



Publicat de / Published by:
Asociația Vector> / Vector> Association
Iași România

vector

Cu sprijinul / Supported by:
Centrul Cultural Francez Iași / Centre Culturel Francais de Iași



Concept: Matei Bejenaru, Cătălin Gheorghe
Editori / Editors: Matei Bejenaru, Cătălin Gheorghe, Vlad Morariu
Design: Matei Bejenaru

Revista *Vector>* este o publicație de *artă și cultură în context*, care analizează cu predilecție situația artistică și culturală regională, a țărilor din Sud Estul Europei, aflate în tranziție, și a zonei Orientului Mijlociu, supusă presiunii conflictelor. În raport cu rearticularea socială, conștientizarea politică și restructurarea economică, situația actuală a proliferării și accelerării producțiilor și practicilor culturii vizuale solicită o analiză critică și reflexivă care ar putea oferi coordonatele unei reorientări a atitudinilor și comportamentelor din perspectiva relațională a acțiunii culturale. Acționând ca o platformă-proiect, publicația *Vector>* își propune să redistribuie informația relevantă, să asigure schimbul cultural și să faciliteze posibilitatea efectuării unei expertize culturale regionale.

Vector> magazine is a publication for *art and culture in context*, that mainly analyses the regional artistic and cultural situation of the South East European countries, in the process of transition, and of the Middle East region, subdued to the pressures of conflicts. Related to the social re-articulation, political awareness and economical re-structuration, the present situation of the proliferation and acceleration of the visual culture's productions and practices requires a critical and reflexive analysis which could offer the coordinates of an attitudinal and behavioral re-orientation from the relational perspective of the cultural action. Acting as a project-platform, the *Vector>* publication intends to redistribute the relevant information, to assure the cultural exchange and to facilitate the possibility for carrying out a regional cultural expertise.

Tipărit la / Printed at:
Editura „Mușatinii” / “Mușatinii” Publishing House, Suceava, Romania
ISBN

O bienală, o instituție și un context în schimbare

Matei Bejenaru

Apariția unei scene artistice locale la Iași a fost rezultatul deschiderii societății românești postcomuniste în anii '90.

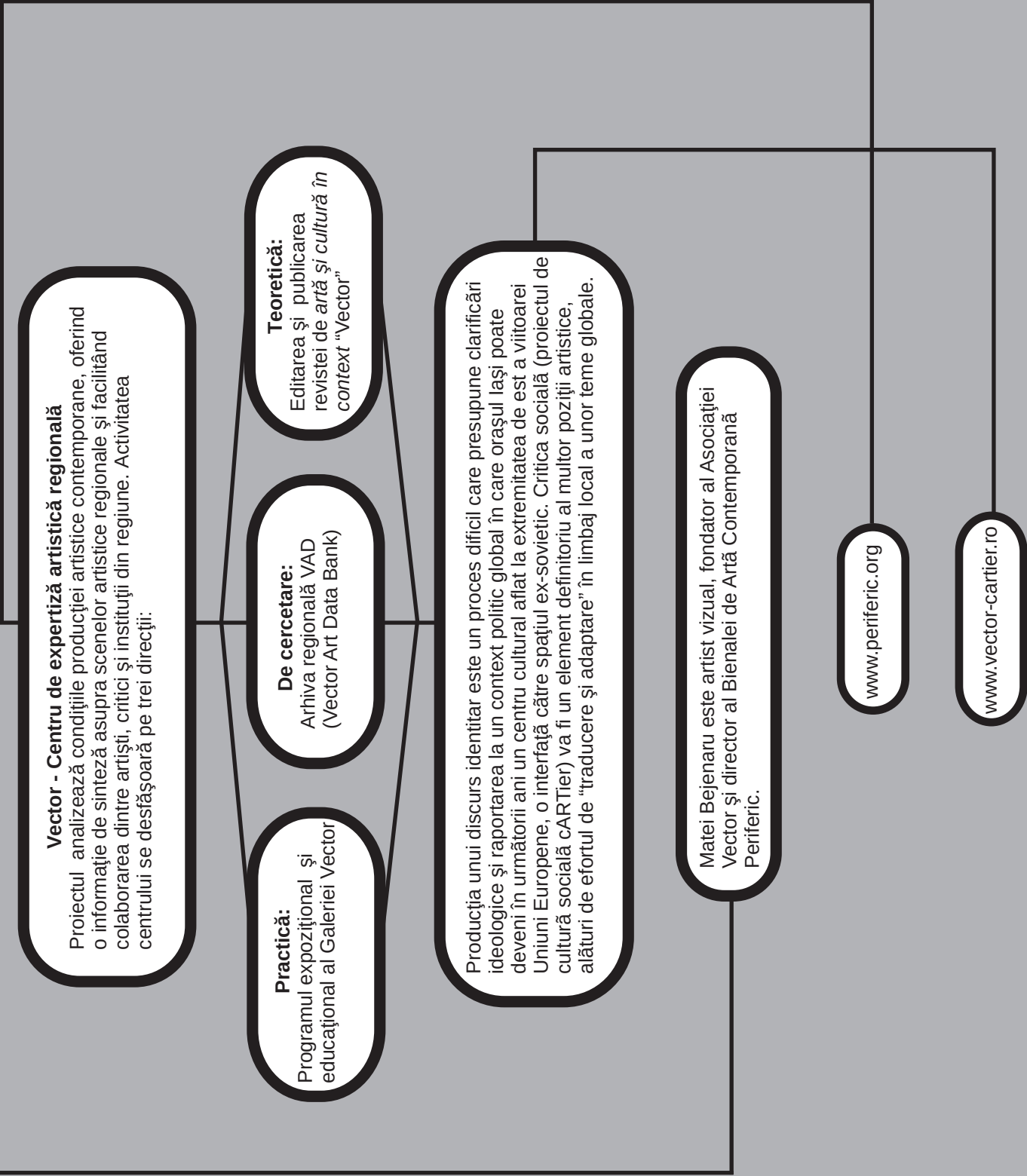
- Datele inițiale:**
- izolarea culturală,
 - provincialism,
 - lipsa culturii urbane ca rezultat al slabei culturii tehnice și industriale,
 - cvasimonopolul uniunilor de creație înființate în comunism pentru a controla ideologic producția artistică,
 - sistemul educațional tradiționalist

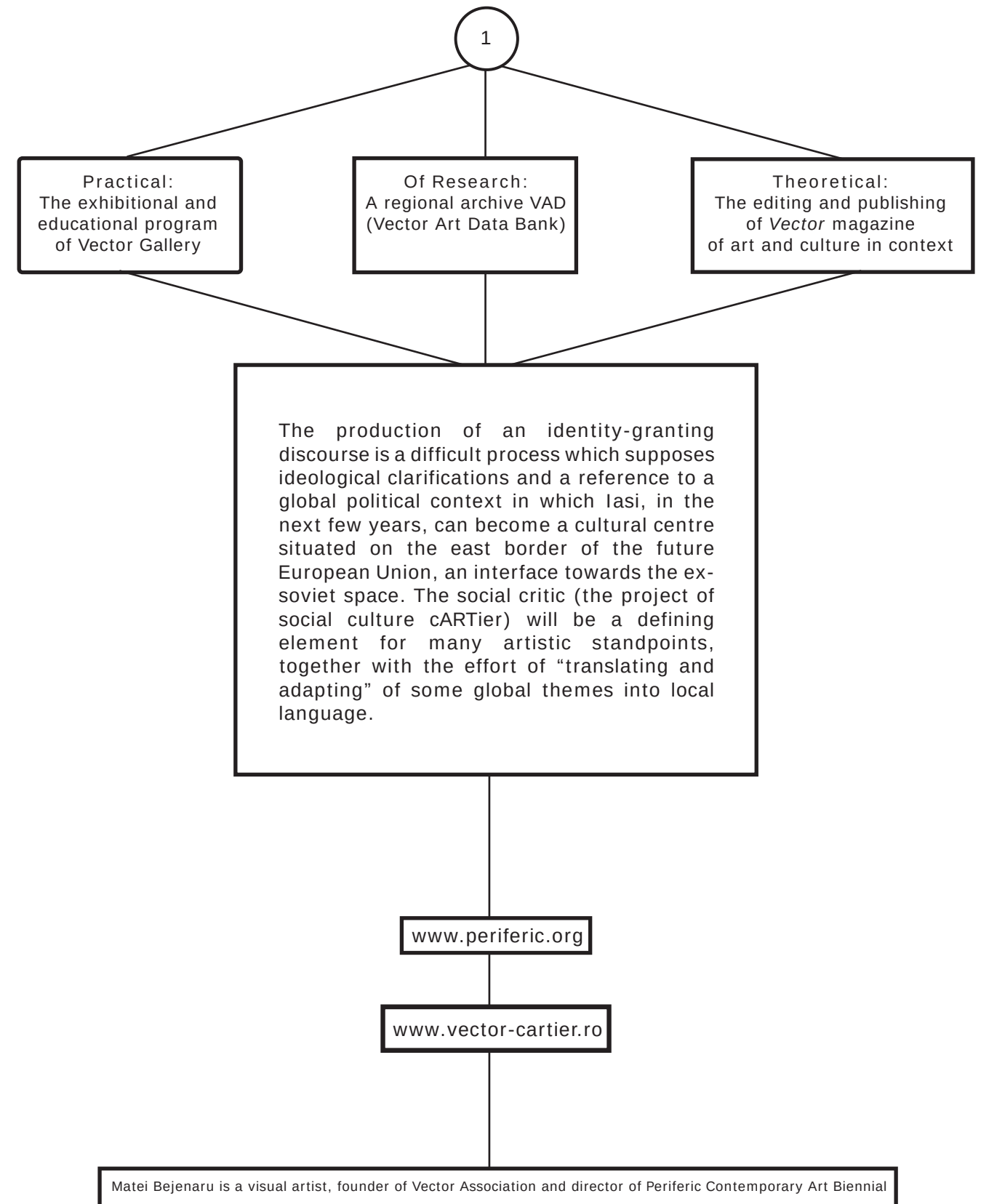
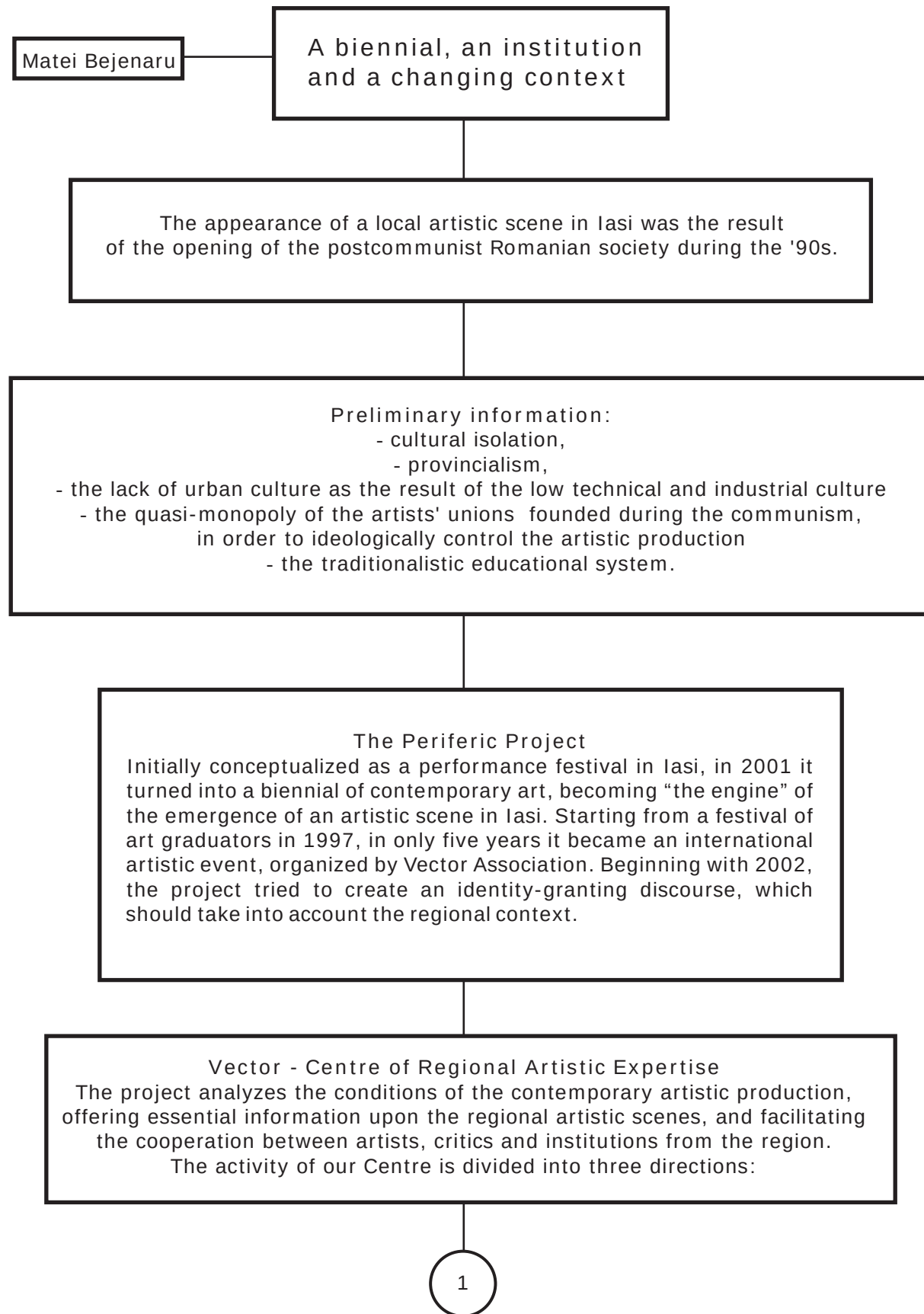
Premisele:

- apariția în prima jumătate a anilor '90 a Centrului Soros pentru Artă Contemporană din București, care a format și susținut artiștii să se orienteze către discursul "noilor medii", ca purtător al unui mesaj individualist, de emancipare față de spiritul colectivist al epocii totalitare anterioare,
- susținerea firavelor inițiative artistice alternative, de către centrele culturale străine din România,
- contactele crescânde cu artiști și instituții străine.

Proiectul Periferic

Inițial gândit ca un festival de performance la Iași, acesta s-a transformat în 2001 în bienală de artă contemporană, devenind "motorul" apariției la Iași a unei scene artistice. De la un festival al tinerilor artiști absolvenți în 1997, în doar cinci ani, acesta a devenit un eveniment artistic internațional, organizat de Asociația Vector. Începând cu anul 2002, proiectul a încercat să construiască un discurs identitar, care să țină cont de contextul regional.





inventarea și relaționarea contextelor artistice în practica culturii vizuale

cătălin gheorghe

Inventarea unui context artistic și punerea sa în relație cu alte inițiative contextuale artistice, ținând cont de mobilizarea coordonatelor reevaluării contemporane a artei, a poziționării publicului și a constatării stării actuale a criticii de artă, constituie pretextul unei analize teoretice a condițiilor de comunicare între cultura vizuală, arta contemporană și diferitele lor publicuri.

Cătălin Gheorghe este critic de artă și teoretician, doctorand în Estetică. În prezent, susține seminarii de teoria criticii de artă la Universitatea de Arte din Iași.

Cultura vizuală actuală ne conține și tinde să ne modifice comportamentele. Mediul nostru devine doar o imagine în ochii celorlalți, care ne răspund, la rândul lor, prin coduri vizuale. Imaginea unui context se compune dintr-o multitudine de reprezentări, de la cele socio-politice la cele economice și culturale, la care se adaugă un complex de interese convertite în intenții de comunicare. La modul general, formarea imaginii poate fi influențată nu numai de calitatea conceperii mesajelor mass media ori de modalitatea amenajării spațiilor de tranzit, dacă ar fi să configurăm o axă interior/privat-exterior/public, ci și de dinamica unei producții artistice, care ar dedubla respectiva axă, comentând public informația mediatizată în masa privată și interiorizând mesajele vizuale din spațiul comun pentru a le reutiliza într-un regim deviat al comunicării.

Arta contemporană și-a format o imagine deschisă oricărui tip de intervenție, prin opoziție cu definițiile tradiționale și cu practicile specifice de conservare a lor. Producțiile și serviciile artistice contemporane devin material și influx cultural la momentul în care orice imagine poate deveni monedă de schimb într-o tranzacție cu o miză dublă: influențarea comportamentului și mobilizarea deciziilor. Deși cultura vizuală este atât baza de date cât și laboratorul unor experimente declarate ale artei actuale, rămâne încă deschisă dezbaterea cu privire la izolarea „elitistă” a genului artistic contemporan, care s-ar deosebi de orientarea „populară” a tipului vizual de cultură. Cu toate acestea, e evidentă dubla condiționare a discursului artei contemporane, atât în direcția percepției sale ca „ilustrare” cât și în aceea a înțelegerii ei ca „analiză” a unor situații-limită, ceea ce ar implica asistarea și participarea ambelor tipuri de public.

Reflectarea asupra unui context implică un complex de modele decupate din diferite proiecte strategice de mobilizare a resurselor și rearanjate în funcție de răspunsurile la activitățile de structurare și administrare a intențiilor constructive. Identificarea datelor de fond, care ar putea fi analizate în vederea unei cât mai eficiente amenajări și ilustrări a contextului, presupune o deschidere cât mai riscantă, în genul prizei de idei aflate în probă.

În măsura în care un context se construiește în funcție de conceperea artei contemporane ca mediu instrumental de regândire a evenimentelor sociale, la nivelul cărora sunt integrate mizele politice, fluctuațiile economice și proiectele culturale, modalitățile de operare ale implementării contextului respectiv devin instabile.

Momentul reevaluării se produce pe fondul unei crize a inadecvării ofertei culturale, ca act de analiză a vieții comune cotidiene, față de observațiile și reflecțiile diferite ale celor ce nu sunt satisfăcuți de circuitul închis al stereotipurilor. Reevaluarea artei, din perspectivă contemporană, presupune un efort de de-definire și de restructurare a discursurilor electivă, în funcție de radicalitatea voinței de schimbare a condițiilor de percepere și întrebuintzare a mesajului social, politic, juridic, economic, cultural și istoric, convertit artistic.

Preluarea mecanică a clișeelelor culturale, nu atât din comoditate, ci mai curând din pricina eficienței ideologiei, pune în dificultate procesul de asumare a inițierii reevaluării, considerându-l inoportun și relativ. Orice acțiune de reconfigurare contextuală a contactului cu înțelegerea contemporană a artei devine suspectă de circumstanțialitate sau deviere de la regularitatea culturală. A crea context pe linia promovării și producerii artei contemporane înseamnă a intra în conflict cu tradiția spiritualizării ori hedonizării artelor frumoase. Însă această situație ar putea fi depășită în măsura în care una dintre strategiile directe ale reinventării contextului artistic ar fi formarea unui public.

Publicul începe să fie din ce în ce mai diversificat, în condițiile multiplicării mesajelor culturii vizuale. Cu toate acestea, unele mesaje speculează pasivitatea spectatorilor, în timp ce altele dinamizează anumite segmente ale publicului, insistând fie asupra exacerbarii individualismului, fie asupra experimentării interactivității. Nu se poate vorbi, însă, de o selectare specializată a publicului.

Apropierea publicului (de fapt, a publicurilor) față de arta contemporană pare a fi rezultatul tipurilor de mesaje venite dinspre cultura vizuală. Capacitatea artei contemporane de a nara și a comenta evenimentele culturii vizuale facilitează accesul publicului la soluțiile contextualizării. Această solidaritate a intențiilor și intereselor devine una dintre motivațiile stabile ale legitimării proiectului de contextualizare din perspectiva artelor vizuale contemporane.

