally branding himself with his national identity. Ten years later, he had the tattoo removed in a performance entitled *Erasing Romania*. But the ink, he said, can never be truly removed; by treating it with lasers the ink is simply redistributed through his arm.¹¹⁷ The symbolism is not lost on the artist: although he declared himself “healed” of Romania, he can never escape his origins. Bulgarian artist Rassim (Kraštev) (b. 1972) continually redefines himself through the contours of his physical body, carving it out as a sculpture. One his earliest projects was *Corrections*, a long-duration performance in which the artist spent two years developing his body, working out according to a program devised by a professional body builder, and consuming special foods and proteins to bulk up his muscles. According to the artist, body-building was prohibited during the communist period, as it was associated with Western capitalist culture.¹¹⁸ In fact, there was only one specialist in this type of training in Bulgaria, whom the artist used as a consultant on the project. The aim of the project, according to the artist, was to create a new, modern sculpture. When the piece was exhibited in Bulgaria,

Borjana Mrdja
Border MS Dockville, 2011, action at MS Dockville Festival, Hamburg, courtesy: the artist



Borjana Mrdja
Border, 2010, photograph, courtesy: the artist



Dan Perjovschi, with assistant **Adrian Scorobete**
Romania, photo: Ileana Pintilie, performance at Zone International Performance Festival, Art Museum Timișoara 1993, courtesy: the artist



Dan Perjovschi
Erasing Romania, 2003, performance in the context of In the Gorges of the Balkans, Kunsthalle Fridericianum Kassel (curator René Block), photo: Niels Klinger, courtesy: Kunsthalle Fridericianum

de fapt, o căsătorie legală, dar una care i-a permis să obțină o viză de ședere în Germania. Dejucind sistemul, artista demonstrează slăbiciunile acestuia și caracterul său impropriu la un nivel pur omenesc.

Aceasta n-a fost prima ei experiență de dejucare a formelor juridice. De fapt, o lucrare care a coincis cu începutul proiectului *Looking for a Husband with an EU Passport* a presupus ca artista să încalce în mod deliberat legea, trecînd pe jos granița dintre Slovenia și Austria, peste munți și prin păduri. *Illegal Border Crossing* (2000) s-a născut din necesitate, căci artista trebuia să ajungă la o expoziție, iar procesul de obținere a vizei a durat pur și simplu prea mult.

Proiectele desfășurate de Tabar și Ostojic reprezintă extremele la care ajung artiștii pentru a transmite un mesaj important. În timp ce Tabar își utilizează cunoștințele medicale despre corp pentru a-l împinge la limitele sale fizice, folosindu-și propriul trup ca vehicul al unui mesaj despre chestiuni importante ale zilei, Ostojic șterge cu totul linia ce desparte arta și viața, creînd proiecte în care întreaga sa viață e pusă în joc. Prin asta, ambii artiști creează mesaje foarte incisive, care atrag atenția asupra problemelor importante cu care se confruntă compatrioții lor.

Corpul și autodefinirea

Cum spuneam mai sus, ideea lui Jones despre *performance* drept ceva intersubiectiv are o rezonanță particulară cu privire la *body art* și arta *performance* în Europa de Est. Deși statul comunist promovase uniformitatea, abia în momentul în care comunismul se apropia de sfîrșit și în perioada de după schimbarea de regim națiunile individuale au început să-și reafirme identitățile culturale naționale individuale. De pildă, în Țările Baltice, discuția despre identitatea național-culturală s-a aflat la temelia argumentului despre dreptul la autodeterminare și independență, care a dus în cele din urmă la disoluția treptată a Uniunii Sovietice. În Iugoslavia, guvernul a promovat o identitate uniformă, colectivă, care s-a aflat deasupra etniilor individuale, reapărute după moartea lui Tito în 1980 și dezintegrarea treptată a națiunii. Potrivit lui Jones, prin *body art* se poate investiga felul în care capătă formă identitatea individuală. Cu cuvintele ei, „*body art* ne face să interogăm nu doar politica vizualității, ci și structurile însele prin care subiectul are loc...”¹¹³ Ea ne aduce aminte, de asemenea, de contingentă identității, de faptul că sinele „nu poate fi cunoscut în afara reprezentărilor sale culturale”.¹¹⁴ Piotr Plotrowski caracterizase arta-acțiune și *body art* în Europa de Est ca mijloace prin care artiștii ajung la autocunoaștere¹¹⁵, iar în multe cazuri asta a avut loc printr-o interogare a subiectului în lumina istoriei și a culturii locale.

Borjana Mrdja (n. 1982) e o artistă care a devenit deosebit de conștientă de identitatea ei la o vîrstă extrem de fragedă. Ea a crescut în Kozarac, un oraș din Bosnia cu populație majoritar bosniacă și cu o minoritate sîrbă. Cînd a început războiul, își amintește ea, „eram batjocorită pentru că sînt «sîrbă» și, copil fiind, n-am înțeles ce însemna asta. Pe atunci credeam că toți sîntem iugoslavi. Orașul a fost lovit de operațiunile de război și familia mea a trebuit să-l părăsească urgent. Așa că desul de timpuriu am început să conștientez și să interoghez diferențele istorice, naționale și religioase. Aici se află rădăcinile preocupării mele cu chestiuni legate de identitate...”¹¹⁶ În 2010, cîțiva ani după război, ea și-a dat seama că o rană pe care a avut-o pe mînă, o arsură din 1985, căpătase o formă care semăna cu granițele actuale ale Bosniei și Herțegovinei, ceea ce ea a arătat într-o fotografie pe care a trasat conturul precis al graniței cu un stilou, intitulînd piesa *Border*. Ea a spus că fotografia demonstrează „povara graniței”, o entitate de obicei invizibilă și conceptuală, care în acest caz e întipărită pe corpul ei. Rana răspunde ca un ecou poverii cu care apasă granița invizibilă asupra fiecăruia dintre noi sub forma identității noastre personale individuale, care se aplică peste identitățile noastre culturale, naționale și etni-

curator Maria Vassileva wrote about Rassim as the “new Michelangelo”¹¹⁹; whereas Michelangelo created sculpture from marble, Rassim sculpts his body. For the artist, *Corrections* was a live sculpture, which took two years to create.

The artist said that the project developed out of the situation in his life at the time. In 1991, he entered the army, as part of his mandatory military service. It was difficult for him, and he was looking for a way to escape, however he came to the realization that there is no escape from real life. After his military service, he entered the art academy and tried to think about a way to connect his life with his art. And from there he developed the idea of creating a live sculpture with his own body. At the time, this type of radical body art was marginal in Bulgaria; it wasn’t really accepted by academics, and there were no real sources for the artist to draw from, so he says that he was mainly working intuitively. The project was actually financed by a foreign investor – FRAC Languedoc-Roussillon in Montpellier, France. Lucezar Boyadzjev has noted the fact that Rassim’s “transformation” had in fact been paid for by the West.¹²⁰ Whereas Bulgaria itself was going through a period of transformation, Rassim’s was the only one that was really successful, and it had been financed by Western sources.

Four years later, Rassim underwent another physical change, in *Corrections II* (2002), when the artist had himself circumcised, the procedure documented accordingly. The artist commented that this piece was about religion, which was a contentious issue both in the aftermath of 9/11 and in Bulgaria during the communist period. In the 1980s, the communist government changed the names of Bulgarian people of Turkish origin, effectively Christianizing them. The artist took a different approach, by physically altering his body. As the artist has commented, despite these alterations, he remained the same person.¹²¹ Likewise, the changing of one’s name does not effectively change the person at all. As Diana Popova has argued, in changing his body, Rassim has literally become like the ‘Other’¹²²; in being circumcised, he identifies with this Other, and yet still remains himself.

While Mrdja noted the “burden of the border”, Serbian artist Vladimir Nikolić (b. 1974) feels this pressure as a geographic and political one. As a Serbian artist, Nikolić describes himself as bearing a “geopolitical burden”¹²³, and feels that he cannot present his work in an international context as a “free man”, unencumbered by his ethnicity, since foreign curators and art historians expect his work to reflect his origins, specifically the post-conflict situation of Serbia. As a way of dealing with these concerns, in 2004, he brought a Montenegrin dirge singer to the grave of Marcel Duchamp to sing, as part of an artistic performance entitled *Death Anniversary*. In the artist’s experience, curators only expect art about war from a Serbian artist, yet this is precisely the opposite of what Duchamp had intended with the readymade – to take an object out of its context and provide it with a new meaning, divorced of its source. In the performance, the dirge singer is positioned between Nikolić and Duchamp, preventing the former from gaining access to the legacy of the latter, and entering the international art context freely. It is interesting to note that while these artists use performance art to map out and explore their national cultural and artistic identities, they do so using an ephemeral and fleeting gesture, demonstrating the fact that identity can never be fixed, and is constantly redefined and renegotiated in relation to context. Nevertheless, these passing sentiments are given more permanence by way of simply being present.

The Gendered Body

Performance art was a preferred genre among feminist artists in North America who were working at a time when performance was rapidly gaining currency among both male and female artists, in the 1960s and 1970s, providing a platform that enabled agency in the artwork – especially in an era of political activism. Performance

ce, adăugîndu-se sensurilor impuse din exterior acestor identități. În 2011, Mrdja și-a împărtășit cu publicul experiența în privința înscrierilor graniței pe corp la Festivalul MS Dockville din Hamburg. Totuși, în piesa ei de *performance*, intitulată *Border MS Dockville*, granița unește în loc să dividă. Mrdja a creat un timbru pe care erau imprimate granițele locului Dockville, iar apoi a lipit un asemenea timbru pe mîna fiecărui participant la festival, iar aceștia – pe durata întregului festival – au împărtășit aceleași granițe atît în termenii spațiului pe care îl ocupau, cît și în aceia ai graniței înscrise pe corpurile lor. Astfel, ea demonstrează natura temporală a granițelor, care sînt relative și se pot schimba.

În timp ce rana lui Mrdja fusese accidentală, artistul român Dan Perjovschi și-a folosit pielea ca indicator al identității sale naționale într-un *performance* intitulat *Romania* (Festivalul Zona, Timișoara, 1993), în care și-a tatuat pe braț cuvîntul „România”, stigmatizîndu-se literal cu identitatea sa națională. Zece ani mai tîrziu tatuajul a fost îndepărtat într-un *performance* intitulat *Erasing Romania*. Dar cerneala, zice el, nu poate fi îndepărtată cu totul; prin tratarea sa cu ajutorul unui laser, ea a fost pur și simplu împrăștiată în brațul său.¹¹⁷ Simbolismul nu se pierde: deși s-a declarat „însănătoșit” de România, el nu poate scăpa niciodată de originile sale.

Artistul bulgar Rassim (Krastev) (n. 1972) se redefinește în permanentă prin contururile corpului său fizic, pe care-l modelează ca pe o sculptură. Unul dintre proiectele sale cele mai timpurii fusese *Corrections*, un *performance* de lungă durată în care artistul a petrecut doi ani modelîndu-și corpul, făcînd gimnastică după un program conceput de un culturist profesionist și ținînd dietă pentru a-și face mușchii să crească. Potrivit artistului, culturismul fusese interzis în perioada comunistă, fiind asociat cu cultura occidentală capitalistă.¹¹⁸ De fapt, a existat doar un singur specialist bulgar în acest tip de antrenament, pe care artistul l-a și folosit drept consilier în acest proiect. Scopul proiectului, potrivit celor spuse de artist, fusese acela de a crea o sculptură nouă, modernă. Cînd piesa a fost expusă în Bulgaria, curatorul Maria Vassileva scrisese despre Rassim ca despre un „nou Michelangelo”¹¹⁹; pe cînd Michelangelo crease sculptură din marmură, Rassim își sculptează corpul. Pentru artist, *Corrections* fusese o sculptură vie, a cărei creație a durat doi ani.

Artistul spune că proiectul s-a dezvoltat din situația vieții lui în acea clipă. În 1991, a ajuns în armată, ca parte a serviciului militar obligatoriu. Fusese difcil pentru el și căuta o cale de scăpare, dar și-a dat seama că nu există scăpare din viața adevărată. După serviciul militar a intrat la academia de artă și a încercat să găsească o modalitate de a-și pune în legătură viața și arta. De aici a ajuns la ideea de a crea o sculptură vie cu propriul corp. La acel moment, acest tip radical de *body art* fusese marginal în Bulgaria; el nu fusese cu adevărat acceptat de universitari și nu existaseră surse veritabile din care să se poată inspira, așa că, spune el, trebuia să lucreze mai mult intuitiv. Proiectul fusese finanțat, de fapt, de un investitor străin – FRAC Languedoc-Roussillon din Montpellier, Franța. Lucezar Boiadiev observase că „transformarea” lui Rassim fusese plătită de Vest.¹²⁰ Deși Bulgaria însăși trecea printr-o perioadă de transformare, Rassim fusese singurul care a avut un succes veritabil și a fost finanțat din surse occidentale.

Patru ani mai tîrziu, Rassim a trecut printr-o altă schimbare fizică în *Corrections II* (2002), cînd a fost circumcis, procedura fiind înregistrată în mod corespunzător. Artistul afirmase că această piesă era despre religie, care fusese o chestiune controversată atît după 11 septembrie, cît și în Bulgaria postcomunistă. În anii 1980, guvernul comunist schimbase numele bulgarilor cu origini turcești, creștinîndu-le efectiv. Artistul a recurs la o abordare diferită, alterîndu-și fizic corpul. Potrivit comentariilor făcute de el, în ciuda acestor alterări, el rămăsese aceeași persoană.¹²¹ În mod asemănător, schimbîndu-și corpul, Rassim a devenit literal precum un „Altul”¹²²; fiind circumcis, el se identifică cu acest Altul, și totuși rămîne același.

enabled women to become active subjects, as opposed to passive objects of the artwork.¹²⁴ In revealing the artist in the act of creation, no longer cloaked by the canvas of the painting, the work is no longer susceptible to the purported objective criticism of modernist formalism, which examines the work of art independent of any external social or political factors, including the fact that the artist is a gendered subject. Instead, she argues, “when the body in performance is female, obviously queer, non-white, exaggeratedly (hyper)-masculine, or otherwise enacted against the grain of the normative subject (the straight, white, upper-middle-class, male subject coincident with the category ‘artist’ in Western culture) the hidden logic of exclusionism underlying modernist art history and criticism is exposed”.¹²⁵ Through the presence of the body in performance, other subjectivities gain visibility and agency.

The notion of feminism in Central, Eastern and Southern Europe prior to 1989 is complicated by the fact that, during that time, the women’s question, or an official level, was considered largely to have been “resolved”,¹²⁶ While the feminist movement erupted in North America in the 1960s, and a feminist *art* movement began on its heels in the 1970s, women across the East, benefiting from equal job opportunities and equal pay, did not revolt. Even though in the domestic sphere, the situation was quite different, with traditional gender roles being maintained, in the social sphere, “feminism” was considered unnecessary, an annoying import from the West. The drive to rectify iniquities in the private sphere was further hampered by socio-political circumstances in the East. As Martina Pachmanová has explained, in places where the state exercised control over much of everyday life, the common “enemy” for all was the totalitarian regime, “which women and men in the counterculture fought against”.¹²⁷ Of course not everyone, however, agreed that feminism was unnecessary. For example, in the 1970s, artists such as Jana Želibská (Slovakia/Czechoslovakia), Natalia L. L. (Poland), and Sanja Iveković (Croatia/Yugoslavia) created pioneering works that addressed issues of gender and femininity.

In the post-socialist period, the veneer of egalitarianism that the regimes claimed to offer quickly crumbled, leaving behind the patriarchal society that had always been present beneath. That said, no new wave of feminism emerged to combat the new forces of conservative right-wing governments, nor the reinvigorated voice of the Church. Bojana Pejić has suggested that in the former Yugoslavia, for example, the aversion to feminism in the post-socialist period relates to a desire to forget the shared past of Yugoslavia following the bitter wars of the 1990s.¹²⁸ In other countries, the Church replaced the state as the authoritarian voice, and continued to uphold traditional gender roles. Furthermore, across Central Europe, women saw femininity as a new right to exercise, following the homogenization of gender and stifling of femininity in favor of the image of the proletarian mother of the newfound socialist state.

In socialist Yugoslavia, which succeeded in combining consumer culture with ideology, the situation was ripe for critique of the culture of the spectacle, the reification of the female body and the male gaze. Sanja Iveković, for example, scrutinized these mechanisms at work in the mass media, exposing the manner in which femininity and notions of beauty are constructed. In her 1976 video performance, *Make-Up, Make-Down*, the application of make-up is fetishized, by being shown as a sensual act. The camera focuses on the female subject’s cleavage and hands (her face is not visible), which slowly manipulate and caress various objects containing make-up: tubes of lipstick and mascara, a bottle of lotion, etc. She followed this piece with the performance *Un Jour Violente* (1976), where she applied make-up and dressed according to an advertisement in *Marie Claire*, which told women how live glamorous lives through their style. In the course of the performance, in three different spaces, she applied three different “looks” provided by the magazine: tender, violent and secret, attempting to become or align with the *representation* of woman.

erately maintained his male gender, biologically, despite having the outward appearance of a female.

III. Performance and the Institution

One of the challenges posed by feminism to the institution of art confronted the perpetuation of the normative subject as artist (as noted by Jones above). The rise of feminism in North America occurred in concert with the civil rights movements, which demanded a voice and representation for all minorities and underrepresented groups. The 1960s and 1970s in the West was a time of great civic protest and challenging of the status quo. The institution of art was not immune to these challenges, and as numerous other received ideas were questioned by activists in the social sphere, artists began to contest the long-held assumed truths about art itself, and the institutions that developed and promoted art. As Alexander Alberro has written, it was at this time that artists began to “expose the institution of art as a deeply problematic field, making apparent the intersections where political, economic and ideological interests directly intervened and interfered in the production of public culture”.¹³⁵ Performance art, then, was one vehicle (together with Conceptual Art) that artists used to critique the institution of art, challenge the commercialization of the art object, and contest the gallery system that bestows a value upon it. In foregrounding the process of creation and the experience of the artwork, artists circumvented the stale atmosphere of the museum, creating a live work of art that could not stagnate by being hung on the wall. Furthermore, given the fact that performance was a non-traditional art form with significantly less history of institutionalization, compared to, for example, painting and sculpture, it offered the possibility for artists to question the nature of art, along with the role of the artist, and expand the definition of both.

While artists in the West used institutional critique to expose the hidden mechanisms at work in relation to art, in Eastern Europe, where all artistic production was subject to state control, these mechanisms were not hidden, but overtly acknowledged and deliberately stated. Artists were well aware of the fact that the work they produced needed to conform to certain standards and represent the dominant ideology, although the degree to which these mandates were enforced varied greatly from state to state. For this reason, the institutional critique that one associates with Western art from the 1960s and 1970s takes on different forms in the East. In some instances the critique is leveled against the state, whereas in others a challenge is posed to the control of the art market and creation of the artistic canon by the West.

Yugoslavia was perhaps the most liberal area of the Eastern bloc, and artists quite frequently and easily travelled abroad. For that reason, one can find examples of artists, such as Dalibor Martinis (b. 1947), whose performances address the institution of art from a critical point of view. In his 1976 performance *Art Guard*, the artist played the role of a security guard in the Museum of Contemporary Art in Zagreb, simultaneously proclaiming the value of certain works of art by guarding them, yet also preventing the public’s access to the paintings by sitting directly in front of the selected works. By positioning himself in this manner, he raises questions about the art gallery system that bestows value on a work of art, and the effect that has on the work’s visibility in the public sphere. Similarly, in *Work for Pumps Gallery* (Pumps Gallery, Vancouver, 1978), the artist addressed the concept of the white cube, the neutral space of the gallery that is supposed to provide the appropriate background for the work of art. Instead of creating a painting for exhibition, he used the act of painting to cover the walls of the gallery, painting them white, in preparation for a new exhibition. The artist commented that this piece not only challenged the notion of the neutrality of the white cube, but also provided a situation for reciprocity and artistic collaboration. In Martinis’s words, this piece expressed “the possibility for the work of one artist to be at the service of that of others.

via) creaseră lucrări de pionierat care abordau chestiuni legate de sex și feminitate.

În perioada postsocialistă, spoiala de egalitarism pe care regimurile pretindeau că îl ofereau începea să se subțieze tot mai mult, lăsînd în urmă societatea patriarhală care se afla mereu sub această suprafață. Cu toate astea, n-a apărut un nou val de feminism care să combată noile forțe ale guvernelor conservatoare de dreapta sau vocile revigorate ale bisericii. Bojana Pejić sugerase că în fosta Iugoslavie, de pildă, aversiunea împotriva feminismului din perioada postsocialistă are de-a face cu dorința de a uita trecutul comun al Iugoslaviei, în urma amarelor războaie din anii 1990.¹²⁸ În alte țări, biserica a înlocuit statul ca voce autoritară și a continuat să susțină rolurile sexuale tradiționale. Mai mult, în Europa Centrală, femeile vedeau faptul de a fi femeie ca pe un nou drept pe care-l puteau exercita, care venea după omogenizarea sexuală și sufocarea feminității în favoarea imaginii mamei proletare din statele socialiste.

În Iugoslavia socialistă, care a reușit să combine cultura consumului cu ideologia, situația era coaptă pentru o critică a culturii și a spectacolului, a reificării corpului feminin și a privirii masculine. Sanja Iveković, de pildă, a luat în vizor aceste mecanisme așa cum funcționau ele în mass-media, expunînd felul în care sînt construite feminitatea și ideile despre frumos. În *performance*-ul ei video din 1976, *Make-Up, Make-Down*, utilizarea fardurilor e fetișizată, fiind arătată ca un act senzual. Camera se concentrează pe decolteul și mîinile subiectului feminin (fața sa nu e vizibilă), care manipulează încet și mîngîie obiecte conținînd cosmetice: tuburi de ruj și mascara, o sticlă cu loțiune etc. Ea a continuat această piesă cu *performance*-ul *Un jour violente* (1976), în care s-a fardat și s-a îmbrăcat potrivit unei reclame din *Marie Claire*, care spunea femeilor cum să trăiască vieți fermecătoare prin stilul lor. Pe parcursul *performance*-ului, în trei locuri diferite, ea și-a construit trei „imagini” diferite oferite de revista cu pricina: tandră, violentă și misterioasă, încercînd să devină *reprezentarea* femeii sau să i se conformeze.

Aproape trei decenii mai tîrziu, în 2009, Borjana Mrdja a continuat această interogare a imaginii și construcției frumuseții. În *performance*-ul video *Almost Perfect Work*, artista și-a dat cu ruj folosind o mînușă confecționată special, în așa fel încît vîrfurile degetelor se terminau în niște tuburi cu ruj. În această piesă, fața artistei devine suprafața de lucru, iar sunetele de șantier din fundal confirmă acest aspect. Aici, Mrdja a transformat actul senzual al lui Iveković, acela de a manipula tuburi falice de cosmetice, într-un gest straniu, căci mînușa nu poate fi utilizată cu grație pentru a aplica rujul. În locul decolteului și al mișcărilor delicate, privitorul vede efortul și truda pe care le cere înfrumusețarea. În anumite sensuri, acest *performance* e o *jour violente* a lui Mrdja, sugerînd că această luptă împotriva imaginii are loc încă. Mai mult, reconstituirea acestor gesturi a demonstrat relevanța încă vie a examinării lor. E important de remarcat că atunci cînd Mrdja a făcut această piesă nu știa de precedentul din opera lui Iveković.¹²⁹ Mai mult, Mrdja, a cărei preocupare cu subiectivitatea individuală și identitatea național-culturală fusese deja discutată, nu privește aceste lucrări ca fiind feministe *per se*. Mai degrabă, ea susține că munca ei se concentrează pe chestiuni legate de identitate, fie ea sexuală, națională sau de altă natură.

Artistul rus Vladislav Mamișev-Monroe (1969–2013) a devenit pentru prima oară Marilyn Monroe în anii 1980, inspirîndu-se din filmul *Unora le place jazzul*, pe care l-a văzut la cinematograf în acea perioadă și în care apare nu doar Marilyn Monroe, ca Sugar Cane Kowalski – solista unei orchestre formate exclusiv din femei –, ci și Tony Curtis și Jack Lemmon deghizați în femei. În 1986, artistul a fost lăsat la vatră și internat într-un ospiciu după ce se îmbrăcase ca Marilyn Monroe, folosind părul unui manechin de modă și croindu-și o rochie din niște perdele. În 1989, Mamișev-Monroe a apărut la vernisajul unei expoziții din Leningrad intitulate *Femei în artă*

Nearly three decades later, in 2009, Borjana Mrdja continued this interrogation of the image and the construction of beauty. In the video performance *Almost Perfect Work*, the artist applied lipstick using a specially constructed glove, the tips of which contained tubes of lipstick. In this piece, the artist’s face became the work surface, and the sounds of a construction site, heard in the background, confirm the activity as such. Here, Mrdja has turned Iveković’s sensual act of manipulating phallic tubes of makeup into an awkward one, as the glove is difficult to use gracefully as a lipstick applicator. Instead of cleavage and gentle movement, the viewer sees the hard work and toil that it takes to beautify oneself. In some ways, this performance is Mrdja’s *jour violente*, suggesting that this struggle against the image is ongoing. Furthermore, the reconstitution of these gestures demonstrated the continued relevance of their examination. It important to note that when Mrdja first made the piece, she had been unaware of the precedents in Iveković’s work.¹²⁹ Furthermore, Mrdja, whose interest in individual subjectivity and national-cultural identity has already been discussed, does not view these works as feminist *per se*. Rather, she maintains that her work is focused on the issue of identity, be it gender, national, or otherwise. Russian artist Vladislav Mamyshev-Monroe (1969–2013) first became Marilyn Monroe in the 1980s, taking inspiration from the film *Some Like it Hot*, which he recalled seeing in movie theaters at that time, and which features not only Marilyn Monroe as Sugar Cane Kowalski – the lead singer in an all-female band – but also Tony Curtis and Jack Lemmon in drag. In 1986, the artist was discharged from the army and committed to a psychiatric hospital after he dressed up as Marilyn Monroe using hair from dolls to fashion a wig and altering curtains for a dress. In 1989 Mamyshev-Monroe appeared at the opening of an exhibition entitled *Women in Art* in Leningrad dressed as Marilyn, which caused a scandal on television and in the mass media, resulting in death threats to the artist. The artist’s use of disguises has been called a “therapy of possible multiple-personality disorder”¹³⁰ by Olesya Turkina, and Mamyshev-Monroe’s use of costume and disguise helps him orient himself on an axis that is defiantly between not only gender binaries, but also between East and West. In his words, through the use of costume and alternate identities he is able to express his desire “to embody mankind in all its variety, experience all these destinies myself, take on myself all these countless sins, neutralise these countless good deeds, eliminate sexual, national, social and other differences and remain myself in this singular variety”.¹³¹

In 2010, Mamyshev was violently attacked in Russia in an act of gay bashing. He documented his injury and his recovery on his Facebook page, in a photographic performance entitled *Taming Beauty*, in which he became Marilyn Monroe once again, using his public personality as a spokesperson for gay rights. Using a combination of staged photographs and text captions, the artist created a story about how after the bump on his forehead turned into a black eye, “my Great Sacred Muse Marilyn Monroe appeared... and so I became Marilyn Monroe without the makeup”¹³², effectively comparing himself to a similarly tragic figure, and channeling her energy to survive the gruesome attack.¹³³

Bulgarian artist Boryana Rossa (b. 1972) has also challenged the notion of rigid gender roles and sexual identity in her very visceral piece from 2004, *The Last Valve*, when, in a private performance in her apartment, she sewed shut her vulva with surgical thread. In doing so, she denies access to her body through the phallus by sealing it closed. She also challenges patriarchal attitudes toward gender by playing on the phrase “stitched up cunt”, referring to a woman who is frigid and doesn’t always automatically make herself available to the male for sex, by literalizing this position. More importantly, her action suggests a future world that is free of gender distinctions, envisioning a society that will “accept more flexible notions of sex and gender, to embrace diversity and not to curse it”.¹³⁴ Her gender ambiguity resembles Mamyshev’s, insofar as the artist delib-

În timp ce Mrdja subliniase „povara graniței“, artistul sîrb Vladimir Nikolić (n. 1974) simte această presiune ca fiind una geografică și politică. Ca artist sîrb, Nikolić se autodescrie ca purtînd o „povară geopolitică“¹²³ și simte că nu-și poate prezenta munca într-un context internațional ca un „om liber“, nestînjenit de etnia sa, deoarece curatorii și istoricii de artă străini se așteaptă ca lucrările sale să-i reflecte originea, mai ales situația postconflict din Serbia. Ca o modalitate de a da seamă de aceste probleme, în 2004 el a adus un bocitor din Muntenegru care să cînte la mormîntul lui Marcel Duchamp, ca parte a *performance*-ului artistic *Death Anniversary*. Potrivit experienței artistului, curatorii așteaptă de la artiștii sîrbi doar artă despre război, totuși asta e exact opusul a ceea ce intenționase Duchamp cu *readymade*-ul – să scoți un obiect din contextul său și să-i acorzi un nou înțeles, separat de sursa lui. În cadrul *performance*-ului, bocitorul e așezat între Nikolić și Duchamp, împiedicîndu-l pe primul să aibă acces la moștenirea celui de al doilea și să pășească liber în contextul artistic internațional.

E interesant de observat că în timp ce acești artiști utilizează arta *performance* pentru a-și cartografia și explora identitățile naționale culturale și artistice, ei fac asta utilizînd gesturi efemere și trecătoare, demonstrînd faptul că identitatea nu poate fi fixată niciodată, fiind mereu redefinită și renegociată în raport cu contextul. Cu toate astea, acestor sentimente trecătoare li se dă o durată mai lungă prin faptul că sînt pur și simplu prezente.

Corpul împărțit pe sexe

Arta *performance* fusese un gen preferat al artiștilor feminiști din America de Nord, care lucrau într-o perioadă cînd *performance*-ul cîștiga teren cu rapiditate atît în rîndurile artiștilor bărbați, cît și în rîndurile artiștilor femei, în anii 1960 și 1970, furnizînd o platformă care a permis acțiune în cadrul operei de artă – mai ales într-o perioadă de activism politic. *Performance*-ul le-a permis femeilor să devină subiecți activi, spre deosebire de statutul de obiecte pasive ale operei de artă.¹²⁴ Prin revelarea artistului în actul creației, nemaifiind acoperit de pînza picturii, lucrarea nu mai e susceptibilă la presupusa critică obiectivă a formalismului modernist, care examinează opera de artă independent de factori sociali sau politici, inclusiv de faptul că artistul e un subiect sexuat. În schimb, „atunci cînd corpul în *performance* e feminin, explicit homosexual, nealb, exagerat (hiper)masculin sau altfel angajat împotriva subiectului normativ (heterosexual, alb, din pătura superioară a clasei de mijloc și masculin, care coincide cu categoria «artistului» în cultura occidentală), logica ascunsă a excluderii aflate la baza istoriei moderne a artei și a criticii ei este expusă”.¹²⁵ Prin prezența corpului în *performance*, alte subiectivități capătă vizibilitate și putere de acțiune.

Înainte de 1989, ideea de feminism în Europa Centrală, de Est și de Sud e complicată suplimentar de faptul că, în acea perioadă, chestiunea femeilor, cel puțin la nivel oficial, fusese considerată drept una care părea în mare parte „rezolvată”.¹²⁶ Deși mișcarea feministă a erupt în America de Nord în anii 1960, iar mișcarea *artistică* feministă a început în trombă în anii 1970, femeile din Est, beneficiind de posibilități egale de angajare și de salarii egale, nu s-au revoltat. Chiar dacă în sfera domestică situația era destul de diferită, rolurile sexuale tradiționale fiind păstrate, în sfera socială „feminismul” fusese considerat drept ceva superfluu, un import enervant din Vest. Impulsul de a rectifica nedreptățile din sfera privată fusese împiedicat și de circumstanțele sociopolitice din Est. Așa cum explicase Martina Pachmanová, în locuri în care statul exercita controlul asupra unei mari părți din viața cotidiană, „dușmanul” comun tuturor fusese regimul totalitar, „împotriva căruia luptau bărbații și femeile constituind contracultura”.¹²⁷ Cu toate astea, desigur, nu toți fuseseră de părere că feminismul era superfluu. De pildă, în anii 1970, artiști precum Jana Želibská (Slovacia/Cehoslovacia), Natalia L. L. (Polonia) și Sanja Iveković (Croatia/Iugosla-

costumat ca Marilyn, ceea ce a făcut obiectul unui scandal în mass-media, aducându-i și câteva amenințări cu moartea. Utilizarea costumelor de către artist a fost numită o „terapie pentru dedublarea personalității”¹³⁰ de Olesia Turkina, care susținea că gestul lui Mamișev-Monroe îl ajută să se orienteze pe o axă ce se află, în mod rebel, nu doar între împărțirea pe sexe, dar și între Est și Vest. Cu cuvintele sale, prin utilizarea costumației și a identităților variabile el e în stare să-și exprime dorința „de a întrupa umanitatea în întreaga ei varietate, de a trăi prin el însuși toate destinele, de a lua asupra sa nenumăratele păcate, de a neutraliza nenumăratele fapte bune, de a elimina diferențele sexuale, naționale, sociale și de altă natură și de a rămîne el însuși în această diversitate singulară”.¹³¹

În 2010, Mamișev a fost atacat cu brutalitate în Rusia într-un act de muștrulială a homosexualilor. El și-a documentat traumatismele și însănătoșirea pe pagina Facebook personală, într-un *performance* fotografic intitulat *Taming Beauty*, în care a devenit iar Marilyn Monroe, utilizînd personalitatea sa publică drept purtător de cuvînt pentru drepturile homosexualilor. Folosind o combinație de fotografii manipulate și fragmente de text, artistul a creat o poveste despre cum, după ce cucuiul din cap i s-a transformat într-un ochi negru, „Muza mea Mare și Sacră Marilyn Monroe a apărut... și astfel am devenit Marilyn Monroe fără ajutorul fardului”¹³², comparîndu-se efectiv cu o figură la fel de tragică și canalizînd energia ei pentru a supraviețui brutalității atacului.¹³³

Artista bulgară Boryana Rossa (n. 1972) a pus de asemenea sub semnul întrebării ideea rolurilor și identităților sexuale rigide în piesa sa foarte viscerală din 2004, *The Last Valve*, cînd, într-un *performance* privat din apartamentul ei, și-a cusut vaginul cu un fir de sutură chirurgical. Prin asta, blochează accesul falic la corpul ei. Ea lan-



Nedko Solakov

A Life (Black and White), 1998–present, black and white paint; two workers/painters constantly repainting the walls of the exhibition space in black and white for the entire duration of the exhibition, day after day (following each other); dimensions variable. Edition of 5 and 1 AP; Collections of Peter Kogler, Vienna; Museum of Contemporary Art Chicago (a gift of Susan and Lewis Manilow, Chicago); Hauser and Wirth Collection, St. Gallen; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main; Tate Modern, London, courtesy: the artist. Installation view: Plateau of Humankind, 49th Biennale de Venezia, Venice, 2001, photo: Giorgio Colombo

Dalibor Martinis

Work for Pumps Gallery, 1978, performance in Pumps Gallery, Vancouver, Canada, courtesy: the artist



After my exhibition, the white painted gallery was used for the exhibition of the works of other artists”.¹³⁶ Instead of competition among artists, which the institution instills, his piece promotes cooperation. Twenty years later, Bulgarian artist Nedko Solakov (b. 1957) created a similar performance, with a different effect. *A Life (Black and White)* (1998–) consists of instructions by Solakov, which can be followed by anyone, however the artist maintains the rights to the concept and images of the piece. Two painters, who need not be professionals, paint and re-paint the walls of the gallery, one with white paint, the other with black. Each participant paints over the other’s work. However, among the stipulations is that the room must be half black and half white at all times, requiring communication and coordination between the two painters. In this performance, the act of painting itself becomes mechanized and institutionalized, as the painters have a set amount of breaks that they can take, including a 30-minute lunch break. That said, the process of creation is foregrounded, at the expense of the final aesthetic product. Furthermore, it emphasizes the social element of art, as the creation of the artwork requires communication, awareness of the other, and cooperation. The transition of Eastern Europe to the free market was neither straightforward nor simple, and many countries struggled with the resultant mass inflation and the rebuilding of infrastructure that comes with such changes. The transition for artists was no less complicated, and many artists nowadays are faced with the challenge of surviving in their trade without the state support that many artists once received under socialism. In the post-communist period, work that addresses the status of the Eastern European artist in the art market indicates new concerns over making a living as an artist fol-

sează astfel o provocare și atitudinilor patriarhale față de sexualitate, jucîndu-se cu expresia „stitched up cunt”, care se referă la o femeie frigidă și care nu e gata să se pună la dispoziția bărbatului pentru a face sex. Artista literalizează această expresie. Mai important, acțiunea sa sugerează o lume viitoare care e liberă de distincții sexuale, preconizînd o societate care va „accepta idei mai flexibile despre sex și sexualitate, va saluta diversitatea și n-o va surghiuni”.¹³⁴ Ambiguitatea ei sexuală seamănă cu aceea a lui Mamișev în măsura în care artistul și-a păstrat în mod deliberat masculinitatea din punct de vedere biologic, în pofida faptului că are aspectul exterior al unei femei.

III. Performance-ul și instituția

Una dintre provocările pe care le lansează feminismul la adresa instituțiilor artistice a avut de-a face cu perpetuarea subiectului normativ ca artist (așa cum observase Jones mai sus). Apariția feminismului în America de Nord a avut loc odată cu mișcările pentru drepturi civile, care cereau o voce și o reprezentare pentru toate minoritățile și grupurile subreprezentate. Anii 1960 și 1970 în Occident au fost o perioadă de protest civil intens și de interogare profundă a statu-quoului. Instituția artei n-a fost imună la aceste provocări și, la fel cum multe alte idei primite de-a gata au fost chestionate de activiști în sfera socială, artiștii începuseră să conteste multe dintre tradiționalele, dar doar presupusele adevăruri despre artă și instituțiile care o dezvoltau și promovau. Așa cum scrisese Alexander Alberro, în această perioadă artiștii au început „să expună instituția artei ca un câmp profund problematic, făcînd

lowing the transition. For example, Croatian artist Siniša Labrović’s (b. 1965) performance, *Perpetuum Mobile* (2009), suggests that artists nowadays must be self-sustaining. During the piece, the artist first attempts to urinate into his mouth. When he ultimately fails, he uses his hand to cup the urine and drink it. The performance was created in response to a request for him to perform for free; the artist was told that the festival that he was invited to had very little money, so while he was invited to present his work, he would not be remunerated.¹³⁷ Since he had to work without pay, he devised a performance that he could use to feed and sustain himself. Mladen Miljanović (b. 1981), from Banja Luka, Serbia, considers part his role as an artist to be at the service of the viewer. While still a student, he created the performance *I Serve Art* (2006), wherein he isolated himself inside the military base in Banja Luka, which, during his third year of studies, became the Academy of Arts. Before becoming an artist, Miljanović had been a soldier, and served his one year of mandatory duty in the army just after high school. Since the artist found himself once again in that same space where he had once trained soldiers, he decided to decontaminate the space by occupying it. In his words, he “mapped the space with [his] body”¹³⁸, beginning his service to his viewers in a manner similar to the way in which a soldier does – through intense, dedicated training. The artist saw this moment as a significant one historically; the fact that the art academy was moved into this former military base indicated a shift in society, from a militarized position to one focusing on education.¹³⁹ While the artist had previously been trained to serve his country, and also trained others to do so, now he would train himself to serve his fellow citizens in a different way – through his art.

patente punctele de intersecție în care interesele politice, economice și ideologice interveneau în mod direct și interferau cu producția culturii publice”.¹³⁵ Arta *performance* (împreună cu arta conceptuală) fusese deci un mijloc pe care artiștii l-au utilizat pentru a critica instituția artei, a interoga comercializarea obiectului artistic și a contesta sistemul de galerii care îi acordă valoare acestuia. Punând accentul pe procesul creației și al experienței operei de artă, artiștii s-au sustras atmosferei stătute a muzeului, creînd o operă de artă vie, care nu putea stagna atîmînd pe un pere-te. Mai mult, dat fiind faptul că *performance*-ul a fost o formă de artă nontradițională, cu o istorie semnificativ mai scurtă în ce privește instituționalizarea decît, de pildă, pictura și sculptura, el le-a oferit artiștilor posibilitatea de a interoga natura artei, îm-preună cu rolul artistului, și să extindă definiția amîndurora.

În timp ce artiștii occidentali foloseau critica instituțională pentru a expune mecanis-mele ascunse aflate la lucru în cadrul artei, în Europa de Est, unde întregă producție artistică fusese supusă controlului statal, aceste mecanisme fuseseră nu ascunse, ci recunoscute în mod deschis și afirmate în chip deliberat. Artiștii erau perfect conștienți de faptul că lucrările produse de ei trebuiau să se conformeze anumitor eta-loane și să reprezinte ideologia dominantă, chiar dacă gradul în care aceste obligații fuseseră impuse varia în mod considerabil de la stat la stat. Din acest motiv, critica instituțională, care e asociată cu arta occidentală din anii 1960 și 1970, capătă forme diferite în Est. În unele cazuri critica e orientată împotriva statului, în timp ce în alte-le provocarea e adresată controlului exercitat de piața de artă și creării canonului artistic de către Occident.

Iugoslavia a fost poate zona cea mai liberală a blocului estic, artiștii avînd posibilita-tea de a călători în străinătate destul de frecvent și de ușor. Din acest motiv, se pot găsi exemple de artiști, cum ar fi Dalibor Martinis (n. 1947), ale căror *performance*-uri abordează instituția artei dintr-un punct de vedere critic. În *performance*-ul său din 1976, *Art Guard*, artistul a jucat rolul unui paznic de la Muzeul de Artă Contem-porană din Zagreb, simultan proclamînd valoarea anumitor opere de artă prin fap-tul că le păzea, dar și împiedicînd publicul să aibă acces la picturi, așezîndu-se direct în fața lucrărilor selectate de el. Prin acest lucru, el ridică întrebări despre galeriile de artă care dau valoare unei opere de artă și despre efectul pe care îl are asta asupra vizibilității lucrărilor în sfera publică. În mod asemănător, în *Work for Pumps Gallery* (Pumps Gallery, Vancouver, 1978), artistul a abordat conceptul de cub alb, spațiul neutru al galeriei despre care se presupune că furnizează fundalul potrivit pentru opera de artă. În loc să creeze o pictură pentru această expoziție, el a folosit gestul de a zugrăvi în alb pereții galeriei, pregătînd o nouă expoziție. Artistul spusese că această piesă nu doar a pus în discuție ideea de neutralitate a cubului alb, ci a și creat o situație pentru reciprocitate și colaborare artistică. Cu cuvintele lui Martinis, această piesă a exprimat „posibilitatea ca o lucrare a unui artist să se afle în slujba altui artist. După expoziția mea, galeria zugrăvită în alb fusese folosită pentru expunerea unor lucrări semnate de alți artiști”.¹³⁶ În locul competiției dintre artiști, pe care o inculcă insti-tuția, piesa sa promovează cooperarea.

Douăzeci de ani mai tîrziu, artistul bulgar Nedko Solakov (n. 1957) crease *perfor-mance*-uri similare, cu un efect diferit. A *Life (Black and White)* (1998-) constă din indicațiile lui Solakov ce pot fi urmate de oricine, dar artistul își rezervă dreptul asu-pra conceptului și imaginilor piesei. Doi zugravi, nu neapărat profesioniști, vopsesc și revopsesc pereții galeriei, unul cu alb, celălalt cu negru. Fiecare participant vop-sește peste munca făcută de celălalt. Cu toate astea, printre clauze se află și aceea că încăperea trebuie să fie mereu jumătate neagră și jumătate albă, ceea ce impu-ne celor doi zugravi comunicare și coordonare. În acest *performance*, gestul însuși al picturii devine automatizat și instituționalizat, de vreme ce zugravii pot lua un număr fix de pauze, inclusiv o pauză de prînz de 30 de minute. Astfel, procesul creației

He developed this idea of service in some later pieces, such as *Taxi to the Museum* (2010), when the artist literally provided a service to his viewers, by offering a taxi service that would take them to and from the Museum of Modern Art in Vienna (MUMOK), where he had a solo exhibition at the time. For this 7-day performance, the artist was available by cell phone to pick up and drop off any passenger who wanted to visit the museum. The artist mentioned that he wanted to “fill the space” in between the moment when a person leaves his home to embark on a trip to the museum and when he actually enters it. If that space can be filled with art or an artistic experience, then that further bridges the gap between art and life, and between art and the everyday world. With this performance, Miljanović transformed the everyday experience of transporting oneself to the work of art into a work of art itself, while also providing a useful service to his viewers.

Allez! Arrest by the Autoperforationsartisten, in East Germany, also represented the examination of the role of the artist, as well as the art market, in much different socio-political circumstances. The piece was an 11-day long interactive performance staged in the progres-sive Leipzig Gallery Eigen + Art. During that time the artists lived in the gallery, slept and worked there, and invited the public to come visit them in the gallery for a few hours during the day, from 6–8PM, when they would exchange artwork for food. The piece was based on Joseph Beuys’s concept of social sculpture. Information about Beuys’s work was not widely circulated in official circuits, however artists were aware of his work through unofficial channels. Officially, the political aspects of his work were often glossed over. For exam-ple, several months prior to *Allez! Arrest* there was an exhibition of Beuys’s drawings in the GDR, however the social aspects of his work and performance weren’t mentioned. In response to that exhibition (and its omissions), the artists decided to present the other side of Beuys’s work through their own performance. The artists were unsure whether the idea of this piece would be well-received, and whether or not they would eat, but in fact, the visitors to the gallery were quite generous, and kept them alive with a daily supply of munitions. In this piece, artistic creation became an act of exchange and collaboration between artist and viewer, and the artwork itself is what sustained the artists, perhaps in a more satisfying way than Labrović’s solution.

Siniša Labrović

Perpetuum Mobile, May 30, 2009, performance at Gallery SIZ, Rijeka, Croatia, photo: Romano Perić, courtesy: the artist



apare în prim-plan, în detrimentul produsului estetic final. Mai mult, lucrarea accen-tuează elementul social al artei, deoarece crearea operei de artă cere comunica-re, atenție la celălalt și cooperare.

Tranziția Europei de Est către piața liberă n-a fost nici directă, nici simplă. Multe țări au avut de luptat cu inflația masivă ce a rezultat de aici și cu reconstrucția infrastruc-turii ce însoțește asemenea schimbări. Pentru artiști, tranziția a fost nu mai puțin com-plexă și mulți dintre ei se confruntă astăzi cu provocarea de a supraviețui în profesia lor fără sprijinul acordat de stat pe care mulți artiști îl primeau odinioară sub regimul socialist. În perioada postcomunistă, lucrări ce abordează statutul artistului est-european pe piața artei indică noi griji legate de subzistența ca artist după tranziție. De pildă, *performance*-ul artistului croat Siniša Labrović (n. 1965) *Perpe-tuum Mobile* (2008) sugerează că artiștii de astăzi trebuie să se întrețină singuri. În cadrul acestei piese, artistul încearcă mai întîi să-și urineze în gură. Cînd în cele din urmă nu reușește, el își folosește căușul palmei pentru a-și bea urina. *Performance*-ul fusese creat ca un răspuns la solicitarea de a lucra gratis; artistului i se spusese că festivalul la care a fost invitat dispunea de fonduri foarte limitate, așa că deși fuse-se invitat să-și prezinte lucrarea, el nu avea să fie remunerat.¹³⁷ De vreme ce a tre-buit să lucreze fără a fi plătit, el a conceput un *performance* pe care îl putea folosi pentru a se hrăni și a se autosuține.

Mladen Miljanović (n. 1981) din Banja Luka (Bosnia și Herțegovina, Republica Sîrbă) consideră ca făcînd parte din rolul său ca artist să se afle în slujba privitorului. Pe vre-mea cînd era încă student, el crease *performance*-ul *I Serve Art* (2006), în care s-a izolat în baza militară din Banja Luka, o clădire care, în cel de-al treilea an al studen-ției sale, devenise Academia de Artă. Înainte să devină artist, Miljanović fusese sol-dat și și-a făcut anul de serviciu militar obligatoriu imediat după liceu. Cum el s-a trezit iar în spațiul în care înainte antrena soldați, a decis să decontamineze spațiul, ocupîndu-l. Cu cuvintele sale, el „a cartografiat spațiul cu corpul [său]”¹³⁸, începîn-du-și serviciul în slujba privitorilor săi într-un fel similar cu modul în care procedează un soldat – printr-un antrenament intens, luat în serios. Artistul considerase acest moment ca unul semnificativ din punct de vedere istoric; faptul că Academia de Artă fusese mutată în această fostă bază militară a indicat o transformare în cadrul



Throughout his work, Lithuanian artist Artūras Raila (b. 1962) has been rethinking the role of the art institution and of art in society, and attempting to expand the conventional modes of production, display and viewership. In 1997, in a work entitled *Once You Pop You Can't Stop*, which was part of Dimension 0, an international fes-tival of performance art, Raila commissioned a group of bikers from the motorcycle club Crazy in the Dark to drive into and through the Contemporary Art Centre (CAC) in the center of Vilnius. In this way he literally opened the doors of the museum to different groups from outside the institution. At one point the artist suggested that the Unified Lithuanian National Worker’s Movement (VNLDS), a Neo-Nazi group and an unofficial political party (insofar as it was not recog-nized by the Ministry of Justice) move its headquarters from Šiauliai to the CAC, however this did not come to pass. Nevertheless, Raila was insistent on introducing the art world to this group of people, and vice versa. He invited the members to Vilnius for the opening of the exhibition *Cool Places*, where he had created a per-formance on the roof of the CAC, complete with drummers and go-go dancers. The members of VNLDS were impressed, especially since the exhibition had changed their preconceived notions about art. Whereas previously they had thought that art was just “monu-ments” and “stupid abstract paintings”¹⁴⁰, they were pleased to see that the unconventional installations and performances presented in the context of the exhibition could be included in the rubric of art. Finally, in *Roll Over Museum* (2004), an exhibition that was done with the participation of four automobile tuning enthusiasts, Raila further broadened the category of art by introducing the work of these four men into the museum space. The exhibition consists of the enthusiasts’ four cars, respectively, a photograph of each with his vehicle, and video documentation of the mechanics speaking about their cars and they work they have done on them.

The end of the Cold War ostensibly marked the end of the division between East and West in the art world. The art market and interna-tional stage was subsequently open for artists from Eastern Europe, at least in theory, as restrictions on movement and exchange were eliminated. That said, what Piotrowski has referred to as the “ver-tical, hierarchical discourse” of art history continued. Meaning, the West was still widely acknowledged to be the center of the art world, and all art was judged in relation to it. In Piotrowski’s view, the East tolerated this situation, because it gave them “the illusion of belong-ing to the ‘Western family’ instead of the culture of the Eastern Bloc”.¹⁴¹ Despite the fact that Piotrowski has called on art history to challenge this hierarchical system, the status of the artist in relation to the West is one that continues to concern artists from the region. In 1992 Croatian artist Mladen Stilinović (b. 1947) exhibited a declamatory banner stating that “An Artist who Cannot Speak Eng-lish is no Artist”. One decade later, Serbian artist Vladimir Nikolić, together with Vera Vecanski, created a video performance entitled *How to Become a Great Artist* (2001). In the video, a young woman appears sheepishly before the camera, complaining that she would like to become a great artist, but simply doesn’t know how. The voice of one such “great artist” speaks to her, telling her various things that she needs to do – one of which, is to know how to speak English. He sits beside her, paintbrush in hand, and asks her to repeat the phrases “I am a great artist. You are a great artist. He is not a great artist”. Furthermore, the video instructs that an artist must be focused and concentrated, and “keep pace with high art”. The two – master and apprentice – engage in a dance that shows them moving to the pace of the art world. Keeping pace with the art world was challenging for artists in some areas of Eastern Europe. In Bulgaria, for example, an experimental contemporary art scene did not appear until the end of the 1980s, which is somewhat late in comparison with the rest of the East. A project by art historian and curator Vera Mlechevska and writer Dimiter Shopov addresses this issue in Bulgarian art history, along with the national complex regarding the lack of an avant-garde tra-

societății, de la o poziție militarizată la una concentrată pe educație.¹³⁹ Deși artistul a fost antrenat să-și servească țara și, de asemenea, îi pregătise pe alții pentru același lucru, acum se antrena pentru a-și servi compatrioții într-un alt fel – prin arta sa. El dezvoltase ideea servirii publicului în câteva piese ulterioare, cum ar fi *Taxi to the Museum* (2010), în care furnizase efectiv un serviciu privitorilor, oferindu-le un taxi care să-i transporte la și de la Muzeul de Artă Modernă din Viena (MUMOK), unde avea o expoziție personală. De-a lungul acestui *performance* ce a durat șapte zile, artistul putea fi sunat pe telefonul mobil pentru a transporta orice pasager care voia să viziteze muzeul. Artistul menționase că voia „să umple spațiul de timp” dintre momentul în care cineva își părăsește locuința pentru a merge la muzeu și cel în care pășește pe ușa acestuia. Dacă acest spațiu poate fi umplut cu artă sau cu o experiență artistică, atunci hiatul dintre artă și viață, precum și cel dintre artă și lumea cotidiană e redus. Cu acest *performance*, Miljanović transformase experiența cotidiană a deplasării la opera de artă în opera de artă însăși, în timp ce furnizase și un serviciu util privitorilor săi.

Allez! Arrest de Autoperforationsartisten din Germania de Est a reprezentat, de asemenea, o examinare a rolului pe care-l au artistul și piața artei în circumstanțe sociopolitice cu mult diferite. Piesa fusese un *performance* interactiv ce a durat 11 zile, pus în scenă în progresista galerie Eigen + Art de la Leipzig. În acest interval, artiștii au locuit în galerie, au dormit și au lucrat acolo, invitând publicul să vină în vizită timp de câteva ceasuri pe zi, de la ora 18:00 la 20:00, când artiștii schimbau lucrări pe mâncare. Piesa fusese bazată pe conceptul de plastică socială al lui Joseph Beuys. Informația despre munca lui Beuys nu era prea răspândită prin canalele oficiale, dar artiștii o cunoșteau totuși prin cele neoficiale. În mod oficial, aspectele politice ale operei acestuia au fost adesea ascunse sub o spoială înșelătoare. De pildă, cu câteva luni înainte de *Allez! Arrest* avusese loc o expoziție a desenelor lui Beuys în RDG, dar aspectele sociale ale operei sale și *performance*-ul n-au fost menționate. Ca răspuns la acea expoziție (și omisiunile ei), artiștii au decis să prezinte cealaltă față a operei lui Beuys prin propriul lor *performance*. Artiștii n-au fost siguri că ideea acestei piese va fi bine primită și dacă vor obține ceva de mâncare, dar vizitatorii galeriei s-au dovedit a fi foarte generoși și i-au întretinut cu un aport zilnic de hrană. În această piesă, creația artistică a devenit un act de schimb și de colaborare între artist și privitor, iar opera de artă ca atare a fost ceea ce i-a susținut pe artiști, poate într-un mod mai satisfăcător decât soluția găsită de Labrović.

În opera sa, artistul lituanian Artūras Raila (n. 1962) a regândit rolul instituției artei și al artei înseși în cadrul societății și a încercat să extindă modurile convenționale de a produce, a expune și a privi. În 1997, într-o lucrare intitulată *Once You Pop You Can't Stop*, care a făcut parte din Dimension 0, un festival internațional de artă *performance*, Raila a angajat un grup de motocicliști din clubul Crazy in the Dark să intre cu motocicletele în și să treacă prin Centrul de Artă Contemporană (CAC) din centrul orașului Vilnius. În felul acesta, el a deschis literal portile muzeului pentru grupuri diferite din afara instituției. La un moment dat, artistul sugerase ca Mișcarea Muncitorească Națională Lituaniană Unificată (VNLDS), un grup neonazist și un partid neoficial (nefiind recunoscut de Ministerul Justiției), să-și mute sediul din Šiauliai la CAC, dar asta nu s-a întâmplat totuși. Cu toate astea, Raila insistase să familiarizeze acest grup cu arta, și viceversa. El îi invitase pe membrii grupului la Vilnius cu ocazia vernisajului expoziției *Cool Places*, în cadrul căreia făcuse un *performance* pe acoperișul CAC, cu tobșari și dansatoare de discotecă. Membrii VNLDS fuseseră impresionați, mai ales că această expoziție le-a schimbat ideile preconceptionale despre artă. Dacă înainte credeau că arta ținea doar de „monumente” și „picturi abstracte cretine”¹⁴⁰, ei s-au bucurat să vadă că instalațiile și *performance*-urile neconvenționale prezentate în cadrul expoziției puteau fi incluse în rubrica artei. În sfârșit, în *Roll Over Museum*

dition. Whereas most post-communist and post-socialist countries are eager to showcase those artists who continued the traditions of the avant-garde, Bulgaria carries the stigma of not having such traditions, and historians often try to make up for this fact by suggesting that there may have been artists working in this manner, but it simply wasn't documented. Mlechevska and Shopov, however, confront this situation in an ironic manner, by presenting and discussing the work of “Gavazov”, a fictional character of their invention that they present as Bulgaria's notable avant-garde artist. In their lecture performances, which they have been doing since 2011, they present Gavazov as the artist who has done everything and pioneered everything one could imagine. For example, they cite him as the father of conceptualism, installation art, and experimental film. The authors exaggerate his achievements to mock this situation where artists or nations try to stake a claim in being the first to do or create something. All of Gavazov's work exists in description form only, because, to show them, visually, would be to destroy the myth.¹⁴² Without the physical evidence of his work, the myth can be perpetuated and even aggrandized, as the imagination runs wild with Gavazov's innovative accomplishments. Additionally, the artists challenge the Americentric and Eurocentric art world by claiming that Gavazov had influenced “African Minimalism”, juxtaposing his work with a non-Western (albeit fictional) art form. While most Eastern European artists try demonstrate their success or influence in Western Europe or North America. Gavazov found his success in Africa. One of the best modes of critique utilized by artists throughout Eastern Europe both during communism and after was self-organization. During the socialist period, artists created and presented work to a select group of colleagues as a matter of survival, in an alternative to official state-sponsored venues and mechanisms. Some artists even found alternatives to presenting their work in state-sponsored exhibition venues by creating their own venues. Such was the case with the Group of Six Artists¹⁴³ from Zagreb, who organized exhibition-actions around Croatia in the 1970s, for example, in public places, such as on the street and on beaches. They did this because they sought not only greater communication and direct contact with their viewers, but also a wider audience than they would encounter in a museum or gallery setting.¹⁴⁴ During the exhibition-actions, the artists would be present to show and discuss their work with those who expressed interest. Similarly, in Sarajevo in the 1980s, the Zvono Group utilized alternative venues because there simply were no places for them to show their experimental work. The artists used shop windows as temporary exhibition spaces, and in the performance *Sport and Art* (1986), they crashed a soccer field during the intermission of a game by running onto the field. They painted on the field, and then ran around the field with their paintings – a mobile exhibition. Some artists took self-organization to another level, by creating their own institutions. Such was the case with Podroom, an artist-run gallery space led by Dalibor Martinis and Sanja Iveković in Zagreb. Finally, the Polish artists Zofia Kulik (b. 1947) and Paweł Kwiek (b. 1951), working together in the 1970s at KwiekKulik, endeavored to gain official recognition, and with it a budget, for their Studio of Activities, Documentation and Propagation (*Pracownia Działań, Dokumentacji, i Upowszechniania* – PDDiU), by having it recognized as an official institution by the Ministry of Culture, administered by the Institute of Culture or the City Bureau of Art Exhibitions. The artists established the studio, along with methods for documenting ephemeral art, however the official support for the project was stalled indefinitely, through bureaucratic red tape.¹⁴⁵ The institution that is perhaps most emblematic of hierarchical Western hegemony within the art world is the Venice Biennale. Following the regime change, many countries had difficulty organizing competitions to send artists, or even selecting them or financing their exhibitions, so often countries in Eastern Europe remained unrepresented. In 1997, Kosovan-born artist Sislej Xhafa (b. 1970) created the *Clan-destine Albanian Pavilion*, a performance in which he appeared at

(2004), o expoziție realizată cu participarea a patru entuziaști ai modificării automobilelor, Raila a lărgit și mai mult categoria artei prin introducerea muncii acestor patru oameni în spațiul muzeului. Expoziția constă din automobilele celor patru entuziaști, respectiv dintr-o fotografie a fiecăruia cu mașina lui și o prezentare video a mecanicilor auto despre aceste mașini și a modificărilor pe care le-au făcut.

În aparență, sfârșitul Războiului Rece a marcat sfârșitul divizionii dintre Est și Vest în lumea artei. Măcar în teorie, piața artei și scena internațională s-au deschis spre artiștii estici, odată ce restricțiile privitoare la călătorie și schimb au fost abolite. Totuși, ceea ce Piotrowski numise „discursul vertical, ierarhic” al istoriei artei a continuat. Asta a însemnat că Vestul era recunoscut în continuare în mod masiv ca fiind centrul lumii artei și toată arta era judecată prin raportare la el. În opinia lui Piotrowski, Estul a tolerat această situație pentru că îi dădea „iluzia că aparținea «familiei occidentale», și nu culturii blocului estic”.¹⁴¹ În ciuda faptului că Piotrowski a chemat istoria artei să interogheze acest sistem ierarhic, statutul artistului în raport cu Vestul continuă să-i preocupe pe artiștii din regiune.

În 1992, artistul croat Mladen Stilinović (n. 1947) și-a expus pancarta cu lozinca bombastică „*An Artist who Cannot Speak English is no Artist*”. Un deceniu mai târziu, artistul sârb Vladimir Nikolić, împreună cu Vera Vecanski, crease un *performance* video intitulat *How to Become a Great Artist* (2001). În acest video, o tânără timidă apare în fața camerei, plîngîndu-se că ar vrea să devină o mare artistă, dar pur și simplu nu știe cum. Vocea unui asemenea „mare artist” îi vorbește, spunîndu-i diverse lucruri pe care ar trebui să le facă – unul dintre ele fiind să învețe engleza. El stă în spatele ei, cu o pensulă în mână și îi spune să repete expresiile „*I am a great artist. You are a great artist. He is not a great artist*”. După aceea, filmul video spune că un artist trebuie să fie concentrat și „să țină ritmul cu arta superioară”. Cei doi – maestrul și ucenicul – încep să danseze pe ritmul lumii artei.

A ține ritmul cu lumea artei fusese ceva dificil pentru artiști din anumite zone ale Europei de Est. În Bulgaria, de pildă, scena de artă contemporană experimentală n-a apărut pînă la sfârșitul anilor 1980, adică destul de târziu în raport cu restul Europei de Est. Un proiect de Vera Mlecevska (istoric de artă, curator) și Dimiter Șopov (scriitor) abordează această chestiune în istoria artei bulgare, împreună cu complexul național privitor la lipsa unei tradiții avangardiste. Pe cînd majoritatea țărilor post-comuniste și postsocialiste doresc să-și etaleze artiștii care au continuat tradițiile avangardei, Bulgaria poartă stigmatul de a nu avea asemenea tradiții, iar istoricii încearcă să compenseze acest fapt, sugerînd că poate au existat artiști care lucrau în acest stil, dar munca lor pur și simplu n-a fost conservată. Totuși, Mlecevska și Șopov se raportează la această situație într-un mod ironic, prezentînd și discutînd munca lui „Gavazov”, un personaj fictiv inventat de ei, pe care îl prezintă ca fiind cel mai însemnat artist de avangardă al Bulgariei. În *performance*-urile lor de tip prelegere, pe care le fac începînd cu 2011, ei îl prezintă pe Gavazov ca artistul care făcuse tot și fusese pionierul a tot ce se poate imagina. De pildă, ei îl citează ca părinte al conceptualismului, al instalației și al filmului experimental. Autorii exagerează realizările lui pentru a ironiza situațiile în care artiștii sau națiunile încearcă să formuleze pretenția de a fi fost primii sau primele care au făcut ceva. Întreaga operă a lui Gavazov există doar sub formă de descriere, deoarece a le *arăta* vizual ar însemna distrugerea mitului.¹⁴² Fără dovada fizică a muncii sale, mitul poate fi perpetuat și făcut chiar mai mareț, căci imaginația poate zburda liber în privința realizărilor inovatoare ale lui Gavazov. În plus, artiștii lansează o provocare pentru lumea amerocentrică și eurocentrică, pretinzînd că Gavazov influențase „minimalismul african”, juxtapunînd munca sa cu o formă de artă nonoccidentală (chiar și fictivă). Pe cînd majoritatea artiștilor est-europeni încearcă să-și demonstreze succesul sau influența în Europa Occidentală sau America de Nord, Gavazov și-a găsit succesul în Africa.

the biennale dressed in an Albanian soccer uniform, with an Albanian flag in his backpack and a soccer ball at his feet, which he kicked around by himself and with other visitors to the biennale. Xhafa is not the only artist from the region to address the lack of representation at the exhibition. In 2000, Nedko Solakov handed out cards printed with the colors of the Bulgarian flag and a statement, issued in Bulgarian, Italian and English, stating that “after nearly 30 year of absence from the officially participating countries at the Venice Biennale, The Republic of Bulgaria is proud to announce that it is prepared to properly participate in the next Venice Biennale in the year 2001”. The cards were handed out on the streets of Sofia.¹⁴⁶ These artists use the ephemeral mode of performance art to compensate for the lack of a fixed and stable presence in one of the pavilions in Venice. The flexibility of performance art enabled artists to use the genre in a range of ways that would call into question not only the work of art and the role of the artist, but also the institutions that supported them. This held equally true for artists working during the communist and post-communist periods. The question of survival was as relevant to artists in late-socialist Germany (Autoperforationsartisten, *Allez! Arrest*) as it is to an artist working in contemporary Croatia (Labrović, *Perpetuum Mobile*). In expanding the notion of art and the institution, many artists found new and unusual ways to interact with and involve the public in their work, by chauffeuring them to the museum (Miljanović) or bringing their exhibitions into the public space (the Group of Six Artists). In the next section, I probe further the particularities of the relationship with the viewer explored by performance artists in Eastern Europe, past and present.

IV. Performance and the Viewer

In his 1966 text, *Assemblages, Environments and Happenings*, American artist Allan Kaprow, the founder of the Happening, stated his intention to keep the line between art and life “as fluid, and perhaps indistinct, as possible”¹⁴⁷, the result of which would be that audiences would be “eliminated entirely”. The involvement and participation of the audience has been central to much of performance art since its inception. In their *Futurist Evening* cabarets, the Italian Futurist artists would attack or play tricks on their audiences so as to get their attention, and provoke a reaction. Surrealist games involved the participation of all present to make a collective work of art. Later, Kaprow involved the audience to create a seamless flow between art and life. More recently, participatory art projects have straddled the divide between art work and social project. During the communist period, contact with the viewer was challenging, as it had the potential to implicate those involved in unsanctioned or suspicious activity. In the public sphere, everyday citizens, under the scrutiny of state surveillance, largely aimed to remain anonymous and blend in with the homogenous masses. In Czechoslovakia in the 1970s, for example, public street performances were rare, and if they occurred, they were often met with indifference. Such was the case with the work of Jiri Kovanda, who found a way to create artistic actions in the public space without attracting attention. He did so through the use of minimal gestures, barely perceptible to passersby as artistic actions, or as anything out of the ordinary. In *Theater* (1976), the artist stood on the busy main square in Prague (Wenceslas Square) and made ordinary gestures, such as scratching his head, which were captured in photographs by a colleague. The next year, he performed *Untitled* in a similar spot; this time he stood in the middle of the sidewalk, against the flow of foot traffic, with his arms outstretched, as if he were being “crucified”.¹⁴⁸ While the action may have looked out of place on such a busy street, even nowadays, the artist emphasized that the action was quite fleeting, and only lasted a few seconds¹⁴⁹, only long enough for his colleague to snap a picture, but not long enough to attract any real attention. His actions became more bold in *Contact* (1977), an action in which he appeared to accidentally bump into passersby on the street, briefly making contact with them through touch (which was also captured on film).

Claire Bishop has noted the “return to the social”¹⁵⁴ in the art of the 1990s and 2000s, with a surge in participatory, social and interactive art projects. This echoes Piotrowski’s characterization of the post-communist period as “agoraphilic”, as artists moved into the public sphere.¹⁵⁵ Miwon Kwon has traced this development back to the more static forms of site-specific art, and considers the socially engaged projects of the turn of the twenty-first century as a more radical critique of the institution. In her words, “a dominant drive of site-oriented practices today is the pursuit of a more intense engagement with the outside world and everyday life – a critique of culture that is inclusive of non-art spaces, non-art institutions and non-art issues”.¹⁵⁶ As the world of art comes to be deemed as too “elitist”, artists abandon that world for the public sphere. While Bishop demurs the tendency to trace the rise in social art projects to the fall of communism¹⁵⁷, it is interesting to note the development of these types of projects in the East, the precise location of fall, which Bishop believes “deprived the Left of the last vestiges of the revolution that had once linked political and aesthetic radicalism”.¹⁵⁸ Artists in the region engaged with socially based artworks for a range of reasons, from raising concerns or awareness with regard to socio-political issues, to reclaiming a lost past or giving voice to the general public through social and artistic engagement.

The Montenegro Culture Bureau is a collective of amateur artists working in Podgorica, who create actions and happenings to draw attention to and critique the patriarchal culture in contemporary Montenegrin society. The group is made up of people from various professions, for example a lawyer, journalist and sociologist, yet they come together under the platform of art to tackle social issues. In other instances artists used their public projects to create a wider audience for contemporary art. In any case, the communal spirit that was perhaps aimed at but never realized under communism was finally able to be activated in the post-socialist space.

Yuriy Kruchak and Yulia Kostereva, from Ukraine, began working on community and social art projects in reaction to what they saw as apathy and inaction in contemporary Ukrainian society. This was prior to the events of Euromaidan in Kiev, in 2013–2014. Kruchak and Kostereva established Open Place as a platform to create connections between their artistic practice and everyday life. In their words, Open Place aims at the “establishment of the connections between an art process and different layers of the Ukrainian society”.¹⁵⁹ In 2009, in Geneva, they staged an interactive performance entitled *The 7th of November* (the date of the 1917 October Revolution). The artists invited 20 local citizens to move 80 plastic plaid bags, the same used by Fiodorova and Popescu in their performances, filled with newspapers, across the city, and eventually bring them to a public sculpture in front of the Palace of Nations, *Broken Chair*, which was installed as a monument in support of the international treaty for a ban on cluster bombs. The participants of the action used the bags to “repair” the chair, creating an artificial support or fourth leg for it.

The purpose of the action was to bring attention to the status of migrants in Geneva, and in general throughout the world. The artist recalls that as artists from Eastern Europe in Switzerland, they themselves felt like “barbarians”¹⁶⁰, which they imagine is not dissimilar to the way in which most immigrants there feel, or are made to feel by local inhabitants. The bags were used because of their iconic association with foreigners. In their travels through the city, the group made a real imposition on the public space, as 80 of these large bags blocked the view of the city on the bus, and disrupted sightseeing, interfering with the pristine views. By bringing these bags out into the public space, they confronted passersby with a reality that they might not like to see or acknowledge. They brought the bags to the chair to repair it, using the chair as a symbol of a “broken nation” or union. Finally, the artists said that in doing this action, they wanted to show that “barbarians” could also fix something.¹⁶¹ In doing so, they demonstrated that public space is not just for

tisten, *Allez! Arrest!*) ca și pentru artiștii care lucrează în Croația zilelor noastre (Labrović, *Perpetuum Mobile*). Lărgind ideea de artă și aceea de instituție, mulți artiști au găsit modalități noi și neobișnuite de a interacționa cu și de a implica publicul în munca lor, făcînd pe șoferul de taxi (Miljanović) sau aducîndu-și expozițiile în spațiul public (Grupul celor Șase Artiști). În secțiunea următoare, mă voi adînci și mai mult în particularitățile raportului cu privitorul explorat de artiștii *performance* din Est, în trecut și în prezent.

IV. Performance-ul și privitorul

În textul său din 1966, *Assemblages, Environments and Happenings*, artistul american Allan Kaprow, fondatorul *happening*-ului, își declarase intenția de a face linia de separație dintre artă și viață „atît de fluidă, și de indistinctă chiar, cît se poate”¹⁴⁷, cu rezultatul preconizat de a „elimina cu totul” publicul. Implicarea și participarea publicului fusese centrală pentru marea parte a artei *performance* încă de la nașterea ei. În spectacolele lor de cabaret *Serile futuriste*, artiștii futurști italieni își atacau sau își păcăleau publicul pentru a-i trezi atenția și a provoca o reacție. Jocurile supra-realiste presupuneau participarea tuturor celor prezenți, cu intenția de a crea o operă de artă colectivă. Mai tîrziu, Kaprow implicase publicul pentru a crea un flux neîntrerupt între artă și viață. Mai recent, proiectele de artă participativă au luat între roți linia întreruptă ce separă opera de artă de proiectul social.

În perioada comunistă, contactul cu privitorul era dificil, întrucît îi putea implica pe participanți într-o activitate neautorizată sau dubioasă. În sfera publică, cetățenii obișnuiți, sub conul supravegherii de stat, doreau cel mai adesea să rămîină anonimi și să se piardă în masele omogene. În Cehoslovacia anilor 1970, de pildă, *performance*-urile publice stradale fuseseră rare, iar dacă aveau totuși loc, ele se loveau de indiferența trecătorilor. Așa s-a întîmplat cu opera lui Jirí Kovanda, care a găsit o modalitate de a crea acțiuni artistice în spațiul public fără să atragă atenția. El a făcut asta prin utilizarea unor gesturi minimale, abia perceptibile pentru trecători, ca acțiuni artistice sau drept ceva ieșit din comun. În *Theater* (1976), artistul stătea în piața centrală aglomerată din Praga (piața Wenceslas) și făcea gesturi obișnuite, cum ar fi scărpinatul în cap, care erau fotografiate de un coleg al său. Anul următor, el a realizat *performance*-ul *Untitled* într-un loc asemănător; de data asta a stat în mijlocul trotuarului împotriva fluxului de pietoni, cu brațele larg deschise, de parcă ar fi fost „crucificat”.¹⁴⁸ Deși acțiunea putea părea deplasată pe o stradă atît de aglomerată chiar și în zilele noastre, artistul subliniase că acțiunea era una destul de efemeră și durase doar cîteva secunde¹⁴⁹, aît cît să-i permită colegului său să facă o fotografie, dar destul de lungă ca să atragă efectiv atenția. Acțiunile sale au devenit mai îndrăznețe în *Contact* (1977), un *performance* în care se ciocnea aparent accidental de cîte un trecător, provocînd un scurt contact prin atingere (care au fost înregistrate, de asemenea, pe film). A intra în orice altă formă de contact direct cu privitorul, de pildă abordîndu-l sau vorbindu-i în mod direct, altfel decît prin hazardul trucat, ar fi fost imposibil în Praga acelei perioade. În sfîrșit, în *Fără titlu* (1977), cu fața spre cei ce urcau, el stătea pe scara rulantă a metroului, încercînd să intre în contact vizual cu străinii pe care-i întîlnea.

Acesta fusese poate singurul tip de contact posibil cu un public nonartistic în spațiul public al Cehoslovaciei din perioada normalizării. Pavlína Morganová făcuse observația că reacția trecătorilor e reprezentativă pentru realitatea socială a acelei perioade. Cu cuvintele sale, „amestecul privirilor lor indiferente, mirate sau surprinse e esența realității totalitare a spațiului public”.¹⁵⁰ Tomáš Pospiszyl ne aduce aminte că pînă și înregistrarea pe film, că făcea parte dintr-o acțiune, că nu, putea însemna culpabilitate în ochii poliției secrete, care și ea făcea asemenea fotografii. Exprimîndu-și opiniile despre poziția trecătorilor, el afirmase că „și atunci cînd rămîneau pasivi

Having any other form of direct contact with the viewer, for example by approaching or addressing him or her directly, as opposed to accidentally, would have been impossible in Prague at that time. Finally, in *Untitled* (1977), the artist stood backwards on the subway escalator, this time making eye contact with the strangers he encountered behind him.

This was perhaps the only type of contact that was possible with a non-art audience in the public space in normalization-era Czechoslovakia. Pavlína Morganová has noted that the reaction of those passing by is representative of the social reality at that time. In her words, “the mixture of their indifferent, baffled and aggravated looks is the essence of the public space’s totalitarian reality”.¹⁵⁰ Tomáš Pospiszyl reminds us that even being captured on film, whether part of the action or not, could potentially implicate culpability in the eyes of the secret police, who also took such photos. Commenting on the position of the passersby, he stated, “even if they remain passive during the whole event, they are participants, accomplices”.¹⁵¹ Kovanda managed to implicate his compatriots as little as possible, using such subtle gestures that they were hardly detectable as anything unusual in the everyday public sphere.

In perestroika-era Latvia, however, the liberal reforms on free speech and openness created a space wherein artists could begin to interact with their viewers in unusual ways. In 1987, Latvian artist Miervaldis Polis put on a bronze suit and hat, and covered his face and hands in bronze paint and walked around downtown Riga as a living, breathing statue. He attracted considerable attention, and by the end of the performance, huge crowds were following him. The KGB officers who noticed the performance thought that he was making fun of Lenin, as he was dressed in a manner that resembled the myriad bronze statues that dotted all Soviet cities at that time, including those that honored Lenin. Although the artist was neither questioned nor detained, the bus driver who drove him to downtown, from his house in the suburbs, was. Four years later, the artist pulled off another public performance that was even more politically charged, when he lit a remote-controlled toy tank on fire in the middle of a public demonstration, and gave the controls to a small child. The action took place on the second anniversary of the Baltic Chain, a mass demonstration during which citizens from all three Baltic nations held hands from Tallinn to Vilnius. This was August 23, 1991 – two days after the failed Moscow coup, and the vote by the Latvian Parliament for independence and the banning of the communist party. The action could have been interpreted as critical of the lingering presence of the Soviet Army in Latvia. However, it was done so surreptitiously as to barely attract much attention. A similar atmosphere prevailed in perestroika-era Lithuania. The artistic group Žalias Lapas [Green Leaf] was formed in Vilnius at the end of the 1980s, by a group of artists who created actions and installations collectively.¹⁵² Essentially they used the group as a platform from which to experiment with different media and ideas. According to Džiugas Katinas, one of the group’s members, this was a time when “anything was possible”¹⁵³, as Lithuania was in a time of transition – one system was on its way out, but the new one hadn’t yet been established. Consequently, in December 1990, Žalias Lapas was able to stage *The Way*, a massive happening/action in the center of Vilnius’s Old Town, in front of the old City Hall. In front of the building, they set up metal sculptures, and figures in white body suits spread sand and coal in lines on the road. As the cars drove along the road that passes between the square and the Town Hall, their wheels picked up the sand and coal and “distributed” it through the city, so the cars become both consumers and creators of art. Quite accidentally, after the performance, Vilnius had its first snowfall of the season. This meant that not only was the coal spread through the city, but that it splashed on buildings and walls, which made it difficult to clean up. The artists and their co-conspirators (the general public) had left a more permanent mark on the city than planned, and this ephemeral act left a lasting trace.