Dacă lucrările de artă contemporană analizează și reexpun informațiile elaborate în cadrul culturii vizuale, publicul ar trebui să participe activ la dezvoltarea contextului prin auto-formare, respectiv printr-o dispunere analitică și critică față de complexitatea informațiilor procesate. Planul de rezervă pentru interpelarea unui anumit gen de public în vederea generării/structurării ori întreținerii/administrării unui context, care să reîmprospăteze relațiile comunitare, ar fi activarea unui nou concept de critică de artă.

Critica de artă tradițională privilegia componenta poetică, afectivă, a comentariului, aceasta fiind secundată de analiza tehnică a operei. Critica contemporană de artă ar putea fi mai curând o critică conceptuală, cerebrală, care să pună accent pe negocierea verdictelor cu privire la mesajele hermeneutice, semiotice și culturale ale lucrării de artă. Dacă analiza interpretativă ar avea în vedere instrumentalizarea subtilităților înțelegerii, explicării și aplicabilității mesajului artistic, iar analiza semiotică ar viza situația sintactică, semantică și pragmatică a operei de artă, analiza culturală ar propune o abordare istorică, socială și politică a instanței artistice. Judecata care ar urma acestor analize ar trebui, însă, să țină cont de o atitudine jurisprudențială care s-ar exercita nu numai din perspectiva apelului la „memoria juridică” a comentării artei, ci și din perspectiva relevanței deciziei critice (a aprecierii consecințelor actului de judecare) cu privire la reevaluarea comportamentului social, micropolitic și macrocultural al publicului. Rămâne ca ultimul act al conceptului contemporan de critică, și anume teoretizarea, sub forma ei de subtitrare a practicii, să contribuie

nu doar la elaborarea discursului de investire sau de reconfirmare a unui context artistic, ci și la realizarea legăturilor strategice cu alte contexte care s-au format în funcție de diferitele abordări ale artei.

Fiecare context își are publicul său și necesită un *input* specific al criticii de artă, ceea ce presupune un clivaj cultural care ar trebui abordat direct, printr-o practică constructivă, accentuând asupra privilegiului intercontextualizării. Publicurile diferitelor contexte reacționează diferit la producțiile artistice specifice unui anume context sau altul. Tocmai de aceea, abia critica de artă ar putea să negocieze înțelesurile diferite, contextualizând în acest fel mesajele artistice cu profil de import-export.

În măsura în care practicile artistice contemporane prelucrează informațiile complexe ale culturii vizuale, oferind atât posibilitatea confruntării lor cu datele contextuale cât și pe aceea a integrării soluțiilor vizuale în procesul conceptualizării problematicii regionale, schimburile de idei prin intermediul instalațiilor ori intervențiilor vizuale ar putea facilita cooperarea și colaborarea între diferite tipuri de proiecte.

Înțelegerea contemporană a artei, angajarea publicului în analiza condițiilor de co-existență și schimb cultural, la care se adaugă constituirea micro-politică a unui nou concept de critică de artă, în vederea clarificării mesajelor interdisciplinare ale culturii vizuale, reprezintă o serie limitată de coordonate pe care s-ar putea înscrie o discuție controlată asupra dezvoltării și inter-relaționării contextelor artistice. Această „serie limitată” rămâne, însă, o provocare problematică care ar putea forța pretextul unei discuții aplicate asupra direcțiilor de abordare a construirii prin influență sau invenție și a relaționării prin confluență sau cooperare ale contextelor artistice.



Cătălin Gheorghe - *Staging Idioms*, documentar video / video documentary, 2006, 54 min.

INVENTING AND RELATING ARTISTIC CONTEXTS IN THE PRACTICE OF VISUAL CULTURE

CĂTĂLIN GHEORGHE

Inventing an artistic context and placing it in relation with other contextual artistic initiatives, taking into account the mobilization of the coordinates for the contemporary re-evaluation of art, of audience positioning and of ascertaining the present state of art criticism, constitute the pretext for a theoretical analysis of the communication conditions between visual culture, contemporary art and their various audiences.

Cătălin Gheorghe is an art critic and theorist, a PhD student in Aesthetics. Currently he teaches *The Theory of Art Criticism* seminars at the University of Arts in Iași.

The present visual culture contains us and tends to modify our behaviours. Our environment becomes just an image in the eyes of the others who, in their turn, respond to us through visual codes. The image of a context is made of a multitude of representations, from the social and political ones to the economical and cultural ones, to which there is added a complex of interests converted in communications intentions.

In general, the formation of image may be influenced not only by the quality of the media messages' conception or by the manner in which the transit spaces are set, if we were to configure an axis interior/private-exterior/public, but also by the dynamic of the artistic production, which would parallel that axis, commenting publicly the information disseminated in the private mass and interiorising the visual messages in the common space in order to reuse them in a deviated communication mode.

Contemporary art has shaped its own image, open to any type of intervention, by opposition to the traditional definitions and to their specific conservation practices. The contemporary artistic productions and services become cultural material and influx at the moment when any image can become currency in a transaction with double stake: influencing behaviour and mobilizing decisions. Although visual culture is both the database and the laboratory for declared experiments in today's art, the debate concerning the "elitist" isolation of the contemporary artistic genre, which would be different

from the "popular" orientation of the visual-type culture, is still open. Nevertheless, the double conditioning of the contemporary art discourse is obvious, both in the direction of its perception as "illustration", and in that of its understanding as "analysis" of limit situations, which would involve the presence and the participation of both types of public.

Reflection on a context involves a complex of models cut out from various strategic projects of resource mobilisation, and rearranged depending on the answers to the activities of structuring and managing the constructive intentions. Identifying the underlying data, which could be analysed with a view to an as effective as possible arrangement and illustration of context, presupposes an opening as hazardous as possible, similar to the gathering of ideas now tested.

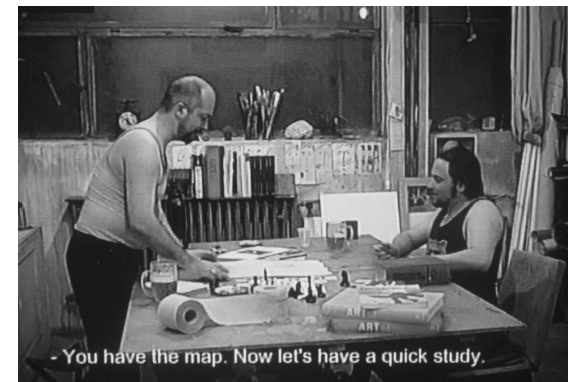
Inasmuch as a context is built depending on the conception about contemporary art as instrumental environment for rethinking social events, at whose level the political stakes, the economic fluctuations, and the cultural projects are integrated, the ways to operate the implementation of that particular context become unstable.

The moment of re-evaluation arrives on the backdrop of crisis of inadequacy of the cultural offer, as an act of analysis of the common daily life, to the different observations and reflections of those who are not satisfied by the closed circuit of stereotypes. The re-evaluation of art, from a contemporary perspective, presupposes an effort of un-defining and restructuring the elective discourses depending on the radicalness of the will to change the perception and usage conditions for the artistically converted social, political, legislative, economic, cultural and historic message.

Mechanically adopting the cultural *clichés*, not so much because of idleness as because of the effectiveness of the ideology, hinders the re-evaluation initiation process, considering it as ill-timed and relative. Any action of reconfiguring textually the contact with the contemporary understanding of art becomes susceptible of circumstantiality or of deviation from cultural regularity. To create context in the direction of promoting and producing contemporary art means to enter a conflict with the tradition of spiritualisation or hedonisation of the fine art. But this situation could be overcome insofar as one of the directing strategies of reinventing artistic context is forming a public.

The public is becoming more and more diversified in the conditions of the multiplication of the visual culture messages. Nevertheless, some of the messages speculate the passivity of the spectators, while others dynamise certain segments of the audience, insisting either on the exacerbation of individualism, or on experimenting interactivity. One cannot speak, though, of a specialised audience selection.

The closeness of audience (in fact, of the audiences) to the contemporary art seems to be the result of the types of messages coming from the direction of the visual culture. The capacity of contemporary art to narrate and to comment on the events of the visual culture facilitates the audience's access to the solutions of contextualisation. This solidarity of intentions and interests becomes one of the steady motivations for legitimising the contextualisation project from the perspective of the contemporary visual arts.



Bogdan Teodorescu - *Geographic Aerobics*, video, 18 min., 2005



Cătălin Gheorghe - *Staging Idioms*,
instalație documentară / documentary
installation, în cadrul /in the frame of *Private
Investigations*, Stadtturmalerie Innsbruck, 2005

While the contemporary artwork analyses and re-states the information elaborated in the visual culture, the audience should participate actively in the development of context through self-formation, that is through an analytical and critical positioning in relation to the complexity of the information processed. The back-up plan for questioning a certain type of audience with the purpose of generating/structuring or maintaining/managing a context, that would refresh the community relationships, would be the activation of a new concept of art criticism.

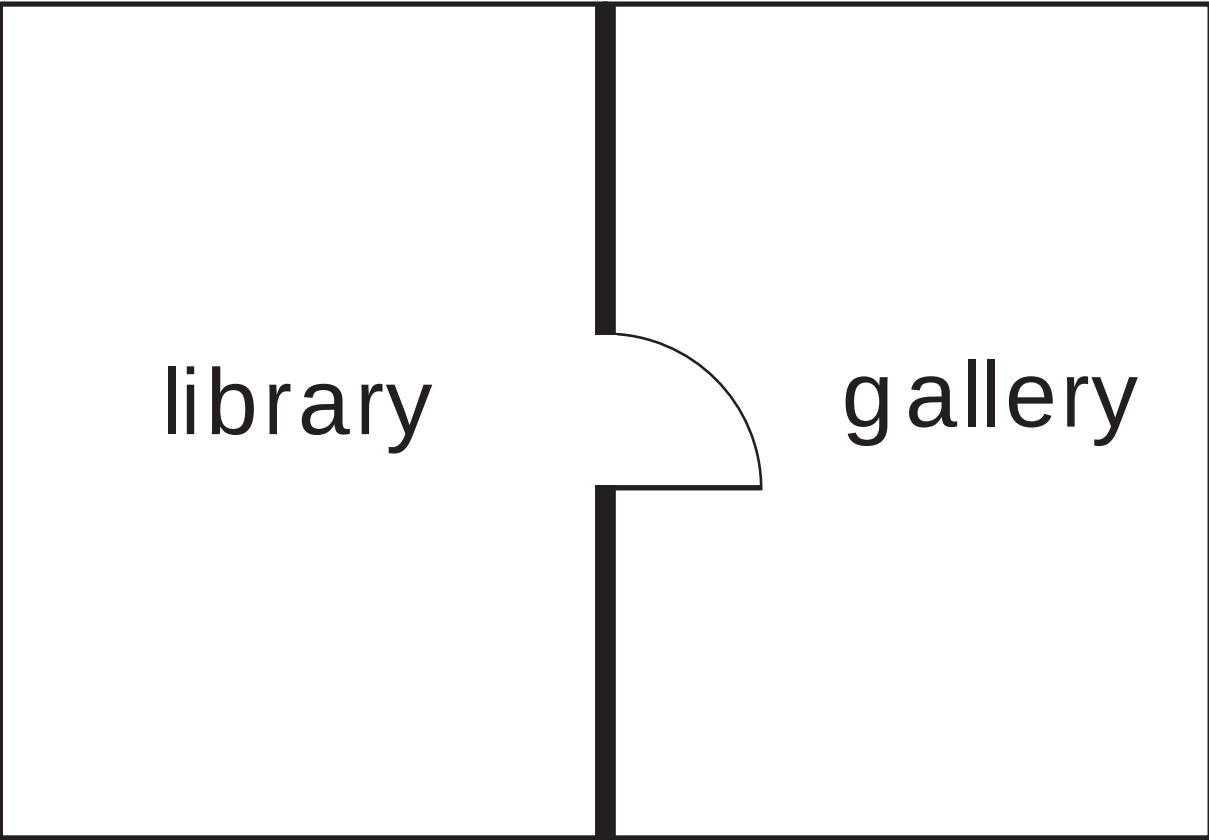
Traditional art criticism used to privilege the poetic, affective component of the commentary, the technical analysis of the work coming second. Contemporary art criticism could sooner be a conceptual, cerebral criticism, stressing the negotiation of verdicts concerning the hermeneutic, semiotic and cultural messages of the artwork. While the interpretative analysis would have in mind the instrumentalisation of the subtleties of the understanding, explanation and applicability of the artistic message, and the semiotic analysis would focus on the syntactic, semantic and pragmatic situation of the artwork, the cultural analysis would intend a historical, social and political approach of the artistic instance. The judgment that would follow these analyses should, however, take into account a jurisprudential attitude that would be manifested not only from the perspective of the appeal to the “juridical memory” of the art commentary, but also from the perspective of the relevance of the critical decision (of appreciating the consequences of the judgment act) concerning the re-evaluation of the social, micropolitical, and macrocultural behaviour of the audience. All that remains is that the last act of the contemporary concept of criticism, that is theorising, in its form as subtitling of the practice, to contribute not only to the elaboration of the investment or re-confirmation discourse of an artistic context, but also to the achievement of the strategic links to other contexts, that formed depending on the various approaches of art.

Each context has its own audience and it needs a specific input of the art criticism, and this presupposes a cultural cleavage that would need to be approached directly, through a constructive practice, stressing the privilege of intercontextualisation. The audiences of the various contexts react differently to the artistic productions specific to one context or another. This is why, only art criticism could negotiate the various meanings, thus contextualising the artistic messages that take on the import/export form.

Insofar as the contemporary artistic practices process the visual culture's complex information, offering both the possibility of confronting them with the contextual data and that of integrating the visual solutions in the process of conceptualising the regional issues, the idea exchanges, by means of installations or visual interventions, could facilitate the cooperation and collaboration between various types of projects.

The contemporary understanding of art, the involvement of the audience in analysing the conditions for coexistence and cultural exchange, to which there is added the micropolitical construction of a new concept of art criticism with the purpose of clarifying the interdisciplinary messages of the visual culture, represents a limited series of coordinates in which a controlled discussion of the development and inter-relation of artistic contexts can be structured. This “limited series” remains however a problematic challenge that could force the pretext of a discussion applied on the directions for approaching the construction by influence or invention, and on the creation of relations by confluence or cooperation between artistic contexts.

Translated by Sorana Lupu



Cătălin Gheorghe - *Practicing Theory*, carte poștală / postcard, 2003

politica unei (re)prezentări

alina șerban

“Aflat la marginea prăpastiei, spațiul artistic RO polarizează între intervenționism și izolaționism. Contextul pe care și-l creează, dar pe care nu-l asumă decât parțial, se zbate între clișeistică și dorința de a-și construi o identitate dinamică printr-un răspuns dat prezentului, și nu trecutului.”

M-ar interesa mai puțin să revizitez în acest text polemica născută în jurul discursului despre reprezentare, cât mai curând să sesizez o schimbare de poziții: trecerea de la discursul *despre* reprezentare la discursul *despre* politica reprezentării; modificarea interesului dinspre expoziția de artă *per se* înspre expoziție ca pol al politicii unui context (referindu-mă nu *la ce* este (re)prezentat, *cum* și *în ce fel*, ci *de ce* este (re)prezentat, *ce* instituție/tabără este implicată).

De aceea, mă opresc mai puțin asupra a ceea ce contextul *spune* și mai mult asupra a ceea ce contextul *face*, urmărind (re)prezentarea tipului de practică curatorială care există pe scena RO. Teza de la care pornesc este: investigarea în acest moment a contextului scenei RO trebuie să se reducă la manifestarea sau la expresia unui act de putere venit din partea unei instituții/grup sau trebuie urmărită și reușita cu care actul curatorial se integrează unui proces social de modificare a unor coordonate ale contextului?

Experiența acestor ani ne spune că politica culturală a zonei de artă contemporană s-a concentrat mai puțin asupra construirii unui context și a formării unor rețele dinamice de promovare a unei prezențe distincte a spațiului artistic RO atât pe plan local, cât și internațional, și mai mult asupra unui mecanism de imitație^[1] și de retorică a apropierii unor modele. Cu alte cuvinte mai puțină referință la propria cultură, la propriul sistem, mai puțină re/decontextualizare a unor instituții, network-uri, a unui mod de a gândi, de a face critică de artă. De aceea,

Cred că *practica curatorială* poate fi un barometru al contextului; poate fi un indicator al corenței/lipsei de coerență al acestuia, dar și al instituțiilor care îl formează, al centrelor de putere, al întregului sistem cultural. Aflat la marginea prăpastiei, spațiul artistic RO polarizează între intervenționism și izolaționism. Contextul pe care și-l creează, dar pe care nu-l asumă decât parțial, se zbate între clișeistică (aici includ și adjectivul de balcanic^[2]) și dorința de a-și construi o identitate dinamică printr-un răspuns dat prezentului, și nu trecutului.

Aș duce însă puțin mai departe ideea imitației, înțelegând-o nu neapărat în sensul de *mimesis*, ci în sensul unei dorințe de reformare, de a fi recunoscut de celălalt și de a intra într-un circuit ce presupune prezența unor trăsături proprii contextului în care vrei să fii acceptat. Există și un risc al acestei operații de *update* sau *upgrade*: pentru a avea succes trebuie să produci sistematic și în exces în acea direcție; și o consecință imediată a acestui exces o reprezintă procesul de retractare sau dezicere de contextul real. Revenind la imitație (*mimicry*), aceasta este un semn al unei reformări a spațiului cultural, dar și al unei încercări de crea o construcție internă a contextului în spiritul unui model exterior, ceea ce nu este neapărat un lucru greșit. Ceea ce poate produce acest exces de *update* este capcana repetiției și a unei slabe reprezentării, a unei deziceri repetate de propriul context în care funcționezi.

“Ce ar trebui să facem?”^[3] este întrebarea pe care o lansez. O întrebare, cred, legitimă ce introduce în prim plan, reluând parțial demonstrația lui Jean-Luc Nancy, un lanț întreg de întrebări-argument la care ar trebui să găsim un răspuns. Întrebarea poate părea banală, lipsită de interes și de justificare. Însă cred că ea este cheia în a afla ce este oportun sau nu, ce tip de acțiune ar trebui desfășurată sau nu în sensul determinării unei reprezentări precise a cadrului în care ne mișcăm. “Ce este de făcut?” în termenii lui Nancy este echivalent cu a știi cum să acționezi. A știi cum să intervii și să procedezi în contextul RO, aflat în permanentă renegare, este un exercițiu util pe care ar trebui să-l învățăm. Acest exercițiu adaugă acea dimensiune critică necesară construirii unui context, dar și acea transparență a cărei lipsă este resimțită. Găsirea unui posibil răspuns ar constitui nu doar o șansă de atribuire de noi coordonate contextului, dar și de a-i oferi o (re)prezentare.

Revenind la practica curatorială și la integrarea ei în sistemul politicii culturale prezente am revenit la articolul a lui Judit Angel din 2001^[4]. Reluând demonstrația din acest text și comparând-o cu situația 2005 observ că problemele au rămas aceleași. Aceeași luptă de construire a unei strategii de obținere a unui mecanism bine reglat, aceeași încercare de creare a unor potențiale rețele care să contrabalanseze instituțiile publice, de susținere a sectorului alternativ^[5], aceeași slabă vizibilitate a scenei Ro în circuitele internaționale, excepție făcând anumite cazuri de artiști individuali. Aș cita în acest cadru din textul lui Judit Angel din 2001: “În România, în mod paradoxal, nucleele artei contemporane formează un sector alternativ nu față de *mainstream*, produs specific al ierarhiei de valori, ci tocmai față de lipsa unei scări normale de valori” (p. 38).