Autoorganizarea fusese una dintre modalitățile cele mai bune ale criticii pe care artiștii din Europa de Est au utilizat-o atît în perioada comunismului, cît și după ea. În timpul perioadei comuniste, artiștii au creat și au prezentat lucrări unui grup select de colegi, ceea ce era o chestiune de supraviețuire, o opțiune diferită în raport cu spațiile și mecanismele sponsorizate de stat. Unii artiști au găsit chiar alte modalități de a-și prezenta lucrările decît expozițiile finanțate de stat, creîndu-și propriile locuri de expunere. Așa s-a întîmplat cu Grupul celor Șase Artiști¹⁴³ din Zagreb, care în anii 1970 organizaseră acțiuni-expoziții în Croația, de pildă în locuri publice, cum ar fi străzile sau plajele. Ei au făcut asta nu doar pentru că au căutat o comunicare mai profundă sau un contact mai direct cu privitorii lor, ci și deoarece vizau un public mai larg decît acela pe care-l întîlneau într-un muzeu sau într-o galerie.¹⁴⁴ Pe parcursul acțiunilor-expoziții, artiștii fuseseră prezenți pentru a-și arăta munca și pentru discuții cu cei interesați. În mod asemănător, în anii 1980 la Sarajevo, Grupul Zvono utilizase spații paralele pentru că pur și simplu nu existau locuri în care să-și prezinte opera experimentală. Artiștii au utilizat vitrinele ca locuri temporare de expunere, iar în *performance*-ul *Sport and Art* (1986) și-au făcut apariția pe un teren de fotbal, pe care au început să alerge în timpul pauzei unui meci. Odată ajunși în mijlocul terenului au făcut niște picturi rapide și după aceea au înconjurat de cîteva ori terenul arătîndu-și lucrările – o expoziție mobilă. Unii artiști dezvoltaseră și mai mult ideea de autoorganizare, făcîndu-și propriile instituții. Așa s-a întîmplat, la Zagreb, cu Podroom, un spațiu de expunere gestionat de artiști, condus de Dalibor Martinis și Sanja Iveković. În sfîrșit, artiștii polonezi Zofia Kulik (n. 1947) și Paweł Kwiek (n. 1951), care au lucrat împreună în anii 1970 la KwieKulik, s-au străduit să obțină recunoașterea oficială și, odată cu ea, un buget pentru Atelierul lor de Activități. Înregistrare Documentară și Propagare (*Pracownia Działarí, Dokumentacji, i Upowszechniania* – PDDiU), propunînd ca acesta să fie recunoscut de Ministerul Culturii ca instituție oficială, administrată de Institutul de Cultură sau de Biroul Orășenesc al Expozițiilor de Artă. Artiștii au înființat atelierul și au inventat metode de înregistrare a artei efemere, dar sprijinul oficial pentru proiect a fost blocat într-un mod ambiguu, prin trăgănanare birocratică.¹⁴⁵

Instituția poate cea mai emblematică pentru hegemonia occidentală ierarhică din lumea artei este Bienala de la Veneția. După schimbarea de regim, multe țări întîlniseră dificultăți în organizarea competițiilor pentru nominalizarea artiștilor sau chiar pentru selectarea lor ori finanțarea expozițiilor făcute de ei, așa că, adesea, țările estice au rămas nereprezentate. În 1997, Sislej Xhafa (n. 1970), un artist născut în provincia Kosovo, a creat *Pavilionul albanez clandestin*, un *performance* în care a apărut la bienală îmbrăcat în echipamentul albanez de fotbal, cu un drapel albanez în rucsac și o minge de fotbal pe care o lovea cu piciorul, făcînd pase cu alți vizitatori ai bienalei. Xhafa nu e singurul artist din regiune care abordează absența reprezentării la expoziție. În 2000, Nedko Solakov a distribuit cartonașe pe care au fost imprimate culorile drapelului bulgar și o declarație în bulgară, italiană și engleză, potrivit căreia „după aproape 30 de ani de absență din rîndul țărilor ce participă în mod oficial la Bienala de la Veneția, Republica Bulgaria e mîndră să anunțe că e pregătită să participe formal la următoarea Bienală de la Veneția în 2001 “. Cartonașele au fost distribuite pe străzile Sofiei.¹⁴⁶ Acești artiști utilizează modalitatea efemeră a *performance*-ului pentru a compensa lipsa unei prezențe fixe sau stabile în cadrul unuia dintre pavilioanele venețiene.

Flexibilitatea artei *performance* le-a permis artiștilor să folosească acest gen în feluri multiple, care pun sub semnul întrebării nu doar opera de artă și rolul artistului, dar și instituțiile care le sprijină. Asta fusese adevărat și pentru artiștii care au lucrat în perioada comunistă și în cea postcomunistă. Chestiunea supraviețuirii fusese la fel de importantă pentru artiștii din Germania socialismului tîrziu (Autoperforationsar-

pe parcursul evenimentului, ei erau participanți, complici¹⁵¹. Kovanda a reușit să-și implice compatrioții cât mai puțin posibil, utilizând gesturi atât de subtile, încât ele erau abia detectabile drept ceva ieșit din comun în sfera publică de zi cu zi.

În Letonia din perioada perestroikăi, reformele liberale în privința exprimării libere și a deschiderii au creat totuși un spațiu în care artiștii puteau începe să interacționeze cu privitorii lor în feluri neobișnuite. În 1987, artistul leton Miervaldis Polis și-a pus un costum și o pălărie din bronz, și-a acoperit fața și mâinile cu vopsea de aceeași culoare și s-a plimbat în centrul orașului Riga ca o statuie vie. El a atras o atenție considerabilă și, spre finele *performance*-ului, fusese urmat de o mulțime de oameni. Ofițerii KGB care au remarcat *performance*-ul au crezut că își bate joc de Lenin, căci era îmbrăcat ca puzderia de statui ce punctau toate orașele sovietice din acea perioadă, inclusiv cele care îl celebrau pe Lenin. Deși artistul n-a fost nici interogată, nici reținut, șoferul de autobuz care l-a dus din centru pînă la locuința sa din suburbii a fost. Patru ani mai târziu, artistul a reușit să organizeze cu greu un alt *performance* public, care a fost chiar mai încărcat politic, cu ocazia căruia a dat foc unui tanc de jucărie teleghidat în mijlocul unei demonstrații publice și i-a dat telecomanda unui copil. Acțiunea a avut loc la cea de a doua aniversare a Lanțului Baltic, o demonstrație de proporții în care cetățenii celor trei națiuni baltice s-au ținut de mîna de la Tallinn la Vilnius. Asta se întîmpla pe 23 august 1991 – două zile după ce lovitura de stat de la Moscova a eșuat, iar Parlamentul leton și-a dat votul pentru independență și punerea în afara legii a partidului comunist. Acțiunea s-ar fi putut interpreta ca o critică la adresa prezentei prelungite a armatei sovietice în Letonia. Cu toate astea, ea a fost făcută foarte discret, ca să nu fie prea bătător la ochi.

O atmosferă asemănătoare domnea în Lituania din perioada perestroikăi. Grupul artistic Žalias Lapas fusese format la Vilnius spre sfîrșitul anilor 1980 de o seamă de artiști care făceau acțiuni și instalații colective.¹⁵² În speță, ei au folosit grupul ca pe o platformă de experimentare cu diverse mijloace de exprimare și idei. Potrivit lui Džiugas Katinas, unul dintre membrii grupului, era vorba de o perioadă în care „totul era posibil”¹⁵³, căci Lituania se afla într-o perioadă de tranziție – sistemul vechi dispărea, iar cel nou nu apăruse încă. Prin urmare, în decembrie 1990, Žalias Lapas a putut pune în scenă în fața Primăriei, în centrul Orașului Vechi din Vilnius, *Calea*, o acțiune */happening* masivă. În fața clădirii ei instalaseră sculpturi din metal și oameni în costume albe împrăștia nisip și cărbune pe carosabil. Cînd mașinile treceau pe strada ce desparte piața centrală de Primărie, roțile lor purtau nisipul și cărbunele în tot orașul, iar astfel automobilele deveneau și consumatoare, și creatoare de artă. Din pură întîmplare, după *performance*, Vilnius fusese acoperit de prima zăpadă din acea iarnă. Cărbunele a fost deci nu doar împrăștiat prin tot orașul, ci și împrășcat pe clădiri și ziduri, ceea ce a îngreunat îndepărtarea lui. Artiștii și acoliții lor (publicul general) au lăsat un semn mai insistent în oraș decît fusese plănuț, iar acest act efemer a lăsat o urmă durabilă.

Claire Bishop remarcase „întoarcerea la social”¹⁵⁴ în arta anilor 1990 și 2000, cu o creștere bruscă în ce privește proiectele artistice participative, sociale și interactive. Asta corespunde cu caracterizarea perioadei postcomuniste de către Piotrowski ca fiind una „agorafilă”, căci artiștii s-au mutat în sfera publică.¹⁵⁵ Miwon Kwon a urmărit această dezvoltare pînă la formele mai statice ale artei adaptate la ambient *[site-specific]* și consideră proiectele angajate social de la începutul secolului al douăzeci și unulea drept o critică mai radicală a instituțiilor. Cu cuvintele sale, „un impuls dominant al practicilor orientate spre ambient astăzi e scopul unei angajări mai intense de partea lumii exterioare și a vieții cotidiene – o critică a culturii care include spații, instituții și chestiuni nonartistice”.¹⁵⁶ Cum lumea artei începe să fie considerată drept una prea „elitistă”, artiștii o abandonează în favoarea sferei publice. Deși Bishop obiectează împotriva tendinței de a pune în mulțirea proiectelor de artă



Gjorgje Jovanović
For Skopje with Love, participatory action in Skopje, 2011, courtesy: the artist

tourism, but also a space for dialogue. They also gave the local citizens who participated the experience of what it might be like to exist as a foreigner in that environment, and thus a space from which to sympathize with his or her position.

In 2012, three project leaders – two artists (Astrit Ismaili and Tobias Bienz) and one lawyer (Rina Kika); two from Kosovo (Kika and Ismaili) and one from Switzerland (Bienz), created *PRISHTINĒ – mon amour*, a project that defies categorization. It was simultaneously a performance, installation, participatory art project and social project as well. In the end it involved 180 participants from Prishtina and other cities, all of whom came together to make this massive undertaking possible. The project reclaimed a piece of public space in the city – the Palace of Culture, Youth and Sports, or, as it is locally known, Boro and Ramiz, in which an evening of performance took place, one that comprised performances by several different artists. In effect, the entire project was a performance in and of itself, because of the preparatory work involved, and also the involvement of participants it entailed.

In 2000, an electrical fire left part of this Yugoslav-era multi-purpose venue unusable, and it started to become used unofficially as a parking lot. The alternative name for the building, Boro and Ramiz, comes from the names of two partisan fighters, Boro Vukmirović and Ramiz Sadiku, a Serb and Albanian who together fought the fascists in World War II. They were the perfect symbol of inter-ethnic harmony in Tito's Yugoslavia. The *PRISHTINĒ – mon amour* project turns this idea of unity and togetherness into a reality without any hidden agenda, political or otherwise. In the end, it brought the community together, and created a memorable event for the inhabitants of Prishtina, which anyone could be a part of. The participants helped to clean up the building and make it ready to host the performances that were to inhabit the building on the final night of the project. On September 8, 2012, over thirty artists and performers with work (either performance or installation) were on display, and the event was attended by over 2,000 people.



socială pe seama căderii comunismului¹⁵⁷, e interesant de observat dezvoltarea acestor tipuri de proiecte în Est, care e tocmai locul colapsului comunist, despre care Bishop crede că „a privat sînga de ultimele vestigii ale revoluției ce puneă cîndva în legătură radicalismul politic și cel estetic”.¹⁵⁸ Artiștii din regiune au început să creeze opere de artă bazate pe social dintr-o seamă de motive, de la dorința de a atrage atenția asupra chestiunilor sociopolitice pînă la a revendica un trecut pierdut sau da un megafon publicului general, prin angajamentul social și artistic. Biroul Cultural din Muntenegru e un colectiv de artiști amatori ce lucrează în Podgorica și creează acțiuni și *happening*-uri pentru a atrage atenția asupra culturii patriarhale din societatea muntenegreană contemporană și a o critica. Grupul e format din oameni cu diverse profesii, un avocat, un jurnalist și un sociolog, care se reunesc sub platforma artei pentru a aborda chestiuni sociale. În alte cazuri, artiștii și-au folosit proiectele publice pentru a crea un public mai larg pentru arta contemporană. În orice caz, spiritul colectiv care a fost poate un scop niciodată atins sub regimul comunist a fost în sfîrșit în stare să fie activat în spațiul postsocialist. Lurii Kruciak și Iulia Kostereva, din Ucraina, au început să elaboreze proiecte de artă comunitară și socială ca reacție la ceea ce vedeau ca apatie și inacțiune în societatea ucraineană contemporană. Asta se întîmpla înainte de evenimentele Euromaidanului din Kiev în 2013–2014. Kruciak și Kostereva au înființat Open Place ca o platformă pentru crearea de legături între practica artistică și viața cotidiană. Cu cuvintele lor, Open Place dorește „să stabilească legături între un proces artistic și diversesele straturi ale societății ucrainene”.¹⁵⁹ În 2009, la Geneva, ei au pus în scenă un *performance* interactiv intitulat *7 Noiembrie* (data Revoluției din Octombrie 1917). Artiștii invitaseră 20 de cetățeni locali să care 80 de plase din plastic țesut, similare cu cele folosite de Fiodorava și Popescu în *performance*-urile lor. Acestea erau pline cu ziare și localnicii trebuiau să le poarte prin oraș și să le lase în fața unei sculpturi din fața Palatului Națiunilor, sculptură care se cheamă *Scaunul rupt* și a fost plasată

Artists have also used the ambiguity of public space inhabited by an artistic project to provide citizens with a voice on current political issues, within the more neutral zone of art. In *For Skopje with Love* (2011), Macedonian artist Gjorgje Jovanović invited the public to engage with and respond to recent political events, by writing their opinions and thoughts on boards like those that one would see at a demonstration or protest, and put them on sites around the city. Giving a voice to the public was especially important in the wake of the 2011 protests in Macedonia, which erupted after the government attempted to cover up the brutal killing of a 21-year-old, who was beaten to death by the special police forces, during a celebration in the main square in Skopje, following the re-election of the ruling party. The idea behind the Jovanović's project was that all inhabitants are responsible for their city. The artist said that he hoped participants would contribute their thoughts feelings, good or bad, and take an active role in shaping the future of their surroundings, instead of simply passively standing by.¹⁶²

Estonian artist Flo Kasearu also used the public space as a blank canvas to provide a voice to its citizens. When the Estonian government erected a controversial Freedom Monument in the city center of the capital, on Tallinn's Freedom Square, the artist plastered the city with blank sheets of paper headed with the words: "FREEDOM/we announce a contest to find the best solution", silently inviting citizens to contribute their ideas with regard to the meaning and significance of the word "freedom" on the paper below. Although not overtly critical, the poster campaign indicts the government for not consulting the general public about the design, and rectifies the situation by giving them a chance to speak, albeit retroactively. Kasearu's intervention in the public space, and the public's participation, made visual the varying opinions with regard to the monument.

While initially forays into the public sphere brought more direct contact with the viewer, and expanded the potential audience of an artwork, during the communist period, the possibility to create such projects were dependent on the local socio-political situation, and the tolerance level of local authorities to interruptions in the public space. In the case of Kovanda, his interventions went unmolested because they were barely detectable, however perestroika and the Fall of the Berlin Wall enabled artists such as Polis and Žalias Lapas to safely intervene in the public sphere. In the post-communist period, these project gradually expanded and developed into social projects, such as *PRISHTINĒ – mon amour*, and political acts that straddled the border between art and activism, for example in the work of Jovanović and Kasearu. In all cases, it is the performative aspect of these artworks that enable them to enter, remain in, and affect the public sphere.

Conclusion

While this is by no means a comprehensive survey of performance art practices in Central, Eastern and Southern Europe, in this article I have attempted to show a range of practices by artists from the region from both before and after the fall of communism. What I hope this text has demonstrated is the unique manner in which artists from the region engaged with performance art practices, both responding to and expanding on developments in the West, as well as developing their own distinctive forms of the genre. While the system change brought about great changes in everyday life, artists in the post-communist period continued to address regional and local concerns, many of which were in fact a result of these changes, for example the opening up of the East to West, and the desire for free-movement within Europe. Artists in the post-communist period drew both from Western and local sources, although in many instances they learned of work in performance outside their own borders before discovering local examples. Consequently, their work demonstrates both continuity and change from the communist to the post-communist period within the field of performance art.

acolo ca un monument în sprijinul tratatului internațional care interzice folosirea bombelor cu fragmentare. Participanții la acțiune au folosit plasele pentru „a repara” scaunul, creîndu-i un al patrulea picior.

Scopul acțiunii a fost acela de a atrage atenția asupra statutului imigranților din Geneva și din lume în general. Artiștii își aduc aminte că, în calitatea lor de estici, ei înșiși s-au simțit „barbari”¹⁶⁰ în Elveția, un sentiment despre care cred că nu e neasemănător cu felul în care se simt sau sînt făcuți de localnici să simtă majoritatea imigranților acolo. Plasele au fost folosite din cauza asocierii lor emblematice cu străinii. Deplasîndu-se prin oraș, grupul și-a impus prezența în spațiul public, căci cele 80 de plase de mari dimensiuni au blocat imaginea orașului văzut din autobuz, confrun-tînd pasagerii obișnuiți cu o realitate pe care nu le-ar plăcea s-o vadă sau s-o recunoască. Ei au cărat plasele la scaun pentru a-l repara, folosindu-l ca pe un simbol al „națiunii” sau al uniunii „fragmentate”. În cele din urmă, artiștii spuseseră că, făcînd această acțiune, au dorit să arate că „barbarii” putea și ei să repare ceva.¹⁶¹ Prin asta, ei au demonstrat că spațiul public e nu doar pentru turism, ci și pentru dialog. Ei, de asemenea, le-au furnizat localnicilor participanți o experiență despre cum ar putea fi să trăiești ca un străin în acest mediu și, astfel, un spațiu din care se putea empa-tiza cu condiția de străin.

În 2012, trei conducători de proiect – doi artiști (Astrit Ismaili și Tobias Bienz) și un avocat (Rina Kika); doi din Kosovo (Kika și Ismaili) și unul din Elveția (Bienz) – creaseră *PRISHTINË – mon amour*, un proiect inclasabil. Fusese simultan un *performance*, o instalație, un proiect de artă participativă și un proiect social. Au fost implicați cu totul 180 de participanți din Priștina și din alte orașe, fiecare colaborînd la a face posibilă această inițiativă de proporții. Proiectul a revendicat o bucată de spațiu public din cadrulul orașului – Palatul Culturii, Tineretului și Sporturilor sau, cum e cunoscut la nivel local, Boro și Ramiz. Aici a avut loc o seară de *performance*, compusă din acțiuni de mai mulți artiști. În realitate, întregul proiect fusese un *performance* în sine și al lui însuși, grație muncii de pregătire și implicării participanților.

În anul 2000, un incendiu cauzat de un scurtcircuit a făcut inutilizabilă o parte din această clădire iugoslavă cu utilizări multiple, care, neoficial, a devenit o parcare. Celălalt nume al clădirii, Boro și Ramiz, vine de la numele a doi luptători partizani, Boro Vukmirović și Ramiz Sadiku, un sîrb și un albanez care luptaseră împreună împotriva fasciștilor în perioada celui de al Doilea Război Mondial. Ei fuseseră simbolul perfect al armoniei interetrnice din Iugoslavia lui Tito. Proiectul *PRISHTINË – mon amour* transformă această idee a unității și comunității într-o realitate, fără vreun plan ascuns, politic sau de altă natură. În cele din urmă, el a reunit comunitatea și a creat un eveniment memorabil pentru locuitorii Priștinei, un eveniment la care putea participa oricine. Participanții au ajutat la curățarea locului și l-au pregătit pentru găzduirea *performance*-urilor care urmau să populeze clădirea în ultima noapte a proiectului. Pe 8 septembrie 2012, au fost prezentați peste treizeci de artiști cu *performance*-uri sau instalații, iar la eveniment au sosit peste 2000 de persoane.

Artiștii au utilizat ambiguitatea spațiului public populat de un proiect artistic și pentru a le oferi cetățenilor o voce în legătură cu chestiuni politice, în zona mai neutră a artei. În *Pentru Skopje, cu drag* (2011), artistul macedonean Gjorgje Jovanović a invitat publicul să se confrunte cu și să răspundă la evenimentele politice recente, notîndu-și opiniile și gîndurile pe pancarte precum acelea utilizate în cadrul demonstrațiilor și protestelor, pentru a le așeza mai apoi în diverse locuri din oraș. A permite publicului să se exprime a fost extrem de important după protestele din 2011 din Macedonia, care au izbucnit după ce guvernul a încercat să ascundă uciderea cu brutalitate a unui tînar de 21 de ani, care a fost bătut de forțele speciale ale poliției cu ocazia unei sărbători din piața centrală din Skopje, după realegerea partidului aflat la guvernare. Ideea din spatele proiectului propus de Jovanović fusese că toți lo-

Notes:

- Lucy Lippard and John Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Artforum International* 6/6, 1968, pp. 31–36.
- Already by 1973, in her “Postface” to *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Lippard had acknowledged that these hopes that ephemeral and conceptual art would be able to avoid commercialization had been in vain.
- Robyn Brentano, “Outside the Frame: Performance, Art, and Life”, in Robyn Brentano, ed., *Outside the Frame: Performance and the Object, a Survey History of Performance Art in the USA since 1970* (exhibition catalogue), Cleveland, Cleveland Center for Contemporary Art, 1994, p. 42.
- Kristine Stiles is perhaps the one exception to this rule, as her texts on performance art take an inclusive approach and consider artists from the East and the West.
- For example, the Japanese performance artists she mentions are those who presented work in the US.
- Roselee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to Present*, New York, Thames and Hudson, 2011, p. 214.
- Ibid.
- Ibid.
- Diana Popova, in conversation with the author in Sofia, June 2, 2014.
- Iosif Király, in an interview with the author in Bucharest, March 26, 2014.
- Tomáš Ruller, in an interview with the author in Aberdeen, UK, May 15, 2014.
- Pavlına Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, Prague, Karolinum Press, 2014, p. 50.
- Happsoc was both a manifesto and association made up of two artists, Alex Mlynářčík, Stano Filko and theoretician Zita Kostrová.
- Maciunas’s family left Lithuania in 1944, when he was thirteen, and settled in New York in 1948.
- Petra Stegmann, “Fluxus and the East”, *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 14/1, January 2014, p. 42.
- As mentioned by Česlovas Lukenskas, in an interview with the author in Vilnius, September 30, 2013, and also by Džiugas Katinas, in an interview with the author in Vilnius, October 3, 2013.
- As qtd. in Sirje Helme, *PopKunst Forever: Estonian Pop Art at the Turn of the 1960s and 1970s*, Tallinn, Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum, 2010, p. 145.
- As qtd. in Helme, p. 146.
- Pavlına Morganová, “Action! Czech Performance Art in the 1960s and 1970s”. *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 14/1, January 2014, p. 25.
- Knížák formed the Aktual Art group together with Jan Trtílek, Soňa Švecová and the Mach brothers (see Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 50), and together they created untraditional art works and art forms, including performance and happenings.
- See Morganová, “Action! Czech Performance Art in the 1960s and 1970s”, p. 25.
- Stegmann, p. 48.
- See *ibid*.
- According to Stegmann, p. 50.
- See Andrea Bátorová, “Alternative Trends in Slovakia during the 1960s and Parallels to Fluxus”, in *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (exhibition catalogue), Berlin, Kunstlerhaus Bethanien, 2007, p. 166.
- See Stegmann, p. 51.
- Ileana Pintilie, “Action Art in Romania Before and After 1989”, *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 14/1, January 2014, pp. 86–87.

cuitarii sînt responsabili pentru orașul lor. Artistul spusese că spera ca participanții să contribuie cu gîndurile și sentimentele lor, bune sau rele, și să joace un rol activ în a modela viitorul locului în care trăiesc, în loc să se dea pasiv la o parte.¹⁶² Artistul estonian Flo Kasearu utilizase și el spațiul public ca pînză albă pentru a oferi o voce cetățenilor. Cînd guvernul estonian a ridicat un controversat Monument al Libertății în centrul capitalei, Piața Libertății din Tallinn, artistul a umplut orașul cu afișe pe care scria: „LIBERTATE/anunțăm un concurs pentru a găsi cea mai bună soluție”, invitînd astfel cetățenii să vină cu idei cu privire la sensul și semnificația cuvîntului „libertate”. Deși nu e în mod explicit critică, campania de afișe acuză guvernul că n-a consultat publicul general în legătură cu forma monumentului și rectifică situația dîndu-i aceuiași public șansa de a se exprima, cu toate că retroactiv. Intervenția lui Kasearu în spațiul public și participarea publicului au făcut vizibile opiniile privitoare la monument.

Cu toate că, inițial, incursiuni în sfera publică au produs un contact mai direct cu privitorul și au lărgit publicul potențial al unei opere de artă, în perioada comunistă posibilitatea de a realiza asemenea proiecte depinsese de situația sociopolitică locală și de nivelul de toleranță al autorităților locale cu privire la asemenea perturbări în spațiul public. În cazul lui Kovanda, intervențiile sale au scăpat de represalii pentru că erau aproape neobservabile, dar perestroika și căderea Zidului Berlinului le-au permis unor artiști precum Polis și Žalias Lapas să intervină fără pericole în sfera publică. În perioada postcomunistă, aceste proiecte au fost tratat lărgite și dezvoltate în proiecte sociale, cum ar fi *PRISHTINË – mon amour*, și gesturi politice ce încalcă granița dintre artă și activism, de pildă opera lui Jovanović și Kasearu. În fiecare dintre aceste cazuri, aspectul de *performance* al lucrărilor a fost acela care le-a permis să pătrundă în sfera publică, să rămîină în ea și s-o afecteze.

Concluzie

Chiar dacă aceasta nu e o trecere în revistă completă a practicilor de artă *performance* din Europa Centrală, de Est și de Sud, în articolul de față am încercat să arăt o gamă de practici desfășurate de artiștii din regiune ațt înainte de căderea comunismului, cît și după aceea. Ceea ce sper că a demonstrat acest text este felul singular în care artiștii din regiune au abordat practicile de artă *performance*, ațt ca un răspuns și ca o lărgire a dezvoltărilor occidentale, cît și ca o invenție a unor forme specifice și proprii ale genului. Deși schimbarea de sistem a produs numeroase modificări în viața cotidiană, artiștii din perioada postcomunistă au continuat să abordeze preocupări regionale și locale, multe dintre ele fiind, de fapt, un rezultat al acestor modificări, de pildă deschiderea Estului către Vest și dorința de libertate de mișcare în Europa. Artiștii din perioada postcomunistă s-au inspirat ațt din surse occidentale, cît și din surse locale, deși în multe cazuri ei au aflat despre munca din cadrul *performance*-ului atunci cînd se aflau în afara granițelor țării lor de baștină, iar asta chiar înainte de a descoperi exemple locale în acest sens. Prin urmare, munca lor în cîmpul artei *performance* prezintă ațt continuitate, cît și schimbare în trecerea de la perioada comunistă la cea postcomunistă.

Traducere de Alexandru Polgár

28. Ileana Pintilie, “Between Modernism and Postmodernism”, in Alina Șerban, ed., *Ion Grigorescu: the Man with a Single Camera*, Berlin, Sternberg Press, 2013, p. 33.

29. Diana Popova and Svilen Stefanov, eds., *N-Forms? Reconstructions and Interpretations*, Sofia, Soros Center for the Arts, 1994 (exhibition catalogue), p. 23.

30. See Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London, Reaktion, 2009, pp. 285–286.

31. Miško Šuvakovič, *The Clandestine Histories of the Oho Group*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2010, p. 45.

32. Raša Todosijević, in an interview with the author in Belgrade, August 3, 2013.

33. *Ibid*.

34. *Ibid*.

35. See the artist’s biography in Aleksandar Battista Ilić and Diana Nenadić, eds., *Tomislav Gotovac*, Zagreb, Museum of Contemporary Art, 2003, p. 300.

36. Octavian Eșanu, *Transition in Post-Soviet Art: Collective Actions Before and After 1989*, Budapest, Central European University Press, 2012, p. 89.

37. *Ibid.*, p. 101.

38. See Mark Allen Svede, “Many Easels, Some Abandoned”, in Alla Rosenfeld and Norton C. Dodge, eds., *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets, 1945–1991*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001, p. 207.

39. Andris Grinbergs, in an interview with the author in Riga, February 2009.

40. Lilia Dragneva, “Ten Years of Moldovan Contemporary Art”, in IRWIN, *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006, p. 240.

41. See Edi Muka, “Albanian Socialist Realism or the Theology of Power”, in IRWIN, *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006, p. 133.

42. Fabiola Bierhoff, “Appropriation in East German Performance Art – the Legacy of Joseph Beuys”, paper given at the panel “Performance Art in Central and Eastern Europe”, College Art Association annual conference in Chicago, IL, USA, February 15, 2014.

43. See Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys*, London, I. B. Tauris, 2009, p. 192.

44. Clara Mosch was formed in 1977 and consisted of artists Michael Morgner, Thomas Ranft, Carl Friedrich Claus, Gregor-Thorsten Schade and Dagmar Ranft-Schinke. The group’s name comes from an amalgamation of the four artists’ last names.

45. The group initially consisted of three artists, Micha Brendel (b. 1959), Else Gabriel (b. 1962) and Via Lewandowsky (b. 1963); Rainer Görß (b. 1960) later joined the group.

46. See Mesch, p. 193.

47. The reference is to the panopticon as a metaphor for the manner in which modern “disciplinary” societies are policed, monitored and regulated by constant surveillance, employed by Michel Foucault in his work *Discipline and Punish*, 1975.

48. Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaktion Books, 2012, p. 7.

49. See Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule, 1956–1989*, London, I. B. Tauris, 2013, p. 9.

50. See Ivana Bago and Antonia Majaca, “Dissociative Association, Dionysian Socialism, Non-Action and Delayed Audience: Between Action and Exodus in the Art of the 1960s and 1970s in Yugoslavia”, in Ivana Bago and Antonia Majaca, eds., in collaboration with Vesana Vuković, *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I*, Zagreb, [BLOK], 2011, pp. 280–282.

51. Tomáš Pospiszyl, “Look Who’s Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia”, in Claire

Note:

- Lucy Lippard și John Chandler, „The Dematerialization of Art”, *Arforum International* 6/6, 1968, p. 31–36.
- Deja spre 1973, în „Postfața” ei la *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Lippard și-a dat seama că speranțele ca arta efemeră și cea conceptuală să evite comercializarea erau nefondate.
- Robyn Brentano, „Outside the Frame: Performance, Art, and Life”, in Robyn Brentano (ed.), *Outside the Frame: Performance and the Object, a Survey History of Performance Art in the USA since 1970* (catalog de expoziție), Cleveland, Cleveland Center for Contemporary Art, 1994, p. 42.
- Kristine Stiles e poate singura excepție de la această regulă, textele ei despre arta performance abordînd artiști atît estici, cît și vestici.
- De pildă, artiștii performance japonezi pe care îi menționează sînt cei care prezentaseră lucrări în Statele Unite.
- Roselee Goldberg, *Performance Art: from Futurism to Present*, New York, Thames and Hudson, 2011, p. 214.
- Ibid.*
- Ibid.*
- Diana Popova, într-o conversație cu autoarea la Sofia, 2 iunie 2014.
- Iosif Király, într-un interviu luat de autoare la București, 26 martie 2014.
- Tomáš Ruller, într-un interviu cu autoarea la Aberdeen, Marea Britanie, 15 mai 2014.
- Pavlna Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, Prague, Karolinum Press, 2014, p. 50.
- Happsoc fusese atît un manifest, cît și o asociație făcută de doi artiști (Alex Mlynářčik, Stano Filko) și un teoretician (Zita Kostrová).
- Familia lui Maciunas a părăsit Lituania în 1944, cînd el avea treisprezece ani, și s-a stabilit la New York în 1948.
- Petra Stegmann, „Fluxus and the East”, *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 14/1, ianuarie 2014, p. 42.
- Așa cum menționase Česlovas Lukenskas, într-un interviu cu autoarea la Vilnius, 30 septembrie 2013, dar și Džiugas Katinas, într-un interviu cu autoarea la Vilnius, 3 octombrie 2013.
- Citat in Sirje Helme, *PopKunst Forever: Estonian Pop Art at the Turn of the 1960s and 1970s*, Tallinn, Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum, 2010, p. 145.
- Citat in Helme, p. 146.
- Pavlna Morganová „Action! Czech Performance Art in the 1960s and 1970s”, *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 14/1, ianuarie 2014, p. 25.
- Knížák formase grupul Aktual Art împreună cu Jan Třilák, Soňa Švecová și frații Mach (vezi Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 50) și împreună ei creaseră opere și forme de artă netradiționale, inclusiv performance-uri și happening-uri.
- Vezi Morganová, „Action! Czech Performance Art in the 1960s and 1970s”, p. 25.
- Stegmann, p. 48.
- Vezi *ibid.*
- Potrivit lui Stegmann, p. 50.
- Vezi Andrea Bátorová, „Alternative Trends in Slovakia during the 1960s and Parallels to Fluxus”, in *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (catalog de expoziție), Berlin, Kunsterhaus Bethanien, 2007, p. 166.
- Vezi Stegmann, p. 51.
- Ileana Pintilie, „Action Art in Romania Before and After 1989”, *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 14/1, ianuarie 2014, p. 86–87.
- Ileana Pintilie, „Between Modernism and Postmodernism”, in Alina Șerban (ed.), *Ion Grigorescu: the Man with a Single Camera*, Berlin, Sternberg Press, 2013, p. 33.
- Diana Popova și Svilen Stefanov (ed.), *N-Forms? Reconstructions and Interpretations* (catalog de expoziție), Sofia, Soros Center for the Arts, 1994, p. 23.
- Vezi Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London, Reaktion, 2009, p. 285–286.
- Miško Šuvaković, *The Clandestine Histories of the Oho Group*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2010, p. 45.
- Raša Todosijević, într-un interviu cu autoarea la Belgrad, 3 august 2013.

Bishop and Marta Dziewanska, eds., *1968–1989 Political Upheaval and Artistic Change*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 85.

- Zdenka Badovinac, “Body and the East”, in Zdenka Badovinac, ed., *Body and the East: from the 1960s to the Present* (exhibition catalogue), Ljubljana, Moderna Galerija, 1998, p. 10.
- Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 11.
- Ibid.*
- Ibid.*, pp. 13–14.
- Ibid.*, p. 3.
- Ibid.*, p. 14.
- Ivana Bago, “A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at *La Galerie Des Locataires* and *Podroom – the Working Community of Artists*”, *Art Margins* 1, 2–3, 2012, p. 136.
- Iosif Király, in an interview with the author in Bucharest, March 26, 2014.
- Dan Perjovschi, in an interview with the author in Bucharest, March 24, 2014.
- Raimonds Līcītis, in an interview with the author in Riga, July 7, 2009.
- Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, p. 146.
- Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 2008, p. 60.
- Ibid.*, p. 59.
- Philip Auslander, “On the Performativity of Performance Documentation”, in Barbara Clausen, ed., *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art*, Vienna, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung, 2005, p. 29.
- Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 33.
- Ibid.*
- Maja Fowkes, “Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo Avant-Garde and Their Resonance in Contemporary Art”, *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 14/1, January 2014, p. 58.
- László Beke, “The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas”, in Zdenka Badovinac, ed., *Body and the East: from the 1960s to the Present* (exhibition catalogue), Ljubljana, Moderna Galerija, 1998, p. 103.
- See Fowkes, p. 65.
- Ibid.*
- Beke, p. 105.
- Edit Andrés, “Do I Dream Freely or on Command?” in Bojana Pejić, ed., *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (exhibition catalogue), Cologne, Buchhandlung Walther König, 2009, p. 123.
- Ibid.*, p. 121.
- It is important to note that these photographs were staged in “the language of film”, and were made as photographs for the simple reason that at the time the artist was not able to make a film. This is an interesting contrast to Cindy Sherman’s *Untitled Film Stills*, for example, which were created to look as if they were stills from films that actually existed. Here, Gotovac creates stills in lieu of a film that he would like to create. See Ješa Denegri, “The Individual Mythology of Tomislav Gotovac”, in Aleksandar Battista Ilić and Diana Nenadić, eds., *Tomislav Gotovac*, Zagreb, Museum of Contemporary Art, 2003, p. 269.
- Ibid.*, p. 273.
- Pintilie (2014), p. 89.
- Pintilie (2013), p. 23.
- Ion Grigorescu, in Marta Dziewanska, ed., *Ion Grigorescu: In the Body of the Victim*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 68.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. Vezi biografia artistului in Aleksandar Battista Ilić și Diana Nenadić (ed.), *Tomislav Gotovac*, Zagreb, Museum of Contemporary Art, 2003, p. 300.

36. Octavian Eșanu, *Transition in Post-Soviet Art: Collective Actions Before and After 1989*, Budapest, Central European University Press, 2012, p. 89.

37. *Ibid.*, p. 101.

38. Vezi Mark Allen Svede, „Many Easels, Some Abandoned”, in Alla Rosenfeld și Norton C. Dodge (ed.), *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression Under the Soviets, 1945–1991*, New Jersey, Rutgers University Press, 2001, p. 207.

39. Andris Grīnbergs, într-un interviu cu autoarea la Riga, februarie 2009.

40. Lilia Dragneva, „Ten Years of Moldovan Contemporary Art”, in IRWIN, *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006, p. 240.

41. Vezi Edi Muka, „Albanian Socialist Realism or the Theology of Power”, in IRWIN, *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006, p. 133.

42. Fabiola Bierhoff, „Appropriation in East German Performance Art – the Legacy of Joseph Beuys”, comunicare în cadrul colocviului „Performance Art in Central and Eastern Europe”, conferință anuală a College Art Association, Chicago, IL, SUA, 15 februarie 2014.

43. Vezi Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys*, London, I. B. Tauris, 2009, p. 192.

44. Grupul Clara Mosch a fost format în 1977 și îi cuprindea pe artiștii Michael Morgner, Thomas Ranft, Carl Friedrich Claus, Gregor-Thorsten Schade și Dagmar Ranft-Schinke. Numele grupului vine dintr-o amalgamare a numelor de familie ale celor patru artiști.

45. Grupul a constat inițial din trei artiști, Micha Brendel (n. 1959), Else Gabriel (n. 1962) și Via Lewandowsky (n. 1963); Rainer Görß (n. 1960) s-a alăturat mai târziu.

46. Vezi Mesch, p. 193.

47. Mă refer aici la panopticon ca metaforă a felului în care societățile moderne „disciplinare” sînt supravegheate, monitorizate și reglate de controlul permanent (vezi Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi*).

48. Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaktion Books, 2012, p. 7.

49. Vezi Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule, 1956–1989*, London, I. B. Tauris, 2013, p. 9.

50. Vezi Ivana Bago și Antonia Majaca, „Dissociative Association, Dionysian Socialism, Non-Action and Delayed Audience: Between Action and Exodus in the Art of the 1960s and 1970s in Yugoslavia”, in Ivana Bago și Antonia Majaca (ed.), în colaborare cu Vesana Vuković, *Removed from the Crowd: Unexpected Encounters I*, Zagreb, [BLOK], 2011, p. 280–282.

51. Tomáš Pospiszył, „Look Who’s Watching: Photographic Documentation of Happenings and Performances in Czechoslovakia”, in Claire Bishop și Marta Dziewanska (ed.), *1968–1989 Political Upheaval and Artistic Change*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 85.

52. Zdenka Badovinac, „Body and the East”, in Zdenka Badovinac (ed.), *Body and the East: from the 1960s to the Present* (catalog de expoziție), Ljubljana, Moderna Galerija, 1998, p. 10.

53. Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 11.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*, p. 13–14.

56. *Ibid.*, p. 3.

57. *Ibid.*, p. 14.

58. Ivana Bago, „A Window and a Basement: Negotiating Hospitality at *La Galerie Des Locataires* and *Podroom – the Working Community of Artists*”, *Art Margins* 1, 2–3, 2012, p. 136.

59. Iosif Király, într-un interviu cu autoarea la București, 26 martie 2014.

60. Dan Perjovschi, într-un interviu cu autoarea la București, 24 martie 2014.

61. Raimonds Līcītis, într-un interviu cu autoarea la Riga, 7 iulie 2009.

62. Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, p. 146.

63. Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 2008, p. 60.

64. *Ibid.*, p. 59.

65. Philip Auslander, „On the Performativity of Performance Documentation”, in Barbara Clausen (ed.), *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art*, Vienna, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung, 2005, p. 29.

66. Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 33.

80. Grigorescu, in Dziewanska, p. 68.

81. I. G. Plamen and Marko Pogačnik, from “Manifest OHO-a”, quoted in Miško Šuvaković, *The Clandestine Histories of the Oho Group*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2010, p. 29.

82. Badovinac, p. 16.

83. Denegri, p. 273.

84. *Ibid.*, pp. 273–274.

85. See Jasna Dragovic-Soso, *Saviours of the Nation: Serbia’s Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*, London, C. Hurst & Co., 2002, p. 48.

86. It is worth mentioning that the consequences for such actions before and after the socialist period were similar, as most of the public performances where the artist appeared naked ended with the artist’s arrest. According to Darko Šimičić, curator of the Tomislav Gotovac archive, in most cases the judge was sympathetic, and imposed the minimum sentence necessary, which was usually a fine. Darko Šimičić, in an interview with the author in Zagreb, August 15, 2013.

87. Badovinac, p. 16.

88. *Ibid.*

89. See Branislav Jakovljević, in Claire Bishop and Marta Dziewanska, eds., *1968–1989 Political Upheaval and Artistic Change*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, pp. 40–41. The Youth Relay races had been organized since 1945 in Yugoslavia, and starting from 1957 they occurred annually, on Tito’s birthday, May 25. The Youth Work Actions were started after World War II to meet the needs of reconstruction and industrialization following the war.

90. *Ibid.*, p. 48.

91. *Ibid.*, p. 47.

92. *Ibid.*, p. 42.

93. Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 167.

94. Jindřich Chalupecký, as qtd. in Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 175.

95. The performance took place on February 21, 2012 in Moscow’s Cathedral of Christ the Savior. Three members of the group were arrested and charged with hooliganism motivated by religious hatred, because of the fact that their performance took place in an area of the church reserved only for priests, and for the fact that they were acting and dressed inappropriately for that space. The performance was later disseminated through a video called *Punk Prayer – Mother of God, Chase Putin Away*, and was a protest of the Orthodox Church’s overt support for Putin during his presidential election campaign.

96. Michel Feher, “Of Bodies and Technologies”, in Hal Foster, ed., *Discussions in Contemporary Culture*, 1. Seattle, Bay Press, 1987, p. 161.

97. *Ibid.*

98. Amelia Jones, *The Artist’s Body*, London, Phaidon Press, 2012, p. 23.

99. *Ibid.*, p. 27.

100. Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 162.

101. Ion Grigorescu, in an interview with Anders Kreuger in New York, August 29, 2009, <http://www.ludlow38.org/files/wyoming-transcript-ion-grigorescu-anders-kreuger.pdf>. Accessed October 2, 2014.

102. Ion Grigorescu, in an interview with Anders Kreuger, p. 283.

103. The artist was jailed after a copy of György Konrád and Iván Szelényi’s manuscript, *The Intellectuals on the Road to Class Power, (1973–1974)* was discovered in his apartment following a raid. See Kemp-Welch, pp. 138–140.

104. Péter György, “Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism”, in Aleš Erjavec, ed., *Postmodernism and the post-Socialist Condition: Politicized Art under State Socialism*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 179.

105. See Kemp-Welch, p. 127.

67. *Ibid.*
68. Maja Fowkes, „Off the Record: Performative Practices in the Hungarian Neo Avant-Garde and Their Resonance in Contemporary Art”, *Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts* 14/1, ianuarie 2014, p. 58.
69. László Beke, „The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas”, in Zdenka Badovinac (ed.), *Body and the East: from the 1960s to the Present* (catalog de expoziție), Ljubljana, Moderna Galerija, 1998, p. 103.
70. Vezi Fowkes, p. 65.
71. *Ibid.*
72. Beke, p. 105.
73. Edit András, „Do I Dream Freely or on Command?” in Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (catalog de expoziție), Köln, Buchhandlung Walther König, 2009, p. 123.
74. *Ibid.*, p. 121.
75. E important de observat că aceste fotografii fuseseră puse în scenă „în limbajul filmului” și au fost realizate ca fotografii din motivul simplu că în acea perioadă artistul n-a putut să facă un film. Acesta e un contrast interesant în raport cu *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, de pildă, care au fost create să arate de parcă ele ar fi fost fotografii din filme reale. Aici, Gotovac creează fotografii în locul filmului pe care i-ar fi plăcut să-l facă. Vezi Ješa Denegri, „The Individual Mythology of Tomislav Gotovac”, in Aleksandar Battista Ilić și Diana Nenadić (ed.), *Tomislav Gotovac*, Zagreb, Museum of Contemporary Art, 2003, p. 269.
76. *Ibid.*, p. 273.
77. Pintilie (2014), p. 89.
78. Pintilie (2013), p. 23.
79. Ion Grigorescu, in Marta Dziewanska (ed.), *Ion Grigorescu: In the Body of the Victim*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 68.
80. Grigorescu, in Dziewanska, p. 68.
81. I. G. Plamen și Marko Pogačnik, din „Manifest OHO-a, „citat in Miško Šuvaković, *The Clandestine Histories of the Oho Group*, Ljubljana, Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2010, p. 29.
82. Badovinac, p. 16.
83. Denegri, p. 273.
84. *Ibid.*, p. 273–274.
85. Vezi Jasna Dragovic-Soso, *Saviours of the Nation: Serbia's Intellectual Opposition and the Revival of Nationalism*, London, C. Hurst & Co., 2002, p. 48.
86. Merită menționat privitor la consecințele unor asemenea acțiuni că ele fuseseră similare înainte și după perioada socialistă, căci majoritatea performance-urilor publice în care artistul apărea dezbrăcat se terminau cu arestarea sa. Potrivit lui Darko Šimičić, curatorul arhivei Tomislav Gotovac, în majoritatea cazurilor judecătorul era înțelegător și acorda sentința minimă necesară, care era, de obicei, o amendă. Darko Šimičić, într-un interviu cu autoarea la Zagreb, 15 august 2013.
87. Badovinac, p. 16.
88. *Ibid.*
89. Vezi Branislav Jakovljević, in Claire Bishop și Marta Dziewanska (ed.), *1968–1989 Political Upheaval and Artistic Change*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 40–41. În Iugoslavia, alergările cu stafetă cu ocazia Zilei Tineretului au fost organizate începînd cu 1945, iar din 1957 ele aveau loc anual, pe 25 mai, de ziua lui Tito. Acțiunile de muncă ale tineretului au început după al Doilea Război Mondial din nevoia reconstrucției și industrializării de după război.
90. *Ibid.*, p. 48.
91. *Ibid.*, p. 47.
92. *Ibid.*, p. 42.
93. Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 167.
94. Jindřich Chaloupecký, citat in Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 175.
95. Performance-ul a avut loc pe 21 februarie 2012 la Catedrala lui Cristos Mîntuitorul din Moscova. Trei dintre membrele grupului au fost arestate și acuzate de huliganism motivat de ură religioasă, deoarece performance-ul lor a avut loc într-o zonă a bisericii rezervată doar pentru preoți și deoarece s-au comportat și erau îmbrăcate impropriu pentru acel spațiu. Performance-ul a fost răspîndit mai tîrziu printr-un film video intitulat *Rugăciunea punk – Mamă a lui Dumnezeu, izgonește-l pe Putin* și a fost un protest împotriva sprijinului deschis pe care l-a acordat Biserica Ortodoxă lui Putin în timpul campaniei sale prezidențiale.
106. Marina Naprushkina, in an interview with the author in Berlin, May 7, 2014.
107. Ghenadie Popescu, in an interview with the author in Chișinău, March 31, 2014.
108. Popescu, interview with the author, March 31, 2014.
109. Tomaž Krpič, “Medical Performance: the Politics of Body-Home”, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 94, 32/1, January 2010, p. 39.
110. *Ibid.*, pp. 39, 41.
111. Jurij Krpan, in an interview with the author in Ljubljana, August 26, 2013.
112. Tanja Ostojić, in an interview with the author in Berlin, May 8, 2014.
113. Jones (1998), p. 23.
114. *Ibid.*, p. 29.
115. Piotrowski (2009), p. 364.
116. Borjana Mrdja, in an e-mail to the author, March 6, 2014.
117. Dan Perjovschi, in an interview with the author in Bucharest, March 31, 2014.
118. Rassim, in a Skype interview with the author, June 24, 2014.
119. According to Rassim, in a Skype interview with the author, June 24, 2014.
120. Lucezar Boyadzijev, in conversation with the author in Sofia, May 29, 2014.
121. Rassim, in a Skype interview with the author, June 24, 2014.
122. Diana Popova, “Corrections 2 – Art by the Scalpel”, on Rassim’s website: http://www.rassim.com/corrections_2.html# (accessed October 3, 2014).
123. Vladimir Nikolić, “About Death Anniversary, 1968–2004”, 2007, text available on the artist’s website: <http://www.vladimir-nikolic.com/foto/about%20death%20anniversary.pdf> (last accessed October 3, 2014).
124. This notion has been contested by artist Mary Kelly and feminist theorist Griselda Pollock, for example, who argue that the presentation of the (naked) female body in performance art simply participated in the phallogocentric fetishism thereof. Jones addresses this critique in her 1998 text, see pp. 22–29.
125. Jones (1998), p. 9.
126. See Bojana Pejić, “Eppur si muove – Introduction”, in Bojana Pejić, ed., *Gender Check: a Reader*, Cologne, Buchhandlung Walter König, 2010, p. 21.
127. Martina Pachmanová, “In? Out? In Between?”, in Bojana Pejić, ed., *Gender Check: a Reader*, Cologne, Buchhandlung Walter König, 2010, p. 39.
128. See Bojana Pejić, “The Morning After: Plavi Radion, Abstract Art and Bananas”, in Bojana Pejić, ed., *Gender Check: a Reader*, Cologne, Buchhandlung Walter König, 2010, p. 109.
129. Borjana Mrdja, in an interview with the author in Banja Luka, July 29, 2013.
130. Olesya Turkina, “Russia in Search of New Identity: Art Identities in Conflict”, 1998, http://www.klys.se/worldconference/papers/Olesya_Turkina.htm (accessed June 6, 2014).
131. Vladislav Mamyshev-Monroe, “Where the Heck Am I? Where Are My Things?” in Laura Hoptman and Tomáš Pospiszyl, *Primary Documents*, Boston, MA, MIT Press, 2004, pp. 234–235.
132. Vladisav Mamyshev-Monroe, Facebook album *Taming Beauty*, on the artist’s Facebook page (last accessed October 3, 2014).
133. In 2013, he died as tragically as his namesake, and under equally suspicious circumstances, drowning in a few inches of water at his hotel in Bali.
134. Boryana Rossa, on her website: <http://boryanarossa.com/the-last-valve/>, accessed October 6, 2014.
135. Alexander Alberro, “Institutions, Critique, and Institutional Critique”, in Alexander Alberro and Blake Stimson, eds.,
96. Michel Feher, „Of Bodies and Technologies”, in Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, 1, Seattle, Bay Press, 1987, p. 161.
97. *Ibid.*
98. Amelia Jones, *The Artist's Body*, London, Phaidon Press, 2012, p. 23.
99. *Ibid.*, p. 27.
100. Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 162.
101. Ion Grigorescu, într-un interviu cu Anders Kreuger la New York, 29 august 2009, <http://www.ludlow38.org/files/wyoming-transcript-ion-grigorescu-anders-kreuger.pdf>. Accesat pe 2 octombrie 2014.
102. Ion Grigorescu, într-un interviu cu Anders Kreuger, p. 283.
103. Artistul a fost trimis la închisoare după ce în apartamentul său s-a găsit o copie a manuscrisului lui György Konrád și Iván Szélenyi *The Intellectuals on the Road to Class Power* (1973–1974). Vezi Kemp-Welch, p. 138–140.
104. Péter György, „Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism”, in Aleš Erjavec (ed.), *Post-modernism and the post-Socialist Condition: Politicized Art under State Socialism*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 179.
105. Vezi Kemp-Welch, p. 127.
106. Marina Napruškina, într-un interviu cu autoarea la Berlin, 7 mai 2014.
107. Ghenadie Popescu, într-un interviu cu autoarea la Chișinău, 31 martie 2014.
108. Popescu, interviu cu autoarea, 31 martie 2014.
109. Tomaž Krpič, „Medical Performance: the Politics of Body-Home”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 94, 32/1, ianuarie 2010, p. 39.
110. *Ibid.*, p. 39, 41.
111. Jurij Krpan, într-un interviu cu autoarea la Ljubljana, 26 august 2013.
112. Tanja Ostojić, într-un interviu cu autoarea la Berlin, 8 mai 2014.
113. Jones (1998), p. 23.
114. *Ibid.*, p. 29.
115. Piotrowski (2009), p. 364.
116. Borjana Mrdja, într-un e-mail către autoare, 6 martie 2014.
117. Dan Perjovschi, într-un interviu cu autoarea la București, 31 martie 2014.
118. Rassim, într-un interviu Skype cu autoarea, 24 iunie 2014.
119. Potrivit lui Rassim, într-un interviu Skype cu autoarea, 24 iunie 2014.
120. Lucezar Boiadiev, într-o conversație cu autoarea la Sofia, 29 mai 2014.
121. Rassim, într-un interviu Skype cu autoarea, 24 iunie 2014.
122. Diana Popova, „Corrections 2 – Art by the Scalpel”, pe website-ul lui Rassim: http://www.rassim.com/corrections_2.html# (accesat pe 3 octombrie 2014).
123. Vladimir Nikolić, „About Death Anniversary, 1968–2004”, 2007, text disponibil pe website-ul artistului: <http://www.vladimir-nikolic.com/foto/about%20death%20anniversary.pdf> (accesat pe 3 octombrie 2014).
124. Această idee a fost contestată, de exemplu, de artista Mary Kelly și de teoreticianul feminist Griselda Pollock, care susțin că prezentarea corpului feminin gol în arta performance a participat pur și simplu la fetișizarea falocentrică a acestuia. Jones își formulează critica în textul ei din 1998, vezi p. 22–29.
125. Jones (1998), p. 9.
126. Vezi Bojana Pejić, „Eppur si muove – Introduction”, in Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: a Reader*, Köln, Buchhandlung Walter König, 2010, p. 21.
127. Martina Pachmanová, „In? Out? In Between?” in Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: a Reader*, Köln, Buchhandlung Walter König, 2010, p. 39.
128. Vezi Bojana Pejić, „The Morning After: Plavi Radion, Abstract Art and Bananas”, in Bojana Pejić (ed.), *Gender Check: a Reader*, Köln, Buchhandlung Walter König, 2010, p. 109.
129. Borjana Mrdja, într-un interviu cu autoarea la Banja Luka, 29 iulie 2013.
130. Olesya Turkina, „Russia in Search of New Identity: Art Identities in Conflict” (1998), http://www.klys.se/worldconference/papers/Olesya_Turkina.htm (accesat pe 6 iunie 2014).
131. Vladislav Mamyshev-Monroe, „Where the Heck Am I? Where Are My Things?”, in Laura Hoptman și Tomáš Pospiszyl, *Primary Documents*, Boston, MA, MIT Press, 2004, p. 234–235.
132. Vladisav Mamyshev-Monroe, albumul Facebook *Taming Beauty*, pe pagina Facebook a artistului, accesată pe 3 octombrie 2014.
- Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, MIT Press, 2009, p. 7.
136. Dalibor Martinis, as qtd. in Nada Beroš, *Dalibor Martinis: Public Secrets*, Zagreb, Museum of Contemporary Art, 2006, p. 61.
137. Siniša Labrović, in an interview with the author in Zagreb, August 18, 2013.
138. Mladen Miljanović, in an interview with the author, July 28, 2013.
139. *Ibid.*
140. As conveyed by Artūras Raila, in an interview with the author in Vilnius, October 2, 2013.
141. Piotrowski (2012), p. 22.
142. Vera Mlechevska, in an interview with the author in Sofia, May 31, 2014.
143. The Group of Six Artists consisted of Boris Demur (b. 1951), Željko Jerman (1949–2006), Vlado Martek (b. 1951), Mladen Stiliновиć (b. 1947), Sven Stiliновиć (b. 1958) and Fedor Vučemilović (b. 1956).
144. Mladen Stiliновиć, in an interview with the author in Zagreb, August 19, 2013.
145. See Klara Kemp-Welch, “Art Documentation and Bureaucratic Life: The ‘Case’ of the Studio of Activities, Documentation and Propagation”, in Jacek Dobrowolski, Maciej Gdula, Klara Kemp-Welch, and Georg Schollhammer, eds., *Zofia Kulik/Przemysław Kwiek: KwieKulik*, Zurich, JRP Ringier, 2012, pp. 518–520.
146. It is also worth mentioning Tanja Ostojić’s 2001 performance at the Venice Biennale, *I’ll Be Your Angel*, during which she acted as an escort to Harald Szeemann, director of that year’s biennale, following him around the event dressed in couture. The performance not only addressed the power structure of the biennale, but the relationship between artist and curator, especially the particular dynamic of the female Eastern European artist with the Western male curator. Other artists have also addressed the lack of representation at the Venice Biennale, for example, in 2011 Moldovan artist Tatiana Fiodorova created a series of t-shirts with the words “Artist Without Pavilion” on the front, in reaction to the situation where a group of wealthy citizens purchased an exhibition venue at the biennale and claimed to represent Moldovan art with their traditional and conservative paintings. That same year Bosnian artist Nela Hasanbegović created a created an installation in the town of Počitelj: a makeshift pavilion, in lieu of an actual pavilion, installed in Venice, for artists from Bosnia and Herzegovina to represent their country. For years, the country could not agree on a method for selecting artists to send to Venice. Later, the city of Počitelj made the pavilion into a permanent construction.
147. Allan Kaprow, “Assemblages, Environments and Happenings” (1959–1961), reprinted in Charles Harrison and Paul J. Wood, eds., *Art in Theory 1900–2000: an Anthology of Changing Ideas*, London, Blackwell Publishing, 2002, p. 722.
148. Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 184.
149. Jiri Kovanda, in an interview with the author in Prague, June 27, 2011.
150. Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 186.
151. Pospiszyl, p. 85.
152. The group consisted of Gediminas Urbonas, Džiugas Katinas, Aidas Bareikis, Julius Ludavičius, Artūras Makštutis, Gintaras Sodeika, among others.
153. Džiugas Katinas, in an interview with the author in Vilnius, October 3, 2013.
154. Claire Bishop, *Artificial Hells*, London, Verso, 2012, p. 3. In her February 2006 article in *Artforum* she referred to this as a “social turn”.
155. Piotrowski (2012), p. 7.
156. Miwon Kwon, “One Place After Another: Notes on Site Specificity”, *October* 80, Spring 1997, p. 91.
157. Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, *Artforum*, February 2006, p. 179.

America Latină“, publicat în premieră în limba română în *IDEA artă + societate* #33–34/2009, a constituit de altfel un astfel de material de dimensiuni relativ mici, însă cu un impact structural mai puternic decât serii întregi de cărți academice.

Dussel propune reînțelegerea istoriei filosofiei moderne pornind de la ceea ce s-a ocultat în narațiunile eurocentrice ce au pus în lumină doar teleologia rațiunii, seria Renaștere – epoca rațiunii – secolul Luminilor etc., și anume colonialitatea modernității: Dussel evidențiază rolul jucat de prima modernitate timpurie, cea din secolul XVI, în care filosofia a suferit o revoluție epistemică, în urma efortului intelectual depus în context colonial de învățații noului ordin iezuit, care au făcut posibilă, printre altele, apariția lui Descartes. Prima modernitate timpurie a fost însă ocultată și redusă la invizibilitate de metanarațiunea hegemonică a istoriei filosofiei, care a situat începutul modernității în secolul XVII, trecînd tocmai peste momentul cuceririi coloniale a Americilor și mai ales peste *stabilirea* noului sistem-lume, cel în care ne aflăm încă în prezent, indiferent dacă ne-am născut în România sau în Argentina. În gândirea decolonială, investigarea în termeni proprii a „părții întunecate a modernității“ (Mignolo), a mecanismelor și efectelor de lungă durată ale „colonialității puterii“ (Quijano) se opune acestei reduceri la invizibilitate și acesteia erijări în universalism a provinciei europene, evidențîind, printre altele, faptul că marii filosofi occidentali au elaborat teoriile juridice, politice și filosofice ale emancipării, egalității, democrației și dreptului liberal în context și în complicitate cu traficul global de sclavi care a fondat și a stabilizat vreme de mai bine de trei secole capitalismul noului sistem-lume.

E important să subliniem că nu doar discursul hegemonic a fost afectat de „amnezia colonială“, ci și formele de articulare ale rezistenței. Dussel arată că primul discurs critic al modernității, împotriva unei modernități surprinse în proces de cristalizare (dar din interiorul ei), cel al lui Bartolomé de Las Casas, articulează deja cu claritate în secolul XVI poziții „radicale“ care vor fi „redescoperite“ abia după revoluțiile burgheze, în secolul XIX. Mulțumită redeschiderii contactului cu Las Casas, anumite poziții radicale ale teoriei critice sociale și ale stîngii contemporane se dovedesc a fi lipsite de conștiința colonialității; în particular, în ciuda unor tumuri autocontradictorii ale lui Marx însuși (în mod semnificativ, referitor la colonialismul britanic în India și la experiența modernă a Europei de Est), aceasta rămîne o limită istorică a marxismului și a ideologiei și politicilor partidelor comuniste din secolul XX, care în cele mai bune cazuri s-au situat în spațiul dintre amnezia colonială a ideologiei dezvoltării, proiecția rasistă a experienței coloniale asupra Celuilalt și reducerea colonialității la imperialism. Mai sînt multe de învățat din faptul că Las Casas articula deja în secolul XVI o poziție anti-autoritară și antimonarhică bazată pe *dreptul colectiv* al popoarelor, pe *deschiderea radicală și reciprocitatea* față de „celălalt“ cultural, pe necesitatea dreptului și *a istoriei scrise din perspectiva popoarelor oprimate* și exploatate, propunînd o formă de *democrație populară bazată pe consens*.

Iar aceasta nu atinge decât posibilitățile criticii interne, din interiorul modernității, căci, în fond, Las Casas rămîne un ideolog al creștinismului.

După Dussel: începutul critic al modernității filosofice între Las Casas și Guamán Poma

Ovidiu Țichindeleanu

„Meditațiile anticarteziene“ ale lui Enrique Dussel sînt o contribuție filosofică la revoluția epistemică revendicată de gîndirea decolonială.

Mai precis, deși se articulează în întregime din interiorul disciplinei filosofice, ceea ce revendică gestul filosofic al lui Dussel nu e nimic mai puțin decât o dimensiune epistemică generală în câmpul cunoașterii, cu consecințe etice și politice fundamentale.

Analiza filosofică a lui Dussel e completată sau chiar înlocuită în text de un discurs istoric revizionist, în maniera specifică gîndirii decoloniale, fie că ea se desfășoară într-un spațiu epistemic deschis, ca la Walter Mignolo, de pildă, fie că realizează munca de răsturnare a raporturilor de putere și de deschidere a orizonturilor din interiorul unei discipline a cunoașterii. Enrique Dussel e un filosof argentinian născut în La Paz, Argentina, în 1934; după ce și-a susținut doctoratul în filosofie în Spania, a trăit o perioadă într-un kibbutz din Israel, pentru a „învăța ebraica și a explora dimensiunile spirituale ale sărăciei“, după care a mai susținut un doctorat în istorie la Sorbona, întorcîndu-se după zece ani de emigrare în Argentina în 1967; aici, în contextul agitației politice de dreapta, la capătul unei prezențe intelectuale tot mai intense pe plan local și regional, a primit numeroase amenințări cu moartea, casa sa a fost aruncată în aer de extremiști de dreapta și a fost expulzat din Universitatea Cuyo. Dussel a plecat în exil în Mexic, unde lucrează din 1975, elaborînd un corp de gîndire ce urmărește sistematic interpelările oprimaților care „apar la orizontul totalității hegemonice“ și potențialul lor de liberare.

Scrierile sale filosofice au realizat alianțe și deschideri ale filosofiei cu mai multe paradigme epistemice ale teoriei sociale critice din a doua jumătate a secolului XX (catolicismul social, teoria critică a dependenței, teologia liberării, teoria sistemelor-lume și marxismul deschis). În prezent, mulțumită contactului cu gîndirea decolonială și filosofia politică indigenă, Dussel explorează pentru prima oară ceea ce el însuși numește un „grad maxim“ al conștiinței la nivel internațional, o condiție esențială pentru o filosofie a liberării. Printre altele, acest contact îi dă posibilitatea de a re poziționa însăși „istoria filosofiei“ și reperele sale fundamentale în materialul de față, de dimensiunea unui articol. Puterea din spatele acestui gest epistemic e dată de contextul istoric al mișcărilor indigene din America Latină, de la revoluția zapatistă și chavism la victoriile lui Evo Morales, care au articulat nu doar unul, ci mai multe moduri de desprindere de neoliberalismul occidental, dar și de tradiția intelectuală recentă a gîndirii decoloniale. Atunci cînd Dussel folosește conceptul de „colonialitate“, chiar dacă nu mai citează explicit, referința originală rămîne munca de pionierat epistemic a lui Aníbal Quijano și Walter Mignolo. Articolul lui Aníbal Quijano, „Colonialitatea puterii, eurocentrism și



133. În 2013, el a murit la fel de tragic ca omonimul său și în circumstanțe la fel de dubioase, înecîndu-se în cîțiva centimetri de apă într-un hotel din Bali.

134. Boryana Rossa, pe website-ul ei http://boryanarossa.com/the-last-valve/ (accesat pe 6 octombrie 2014).

135. Alexander Alberro, „Institutions, Critique, and Institutional Critique“, in Alexander Alberro și Blake Stimson (ed.), *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, MIT Press, 2009, p. 7.

136. Dalibor Martinis, citat în Nada Beroš, *Dalibor Martinis: Public Secrets*, Zagreb, Museum of Contemporary Art, 2006, p. 61.

137. Siniša Labrović, într-un interviu cu autoarea la Zagreb, 18 august 2013.

138. Mladen Miljanović, într-un interviu cu autoarea, 28 iulie 2013.

139. *Ibid.*

140. Cum spune chiar Artūras Raila, într-un interviu cu autoarea la Vilnius, 2 octombrie 2013.

141. Piotrowski (2012), p. 22.

142. Vera Mlecevska, într-un interviu cu autoarea la Sofia, 31 mai 2014.

143. Grupul celor Șase Artiști a constat din Boris Demur (n. 1951), Željko Jerman (1949–2006), Vlado Martek (n. 1951), Mladen Stilinović (n. 1947), Sven Stilinović (n. 1958) și Fedor Vučemilović (n. 1956).

144. Mladen Stilinović, într-un interviu cu autoarea la Zagreb, 19 august 2013.

145. Vezi Klara Kemp-Welch, „Art Documentation and Bureaucratic Life: The ‘Case’ of the Studio of Activities, Documentation and Propagation“, in Jacek Dobrowolski, Maciej Gdula, Klara Kemp-Welch și Georg Schöllhammer (ed.), *Zofia Kulik / Przemyslaw Kwiek: KwieKulik*, Zürich, JRP Ringier, 2012, p. 518–520.

146. Merită menționat *performance*-ul din 2001 al lui Tanja Ostojčić la Bienala de la Veneția, *I'll Be Your Angel*, în cadrul căruia ea a jucat rolul escortei lui Harald Szeemann, directorul bienalei din acel an, urmîndu-l peste tot îmbrăcată ca scoasă din cutie. *Performance*-ul n-a abordat doar structura de putere a bienalei, ci și raportul dintre artist și curator, mai ales în ce privește dinamica particulară dintre artistele estice și curatorii occidentali. Alți artiști au abordat, de asemenea, lipsa de reprezentare la Bienala de la Veneția, de pildă, în 2011 artista din Moldova Tatiana Fiodorova crease o serie de tricouri inscripționate cu cuvintele „Artist Without Pavilion“, ca reacție la situația în care un grup de cetățeni bogați au cumpărat un loc de expunere la bienală și au pretins că reprezintă arta din Republica Moldova cu picturile lor tradiționale și conservatoare. În același an, artista bosniacă Nela Hasanbegović crease o instalație în orașul Počitelj: un pavilion improvizat, în locul unuia real, instalat la Veneția și oferit artiștilor din Bosnia și Hertegovina pentru a-și reprezenta țara. Ani de-a rîndul, țara n-a putut să cadă de acord în privința unei metode de selecție a artiștilor care să fie trimiși la Veneția. Mai tîrziu, orașul Počitelj a transformat pavilionul într-o construcție permanentă.

147. Allan Kaprow, „Assemblages, Environments and Happenings“ (1959–1961), retipărit in Charles Harrison și Paul J. Wood (ed.), *Art in Theory 1900–2000: an Anthology of Changing Ideas*, London, Blackwell Publishing, 2002, p. 722.

148. Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 184.

149. Jirí Kovanda, într-un interviu cu autoarea la Praga, 27 iunie 2011.

150. Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*, p. 186.

151. Poszpiszyl, p. 85.

152. Grupul a constat, printre alții, din Gediminas Urbonas, Džiugas Katinas, Aidas Bareikis, Julius Ludavičius, Artūras Makštutis și Gintaras Sodeika.

153. Džiugas Katinas, într-un interviu cu autoarea la Vilnius, 3 octombrie 2013.

154. Claire Bishop, *Artificial Hells*, London, Verso, 2012, p. 3. În articolul ei din februarie 2006, publicat în *Artforum*, ea s-a referit la asta prin sintagma „cotitură socială“.

155. Piotrowski (2012), p. 7.

156. Miwon Kwon, „One Place After Another: Notes on Site Specificity“, *October* 80, primăvara 1997, p. 91.

157. Claire Bishop, „The Social Turn: Collaboration and its Discontents“, *Artforum*, februarie 2006, p. 179.

158. *Ibid.*

159. Cum se spune pe website-ul Open Place, http://www.openplace.com.ua/eng/about/mission/, accesat pe 6 octombrie 2014.

160. Iulia Kostereva, într-un interviu Skype cu autoarea, 19 iunie 2014.

161. *Ibid.*

162. Gjorgje Jovanović, într-un interviu cu autoarea la Skopje, 21 iunie 2013.

158. *Ibid.*

159. As stated on the Open Place website, http://www.openplace.com.ua/eng/about/mission/ (accessed October 6, 2014).

160. Yulia Kostereva, in a Skype interview with the author, June 19, 2014.

161. *Ibid.*

162. Gjorgje Jovanović, in an interview with the author in Skopje, June 21, 2013.

Pentru a explora „gradul maxim al conștiinței critice la nivel universal”, Dussel începe practic o nouă cercetare cu Guamán Poma, intelectua-lul indigen de limbă quechua din secolele XVI–XVII, pe care Mignolo și alți gânditori latino-americiani îl propuseseră ca opus al lui Descartes, al fondării modernității din „cealaltă” perspectivă filosofică, indigenă. În primul rând, Guamán Poma propune un sistem hermeneutic radical dife-rit, care funcționează în mod simultan în registrul scrierii alfabetice și în cel al scrierii ideografice, și care nu doar că a fost ignorat complet de mari filosofi europeni, precum Gadamer sau Ricoeur, dar chiar și priviri-le mai deschise ale lui Aby Warburg și Walter Benjamin au fost private de simpla intrare în contact cu această diferență redutabilă. Guamán Poma articulează o critică a fetișismului banului, văzut în procesul de instituire a sistemului-lume, și analizează în detaliu partea întunecată a moderni-tății, distrugerile pe ale căror ruine se ridică. Guamán Poma dezvăluie modernitatea ca sursă a corupției și distrugerii printr-un discurs intelec-tual confrontațional, care nu îi spune doar puterii adevărul, ci și apropia-ților săi, colaboraționiștii indigeni și chiar săracii, pe care nu îi idealizează, observînd modul în care puterea însăși acționează prin banalitatea anu-mitor practici de zi cu zi, din viața cotidiană și din cea intimă. Din punct de vedere filosofic, opera lui Guamán Poma dezvăluie genealogia de la *ego conquiro* la *ego cogito*, pe ultimul ca o culme a primului și deschide-rea alternativă a unei conștiințe critice radicale ce își articulează judecățile generale printr-o sinteză socială a istoriei colective și a experienței per-sonale. Din punct de vedere politic, Guamán Poma articulează o con-știință politică din perspectiva oprimaților, a „săracilor lui Iisus Hristos”, a cărei rezistență e fondată pe revendicarea propriei istorii locale, păș-trată în viață într-un context opresiv prin metodologia creativă a sincretis-mului, și al cărei „localism” e calificat de fapt dintr-o perspectivă globală, am putea spune protointernaționalistă. Deși critica sa e devastatoare în sine însăși, Guamán Poma se situează deja epistemic în zona alternati-velor la modernitate, prezentînd de pildă instituții politico-sociale baza-te pe necesitățile reproducerii vieții (adică ceea ce feminismul și ecologismul occidental consideră a fi revoluționar abia în secolele XIX–XX) și insti-tuții ale proprietății colective.

Mulțumită muncii filosofice a lui Dussel, care se raportează la istoria glo-bală a filosofiei, cititorul est-european e situat astfel, în mod direct, în istoria colonială a modernității. Prin Dussel și eroii săi putem resimți modul în care colonialitatea a avut efecte în Europa, și nu doar asupra coloniza-ților. Nouă ne rămîne să facem munca de familiarizare și dezvoltare a alfabetizării cu specificul propriei situări coloniale, împotriva prejudecății eurocentrice, exprimată atît dinspre dreapta, cît și dinspre stînga politi-că, prejudecată ce proiectează tot ceea ce ține de „colonialism” asupra unui celălalt, rasializat și separat de propria subiectivitate, implicit „euro-peană”. Pînă în prezent, proiecțiile eurocentrice continuă să nege îndeosebi diferența esențială dintre colonizare și colonialitate, închizînd, ca urmare, percepția modalităților prin care s-a artichat în această par-te a lumii ceea ce am numit „colonizarea postcomunistă” a minților, cor-purilor și instituțiilor după 1989. După cum am subliniat în numeroase rînduri, aceasta nu e o colonizare metaforică, ci materială, și nu doar culturală, ci și în sensul global, colonial, al transferului „valorii-muncă” în modernitate, de care sînt conștienți, de altfel, toți imigranții est-euro-peni în Occident, chiar dacă nu întotdeauna și pe plan politic.

Între Las Casas și Guamán Poma nu se conturează doar un alt funda-ment al modernității filosofice, ci și al dialecticii înseși, ca sarcină con-temporană a filosofiei critice, care rămîne încă a fi situată pe deplin în cîmpul epistemic-politic dintre critica internă a modernității și critica exte-riorității sale radicale. Aceasta e adevărata sarcină a gândirii radicale, fiindcă, după cum spune vorba înțeleaptă a lui Audre Lorde, „instrumentele stăpî-nului nu vor demonta niciodată propria sa casă”.

Meditații anticarteziene: originea antidiscursului filosofic al modernității*

Enrique Dussel

Enrique Dussel

Sînt conștient că acest articol este în mod explicit polemic. Polemic față de judecata disprețuitoare legată de existența unui „Sud al Europei” (și prin urmare a Americii Latine), care a fost *construită* la nivel epistemic de Iluminism, din centrul și nordul Europei, de la mijlocul secolului XVIII.¹ Iluminismul *a construit* (a fost un *making* desfășurat în mod inconștient) trei categorii care au ascuns „exterioritatea” europeană: orientalismul (descriș de Edward Said), occidentalismul eurocentric (fabricat între alții de Hegel) și existența unui „Sud al Europei”. Respectivul „Sud” *a fost* (în trecut) un centru al istoriei în jurul Mediteranei (Grecia, Roma, im-periile spaniol și portughez, fără a mai menționa lumea arabă a Maghrebului, deja discreditată cu două secole înainte), dar în acel moment era deja un rest cultural, o peri-ferie culturală, datorită faptului că, pentru Europa secolului XVIII care realiza revoluția industrială, întreaga lume a Me -diteranei era o „lume veche”. Cornelius de Pauw spunea că „Africa începe în Pirinei” și considera că Americile ibe-ricе, în mod evident, erau colonii ale țărilor deja semipe-riferice Spania și Portugalia. Astfel, America Latină pur și simplu „a dispărut de pe hartă și din istorie” pînă în ziua de azi, la începutul secolului XXI. Scopul acestui material sumar, care cu siguranță va fi criticat pentru „pretențio-zitate”, este de a încerca reinstalarea Americii Latine în geo-politica mondială și în istoria filosofiei.

I. A fost René Descartes primul filosof modern?

Vom începe prin a cerceta una dintre istoriile europene ale filosofiei din ultimele două secole. Istoriile nu indică doar perioada evenimentelor, ci și locul geopolitic pe care acestea îl ocupă. Modernitatea își are ori-ginea, conform interpretării actuale pe care încercăm să o contrazicem, într-un „loc” și într-un „timp”. „Deplasarea” geopolitică a acestui „loc” și a acestui „timp” înseamnă, de asemenea, și o deplasare „filosofică”, tematică, paradigmatică.

* Editorii îi mulțumesc autorului pentru acordarea drepturilor de publicare.

Sursa: „Meditaciones anti-cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la Moder-nidad”, *Tabula Rasa*, Bogotá, Colombia, nr. 9, 2008.