Depărtându-ne de anul 2001 și revenind în anul 2005 aș pune următoarea întrebare: Putem susține existența în cadrul politicii curatoriale românești contemporane a unui sistem de valori construit după criterii profesionale? Urmărind harta ultimelor evenimente de pe scena RO, scenariul

Note:

[1] - Folosesc termenul de imitație în sensul descris de Homi Bhahba în lucrarea sa *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994. Cred că anumite aspecte ale teoriei post-colonialismului se justifică a fi aplicate și explică în mare măsură cazul culturii artistice RO.

[2] - Relaționat de ideea unei anumite specificități liminale a zonei Balcanilor, în care intră și scena RO, de jocul de a nu fi nici aici, nici acolo, ci în două locuri în același timp. Scena RO se supune acestei reguli-practicând camuflarea se găsește pe un teren al mimării unei poziții, nereușind să o asume până la capăt. Ea suferă, cași în cazul apartenenței la Balcani, de un discurs “de asemănare și diferență în același timp”. *Balkan as Metaphor. Between Globalization and fragmentation*, Dusan I.Bjlec și Obrad Savic (ed.), MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, UK, 2002

[3] - Jean-Luc Nancy, *What is to be done?* în S.Sparks (ed.), *Retreating the political*, London, Routledge, 1997, pp.157-158.

[4] - Judit Angel, *Scena de artă RO*, în *Balkon*, nr.6, 2001, Cluj pp.38-39.

[5] - Ar trebui de menționat poate aici inițiativele legislative ale lui Cosmin Manolescu și cele ale Asociației Ecumest din București.

* Alina Șerban este critic de artă și curator. Trăiește și lucrează în București.

Politicii (re)prezentării pare destul de sumar și insuficient. Ce constatăm? Dacă înțelegem practica curatorială ca o modalitate de intervenție în context, atunci apare cu adevărat un semn de întrebare. Una din cauzele acestei absențe a intervenției ar fi atât o slabă cartografiere și înțegere a propriului context de către “potențialul” curator și cât și unei proaste determinări a însăși noțiunii de curator în spațiul românesc.

Gustul către un nominalism acut și către o enclavizare a actului curatorial și implicit a rezultatului (expoziția) își simte prezența. Cauzele sunt multiple și complexe. În primul rând lipsa unei implicări a instituțiilor statului în susținerea centrelor independente, renunțarea la un monopol asupra fondurilor, inexistența unei strategii reale care să vină din partea instituțiilor, dar și a ONG-urilor. Rezultatul acestui derapaj avansat este apariția unei boli o paranoia culturală, care rezumă actul cultural la un act personal comutând implicit discuția dintr-un plan în altul. De aceea inițiativele independente care nu sunt contaminate sunt izolate. *Ce ar trebui să facem?* încă așteaptă un răspuns. Lipsa rețelei de comunicare dintre diferitele centre, care să stabilească priorități și să ofere soluții, naște, în final, o imposibilitate de a face disticție între două tipuri de acțiuni: cel de a identifica un context și cel de a-l justifica. De aceea, debusolarea celor trei actori, artistul, curatorul și sistemul instituțional, lasă pe seama *accidentului* discursul producției, (re)prezentării și consumului de artă.

THE POLITICS OF A (RE)PRESENTATION

ALINA ȘERBAN

“On the edge of the abyss, the Romanian artistic space polarises between interventionism and isolationism. The context it creates, but does not assume except partially, struggles between clichéism and the desire to create its own dynamic identity through a reply directed to the future and not to the past.”

I am less interested in revisiting in this text the polemic arisen around the discourse on representation, than to signal a change of position: the shift from the discourse *about* representation towards the discourse *about* the politics of representation; the shift of interest from the art exhibition *per se* towards the exhibition as a pole for the politics of a context (discussing not *what* is (re)presented, *how* and *by what means*, but *why* it is (re)presented, *which* institution/side is involved). This is the reason why I shall insist less on what the context says, and more on what the context *does*, watching the (re)presentation of the type of curatorial practice that exists on the Romanian scene. The thesis I start from is: does the investigation at this moment of the Romanian scene context need to be reduced to the manifestation or to the expression of a power act coming from an institution/group? Or does the investigation need to follow as well the success in integrating the curatorial act in a social process of modification of some context coordinates?

The past years experience tells us that the cultural politics in the area of contemporary art was focused less on building a context and on structuring dynamic networks that would promote a distinct presence of the Romanian artistic space both at local and international level, and more on a mimicry^[1] and model appropriation mechanism. In other words, there is less reference to the own, specific, culture, less re/decontextualisation of institutions, networks, manner of thinking and of doing art criticism. This is the reason why I believe that *the curatorial practice* can be a barometer for context; it can be an indicator of the coherence/lack of coherence both of the context and of the institutions that make it up, of the power centres, of the entire cultural system. On the edge of the abyss, the Romanian artistic space polarises between interventionism and isolationism. The context it creates, but does not assume except partially, struggles between clichéism (I include here the adjective *balkanic*^[2]) and the desire to create its own dynamic identity through a reply directed to the future and not to the past.

I would however take the idea of mimicry a little further, understanding it not necessarily as *mimesis*, but as a desire for reformation, for being acknowledged by the other and for entering a circuit that presupposes the presence of features specific to the context in which one

Alina Șerban is an art critic and curator, living and working in Bucharest.

NOTES:

[1] - I use the term mimicry in the sense described by Homi Bhabha in the work *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994. I believe that some aspects of the post-colonialism theory are justly applied and they explain to a great extent the case of the Romanian artistic culture.

[2] - Placed in relation by the idea of a certain liminal specificity of the Balkan area, in which the Romanian scene is also included, by the game of being neither here, nor there, but in both places at once. The Romanian scene obeys this rule - by practising camouflage, it lies on a ground of mimicking a position, not managing to assume it to the end. It suffers, in the same way as in the case of its belonging to the Balkans, of a discourse of "similarity and difference at the same time". *Balkan as Metaphor. Between Globalization and fragmentation.* Dusan I.Bjlec și Obrad Savic (ed.), The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, UK, 2002.

[3] - Jean-Luc Nancy, *What is to be done?* in S.Sparks (ed.), *Retreating the political*, London, Routledge, 1997, pp. 157-158.

[4] - Judit Angel, *Scena de artă RO* (The Romanian Art Scene), in *Balkon*, no.6, 2001, Cluj pp. 38-39.

[5] - We should perhaps mention here the lawmaking initiatives of Cosmin Manolescu and those of the Ecumest Association in București.

wants to be accepted. There is also a risk in this *update* or *upgrade* operation: in order to be successful, one must produce systematically and excessively in that particular direction; and an immediate consequence of that excess is the process of retracting or renouncing the real context. Coming back to *mimicry*, this is a sign of a reformation of the cultural space, but also of an attempt to create an internal construction of context in the spirit of an external model, which is not necessarily wrong. What can produce this excess of *updating* is the trap of repetition and of a weak representation, of a repeated renouncement of ones own context, the one in which one works.

“What are we to do?”[3] is the question I raise. A legitimate question, I believe, that introduces in the foreground, partially retracing Jean-Luc Nancy's demonstration, an entire chain of questions-arguments to which we should find an answer. The question may seem mundane, lacking interest and justification. However, I believe that this is the key to finding out what is opportune and what isn't, what kind of action should be undertaken or not in the direction of determining a precise representation of the framework in which we move. “What are we to do?” is equivalent in Nancy's terms with knowing how to act. To know how to intervene and in what manner to act in the Romanian context, which is in a permanent state of renouncement, is an useful exercise that we should all learn. This exercise adds that particular critical dimension needed in order to build a context, but also that particular transparency whose absence is felt. Finding a possible answer would be not only a chance to give new coordinates to the context, but also to offer it (re)presentation.

By returning to the curatorial practice and to its integration in the system of cultural politics, I returned to Judit Angel's[4] article from 2001. When revising the demonstration made in that text and comparing it to the 2005 situation, I notice that the problems remain the same. The same struggle to build a strategy of obtaining a well-tuned mechanism, the same attempt at creating potential formulas that would counterbalance the public institutions, the support of the alternative sector[5], the same weak visibility of the Romanian scene in the international circuits, with the exception of a few cases of individual artists. I would like to quote here Judit Angel's 2001 text: “In Romania, paradoxically, the contemporary art nuclei form a sector that is alternative not in relation to the *mainstream*, a product that is specific to the scale of values, but precisely in relation to the absence of a normal scale of values” (p. 38).

However, can we declare the existence within the present cultural politics of this value system structured according to professional criteria? If we consider the map of the latest events on the Romanian scene, the scenario of the politics of (re)presentation seems rather sketchy and insufficient. What do we see? If we understand the curatorial practice as a way of intervening in the context, then we really see a question mark taking shape. One of the causes for this absence would be a poor mapping of the context and the preservation of the idea of artist-curator (born, as the quoted text states, from a lack of context and representation and not, as it is the case in the West, as resistance to a mechanism). The taste for an acute nominalism and for an enclavisation of the curatorial act, and implicitly of the result (the exhibition/show) makes its presence felt. The causes are multiple and complex. First of all, the absence of involvement of the State institutions in supporting the independent centres, in relinquishing the monopoly on finances, the lack of a real strategy coming both from the institutions and from the NGO-s. The result of this considerable derailment is the apparition of a disease a cultural paranoia, which reduces the cultural act to a personal act, implicitly shifting the discussion from one plane into another. Thus, the independent initiatives that aren't contaminated are isolated. *What are we to do?* is still awaiting an answer. The lack of a communication network among the various centres, that would establish priorities and provide solutions, will give birth, in the end, to an impossibility to distinguish between two types of action: identifying a context and justifying it. This is the reason why the disorientation of the three actors, the artist, the curator and the institutional system, leave the discourse of art production, (re)presentation and consumption in the hands of the *accident*.

Translated by Sorana Lupu

plăcerea (con)textului

editura *idea design&print* și revista *idea artă+societate*

cristian nae

Un consistent program de traduceri cu miză actuală, dublat de publicarea autorilor români contemporani, descriu pe scurt coordonatele programului editorial. *Idea artă + societate* a devenit în scurt timp de la apariția sub aceeașă titulatură (2003) o publicație care se recomandă singură, nu din întâmplare, unică în România prin densitatea sa conceptuală și pronunțatul angajament critic.

Cristian Nae este doctorand în Estetică. În prezent susține seminariile de Estetică la Universitatea de Arte din Iași.

Nimic mai îndepărtat de viziunea alexandrină sau renascentistă asupra culturii ca imaginea societății contemporane privită drept spațiu diferențial de poziții, în care aparițiile editoriale devin părți ale unui proces de edificare lipsit de recursul la asimilarea reflexivă a tradiției, precum și de un criteriu unic de ierarhizare al valorilor. În locul unui *corpus* reperabil de *cărți* care să ofere teorii structurate, întâlnești o masă de apariții editoriale, respectiv o informație indistinctă de filtrat și un proces subiacent de consum cultural lipsit de un centru care să-l direcționeze și fragmentat în diverse direcții de propagare. Inevitabila prezență a intereselor editorilor, ascunzând opțiuni fundamental divergente față de valorile pe care le reprezintă însăși ideea de cultură precum și necesara mediatizare a produsului, solicită acut o responsabilizare a consumului.

Ce și mai ales *de ce* să mai citești astăzi? *Cum* să te poziționezi, prin urmare, ca simplu lector, în schimbul de idei caracteristic *acestei* modernități?

Un ideal ghid editorial al consumatorului actual de cultură ar trebui astfel să ia în calcul criteriile eterogene și incomensurabile: interesele de lectură ale cititorilor, nevoile de discurs existente și, mai ales, *absența* unora simptom ce reclamă o interpretare a rațiunilor care perpetuează această absență sau o întrețin. Întâlnim așadar, pe de o parte, edituri care structurează câmpul cultural în sfere de interes și lideri de atitudine, servind astfel și unei ierarhizări calitative a discursului promovat. Pe de altă parte, edituri care se adresează unui consumator specific, presupunând un lector ideal cultivat care își auto-legitmează procesul consumului personal prin rațiuni deopotrivă *etice* și *estetice*, dar care își concep, cu toate acestea, programele editoriale conform unor firești cerințe ale *pieței*. Publicațiile stiințifice și supraviețuirea literaturii de larg consum împart astăzi granițele câmpului editorial românesc sub forma unor priorități.

Rămâne, în consecință, doar un spațiu firav pentru publicarea reflecției filosofice actuale orientate social și politic, care te determină să te întrebi cum de



mai este posibil ca formele de analiză critică a spațiului cultural (de la discursul post-marxist, trecând prin moștenirea școlii de la Frankfurt, la deconstrucție și genealogie post-structuralistă și gândire heideggeriană) să își mai găsească loc în aceste condiții. Rămâne și mai puțin loc pentru cele care își decupează din câmpul social zona, prin sine însăși suficient de problematică, a artei.

Editura *Idea Design & Print* nu reprezintă în acest context nici un model de editură și nici un exemplu comod față de care ar putea fi structurat spațiului editorial românesc, ci mai degrabă o zonă de discurs care, prin curajul opțiunilor sale publicistice, specifică o absență din spațiul cultural local a cărei importanță rămâne încă de evaluat. O editură care și-a câștigat deja lectorii fideli tocmai prin precisa sa delimitare ca tip de discurs promovat precum și prin calitatea indiscutabilă a acestuia, cel puțin în spațiul care îi este rezervat, cel al teoriei sociale și politice și al teoriei artei contemporane.

Un consistent program de traduceri cu miză actuală, dublat de publicarea autorilor români contemporani, descriu pe scurt coordonatele programului editorial, în care criteriul de selecție aplicat textelor rămâne, alături de cel al urgenței temelor, cel al expresiei eseistice aflată, în raport cu exigențele calitative, între rigoarea gândului și relaxarea acestuia de canoanele academice ale cercetării.

Devenită, prin intermediul colecției *Balkon*, probabil cea mai importantă editură de *teoria artei contemporane* din spațiul publicistic românesc, *Idea Design & Print* a reușit astfel să suplinească o carență a unei culturi în formare: Thierry de Duve, Boris Groys, Hans Böhringer sau Marius Babias reprezintă, printre autorii aleși de editură, tot atâtea analize critic-lucide



îndrăzneța încercare de (re)definire a modernității din care acesta se desprinde și pe care o modifică, comentează, dislocă sau ironizează, manifestându-și propria identitate. Nu lipsesc nici abordările unor medii specifice: Villem Flusser care tratează despre o fenomenologie a fotografiei sau, în aceeași direcție, celebra „Cameră luminoasă” a lui Roland Barthes.

Colecția *Panoptikon* descrie deja traiectoria unui set de traduceri reperabil la o primă privire prin sintagma „filosofie socială și politică”: Peter Sloterdijk, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Gerard Granel, Jean-Luc Nancy, Jean-François Lyotard sau Paul Virilio sunt doar câteva dintre numele care mărturisesc o orientare filosofică axată pe o analiză a temelor contemporane relevante pentru înțelegerea critică a modernității.

Autorii români sunt, de asemenea, prezenți: Ciprian Mihali, Aurel Codoban și Bogdan Ghiu se integrează firesc în sfera intepretărilor filosofice ale experienței cotidiene și tehnologice printr-o fenomenologie/arheologie a „umanului”. Dacă colecția *Panoptikon* s-a impus în special prin alegerea unor repere ale filosofiei europene actuale, autorii menționați se identifică însă și prin caracterul deloc cantonabil într-o *tradiție* filosofică a ideilor promovate, mărturisind o miză adiacentă care pare a le particulariza cu atât mai mult: cea a asumării caracterului viu al filosofiei marcând deopotrivă sfârșitul său ca disciplină scolastică și transformarea sa *practică*. Iar dacă prin aceasta se vizează lămurirea unor situații actuale înțelegerea experiențelor contemporane ale individului atunci *Panoptikon* îți oferă șansa de a stabili puncte de reper între situația corporalității, experiența libertății, condiția autorului sau deconstrucția ideii de violență „date” ale condiției postmoderne. Posibilitatea ca acest discurs să se adreseze unui public larg, datorită gradului de generalitate al temelor abordate, rămîne, totuși, un simplu deziderat tocmai prin faptul că presupune acceptarea prealabilă a încercării de redefinire a modernității drept interes central al reflecției filosofice. Iar, prin aceasta, ea presupune în fapt o tacită complicitate cu logica discursivă a autorilor.

În fine, apărută prin extinderea fostei reviste de artă contemporană *Balkon*, într-un complex catalog ideatic cuprinzând eseuri de filosofie socială și teorie a artei, *Idea artă + societate* a devenit în scurt timp de la apariția sub aceeașă titulatură (2003) o publicație care se recomandă singură nu din întâmplare, unică în România prin densitatea sa conceptuală și pronunțatul angajament critic. Formatul discursiv inteligent îl transformă într-un echilbrat și imparțial cerber-bicefal al scenei artistice românești. Remarcabilă între secțiunile revistei rămâne și „arhiva”, un consecvent program de traduceri (fragmentare) a unor texte importante din critica și teoria artei, precum și „insert-ul”, în general constituit ca o prezentare de proiecte artistice ce contrapunțează propunerile textuale, suscitând, de cele mai multe ori, interesul lectorilor orientați către scena artistică. Tematicile alese reușesc să combine interesele consumatorilor de artă cu nevoile teoretice ale consumatorilor de filosofie aplicată într-o joncțiune al cărei grad de abstractizare și extensie contextuală reprezintă, poate, cele mai imporante calități ale revistei, însă pot deopotrivă trece drept problematice, fragmentând nu doar discursul ci și, implicit, grupurile de lectori-țintă.

Din nefericire pentru lectorul obligat să-și aleagă propria formă de participare la schimbul cultural, proiectul *Idea* nu oferă posibilitatea de a confunda *loisir*-ul decât cu responsabilitatea inerentă consumului de discurs critic inteligent. Ceea ce presupune recunoașterea sa drept partener de dialog al contemporanilor. Și mai ales, drept unul din jucătorii culturii postmoderne, pentru care cel puțin răspunsul (fundamental) la întrebarea „*de ce lectura?*” îmi pare în cazul de față oferit de o idee a lui Barthes: plăcerea jocului textual, (*în text și împreună cu acesta*) în perpetua încercare de localizare a contextului.

THE PLEASURE OF THE (CON)TEXT

IDEA PUBLISHING HOUSE;
IDEA ART + SOCIETY MAGAZINE

CRISTIAN NAE

“A serious and well-selected program of translations with a contemporary stake, accompanied by the promotion of contemporary Romanian writers could briefly describe the editorial program of *Idea*. *Idea Art + Society* has become a magazine that recomands itself, not accidentally unique in Romania due to its conceptual density and its marked critical engagement.”

Nothing could be more remoted from the Alexandrine or Renaissant idea of culture than the image of contemporary society viewed as the space of differential positions, where the new editorial issues become parts of a process of self-edification lacking both the legitimacy of the reflexive appropriation of the tradition as well as a hierarchical criterion for ranking values. Instead of a *corpus* of books offering structured theories, one encounters a mass of new issues, that is, indistinct information to filter, and a subsequent process of cultural consumption lacking a centre able to order it and fragmented into various directions of flowing. The unavoidable presence of the editorial interests, disguising radically divergent views on the value of the very idea of culture, as well as the necessary publicity of the product, require the infliction of an acute sense of responsible consumption.