ENRIQUE DUSSEL este profesor de filosofie la Universitatea Autonomă Metropolitană din Iztapalapa și la Universitatea Autonomă Națională din Ciudad de Mexic. Este absolvent al Fa-cultății de Filosofie în anul 1957 la Universitatea Națională din Cuyo, Mendoza, Argentina; în 1959, doctor în filosofie la Universitatea Centrală din Madrid; în 1965, licențiat în studii ale reli-giei la Institutul Catolic din Paris; în 1967, doctor în istorie la Sorbona, Paris; în 1981, doctor hono-ris causa al Universității din Fribourg, Elveția; în 1995, doctor honoris causa al Universității Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.

a. Cînd și unde a fost situată în mod tradițional originea Modernității? Stephen Toulmin scrie: „Unii datează originea modernității în anul 1436², odată cu adoptarea tiparului cu litere mobile; alții în 1520 d.H., cînd are loc rebeliunea lui Luther împotriva autorității bisericii; alții în 1648, adică sfîrșitul Războiului de 30 de Ani; alții la Revoluția Americană sau Franceză din 1776 sau 1789; în timp ce timpurile moderne încep pentru cîtiva abia în 1895... Știința modernă și tehnologia pot fi văzu-te ca sursă fie a binecuvîntărilor, fie a problemelor, fie a ambelor. În orice caz, originea lor intelectuală face ca anii 1630 să fie cea mai plauzibilă dată de începere a Modernității”.³

În general, inclusiv pentru J. Habermas⁴, la baza Modernității s-ar afla o „mișcare” de la Sud la Nord, de la Estul la Vestul Europei, din seco-lul XV pînă în secolul XVII, care ar fi aproximativ următoarea: a) de la Renașterea italiană la *Quattrocento* (neluat în considerare de Toulmin); b) Reforma protestantă din Germania; c) revoluția științifică a secolu-lui XVII, care va culmina cu d) revoluția politică burgheză engleză,

nord-americană și franceză. A se observa curba procesu-lui: din Italia, în Germania, în Franța, spre Anglia și State-le Unite. E clar că trebuie să respingem această *construcție* istorică „iluminată” a procesului nașterii Modernității, dat fiind că este o viziune „intra”europeană, eurocentrică, au-tocentrată din punct de vedere ideologic, din perspecti-va centralității Nordului Europei de la începutul secolului XVIII – o viziune care s-a impus pînă în zilele noastre. Pentru a întrevedea originea Modernității cu „ochi noi” este necesară situarea *în afara* Europei germano-latine și ana-lizarea acesteia din perspectiva unui observator extern („implicat”, desigur, dar nu din „punctul zero” al observa-ției). Așa-numita Europă *medievală* sau *feudală*, care ocupă

o întregă epocă denumită în mod obișnuit *noaptea obscurantismului*, nu este decît iluzia eurocentrică a unei Europe care nu se descoperă pe sine însăși prin ceea ce a fost, începînd din secolul VII: o civilizație *periferică, secundară, izolată*, „închisă”, „asediată” de către și față de lumea musulmană, care este mai dezvoltată și mai bine conectată cu istoria Asiei și Africii pînă în anul 1492. Europa a trebuit să stabilească relații cu marile culturi prin Mediterana orientală, care din anul 1453, odată cu preluarea Constantinopolului, era în mod definitiv otomană. Europa era „închisă” de la începutul secolului VII, fapt care împiedica (în ciuda încercării crucadelor) orice contact cu elementele cele mai intense ale cultu-rii, tehnologiei și economiei „lumii vechi” – pe care am numit-o „stadiul al III-lea al sistemului interregional asiatico-afro-mediteranean”.⁵ Am studiat această relație geografică și ideologică în numeroase lucrări.⁶ Voi face un rezumat al acestei problematici. Europa *nu a fost niciodată centrul istoriei mondiale*, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea (să spunem pînă în anul 1800, acum doar două secole). Va fi centru al istoriei mon-diale ca urmare a revoluției industriale. *Întreaga istorie mondială ante-rioră* pare a avea Europa în centrul său doar datorită iluziei optice a unor ochi obnubiți de eurocentrism (poziția lui Max Weber). Aceas-ta distorsionează fenomenul originii Modernității. Să analizăm cazul lui Hegel.⁷ În toate *Prelegerile universitare*, Hegel expune temele sale avînd ca ori-zont de *fond* o anumită categorizare istorică mondială. În *Prelegeri de*

filosofia istoriei, Hegel împarte istoria în patru momente: „lumea orientală”⁸, „lumea greacă”, „lumea romană” și „lumea germanică”. Se poate vedea sensul schematic al acestei construcții ideologice, complet eurocentrice, ba mai mult decât atât: o construcție germanocentrică a Nordului Europei (deja s-a produs negarea „Sudului Europei”). Pe de altă parte, „lumea germanică” (nu se numește „europeană”) se împarte în trei momente: „lumea germano-creștină” (eliminând elementul „latin”), „Evul Mediu” (fără a-l situa din punct de vedere geopolitic în cadrul istoriei mondiale) și „epoca modernă”. Această ultimă epocă, la rândul ei, are trei momente: „Reforma” (fenomen germanic), „Reforma în constituirea statului modern”, și „Iluminismul și Revoluția”.

În *Prelegerile de filosofie religiei*, Hegel împarte istoria în trei momente: a) „religia naturală” (care include religiile „primitive”, religia chineză, vedanta, budismul, religia parșilor, religia siriacă); b) „religia individualității spirituale” (iudaismul, religia greacă, romană) și, drept apogeu al acesteia, c) „religia absolută” (creștinismul). Orientul este mereu propedeutic, infantil, face „primii pași”. „Lumea germanică” (Europa de „Nord”) reprezintă finalul istoriei.

Pe de altă parte, în *Prelegeri de estetică*, Hegel consideră istoria în sensul de „dezvoltare a idealului formelor particulare ale frumuseții artistice”, în trei momente: a) „formele artei simbolice” (zoroastrism, arta brahmanică, egipteană, hindusă, mahomedană și arta mistică creștină); b) „forma artei clasice” (grecii și romanii) și c) „forma artei romantice”. Cea din urmă se împarte în trei: a) arta creștinismului primitiv; b) arta „cavalească” a Evului Mediu și c) „autonomia formală a particularităților individuale” (care, ca și în cazurile anterioare, apare în Modernitate).

Dar niciun text nu e mai potrivit pentru subiectul nostru decât *Prelegerile de istoria filosofiei*. Acestea încep cu a) „filosofia orientală” (conform „orientalismului” recent construit), cu filosofia chineză și indică (filosofia vedanta, a sistemului samkhya și filosofia budistă a lui Gautama, printre altele); trece apoi la b) „filosofia elenă” (fără a se ocupa de filosofia romană)⁹; continuă cu c) „filosofia Evului Mediu”, în două momente: i) „filosofia arabă”, incluzând filosofii evrei, și ii) „filosofia scolastică”, ce va culmina cu Renașterea și Reforma luterană¹⁰; și, în cele din urmă, d) „filosofia modernă” (*Neuere Philosophie*). În acest punct trebuie să ne oprim. Hegel bănuiește unele probleme, dar nu știe să le dea o raționalitate suficientă. Scrie referitor la Modernitate: „Omul a câștigat încredere în sine însuși (*Zutrauen zu sich selbst*) [...] Odată cu inventarea prafului de pușcă¹¹ a dispărut furia individuală din luptă [...] Omul¹² descoperi America, comorile și popoarele ei, descoperi natura și pe sine însuși (*sich selbst*)”.¹³

Cu aceste afirmații referitoare la condițiile geopolitice exterioare Europei, Hegel se încheie într-o analiză centrată doar pe Europa. Astfel, în primele pagini despre filosofia modernă, el încearcă să explice noua situație a filosofului față de realitatea socială și istorică. Punctul său negativ de plecare este Evul Mediu (pentru mine, „faza a III-a a sistemului interregional”). „Abia în secolele XVI–XVII își face din nou apariția filosofia, adevărul ca adevăr.”¹⁴ Pentru Hegel, această nouă filosofie se dedublează, din primul moment: a) există, pe de o parte, un *realism* al experienței, care „coboară speculativul ... la realitatea dată” (Hegel, 1970-XX: 68)¹⁵, și care, pe de o parte: (a1) observă *natura* fizică, iar pe de altă parte: (a2) analizează *politic* „lumea spirituală a statelor” (Hegel, 1970-

XX: 67).¹⁶ În același timp: b) există o direcție *idealistă*, în care „totul se află în gândire, spiritul este el însuși tot conținutul”.¹⁷

În al doilea rând, Hegel detaliază *problemele* centrale ale noii filosofii (de exemplu, Dumnezeu și deducția sa din spiritul pur; conceptul de bine și de rău; problema libertății și a necesității).

În al treilea rând, se ocupă de două faze istorice: a) „Mai întâi, anunțarea acestei concilierii, ca încercări particulare, încă nedeterminate, încă impure; aici îi avem pe Bacon din Verulam [care se naște în Londra în 1561] și pe Jacob Böhme” (Hegel, 1970-XX: 70)¹⁸; b) „Concilierea metafizică. Abia aici începe filozofia propriu-zisă a acestei epoci; ea începe cu Descartes”.¹⁹

În primul rând, în mod evident, Hegel îl introduce în această istorie pe Jakob Böhme (care se naște în Alt-Seidenberg în anul 1575), mistic german și cunoscut filosof al „interiorității germanice”, doar ca o notă folclorică simpatcă și naționalistă, nimic mai mult. În al doilea rând, chiar dacă încearcă să vorbească despre „elementele istorice, exterioare ale vieții filosofilor”, Hegel nu merge mai departe de indicarea aspectelor sociologice care îl transformă pe filosoful modern într-o persoană obișnuită, de pe stradă (și nu într-un călugăr), o persoană care „nu se îndepărtează de restul societății” (Hegel, 1970-XX: 71–72).²⁰ Hegel nu își imaginează deloc, din perspectiva ignoranței sale nord-europene, cataclismul geopolitic mondial care s-a produs începând cu sfârșitul secolului XV în toate culturile – în Extremul Orient, Asia de Sud, India, Africa subsahariană și Amerindia – din cauza invaziei europene în cel de-al „patrulea continent”. În această viziune eurocentrică și provincială, Descartes apare în discursul istoric al lui Hegel (1970-XX: 70) drept cel cu care „începe cu adevărat filosofia epocii moderne”.²¹

b. Descartes și iezuiții

René Descartes se naște în Franța, în La Haye, lângă Tours, în anul 1596 și moare în anul 1650. Rămas orfan la puțin timp după naștere, este educat de bunica sa. Adică trăiește la începutul secolului XVII. În anul 1606 intră în colegiul iezuiților La Flèche, unde va primi până în anul 1615 unica sa pregătire filosofică formală.²² Adică părăsește casa la vârsta de zece ani, iar părintele iezuit Chastellier este ca un al doilea tată pentru el. Prima lucrare filosofică pe care o studiază se numește *Disputationes Metaphysicae* de Francisco Suárez, publicată în anul 1597, la un an după nașterea lui Descartes. Se știe că spaniolul basc Ignacio de Loyola (care se naște în pragul Modernității, în anul 1491, cu un an înainte de „descoperirea Atlanticului” occidental de către Columb, și care moare în anul 1556, cu patruzeci de ani înainte de nașterea lui Descartes), după ce a fost student la filosofie în Paris, a înființat colegii pentru pregătirea filosofică a clerului și tinerilor nobili sau a tinerilor din clase înstărite burgheze. În anul 1603, iezuiții au fost chemați de regele Henric al IV-lea (după ce au fost expulzați din Franța în anul 1591), rege care va înființa colegiul La Flèche în anul 1604, donându-i un palat enorm (patru hectare). Pregătirea, conform Conciliului de la Trento (concliliul care „modernizează” Biserica Catolică, raționalizând toate aspectele sale), era absolut „modernă” în a sa *ratio studiorum*. Fiecare iezuit constituia o *subiectivitate* singulară, independentă, modernă, fără cîntări sau rugăciuni în corul comunității, cum era cazul călugărilor benedictini medievali. Fiecare iezuit trebuia să treacă în fiecare zi printr-un „examen de conștiință” individual.²³

Prin urmare, tânărul Descartes trebuia să se retragă în fiecare zi de trei ori, în tăcere²⁴, să mediteze la propria sa subiectivitate și să „examineze” cu extremă *claritate și conștiință de sine* intenția și conținutul fiecărei acțiuni, acțiunile realizate în fiecare oră, judecînd cele făcute din perspectiva criteriului „omul este creat pentru gloria, venerația și servirea lui Dumnezeu”.²⁵ Era vorba de o rememorare a *exercitatio animi* de Augustin de Hipona, exercițiul cotidian al lui ego *cogito*: „Eu sînt conștient că am făcut aceasta și aceea”; un exercițiu menit dominării subiectivității prin disciplină (încă înainte de calvinismul propus de Max Weber ca etică a capitalismului). Studiile erau foarte metodice.

În textul *Constitutiones de los colegios*, Loyola cere ca elevii „să nu studieze sintetic domeniile principale, nici într-un mod imperfect, ci să se apropie de ele în profunzime, cu timpul și dedicația necesare [...] Domeniile pe care trebuie să le studieze toți sînt: literele umaniste, *logica*, *filosofia naturală* și, dacă există predispoziție, noțiuni de *matematică* și *morală*, *metafizică* și *teologie scolastică* [...] În afara acestor studii trebuie să existe în fiecare zi o oră de dezbateri a fiecărei materii care se va studia [...] În fiecare duminică, după ora mesei, să existe dezbateri publice”.²⁶

Astfel, este posibil ca tânărul Descartes, din anul 1606 pînă în anul 1611, să fi exersat *lectio*, *repetitiones*, *sabbatinae disputationes* și la sfârșitul lunii *menstruae disputationes*.²⁷

În aceste exerciții îi citea pe Erasmus, Melancton și Sturm și texte din colecția „Frați ai vieții comune”, deși cel mai cunoscut era iezuitul spaniol Francisco Suárez (care era în viață în momentul în care Descartes a studiat filosofia și care va muri în anul 1617, cînd Descartes abandona colegiul).

Descartes a început pregătirea sa filosofică propriu-zisă cu *Logica* (aproximativ în 1610, după studiile sale clasice de latină). A studiat-o în versiunea *consacrată*, folosită în toate colegiile europene ale iezuiților, o versiune cu numeroase ediții în vechiul continent, din Italia și Spania pînă în Olanda, Germania sau Franța aceluși moment. Este vorba de *Logica mexicana sive Commentarii in universam Aristotelis Logicam*, publicată la Köln în anul 1606, an în care Descartes intra în colegiul La Flèche, a filosofului *mexican* Antonio Rubio (1548–1615).²⁸ Cine ar fi bănuit că tocmai „*Cartezianul*” a studiat *partea dură* a filosofiei, *Logica*, *Dialectica*, dintr-o lucrare a unui filosof *mexican*! Acest detaliu constituie un detaliu al argumentului nostru. În anul 1612, Descartes a început studiile de matematică și astronomie, o parte a *curriculei*, după cum am menționat. De *metafizică* (*Disputationes Metaphysicae* a lui Suárez e prima lucrare pe care a citit-o Descartes, conform propriei sale mărturisiri) și etică s-a ocupat în anii 1613 și 1614. Cum vom vedea în continuare, această lucrare a lui Suárez (anticipată de sugestiile din Coimbra ale lui Pedro de Fonseca) nu mai este deja un comentariu la *Metafizica* lui Aristotel, ci este vorba de primul text *sistematic* pe această temă, care anticipează toate ontologiile secolelor XVII și XVIII, cum ar fi cele ale lui Baumgarten, Leibniz sau Wolff, și la care aceștia au recurs în mod explicit.

În toate etapele „argumentului cartezian” se pot observa influențe ale studiilor sale printre iezuiți. De la meditația radicală a conștiinței asupra ei înseși în ego *cogito* pînă la „salvarea” lumii empirice prin recursul la Infinit (temă tratată sub acest titlu în *Disputatio 28* a operei menționa-

te a lui Suárez), la demonstrația existenței divinității în stilul lui Anselm (problemă tratată în *Disputatio 29*), pentru ca, pomind de la această lume empirică, să reconstruiască o lume reală cunoscută din punct de vedere matematic. *Metoda* (pentru care matematica era un exemplu) era una dintre temele care se discutau cu pasiune în sălile colegiilor iezuite. Aceștia, cum este evident, proveneau din Europa de Sud, din Spania secolului XVI, din lumea mediteraneană îndreptată recent spre Atlantic. Așadar, nu prezintă oare niciun interes din punct de vedere filosofic secolul XVI? Nu este oare Descartes rezultatul unei generații *anterioare* care a pregătit acest drum? Nu există oare filosofi ibero-americani *moderni*, anteriori lui Descartes, care au deschis problematica filosofiei moderne?

c. *Descartes și augustinianismul lui ego cogito*. „*Noua paradigmă*” modernă Problematica lui ego *cogito*²⁹ are antecedente occidentale și mediteraneene, chiar dacă acest lucru nu șterge nimic din *noutatea sa*. Referințele

la Augustin de Hipona nu pot fi ascunse, deși Descartes pretindea uneori că nu s-a inspirat din marele retor roman din nordul Africii. Nu a admis nici influențele din Francisco Sánchez sau din alți gânditori. În vremea sa, Augustin oferea argumente împotriva scepticismului lumii academice; Descartes împotriva scepticismului libertinilor. Pentru aceasta a apelat la indubitabila existență a lui ego *cogito*.

Subiectul revine mereu la „conștiința de sine” (sau *autoconștiința*), problematică filosofică ce făcea trimitere, de asemenea, la un text clasic din Aristotel, din *Etica nicomahică* (IX, 9, 1170 a. 29–34), cel din care se inspiră Augustin: „cel care vede *simte* (*aisthánetai*)³⁰ că vede, cel care aude [simte] că aude, cel care merge [simte] că merge, și la fel,

în fiecare formă de activitate, există în noi ceva care *simte* (*aisthanómenon*) că desfășurăm o activitate, care simte deci, dacă *simțim* (*aisthanómeth'*) că *simțim* (*aisthanómetha*) și dacă *gîndim* (*noómen*) că *gîndim*, [iar] a simți că simțim sau a simți că *gîndim* înseamnă a simți că existăm, căci a exista (*eínai*) este a *simți* sau a *gîndi*”.³¹

Este vorba de fenomenul „autoconștiinței”, care trebuie definit, conform lui Antonio Damasio, ca un „sentiment” (*feeling*) legat neurologic de centrul vorbirii.³² În mod analog, din punctul său de vedere, Augustin scriese în *De Trinitate* (X, 10, n. 14): „Vivere se tamen, et meminisse et intelligere et velle et cogitare et scire et iudicare quis dubitet? Quando quidem etiam si dubitat, vivit” și „Nulla in his veris academicorum argumenta formido dicentium: quid, si falleris? Si enim fallor, sum” (*De Trinitate*, XV, 12, n. 21).³³

Din această cauză, Mersenne, după ce a citit *Discursul* lui Descartes, și-a avertizat prietenul de asemănarea textului său cu cel al lui Augustin din *De civitate Dei*, cartea XI, capitolul 26. Descartes îi răspunde că Augustin „a folosit textul cu un alt sens decât uzul pe care i l-am dat eu” (Gilson, 1951: 191).³⁴ Arnauld va avea aceeași reacție, referindu-se la textul *De Trinitate* menționat deja. Ulterior, Descartes, în răspunsul său la criticile aduse *Meditațiilor*, sugerează încă un text-sursă.³⁵ Prin urmare, se poate afirma că Descartes cu siguranță citise și se inspirase din Augustin, ceea ce nu anulează noutatea și profunzimea argumentelor sale, care nu doar că vor respinge scepticismele, ci vor fonda subiectivitatea în ea însăși.



Această intenție este cu totul absentă la Augustin, care o fonda în Dumnezeu. La autorul din Cartagena nu apare niciodată o subiectivitate solipsistă. Această nouă fundamentare, intuită în experiența ontologică din anul 1619, lângă Rin, trebuie înscrisă însă în tradiția augustiniană: „Metoda lui Augustin este similară cu cea a lui Descartes. [...] Deoarece [Descartes], într-un mod matematic, decide să pornească de la gândire, [și] deja nu va mai putea, într-un mod metafizic, să pornească de la o altă gândire care să nu fie a sa. Dat fiind că a decis să meargă de la gândire la obiect, nu va mai putea defini gândirea sa într-un alt mod decât prin conținutul pe care gândirea îl oferă intuiției care îl aprehendează [...] O metafizică a distincției dintre corp și suflet găsea în Augustin un sprijin puternic [...] la fel ca și] în dovada existenței lui Dumnezeu [...] pe care] Sfântul Anselm considerase necesar să o modifice și să o simplifice [...] fiind] unica ieșire care i se oferea lui Descartes”.³⁶ Descartes considera în acel moment matematicile, adică al treilea nivel de abstracție la Francisco Suárez³⁷, ca fiind prototipul folosirii rațiunii. Descoperirea astfel o *nouă paradigmă filosofică*, una cunoscută în filosofia anterioară, dar care nu fusese folosită într-un sens ontologic reductiv. Metafizica ego-ului individual modern, *paradigma conștiinței solipsiste* (ar spune Karl-Otto Apel), își începea lunga sa istorie.

d. *Ratio mathematica, raționalismul epistemic și subiectivitatea ca fundament al dominației politice a corpurilor coloniale, de culoare, feminine*
Din punct de vedere antropologic (adică etic și politic), Descartes s-a confruntat cu o aporie pe care nu o va putea soluționa niciodată. Pe de o parte, avea nevoie ca acel ego din ego cogito să fie un suflet independent de orice materialitate, de orice extensiune. Pentru Descartes, sufletul era un res, dar un „lucru” spiritual, nemuritor, substanță separată de corp: „[...] Am înțeles că eul era o substanță (*substance*) a cărei întregă esență sau natură consta doar în a gândi, și că, prin aceasta, nu avea nevoie de niciun loc și nu depindea de niciun lucru material. Astfel că acest mine (*moi*) care e sufletul meu (*âme*), datorită căruia sînt ceea ce sînt, era cu totul distinct de corp, și era mai ușor de cunoscut decât acesta”.³⁸ După publicarea în anul 1637 a *Discursului* și apoi a *Meditațiilor*, Arnauld înțelegea că Descartes „începea prea mult”³⁹, dat fiind că, afirmînd pe deplin substanțialitatea independentă a „sufletului” (*res cogitans*), îi era imposibil să o *unească* apoi unui corp la fel de substanțial (*res extensa*). Regius, într-un mod mai clar, arăta că singura soluție era o unitate *accidentală* (*per accidens*) a sufletului și corpului. În acest caz, Descartes trebuia să afirme substanțialitatea sufletului pentru a prezenta, în fața scepticilor, toate garanțiile suficiente despre posibilitatea unei *mathesis universale*, a unei certitudini fără îndoială. Dar, pentru a putea integra problema senzațiilor, imaginației și pasiunilor, el trebuia să definească modul în care corpul (o *mașină* aproape perfectă, care constă doar în *cantitate*) ar putea să fie prezent în suflet. Pe lângă aceasta, după ce se asigurase de existența lui Dumnezeu (prin demonstrația anselmiană *a priori*), trebuia acum ca sufletul să poată accede la o „lume exterioară”, fizică, reală. Corpul era medierea necesară. Astfel a căzut într-un cerc vicios: pentru a se deschide unei *lumi exterioare* era nevoie de presupuziția unei *uniuni* dintre corp și suflet; dar *uniunea* corpului și sufletului se baza pe ipoteza unei *lumi exterioare* față de care ne deschidem prin simțuri, imaginație și prin pasiunile care au

fost puse sub semnul întrebării de *cogito*. Gilson menționează că, „din momentul în care Descartes se decide să unească sufletul și corpul, îi va fi dificil să le distingă. Dat fiind că nu va putea să le *gîndească* decât ca *două*, trebuie totuși *să le simtă ca unu*”.⁴⁰ Iar atunci cînd concepe corpul ca o mașină fără calitate (doar cantitativă: obiect al matematicii, al mecanicii), lui Descartes i se complică ipoteza, din cauza a două obiecții. Prima este: cum poate *comunica* o mașină fizică cu o substanță imaterială? Ipoteza „spiritelor animale” (transportate de sînge), care s-ar uni în „glanda pineală” cu corpul, nu era convingătoare. A doua obiecție este următoarea: cum pot pasiunile *să miște* sau *să rețină* actul cognitiv al sufletului? Ori cît de mult ar încerca, Descartes nu poate arăta niciodată că pasiunile, legate de corp, se conectează cu sufletul și cu actul său cognitiv prin mișcare. Pe lângă aceasta, doarece corpul este doar o mașină cantitativă, iar pasiunile vor avea nevoie de un organism calitativ, ele rămîn într-o zonă de ambiguitate totală.

Această mașină pură nu-și va da seama nici de culoarea pielii sale, nici de rasă (evident, Descartes gîndește doar din interiorul rasei albe) și în mod clar nici de sex (la fel, gîndește doar din perspectiva sexului masculin). Acesta este corpul unui european (nu schițează și nici nu se referă la un corp colonial sau al unui amerindian, al unui sclav african sau al unui asiatic). Indeterminarea cantitativă a întregii *calități* va fi, de asemenea, începutul tuturor abstracțiilor iluzorii ale „punctului zero”⁴¹ al subiectivității filosofice moderne și al constituirii corpului ca marfă cuantificabilă cu un preț (cum se întîmplă în sistemul sclavagist și în sistemul de salarizare, în capitalism).

2. Criza „fostei paradigme” și primii filosofi moderni.

Ego conquiro: Ginés de Sepúlveda

Cu toate acestea, înainte de Descartes existase deja întreg secolul XVI, pe care filosofia modernă central-europeană și nord-americană a pretins că nu-l cunoaște, pînă în prezent. De fapt, modul cel mai direct de fundamentare a practicilor de dominare colonială transoceanică – colonialitatea ce se naște odată cu Modernitatea, fiind prin aceasta o noutate în istoria mondială – constă în demonstrarea faptului că o cultură dominantă îi oferă beneficiile civilizației unei culturi mai înapoiate („inabilitate” pe care Sepúlveda o va numi în latină *tarditate*, rămînire în urmă, iar Kant *unmündigkeit*, imaturitate⁴²). Acest argument, care se găsește la baza întregii filosofii moderne (din secolul XVI pînă în secolul XXI), e prezentat pentru prima dată în mod strălucit și cu ecouri ulterioare de Ginés de Sepúlveda (m. 1573, elev al filosofului renascentist P. Pomponazzi, 1462–1524), în dezbaterea din Valladolid din anul 1550, care a fost promovată de Carol al V-lea (1500–1558) după maniera calfilor islamici, pentru „a-și liniști conștiința”. Era vorba de o dezbateră „atlantică” (nu mai era o dispută „mediteraneană” între creștini și „saraceni”), unde miza era înțelegerea statutului ontologic al „indienilor”, niște „barbari” diferiți de cei din Grecia, China sau lumea musulmană. Montaigne⁴³, cu un profund simț critic, i-a definit drept canibali (sau *caribes*⁴⁴), adică cei pe care „putem să-i numim barbari în comparație cu *regulile noastre* raționale”.⁴⁵ Sepúlveda scrie:

Se va considera mereu că este just și conform normelor de drept natural ca aceste neamuri [barbare] să se supună imperiului principatelor și națiunilor *mai culte și umane*, pentru ca prin virtuțile

acestora și prin prudența legilor acestora să renunțe la barbarie și să treacă la o viață mai umană și la cultul virtuții.⁴⁶

E o recitare din Aristotel, filosoful grec al sclaviei din Mediterana orientală, situată acum la orizontul Oceanului Atlantic. Adică, o recitare cu semnificație mondială:

Și dacă ei resping imperiul, *acesta se poate impune prin intermediul armelor și un asemenea război va fi unul just, conform dreptului natural* [...] În concluzie: este just, convenient și conform legii naturale ca bărbații cinstiți, inteligenți, virtuozii și umani să îi domine pe toți cei care nu au aceste calități.⁴⁷

Acest argument tautologic, care pomeste de la *superioritatea propriei culturi* pentru simplul fapt că este cultura proprie, se va impune în toată Modernitatea. Se declară lipsit de umanitate conținutul altor culturi pentru simplul fapt că sînt diferite de cultura proprie, ca Aristotel, care declara în *Politica*, că asiaticii și europenii sînt barbari pentru că „umani” erau doar „locuitorii orașelor [elene]”. Cel mai grav element din acest argument filosofic este că legitimează războiul just împotriva indigenilor, întrucît aceștia împiedică „cucerirea”, care în viziunea lui Ginés era „violența” necesară ce trebuia să fie exercitată pentru ca barbarul să se civilizeze. Dacă acesta ar fi civilizat, nu ar mai fi nevoie de războiul just:

Cînd păgîni sînt doar păgîni [...] nu există o cauză justă pentru a-i pedepsi, nici pentru a-i ataca cu armele: încît, dacă în Lumea Nouă ar exista popoare culte, civilizate și umane care să nu adore idolii, ci pe adevăratul Dumnezeu [...] războiul ar fi ilicit.⁴⁸

Cauza războiului just nu este faptul că ei sînt păgîni, ci faptul că nu sînt civilizați. Astfel, culturile imperiului aztec, culturile maya sau inca nu constituiau pentru Sepúlveda o mostră a unui înalt grad de civilizație. Iar, pe de altă parte, ideea de a găsi un alt popor care să îl adore „pe Dumnezeul adevărat” (european, creștin) era în sine o condiție absurdă. De aceea a fost justificat în mod tautologic războiul de cucerire a popoarelor „înapoiate”, printr-un argument care include mereu „sofismul dezvoltării”:

Dar uite cît de mult se înșală ei și cît de mult mă diferențiez eu de această opinie, văzînd contrarul în aceste instituții [aztece sau incase], o dovadă a barbariei brutale și a serviciilor înnăscute a acestor oameni [...] Au [în mod cert] o modalitate instituțională de republică, dar nimeni nu posedă vreun drept bun propriu⁴⁹, nicio casă, niciun teren de care să dispună și pe care să-l lase prin testament moștenitorilor săi [...] sînt supuși voinței și capriciului [stăpînilor], și nu libertății [...]. Toate acestea [...] sînt un semn clar al sufletului de sclav supus al acestor barbari.⁵⁰

Sepúlveda concluzionează în mod cinic, arătînd că europenii îi educă pe indigeni în „virtute, umanitate și adevărata religie, [care] sînt mai valoroase decât aurul și argintul”⁵¹ pe care europenii le extrăgeau cu brutalitate din minele americane.

Odată ce era dovedită justiția expansiunii europene ca operă de civilizare, de emancipare din barbaria în care erau scufundați indigenii, toate celelalte elemente se justifică: cucerirea prin folosirea armelor; expolierea rezervelor menționate de aur și argint; declararea amerindienilor ca „umani” în abstract, însă nu și a culturilor lor; o organizare

politică prin care puterea rezidă în instituții coloniale; impunerea unei religii străine în mod dogmatic etc.

Înainte de Sepúlveda, profesorul John Major (1469–1550), un scoțian la Paris, afirmase în lucrarea *Comentario a las Sentencias*, din 1510, referindu-se la amerindieni: „acel popor trăiește ca o bestie (*bestialiter*) [...] și prin urmare primul care îi va cuceri va domni în mod just asupra lor, pentru că prin *natura lor sînt sclavi (quia natura sunt servi)*”.

În cele din urmă, întregul argument se fundamenta din punct de vedere politic în dreptul pe care îl avea regele Spaniei pentru exersarea respectivei dominații coloniale. În cartea I, titlul I, legea I din *Recopilación de las Leyes de los Reynos de las Indias (Legile Indiilor, 1681)* se poate citi: „Dumnezeu, stăpînul nostru, prin infinita sa mizericordie și bunătate, a binevoit a ne da, fără meritul nostru, o parte atît de mare în *Regatul acestei lumi* [...]” Această concesiune, oferită prin bula *Inter caetera* din anul 1493 semnată de papă, funcționa ca justificare politică (sau religioasă), dar nu și filosofică. De aceea, argumentul lui Sepúlveda era necesar și complementar.

Există un ultim argument pe care doresc să-l menționez, și acesta este următorul: „A doua cauză este dezvoltarea imaturităților ticăloase [...] și salvarea de la grave injurii a multor inocenți muritori, pe care acești barbari îi jertfeau în fiecare an”.⁵² Războiul era justificat prin salvarea victimelor umane oferite divinităților, ca în Mexic. Vom vedea surprinzătorul răspuns al lui Bartolomé de Las Casas.

3. Prima filosofie metafizică modernă timpurie: Francisco Suárez

Inviazia modernă a Americii și expansiunea Europei în partea occidentală a Atlanticului au produs o criză în vechea paradigmă filosofică, dar fără a formula încă o *nouă paradigmă în totalitate* – așa cum va încerca René Descartes, pomind de la postulate dezvoltate în secolul XVI. Trebuie să menționăm că producția filosofică a secolului XVI în Spania și Portugalia era legată de evenimentele atlantice și deschiderea Europei spre lume. Peninsula Iberică era teritoriul european care trăia eferescența neașteptatelor descoperiri. În Spania ajungeau în permanență informații din provinciile de peste oceane, din America Latină și Filipine; iar în Portugalia, din Brazilia, Africa și Asia. Profesorii universitari de filosofie din Salamanca, Valladolid, Coimbra sau Braga (care funcționau ca un singur sistem universitar din anul 1581, prin unirea Portugaliei și Spaniei) aveau studenți care veneau din aceste teritorii sau se îndreptau spre ele, iar subiectele legate de aceste lumi le erau familiare și tulburătoare. Nicio universitate europeană de la nord de Pirinei nu avea o asemenea *experiență mondială*. Așa-numita „a doua scolastică” nu a fost doar o simplă repetiție a unor idei afirmate deja în Evul Mediu latin. Iruptia în universități a unui ordin religios absolut *modern*, iezuiții – nu doar fiindcă era influențat de Modernitate, ci mai ales pentru că era *una dintre cauzele intrinsece ale acesteia*⁵³ –, va impulsiiona primii pași ai unei filosofii moderne în Europa. O istorie a filosofiei latinoamericane trebuie să se intereseze de gîndirea filosofică a noului ordin *modern* al iezuiților, fondat în anul 1539, ajuns în Brazilia în 1549 și în Peru în 1566, cînd cucerirea (*la conquista*) și organizarea instituțională colonială a Americii Latine se instalaseră definitiv.



lezuitii nu mai puneau, deja, sub semnul întrebării ordinea stabilită. Din contră, s-au ocupat de cele două rase „pure” ale continentului: creolii (descendenți ai spaniolilor născuți în America) și popoarele originare de amerindieni. Rasele, cum a demonstrat Aníbal Quijano, erau modalitatea curentă de clasificare socială în Modernitatea timpurie. Metisul și africanul nu aveau aceeași demnitate. De aceea, în colegiile și domeniile iezuite existau sclavi africani care lucrau pentru a se obține profituri ce puteau fi apoi investite în misiunile din America Latină.

În ceea ce privește Peninsula Iberică, a avut loc o dezvoltare simultană a filosofiei, dat fiind că, în realitate, America colonială iberică și Spania și Portugalia metropolitane formau o lume filosofică a influențelor continue și reciproce. Să ne apropiem de câțiva maeștri ai filosofiei din prima Modernitate timpurie, care vor deschide drumul celei de-a doua Modernități timpurii (cea din Amsterdam, a lui Descartes și Spinoza, acesta din urmă evreu spaniol sau sefard, inclusiv prin pregătirea filosofică). Nu putem să nu îl menționăm pe Pedro de Fonseca (1528–1597), creator în Portugalia al „scolasticii baroce” (1550–1660).⁵⁴ Din 1548 pînă în 1551 a studiat în Coimbra, unde a început să predea din anul 1552. *Comentariile la Metafizica lui Aristotel* (1577)⁵⁵ constituie lucrarea sa cea mai cunoscută. Scrierile sale au fost publicate în mai multe ediții (comentariul său la *Metafizica* a ajuns la 36 de ediții) la Lyon, Coimbra, Lisabona, Köln, Veneția, Mainz și Strasbourg. Chiar dacă nu a fost doar rezultatul intervenției personale a lui Fonseca, el e cel care a format echipa de iezuiți (între ei Marcos Jorge, Cipriano Soares, Pedro Gomes, Manuel de Góis și alții) care și-a propus să modifice în totalitate modul de expunere a filosofiei, printr-o variantă mai pedagogică, profundă și modernă, una care încorporează descoperirile recente, critica metodele vechi și inova toate domeniile. Editarea acestui curs a început în 1592. Au rezultat opt volume publicate pînă în 1606, cu titlul de *Commentarii Collegii Conimbriensis*, text necesar pentru elevii și profesorii de filosofie din toată Europa (Descartes și Leibniz, de exemplu, au lăudat consistența acestui curs). Descartes propune, în faimoasa sa lucrare, o meditație referitoare la *metodă*. Aceasta era tema preferată a filosofilor din Coimbra din secolul XVI⁵⁶, care se inspirau din problematica deschisă, printre alții, de Rodolphus Agricola (1442–1485), care îl va influența pe Petrus Ramus în tratatele despre *Dialectică*, adică domeniul în care se studia metoda. Luis Vives (1492–1540) va fi, de asemenea, un alt gânditor influent în problema metodei. Însuși Fonseca, în cunoscuta sa lucrare *Instituții dialectice* (1564)⁵⁷, identifică „metoda” ca fiind „arta de a raționa despre orice întrebare probabilă”. După noi precizări, Fonseca spune că „ordinea metodică are trei obiective: soluționarea problemelor, revelarea a ceea ce este necunoscut și clarificarea a ceea ce este confuz”⁵⁸, dînd ca exemplu metoda matematică, ceea ce-l va duce la un „esențialism topicometafizic” sui-generis, care într-un anumit mod anticipează metoda carteziană.

În ceea ce-l privește, Francisco Suárez (1548–1617), din același ordin religios și cu același impuls al renovării, e cel care a desăvîrșit opera predecesorilor săi. Din anul 1570, a fost profesor în Salamanca, Coimbra și Roma. Ale sale *Disputationes Metaphysicae* (1597) pot fi considerate prima ontologie modernă. El a lăsat deoparte modul de expunere al *Comentariilor* lui Aristotel și pentru prima dată a prezentat o carte sistematică, ce va marca toate ontologiile ulterioare (putem vorbi de Baum-

garten, Wolff – și prin ei de Kant și Leibniz; dar în plus va influența ontologiile lui Schopenhauer, Heidegger și Zubiri). Suárez a avut un spirit independent exemplar, s-a folosit de maeștrii filosofiei, dar niciodată nu a depins de niciunul dintre ei. După Aristotel și Toma de Aquino, Duns Scotus a fost cel care l-a inspirat cel mai mult. Opera sa are o ordine sistematică. În primele 21 de *Dispute* se ocupă de ontologia generală. De la numărul 28 intră în chestiunea „Ființei Infinite” și a „ființei finite”. *Disputationes Metaphysicae*⁵⁹ au avut 19 ediții din 1597 pînă în 1751, opt dintre ele în Germania, unde au înlocuit timp de un secol și jumătate manualele lui Melanchton.

Datorită posibilei sale influențe asupra lui René Descartes și originalității sale, ar trebui menționat Francisco Sánchez (1551–1623), gânditor portughez care a scris lucrarea inovatoare *Quod nihil scitur* (*Că nimic nu e știut*), apărută în Lyon în 1581, reeditată la Frankfurt în 1628 – din care Descartes a preluat, probabil, anumite idei în opera sa fundamentală. Sánchez își propunea să ajungă prin îndoială la o certitudine fundamentală. Știința fundamentală este cea care poate dovedi că *nihil scimus* (nu știm nimic): „Quod magis cogito, magis dubito” (cu cît gîndesc mai mult, mai mult mă îndoiesc). Dezvoltarea ulterioară a unei asemenea științe trebuia să fie, în primul rînd, *Methodus sciende* (metoda cunoașterii); ulterior, *Examen rerum* (observarea lucrurilor) și, în al treilea rînd, *De essentia rerum* (esența lucrurilor). De aceea, deși „scientia est rei perfecta cognitio” (știința este cunoașterea perfectă a lucrurilor), în realitate ea nu e desăvîrșită niciodată.

În același mod, Gómez Pereira, evreu sefard convertit, medic și filosof cunoscut care s-a născut în Medina del Campo și a studiat în Salamanca, a scris o lucrare științifică autobiografică (ca *Discursul asupra metodei*), cu straniul titlu: *Antoniana Margarita, opus nempe physicis, medicis ac theologis...* În aceasta se poate citi, după ce autorul pune la îndoială toate certitudinile, precum nominaliștii: „Nosco me aliquid noscere, et quidquid noscit est, ergo ego sum” (Știu că știu ceva, și dacă e posibil să fiu capabil de a ști ceva, atunci eu exist).⁶⁰

În ambianța filosofică a secolului XVI, un anumit scepticism față de „cele vechi” a deschis porțile pentru noua paradigmă filosofică a Modernității din secolul XVII. Influența acestor autori din Sud în Europa Centrală și în Țările de Jos a fost determinantă la începutul secolului XVII. Ei sînt cei care au rupt structura vechii paradigme (arabo-latine a Evului Mediu).

4. Primul discurs antifilosofic al modernității timpurii.

Critica Europei, imperiul-lume:

Bartolomé de Las Casas (1514–1566)

Deși precedă gânditorilor menționați, am lăsat la urmă poziția filosofică a lui Bartolomé de Las Casas (1484–1566), pentru a arăta cu o mai mare claritate diferența sa față de celelalte poziții. Bartolomé este *primul critic frontal al Modernității*, la două decenii după nașterea acesteia. Originalitatea sa nu rezidă însă în opere de *Logică* sau *Metafizică*, ci în *Etică*, *Politică* și *Istorie*.

Totul începe într-o duminică de noiembrie 1511, cînd Antón de Montesinos și Pedro de Córdoba au lansat în orașul Santo Domingo prima critică împotriva colonialismului inaugurat de Modernitate. Pornind de la texte semite (din *Isaia* și din *Evangelia după Ioan* 1, 23), ei au exclamă:

mat: „*Ego vox clamantis in deserto [...] Eu sînt o voce [...] în deșertul acestei insule [...] toți vă aflați într-un păcat mortal, și în el trăiți și muriți, din cauza cruzimii și tiraniei pe care o aplicați asupra acestor victime inocente*” (Las Casas, 1957-II: 176).⁶¹ Este un *ego clamo* de acuzare, care critică noua ordine stabilită; un *eu critic* față de un *ego conquiro* originar al Modernității:

Nu sînt persoane [amerindienii]? Nu au suflete raționale? Nu sînteți obligați să-i iubiți ca pe voi înșivă? [...] Cum de vă aflați într-un somn atît de profund și de letargic? (Las Casas, 1957-II: 176)

Toată Modernitatea, timp de cinci secole, va rămîne în această stare de „letargie” a *conștiinței etice și politice*, ca și cum aceasta ar fi „adormită”, fără „sensibilitate”⁶² față de durerea lumii periferice din Sud.

În strînsă legătură cu această intervenție critică din Santo Domingo, trei ani mai tîrziu, în 1514, de data asta în Cuba, în satul Sancti Spiritus, la trei ani după ce Luther își afișase tezele în Erfurt și după ce Machiavelli publicase *Principele*, Bartolomé de Las Casas înțelegea cu claritate sensul acestei critici. Cînd Europa nu se trezise încă din șocul pe care i-l produsese *descoperirea* (pentru ea) unei întregi Lumi Noi, Bartolomé iniția deja *critica* sa asupra efectelor negative ale acestui proces civilizator modern.

Într-un stil strict filosofic, argumentativ, Bartolomé: a) contestă pretenția de superioritate a culturii occidentale, din care se deduce barbaria culturilor indigene; b) printr-o poziție filosofică cu totul creativă, stabilește diferența clară dintre (b1) faptul de a-i oferi Celuilalt (amerindianului) pretenția de universalism a adevărului său și (b2) fără a înceta să afirme, în mod onest, posibilitatea validității universale a propunerii sale în favoarea Evangheliei; și, în cele din urmă, c) demonstrează falsitatea ultimului argument posibil de fundamentare a violenței cuceririi, *la conquista*: salvarea victimelor de sacrificii umane, datorită faptului că ar fi împotriva dreptului natural și ar fi nedrepte, indiferent din ce punct de vedere s-ar analiza. Totul este argumentat în opere voluminoase scrise în mijlocul unor permanente lupte politice, din perspectiva unui *praxis* curajos. Eșecurile nu vor anula voința sa de a sluji locuitorilor din Lumea Nouă, recent descoperiți și tratați nedrept: Celălaltul unei Modernități care abia se înfiripa.

Viața lui Las Casas se poate împărți în diverse etape care permit descoperirea evoluției sale teoretice și filosofice, din momentul în care a ajuns în Caraibe, pînă în ziua rupturii cu stilul de viață în complicitate cu cuceritorii (1502–1514). De la tînr soldat al lui Velázquez în Cuba, la preot catolic (numit în Roma în anul 1510) și preot responsabil de Sancti Spiritus, pînă în aprilie 1514, cînd citește textul lui *Ben Sira* (34, 20–22), într-o celebrare liturgică solicitată de guvernatorul Velásquez, text care afirmă: „A oferi spre sacrificare ceea ce s-a furat de la săraci înseamnă a sacrifica fiul în prezența tatălui. Viața săracului se reduce la pîinea lui, iar cine îi ia pîinea înfăptuiește un asasinat. A-i sustrage alimentul înseamnă să-l omori pe sărac, să-l privezi de salariul datorat este vărsare de sînge”.⁶³ Iar în textul său autobiografic Bartolomé scrie:

A început să considere mizeria și înrobirea pe care le sufereau acele popoare [amerindienii]. [...] Aplicînd [textul semitic] la celălalt [realitatea din Caraibe] a demonstrat, convins de adevăr, că este

nedrept și tiranic tot ceea ce se săvîrșea cu amerindienii din aceste Indii. (Las Casas, 1957-III: 356)

Acest filosof al modernității timpurii adăuga:

Ca o *confirmare* a tuturor celor care i se păreau favorabile în lecturile mele și a celor pe care obișnuia să le spună și să le afirme, din primul moment în care a început să respingă întunericul ignoranței, nu a mai citit nicio carte în latină sau un raționament sau o părere întemeiată care *dovedea* și *corobora* justiția acestor amerindieni, pentru a condamna nedreptățile pe care le-au suferit, răutățile și prejudiciile. (Las Casas, 1957-III: 357)

Din 1514 pînă în 1523 va călători în Spania, se va întîlni cu Cisneros (administrator al regatului), cu regele, va pregăti întemeierea unei comunități pacifice de țărani spanioli care trebuiau să împartă viața cu amerindienii în Cumaná (primul proiect de colonizare pacifică). Planul se va lovi de eșec și Las Casas se va retrage în Santo Domingo.⁶⁴ Noua etapă (1523–1539) va fi alcătuită din lungi ani de studiu, începerea în anul 1527

a *Istoriei Indiilor*, carte care trebuie citită din perspectiva unei noi filosofii a istoriei, și a monumentalei *Istoriei apologetice a Indiilor*, unde descrie dezvoltarea exemplară și viața etică a civilizațiilor amerindiene, împotriva criticilor referitoare la barbaria acestora:

S-a scris că nu erau popoare cu rațiuni pentru a se guverna singure, fără politici umane și republici ordonate [...] Pentru a *demonstra* neadevărul acestor lucruri, se reproduc și se copiază în această carte [numeroase exemple]. În ceea ce privește politica, spun eu, nu doar că s-au dovedit a fi popoare foarte prudente și cu o înțelegere vie și remarcabilă a republicilor lor [...] guvernate cu prudentă, dotate, și în care justiția prospera [...] (Las Casas, 1957-III: 3–4)

În alt loc, Bartolomé scrie:

Toate aceste universuri și popoare infinite, de orice gen, Dumnezeu le-a creat ca fiind cele mai simple, fără răutate, fără duplicitate, foarte supuse și fidele stăpînilor lor naturali, fără ranchiună, fără agitația care e în lume. (Las Casas, 1957-V: 136)

Astfel dovedește că în multe cazuri ei erau superiori europenilor, mai ales din punct de vedere etic, respectînd în mod strict propriile lor valori. De aceea, ei nu pot suporta – și izbucnesc cu furie imensă – brutalitatea violentă cu care modernii europeni au distrus aceste „popoare infinite”:

Cei care au trecut pe acolo și care se *numesc creștini* [dar nu sînt prin faptele lor] în general au extirpat și au șters de pe fața pămîntului acele națiuni demne de compasiune în două feluri. Mai întîi prin războaiele nedrepte, crude și sîngeroase. Apoi, după ce au murit toți cei care puteau țînji, suspina, gîndi în libertate⁶⁵, toți cei care puteau scăpa de chinurile suferite, precum toți stăpînii naturali și bărbații (pentru că de obicei războaiele nu lasă cu viață decît tinerii și femeile), au fost supuși oprîmării prin cea mai dură, oribilă și aspră servitute, pe care nu au mai suferit-o nici oamenii, nici bestiile. (Las Casas, 1957-V: 137)

În 1537 – un secol înainte de *Discursul despre metodă* al lui Descartes⁶⁶ – Las Casas a scris în latină *De unico modo* (*Singura cale de a trage toate neamurile spre adevărata religie*), cu care a inițiat predicarea pacifică între

popoarele indigene care vor primi numele de Vera Paz în Guatemala. Ceea ce atrage atenția cel mai mult din fragmentul de carte care a ajuns pînă la noi (doar capitolele de la cinci la șapte)⁶⁷ sînt forța teoretică a scriitorului, entuziasmul pentru temă, enorma bibliografie care era disponibilă în orașul La Ciudad de Guatemala din acel moment. Este o lucrare intelectuală impresionantă. Cu precizie logică, cu o cunoaștere incredibilă a textelor semite, a tradiției grecești și latine a Părinților Bisericii și a filosofiei latine medievale, cu un sens imperturbabil al distincțiilor, Las Casas epuizează argumentele cu o cantitate abundentă de citate, pe care și un scriitor prolix de azi le-ar invidia.

Bartolomé avea 53 de ani, o populație de cuceritori împotriva sa și o lume indigenă maya pe care nu o cunoștea în mod concret, dar pe care o respecta ca fiind egală. E un manifest de filosofie interculturală, de pacifism politic, o critică certă și anticipată a tuturor „războaielor juste” (cum ar fi cel justificat de John Locke) ale Modernității (de la cucerirea Americii Latine, care se prelungește după cucerirea puritană a Noii Anglii, a Africii și Asiei, la războaiele coloniale și pînă la războiul din Golful Persic, din Afganistan sau din Irak în zilele noastre). Ar fi util ca guvernatorii europeni și nord-americani să recitească această lucrare semnificativă, scrisă tocmai în momentul originii *critice* a gândirii moderne.

Argumentul central este formulat astfel, din punct de vedere filosofic: Înțelegerea cunoaște prin voință atunci cînd ceea ce cunoaște nu își manifestă imediat adevărul, fiind necesară o argumentare anterioară pentru a putea accepta că în cazul respectiv este vorba de un lucru adevărat [...] se trece astfel de la un lucru cunoscut la unul necunoscut prin discursul rațiunii. (Las Casas, 1942: 81)

A accepta ca adevăr ceea ce afirmă Celălalt echivalează cu un act practic, *un act de încredere* în Celălalt care pretinde că spune adevărul, iar acest lucru se produce în virtutea faptului că „intellectul este fundamentul actului uman care conține rădăcina libertății [...]”. De fapt, întreaga rațiune a libertății depinde de modul de a fi al cunoașterii, pentru că intelectul înțelege în măsura în care voința vrea” (Las Casas, 1942: 82). Anticipînd cu secole etica discursului, Las Casas recomandă „studierea naturii și a principiilor retoricii” (Las Casas, 1942: 94). Adică, *unicul mod* de a atrage membrii unei culturi străine către o doctrină necunoscută pentru ei este aplicarea artei convingerii („într-un mod persuasiv, prin intermediul raționamentului în ceea ce privește intelectul, și care să fie în același timp ușor atractiv pentru voință”) (Las Casas, 1942: 303–304). A atrage liberă voință a ascultătorului pentru ca acesta, fără să fie constrîns, să poată accepta justificările raționale. Este evident că înfricoșarea, pedepsirea, folosirea armelor și războiul sînt mijloacele cele mai nepotrivite pentru posibila acceptare a unei asemenea argumentări. Bartolomé era convins că impunerea unei teorii asupra Celuilalt prin folosirea violenței, prin arme, era doar expansiunea unui „Același” văzut ca „același”. Era includerea dialectică a Celuilalt într-o lume stranie în care apărea ca un instrument, ca alienat.⁶⁸

Mișcarea violentă de extindere a Modernității

Legenda schemei: I. Lumea indigenă. II. Lumea europeană modernă. A. Orizont ontologic european. B. Orizont al includerii Celuilalt în proiectul Imperiului-lume colonial modern. I. Act violent al extinderii moderne (cucerirea, *la conquista*, care poziționează lumea indi-

genă ca un *tot*, un *objectum dominatum*).⁶⁹ 2. Act de dominare a modernului asupra lumii periferice.

Dimpotrivă, Las Casas își propune un dublu act de încredere: a) în Celălalt ca celălalt (deoarece dacă nu se acceptă demnitatea egală a Celuilalt și, dimpotrivă, acesta este interpelat, interogat, nu există posibilitatea unui acord etic rațional) și b) în posibilitatea acceptării de către Celălalt a propunerii unei noi doctrine, ceea ce necesită și din partea Celuilalt un act de credință. Pentru aceasta este necesar ca celălalt să fie liber, să accepte *prin voința sa* argumentele care i se propun.

Actul de încredere în cuvîntul Celuilalt, ca act de responsabilitate față de Celălalt

Legenda schemei: Inițial: I. Lumea creștină (Las Casas). II. Lumea indigenă. A. Orizont ontologic al creștinului. B. Alteritatea Celuilalt. I. Interpelarea Celuilalt pentru justiție (a indigenului). 2. Încrederea lui Bartolomé în cuvîntul acestuia (revelarea culturii sale diferite). În al doilea rînd, dacă se inversează acum situația, I ar fi lumea indigenă și I interpelarea argumentată de Bartolomé de Las Casas. Această interpelare trebuia să fie urmată de o argumentare ale cărei *justificări*, printr-o „amabilă motiune a voinței”⁷⁰, ar permite Celuilalt (indigenului, săgeata 2) acceptarea propunerilor făcute de cei care nu foloseau armele pentru propagarea creștinismului (Bartolomé de Las Casas).

După ce a practicat în Vera Paz metoda pacifică de îndoctrinare a populației maya, Las Casas merge în Spania, unde, după multe eforturi, reușește promulgarea *Noilor legi* din anul 1542, care vor suprima treptat instituția proprietății coloniale, „encomienda”, din toate teritoriile Americii Latine. În această perioadă îi apar multe lucrări argumentative în apărarea amerindienilor, Celălaltul Modernității. Este numit episcop în Chiapas, dar va trebui să renunțe ulterior din cauza violenței cuceritorilor (care se exersa nu doar împotriva populației maya, ci în egală măsură și împotriva episcopului).

Începînd din 1547 se va instala în Spania, deși va mai traversa de mai multe ori Oceanul. Acum va redacta cea mai mare parte a lucrărilor sale de maturitate. În 1550 polemizează cu Ginés de Sepúlveda în Valladolid: aceasta este *prima dezbatere publică, în mod esențial filosofică, a Modernității*. Eterna întrebare adresată Modernității va fi: ce drept are Europa de a domina colonial Indiile? Odată rezolvată această problemă (pe care Las Casas o respinge convingător din punct de vedere filosofic, dar a cărei refutare va eșua în praxisul colonial modern al monarhiilor absolutiste și al sistemului capitalist ca sistem-lume), Modernitatea nu-și va mai pune *niciodată* întrebări existențiale sau filosofice referitoare la acest drept de a domina periferia, pînă în prezent. Dimpotrivă, acest drept de dominare se va impune *ca un fapt natural și va constitui baza* întregii filosofii moderne. Filosofia modernă ulterioară, după secolul XVI, se va dezvolta avînd ca premisă evidentă și în același timp ocultată lipsa necesității *raționale* (deoarece este imposibilă și irațională) de fundamentare etică și politică a expansiunii europene. Acesta nu împiedică impunerea respectivei dominații ca un *fapt* incontestabil, construind un sistem mondial bazat pe continua exploatare a periferiei. *Prima filosofie modernă a Modernității timpurii* avea încă o conștiință tulburată de injustiția comisă și a respins legitimitatea acesteia.

De aceea dorim să revenim la două argumente raționale care dovedesc injustiția expansiunii coloniale a Modernității. Respingînd ideea că falsitatea idolilor poate fi o cauză a războiului de exterminare, Las Casas argumentează astfel:

Dat fiind că ei [amerindienii] susțin că [...], adorînd idolii lor, îl *adoră pe Dumnezeu cel adevărat* [...] și în ciuda ipotezei că ei au o conștiință greșită, pînă cînd adevăratul Dumnezeu nu le va fi predicat *cu argumente mai bune, mai credibile și mai convingătoare*, mai ales cu exemplele comportamentului creștin, ei sînt obligați, fără nicio îndoială, *să apere cultul divinităților și religiei lor și să iasă cu forțele lor armate* împotriva tuturor celor care încearcă să le interzică cultul lor [...]; astfel *sînt obligați să lupte împotriva acestora, să-i omoare, să-i captureze și să exercite toate drepturile care sînt corolarul unui război just*, conform dreptului popoarelor. (Las Casas, 1989: 168)

Acest text evidențiază mai multe niveluri filosofice care trebuie analizate. Faptul esențial este că admite valoarea de adevăr universal a viziunii amerindiene (deoarece, din perspectiva lor, ei îl „adoră pe *adevăratul* Dumnezeu”). Asta nu înseamnă că Las Casas însuși nu justifică, din punctul său de vedere, tot un adevăr universal (dat fiind că Las Casas afirmă că au o „conștiință greșită”). Las Casas acceptă revendicarea amerindienilor, deoarece aceștia nu au primit „argumente credibile și convingătoare”. Și cum nu le-au primit, au tot dreptul de a afirma convingerile lor, de a le apăra, inclusiv prin posibilitatea unui război just.⁷¹ Cu alte cuvinte, el inversează dovada lui Sepúlveda. Nu „barbaria” sau falșii lor idoli justifică inițierea unui război just împotriva lor, ci, dimpotrivă, pentru faptul că au „divinități adevărate” (atît timp cît nu se dovedește contrarul), ei sînt cei care au motive pentru a iniția un război just împotriva europenilor invadatori. Argumentul ajunge la paroxism atunci cînd se confruntă cu obiecția cea mai dificilă pentru un creștin, cea propusă de Ginés de Sepúlveda, care justifică războiul spaniolilor pentru a salva viața victimelor inocente ale sacrificiile umane pentru divinitățile aztece. Las Casas aduce următorul argument:

Oamenii, prin dreptul lor natural, sînt obligați a-l onora pe Dumnezeu cu mijloacele cele mai bune pe care le au la îndemînă și a-i oferi drept sacrificiu cele mai bune lucruri [...] Însă rămîne ca legea umană și legislația pozitivă să determine ce anume lucruri trebuie să-i fie oferite lui Dumnezeu, acest fapt fiind decizia întregii comunități [...]. Însăși natura le dictează și le arată [...] că în lipsa unei legi pozitive care să stabilească contrarul, ei *au datoriat* de a sacrifica *inclusiv* victime umane unui Dumnezeu care, adevărat sau fals, e *considerat ca adevărat*, astfel încît, oferindu-i cel mai prețios lucru, ei îi mulțumesc pentru toate beneficiile primite. (Las Casas, 1989: 155–160)

Din nou se poate observa că el recunoaște Celuilalt posibilitatea *revendicării adevărului* („fals, considerat [de ei, atît timp cît nu se va dovedi contrarul] drept adevărat”). Astfel, Bartolomé ajunge la ceea ce am putea numi „gradul maxim de conștiință *critică* posibilă pentru un european în Indii”. Aceasta nu este conștiința *critică* a amerindianului oprimat însuși, dar argumentul este atît de original, încît Las Casas mărturisește ulte-

rior că „am avut și am dovedit multe argumente pe care, înainte de mine, *nimeni niciodată nu a îndrăznit să le atingă sau să le scrie*, și unul dintre ele a fost să nu mă împotrivesc nici legii, nici rațiunii naturale [...] de a oferi spre sacrificare oameni unui Dumnezeu, fals sau adevărat (avîndu-l pe cel fals drept adevărat)” (Las Casas, 1957-V: 471). Prin aceasta, el trage concluzia că justificarea cuceririi prin salvarea de vieți a victimelor umane, pretinsă de Sepúlveda, nu dovedește ceea ce-și propune, ci doar arată că indigenii, dat fiind că ei consideră respectivele sacrificii ca fiind lucrul cel mai demn de oferit, conform credințelor lor (care nu au fost respinse cu argumente convingătoare), dacă sînt oprîți prin forță de la realizarea acestora au dreptul de a porni un război, „un război just” împotriva spaniolilor.

În plus, în *Filosofia politică*, cu un secol înainte de Hobbes sau Spinoza, Las Casas definește poziția sa în favoarea dreptului poporului (în acest caz, poporul amerindian) împotriva instituțiilor în vigoare, inclusiv regule, atunci cînd nu se îndeplinesc condițiile de legitimitate și nu se respectă libertatea membrilor republicii. Pentru responsabili guvernamentali din Peru care doreau să plătească un tribut regelui pentru a lua în stăpînire (practic) pentru totdeauna serviciile amerindienilor, Bartolomé a scris *De regia potestate*, care trebuie citită împreună cu *De thesauris și Tratatul celor douăsprezece întrebări*. În prima dintre respectivele lucrări ne spune:

Niciun rege sau guvernator, oricît de suprem ar fi, nu poate comanda sau guverna ceva într-o republică împotriva poporului (*populi*) sau supușilor, fără să fi avut consensul (*consensu*) legal al acestora. Altfel, acțiunile sale nu ar fi valabile (*valet*) conform normelor de drept [...] Nimeni nu poate [...] să producă în mod legitim (*legitime*) un prejudiciu împotriva libertății popoarelor sale (*libertati populorum suorum*); dacă cineva decide împotriva binelui comun al poporului, fără a lua în seamă consensul poporului (*consensu populi*), respectivele decizii sînt nule. Libertatea (*libertas*) este cea mai valoroasă și respectată trăsătură pe care o poate avea un popor liber. (Las Casas, 1969: 47–49)

Acest punct de vedere atenta împotriva pretenției regelui de a exercita o putere absolută. Las Casas este convins că epicentrul puterii este poporul, supușii, și nu doar între *regatele* care semnau pactul cu regele sau regina Castiliei. De aceea, legitimitatea deciziilor politice se baza pe acceptul prealabil al poporului.

Ne aflăm în primul secol al Modernității *timpurii*, înainte de a se consolida ca evident și universal mitul Modernității europene ca o civilizație, care își exercită puterea cu drept universal asupra coloniilor și globului (acel *ius gentium europeum* al lui Carl Schmitt), mit fetișizat în mod definitiv în *Filosofia dreptului* de Hegel.⁷² Bartolomé de Las Casas explică:

Toți infidelii, din orice sectă sau religie ar fi ei [...] în ceea ce privește dreptul natural sau divin și ceea ce numesc dreptul popoarelor, sînt stăpîni pe lucrurile lor [...] De asemenea, în același mod posedă legitim principatele, regatele, statele, demnitățile, jurisdicțiile și domeniile lor. Administratorul sau guvernatorul nu poate fi altul decît cel care a fost ales de la început de societate și comunitate. (Las Casas, 1957-V: 492)

Față de pontiful roman sau de regii spanioli, care sub obligația de „predicare a Evangheliei” își confereau un „drept asupra lucrurilor (*iure in re*)” (Las Casas, 1954: 101) – adică asupra amerindienilor –, Las Casas observă, din nou, că respectivul drept se exercita doar *in potentia*, avînd nevoie de intermedierea unui acord cu indigenii (ca „drept la bunuri”, *ius ad rem*), pentru a opera *in actu*. Cum nu a existat un asemenea consimțămînt, cucerirea nu este legitimă. Prin urmare, el trage următoarea concluzie îndreptățită:

Prin aceasta Regele, stăpînul nostru, este obligat, sub acuzația de a nu își mai salva sufletul, de a restitui acele regate regelui Tito [astfel era numit un inca încă în viață], succesor sau moștenitor al lui Gayna Cápac și al celorlalți inca, ducînd la îndeplinire această faptă prin toate forțele și puterea sa. (Las Casas, 1954: 218)

Aceasta e lucrarea cea mai bine argumentată de la începutul Modernității, prima filosofie *modernă*, care respinge în mod minuțios dovezile enunțate în favoarea justificării expansiunii coloniale a Europei moderne. Așa cum am încercat să dovedim, este vorba de *primul antidiscurs al Modernității* (un antidiscurs care este în același timp filosofic și modern), care inițiază o tradiție ce a avut mereu reprezentanți în istoria filosofiei latinoamericane din următoarele cinci secole.

Antidiscursul filosofic critic al lui Las Casas va fi folosit de rebelii din Țările de Jos pentru a se elibera de Spania la începutul secolului XVII; va fi recitat din nou în cadrul revoluției nord-americane; în momentul independenței coloniilor latinoamericane în 1810 și în alte momente de transformare profundă a continentului. Deși învins din punct de vedere politic, filosofia sa va iradia pînă în prezent.

5. Critica modernității din perspectiva „exteriorității radicale”. Antidiscursul critic al lui Felipe Guamán Poma de Ayala

Cu toate acestea, *maximul conștiinței posibil la nivel universal* este conștiința critică a indigenului însuși, care suferă dominația colonială modernă, al cărui corp suferă direct traumatismul provocat de *ego conquiro* modern.

În acest sens, nimic nu e mai bun decît istoria emoționantă, antidiscursul propriu-zis al Modernității al lui Guamán Poma de Ayala. Victima însăși este cea care proferează critica. Să încercăm să urmărim argumentele pe care le-a prezentat Guamán Poma împotriva primei Modernități timpurii.

Au existat trei momente în care comunitățile indigene au avut de suferit, tot mai accentuat, în procesul dominației coloniale moderne. În primul rînd, indigenii au suferit ororile cuceririi, *la conquista*, iar comunitățile indigene care au reușit să supraviețuiască au fost încadrate în sistemul de *encomienda* și în minele *mita*⁷³ – instituții care au fost criticate cu duritate de Bartolomé de Las Casas. În al doilea moment, începînd cu ceea ce s-a numit „Junta Magna” pe care Filip al II-lea o convoacă pentru a unifica politicile coloniale, și care e reprezentată de Francisco de Toledo, viceregele din Peru, utopiile mesianice franciscane și ale luptătorilor în favoarea comunităților indigene primesc în 1569 șocul frontal al unui nou proiect colonizator: atunci se decide o nouă strategie antilasasiană. Contraargumentul din interiorul raționalității moderne a fost orchestrat în timpul guvernării acestui vicerege, un eurocentric decis,

care a recomandat (se pare) vărului său García de Toledo să scrie *Pa-recer de Yucay*.⁷⁴ În aceasta se încearcă demonstrarea faptului că incașii erau nedrepti și tiranici și, prin urmare, europenii ar fi justificați în realizarea cuceririi, *conquistei* și a „distribuirii” amerindienilor; pentru a-i emancipa de o asemenea opresiune.

Poziția lui Juan Ginés de Sepúlveda fusese modificată, dar, în orice caz, la nivelul faptelor se va impune ca argument hegemonic. De la reciprocitatea economică și comunitară a marilor culturi indigene s-a trecut la despotism; a avut loc un măcel demografic (în anumite regiuni a supraviețuit doar a treia parte din populație), indigenii și-au abandonat comunitățile și au rățacit prin viceregat (aceștia sînt *yanas*, de unde provine numele de *yanaconas*), printre altele pentru a nu plăti tributul cerut pe atunci în monede de argint.⁷⁵

În al treilea moment, sub regimurile *haciendei*, marile proprietăți agricole, organizarea exploatații miniere prin *mita*, plata tributurilor în argint și „reducerile” (de diverse tipuri), popoarele indigene vor fi supuse definitiv structurii de dominație a societății coloniale. Vom situa *critica* lui Guamán în acest al treilea moment.

Ne vom opri asupra unei istorii dramatice, un protest critic împotriva colonialismului modern ce tocmai se naștea, o ultimă încercare de a salva ceea ce se putea din *vechea ordine* care domnise în Imperiul Inca: impresionanta lucrare a lui Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno* [Cea dintîi cronică nouă și buna guvernare]. Scrisă pe baza experiențelor adunate probabil între anii 1583 și 1612, dar redactată definitiv pînă în anul 1616⁷⁶, lucrarea este o „mărturie” a *interpelării critice* a Modernității făcută de Celălalt, o perspectivă unică în genul său, dat fiind că permite descoperirea hermeneuticii autentice a unui amerindian dintr-o familie inca, într-o lucrare scrisă și elaborată cu o profundă capacitate semiotică, de o perfecțiune inimitabilă. Guamán Poma, încă mai mult decît incasul Garcilaso de la Vega, datorită faptului că este indigen care stăpînește limba quechua și tradițiile poporului său dominat, arată aspecte neștiute ale vieții cotidiene a comunității indigene de dinaintea cuceririi (*la conquista*) și sub dominația modernă și colonială.⁷⁷ De fapt, Guamán Poma produce o sinteză interpretativă, o narațiune *critică* ce conține o etică și o politică din perspectiva unei „localizări” a viziunii sale, pe care o situează ca perspectivă centrală atît în timp, cît și în spațiu, într-un mod absolut creativ. De la început afirmă:

Considerăm că amerindienii din timpurile inca au avut idoli ca păgînii, au adorat soarele ca tată Inca și luna ca mamă și stelele ca frații lor. [...] În ciuda acestor credințe, au respectat poruncile și bunele fapte de milostivire ale lui Dumnezeu în acest regat, adică ceea ce nu fac acum creștinii. (Guamán Poma, 1980-III: 854)⁷⁸

Prin urmare, se va adopta perspectiva creștină-modernă, care va fi criticată ca parte a unei strategii retorice, pentru a transforma propunerile sale în unele mai acceptabile. Pomind din această perspectivă se schițează *trecutul*, unul idolatru, e adevărat, dar în care indigenii respectau exigențe etice similare „poruncilor” creștine. Unica diferență consta în faptul că amerindienii duceau la capăt respectivele exigențe, spre deosebire de cuceritorii europeni moderni. Guamán va demonstra cu argumente *contradicția* în care trăiește Modernitatea. Se critică în acest caz praxisul dominației creștinilor spanioli, pornind de la propriul lor text

sacru: *Biblia*. E o argumentare perfectă, care demonstrează contradicția performativă a Modernității în totalitatea sa.

Prin urmare, este evident că Guamán distinge între credința pe care am putea-o numi teoretică (sau „cosmoviziune”) și practica sau etica propriu-zisă. În vremea incașilor, aceștia „au crezut în idoli”, în cosmoviziunea lor (din perspectiva dogmaticii creștine), dar „au respectat poruncile” în comportamentul lor etic, „ceea ce nu respectă acum creștinii” europeni. Adică indigenii au fost de fapt, încă înainte de cucerire, „creștini” mai buni prin practicile lor decît creștinii spanioli de „acum”. Întreaga *Cronică* este o dispută împotriva Modernității pe care au adus-o drept contribuție spaniolii cuceritori, în numele aceluiași creștinism pe care îl predicau.⁷⁹ Ca și creolii, amerindianul Felipe Guamán e deja creștin, opinînd însă că nu spaniolii au adus creștinismul.⁸⁰ Această teză îi permite o înțelegere hibridă a timpului și spațiului propriei sale narațiuni sincretice. El unifică într-o „amplă narațiune” (care nu este doar fragmentară precum cele postmoderne) viziunea incasă și cea creștină din perspectiva existenței oprimate a amerindienilor, „săracii lui Iisus”. Demonstrează astfel că are o viziune proprie (amerindiană, un punct de vedere care pornește de la săraci și oprimați, periferici, coloniali) asupra creștinismului însuși:

Adevărat spun că Dumnezeu s-a făcut om, Dumnezeu cel adevărat și sărac, altfel, măreția și lumina pe care o aduce nu ar avea pe cine să bucure, dat fiind că soarele pe care l-a creat nu s-ar vedea⁸¹ [...] Și așa a poruncit să fie adusă sărăcia, pentru ca săracii și păcătoșii să se bucure și să-i vorbească. Și așa a poruncit apostolilor și sfinților să fie săraci și smeriți și miloși [...] Spun asta cu certitudine, bazîndu-mă pe sărăcia mea, socotindu-mă sărac între atîtea animale care mănîncă săracii, care mă mănîncă și pe mine ca și pe ei. (Guamán Poma, 1980-II: 845–846)

Întregul discurs al interpelării este construit din punct de vedere normativ din perspectiva dialecticii care se stabilește între a) „sărăcie, umilință și fericitul echilibru al satisfacerii necesităților primare” a tuturor în cadrul comunității inca din trecut, împotriva b) „bogăției, mîndriei și dorinței infinite și nesatisfăcute” de aur și argint, adică idolul Modernității care se naștea. E o critică împlinită a Modernității din perspectiva lumii anterioare Modernității; din perspectiva utopiei ecologice a unei justiții etice și comunitare în care exista o „bună guvernare” și nu existau violența, furtul, mizeria, urîțenia, violul, lipsa de măsură, brutalitatea, suferința, lașitatea, minciuna, „aroganța”, moartea.

Lucrarea se împarte în trei părți. În prima parte se înfățișează – cu multe noutăți informative și în limba quechua – ordinea politică și culturală anterioară cuceririi. Este utopia *ex quo*. În a doua parte se descriu atrocitățile dominației moderne coloniale asupra culturii inca, ce fusese comparabilă, în splendoarea sa, cu imperiile roman, chinez sau altele considerate exemplare de către europenii moderni. În a treia parte, care mereu începe cu: „a se lua în considerare” (a se medita, a se analiza, a se lua în considerare din punct de vedere etic), Guamán realizează o dezbatere directă cu regele Filip al III-lea al Spaniei, pentru a-i explica posibilele soluții pentru dezastrul dezordinii coloniale amerindiene. Tex-

tul lui Guamán a fost scris la un secol după clasică lucrare *Principele* a lui Machiavelli, scrisă în 1517 pentru un *condottiero* italian – însă are o semnificație mondială, nu doar italiană, provincială; și cu patruzeci de ani înainte de *Ming-i tai-fang lu* (Așteptarea răsăritului) de Huang Tsung-hsi (1610–1695), o lucrare politică chineză din 1663, care oferă recomandări unui tînăr principe Manchú.

În prima parte, Guamán Poma prezintă o integrare sui-generis a tradițiilor istorice cronologice moderne și inca, dar sub prisma logicii dominante a celor „cinci vîrste” clasice ale lumii aztece, maya sau inca. Se pornește de la Vechiul și Noul Testament iudeo-creștin și de la o viziune istorică europeană, dar se aderă în mod neașteptat la cronologia istorică a incașilor. „Vîrsta întîi” (ca primul soare al aztecilor și mayașilor) este Adam și Eva (Guamán Poma, 1980-I: 16); „vîrsta a doua” este a lui Noe; „vîrsta a treia” a lui Abraham; „A patra vîrstă a lumii” începe de la „regele David” (Guamán Poma, 1980-I: 23); „A cincea vîrstă a lumii”, care este, în cosmoviziunea indigenă, ordinea actuală, se inițiază „cu nașterea lui Iisus Hristos” (Guamán Poma, 1980-I: 25). Urmează istoria „părinților” Sfîntul Petru, Damasius, Ioan și Sfîntul Leo I.

În acest moment al narațiunii, care pînă acum era în exclusivitate europeană, istoria e întreruptă cu o imagine exemplară: „Lumea pontificală/ Indiile din Peru deasupra Spaniei/ Cuzco/ Castilia dedesubtul Indiilor” (Guamán Poma, 1980-I: 35). În imaginarul spațial al lui Guamán Poma, „sus” se afla Peru, cu munții la orizont și soarele pe cer (*Inti*). Cuzco era în centru, cu cele „patru” *suyos* (regiunile conform celor patru puncte cardinale). „Jos” se afla Castilia, în centru, de asemenea cu „patru” regiuni. Logica spațială inca organizează lumea modernă europeană.

Apoi apar Almagro și Pizarro cu corăbiile lor. Venind dinspre Europa, ei poziționează istoria în Peru (Guamán Poma, 1980-I: 39). Abia după ce e localizată istoria deja în Peru, prin acest act al „irupției” Modernității, în mod paradoxal, fără nicio descriere inca despre originea cosmosului (ceea ce trădează o anumită influență modernă în indigenul „creștinat”), în istoria *din America Latină* e redată pentru prima dată narațiunea celor „cinci vîrste” sau „generații” ale miturilor amerindiene (Guamán Poma, 1980-I: 41 sqq.). Astfel se exprimă un discurs foarte complex, care indică modul particular al lui Guamán Poma de structurare hibridă a „cosmoviziunii” sale. De fapt, narațiunea cuprinde diferite niveluri de adîncime, bipolarități proprii, structuri de semnificație foarte bogate.

În primul rînd, totul începe din nou cu cele „cinci generații” indigene (începînd cu cele „patru generații” de la *Uari Vira Cocha Runa* pînă la *Auca Runa*).⁸² Deoarece Imperiul Inca e „a cincea” (Guamán Poma, 1980-I: 63 sqq.), se descriu cei doisprezece inca, începînd cu *Cápac Ynga*. Cu toate acestea, e interesant de observat că, în guvernarea celui de-al doilea inca, *Cinche Roca Ynga*, se articulează cele două narațiuni (cea modernă și cea inca, echivalîndu-i astfel pe inca cu împărații romani). Guamán situează în acel moment nașterea lui „Iisus Hristos în Betlem” (Guamán Poma, 1980-I: 70).⁸³

Ulterior, la puțin timp după aceasta, apostolul San Bartolomé și-ar fi făcut simțită prezența în Peru, instalînd „crucea din Carabuco” în provincia Collao, ceea ce ar fi dovedit astfel tradiția predicării creștinismului în epoca



apostolilor (Guamán Poma, 1980-I: 72).⁸⁴ Acest mod de a unifica cronologiile (cea a culturii occidentale moderne cu cea a incașilor) dovedește existența unui tip specific de narațiune istorică, cea a „sensului istoriei”, iar aceste exemple ne arată cum sînt posibile comparațiile *kronotopos*-ul centru-periferie, în care periferia este „sus”, și nu „jos”, și unde Sudul este punctul de „localizare” al discursului, locul enunțării, *locus enuntiationis*.⁸⁵

După aceasta, Guamán Poma descrie faptele în baza unui principiu *dual* (conform tuturor cosmoviziunilor din America, din Alaska pînă în Țara de Foc), dat fiind că, după ce i-a descris pe incași, acum este rîndul celor douăsprezece „regine și doamne *coyas*”, soțiile inca (Guamán Poma, 1980-I: 99); al celor cincisprezece „căpitani” ai imperiului (Guamán Poma, 1980-I: 122); al celor patru prime „regine doamne” din cele patru părți ale imperiului (Guamán Poma, 1980-I: 154).⁸⁶ Se poate observa că atît „*coyas* incase”, cît și „reginele” celor patru regiuni demonstrează prezența clară a femeii în cadrul cosmoviziunii andine: lîngă bărbat (Soarele) se află mereu femeia (Luna).

Odată ce a încheiat lunga listă a *principalilor*, Guamán descrie un ansamblu inedit de ordonanțe, mandate sau legi promulgate de incași (Guamán Poma, 1980-I: 159–167).⁸⁷ E ca un „Cod al lui Hammurabi” peruan, dar mult mai complet decît cel mesopotamian, cel puțin datorită tematicii sale variate. Autoritățile imperiului „comandă și dirijează” din Cuzco diversele regiuni, provincii, localități, comunități, structuri de guvernare, de vistierie, de administrare, structuri militare, de construcție de apeducte, drumuri, temple, palate și case; legile privesc preoții principali și secundari; auxiliari; dar și zilele de sărbătoare, ritualurile, cultele, tradițiile, sacralitățile (*huacas*)⁸⁸; întregul mod de organizare a muncii agricultorilor, colectorilor, tributurilor, împărțirea pămîntului; codurile etice pentru familie, căsătorie, educație, judecată și procese, aducerea de mărturie – elemente care dovedesc complexitatea politică a civilizației incase.