What and mainly *why* to read? *How* and *what* attitude to assume as a mere reader within the exchange of ideas typical for *this* modernity?

An ideal editorial user-guide of the actual consumer of culture should thus take into account heterogenous and irreducible criteria: reader's interests, the actual needs of a certain type of discourse and, especially, the absence of several such necessities: a symptom that simultaneously requires an interpretation of the reasons that legitimate the preservation of such lack of discourse. Consequently, there are publishing houses that structure the cultural field in separate areas of interest and distinct attitudes, useful for a hierarchical structuring of the discourse they promote in terms of value ranking. On the other hand, there are publishers aiming to reach a specific target and though, they concieve their marketing strategy according to the requirements of the *market*, despite the fact that the former paradoxically suppose an ideally informed reader that self-legitimizes the private process of consumption on both *ethical* and *aesthetic* reasons. The scientific issues and the survival of mass literature share nowadays the borders of the publishing field as major priorities.

Consequently, there is little room left for publishing contemporary socially and politically oriented philosophical thinking, that makes one wonder how is it still possible for the critical analyses of the cultural field (ranging from post-marxism and the legacy of the Frankfurt socio-critical theorists to post-structuralist genealogy and deconstruction or heideggerian thinking) to find their place in the above mentioned context. There is still less room left for those theories focused on the artistic phenomenon, whose area of interest is, by itself, problematical enough.

In this context, *Idea* publishing house does not represent neither a model publishing house nor a facile exemple that could help in structuring the Romanian editorial space. It rather points to a lack in the contemporary cultural field that is specified precisely by the baldness of its choices to promote a particular type of discourse, the importance of which is still open to appreciation. A publishing house which has already gained its constant readers by well-defining its attitude and preferences for a certain type of discourse, as well as by the unquestionable quality of the promoted one, at least in the cultural field involved - contemporary art theory and social and political philosophy.

A serious and well-selected program of translations with a contemporary stake, accompanied by the promotion of contemporary Romanian writers could briefly describe the editorial program of *Idea*, for which the means of expression

Cristian Nae is a PhD candidate in Aesthetics. Presently he is teaching seminars in Aesthetics at the University of Arts in Iași.

building contexts_networking contexts

seem to represent an important criterion for sorting out the texts to be published, together with the actuality of the the topics. The privileged form remains the essay, whose undeniable quality is obtained by the perfect equilibrium between the academic requirements for a scientific research and an excellent structure of thought.

Since it could already be regarded as one of the most important Romanian publishing houses in the field of contemporary art theory (due to the collection *Balkon*), *Idea* succeeded in supplying a natural need for a continuously developing culture: Thierry de Duve, Boris Groys, Hans Böhrringer or Marius Babias represent, among the selected authors, marks of reasonable analyses of the current artistic



context, analyses that also remain remarkable by their baldness in attempting to redefine modernity. A modernity which is carried on by this theoretical practices modifying, commenting, dislocating or ironizing it, despite the unquestionable necessity of this strategy. *Balkon* also includes analyses of several specific media, such as Vilem Flusser's proposal for a phenomenology of photography or, concerning the same medium, Roland Barthes's well-known "*chambre claire*".

Panoptikon collection already draws the map of a set of translations easy to characterize at first glance as "social and political philosophy": Peter Sloterdijk, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Gerard Granel, Jean-Luc Nancy, Jean-François Lyotard or Paul Virilio are just few of the names that

testify a philosophical orientation focused on analysing leading contemporary topics. Romanian authors are as well present: Ciprian Mihali, Aurel Codoban, and Bogdan Ghiu naturally fit within the topic of philosophical readings of everyday life and technological experiences by tracing a phenomenology/archaeology of the "human". If *Panoptikon* succeeded to come into focus especially by choosing landmarks of contemporary European philosophy, the above-mentioned authors can also be identified by their peculiar type of discourse, unconfined within any philosophical tradition. A feature which testifies an additional intention defining its discourse: the assumption of the living character of philosophy as reflection marking both its end as a scholastic science and its practical reconfiguration. If this change also attempts to clarify certain present situations (in other words, aiming at the understanding of the contemporary experiences of the individual), then *Panoptikon* offers the possibility of finding trademarks that help one find a sense of direction among the current condition of the corporality, the experience of freedom, the condition of the author, the idea of difference, the phenomenology of daily time or the deconstruction of the idea of violence "data" of the postmodern condition. However, the presumption that this discourse could reach a large audience, due to the high level of generality of the approached themes, remains a mere desideratum, since it supposes the previous acceptance of the attempt to redefine modernity as the central interest of philosophical reflection. Thus, it actually supposes a tacit complicity with the discursive logic of the authors.

Finally, created by extending the former contemporary art magazine *Balkon* into a complex catalogue of ideas, comprising social philosophy, art theory and criticism, *Idea Art + Society* has become, soon after acquiring this new identity, (2003) a magazine that recomands itself, not accidentally unique in Romania due to its conceptual density and its marked critical engagement. Its intelligent discursive format makes it an well-balanced and unbiased bicephalous Cerberus of the Romanian artistic scene. Among the sections of the magazine, there are also noteworthy the "archive", a steady program of (fragmentary) translations focused on important texts of art criticism and theory, as well as the "insert", generally concieved as a presentation of artistic projects that counterpoints the textual proposals, which often arise the interest of the artistic-oriented group of readers. The chosen topics succeed in combining the interests of art consumers with the theoretical needs of the consumers of applied philosophy within a single discourse whose high level of abstraction and the wide contextual coverage might be regarded as one of the main virtues of the magazine, but they could also turn out to be highly questionable, since it breaks not only the discourse but also the groups of targeted readers..

Unfortunately for the reader compelled to choose its own form of participation to the cultural exchange of ideas, the project *Idea* offers the possibility of confusing *loisir* with nothing but the responsibility implied by the consumption of intelligent critical discourse. This supposes one's acknowledgement as the dialogue partner of his contemporary authors. And, especially, as one of the players of the postmodern culture, for whom at least the answer to the essential question "why reading?" seems to be offered by one of Barthes's ideas: the pleasure of the textual game, (*within* the text and *together* with it) in the ceaseless attempt of locating the context.

Translated by Cristian Nae



Anii '90 și începutul anilor 2000 au fost jalonați de teritorializarea economică și religioasă în contextul vidat de valori al societății românești. A predica, a (re)învăța și a (re)converti au fost deopotrivă preceptele strategiilor misionariste ale consumismului și ale bisericii. Complexele economice și cele spirituale au confirmat ca nicicând principiul emulației dintre imagine și obiect. Proiectul *Logos* încearcă să surprindă confuzia din zona de intersecție a teritoriilor mentale marcate aproape în totalitate de relativizarea și comodificarea intimității și vieții private.

Dan Acostioaei

The '90s and the turning point of the millennium were marked by the economical and religious territorialization in the value voided context of the Romanian society. To preach, to learn (again), and to (re)convert were the precepts for both the missional strategies of consumerism and church. As never before, the economical and spiritual complexes confirmed the principle of emulation between the image and the object. The *Logos* project tries to grasp the confusion found at the crossing point of the mental territories, almost totally marked by the relativization and commodification of the intimacy and the private life.

Dan Acostioaei

Ciprian Mureșan - *Sfârșitul cincinalului / The End of the Five Year*, sculpture, mixed technique, Protokoll Gallery, Cluj, 2004

În 2001 Maurizio Cattelan (Italia) a participat la cea de-a 49-a a Bienalei de la Veneția cu o lucrare intitulată „La Nona Ora”, care îl prezenta pe Papa Ioan Paul al II-lea prăbușit sub greutatea unui meteorit. Artistul a răspuns interpretărilor care vedeau în acest proiect un atac personal că, de fapt, el a intenționat să pună în discuție relația cu autoritatea patriarhală privită din două puncte de vedere care se intersectează: autoritatea tutelară manifestată în relația personală cu tatăl său și autoritatea sacerdotală a Papei.

Ciprian Mureșan repetă gestul artistului italian înlocuind personajul cu Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române. Făcând acest lucru, el își asumă miza și riscul lucrării lui Catellan, de această dată în context creștin-ortodox, provocând o discuție ce are ca subiect autoritatea laică și auto-reprezentarea culturală locală. În mod similar, Mureșan nu crează un atac personal. Mai degrabă, lucrarea sa relevă dorința eliberării discursului artistic contemporan. Rezultatul reprezintă validarea unei lucrări artistice ce nu sprijină referința la o personalitate-instituție.

Attila Tordai-S.

In 2001 Maurizio Cattelan (Italy) participated to Venice Biennale, 49th edition with a work entitled "La Nona Ora" which portrayed Pope John Paul II collapsed under the weight of a meteorite. To interpretations that saw the project as a personal attack the artist responded that in fact he meant to bring into debate the relationship with the patriarchal authority regarded from two points of view that intersect: the tutelary authority manifested in his personal relation with his father and the sacerdotal authority of the Pope.

Ciprian Muresan repeats the Italian artist's gesture replacing the character with the Romanian Orthodox Patriarch. In doing so he undertakes the bid and the "risk" of Cattelan's work this time within Christian Orthodox context spurring a discussion about laity authority and domestic cultural self representation. Similarly, Muresan is not creating a personal attack. Rather his work reveals the desire for the liberation of the contemporary artistic discourse. The result is the validation of an artwork notwithstanding the reference to a personality-institution.

Attila Tordai-S.



schită introductivă a
condiției și contextului artei recente din serbia
branislav dimitrijević

“În general, fără inițiative ale noilor artiști, fără noi locații temporare și fără a obține mijloace alternative pentru a finanța proiectele artistice, scena Serbiei rămâne confuză între încercările de a crea o atmosferă critică autentică și încercările de a atrage atenția, piața și investițiile internaționale. Procesul de conectare la rețeaua internațională a început deja, iar multe inițiative fie au avut succes, fie au eșuat.”

Branislav Dimitrijević este istoric de artă și curator care trăiește și lucrează la Belgrad.

Dincolo de valoarea sa simbolică generală, începutul secolului XXI a fost marcat de un eveniment politic crucial: răsturnarea regimului Milošević, în octombrie 2000. Dincolo de un entuziasm inițial cu privire la semnificația unui eveniment care a marcat sfârșitul unuiia dintre cele mai rușinoase episoade din istoria Serbiei, rămâne de văzut dacă acesta, într-adevăr, a marcat o schimbare în întregul spectru politic și social al Serbiei. Pentru viitorii istorici, evenimentele din Octombrie 2000 vor reprezenta punctul de cotitură potrivit pentru a marca simbolic încheierea unei decade dramatice a istoriei europene. La o primă privire, anii '90 în Serbia pot fi foarte ușor conturați: au început cu izbucnirea războiului în 1991 și s-au sfârșit cu o revoltă populară, bine organizată, împotriva lui Milošević și a aparatului său de stat. Marea majoritate a sârbilor vorbesc despre „cei 10 ani sub Milošević”, ceea ce înseamnă că, uneori în mod necugetat, iar alteori în mod voluntar, trec cu vederea perioada crucială care a început în 1987, când Milošević a preluat puterea în cadrul ierarhiei Partidului Comunist din Serbia, redenumit din acel moment, Partidul Socialist din Serbia (PSS), și care s-a încheiat în 1990 când Milošević, destul de șovăielnic, a convenit să introducă un nou sistem politic format din mai multe partide. Motivele pentru care, în „limbajul nostru colocvial”, primii trei ani din mandatul lui Milošević au fost dați uitării, sunt numeroase. Unul este pur și simplu de natură numerică (întotdeauna este mai convenabil să divizăm un context istoric în decade, adică, e mai simplu să spunem „10 ani sub Milošević” decât „13 ani sub Milošević”), dar există și motive mai profunde. Este pur și simplu vorba despre faptul că marea majoritate a sârbilor au susținut, inițial, politica naționalistă și expansionistă ce a dus la izbucnirea războiului, chiar dacă unii suporterii ai lui Milošević au devenit, mai târziu, adică în timpul anilor '90, adversarii săi înverșunați. Sfârșitul anilor '80 este perioada care arată că problemele Serbiei nu sunt în mod necesar legate de însăși

persoana conducătorului infam, ci sunt înrădăcinate adânc în relațiile și în aspirațiile nesoluționate pe care opinia publică încă se mai sprijină.

Serbia a intrat acum într-o perioadă de tranziție sinuoasă, dar pasul fundamental spre un nou viitor va cere analiza trecutului, și în mod deosebit, punerea problemei responsabilității pentru diferite evenimente, de la atrocitățile de război și până la corupția endemică. În aceste circumstanțe, responsabilitatea pentru politica culturală pare a fi problema cea mai puțin importantă, dar, dacă ne gândim că rolul semnificativ-crucial pe care structurarea identității culturale naționale l-a avut asupra dezvoltării naționalismului sârbesc, care a provocat atitudinea agresivă împotriva comunităților vecine, utilizarea culturii, din punct de vedere politic, pare să fi fost un truc ideologic foarte complex.

Instituții culturale

Să luăm drept exemplu cea mai importantă instituție culturală în contextul artei moderne și contemporane din Serbia, adică Muzeul de Artă Contemporană din Belgrad. Cum s-a întâmplat și cu alte instituții naționale, în momentul punctului culminant al politicii războiului lui Milošević, ignorându-se complet opinia comunității profesionale și academice, directorul Muzeului, Zoran Gavrić, a fost înlocuit în modul cel mai brutal de un nou numit al guvernului, pictorul Radislav Trkulja. Această numire politică din 1993 a provocat o serie de proteste pașnice urmate de represalii împotriva profesioniștilor muzeului care își exprimau liber opiniile, și care fie au fost siliți să demisioneze fie au fost concediați de noul director și *board*-ul acestuia. Unul din cei mai tineri curatori ai muzeului, Dejan Sretenović, un posibil vârf de lance pentru proiectele dinamice și progresiste ale muzeului, a fost silit să demisioneze, pentru ca un an mai târziu să devină primul director al unei organizații non-guvernamentale, Centrul de Artă Contemporană.

Această instituție a preluat multe din obligațiile instituției naționale (documentare exhaustivă, contacte cu scena artistică internațională, coordonarea participării artiștilor sârbi la evenimente ce aveau loc în străinătate, proiecte educaționale și editoriale, etc.). Un alt curator activ, Jovan Despotović, a fost supus unei proceduri judecătorești timp de un an, după ce și-a pierdut slujba de la Muzeu. A devenit unul din cei mai sinceri oponenți ai lui Trkulja și a reușit aducă în atenția opiniei publice evenimentele care aveau loc în Muzeu.

Totuși, așa cum este destul de ușor să-l arătăm cu degetul pe Milošević ca fiind unicul vinovat pentru crimele de război și pentru politica dusă în general în decursul anilor '90, este la fel de simplu să-l condamnăm doar pe Trkulja pentru managementul defectuos și lipsa standardelor profesionale care au caracterizat munca din Muzeu în acea perioadă. Mai întâi de toate, decizia crucială în privința managementul ideologic al Muzeului a stat în mâinile unui *board* compus din mulți dintre ideologii cu putere de influență ai naționalismului de extremă dreapta, iar unii dintre ei, cum ar fi Dragoš Kalajić, și-a exprimat nedisimulat preferințele pentru doctrinele fasciste. Inițial, între 1993-1994, Muzeul era conceput ca fiind o platformă importantă pentru tentativa de a crea o imagine „corespunzătoare” politicii expansioniste sârbești.

Este important să aruncăm o privire asupra unui exemplu de practică artistică ce a avut pretenția de a deveni arta oficială a erei Milošević, dar

niciodată reușind pe deplin să-și atingă scopul. Este tipul de practică ce a provocat amuzamentul impotent al artiștilor profesioniști datorită utilizării brute a referințelor (mituri istorice, simboluri religioase, motive folclorice, etc), dar și pentru anti-internaționalismul ostentativ. Punctul culminant al acestui curent artistic, sau momentul în care politica timpului a dictat ca instituțiile majore să expună numai astfel de reprezentări artistice, a fost expoziția Balkanski istočnici (în traducere aproximativă: „Sursele balcanice”) care a fost găzduită de Muzeul de Artă Contemporană, în 1994. Curatorul expoziției era șeful ideologiei culturale de extremă dreapta, Dragoš Kalajić. Strategia lui a fost simplă: să creeze o perspectivă istorică a artei sârbești din secolul XX, care să își definească identitatea fără a face referire la narațiunile moderniste și internaționaliste.

În afară de munca ideologică a *Board*-ului, care a renunțat la strategia lui inițială în a doua jumătate a anilor '90, când întregul sistem se confrunta cu numeroase fracturi de structură, încât era posibil să fie menținut doar prin utilizarea puterii absolute, decăderea Muzeului, în ceea ce privește misiunea și programele sale, a fost cauzată de strategia angajaților de a nu deveni vizibili sau de a nu atrage atenția și de noua practică artistică care a pus sub semnul întrebării status-quo-ul instituțional și politic. Muzeul s-a transformat într-o fortăreață de inadecvare artistică și curatorială, fiind pe deplin închis oricărei colaborări cu dezvoltarea scenei artistice independente. Ar fi fost destul de greu pentru un director numit pe post din motive politice, fără experiență în istoria artei sau în muzeologie, să mențină acest status-quo dacă nu ar fi existat atmosfera generală de mediocritate și rezistență la inovație, caracteristică multor instituții culturale oficiale.

Scena artistică noninstituțională

Se poate argumenta că era Milošević a fost, în mod paradoxal, destul de importantă pentru dezvoltarea scenei artistice non-instituționale în Serbia. De asemenea, s-ar putea argumenta că toată producția artistică relevantă din timpul anilor '90 a fost non-instituțională. Prin sprijinul financiar al Fundației Soros, Centrul de Artă Contemporană (înființat în 1994) a reușit să strângă fonduri pentru producerea și promovarea artei, dar, din păcate, a rămas singura sursă de sprijin direct. Cu excepția încercării Centrului de a aduna, a documenta și a promova diverse proiecte artistice, care erau în totalitate în opoziție cu tratamentul instituțional, financiar și politic dominant al artei contemporane, mai existau și alte organizații non-guvernamentale care s-au alăturat încercării de a crea o scenă artistică dinamică.

Pe primul loc se aflau, printre altele, activitățile desfășurate la Cinema Rex și coordonate de Darka Radosavljević, care mai târziu a fondat galeria Remont; de asemenea Centrul pentru Decontaminare Culturală, ca și unele instituții municipale, care au reușit să mențină programe dinamice, în ciuda obstacolelor politice, cum ar fi Casa Tineretului (Dom Ombladine) din Belgrad. Existau artiști profesioniști activi și în alte orașe sârbești care păstrau scenele artistice în viață, în împrejurări destul de dificile: în Novi Sad, Pančevo, Čačak, și cel mai important, Vršac, unde Živko și Nada Grozdanić au organizat prima Bienală a Tinerilor Artiști din Serbia (1994), care a devenit de atunci cel mai important punct de întâlnire pentru artiștii tineri în devenire.