Apoi, Guamán Poma descrie obligațiile bărbaților în funcție de vîrstă (pe care o numește „calles”, drumuri) (Guamán Poma, 1980-I: 169).⁸⁹ Dă explicații referitoare la bolnavi și la cei infirmi care nu pot munci (numiți *uncoc runa*):

Pe orb îl căsătoreau cu alt orb, pe șchiop cu alt șchiop, pe cel mut cu un alt mut, pe cel pitic cu alt pitic, pe cel ghebos cu alt ghebos, pe cel cu nasul crăpat cu altul cu nasul crăpat [...]. Iar toți aceștia aveau pămînturi, case, moșteniri și ajutor din serviciul lor și astfel nu era nevoie nici de spital⁹⁰, nici de pomană, datorită acestei guvernări sacre și poruncilor acestui regat, cum nu a existat în niciun regat, atît al creștinilor, cît și al infidelilor, și nici nu va putea exista, oricît de creștini [ar fi]. (Guamán Poma, 1980-I: 177)⁹¹

Într-adevăr, atunci cînd se naștea un copil în Imperiul Inca i se atribuia o parcelă de pămînt, și dacă el nu putea să o lucreze, o lucra altcineva în locul său, pentru „alimentarea și susținerea sa”. Cînd deceda, acest teren era redistribuit. Prin dreptul nașterii, copilul nu primea niciun certificat, niciun document, ci *medierea necesară pentru reproducerea vieții sale pînă la moarte*. Acest tip de instituții sînt cele la care se referă Guamán ca lipsind în sistemul civilizator modern.

De asemenea, se descriu în același mod vîrstele („calles”, drumurile) femeilor (Guamán Poma, 1980-I: 190 *sqq.*). Activitățile sau muncile din

fiecare lună sînt, de asemenea, explicate.⁹² Se indică divinitățile („idoli”), riturile, sacrificiile (Guamán Poma, 1980-I: 219 *sqq.*)⁹³, ceremonii – le de vrăjitori, posturile, penitențele, înmormîntările; se referă la „călugărițele *coyas*” (fecioarele vestale ale Soarelui, Guamán Poma, 1980-I: 272).

Urmează un „Capitol referitor la justiție” (Guamán Poma, 1980-I: 275 *sqq.*), care conține „pedepsele” aplicate de incași celor care nu îndeplineau ordinele date. Existau peșteri (*zancay*) unde animale veninoase îl mâncau de viu pe inamic (*auca*), trădător (*yscay songo*), hoț (*suua*), adulter (*uachoc*), vrăjitor (*hanpioc*), bîrfitor împotriva inca (*ynca cipcac*), etc. Existau închisori pentru crime mai minore, se puneau în aplicare biciuiri, lapidări, spînzurătoarea, ațîmarea vinovaților de păr pînă la moartea lor etc.

De asemenea, existau importante sărbători (Guamán Poma, 1980-I: 288 *sqq.*), religioase și profane, „cîntece de dragoste” (*haray harau*) (Guamán Poma, 1980-I: 288 *sqq.*)⁹⁴, cu melodii frumoase și dansuri populare din toate regiunile imperiului. Guamán mai descrie și marile palate din diferite orașe (mereu cu desene foarte valoroase), marile depozite de bunuri, statuile, catafalcurile incașilor, tipurile de cadouri. Spre final descrie unele funcții politice (Guamán Poma, 1980-I: 312 *sqq.*): vice-regele (*Yncap rantin*), primarul de la curte, responsabilul cu ordinea în teritorii, înaltul magistrat (*tocricoc*), administratorul (*suyucoc*), curierul (*chasqui*), „responsabilii de separarea teritoriilor” (*sayua cchecta suyoyoc*) – care confirmau terenurile fiecărei persoane, atît ale regelui Inca, cît și ale comunității. Pe lîngă aceasta, el descrie drumurile regale⁹⁵, podurile suspendate etc. și termină cu secretarii inca, casierul și trezorerul (cu al său *quipoc*: text scris în noduri de corzi, prin care efectuau măsurătorile, memorau numerele, tributurile, datorile etc. – Guamán Poma, 1980-I: 332–333), inspectorul și consiliul regal.

Prima parte a acestei mărturii se încheie cu o întrebare:

Cititorule creștin, vezi aici întreaga lege creștină.⁹⁶ Nu am găsit că amerindienii sînt atît de preocupați de aur, nici de argint, nici nu am găsit lume care să datoreze o sută de pesos, nici mincinoși, nici trișori, nici leneși, nici prostituate, nici prostituți [...]. Spuneți că trebuie să restituiți; nu văd că le restituiți nici în viață, nici în moarte. Creștinule, mie mi se pare că voi toți vă condamnați la iad⁹⁷ [...] În viață, sînteți împotriva indienilor săraci ai lui Iisus Hristos [...] Ca și spaniolii care au avut idoli, așa cum a scris părintele Luis de Granada [...], indienii, ca barbarii și păgîni, au plîns după idoli lor, atunci cînd aceștia au fost distruși în perioada cuceririi. Și voi aveți idoli în latifundiile voastre și bani din toată lumea. (Guamán Poma, 1980-I: 339)

E o critică acidă la adresa noului fetișism al capitalismului modern, care va sacrifica umanitatea Sudului și natura în fața noii divinități: creșterea ratei profitului (capitalul). Guamán observă acest fapt și-l descrie în mod explicit.

În a doua parte a operei sale, începe să explice contradicția dintre creștinismul predicat și praxisul pervers al Modernității timpurii. Este cea mai necrutătoare, ironică și brutală descriere a violenței din prima expansiune a culturii occidentale moderne. Istoria începe cu întrebarea pe care incasul Guaina Capac i-o pune lui Candía, primul spaniol care ajunge în Peru: „Și-l întreb pe spaniol ce mîncă; răspunde în limba spaniolului

și prin semne că se servea de aur și argint. Și așa au dat mult praf de aur și argint și vase de aur” (Guamán Poma, 1980-II: 342).

După aceasta, totul s-a redus la căutarea „aurului și argintului”: „Toți spuneau: indienii, indienele, aurul, argintul, aurul, argintul din Peru”. Pînă și muzicienii cîntau melodia *Indienii, aur și argint* (Guamán Poma, 1980-II: 342); „Și din cauza aurului și argintului, o parte a acestui regat al popoarelor de amerindieni săraci rămînea fără locuitori”⁹⁸ (Guamán Poma, 1980-II: 342). „Așa au fost primii oameni; nu le era frică de moarte, erau interesați de aur și argint. Dar și cei de acum, magistratii spanioli, preoții, administratorii; din cauza lăcomiei după aur și argint se duc în iad” (Guamán Poma, 1980-II: 347). „Despre cum amerindienii s-au pierdut fără divinitățile lor, fără *aucas* și regii lor, fără marii lor stăpîni și căpitani. În aceste timpuri ale cuceririi, *conquista*, nu exista nici un Dumnezeu al creștinilor, nici rege al Spaniei, nici justiția nu exista” (Guamán Poma, 1980-II: 361).

Acumularea originală a capitalului Modernității începuse distructivă sa expansiune ca sistem-lume prădător. După haosul și violența inițială începe „buna guvernare” – numită astfel cu ironie – a viceregelui Mendoza, despre care afirmă:

[...] Proști și incapabili și fricoși erau săracii spanioli, aroganți ca Lucifer. Din Luzbel s-a născut Lucifer, marele diavol. Așa sînteți voi, și mă tem că vreți să vă spînzurați singuri și să vă tăiați capul și să vă desfaceți în bucăți⁹⁹, să vă spînzurați ca luda și să vă aruncați singuri în iad. Vreți să fiți mai mult decît poruncește Dumnezeu. Dacă nu sînteți rege, de ce vreți să fiți rege? Dacă nu sînteți prinț, nici duce, nici conte, nici marchiz, nici cavaler, de ce vreți să fiți toate astea? Dacă sînteți măturător, cizmar, croitor sau evreu sau maur, nu luați pămîntul, ci plătiți ceea ce datorați. (Guamán Poma, 1980-II: 405)

Guamán descoperă procesul care trece de la *ego conquiro*, subiectivitatea în expansiune, autocentrată, care nu respectă legile și depășește toate limitele prin aroganța sa, pînă la culmea lui *ego cogito*, fundat în Dumnezeu însuși, ca proprie mediere pentru reconstruirea lumii sub dominația sa și în interesul său, pentru exploatarea teritoriului și a populației din Sud.

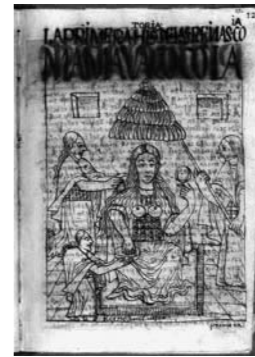
Iar Guamán va descrie una după alta funcțiile publice și modul în care acestea *oprimă, fură, pedepsesc, violează pe bărbații și femeile indigene*, motiv pentru care „vor pierde pămîntul și întreg regatul va rămîne gol și depopulat, iar regele va rămîne foarte sărac” (Guamán Poma, 1980-II: 413). După primele perioade ale președinților și auditorilor de tribunale, „cei mai creștini”¹⁰⁰ nu s-au mai pronunțat niciodată în favoarea amerindienilor săraci. Toți îi oprimă și mai mult pe indigeni și favorizează vecinii bogați și pe cei de la mine” (Guamán Poma, 1980-II: 453). Guamán este scandalizat mai ales de modul în care autoritățile, inclusiv spaniolii și sclavii, folosesc soțiile amerindienilor, dat fiind că „fură din gospodăriile lor și se culcă cu femeile căsătorite, iar pe fecioare le dezvirginează. Și așa devin ele pierdute și devin prostituate și nasc mulți copii meșiși”¹⁰¹ și nu se înmulțesc amerindienii” (Guamán Poma, 1980-II: 468).¹⁰² Spaniolii, în special „*creștinul* (sic) responsabil de amerindienii acestui regat” (Guamán Poma, 1980-II: 519), sînt criticați pen-

tru faptele lor, care dau dovadă de un sadism special, dat fiind că ei îi „maltratează pe săracii lui Iisus Hristos din tot regatul” (Guamán Poma, 1980-II: 523).¹⁰³ Guamán dezvăluie astfel una dintre marile nedreptăți ale ordinii coloniale, politică și economică, a Modernității. Nici biserica nu va rămîne neatinsă de critica sa sigură, ironică și ascuțită (Guamán Poma, 1980-II: 533).¹⁰⁴ Guamán colecționează și unele documente referitoare la „tratate” și „sentințe”, pentru a oferi exemple ale opresiunii nedrepte împotriva amerindienilor (Guamán Poma, 1980-II: 670–687).

În ceea ce privește amerindienii care colaborează cu conchistadorii, numiți „mici șefi” [*mandoncillos*], care se consideră nobili fără a fi nobili, doar pentru simplul fapt că ei poruncesc în numele spaniolilor: existau incași care erau „stăpîni de bază”, care aveau sub ordinele lor o mie de amerindieni tributari (*quranga curaca*), sau cinci sute, exista „comandantul mare”, care era responsabil de peste o sută de oameni, și „micul stăpîn [*mandoncillo*] pentru cincizeci de amerindieni”, pentru zece sau cinci (Guamán Poma, 1980-II: 688). În același timp, există *curacas*, care conduc minele și lucrările din mină. Unii erau exploatare, hoți, „bețivi”, mincinoși, „prefăcuți”, hoți la drumul mare, „care furau gospodăria amerindienilor săraci” (Guamán Poma, 1980-II: 736).¹⁰⁵ Ca întotdeauna, lista continuă cu „doamnele, reginele și *coyas*”, soțiile „micilor șefi”, pe care le numește „doña” (Guamán Poma, 1980-II: 707). Pe lîngă asta, amerindienii creștini desemnați de spanioli, colaboraționiștii care distribuiau „justiția” (Guamán Poma, 1980-II: 739) din cauza corupției generalizate (care nu era permisă în timpurile incașilor) și nu își îndeplineau mereu funcțiile.

În cele din urmă, Guamán se confruntă chiar cu indigenii, cei din poporul sărac: „Dacă i-ar lăsa preoții, sacerdoții doctrinei și respectivii magistrati, administratori și spanioli, ei ar avea sfinți și mari învățați și cei mai creștini oameni. Totul este stricat de oficialii amintiți și de comportamentele lor” (Guamán Poma, 1980-II: 764). Faptul că amerindienii sînt încă buni și „politici” se datorează păstrării vechilor lor obiceiuri, în ciuda tuturor furturilor realizate de cuceritori. Modernitatea, în acest caz, este cauză a corupției și distrugerii. Acum Guamán descrie credințele „pornind de jos”, de la indigeni (așa cum mai înainte descrisese divinitățile și *huacas* din epoca incașilor): de la Hristos crucificat, la Sfînta Treime, Fecioara Maria, sfinții, purgatoriul, ofrandele, botezul, pomană. În ciuda atîtor adevăruri, acum localitățile erau pline de săraci care cerșeau pomană (nu existaseră cerșetori pe vremea incașilor): „Vina pentru toate acestea este a recitatorilor sfinței biserici care nu sar în ajutorul săracilor, bolnavilor, infirmilor, șchiopilor, ologilor, bătrînilor și orbilor, orfanilor din orice neam” (Guamán Poma, 1980-II: 791).

Aceste rînduri relevă mizeria extremă între indigeni, mizerie care era imposibil să existe în timpul incașilor. Situația indigenului se înrăutățise vizibil odată cu prezența Modernității. Astfel au apărut „creoli și creole amerindieni, indigeni născuți în această viață a epocii creștinilor”, care sînt coruptibili cu ușurință pentru că au pierdut comunitatea lor și se transformă în *yanaconas* (Guamán Poma, 1980-II: 803), bețivi și „cocainomani”. Dar și „cel mai creștin, deși știe să scrie și să citească, purtînd



mătăanii și îmbrăcându-se ca un spaniol, cu guler, ar părea un sfânt, dar la beție vorbește cu demonii și venerază sacralitățile *huacas*” (Guamán Poma, 1980-II: 809). De aceea au rămas puțini „amerindienii filosofi, astrologi care știu orele, duminicile, zilele, lunile și anii pentru a semăna și a culege recoltele din fiecare an [...]” (Guamán Poma, 1980-II: 830). Criticul nostru încheie astfel descrierea stării lamentabile în care se află indigenii: „autorul a mers în lumea săracă cu poporul indigen sărac pentru a vedea lumea, a ajunge acolo și a scrie această carte și cronică, în slujba lui Dumnezeu și a Maiestății Sale și spre binele popoarelor indigene ale acestui regat” (Guamán Poma, 1980-II: 845).

În a treia parte, de la utopia trecutului¹⁰⁶ și negativitatea nefastului prezent, Guamán imaginează acum un viitor proiect de „bună guvernare”, din perspectiva orizontului utopic al viitorului „*Oraș al cerului* pentru bunii păcătoși” (Guamán Poma, 1980-III: 880)¹⁰⁷ și a „*Orașului infernului*”¹⁰⁸ [... pentru] bogatul avar, nerecunoscător, plin de poftă, arogantă, [ca] pedeapsă pentru păcătoșii aroganți și bogați care nu se tem de Dumnezeu” (Guamán Poma, 1980-III: 882).¹⁰⁹ Expunerea ocupă prima parte („Considerații ale unui creștin al lumii privind existența lui Dumnezeu”¹¹⁰). Se înțelege că Modernitatea este trecută la „infern”.

Urmează „capitolul întrebării”¹¹¹, unde argumentează cu o logică politică de o înaltă densitate rațională, adresându-se unui cititor critic și vorbind despre problemele cele mai grave descoperite în lumea colonială a Modernității și expuse în opera sa *Cronica*. El pune în gura regelui Spaniei „întrebări” care ar fi adresate „autorului” (Guamán), și care ar merita să fie analizate special, dar din cauza dimensiunilor acestui articol nu le voi comenta.

La sfârșit descrie cu tristețe „lumea [la care] se întoarce autorul”, punctul de pomire al săracului, poporul „săracilor lui Iisus Hristos”, după ce au trecut mai mult de treizeci de ani, timp în care acest sărac a străbătut întregul Peru pentru a-l informa pe regele Spaniei și a-i propune o îmbunătățire a acelei dezordini. Aceste „îmbunătățiri” posibile se numesc „Considerații”. Ca întreaga sa operă, aceste propuneri se încadrează în perspectiva unui orizont al cărui sens provine dintr-o profundă înțelepciune cosmologică, ce începe cu geneza: „Dumnezeu a creat cerul și lumea și tot ceea ce este în ea” (Guamán Poma, 1980-III: 852). Apoi, împarte timpul în zece perioade, avînd drept ax central „Peru” – nu Modernitatea sau iudeo-creștinismul. Anume: cele patru vârste deja cunoscute (de la Uari Vira Cocha pînă la Auca Runa); a cincea este cea a incașilor; a șasea este a lui *Pachacuti Ruma* (vîrsta la care s-a „întors totul cu picioarele în sus”, în care totul s-a întors „pe dos”: este vorba de o revoluție cosmică prealabilă cuceririi); a șaptea este însăși vîrsta „cuceririi creștine *runa*”; a opta este cea a războaielor între cuceritori în Peru; a noua este cea a „justiției creștine, starea de bunăstare” (a se citi această expresie într-un mod ironic) a primei epoci coloniale; a zecea, ordinea colonială impusă.

Guamán începe cu o „considerație” din perspectiva originii și a procesului „universului” (*pacha*): serviciul „săracilor infirmi și peregrini”, care respectă „legea veche și legea lui Dumnezeu” (Guamán Poma, 1980-III: 852), cu al său *corpachanqui* („Trebuie să fii ospitalier!”). „Operele de milostenie” sînt criteriul final al textului lui Guamán, compasiunea față de cel slab, bolnav, sărac. În această exigență etică și politică coincid „legea veche” din Peru și cele mai bune elemente ale creștinismului reinter-

pretat de „autorul” nostru. De fapt, Guamán avea o interpretare mesianică a creștinismului, o *teologie a liberării* explicit anticipată:

Iisus Hristos a murit pentru binele tuturor oamenilor. A trecut prin chinuri și a fost un martir [...]. În viața aceasta a umblat *sărac*, *persecutat*. Iar după ziua judecării va veni [...] pentru a *plăti săracilor disprețuiți*. (Guamán Poma, 1980-III: 876) Primul preot pe lume a fost Dumnezeu și omul viu, Iisus Hristos, preot care a venit din cer *sărac* și l-a iubit mai mult pe sărac decît pe bogat. Iisus Hristos a fost Dumnezeu viu care a venit să caute suflete, nu bani în lume [...] Sfîntul Petru [...] a lăsat totul săracilor [...] Și toți [apostolii] au fost săraci și nu au cerut un salariu, nici rentă, nici nu căutau [să aibă] gospodării. (Guamán Poma, 1980-III: 899)

Pentru a rezuma:

Cine apără pe săracii lui Iisus Hristos servește lui Dumnezeu. În evanghelia sa este cuvîntul lui Dumnezeu și apărarea amerindienilor Maiestății Sale servește coroanei regale. (Guamán Poma, 1980-III: 906)

Pe lîngă asta, Guamán recomandă ordonarea instituțiilor cu un anumit grad de unitate, dat fiind că anterior totul se înțelegea deoarece se afla sub puterea paternă a *unui singur inca*, în timp ce în dezordinea Modernității coloniale „există mulți *Yngas*: magistratul *Ynga*, doisprezece locuitori *Ynga*, fratele sau fiul magistratului și femeia și scribul sînt și ei *Ynga* [...]” (Guamán Poma, 1980-III: 857). De asemenea, era necesar să se țină cont de faptul că, pentru amerindieni, situația se înrăutățise din cauza prezenței europenilor: „Să se considere că amerindienii au acum atîtea procese în această viață. *În timpul Yngas nu aveau niciunul*” (Guamán Poma, 1980-III: 857).

Dar cel mai important argument politic pentru „buna guvernare” consta în „restituirea puterii” incașilor:

Trebuie să luați în considerare faptul că întreaga lume este a lui Dumnezeu și așa Castilia este a spaniolilor, Indiile sînt ale amerindienilor și Guineea este a celor negri. Că fiecare dintre ei este proprietar legitim, nu doar prin lege [...] Iar indienii sînt proprietarii naturali ai acestui regat și spaniolii proprietari naturali ai Spaniei. Aici în acest regat sînt străini, *mitimays*. (Guamán Poma, 1980-III: 857–858)

Pomînd de la viziunea incasă a spațialității geopolitice mondiale, Guamán încearcă să justifice proiectul său conținînd în mod strategic pe sprijinul regelui Spaniei. Așa cum în trecut Imperiul Inca fusese „centrul” universului (*Pacha*), „buricul” său (*Cuzco*), de unde se extindeau cele „patru părți” ale lumii (în direcția celor patru puncte cardinale, ca în China sau între azteci în „altepetl”¹¹², alcătuint o „cruce cosmică”); tot așa, extrapolînd aceste structuri geopolitice imaginare într-o lume mai globală, propunea poziționarea în „centru” a regelui Filip al Spaniei, cu cele „patru părți” sau regate (incașii, care preluau din nou puterea în toată America; creștinii în jurul Romei, africanii în Guineea și turcii pînă la marea Chină).¹¹³

Un „monarh al lumii” cu „patru” regate era o proiecție globalizată a Imperiului Inca, dar în același timp se propunea restituirea autonomiei incașilor, așa cum propusese și Bartolomé de Las Casas, chiar dacă aceștia ar fi fost conduși de „*mîna în lume*” (Guamán Poma, 1980-III: 889) a regelui Spaniei: „Deoarece este *Ynga* și rege, niciun spaniol sau preot nu trebuie să intre, pentru că *Ynga* era proprietar și rege legitim” (Guamán Poma, 1980-III: 858). Astfel apare în mod clar un proiect de eliberare politică în viitor, ceea ce s-ar considera a „două emancipare”: prima s-a produs parțial

în anul 1810, iar a doua include emanciparea popoarelor indigene, anunțată de Evo Morales în Bolivia, un *aymara*, și nu *quechua* ca Guamán. Iar dacă nu este posibil acest proces de „restituire”, atunci e necesară conceperea unor măsuri la toate nivelurile structurii administrative, politice, eclesiastice, militare, sexuale, educative etc., pe care Guamán, cu o răbdare infinită, le-a descris el însuși în aceste „considerații”. Ca exemplu, un ultim citat:

Să se considere că magistratul intră spunînd: „Eu îți voi face dreptate”, și fură. Și preotul intră zicînd: „Eu te voi creștina. Te voi boteza și căsători și în doctrina”, și fură și jecmănește și ia femeia și fiica. Administratorul și ceilalți spanioli spun: „Justiție, să slujească regelui pentru că sînt vasalul lui”. Și fură și ascund tot ce au. Iar mai răi sînt stăpînii de trib [amerindieni] puși și șefii; îi jecmănesc cu totul pe nefericiții și săracii amerindieni. (Guamán Poma, 1980-III: 893)

Adorno și Horkheimer nu au exprimat în San Diego cu atîta claritate această față mai întunecată a Modernității, nici chiar în *Dialectica modernității*. De aceea, după aceste dramatice „considerații”, Guamán trece la partea a doua, organizată în jurul a cinci-sprezece întrebări pe care „autorul” le pune în gura regelui Felipe. A doua dintre ele sună așa:

Spune-mi, Felipe Ayala, în acele vremuri, cum e posibil să fi existat atîția amerindieni în timpurile lui *Ynga*? – Spun Maiestății Voastre că în acele vremuri doar *Ynga* era rege [...] Dar se trăia întru legea și poruncile *Ynga*. Și cum aveau un rege, serveau liniștiți în acest regat și se înmulțeau și aveau pămînturi și alimente, fii și femei. (Guamán Poma, 1980-III: 896)¹¹⁴

La a cincea întrebare, regele chestionează:

Spune-mi, autorule, cum se va îmbogăți amerindianul?

– Maiestatea Sa trebuie să știe că ei trebuie să aibă o gospodărie în comun, pe care ei o numesc *sapci*, cu terenuri cu porumb și grîu, cartofi, ardei, mango, bumbac, viță-de-vie, ateliere artizanale, vopsitorii de țesături, coca, arbori fructiferi. (Guamán Poma, 1980-III: 898)

Pentru o parte din membrii Modernității, „buna guvernare” consta într-o „viață de creștin pentru toți spaniolii” (Guamán Poma, 1980-III: 902) – iar totul se putea rezuma la aceasta. Dar dacă s-ar fi realizat acest punct, întreaga Modernitate s-ar fi năruit și nu ar mai fi existat acumularea de bogăție la centru. Vedem că Guamán, ca și Karl Marx, organizează strategia sa de argumentare conform aceleiași principiu ca și criticul din Trier: să îl pună pe cel care pretinde că este creștin într-o contradicție performativă evidentă între actele sale perverse și etica dictată de creștinismul însuși.¹¹⁵

Și ce lume a găsit „autorul” cînd s-a întors în satul său?

După ce a servit Maiestății Sale treizeci de ani, intrînd în casele lor și pe cîmpuri și pășuni, a găsit totul distrus. Și-a găsit fiii și ficele lor goi, servind indienilor tributari. Și nu i-a recunoscut pe fiii și nepoții săi pentru că au devenit așa bătrîni; arătau de optzeci de ani, palizi și slabi și goi și desculți. (Guamán Poma, 1980-III: 1008)

Și asta nu e tot, deoarece *Cronica* sa va rămîne îngropată într-o bibliotecă europeană din Copenhaga pînă în anul 1908. Lumea săracilor „amerindieni”, „săracii lui Iisus Hristos” din Modernitate, va mai aștepta încă secole pînă i se va face dreptate...

6. Concluzii

Ar mai putea fi luată în considerare gîndirea și înțelepciunea popoarelor indigene americane care nu au suferit impactul creștinismului (cum fusese cazul lui Guamán Poma). Aceasta constituie „o rezervă critică a viitorului” datorită exteriorității lor radicale. Dar încheiem aici această narațiune pentru a nu ne extinde mai mult.

Se pare că în anul 1616 Felipe Guamán Poma de Ayala a încheiat *Cronica* sa. În anul precedent, tînărul René Descartes abandona, la aproape 20 de ani, studiile sale în colegiul iezuit din Flèche. Noul filosof nu știa, nici nu putea ști nimic despre o întregă lume periferică și colonială pe care o instaurase Modernitatea. Viitorul său ego *cogito* constituia un *cogitatum* care, între alte *totalități* pe care le avea la dispoziție, va situa corporalitatea subiecților coloniali ca mașini bune de exploatat, precum amerindienii din teritoriile administrate, din mină sau din latifundiile latinoamericane, sau sclavii africani din „marea casă” a plantațiilor din Brazilia, Caraibe sau Noua Anglie. Cu *spatele* la Modernitate, subiecților coloniali li se va anula pentru totdeauna condiția de „ființă umană”, pînă în ziua de azi.

Dacă ipoteza pe care am dorit să o introducem este adevărată, ea aruncă într-o cu totul altă lumină multe cercetări recente referitoare la sensul Modernității filosofice. Dacă Modernitatea nu începe din punct de vedere filosofic cu Descartes, care trebuie să fie considerat drept marele gînditor al celui de-al *doilea moment* al Modernității *timpurii*, atunci cînd deja s-a produs în mod ireversibil ocultarea „ființei coloniale”, și nu a „ființei” lui Heidegger, atunci ar trebui să înceapă un întreg proces de *decolonizare filosofică*. În secolul XVII, Olanda Companiei Indiilor Orientale, cu capitala la Amsterdam, apare ca lume născută după criza

Spaniei, a regilor spanioli din secolul XVI și a imperiului lui Carol al V-lea (imperiu-lume al lui Immanuel Wallerstein), care au deschis Europa spre amplul orizont al primului sistem-lume, colonialist, capitalist, eurocentric, modern. Anul 1637, în care a fost publicat *Discurs despre metodă* în Olanda, din interiorul unei ordini dominate deja de burghezia triumfătoare, nu constituie în acest sens originea Modernității, ci al *doilea moment* al său. Paradigma solipsistă a conștiinței, a lui ego *cogito*, inaugura dezvoltarea sa coplesitoare, uniformizantă, de-a lungul întregii durate a Modernității europene ulterioare și va ajunge într-o formă modificată pînă la Hume, Kant, Hegel, Jean-Paul Sartre sau Paul Ricœur. În secolul XX, această paradigmă va fi criticată în mod radical de Lévinas, care, pornind de la a cincea meditație din *Meditațiile carteziene* ale lui Edmund Husserl¹¹⁶, va încerca să se deschidă față de Celălalt, dar față de un Celălalt al Modernității europene, aflat încă în Europa. Holocaustul evreiesc va fi un dezastru irațional intraeuropean și un rezultat îndepărtat al Iluminismului, așa cum arată Adorno și Horkheimer. Dar nici însuși Lévinas, nici întreaga Școală de la Frankfurt, cu cele trei generații ale sale, nu au reușit să depășească Modernitatea, fiindcă nu au recunoscut colonialitatea exercitată de puterea occidentală. Lévinas rămîne în mod inevitabil eurocentric: deși descoperă iraționalitatea totalizării subiectivității moderne, nu se poate situa în exteriorul Europei metropolitane, imperiale și capitaliste.

Traducere de Corina Tîlbure

Note:

- Acest articol este rezultatul unei extinse cercetări a autorului referitoare la gîndirea și practicile modernității/colonialității în America. Textul a fost inițial o conferință prezentată în cadrul celui de-al doilea Congres al Asociației Filosofice din Caraibe (Puerto Rico, 2005), la invitația lui Lewis Gordon. Ulterior am expus subiectul într-o conferință la al X-lea Tîrg al Cărții în Santo Domingo (25 aprilie 2007), unde de asemenea am început pregătirile pentru celebrarea celui de-al cincilea centenar al primului apel critico-mesianic în Santo Domingo, din 1511, în stilul „timpului de acum” al lui Walter Benjamin, împotriva nedreptății Modernității care se naștea, a colonialismului care se inaugura, nu doar pe continentul american, ci peste tot la periferia sistemului-lume.
- De menționat că în China se descoperise tiparul cu cîteva secole înainte, atît la nivel empiric, cît și istoric.
- Stephen Toulmin, *Cosmopolis*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 5, 9.
- Habermans include „descoperirea Lumii Noi”, dar, urmînd teza lui Max Weber, nu poate ajunge la nicio consecință a acestei menționări accidentale. Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la Modernidad*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 15.
- Enrique Dussel, *Política de la Liberación. Historia mundial y crítica*, Madrid, Trotta, 2007.
- Enrique Dussel, *The invention of the Americas*, New York, Continuum, 1995; *Ética de la Liberación*, Madrid, Trotta, 1998; *Hacia una filosofía política crítica*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2001; *Política de la Liberación, op. cit.*
- Pentru textele lui Hegel, autorul folosește ediția Suhrkamp în douăzeci de volume, din 1970. Pentru această traducere, păstrăm referințele originare citate de autor; adăugînd citatele exacte din ediția română, G. W. F. Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, 2 vol., traducere de D. D. Roșca (după ediția jubiliară a opereii lui Hegel publicată de Herman Glogkner între 1927 și 1940), București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963–1964. Cînd autorul citează textual din ediția Suhrkamp, referința e compusă dintr-un număr cu cifre romane, separat printr-o cratimă care indică volumul din care s-a preluat citatul. Astfel, de exemplu, Hegel 1970-V: 98 înseamnă că este pagina 98 din volumul 5 din ediția menționată. Același model va fi folosit pentru Bartolomé de Las Casas și Guamán Poma de Ayala. (*N. ed.*)
- Deja este prezentă ideologia „orientalismului”.
- În ediția română, G. W. F. Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, filosofia chineză și cea indică sînt rezumate în p. 111–134, iar filosofia elenă ocupă p. 137–660 din volumul I, respectiv p. 7–209 din vol. II. (*N. ed.*)
- Asta înseamnă că, pentru Hegel, Renașterea nu este încă o parte constitutivă a Modemității. În acest punct, dar din multe motive diferite, coincidem cu Hegel, împotriva lui Giovanni Arrighi, de exemplu. Într-o viziune eurocentrică, care este cea obișnuită, Hegel indică următoarele: „deja Wïklef, Hus și Arnold din Brescia, pornind din filozofia scolastică [...] dar fără dovezi savante scolastice, adresîndu-se numai spiritului și sufletului. Abia cu Luther a început libertatea spiritului în miezul lui” (Hegel, 1970-XX: 50) [Hegel, *op. cit.*, vol. 2, p. 340]. Dacă nu s-ar fi deschis Atlanticul pentru Europa de Nord, Luther ar fi fost un Wïklef sau Hus al începutului de secol XVI, fără vreo semnificație ulterioară.
- Se pare că Hegel nu știe că praful de pușcă, hîrtia, tipărița, busola și multe alte descoperiri tehnice se inventaseră cu secole în urmă în China. Eurocentrism infantil al ignoranței.
- Ca și cum indigenii americani nu ar fi „ființe umane” care „descoperiseră” propriul lor continent de multe milenii. Ca și cum era nevoie de sosirea europenilor pentru ca „omul” să descopere America. Ideologeme vulgare care nu sînt demne de un filosof de renume.
- Hegel, 1970-XX: 62 [Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 352].
- „Reapare” filosofia Antichității, deși cu diferențieri, fără a descoperi în mod complet turnura geopolitică radicală a Modemității, care se situează pentru prima dată într-un sistem-lume imposibil pentru greci sau romani [Hegel, *op. cit.*, vol. II., p. 354].
- Hegel, *op. cit.*, vol. II., p. 355. (*N. ed.*)
- În acest loc, traducerea în română a lui D. D. Roșca e explicativă, evitînd transpunerea directă a formulei lui Hegel: „fu supus observației spiritualul, felul în care acesta, în realizarea lui, înfăptuiește o lume spirituală, formînd statele”. Hegel, *op. cit.*, p. 355–356. (*N. ed.*)
- Hegel, *op. cit.*, vol. II., p. 356. (*N. ed.*)
- [Hegel, *op. cit.*, vol. II., p. 358.] Atît Bacon, cît și Böhme se nasc în a doua jumătate a secolului XVI. Trebuie amintite datele, dat fiind că Bacon va trăi pînă la începutul secolului XVII, născîndu-se la 70 de ani de la începutul „invaziei” Americii de către Cristofor Columb, cînd Bartolomé de Las Casas era aproape de moarte (1566).
- Hegel, *op. cit.*, vol. II., p.359. (*N. ed.*)

- „Acum vedem filozofii în legături cu lumea, angajați într-o activitate oarecare, făcînd parte dintr-o stare comună, în stat alături de alții.” Hegel, *op. cit.*, vol. II., p. 359–360. (*N. ed.*)
- În limba germană în original: *„Cartesius fängt eigentlich die Philosophie der neueren Zeit an”*.
- Stephen Gaukroger, *Descartes: An intellectual biography*, Oxford, Clarendon Press, 1997. John Cottingham (ed.), *Descartes*, Cambridge, Reino Unido, Cambridge University Press, 1995.
- Ignacio de Loyola vorbește deja în anul 1538, în *Autobiografia* sa, „de examinarea conștiinței prin metoda liniilor” (Loyola, *Ejercicios*, Madrid, BAC, 1952, p. 109). În caietul său el trasa o linie pentru fiecare zi, unde se indicau greșelile comise, care erau contabilizate în funcție de ore; exista o linie pentru fiecare zi, de dimineată la trezire, după-amiaza și noaptea (de trei ori pe zi). Loyola, *op. cit.*, p. 162.
- „A-l folosi pentru a-și examina în fiecare zi conștiința.” Loyola, *op. cit.*, p. 430.
- Loyola, *op. cit.*, p. 161.
- Loyola, *op. cit.*, p. 588–590.
- Prin urmare, nu este o excepție faptul că lucrarea cea mai importantă a lui Suárez își ia titlul din recomandările Regului lui Ignacio de Loyola, *Disputationes Metaphysicae*, și că Descartes însuși a scris *Règles sur la direction de l'esprit* (expresia „direction de l'esprit” ne amintește de „îndrumătorii spirituali” ai colegiilor iezuite). În lucrarea *Discours de la Méthode* vorbește în continuare de „reguli”: „Principales règles de la méthode”, „Quelques règles de la morale”. Să fie vorba aici de amintiri din tinerețe?
- Deși era originar din Peninsula Iberică, a ajuns în Mexic la vîrsta de 18 ani și a studiat filosofia la Universitatea din Mexic (fondată în 1553). Acolo a scris lucrarea care se va numi, astfel, *Logica mexicana* (cu titlul încă în limba latină). În Mexic a scris, de asemenea, *Dialecticam* (publicată apoi în 1603 la Alcalá), *Physica* (publicată la Madrid, 1605), *De Anima* (Alcalá, 1611) și *In de Caelo et Mundo* (Madrid, 1615). Printre alți maeștri studiați în colegiu era portughezul Pedro de Fonseca, profesor la Coimbra din anul 1590.
- Textele centrale se află în partea a IV-a din *Discurs despre metodă* și în „Meditația a doua” din *Méditations touchant la Première Philosophie* (*Meditationes de prima philosophia*, care, în prima sa versiune în limba franceză, se aseamnă mai mult cu titlul influentei lucrări a lui Suarez: *Méditations métaphysiques*).
- A gîndi e un act al „sensibilității” pentru Aristotel și de asemenea, azi, pentru A. Damasio, care amintește că acest *cogito* este un „feeling”. Antonio Damasio, *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*, Orlando-London, Harcourt Inc., 2003.
- [Aristotel, *Etica nicomahică*, traducere de Stella Petecel, București, IRI, p. 202.] Această auto-conștiință a actelor umane era numită de stoici *synaesthesia* (Amim, J. V. 1964. *Stoicorum veterum Fragmenta*, Stuttgart, 1964, p. 773–911), iar de Cicero *tactus interior*. Este vorba de „hight self consciousness” [înalta conștiință de sine] din G. M. Edelman, *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*, New York, Basic Books, 1992.
- Antonio Damasio, *op. cit.*, Edelman, *op. cit.*
- În limba latină în original. În limba română: „Cu toate acestea, cine se îndoiește că trăiește și că rememorează și înțelege și vrea și cugetă și știe și judecă? Deoarece chiar dacă se îndoiește, trăiește”; „Nu mă tem de argumentele academicienilor care zic: și dacă greșești? Chiar dacă greșesc, exist”. (*N. ed.*, traducere de O. T.).
- Etienne Gilson, *Études sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système cartésien*, Paris, J. Vrin, 1951, p. 191.
- „Si non esses, falli omnino non posses” (*De libero arbitrio* II, 3, n. 7). A se vedea ediția Ch. Adam-P. I. Tannery.
- Gilson, *op. cit.*, p. 201.
- Deja în *Commentarii Collegii Conimbricensis*, comentarii la *Fizica* lui Aristotel (*In octo libros Physicorum Aristotelis*), se vorbește despre cele „tres esse abstractiones...”: abstracția materiei sensibile (filosofia naturală), abstracția materiei inteligibile (metafizica) și abstracția întregii materii (matematicile). În această carte se vorbește de înțelepciunea originară, „secundum Aegyptios”, cînd încă nu se căzuse într-un elenocentrism absolut, dat fiind că egiptenii fuseseră cei care au descoperit că înțelegerea universului nu se poate atinge fără „solitudine, atque silentio” (acea *skholé* pe care Aristotel o atribuie egiptenilor). Mario de Carvalho arată că în acest curs de fizică apare deja un concept modern al timpului imaginar (care ne trimite la Kant). Mario De Carvalho, „Aos hombros de Aristóteles (Sobre o não-aristotelismo do primeiro curso aristotélico dos Jesuítas de Coimbra)”, *Revista filosófica de Coimbra* 32, 2007, p. 291–308.
- René Descartes, *Oeuvres et lettres de Descartes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1953, p. 148, respectiv René Descartes, *Oeuvres de Descartes*, editat de Ch. Adam-P. Tannery, 11 vol., Paris, J. Vrin, 1996, p. 33 [traducere O. T]. În volumul din anul 1598 al *Commentarii Col-*

legii Conimbricensis, *In tres libros de Animae*, ed. de Antonii Mariz în Coimbra, se poate citi un *Tractatus De Anima Separata* referitor la nemurirea sufletului, din care e posibil să se fi inspirat Descartes. A se citi articolul lui Mario S. de Carvalho, „Intellect et Imagination”, *Rencontres de Philosophie Médiévale* 11, 2006, p. 127, în care se specifică, conform celor propuse iezuiților din Coimbra de Pomponazzi și Caetanus: „Unicitatea sufletului... nu ține doar de independența sa de materie, ci și de faptul că are o activitate progresivă”. Descartes va prelua aceasta ca paradigmă.

39. Gilson, *op. cit.*, p. 246.

40. Gilson, *op. cit.*, p. 250.

41. Santiago Castro-Gómez numește pretenția *fără limite* a gîndirii carteziene de a se situa în afara oricărei perspective particulare drept un „*hybris* al punctului zero”. E similar cu artistul renascentist care trasează linia orizontului și punctul de fugă al tuturor obiectelor pe care le va picta, dar artistul însuși nu apare în tablou, chiar dacă el este cel care mereu „privește și compune tabloul” (este „punctul de fugă” în sens invers), și decide, de asemenea, ceea ce se întîmplă cu „punctul zero” al perspectivei. Departe de a fi punct de vedere „indiferent”, acesta este tocmai punctul care constituie toate compromisurile. Weber, cu pretenția sa de viziune obiectivă, fără presupuse „valori”, este cel mai bun exemplu al imposibilității acestei pretenții a „punctului zero”. *Ego cogito* inaugurează această pretenție în cadrul Modernității.

42. Și care ar consta în ceea ce am numit „sofismul dezvoltării”, credința că Europa ar fi mai „dezvoltată” decît alte culturi – precum „dezvoltarea” [*Entwicklung*] *conceptului* la Hegel. Vezi Karl-Otto Apel și Enrique Dussel, *Ética del discurso y ética de la liberación*, Madrid, Trotta, 2005, p. 107; Enrique Dussel, *The invention of the Americas*, New York, Continuum, 1995.

43. Michel de Montaigne, *Oeuvres compètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967, p. 208.

44. Grupul tain din insulele Antile nu pronunța litera „r”, și prin urmare „caribe” și „canibal” erau același lucru.

45. Montaigne știe foarte bine că, din perspectiva celor „numiți” barbari, europenii erau demni de a fi numiți de aceștia „sălbatici”, din cauza actelor iraționale și brutale pe care le comiteau împotriva lor.

46. Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, México, DF, FCE, 1967, p. 85.

47. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 87.

48. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 117.

49. Înainte de Locke sau Hegel, Sepúlveda postulează „proprietatea privată” drept condiție a umanității.

50. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 110–111.

51. *Ibidem*. Un indigen ecuadorian, într-o călătorie în America Latină a papei Ioan Paul al II-lea, i-a dat acestuia o *Bible*, ca gest de restituire a religiei pe care catolicii pretinseră că o vor promova între indigeni, și i-a cerut să restituie bogățiile extrase din Indiile Occidentale.

52. Sepúlveda, *op. cit.*, p. 155.

53. Iezuiții au ajuns repede să dețină monopolul aproape complet al predării filosofiei în Europa catolică, pentru că protestantismul dădea mai multă importanță teologiei.

54. José Ferrater Mora, „Suárez et la philosophie moderne”, *Revue de Métaphysique et de Morale* 13 (2), 1963, p. 155–248. A *doua scolastică*, în sensul său tradițional, se inaugurează cu lucrările lui Juan de Santo Tomás, *Cursus philosophicum* (1648), operă de o excepțională claritate și profunzime, care va cădea în uitare în următoarele decenii.

55. Am consultat *Commentarium Petri Fonsecae in libro Metaphysicorum Aristotelis*, editat de Franciscum Zanettum, Roma, 1577, cu textul în limba greacă și traducere în latină, precum și comentariile.

56. Miguel B. Pereira, *Pedro da Fonseca. O Método da Filosofia*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1967, p. 280.

57. În Coimbra am putut consulta *Institutionum Dialecticarum, Libri Octo*, publicată de Iannis Blavii, 1564. A se vedea ediția din anul 1964 a lui Joaquin Ferreria Gomes a *Instituições Dialécticas*. La început afirmă: „Hanc artem, qui primi invenienerunt Dialecticam nominarunt, postrea veteres Peripatetici Logicam appellarerunt”. Fonseca, *op. cit.*

58. Pereira, *op. cit.*, p. 340.

59. Am consultat *Metaphysicarum disputationem*, publicată de Koannem și Andream Renaut, Salamanca, 1597, care include în volumul 1 primele 27 *Disputationem* și în volumul 2 celelalte, pînă la 54. Problema „Ființei Infinite” și a „ființei finite” se explică de la *Disp.* 28, secț.

2, vol. 2, p. 6 *sqq.*, începînd cu „opinio Scoti expenditur” (fapt perfect coerent, dat fiind că Duns Scotus a fost cel care a vorbit în acest mod despre noțiunea de absolut). În secț. 3, se ocupă de „analogie”. La *Dialéctica* sa trebuie adăugată *Isagoge filosófica*, publicată în anul 1591 și care a avut 18 ediții pînă în anul 1623 (ediția critică a lui Joaquín Ferreria Gomez a fost publicată în 1965).

60. Francisco Bueno, *Los judíos de Sefarad*, Granada, Ediciones Miguel Sánchez Bueno, 2005, p. 328.

61. Bartolomé de Las Casas, *Obras escogidas*, 5 vol., Madrid, BAE, 1957. Pentru modul de folosire a referinței originale, a se vedea nota 7. (*N. tr.*)

62. Montesinos se întreabă: „Nu vă dați seama de asta?”. Următoarele pagini ale *Istoriei Indiilor Occidentale* sînt demne de a fi citite în profunzime. Era momentul în care Modernitatea ar fi putut să-și schimbe drumul. Nu s-a întîmplat asta și ruta s-a stabilit, inflexibilă, pînă în secolul XXI. Era atît de mare mirarea cuceritorilor că acțiunile lor împotriva amerindienilor ar putea fi lipsite de justiție și de etică, încît nu le venea să creadă. S-a discutat îndelung. Dominicanii aveau argumente filosofice, coloniștii obiceiurile lor tiranice și nedrepte. În cele din urmă, au avut cîștig de cauză obiceiurile coloniștilor și pe această bază s-a întemeiat filosofia modernă europeană. Începînd din secolul XVII, nu se va mai discuta niciodată despre dreptul europenilor moderni (și în secolul XX al nord-americanilor) de a cucerii planeta.

63. A se citi comentariul meu în Dussel, 2007, *op. cit.*, p. 179–193.

64. Enrique Dussel, *Desintegración de la Cristiandad colonial y liberación*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 142.

65. A se observa că Bartolomé descrie „dialectica stăpînului și sclavului”. Pe lingă aceasta, el arată că „pacificarea” Americii Latine s-a putut realiza doar „după ce au murit toți cei care puteau suspina sau gîndi în *libertate*”. Bartolomé are o clară viziune anticipată a violenței colonialismului.

66. Descartes va fundamenta ontologia *modernă* în abstractul și solipsistul *ego cogito*. Bartolomé, în schimb, va fundamenta *critica* etică și politică a respectivei ontologii în responsabilitatea față de Celălalt, căruia îi datorează argumente pentru a demonstra propria pretenție de adevăr. E o paradigmă fondată din perspectiva Alterității.

67. Care totalizează 478 de pagini în ediția mexicană din anul 1942.

68. Enrique Dussel, *Historia General de la Iglesia en América Latina*, Salamanca, Sígueme, 1983.

69. La Descartes sau Husserl, *ego cogitum* îl construiește pe Celălalt (în acest caz colonial) ca pe un *cogitatum*, dar, înainte de aceasta, *ego conquiro* deja îl constituise ca un „*cucenit*” (*domi - natum*). În latină, *conquiro* înseamnă: a căuta cu strădanie, a întreba cu grijă, a reuni. De aceea *conquisitum* este ceea ce se caută cu sîrguință. Dar în Reconquista spaniolă împotriva musulmanilor, cuvîntul a preluat sensul de a domina, a supune, a ieși în lume pentru a recupera teritorii pentru creștini. În acest sens, acum dorim să-l folosim cu o semnificație ontologică.

70. Enrique Dussel, *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Taylor, and the Philosophy of Liberation*, New Jersey, Humanities Press, 1996, cap. I, 5 și p. 65.

71. Dacă aplicăm o doctrină atît de dară la cazul cuceririi Noii Anglii și din acel moment ajungem pînă la actualul război din Irak, se poate înțelege că patrioții care își apără teritoriul se justifică prin argumentul lui Las Casas. A se vedea Enrique Dussel, *Materiales para una política de la liberación*, México, Plaza y Valdés, 2007, p. 299.

72. Enrique Dussel, *Política de la Liberación. Historia mundial y crítica*, Madrid, Trotta, 2007.

73. Împărțire prin tragere la sorți pentru a stabili numărul de amerindieni care vor participa la muncile în mină. (*N. tr.*)

74. Astfel se explică în textul cu data de 15 martie 1571 publicat în *Colección de documentos inéditos para la historia de España* din anul 1842, în vol. 13, p. 425–469.

75. Nathan Wachtel, *La vision des vaincus: les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole, 1530–1570*, Paris, Gallimard, 1971, p. 184, arată că în perioada inca, *ayllu* (comunitatea de bază) plătea tributuri în muncă și producea pentru *curacas* (stăpîni) și regele inca: *curaca* plătea tributuri regelui inca și oferea de lucru comunității *ayllu*; iar regele inca oferea servicii stăpînului *curaca* și comunității de bază *ayullu*.

În Imperiul Inca, bogăția rămînea într-un circuit închis. Odată cu momentul cuceririi, *la conquista*, comunitatea *ayllu* plătește tribut în argint (pentru a-l obține, fiecare trebuie să se vîndă pentru un salariu) unui *curaca* și unui spaniol; *curaca* plătește tributurile către spaniol și serviciile către *ayllu*; dar spaniolul nu oferă niciun serviciu comunității *ayllu*, nici stăpînului, *curaca*. Pe lingă aceasta, bogăția spaniolului iese din circuitul peruan și se îndreaptă

spre Europa. Extracția colonială a bogăției, care durează mai bine de 500 de ani, este baza sistemului colonial globalizat din prezent, care și-a schimbat mecanismele, dar nu sensul său profund de transfer al „valorii-muncă”.

- ↑ Rolena Adorno, „La redacción y enmendación del autógrafo de la Nueva corónica y buen gobierno”, in John V. Murra și Rolena Adorno (ed.), *El primer nueva corónica y buen gobierno. Tomo I*. xxxii–xlvi, México DF, Siglo Veintiuno, 1980.
- ↑ Cf. Eduardo Subirats, *El continente vacío: La conquista del nuevo mundo y la conciencia moderna*, México DF, Siglo XXI, 1994; Nathan Wachtel, *La vision des vaincus: les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole, 1530–1570*, Paris, Gallimard, 1971.
- ↑ Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, 3 vol., editate de John V. Murra și Rolena Adorno, México DF, Siglo Veintiuno, 1980. [Pentru maniera referințelor originare, a se vedea nota 7. (*N. tr.*)]
- ↑ Binențeles că există excepții: „Considerăm înțeleptii [...] sfinți doctori luminați de Sfântul Spirit [...] ca Părintele Luys de Granada [...] ca Părintele Fray Domingo [de Santo Tomás...] mulți sfinți doctori și titrați, maestri, cu studii [...] Alții [în schimb] care nu au scris începutul literelor a, b, c vor să se numească titrați, sînt falsificatori și semnează ca domnul Bețiv și doamna Bostan”, scrie el cu umor, ironie și sarcasm. Guamán Poma, 1980-III: 855.
- ↑ În procesul de emancipare de la sfîrșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX (cum ar fi cazul lui Servando de Mier în Mexic), faptul de a nu datora spaniolilor „nici măcar creștinismul” a fost cauza care conferea puterea de a nega și alte beneficii pe care ar fi putut să le aducă spaniolii în America Latină, odată cu *conquista*, cucerirea și organizarea colonială.
- ↑ Între incași, nimeni nu putea privi soarele (*Inti*), nici măcar regele inca.
- ↑ Guamán, care probabil aparțineau unei aristocrații provinciale preincase, idealizează epoca anterioară incașilor, poziționîndu-i pe aceștia drept „idolatri”. Este posibil ca prin aceasta să respingă argumentul lui Francisco de Toledo, viceregele, acceptînd anumite critici împotriva incașilor, dar nu și împotriva culturii Tawantinsuyo în totalitatea sa.
- ↑ „S-a născut și a domnit în timpul lui *Cinche Roca Ynga*, cînd avea optzeci de ani. Și, în vremea lui *Cinche Roca Ynga*, a suferit ca un martir și a fost crucificat” (Guamán Poma, 1980-I: 70). Nașterea lui Iisus Hristos iniția „a cincea vîrstă” din cronologia europeană și creștină, dar acum se articula cu „a cincea vîrstă” incasă din vremea celui de al doilea inca. Cum indică istoria din Noul Testament: În vremea „împăratului Tiberiu...” (Luca, 3, 1). Guamán Poma o exprimă într-un mod metaforic: „În vremea împăratului Cinche Roca Ynga...”
- ↑ În aceste vremuri au existat mari cataclisme, de aceea această epocă se numește *pachacuti* (cel care transformă pămîntul) sau *pacha ticra* (cel care o pune cu capul în jos) (Guamán Poma, 1980-I: 74).
- ↑ Cf. Walter Mignolo, *The Darker Side of de Renaissance: Literacy, Territoriality & Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995; idem, *The Idea of Latin America*, Oxford, Reino Unido, Blackwell, 2005.
- ↑ Există liste cu celelalte „regine” ale fiecărei regiuni a imperiului.
- ↑ Se ajunge la următorul ordin: „Poruncim ca porcii leneși și murdari să fie pedepsiți cu mizeria *chacara* [pămînturilor lor] sau a casei sau a farfurilor în care mînîncă sau să fie obligați să bea într-un *mate* mizeria de la spălarea capului sau mîinilor sau picioarelor lor, drept pedeapsă în tot regatul” (Guamán Poma, 1980-I: 164). Igiene, curățenia erau exigente etice la fel de importante ca și tripla poruncă: „Să nu minți, să muncești, să nu furii!”
- ↑ În spiritualitatea preincasă a populațiilor indigene, *huacas* puteau fi obiecte, monumente sau locuri învestite cu puteri sacre. (*N. ed.*)
- ↑ Despre războinicii de la vîrsta de 33 de ani (deși existau războinicii de la vîrsta de 25 pînă la 50 de ani); „despre bătrîni care merg” (de la vîrsta de 60 de ani); despre cei cu vîrsta de 80 de ani; despre bolnavi și răniți; tineri de 18 ani; de 12 ani; de 9; de 4; copilul cînd se tîrîie; copilul la o lună. Fiecare vîrstă avea mai întîi drepturile sale și ulterior responsabilități.
- ↑ Michel Foucault ar fi fost interesat de această instituție incasă.
- ↑ În același mod, „femeile și bolnavele, femeile șchioape și cele oarbe, văduvele, gheboasele, cele pitice dețineau pămînturi agricole și case și pășuni din care se întrețineau și își procurau mîncarea și astfel nu erau nevoite să cerșească”. Guamán Poma, 1980-I: 197.
- ↑ Spre sfîrșitul lucrării apare o descriere foarte valoroasă a „muncilor” țăranilor propriu-zisi (Guamán Poma, 1980-III: 1027), unde va modifica oarecum prima sa viziune de „sus”, în cadrul sărbătorilor inca.
- ↑ Cu siguranță sacrificii umane, de la „copii de cinci ani” (Guamán Poma, 1980-I: 241) la alții de doisprezece ani sau adulți.
- ↑ Opera sa a lăsat mărturie ce nu pot fi regăsite în alte surse quechua (Guamán Poma, 1980-I: 288 *sqq.*).

95. Îmi amintesc cum în tinerețe urcam pe munte, la 6500 de metri înălțime în Uspallata, într-o lungă depresiune, unde deodată am traversat un drum absolut drept, pînă la linia orizontului (poate erau în jur de 30 km). Ni s-a spus: este drumul inca, la aproximativ 4000 km de Cuzco. Într-adevăr, Guamán scrie: „Cu organizarea lor și cu teritoriul delimitat și semnalat, fiecare drum avea o lățime de patru *vara* și în ambele părți erau puse pietre în formă dreaptă, cum nu au făcut nicăieri în lume, exceptînd regii inca” (Guamán Poma, 1980-I: 327). În zona Mediteranei am văzut drumurile cu pietre ale Imperiului Roman, din nordul Africii pînă în Palestina, Italia sau Spania. Niciunul nu era atît de „drept” ca drumul inca.

96. Vrea să spună că: în obiceiurile inca se poate observa deja întreaga frumusețe și valoarea principiilor eticii creștine moderne, pe care europenii o predicau... dar nu o puneau în practică.

97. Este reproșul unui amerindian „creștin”.

98. „Depopularea” s-a datorat violenței cuceririi, destrucurării sistemului agricol incas (de exemplu incașii întrețineau apeducte de 400 km lungime în condiții perfecte, în mijlocul munților, cu poduri de piatră etc.; lumea colonială europeană a lăsat să se distrugă întregul sistem hidraulic construit în mai bine de 1000 de ani) și în special bolilor necunoscu-te de rasa indigenă.

99. A se citi: „tăiat în bucăți”.

100. A se observa ironia: „Se numesc creștini”, spunea Bartolomé de Las Casas, o observație similară cu cea a lui Guamán: „creștini numai cu numele”, adevărați „demoni pe dinăuntru”, ca și propunerea de expansiune a „democrației” în Irak a lui George W. Bush. Modernitatea este mereu identică cu ea însăși.

101. Guamán îi disprețuia în mod special pe „metiși”, pe care îi numește „meticei” [*mesticillos*].

102. Una dintre obsesiile lui Guamán este că „vor dispărea amerindienii acestui regat” (Guamán Poma, 1980-II: 483), dat fiind că femeile amerindiene sînt luate de la soții lor naturali. De la mineri, spaniolii iau „fiicele amerindienilor cu forța și le despart de bărbat și le dezvirginează ei și majordomii lor și le forțează pe aceste femei, trimițînd pe bărbații lor în mină în timpul nopții sau undeva foarte departe” (Guamán Poma, 1980-II: 489). În același timp nu se poate imagina suferința amerindienilor în mine și în coloniile izolate (Guamán Poma, 1980-II: 488-505). În plus, îi caracterizează pe spanioli ca fiind mici de statură, grași, leneși, plini de orgoliu, sadici în comportamentul lor cu servitorii amerindieni. (p. 506–515): „Mai întîi de toate sînteți împotriva săracilor lui Iisus Hristos” (Guamán Poma, 1980-II: 515).

103. „Și de asemenea pe femei pentru că trăiesc în concubinaj și uită de obligațiile și de serviciile personale. Și au relații sexuale cu fetele singure și cu văduve” (Guamán Poma, 1980-II: 526).

104. „Amerindienele curvășăresc și nu există soluție. Și așa nu doresc să se căsătorească pentru că merg după preot sau după spaniol. Și așa nu se nasc indieni în acest regat, ci metiși și metise și nu există soluție” (Guamán Poma, 1980-II: 534). Critica împotriva bisericii ajunge pînă la pagina 663, fiind una dintre instituțiile de care se ocupă în mod special. În unele aspecte, franciscanii și mai ales părinții iezuiți sînt unicii văzuți cu ochi mai buni. Acest fapt dovedește o ipoteză de bază în istoria ideologică a Americii Latine (Guamán Poma, 1980-II: 603). „Dacă ar fi preoții și dominicanii, cei din ordinul Sf. Maria și augustinii, ca acești preoți iezuiți, care nu vor să se întoarcă în Castilia bogăți, nici nu vor să aibă pămînturi, pentru că bogăția lor este în sufletele oamenilor!” (Guamán Poma, 1980-II: 447).

105. Guamán aparținea unei familii Yarovilcas, stăpîni locali anteriori incașilor (1980-III: 949). Niște *curacas* impostori, colaboraționiști ai spaniolilor, le-au luat pămînturile. De aceea Guamán îi disprețuiește pe acești „stăpîni de mîna a doua”, *curacas* care nu erau nobili, dar păstrau aparențele de nobil. Din partea mamei este posibil să fi avut o descendență secundară din incași.

106. Se pare că încă există un dublu trecut: în primul rînd, trecutul inca, ce este considerat în mod frecvent drept punct de referință. Dar uneori se observă o anumită critică față de dominația incasă, văzută din perspectiva regiunilor îndepărtate de Cuzco (căreia îi aparținea Guamán). De pildă: „Al patrulea Auca Runa erau popoare cu puține cunoștințe, dar nu au fost idolatri. Și spaniolii aveau puține cunoștințe, dar la început au fost idolatri păgîni, ca și indienii din vremea inca ce au fost idolatri” (Guamán Poma, 1980-III: 854). S-ar părea că pentru Guamán cea mai mare dezvoltare civilizațională include idolatria, însă același lucru nu e valabil în cazul popoarelor mai modeste, între care nu există dominație reciprocă, cum ar fi civilizațiile dinaintea Imperiului Inca. „Vechii indieni priveau cerul pînă la a patra vîrstă a lumii numite Auca Runa [...] Amerindienii din vremurile inca au idolatrizat ca păgîni și au adorat soarele, tatăl inca” (Guamán Poma, 1980-III: 854).

107. Scrie: „Orașul lui Dumnezeu și al săracilor care au respectat cuvîntul lui”. În acest oraș se includ foarte puțini spanioli și toți amerindienii oprimați, „săracii lui Iisus Hristos”.

108. Este interesant de observat că folosește categoriile istorice și politice ale lui Augustin de Hipona. A se vedea Enrique Dussel, *Materiales para una política de la liberación*, Madrid–México, Plaza y Valdés, 2007, p. 44–45.

109. Comentează autorul nostru: „A se ține cont de răbdarea amerindienilor din viața asta în care suferă atîtea răutăți din partea spaniolilor, preoților, magistraților, metișilor și mul-trilor, negrilor, a *yanaconas* și *chinonas* care îi lasă fără viață și fără suflu pe amerindieni. A se cunoaște acest lucru”.

110. Astfel numește această temă în „Cuprinsul” final (Guamán Poma, 1980-III: 1067). Subiec-tul este tratat de Guamán Poma (1980-III: 852).

111. Care începe aici: Guamán Poma (1980-III: 896).

112. Referitor la organizarea „duală” și în „patru” regiuni a Imperiului Inca și a culturii existen-te în zonă, Martti Pärssinen, *Tawantinsuyu: The Inca State and its Political Organization*, Hel-sinki, Societas Historica Finlandiae, 1992. Vezi și James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI–XVIII*, México DF, FCE, 1999.

113. „A se lua în considerare maiestatea pe care o deținea *Ynga Topa Inga Yupanqui*, rege din Peru [...] ca și cea pe care o au] regii și principii, împărații lumii, precum cel al Imperiului Otoman și regele Chinei, împărații Romei și toți creștinii și evreii și regele din Guineea” (Guamán Poma, 1980-III: 888). Inca era un rege de același nivel ca și cel din istoriile altor culturi, și pe lîngă aceasta. „*Ynga* avea patru regi din cele patru părți ale acestui regat” (Guamán Poma, 1980- III: 888). Autorul nostru propune acum un nou proiect: „Să fie rege Felipe [...] sub domnia lui ar exista patru regi secundari:] Mai întîi ofer un fiu al meu ca prinț al acestui regat, nepot și strănepot al lui *Topa Inga Yupangi* [astfel se reproducea proiectul *Monarhiei Indiilor* al lui Torquemada...]. Al doilea, un princi-pe al regelui din Guineea, negru; al treilea, regele creștinilor din Roma [...]; al patrulea, regele arabilor din Imperiul Otoman, toți patru încoronați cu sceptru și onoruri” (Guamán Poma, 1980-III: 889).

114. „Spune-mi, autorule, de ce acum nu se înmulțesc indienii și devin mai săraci?» Spune-i Maiestății Sale: mai întîi nu se înmulțesc pentru că cele mai frumoase femei și fecioare ajung la preoții care îndoctrinează, la administratori, magistrați și spanioli, majordomi, loçtitori și funcționari crescuți de ei. Și de aceea există atît de mulți metiși și metise în acest regat. Să-i spui cu durere cum iau femeile de la gospodăriile săracilor [...] Indianul] vrea mai bine să moară decît să vadă atîta durere” (Gua-mán Poma, 1980-III: 897-898).

115. Articolul din Marx la care ne referim afirmă: „Statul [luteran german] care recunoaște creștinismul ca suprema sa normă, iar *Biblia* drept cartă a sa, trebuie să se confrunte cu *cuvintele* Sfintei Scripturi, fiindcă Scriptura este sîntă pînă la cuvînt [pentru luterani]. Acest stat [...] este implicat într-o contradicție dureroasă, insolubilă din punctul de vedere al conștiinței religioase, atunci cînd se face referință la acele maxime ale Evangheliei cu care nu numai că nu se conformează, *dar nici nu se poate conforma, dacă nu dorește să se dizolve complet ca stat*” [Karl Marx, „Despre problema evreiască”, traducere de Alexander Tendler, www.marxists.org. Cf. *Marx Engels Werke (MEW)*, vol. 1, Berlin, Dietz Verlag, 1956, p. 359–360.]

116. Merită realizată o lectură mai atentă a celei de-a cincea meditații, despre „Dezvăluirea sfe-rei transcendentele de existență ca intersubiectivitate monadologică”, Edmund Husserl, *Meditații carteziene*, București, Humanitas, 1994; ediția în limba germană, *Cartesianische Meditationen*, Haag, Martinus Nijhoff, 1963, p. 121 *sqq.* Filosoful din Freiburg încearcă aici să meargă mai încolo de *ego cogito*, atunci cînd vorbește de problematica „Celuilalt”, din perspectiva „lumii comune a vieții” (*der gemeinsamen Lebenswelt*) (p. 162), pomînd de la faptul că „trebuie să admitem că ceilalți se constituie ca ceilalți în mine” (p. 156). Sartre nu va putea depăși în totalitate aporia constatată în „privire” (Jean Paul Sartre, *L’être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 310 *sqq.*), așa că îl va construi pe „Celălalt” ca obiect, în mod iremediabil. Celălalt, de partea sa, mă construiește și el pe mine ca obiect: „La personne est présente à la conscience en tant qu'elle est objet pour autrui” (p. 318). (*N. ed.*)



Editura IDEA a luat naștere ca un proiect deopotrivă teoretic și practic: publicarea de texte ca tot aștepta instrumente de reflecție asupra artisticului, socialului și politicului. Echipa editorială a pornit de la un minim de exigențe clare: traducerea riguroasă în limba română a unor scrieri majore din filosofia contemporană și din teoria recentă a artei și, prin aceasta, introducerea fiabilă în dezbateră intelectuală de la noi a unor interogații exemplare pentru lumea în care trăim. Nu e vorba însă de simplul „import” în română al unor „idei”. Prin opțiunea pentru un anumit tip de scriitură, aceea în care limba se pune la încercare în toate resursele ei logice și expresive, editura și-a propus să împropăteze, prin chiar actul traducerii ori prin texte originale, idiomul critic (i.e. filosofic) în românește. Cu alte cuvinte, să contribuie la *deplasarea* și *acutizarea* capacității de a gândi ceea ce *ni* se întâmplă, astăzi.

Asumându-și caracterul de editură mică, noncomercială, IDEA a funcționat, din 2001 pînă acum, prin două colecții – *Balcon* și *Panopticon*. Publicarea în prima colecție a unor autori precum Benjamin, Barthes, de Duve, Flusser, Groys, Babias, Lovink, Lacoue-Labarthe sau a unor materiale despre opera unor artiști ca Joseph Beuys oferă puncte de sprijin pentru cartografierea teritoriului artei moderne și actuale; în acest fel, teoriile contemporane ale artei, al căror potențial explicativ și analitic se constituie într-un „aparat conceptual” util deopotrivă cercetătorilor și practicienilor, sînt aduse, pentru prima dată, într-o manieră coerentă și comprehensivă în spațiul public românesc.

Prin prezența în cea de-a doua colecție a unor autori ca Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, J.-L. Nancy, G. Granel, Sloterdijk, Baudrillard, G. M. Tamás, Agamben, Arendt, nu dorim doar să racordăm cititorul la „avangarda” gândirii filosofice actuale, ci, mai ales, să-i punem la dispoziție mari lecturi ale unor probleme cu care se confruntă în viața societății: politicul și puterea, aporiile reprezentării și ale istoricității, căderea comunismului sau criza universității, globalizarea, (post)modernitatea, nihilismul etc.

Nu în ultimul rînd, prin noile sale colecții, editura a început să asume și producția propriu-zisă – fie în mod individual, fie colectiv – de discurs critic aplicat, pornind de la situațiile politice și contextele intelectuale actuale, adică *simultan* locale și globale. Aceste noi colecții, ale căror prime titluri au apărut deja, operează sub generice precum *Refracții* – dedicată analizelor culturale și sociopolitice in situ; *Praxis* – consacrată explorării strategiilor efective ale luptei politice pe diverse fronturi și meridiane; și, în sfîrșit, *Public* – acoperind autoproducția artistico-democratică, multiplă, a spațiului public.

IDEA publishing house was born as a theoretical and practical project at the same time. Committed to publishing texts as *implements* of reflection upon the artistic, the social, and the political, the editorial staff started with a clear set of minimum goals: the translation into Romanian of major texts of contemporary philosophy and recent theory of art. By this, IDEA aims to insert into the Romanian public debates interrogations which are exemplary for the *world* we live in. However, this means more than „importing” certain „ideas”. By promoting a certain type of writing – that in which the language experimentally but rigorously explores its logical and expressive resources – the publishing house intends to refresh, by the very gesture of translation or through original texts, the critical (i.e. philosophical) idiom of Romanian. In other words, to *orient* our possibilities of thinking toward the *criticality* of what happens to *us* today.

Accepting its condition as a small, non-commercial publishing house, IDEA has, since 2001, run two series – *Balcon* and *Panopticon*. Providing important guiding marks for mapping the realm of modern and contemporary arts, the first series includes such authors as Benjamin, Barthes, de Duve, Flusser, Groys, Babias, Lovink, Lacoue-Labarthe or materials on the work of artists as Joseph Beuys. For the first time in the Romanian public space, contemporary art theory is brought along in a coherent and meaningful fashion. In this way, the elucidative and analytical potential of art theory provides a conceptual toolbox useful to both theorists and artists.

In the second series, by publishing thinkers such as Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, J.-L. Nancy, G. Granel, Sloterdijk, Baudrillard, G. M. Tamás, Agamben, Arendt, we would like not only to connect the reader to the „avant-garde” of contemporary philosophical thought, but also to provide the public with major readings of questions burdening our contemporary societies: power and the political, the predicaments of representation and historicity, the fall of communism, the crisis of academia, globalization, (post)modernity, nihilism, etc.

Last, but not least, with its recent series the publishing house has also committed itself to the *production* of applied critical discourses, taking as its starting point the present political situations and intellectual contexts – a *simultaneously* global and local theoretical endeavour. These new collections operate under titles such as *Refracții* [Refractions] – dedicated to cultural and socio-political analyses in situ; *Praxis* – dealing with the exploration of the concrete strategies of progressive political struggle all over the world; and, finally, *Public* – covering the various modalities of artistic-democratic self-production of public space in Romania.

APARIȚII RECENTE



Indra Kagis McEwen:
Străbunul lui Socrate. Un eseu despre începuturile arhitecturale
14 x 23 cm, 151 pag., 29 lei



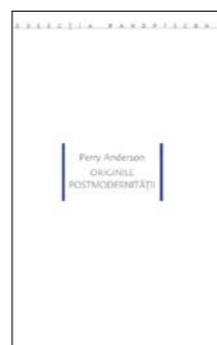
Jacques Rancière:
Ura împotriva democrației
14 x 23 cm, 79 pag., 19 lei



Jacques Rancière:
Împărțirea sensibilului. Estetică și politică
14 x 23 cm, 59 pag., 19 lei



Arthur C. Danto:
Transfigurarea locului comun. O filosofie a artei
14 x 23 cm, 279 pag., 39 lei



Perry Anderson:
Originile postmodernității
14 x 23 cm, 139 pag., 29 lei



László Ujvárossy:
Arta experimentală în anii optzeci la Oradea
16 x 23 cm, 319 pag., 39 lei



Immanuel Wallerstein:
Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume
14 x 23 cm, 119 pag., 2,95 lei



Srećko Horvat, Slavoj Žižek:
Ce vrea Europa? Uniunea și necazurile cu ea
14 x 23 cm, 159 pag., 29 lei



Dan Perjovschi:
Temporary Yours: 1995–2012
16 x 23 cm, 63 pag., 39 lei



Sylvia Marcos:
Femeile indigene și cosmopolitizarea decolonială
14 x 23 cm, 151 pag., 29 lei



IDEA artă + societate #36–37, 2010
40 lei



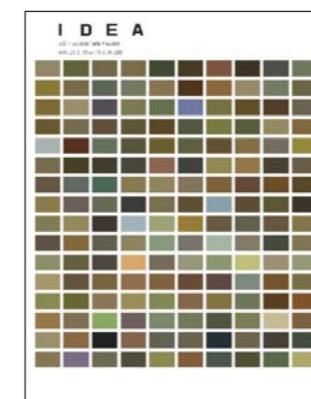
IDEA artă + societate #38, 2011
20 lei



IDEA artă + societate #39, 2011
20 lei



IDEA artă + societate #40, 2011
20 lei



IDEA artă + societate #41, 2012
30 lei



IDEA artă + societate #42, 2012
30 lei



IDEA artă + societate #43, 2013
30 lei

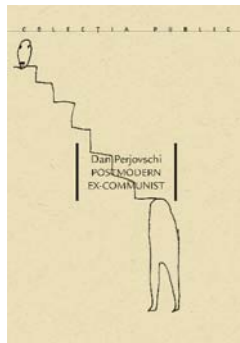


IDEA artă + societate #44, 2013
30 lei

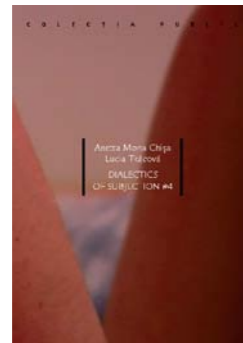
COLECȚIA PUBLIC

Spațiul Public București | *Public Art Bucharest 2007*. Editată de Marius Babias și Sabine Hentzsch, seria de cărți de artist este publicată de Editura IDEA (Cluj) și Verlag der Buchhandlung Walther König (Köln).

CĂRȚI DE ARTIST



Dan Perjovschi:
Postmodern Ex-communist
16 x 23 cm, 96 pag.
35 lei



Anetta Mona Chișa,
Lucia Tkáčová:
Dialectics of Subjection #4
16 x 23 cm, DVD
35 lei



Nicoleta Esinencu:
A(II)Rh+
16 x 23 cm, 240 pag.
35 lei



Mircea Cantor:
Tăcerea mieilor
The Silence of the Lambs
16 x 23 cm, 132 pag.
35 lei



H.arta
2008
16 x 23 cm, 124 pag.
35 lei

CĂRȚI DE ARTIST



Lia Perjovschi:
Contemporary Art Archive
Center for Art Analysis
1985–2007
16 x 23 cm, 200 pag.
35 lei



Daniel Knorr:
Carte de artist
16 x 23 cm, 200 pag.
670 lei



Marius Babias:
Recucerirea politicului.
Economia culturii
în societatea capitalistă
16 x 23 cm, 140 pag.
30 lei



Spațiul Public București |
Public Art Bucharest 2007
16 x 23 cm
25 lei



Marius Babias:
Nașterea culturii pop
16 x 23 cm, 128 pag.
25 lei



Oliver Marchart:
Hegemonia în câmpul artei.
Expozițiile documenta
dX, D11, d12
și politica bienalizării
16 x 23 cm, 96 pag.
19 lei



Augustin Ioan, Ciprian Mihali:
Dublu tratat de urbanologie
16 x 23 cm, 200 pag.
25 lei

COLECȚIA REFRAȚII / REFRACTIONS

A crea o nouă cultură nu înseamnă doar a face descoperiri „originale” în mod individual, ci de asemenea, și mai ales, a răspîndi într-o manieră critică adevăruri deja descoperite, a le „socializa” și, prin urmare, a le face să devină baza unor acțiuni în cadrul vieții, elementul de coordonare și de ordine intelectuală și morală. Ca o mulțime de oameni să fie aduși la a gândi în mod coerent și unitar realul prezent – acesta e un fapt „filosofic” mult mai important și mai original decât hazardul prin care un „geniu” filosofic dă peste un nou adevăr ce rămîne patrimoniul unor grupulețe de intelectuali. (A. Gramsci)

Creating a new culture does not only mean one's own individual „original” discoveries. It also, and most particularly, means the diffusion in a critical form of truths already discovered, their „socialization” as it were, and even making them the basis of vital action, an element of co-ordination and intellectual and moral order. For a mass of people to be led to think coherently and in the same coherent fashion about the real present world, is a „philosophical” event far more important and „original” than the discovery by some philosophical „genius” of a truth which remains the property of small groups of intellectuals. (A. Gramsci)



Marius Babias (ed.):
European Influenza
16 x 23 cm, 264 pag.
20 lei



Adrian T. Sîrbu,
Alexandru Polgár (coord.):
Genealogii ale
postcomunismului
16 x 23 cm, 336 pag.
35 lei



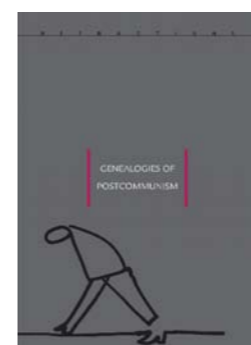
Konrad Petrovsky,
Ovidiu Țichindeleanu (coord.):
Revoluția Română televizată.
Contribuții la istoria culturală
a mediilor
16 x 23 cm, 248 pag., 35 lei



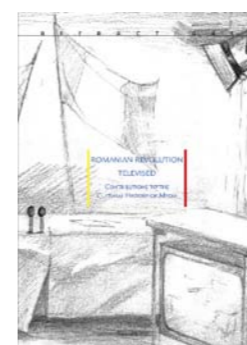
Timotei Nădășan (coord.):
Comunicarea construiește
realitatea. Aurel Codoban
la 60 de ani
16 x 23 cm, 164 pag.
25 lei



Bogdan Ghiu:
Telepitecapitalism.
Evol Media 2005–2009
16 x 23 cm, 312 pag.
29 lei



Adrian T. Sîrbu,
Alexandru Polgár (eds.):
Genealogies of
Postcommunism
16 x 23 cm, 343 pag.
35 lei / 9 € / 12 USD



Konrad Petrovsky,
Ovidiu Țichindeleanu (eds.):
Romanian Revolution Televised
16 x 23 cm, 255 pag.
35 lei / 9 € / 12 USD



Aurel Codoban:
Imperiul comunicării.
Corp, imagine și relaționare
16 x 23 cm, 107 pag.
25 lei



Claude Karnoouh:
Inventarea poporului-națiune
16 x 23 cm, 368 pag.
30 lei



Alexandru Polgár:
Diferența dintre conceptul
de piață al lui Heidegger
și cel al lui Granel
16 x 23 cm, 140 pag.
19 lei



**ELI AND EDYTHE
BROAD ART MUSEUM**
AT MICHIGAN STATE UNIVERSITY

+

PROTOCINEMA
ISTANBUL AND NEW YORK

Day After Debt

**23 NOVEMBER 2014—
12 APRIL 2015**

Ahmet Ögüt
Natascha Sadr Haghghian
Dan Perjovschi
Martha Rosler
Superflex
Krzysztof Wodiczko



547 E CIRCLE DRIVE
EAST LANSING, MI 48824
BROADMUSEUM.MSU.EDU



Ahmet Ögüt, *Anti-Debt Monolith*, 2014.
Aluminum, paint, sound. Photo courtesy the
artist and the Fiction Factory.