Încercările de a sprijini scena artistică erau făcute de diferiți critici de

[1] - Dejan Sretenović, *Art in a closed society*, în *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Centre for Contemporary Art and Radio B92, Belgrade, 1996.

artă care nu numai că scriau despre evenimente artistice, dar participau și la stabilirea de noi platforme pentru promovarea noilor abordări artistice (reviste, conferințe, ziare). Trebuie menționate lucrările criticilor și curatorilor care și-au format atitudinile interpretative înainte de anii '90, în anii '60 și '70 (cel mai important fiind Jerko Denegri) sau, la începutul anilor '80 (de exemplu Lidiya Merenik). Influența crescândă de pe scenă a fost determinată și de lucrările scriitorilor și curatorilor înclinați spre teorie, din preajma Centrului pentru Artă Contemporană (Dejan Sretenović, Branislava Andjelković, Branislav Dimitrijević) împreună cu scriitori care nu scriau de obicei sau în mod deosebit despre arta contemporană, dar care au dezvoltat o structură teoretică puternică pentru punerea în discuție a multor aspecte ale culturii vizuale (Branimir Stojanović, Marina Martić, Jovan Cekić împreună cu cel mai prolific teoretician al artei Miško Šuvaković). Când se discută promovarea scenei artistice "alternative", lucrările lui Darka Radosavljević trebuie să nu fie uitate, dar, în plus, spre sfârșitul anilor '90 au apărut alți critici care au avut un impact semnificativ în interpretarea noilor curente artistice: Jasmina Čubrilo, Stevan Vuković, Zoran Erić și alții. De la înființarea unui proiect educațional independent, Școala pentru Istoria și Teoria Imaginilor, chiar și scriitorii mai tineri au avut posibilitatea să ia parte la cererea crescândă de a folosi experiența anilor '90 pentru a înființa o platformă mai coerentă care să reprezinte vitalitatea comunității artistice sârbești de la începutul secolului XXI. O realizare notabilă în această privință a fost Bienala Tinerilor Artiști din 2004, și, în general, lucrările scriitorilor și curatorilor tineri ca Jelena Vesić, Siniša Mitrović, Vladimir Tupanjac, Ana Nikitović și Svebor Midžić care este directorul actual al Centrului pentru Artă Contemporană.

Condițiile politice din anii '90 au cauzat o polarizare radicală a scenei artistice. Pe de o parte era arta oficială, promovată de instituțiile oficiale (cu excepția Muzeului de Artă Contemporană, Muzeul Național a jucat un rol deosebit în promovarea artei contemporane care era atât pe placul cerințelor ideologice cât și pe cel al burgheziei mediiocre) împreună cu piața artistică subdezvoltată care se axa pe vizibilitatea mediatizată a anumitor “genii” cu o personalitate artistică strict academică și anti-avangardistă. Pe de altă parte, exista o comunitate artistică diversă și eterogenă care, vrând nevrând, si-a pus eticheta de “alternativă”. Când scrie despre caracterul alternativ al artei produse în prima jumătate a anilor '90, Dejan Sretenović subliniază faptul că termenul “alternativ” nu este folosit cu tentă politică sau discursivă:

“În schimb, se referă la dezvoltarea rețelelor alternative de comunicare și activitate, dar și la stabilirea de coduri și structuri semantice alternative dinafara sistemului de cultură atrofiat și împovărat din punct de vedere ideologic. Atât natura escapistă cât și cea partizană a acestor activități sugerează că ceea ce avem aici este mai degrabă o comunitate artistică decât o scenă, de vreme ce scena este creația sistemului artistic, a reprezentării ei instituționale și a evaluării ei critice, în timp ce comunitatea este un fel de asociație informală și neforțată care țintește la asigurarea supraviețuirii. Pierzând o verigă a sistemul artistic european, ca de altfel și sprijinul instituțiilor guvernamentale, comunitatea artistică iugoslavă manifestă simptomele sindromului “Robinson Crusoe”, al singurătății și izolării care, drept condiție esențială pentru supraviețuire, solicită înființarea unui nou context sub forma structurilor alternative.”^[1]

Din tabăra "alternativă" făceau parte artiștii generației conceptualiste din anii '70, precum Raša Todosijević, Neša Paripović, Era Milivojević, dar și Predrag Nešković, Bora Iljovski și alții, care aveau deja o reputație considerabilă și un palmares de lucrări artistice cu influență, încă de la sfârșitul anilor '60. De asemenea, în grupurile alternative erau numeroși artiștii care își începuseră cariera în anii '80 și care, în fața multor obstacole, și-au menținut prezența chiar și în instituțiile academice: Mrdjan Bajić, Marija Dragojlović, Zdravko Joksimović și alții. Ceea ce toți aveau în comun era simțul general al opoziției față de politica dominantă și față de structura politică, și un simț al slăbiciunii și al incapacității de a-și găsi poziția pe care o meritau pe scena locală și internațională. Alți artiști, care și-au afirmat perspectivele alternative într-un mod mai riguros și cu implicații politice, au ocupat același spațiu neoficial și lucrul acesta nu a creat doar un simț pozitiv al comunității, ci și un simț confuz al consensului asupra poziționării strategiei “celeilalte Serbia”, așa cum această alternativă era identificată în alte domenii. Existau artiștii alternativi “originali” ca de pildă Sasa Marković Microbe, împreună cu grupul Led Art, și mai târziu cu persoane din jurul producției video Low-Fi, dar și cu unii tineri artiști care foloseau tehnologia nouă drept mediu și mijloc de comunicare artistică; ei s-au regăsit într-un spațiu supraaglomerat de artiști care mai degrabă ar fi reinventat noțiunea de scenă artistică oficială decât să se focalizeze asupra modelelor noi de intervenție artistică și a strategiilor de expunere.

Destul de curios, deși eticheta de “alternativ” a avut conotație politică și a fost folosită pentru a izola toate proiectele artistice ambițioase, nu mulți artiști au făcut referire în lucrările lor la această situație politică, preferând să se retragă și să apeleze la tactici escapiste pentru a-și păstra intacte autonomia și demnitatea artistică. Oricum, în multe proiecte importante, această strucutră ideologică a fost provocată în cel mai viguros mod.

Artiștii

Unul din aceste proiecte a avut ca fundament identificarea totală cu munca alternativă, deschisă, de colaborare, desfășurată și în alte spații decât cel al galeriei, și anume cu comunitatea mai largă, non-artistică, ce a construit o platformă comună pentru edificarea societății civile în Serbia. A fost munca grupului artistic Škart care folosea diferite medii, de la acțiuni în stradă, intervenții, *performance*-uri și design grafic (sau mai degrabă, anti-design), nu doar pentru a crea o identitate vizuală pentru diferiți activiști politici (cei mai mulți legați de Radio B92 și alte centre de rezistență civică și mișcare pacifistă) dar și pentru alte activități umane marginalizate și respinse, care își pierduseră vocea publică (de la cluburi pentru pensionari la alpiniști și vânzători independenți de ziare)^[2]. Proiectele lor păreau a fi, în același timp, tragice și comice, propunând intervenții asupra spațiilor micro-sociale, spații dincolo de reprezentațiile vizibile ale vieții publice. În special, în a doua jumătate a anilor '90, au produs un gen de farse low-tech audio-vizuale care au provocat conceptul pasiv al trăirii unei „vieți normale” în cadrul unui mediul social ostil care a produs dezorientare, sărăcire și rușine.

Artistul cu cea mai consistentă concepție anti-instituțională, ale cărui proiecte s-au concentrat asupra condițiilor ideologice care sub-întind viața publică în Serbia contemporană (și cu o rezonanță globală), dar fără a se identifica cu un artist politic, este în mod sigur Raša Todosijević. Lucrările sale, în special seria de instalații, obiecte și desene adunate sub titlul Gott liebt die

[2] - *Škart* înseamnă a arunca la gunoi sau a respinge, iar întreaga semnificație a cuvântului poate fi găsită în orientarea către practici umane îndepărtate sau respinse, care re-apar subit. Pentru o mai profundă documentare în temă, vezi B. Dimitrijevic, *The Aesthetic of Critical Modesty*, *Siski-The Nordic Art Review*, XIII, no. 3-4, 1998, pp. 89-91.

[3] - Pentru lecturi suplimentare, vezi: D. Sretenovic, Rasa Todosijevic, *Geopoetika*, Belgrad, 2002.

[4] - Pentru lecturi suplimentare, vezi catalogul *Milica Tomić* (Galerie im Taxispalais, Innsbruck + Kunstahalle, Wien, 1999) cu texte scrise de Branimir Stojanovic, Silvia Eiblamayr, Branislava Andjelkovic, Branislav Dimitrievic.

[5] - Vezi B. Dimitrijevic, *This is contemporary Art!: Turbo-folk and its radical potential*, în M.Grznic (ed), *The Real, the Desperate, the Absolute*, Galerija sodobne umetnosti, Celje, Graz, 2001, pp.55-64.

[6] - Vezi Jesa Denegri, *The context of Mirjana Djordjevic's Art*, în Mirjana Djordjevic 89-01, Publikum, Belgrad, 2001.

[7] - Pentru lecturi suplimentare, vezi B. Dimitrijevic, *Trans-/ Trance, or, Journeys by Intensity*, în Zoran Naskovski: *Last Exit*, Publikum, Belgrad, 1997.

[8] - Pentru lecturi suplimentare, vezi: Stefan Vukovic, *Personal Experiment in Art*, în Uros Djuric, *Works 1989-1997*, Samizdat, Belgrad, 1998.

[9] - vezi: Association Apsolutno, *The Semiotics of Confusion*, în Stephen Kovats (ed), *Ost-West Internet/Media Revolution*, Bauhaus Edition 6, Frankfurt/New Zork, 1999, pp. 242-255.

[10] - Vezi cărțile/monografiile a câtorva din acești artiști: Nesa Paripovic - *Autoportet*, Prometej, Novi Sad, 1996 (text de Misko Suvakovic); *Era Milivojevic*, Geopoetika, Belgrade, 2001 (text de Jovan Cekic); *Zdravko Joksimovic - Sculptures 1990-1998*, Beograd, 1999 (text de B. Dimitrijevic); Mrdjan Bajic and Branka Arsic, *Dictionary*, Dental, Beograd, 1995.

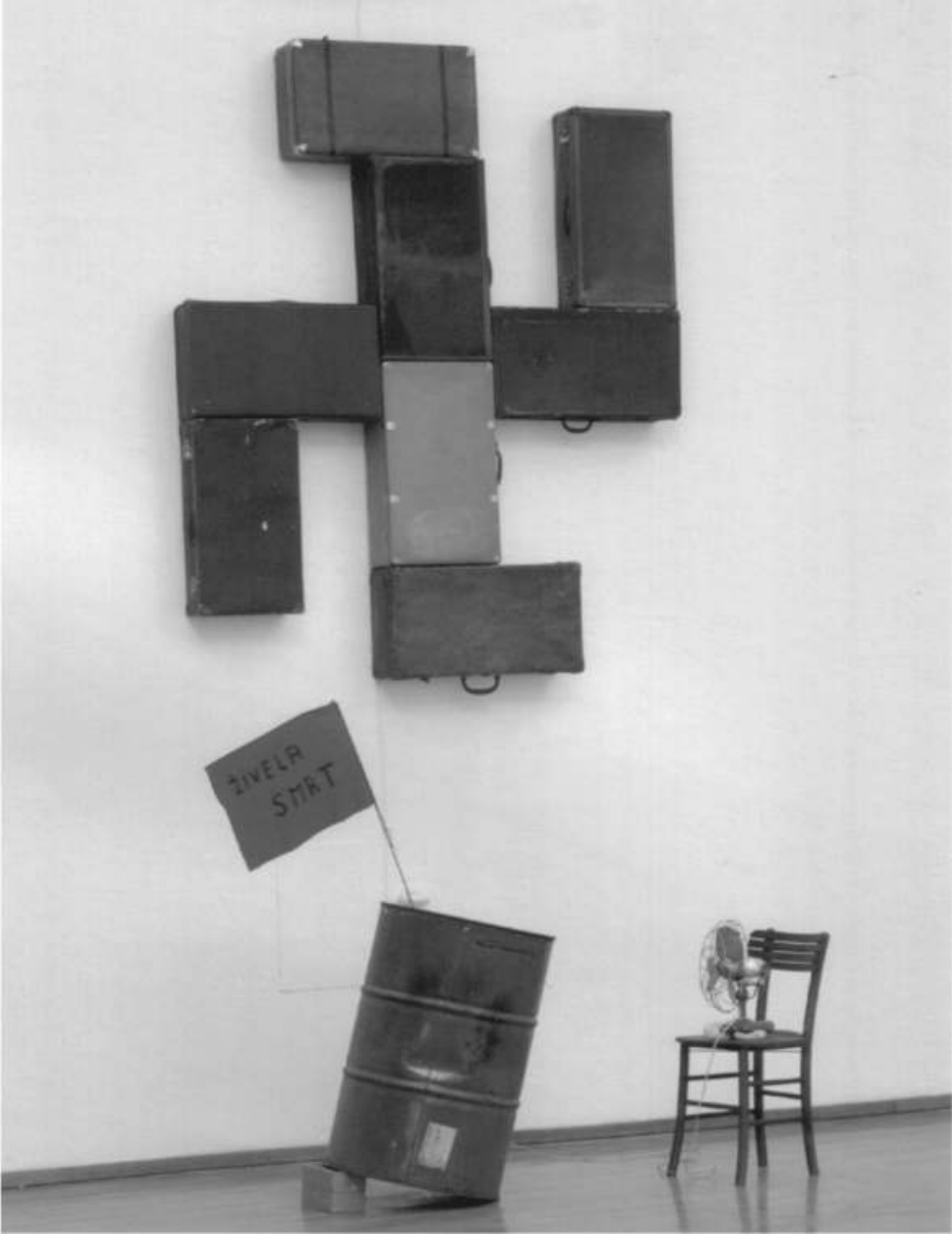
Serben (Dumnezeu îi iubește pe sârbi), înfățișează cu ironie un anume surplus de ideologie în limbajul comun al identificării zilnice cu anumite obiective și coordonate politice. De la începutul anilor '70, Todosijević a rămas o puternică voce artistică, provocând pasivitatea comunității artistice și imposibilitatea instituțiilor conservatoare.[3]

În a doua jumătate a anilor '90, un alt artist a chestionat ambianța socială regresivă, de neatins, a producției culturale. Milica Tomić, într-o serie de instalații video (începând cu XY Ungelöst, 1997), performance-uri și lucrări fotografice, a explorat noțiunea de traumă reprimată total în societatea sârbească, care încerca să nu se asocieze pe sine cu vreunul din sensurile responsabilității personale și colective pentru proiectele politice și crimele brutale care au dat formă identității comunității întregi[4]. Ea a respins opțiunea detașării și a non-angajării artistice prin menținerea unei integrități care a arătat că artele vizuale sunt acolo unde un conținut traumatizant ar putea deveni vizibil, obiect al cercetării teoretice, un obiect pierdut și găsit care a determinat multiple repercusiuni asupra societății ca întreg și în special asupra procesului analizei culturale. Mai recent, ea a examinat anumite fenomene culturale care au creat o logică culturală în timpul perioadei Milošević, cum este fenomenul „turbo-folk” care servește acum ca și „cal de bătaie” cultural, pentru simțul de dezorientare creativ a scenei culturale „înalte”.[5]

Ar fi extrem de greu să menționez toate proiectele artistice care au avut influență în Serbia anilor '90, dar este important să le punctez mai ales pe cele care au fost puse în practică cu cea mai mare rigoare artistică. La începutul anilor '90 Mirijana Djordjević era cea care a evadat, împreună cu Ivan Ilić, din expresionismul și quasi-misticismul anilor '80, producând obiecte impersonale, non-emoționale, industrializate, care făceau legătura, într-un mod frapant, cu problemele politice și de gen[6]. Doar o dată cu proiectele meticuloase ale lui Zoran Naskovski a atins arta sârbă a anilor '90 punctul în care a putut renegocia cu cea mai radicală tradiție a modernismului pictural, și, în același timp, a dobândit privirea observatoare, sensibilă atât la reprezentările ideologice cât și la practicile cotidiene micro-utopice[7]. Uroš Djurić a combinat referințele la pictura suprematistă cu iconografia belgrădeană din underground, și a produs, de curând, proiecte „relaționiste” care explorează discursurile populiste ce domină domeniul culturii.[8]

Unul din cele mai consistente proiecte a fost cel intitulat 1996-2000 al asociației artistice Apsolutno din Novi Sad, o prezentare multimedia ce combină polemici teoretice asupra globalizării media[9]. Ar trebui menționați, de asemenea, mulți alți artiști care au avut un impact puternic prin menținerea celor mai înalte standarde de creație artistică în ciuda obstacolelor financiare și sociale, artiști diferiți precum Neša Paripović, Era Milivojević, Predrag Nešković, Zdravko Joksimović, Mrdjan Bajic, Nina Kocić, Talent, Vesna Pavlovic, pRT, Zoran Todorović, Dejan Andjelković, Jelica Radovanović, și mulți alții.[10]

Pentru scena artistică de astăzi, artiștii mai tineri care se bazează pe mediul tradițional al picturii reprezintă ceva neobișnuit. În acest context, picturile Biljanei Djurdjević sunt, într-adevăr, neobișnuite. Imaginile lui Djurdjević despre agresivitatea cinică, masculinitatea amenințătoare, însoțite de către cele mai interesante trimiteri la istoria artei, au deschis un spațiu pentru vizualizarea aspectelor ascunse ale traumei sociale din această societate. Picturile ei nu au în mod fățiș o tentă politică, dar aruncă o lumină asupra problemelor sociale și politice. Aceste picturi înfățișează esența i XXI,



[11] - Vezi: Suzana Milevska, *Spectacle of Invisible, NU - Nordic Art Review*, vol. LII No. 5, 2001.

agresivității, nu prin manifestările sale violente, ci prin ferma sa poziționare ideologică și sexuală. Biljana Djurdjević poate fi înțeleasă ca fiind cineva care zugrăvește sfera socială însăși, nu în mod direct, ci exhibând fanteziile unui coșmar produs în stare de conștientă, fundalul psihologic din care acestea își au originea, și, în același timp, o societate sălbatic distrusă și profund vinovată. De asemenea, la începutul secolului XXI, scena artistică a fost și mai



Biljana Djurdjević - *Ultimele zile ale lui Moș Crăciun / The last Days of Santa Claus*, 2001, pictură / painting, 176x200cm

mult dinamizată, o dată cu apariția unei generații noi de artiști tineri, așa cum sunt Vladimir Nikolić, Zsolt Kovacs, Nikoleta Marković, Vera Večanski, Miodrag Krkobabić, Ivan Grubanov, Ivan Petrović, Siniša Ilić și alții. Un loc special îl ocupă Tanja Ostojic, cel mai “nomadic” artist sârb, care, prin proiectele sale relaționiste și comunicaționale, crează un impact important în diferite contexte artistice europene.[11]

Menționând doar câteva nume ale unor artiști care au făcut să vibreze comunitatea artistică din Serbia, s-ar părea că anii '90 nu au fost atât de ostili artei așa cum se susține de obicei. Cu toate acestea, așa cum am subliniat, această producție artistică importantă nu a fost sprijinită instituțional, iar lucrările au fost greu de prezentat în alte locuri decât în galerii mici sau în spații alternative. Și mai paradoxal, mulți din acești artiști au fost mult mai vizibili pe scena internațională decât pe cea locală, care a produs un impuls spre urgentarea regândirii tratamentului instituțional al artei în această țară, după căderea regimului Milošević. Revitalizarea Muzeului de Artă Contemporană este în plină desfășurare și, ca prim moment al acestui proces, în Octombrie/Noiembrie 2001 a fost organizată expoziția *Konverzacija*, ca prim eveniment internațional de artă contemporană din Serbia după cele organizate la

mijlocul anilor '80. Au fost invitați artiști locali care nu au avut șansa, de-a lungul celor zece ani ce au precedat acest eveniment, să expună într-un spațiu destinat în mod oficial artei, dar și acei artiști internaționali proeminenți cu care am menținut o formă de dialog, profesional și artistic, în timpul a zece ani de traumă și izolare.[12]

Perspective

În primul rând, din cauza lipsei oricărui sprijin financiar, dar și din cauza unui anumit simț al inerției prezent printre tinerii artiști, dezvoltarea completă a scenei care va produce atitudini artistice mai ambițioase și mai radicale nu a fost atinsă încă. Cred că motivul crucial stă în încrederea constantă în deja existentele instituții și locații. În afară de programul destul de dens al Muzeului de Artă Contemporană, care joacă atât rolul unui muzeu (cu re-evaluări istorice) cât și al unei „Kunsthalle”[13], alte galerii au continuat cu obișnuitele lor programe lipsite de ambiție si de o calitate mediocră. Centrul Cultural Studentesc din Belgrad (crucial pentru anii '70 și '80) încă funcționează ca punct de întâlnire a generațiilor tinere de artiști, dar rămâne de văzut dacă această generație va scoate producția artistică din tiparele existente. Inițiativele noi sunt foarte rare și marea majoritate sunt legate de arta care se bazează pe media, acolo unde cel mai important rol a fost jucat de noul centru media KUDA.ORG din Novi Sad. În afara acestor două orașe, mai sunt doar câteva despre care putem vorbi despre participare în domeniul artelor: Vršac, Pančevo, Čačak, Kraljevo și Šabac merită să fie menționate. De asemenea, având în vedere inițiativele personale, există doar o singură galerie în Belgrad care are un program consistent și consecvent, Galeria Zvono.

În general, fără inițiative ale noilor artiști, fără noi locații temporare și fără a obține mijloace alternative pentru a finanța proiectele artistice, scena Serbiei rămâne confuză între încercările de a crea o atmosferă critică autentică și încercările de a atrage atenția, piața și investițiile internaționale. Această situație poate fi ilustrată de atitudinile artiștilor față de moda „evenimentelor balcanice” care au creat o atmosferă depresivă, respectiv o ruptură între artiștii recunoscuți pe plan internațional, care sunt de obicei acuzați, pe nedrept, că îi lingușesc pe promotoriide artei occidentale; și cei care, în loc să apeleze la propriile păreri critice pentru a crea o alternativă la ermetismul sistemului (academia de arte - expoziții personale într-o galerie de artă - recunoașterea de către un scriitor consacrat - participarea la o expoziție internațională - o posibilă carieră internațională regăsirea într-unul din marile centre europene de artă), arată o lipsă a gândirii creative care ar putea să creeze o diferență la nivel local stabilind, de asemenea, legături alternative la nivel internațional. Sunt câteva exemple, în special printre studenții de la arhitectură, care prezintă noi modalități de conectare, de evadare din această inerție.

Procesul de conectare la rețeaua internațională a început deja, iar multe inițiative fie au avut succes fie au eșuat. Însă principiul conectării în regiunea noastră trebuie să se schimbe. Trebuie să se schimbe din „ne conectăm pentru că există finanțatori din vest care vor ca noi să acționăm așa” în „adoptăm principii fundamentale (etice și ideologice) care leagă și destabilizează în același timp conceptul unei Europe contemporane, dar *ne facem treaba noastră!*” Așadar, trebuie să avem în vedere faptul că regiunea noastră nu înseamnă doar Zagreb, București, Belgrad ori Sofia, ci și Glasgow, Cairo, Belfast, Yerevan, Rotterdam, Cape Town, Helsinki, și cine știe unde în altă parte.

[12] - *Konverzacija*, Museum of Contemporary Art / Centre for Contemporary art, Belgrad, 2001. (Texte de Andjelkovic, Dimitrijevic and Sretenovic). Pe lângă artiștii sârbi, au participat: Huseyin Alptekin, Luchezar Boyadziev, Phil Collins, Roza el Hassan, Yuri Leiderman, Marko Kovacic, Dan Perjovschi, Anri Sala, Jayce Salloum, Tomo Savic Gecan și alții.

[13] - Sală destinată expozițiilor artistice (germ.) (n. Trad.)



Vladimir Nikolić - *Ritm / Rhythm*, instalație video / video installation, 2001
Co-producție / Co-production: Remont & Dom Omlandine



INTRODUCTORY MAPPING OF CONTEXT AND CONDITIONS OF RECENT ART IN SERBIA

BRANISLAV DIMITRIJEVIĆ

“In general, without new artists' initiatives, new temporary venues and without achieving alternative means to fund artistic projects and more aggressive presence in the social sphere, the scene in Serbia remains confused between attempts to create authentic critical atmosphere and attempts to attract international attention, market, money. The process of networking has already started, and many initiatives already either succeeded or failed.”

Branislav Dimitrijević is an art historian and curator who lives and works in Belgrade.

Apart from its more general symbolic weight, the turn of the Century in Serbia was marked by one crucial political event: the overthrow of Milosević's regime in October 2000. Apart from an initial enthusiasm about the significance of an event that marked the end of one of the most shameful episodes in Serbian history, it remains to be seen whether it really marked a change in the whole social and political spectrum of Serbia. The events of October 2000 will be a convenient turning point for future historians to symbolically conclude one dramatic decade of European history. At a first glance the 90s in Serbia can be very easily outlined: they began with the full outbreak of war in 1991, and they ended with a popular, but well organised, uprising against Milosević and his state apparatus. Most people in Serbia talk about the “10 years of Milosević's rule”, which means that, sometimes inadvertently and sometimes conveniently, they overlook the most crucial period starting in 1987, when Milosević took power within the ranks of the Communist Party of Serbia, since then renamed the Socialist Party of Serbia (SPS), and finishing when Milosević, rather reluctantly, agreed to introduce some form of multi-party' political system in 1990. There are many reasons why in our “colloquial language” the three first years of Milosević's rule got swallowed. One is simply numerical (it is always convenient to make divisions of decades when we discuss some specific historical contexts, i.e. it is easier to say “10 years of Milosević” then “13 years of Milosević”) but some others are more profound. It is simply the case that the great majority of the inhabitants of Serbia had initially supported the nationalist and expansionist policies that led to war, although some of Milosević's supporters later became outspoken opponents during the 90s. The end of the 80s is the period that

shows that problems in Serbian society are not necessarily linked to the very persona of its infamous leader, but that they are more deeply rooted in the unresolved relationships and aspirations that still underpin public opinion.

Serbia has now entered a convoluted period of transition, but a fundamental step towards a new future will require analysing the past, and especially posing the question of responsibility for various events, ranging from war atrocities to endemic corruption. In these circumstances, responsibility for cultural policy seems the least important issue, but if we bear in mind the crucially significant role the structuring of national cultural identity had on the development of the Serbian nationalism that provoked the aggressive attitude towards the surrounding communities, the political use of culture appears to have been a very complex ideological ploy.

Cultural Institutions

Let us take the example of the most important national institution in the context of modern and contemporary art in Serbia, the Museum of Contemporary Art in Belgrade. As happened with other national institutions, at the height of Milosević's war mongering policy, in complete disregard of the opinion of the professional and academic community, the Museum director, Zoran Gavrić, was replaced in the most brutal manner by a new government appointee, the painter Radislav Trkulja. This political appointment in 1993 provoked a series of peaceful protests followed by a backlash against the most outspoken professionals in the museum, who were forced to resign or were sacked by the new director and his Board. One of the youngest of the museum's curators, Dejan Sretenović, a potentially pivotal influence on the more dynamic and forward-looking projects in the museum, was forced to resign and was, a year later, to become the first director of one Non-governmental organization, the Centre for Contemporary Art.

CCAB took over many of the obligations of the national institution (comprehensive documentation, contacts on the international art scene, coordination of the participation of Serbian artists abroad, educational and publishing projects, etc.). Another active curator, Jovan Despotović, was subjected to a year long court procedure after he lost his job in the Museum. He has become one of the most outspoken opponents of Trkulja, and has managed to bring the events in the museum to public attention.

However, just as it is easy to point a finger at Milosević as the sole culprit for war crimes and Serbian policy in the 90s in general, it is also simplistic to blame solely the director, Trkulja, for the mismanagement and total lack of professional standards that characterised the work of the Museum in that period. First of all, the crucial ideological management of the Museum was in the hands of a Board consisting of many of the influential ideologists of Serbian right-wing nationalism, and some of them, like Dragoš Kalajić, openly held fascist sympathies. Initially, in 1993-94, the Museum was conceived of as a significant platform for an attempt to create an "appropriate" cultural image for Serbian political expansionism.

It is important to take a look at an example of artistic practice which had pretensions to become the official art of the Milošević era, but never fully succeeded in achieving that. This is the practice that usually caused impotent laughter among the art professionals by its crude use of references (historical myths, religious symbols, folk motifs, etc) as well as for its blatant anti-

internationalism. The peak of that trend in art, or the moment when politics dictated that major institutions displayed only this art, was the exhibition *Balkanski istočnici* (something like: *The Balkan Sources*) held in the Museum of Contemporary Art in 1994.

The exhibition was curated by the chief right-wing cultural ideologist, Dragoš Kalajić. His strategy was simple: to create a historical perspective of Serbian art in the 20th Century that defined its identity without reference to modernist and internationalist narratives.

Apart from the ideological work of the Board that gave up its initial grand strategy in the second half of the 90s, when the whole system showed so many structural cracks that it became impossible to maintain it except by the use of sheer power, the downfall of the Museum, in terms of its basic tasks and programs, was caused by the strategy of keeping a low profile adopted by the employees, and by new art practice that questioned the institutional and political status quo. The museum became a fortress of artistic and curatorial inadequacy, and entirely closed to any collaboration with the growing independent art scene. It would have been difficult for a politically appointed director, without any background in art history or museology, to maintain this status quo if it had not been for the general atmosphere of mediocrity and resistance to innovation that was characteristic of so many official cultural institutions.

The non-institutional art scene

It might be argued that the Milošević period was, paradoxically, quite important for the development of the non-institutional art scene in Serbia. It could also be argued that all relevant art production during the 90s in Serbia was non-institutional. Through the financial support of the Soros Foundation, the Centre for Contemporary Art (established in 1994) managed to secure some funding for artistic production and promotion, but it remained the only source of direct support. Apart from the Centre's attempt to gather, document and promote diverse artistic projects that were all in opposition to the dominant political, financial and institutional treatment of contemporary art, there were other non-governmental organizations that had jointly created a vibrant art scene.

First among many were the activities of Cinema Rex coordinated by Darka Radosavljević who later established the Remont gallery; also the Centre for Cultural Decontamination, as well as some municipal institutions that managed to maintain dynamic programs in spite of the political obstacles, such as Youth House (Dom Omladine) in Belgrade. There were active art professionals in other Serbian cities that kept the art scenes there alive in very difficult circumstances: in Novi Sad, Pančevo, Čačak, and most notably Vršac where Živko and Nada Grozdanić organized the first Biennial of Young Artists in Serbia (in 1994) which has since become the most important gathering point for young and emerging artists.

Attempts to support the art scene were also made by various art critics who not only wrote on artistic events but also took part in establishing new platforms for promoting new artistic approaches (magazines, conferences, newspapers). One must mention the work of the critics and curators who had formed their interpretatory attitudes before the 90s, in the 60s and 70s (most notably Jerko Denegri) or in the early 80s (e.g. Lidija Merenik). The growing influence on the

[1] - Dejan Sretenović, "Art in a closed society", in *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Centre for Contemporary Art and Radio B92, Belgrade 1996.

scene had the work of more theoretically inclined writers and curators around the Centre for Contemporary Art (Dejan Sretenović, Branislava Andjelković, Branislav Dimitrijevic) together with writers who did not write regularly or solely on contemporary art but had developed a strong theoretical framework for discussing many aspects of visual culture (Branimir Stojanović, Marina Martić, Jovan Cekić, along with the most prolific art theorist Miško Šuvaković). When discussing the promotion of an “alternative” art scene, the work of Darka Radoslavljević must be indispensable, but in addition, towards the end of the 90s some other critics emerged to make a significant impact on the interpretation of recent art trends: Jasmina Čubrilo, Stevan Vuković, Zoran Erić and others. Since the establishment of an independent educational project, the School for History and Theory of Images, even younger writers have got an opportunity to take part in the growing demand to use the experience of the 90s to establish a more coherent platform that represents the vitality of the Serbian art community at the turn of the century. A particularly notable outcome of this was the Biennial of Young artists in 2004, and in general the work of young writers and curators like Jelena Vesić, Siniša Mitrović, Vladimir Tupanjac, Ana Nikitović and Svebor Midžić who is the present director of the Centre for Contemporary Art.

The political conditions in the 90s caused a radical polarization of the art scene. On the one hand there was main-stream art, promoted by official institutions (apart from the Museum of Contemporary Art, the National Museum also played an unlikely role in promoting contemporary art that suited both the ideological demand and mediocre bourgeois tastes) along with the underdeveloped art market that relied on the media visibility of certain “geniuses” of strictly academic and anti-avantgarde artistic personality. On the other hand there was a diverse and heterogeneous art community that, willingly or not, took the label of the “alternative”. When writing about the alternative character of art produced in the first half of the 90s, Dejan Sretenović stresses that the term “alternative” is not used in a discursive or political sense:

“Instead, it refers to the development of alternative networks of communication and activity, as well as to the establishment of alternative codes and semantic structures outside the atrophied and ideologically burdened system of culture. Both the escapist and partisan natures of these activities suggest that what we have here is an artistic community rather than a scene, since a scene is a creature of the art system and its institutional representation and critical evaluation, while a community is a kind of unforced and informal association aimed at ensuring one's survival. Having lost a link to the European art system as well as the support of government institutions, the Yugoslav artistic community shows the signs of the “Robinson Crusoe syndrome” of loneliness and isolation which, as an essential condition of survival, calls for the establishment of a new context in the form of alternative structures.”^[1]

In the “alternative” camp stood the artists of the conceptualist generation of the 1970s like Raša Todosijević, Neša Paripović, Era Milivojević, as well as Predrag Nešković, Bora Iljovski and others who already had a considerable reputation and a track record of producing influential works of art since the late 60s. Also numbered in the alternative group were artists who had founded their careers in the 80s and had, in the face of many obstacles, maintained their

presence even in academic institutions: Mrdjan Bajić, Marija Dragojlović, Zdravko Joksimović and others. What they all had in common was the general sense of opposition to the dominant political and cultural framework, and a sense of impoverishment and inability to find the position they deserved on the local and international scene. Some other artists who asserted their alternative perspective in a more rigorous and political way occupied the same non-official space, and this not only created a positive sense of community, but also a confusing sense of consensus upon the strategic positioning of “other Serbia”, as this alternative in other fields was identified. There were “genuinely” alternative artists such as Sasa Marković - Microbe, together with the collective Led Art, and later people around the Low-Fi video production as well as some younger artists using new technology as an artistic medium and means of communication, who found themselves in an area overcrowded by artists that rather wished to reinvent the notion of the main-stream art scene than to focus upon new models of artistic interventions and strategies of display.

Curiously enough, although the label of “alternative” had a political connotation, and was used to isolate all conceptually ambitious art projects, not many artists addressed this political situation in their work, preferring withdrawal and more escapist tactics to preserve their artistic dignity and autonomy. However, in many important projects this structurally ideological framework was challenged in the most vigorous way.

The artists

One of these projects had as its foundation a full identification with alternative, non-gallery, open and collaborative work, i.e. with the wider non-artistic community that has built a joint platform for establishing civil society in Serbia. It was the work of the artistic collective Škart that used different media, ranging from street actions, interventions, performances, graphic design (or rather anti-design), not just to create a visual identity for different politically activist endeavours (mostly related to Radio B92 and other centres of civic resistance and peace movement) but also for other marginalized and rejected human activities that had lost any public voice (ranging from pensioners' clubs to mountain climbers and independent newspaper sellers)^[2]. Their projects appeared both as tragic and comic and they proposed interventions upon micro-social spaces, spaces beyond visible representations of public life. Especially, in the second half of the 90s they produced a genre of low-tech audio-visual farces that challenged the passive concept of living a “normal life” within an ultimately hostile social environment that produced disorientation, impoverishment and shame.

The artist with the most consistent anti-establishment “drive”, whose projects have focused upon the ideological conditions underlying public life in contemporary Serbia (and with global resonance), but without having himself identified as a political artist, is most definitely Raša Todosijević. His work, and especially the series of installations, objects and drawings under the joint title *Gott liebt die Serben* (God loves the Serbs), displays and mocks a certain surplus of ideology in the common language of everyday identification with certain political aims and schemes. Since the early 70s, Todosijević has remained an unsilenced artistic voice challenging the passive art community and immovably conservative institutions.^[3]

[2] - *Skart* means *scraps* or *rejects*, and the full meaning of the word may be traced in the orientation towards discarded and rejected human practices suddenly reappearing. For further reading see: B. Dimitrijević, *The Aesthetic of Critical Modesty, Siksi - The Nordic Art Review*, XIII, no. 3-4, 1998, pp. 89-91.

[3] - For further reading see: D. Sretenovic, *Rasa Todosijević, Geopoetika*, Belgrade, 2002.



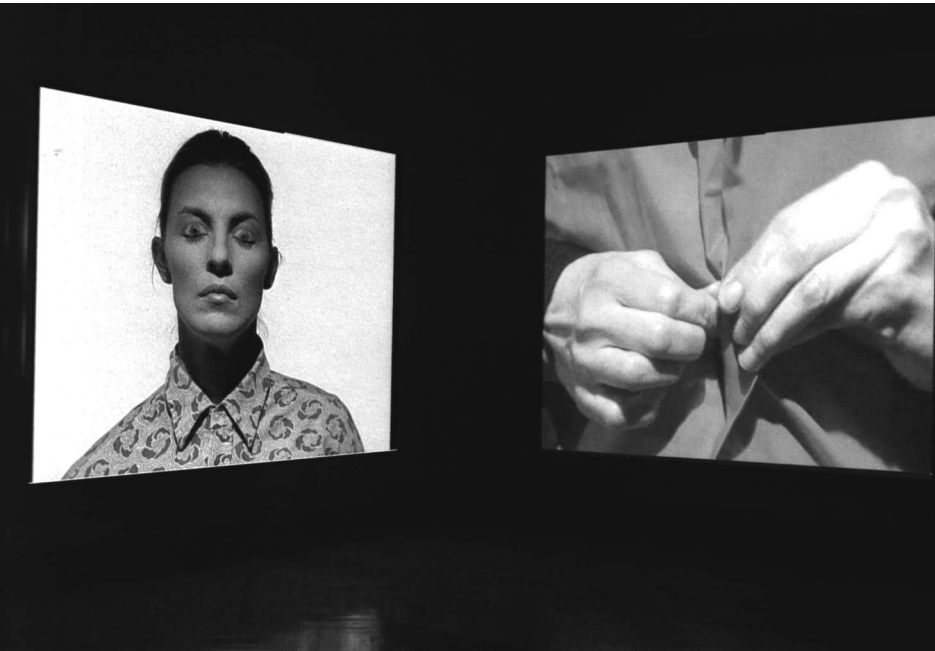
Zoran Naskovski - A cincea dimensiune sau Bună dimineața domnule Courbet / The Fifth Dimension or Good Morning Mr. Courbet, 1998, cibachrome, 50x74cm

In the second half of the 90s, another artist questioned the untouchably regressive social ambience of cultural production. Milica Tomić, in a series of video installations (starting with *XY Ungelöst*, 1997), performances and photographic works, explored the very notion of trauma totally repressed in a Serbian society that tried to disassociate itself from any sense of collective and personal responsibility for the political projects and brutal crimes that had shaped the identity of the whole community[4]. She has rejected the option of detachment and artistic disengagement by maintaining an integrity that showed that visual art was where a traumatic content could become visible, and an object of a theoretical inquiry, a lost-and-found object that had many repercussions on the whole of society and especially on the process of cultural analysis. More recently, she has examined certain cultural phenomena that created a cultural logic during Milošević's period, like the phenomenon of “turbo-folk” that is now serving as a cultural scapegoat for the sense of creative disorientation of the “high” cultural scene.[5]

It would be extremely difficult to mention all the influential art projects in Serbia during the 1990s, but it is especially important to mark those that have been carried out with the greatest artistic rigour. At the beginning of the 90s, it was Mirjana Djordjević who, together with Ivan Ilić, broke away from the expressionism and quasi-mysticism of the 80s and produced impersonal, industrialized and unemotional objects that related in a striking way to political and gender issues[6]. It is with the meticulous works by Zoran Naskovski that the Serbian art of the 90s achieved a re-negotiation with the most radical tradition of pictorial modernism, and also an observant eye, sensitive both to ideological representations and to micro-utopian everyday practices[7]. Uroš Djurić combined references to Suprematist painting with Belgrade underground iconography, and has more recently produced “relationist” projects exploring populist discourses that dominate the cultural field.[8]

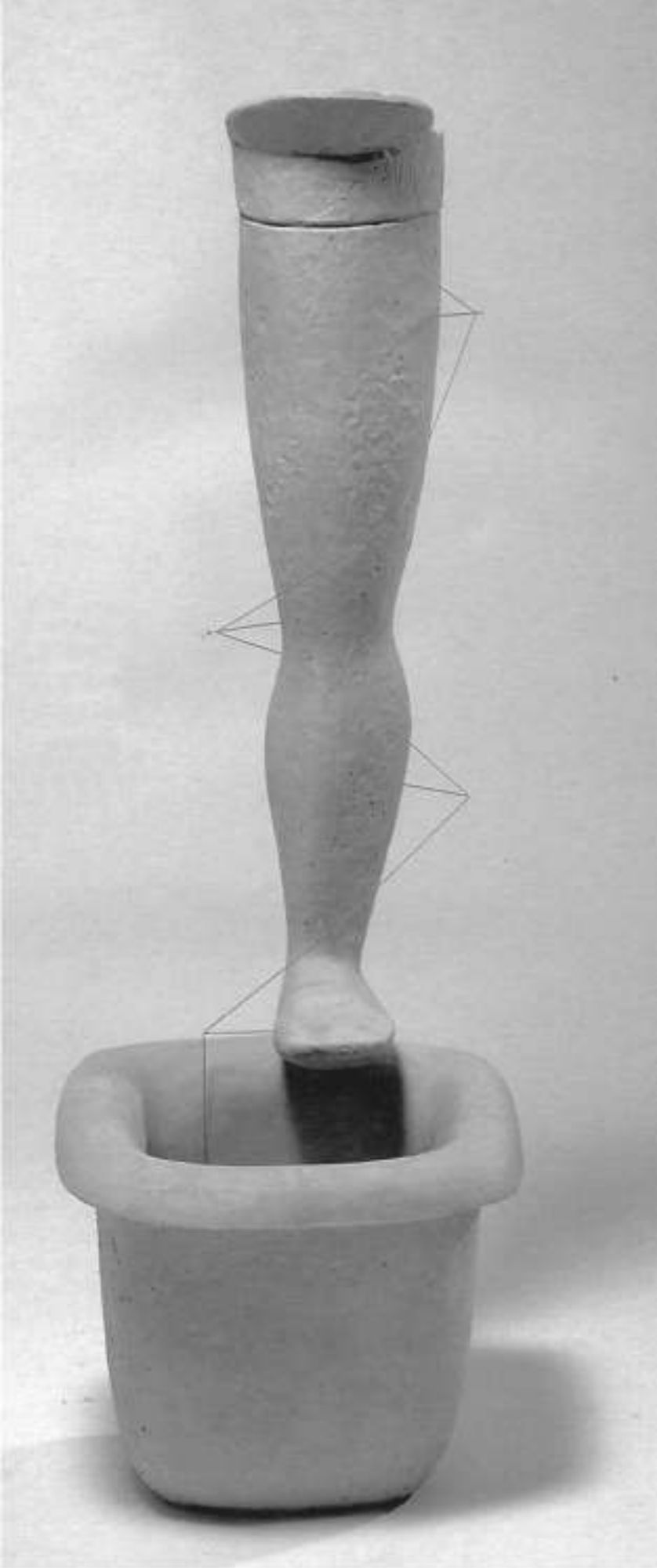
One of the most consistent projects was 1996-2000 by the artistic association Apsolutno from Novi Sad, a multimedia presentation combining a theoretical polemic on media globalisation[9]. One should also mention many other artists that made a strong impact by maintaining the highest standards of artistic creation in spite of the financial and social obstacles, artists as diverse as Neša Paripović, Era Milivojević, Predrag Nešković, Zdravko Joksimović, Mrdjan Bajic, Nina Kocić, Talent, Vesna Pavlović, pRT, Zoran Todorović, Dejan Andjelković, Jelica Radovanović, and many others.[10]

Younger artists who rely on the traditional medium of painting represent



Milica Tomić - xy ungelost, 1996-1997, video instalație /video installation

[4] - For further reading see the catalogue *Milica Tomic* (Galerie im Taxispalais, Innsbruck + Kunsthalle, Wien, 1999) with texts by Branimir Stojanovic, Silvia Eiblmayr, Branislava Andjelkovic, Branislav Dimitrijevic.
 [5] - See B. Dimitrijevic, *This is Contemporary Art!: Turbo-folk and its radical potential*", in M. Grzinic (ed.), *The Real, the Desperate, the Absolute*, Galerija sodobne umetnosti, Celje, Graz, 2001, pp. 55-64.
 [6] - See Jesa Denegri, *The Context of Mirjana Djordjevic's Art*, in *Mirjana Djordjevic 89-01*, Publikum, Belgrade, 2001.
 [7] - For further reading see: B. Dimitrijevic, *Trans-/ Trance, or, Journeys by Intensity*, in *Zoran Naskovski: Last Exit*, Publikum, Belgrade, 1997.
 [8] - For further reading see: Stevan Vukovic, *Personal experiment in art*, in Uros Djuric, *Works 1989-1997*, Samizdat, Belgrade 1998.
 [9] - See: Association Apsolutno, *The Semiotics of Confusion*, in Stephen Kovats (ed.), *Ost-West Internet / Media Revolution*, Bauhaus Edition 6, Frankfurt/New York, 1999, pp 242-255.



something of an oddity on the art scene these days. In this context the paintings of Biljana Djurdjević are oddities indeed. Djurdjević's images of cynical aggressiveness, threatening masculinity, accompanied by the most interesting art-historical references, have opened up a space for the visualisation of hidden aspects of social trauma in this society. Her paintings are not overtly political, but they shed light on politics and social issues. These paintings show the core of aggression, not its violent manifestations, but its firm ideological and sexual positioning. Biljana Djurdjević can be understood as someone depicting the social sphere itself, not directly, but its *day-mare fantasies*, the psychological background behind, and within, one savagely wrecked and deeply culpable society. Also, at the turn of the century, the art scene became even more dynamic with the appearance of a younger generation of artists like Vladimir Nikolić, Zsolt Kovacs, Nikoleta Marković, Vera Večanski, Miodrag Krkobabić, Ivan Grubanov, Ivan Petrović, Siniša Ilić and others. A particular niche is occupied by Tanja Ostojić, the most “nomadic” of Serbian artists, who through her relationist and communicational projects, is making a significant impact in different European art contexts.[11]

By just mentioning the names of some artists that have made the artistic community in Serbia vibrant, it may seem that the 90s in this country were not as hostile towards the arts as it is usually claimed. However, as we have stressed, this significant art production was not institutionally supported, and it was very difficult to show works except in alternative venues or smaller galleries. More paradoxically, many of these artists have been more visible on the international scene than locally, which has given a greater sense of urgency to the serious rethinking of the institutional treatment of art in this country after the fall of Milosevic's regime. The revitalization of the Museum of Contemporary Art is underway and, as one of the first steps in this process, the exhibition *Konverzacija* was organised in October / November 2001 as the first big international contemporary art show in Serbia since the mid-

Zdravko Joksimović - *Îmi amintesc / I remember*, 2001, metal, porțelan / porcelain, ulei / oil

eighties. Local artists, who had had no opportunity to exhibit in a “main-stream” art space during the previous ten years, were invited as well as those prominent international artists with whom we had maintained some form of dialogue, professional and artistic, throughout ten years of trauma and isolation.[12]

Perspectives

Primarily because of the lack of any financial boost, but also because of a certain sense of inertia among young artists, the full development of the scene which will produce more ambitious as well as more radical artistic attitudes has not yet been achieved. I believe that the crucial reason for this lays in a constant reliance on the already existing artistic venues and institutions. Apart from the dense programme of the Museum of Contemporary Art, which performs both the role of the Museum (with historical re-evaluations) and of the “Kunstahalle”, other city galleries continued with their usually unambitious programme of mixed quality. Belgrade's Students Cultural Centre (crucial for the 1970s and 1980s) is still a gathering point for the youngest generation of artists, but it remains to be seen whether this generation will finally take artistic production out of existing frameworks. New initiatives are very rare and they are mostly linked to media-based art in which the most important role has been played by the new media centre KUDA.ORG in Novi Sad. Apart from these two cities, we may say that there are only a very few towns in which there is a sense of participation in the art field: Vršac, Pančevo, Čačak, Kraljevo and Šabac should be mentioned. Also, in terms of private initiatives, there is only one gallery in Belgrade with the consistent programme, Gallery Zvono.

In general, without new artists' initiatives, new temporary venues and without achieving alternative means to fund artistic projects and more aggressive presence in the social sphere, the scene in Serbia remains confused between attempts to create authentic critical atmosphere and attempts to attract international attention, market, money... This may be illustrated by attitudes of artists towards the vogue of “Balkan shows” which created a depressing atmosphere of split between the internationally recognized artists, who are often locally, and mostly undeservingly, accused of “licking” boots of Western art promoters; and those who instead of employing their critical standpoints in order to create a refreshing alternative to the closed system (art academy - solo show in some city gallery recognition by some established writer participation at some international show possible international career relocation to some bigger European art centre) show a lack of creative thinking which could both make difference locally but would as well establish alternative links internationally. There are some examples, especially among students of architecture who show new ways of networking, of getting out of this inertia. The process of networking has already started, and many initiatives already either succeeded or failed. Yet the principle of networking in our region has to change. It has to change from “we are networking because there are Western funders that want us to do so” to “we adopt fundamental principles (ethical and ideological) which both bind and destabilize concept of contemporary Europe but we do *our own stuff!*”. Hereby we shall see that our region is not only Zagreb, Bucharest, Belgrade or Sophia, but also Glasgow, Cairo, Belfast, Yerevan, Rotterdam, Cape Town, Helsinki, and who knows where else...

[10] - See books/monographs on some of these artists: *Nesa Paripovic - Autoportet*, Prometej, Novi Sad, 1996 (text by Misko Suvaković); *Era Milivojevic*, Geopoetika, Belgrade, 2001 (text by Jovan Cekić); *Zdravko Joksimović - Sculptures 1990-1998*, Beograd, 1999 (text by B. Dimitrijević); Mrdjan Bajic and Branka Arsić, *Dictionary*, Dental, Beograd, 1995.

[11] - See: Suzana Milevska, *Spectacle of Invisible, NU - Nordic Art Review*, vol. LII No. 5, 2001.

[12] - *Konverzacija*, Museum of Contemporary Art / Centre for Contemporary art, Belgrade, 2001. (Texts by Andjelković, Dimitrijević and Sretenovic) Apart from Serbian artists, other participants at the show include Huseyin Alptekin, Lucezar Boyadziev, Phil Collins, Roza el Hassan, Yuri Leiderman, Marko Kovacic, Dan Perjovschi, Anri Sala, Jayce Salloum, Tomo Savić Gecan and others.

ALTE

ARTE

Lilia dragneva

Centrul pentru Artă Contemporană, Chișinău [ksa:k], în colaborare cu *Relations*, proiect inițiat de *Kulturstiftung des Bundes* Berlin, a lansat un proiect unic care are drept scop producerea și difuzarea pe întreg teritoriul Republicii Moldova a unui ciclu de emisiuni televizate despre arta contemporană, cu genericul ALTE ARTE.

ALTE ARTE este un program care îmbină aspectul informațional, analitic și educațional, încercând să creeze un spațiu public în care să fie puse în dezbatere diverse aspecte din sfera cultural-artistică a contextului.

Lilia Dragneva este artistă și directoare a Centrului de Artă Contemporană Chișinău, [ksa:k].

Urmărind dezvoltarea cronologică a artei contemporane din Republica Moldova am putea menționa câteva etape de evoluție. La mijlocul anilor '90, într-o atmosferă culturală în care lipsea cu desăvârșire ceea ce se numea artă contemporană, este creat Centrul de Artă, care prin apariția sa și, bineînțeles, printr-un efort comun al celor ce l-au deschis, implantează „artificial” în acest spațiu geografic standardul „vestic” al artei contemporane. Fără îndoială, apariția în cadrul Fundației Soros a Centrului pentru Arta Contemporană (CSAC) a stimulat consolidarea instituțională a artei curente și amplificarea democratizării mesajului artistic. Astfel, apariția artei contemporane nu a fost inițiată de „mediul artistic contemporan” din Moldova cum s-a întâmplat în alte țări ci, oricât ar părea de paradoxal, de Centrul pentru Arta Contemporană.

Pe acest fundal a apărut un grup de artiști, care formează pe parcursul mai multor ani nucleul manifestațiilor artistice organizate de cei de la Centru. Mulți dintre ei realizează proiecte curatoriale proprii, pleacă la studii peste hotare, se afirmă pe scena artistică internațională, producând un adevărat *coup d'etat*. La începutul anului 2004 un grup de artiști tineri (o nouă generație) confirmă prin prezența sa existența scenei artistice contemporane moldovenești. Prin urmare, s-a ajuns la momentul când acest bagaj de informație trebuia „introdus” publicului; publicul larg trebuie familiarizat cu noile realizări, de asemenea să fie atrași și interesați artiștii noi. Așadar, era nevoie de o mediatizare către public,

[1] - DEX Dicționarul Explicativ al
Limbii Române, București, 1996

care ar fi fost mult mai eficientă decât organizarea taberelor, a evenimentelor, a proiecțiilor publice sau a publicațiilor periodice. Mai bine zis e nevoie de ceva care nu ar înlocui metodele de distribuire a informației, ci le-ar completa.

O altă problemă foarte importantă este lipsa de informație în întreg domeniul învățământului artistic, câtă vreme în învățământul de stat lipsește cu desăvârșire un program adecvat. Lipsesc materialele și informația, noile genuri de producție culturală, fapt care dă naștere unei abordări teoretice total greșite în instruirea noii generații de artiști.

În această perioadă devine evidentă lipsa de informare publică, a unei noi și avansate metode care ar constitui următoarea verigă din spirala de evoluție a artei contemporane din Moldova. În acest context a apărut ideea, inițiată de Pavel Brăila, de a contribui la completarea acestui gol informațional prin intermediul TELEZIUNII.

O idee utopică, într-un spațiu inexistent

De ce utopică? Pentru că ține de un „*ideal, concepție politică sau socială generoasă, dar irealizabilă (din cauza condițiilor obiective date)*”[1], pentru că părea a fi un proiect fantezist, irealizabil.

Utopică din start prin (im)posibilitatea:

- formării unei echipei de colaboratori, capabile să implementeze această idee; pe de o parte o echipă formată din artiști și curatori care încearcă într-un timp scurt să studieze bazele de producere a unei emisiuni televizate și pe de altă parte un grup de persoane din lumea *management*-ului și *mass media* care acumulează cunoștințe în domeniul artelor contemporane.

- difuzării acestei emisiuni, o emisiune de artă contemporană de 30 de minute, în *prime time*, la unicul post național TV (un fenomen care stârnește nemulțumiri în rândul populației), într-o țară cu un regim comunist, *mass media* cenzurată, directori TV care se schimbă o dată la două luni și un colectiv gata în orice moment să mai declanșeze o grevă.

În aceste circumstanțe, Centrul pentru Artă Contemporană, Chișinău [ksa:k], în colaborare cu *Relations* (proiect inițiat de *Kulturstiftung des Bundes Federal Cultural Foundation*, Berlin, Germania), a lansat un proiect unic care are drept scop producerea și difuzarea pe întreg teritoriul Republicii Moldova a unui ciclu de emisiuni televizate despre arta contemporană, cu genericul ALTE ARTE. Prima emisiune a fost difuzată pe data de 29 ianuarie 2005.

ALTE ARTE

ALTE ARTE este un program dedicat artei contemporane, cu un cronometraj de 30 de minute și este difuzat de două ori pe lună la TVM. Programul îmbină aspectul informațional, analitic și educațional. Prin intermediul emisiunii sunt scoase la lumină diverse forme și subiecte ale artei contemporane, în același timp fiind evidențiat impactul pe care aceasta, în calitatea sa de purtător de valori și norme cultural artistice, îl are asupra societății. În afară de materiale informaționale și educative ne propunem să prezentăm și lucrări artistice realizate în exclusivitate pentru televiziune. În acest fel îmbinăm două formate diferite: „TV despre ARTĂ” și „ARTĂ la TV”. Reportajele ALTE ARTE îmbină evenimentele locale, regionale și internaționale. Aici sunt prezentate diverse instituții, galerii, evenimente, portrete ale artiștilor.

subiecte și evenimente sociale din Republica Moldova. Astfel, ALTE ARTE încearcă să creeze un spațiu public în care să fie puse în dezbateri diverse aspecte din sfera cultural-artistică a contextului. Ținând cont de faptul că unul din componentele emisiunii este contribuția artiștilor din străinătate, acest lucru va stimula dialogul cultural-artistic adecvat care corespunde fluxului internațional de idei.

Formatul emisiunii este destul de simplu: în cadrul primei secțiuni sunt prezentate reportajele televizate despre anumite evenimente, curente, interviuri cu personalități din domeniul artei contemporane. Un alt compartiment, ALTE ARTE STUDIO, este dedicat artiștilor contemporani care produc o lucrare pentru emisiune. AGENDA conține noutăți din domeniul artei contemporane, fie ele locale sau internaționale. Galeria ALTE ARTE propune spre vizionare o lucrare artistică prezentată în timpul ei real. Lucrarea este extrasă din arhiva Centrului pentru Artă Contemporană [ksa:k].

Întrucât emisiunea are un caracter specific și necesită din partea colaboratorilor cunoștințe atât tehnice cât și teoretice în domeniul artei contemporane, concomitent pentru reporteri sunt organizate sistematic o serie de activități adiționale care includ cursuri teoretice, ateliere de artă contemporană și producție video. La fel, pentru a lărgi cercul de colaboratori, reporteri, artiști sunt organizate în zilele de joi, întruniri cu Grupul de Suporteri. La aceste întruniri sunt invitați toți acei care își doresc să se informeze și să se familiarizeze cu arta contemporană. În cadrul acestor întruniri au loc vizionarea filmelor, lucrărilor video, prezentările artiștilor cu ocazia cărora participanții pot să-și expună propriile păreri, pot participa la dezbateri artistice, pot stimula apariția noilor idei și, desigur, comunica cu artiști. Totodată pe site-ul emisiunii www.altearte.md, a fost creat un *mailing list* și un forum de discuții.

Alteritatea și indivizii-pasional

„Alteritatea este opusă identității. Într-o epocă a individualismului, a manifestării încrâncenate a «eu»-lui auctorial, este urgentă nevoie de a descoperi și alte spații de expresie, altele decât «mitologiile personale», lansate în anii '70. Mai mult decât atât, în spații culturale care până mai ieri erau definite în termeni «carcerali», cum este și cazul Republicii Moldova, devine imperios necesar a se analiza modul în care «noutățile», de tot felul, au pătruns în acest sistem artistic și cum s-au încetățenit ele aici. Interesant de urmărit cum noutățile, și mai ales actele de natură culturală, au fost receptate de comunitatea locală.

Concepte înrudite cu cel de «alteritate»: marginalitate, creolizare, metisaj cultural, nomadism stilistic, cultură alternativă, kitsch, post-colonialism, bandă desenată, revoluții media, etc.”[2]

Suntem ALȚII pe mapamond în sens teritorial, ALȚII în mediul nostru cultural, inert și în bună parte conservator și acceptăm, mai bine zis folosim această alteritate. Proiectul ALTE ARTE este un apel lansat de un grup restrâns de indivizi-pasional ai scenei artistice actuale, fie ea locală sau internațională.

„Este evident, că individul, personalitatea însăși, formează în jurul său o tensiune, posedă un câmp energetic real sau o îmbinare a acestora...”[3]

[2] - Vladimir Bulat, *Alteritate/ alterități*, revista *ArtHoc*, iarna, 2003

[3] - Lev Gumilev, *Geografia etosului în perioada istorică*, Nauka, 1990.



ALTE ARTE

LILIA DRAGNEVA

The Centre for Contemporary Arts Kishinev, [ksa:k], in cooperation with *Relations* (a project initiated by *Kulturstiftung des Bundes* , Berlin, Germany), launched a unique project aiming to produce and broadcast on the entire territory of the Republic of Moldova a series of televised shows about contemporary arts, under the title ALTE ARTE. ALTE ARTE programme has a combined informational, analytical and educational character, attempting to create a public space in which various aspects of the cultural and artistic environment in the country are debated.

Tracking the chronological development of contemporary arts in the Republic of Moldova, we could highlight several evolution stages. In the mid-1990-s, in a cultural atmosphere completely devoid of what is called contemporary arts, the Contemporary Art Centre was created, which, through its arrival and, certainly, through the communal efforts of those who opened it, "artificially" implanted in this geographic space the "Western" standard of contemporary arts. Without any doubt, the birth within the Soros Foundation of the Centre for Contemporary Arts (SCCA) stimulated the process of institutional strengthening of the current art and the development of the democratisation of the artistic message. Thus, the birth of contemporary arts was not initiated by the "contemporary artistic environment" in the Republic of Moldova, the way it happened in other countries, but, as paradoxical as this may seem, by the Centre for Contemporary Arts.

A group of artists emerged, forming for several years the nucleus of the artistic events organised by those at the Centre. Many of them realized their own curatorial projects, studied abroad, were successful on the international art scene, producing a real *coup d'etat*. At the beginning of 2004, a group of young artists appeared (a new generation), confirming through its presence the existence of the Moldavian contemporary artistic scene. As a result, the moment came for this information load to be "inserted" to the public; the general public must be made familiar with the new achievements and the new artists need to be attracted and interested. Therefore, there is a need for a media campaign for the public, which would be much more effective than the organization of art camps, of events, of public screenings or the publication of periodicals. In other words, there is a need for something that would not replace the information distribution methods, but that would complete them.

Another very important issue is the lack of information in the entire domain of artistic education in the Republic, and the state-run education system completely lacks an appropriate programme. There is a lack of training materials, of new types of cultural production, fact that generates an entirely wrong theoretical approach in training the new generation of artists.

In this interval, the lack of mass information becomes obvious, as well as of a new and advanced method that would constitute the next link in the evolution spiral of contemporary arts in the Republic of Moldova. Coming out of this context was the idea, initiated by Pavel Brăila, to contribute to the filling of this informational gap with the help of TELEVISION.

An utopian idea, in an inexistent space...

Why utopian? Because it is "a place of ideal perfection especially in laws, government, and social conditions"[1], because it seemed a fanciful project, impossible to carry out.

Utopian from the start because of the impossibility of:

- assembling a team of collaborators, capable of implementing this idea. On the one hand, a team made of artists and curators who try, in a limited time, to study the basics of producing a television show, and on the other, a group of individuals from the world of management and media, acquiring knowledge in the domain of contemporary arts.
- broadcasting such a show. A 30-minute show on contemporary arts, on prime time, on the single national TV station (a phenomenon that stirs discontent in the population), in a country under communist rule, with a censored media, with TV station directors being changed once every two months and with staff permanently on the brink of another strike.

In these circumstances, the Centre for Contemporary Arts Kisinev, [ksa:k], in cooperation with *Relations* (a project initiated by *Kulturstiftung des Bundes* *Federal Cultural Foundation*, Berlin, Germany), launched a unique project aiming to produce and broadcast on the entire territory of the Republic of Moldova a series of televised shows about contemporary arts, under the title ALTE ARTE. The first show was broadcasted on January 29, 2005.

ALTE ARTE

ALTE ARTE is a programme dealing exclusively with contemporary art, with a length of 30 minutes, and it is broadcasted twice a month on TVM (the national TV station). The programme has a combined informational, analytical and educational character. This programme brings to light the various forms and subject-matters of contemporary art and, at the same time, it highlights the impact contemporary art, in its position as a carrier of cultural and artistic values and norms, has on society. Apart from informative and educational material, we also aim to showcase artwork made exclusively for television. Thus we can combine two different formats: "TV on ART" and "ART on TV".

The ALTE ARTE news reports cover local, regional and international events. Here are presented various institutions, galleries, events, artists' portraits, there are reports mirroring in depth several social topics and events from the Republic of Moldova. Thus, ALTE ARTE attempts to create a public space in which various aspects of the cultural and artistic environment in the country are debated. Taking into account the fact that one of the show's

[1] - Merriam-Webster Dictionary online - www.m-w.com

[2] - Vladimir Bulat, *Alteritate/alterițăți (Alterity/alterities)*, ArtHoc magazine, winter, 2003.

[3] - Lev Gumilev, *Geografia etosului în perioada istorică (The geography of ethos in the historical period)*, Nauka, 1990.

components is the contribution of the artists abroad, this will encourage an appropriate cultural and artistic dialogue, answering to the international flux of ideas.

The show format is quite simple: in the first section are presented video reports on certain events, currents, interviews with personalities from the domain of contemporary art. Another department, ALTE ARTE STUDIO, deals with contemporary artists producing artwork for the show. AGENDA contains news from the domain of contemporary art, be they local or international. The ALTE ARTE Gallery offers the viewer a work of art show in real time. The source for the art work is the Centre for Contemporary Art [ksa:k] archive.

Due do the fact that the show has a specific character, and it requires from the collaborators both technical and theoretical knowledge in the domain of contemporary art, at the same time, for the reporters, regularly there are organised a range of additional activities including theory classes, contemporary art and video production workshops. The same way, in order to enlarge the circle of collaborators, reporters, artists, every Thursday there are organised meetings with the Supporters' Group. In these meetings are invited all those who wish to obtain information and to become familiar with contemporary arts. Within these meetings there are film and video screenings of the works, artists' presentations, and the participants can express their own opinions, take part in artistic debates, stimulate the apparition of new ideas and, of course, communicate with artists. On the show's site, www.altearte.md, we created a mailing list and a discussion forum.

Alterity and passionate individuals

„Alterity is opposed to identity. In an era of individualism, of the obstinate manifestation of the auctorial "ego", there is an urgent need to discover other spaces for expression, other than the «personal mythologies» launched in the '70-s. Moreover, in cultural spaces that until not long ago were defined in «lock up» terms, as is the case of the Republic of Moldova, it becomes imperiously necessary to analyse the way in which «novelties», of all kind penetrated this artistic system, and how they became household items here. It is interesting to track the way novelties, especially those of cultural nature, were received by the local community.

Concepts related to that of «alterity»: marginality, creolisation, cultural *métissage*, stylistic nomadism, alternative culture, kitsch, post-colonialism, comic strip, media revolutions etc.”[2]

We are the OTHERS, the ALTER-s, on the world map in the territorial sense, the OTHERS in our own cultural environment, inert and for the most part conservative, and we accept, or, more precisely, we use this alterity. The ALTE ARTE project is a call launched by a small group of passionate individuals of the current art scene, be it local or international.

„It is obvious that the individual, the personality itself, creates around it a voltage, it has a real energy field, or a combination of them...”[3]

Translated by Sorana Lupu

centrul israelian pentru artă digitală

eyal danon

“Centrul Israelian pentru Artă Digitală exemplifică atât dificultățile cât și succesele comune tuturor centrelor New Media din lume, în combinație cu specificitățile realității Orientului Mijlociu. Centrul este susținut din bani publici, promovează o agendă curatorială conștientă social și este amplasat într-o zonă industrială, departe de centrul urban al galeriilor și muzeelor. Aici se expune artă contemporană în trei limbi diferite, într-o epocă a toleranței zero față de culturile vecine.”

Centrul Israelian pentru Artă Digitală, fondat în 2001 în zona industrială Holon, a pornit ca o inițiativă a municipalității, pe linia programului său de promovare a activităților culturale în oraș. Până acum zece ani, Holon era considerat drept o suburbie cenușie a Tel-Avivului. Nu avea nici o instituție culturală importantă, iar locuitorii săi mergeau în Tel-Aviv să consume cultură. Treptat, orașul a trecut printr-o revoluție bugetară, care recunoștea importanța promovării inițiativelor culturale locale. Rezultatul a fost o dezvoltare mărită a instituțiilor de cultură în Holon, în domenii precum teatrul, dansul, *design*-ul și altele. Majoritatea proiectelor au scopul utilitar de a transforma imaginea orașului; în plus, această nouă politică a făcut posibilă funcționarea unor spații de producție culturală cu finanțare publică. Aceasta reprezintă o îndepărtare binevenită de atitudinea generală a Israelului de azi față de promovarea activității culturale la nivel urban local.

Centrul funcționează într-o clădire folosită înainte ca școală publică. Amplasarea Centrului în afara inimii Tel-Avivului are avantaje și dezavantaje, distanșând activitatea lui de scena artistică obișnuită a Tel-Avivului, dar în același timp permițându-i să mențină legătura cu comunitățile periferice care înconjoară orașul. Centrul de Artă Digitală este finanțat din fonduri publice, în principal de către municipalitatea Holon-ului, care asigură un buget pentru întreținerea clădirii și plata personalului. Bugetele pentru activități sunt obținute per proiect. Realitatea financiară a Centrului menține un semn de întrebare asupra existenței sale. Centrul ar putea avea un sfârșit abrupt din cauza schimbărilor politice la nivelul municipalității Holon-ului, din cauza neînțelegerii duratei de timp necesare pentru ca un asemenea Centru să devină consacrat și familiar publicului sau din cauza schimbărilor de prioritate bugetară.

Centrul a crescut destul de repede, de la fondarea lui sub forma unei galerii cu un singur spațiu, acum 3 ani și jumătate. El ocupă acum aproximativ 2000 de metri pătrați de spațiu expozițional. În afara expozițiilor din galeriile proprii, Centrul participă la expoziții și proiecte din alte zone ale Israelului și din străinătate. A participat la Bienala de la Gwangju, în Coreea, la VIDEOZONE prima bienală video din Israel, la festivalul de teatru marginal de la Akko, și la festivalul *Reading Power Plant* de la Tel-Aviv. Pe lângă aceste proiecte, Centrul a fost implicat în diferite parteneriate de producție teatrală. Centrul organizează seminarii pentru artiști și studenți și dezvoltă în momentul de față un Laborator de Informatică Fizică în care artiștii vor dezvolta noi soluții tehnologice pentru proiecte artistice și științifice.

Comunitatea

Legătura cu comunitatea locală a fost una din cele mai complicate probleme cu care s-a confruntat Centrul în decursul celor 3 ani și jumătate de activitate. Cu toate că formulările oficiale ale scopului Centrului puneau în prim plan încercarea de a stabili o legătură cu comunitatea înconjurătoare a Holonului, rutina zilnică și realitatea producției au dovedit că aceasta era o misiune greu de îndeplinit. Faptul că era singura instituție de artă contemporană din oraș, cu buget de publicitate și reclamă limitat, a însemnat că publicului larg îi trebuia mai mult timp să cunoască Centrul, mai ales având în vedere că era vorba de arta noilor medii.

Dându-și seama de acest lucru, Centrul pentru Artă Digitală a hotărât de la început să se axeze pe activități la nivel național și internațional, construindu-le pe baza unui public familiar cu limbajul noilor medii și pregătit pentru tipul de comunicare și cercetare promovat de acest Centru. Succesele din acest domeniu vor servi mai târziu drept instrumente pentru refacerea legăturii cu comunitatea locală prin expoziții și proiecte. Linia curatorială a Centrului se bazează pe această concepție, ceea ce a generat un program care este internațional, dar care este foarte relevant pentru realitatea locală.

Câteva cuvinte despre societatea israeliană și despre scena artistică

În societatea israeliană se găsește o lume bogată și uneori contradictorie de imagini privind caracterul ei, granițele ei (atât politice cât și sociale), compoziția populației sale, originile ei culturale și direcțiile ei politice. Astfel, de exemplu, Israelul este reprezentat în discursul politic de următoarele atribute, din care dăm numai câteva exemple: „singura democrație din Orientul Mijlociu”, „o țară de imigranți”, „un creuzet social (un *melting pot*)”, „un ghetou înarmat”, „un stat bi-național”, „o societate levantină”, „o insulă occidentală în Orient”, „o mică Americă”.

Aceste imagini, cu dublul lor mesaj, au un impact semnificativ asupra societății israeliene. Ele sunt înțelese în contextul chestiunilor de mai mare anvergură care se află în centrul discursului public, adânc înrădăcinate în procesele ascunse care modelează definiția și reprezentarea indivizilor și a grupurilor. În aceste condiții, cea mai mare parte a discursului din societatea israeliană și din sfera culturală se leagă intens (chiar obsedant) de încercarea de a înțelege, de a explica și de a decodifica mediul cultural.

Contradicția și multiplicitatea opiniilor din societatea și cultura israeliană derivă din dihotomia Est - Vest, „Așchenazi” „Sefarzi”. Această dihotomie se manifestă pe scena artistică israeliană prin tensiunea dintre „local” și „universal”. Israelul există în Orientul Mijlociu, un spațiu în care naționalismul și religia joacă roluri centrale. Israelul se luptă, pe de o parte, să-și păstreze identitatea națională și religioasă, privindu-se dinspre afară spre înăuntru, și, în același timp, încearcă să-și promoveze acceptarea în „clubul occidental” al lumii, clădindu-și o economie de piață, implementând privatizarea pe scară largă, adoptând aproape total simbolurile culturale occidentale și așa mai departe.

Locul Occidentului în arta și cultura israeliană este, într-adevăr, major. Unul dintre autorii care s-a ocupat de această chestiune este Sarah Hinsky, în articolul său, *Eyes Wide Shut: On the Acquired Albino Syndrome on the Israeli Art Scene (Cu ochii larg închiși: despre sindromul albinismului dobândit pe scena artistică israeliană)* (*Theory and Critique*, vol. 20, 2002). Conceptul de „Occident” este ferm înrădăcinat în mediul artistic israelian ca principiu director, fasonându-l după modelul mediului artistic european. În acest sens, scena artistică israeliană este marcată de tensiunea dintre două categorii opuse: arta care încearcă să fie universală și, în același timp, locală, în vreme ce modelul „universal” este de fapt european.

Această afinitate reprezintă forța fundamentală din lumea artistică israeliană, iar originile sale sunt identice cu originile Vest-europene ale mișcării sioniste. Întemeierea unui stat evreiesc era percepută de mulți din mișcarea sionistă drept crearea unei „anexe” europene în Orientul Mijlociu, în care aspirațiile naționaliste și colonialiste puteau fi îndeplinite.

Atitudinea închisă a Israelului față de cultura arabă înconjurătoare provine din această percepție și privește cultura emigranților evrei din teritoriile arabe drept inferioară. Această închidere a început să se risipească abia în ultimele două decenii, permițând influxul de influențe oriental-arabe, resimțit în principal în muzica israeliană, care a fost supusă unei influențe vădite și în care există deseori colaborare între muzicieni din țări învecinate. Pe acest fundal, artele vizuale israeliene sunt preocupate de purtarea unui dialog cu „centrele de putere” artistice occidentale, ceea ce reprezintă probabil motivul principal pentru care nu se face nici un efort în momentul de față pentru crearea unei rețele de expoziții și de proiecte de schimburi de artiști cu țările vecine, precum Turcia, Grecia, sau chiar Egipt or Iordania. Conflictele culturale descrise aici pot fi privite într-un context mai larg ca parte a proceselor globale ce au loc în alte regiuni ale lumii și care implică societăți, țări, organizații și indivizi care trec printr-o redefinire și care creează noi căi și semnificații pentru activitățile lor.

Primele etape

În primele sale etape de funcționare, Centrul a promovat un program universal, axat pe chestiuni tratate la nivel mondial privind tehnologia și influența ei asupra artei, culturii și societății. Expoziții ale unor artiști precum Gebhard Sengmuller (cu al său VinylVideo), Vuk Cosic, Romi Achituv sunt un exemplu tipic al acestei abordări.

Cu toate acestea, această direcție a început, treptat, să se schimbe în relație cu realitatea socială și politică din societatea israeliană. Aceștia au fost anii în care Intifada El Aqsa a atins apogeul, o vreme în care era imposibil ca



Clădirea Centrului de Artă digitală din Holon / The building of Center for Digital Art in Holon.

artistul să lucreze în izolare, ignorând criza din jurul lui. Deci, după o serie de expoziții care au funcționat ca un fel de introducere în noile medii și în arta video, centrul atenției s-a mutat spre o agendă curatorială care dădea o mare importanță relevanței problemelor sociale, alături de noi tactici și noi moduri de producție artistică.

Această schimbare, la început, nu a fost rezultatul unei decizii curatoriale, ci a demarat aproape inconștient. Cu toate acestea, a fost o declarație foarte clară. În această perioadă Centrul a instalat lucrări ale unor artiști precum Yael Bartana, care critică și examinează diverse ceremonii și ritualuri publice într-un Israel aflat sub influența unei culturi din ce în ce mai militarizate, o expoziție a fotografiilor străini de presă despre conflictul palestinian - israelian, un proiect al artiștilor Dana Levi și Marc Lafia, care au înregistrat muncitorii străini cântând cântecele lor preferate și vorbind despre casă, și o expoziție a artiștilor albanezi intitulată *Bitter Sweet Harmony* (*Armonie dulce-amară*), curată de Eddie Muka. În aceste proiecte, artiștii au folosit instrumente digitale sau video pentru a reflecta asupra realității de zi cu zi din Israel sau din alte zone, similare atât din punct de vedere al condițiilor generale cât și din perspectiva activității artiștilor.

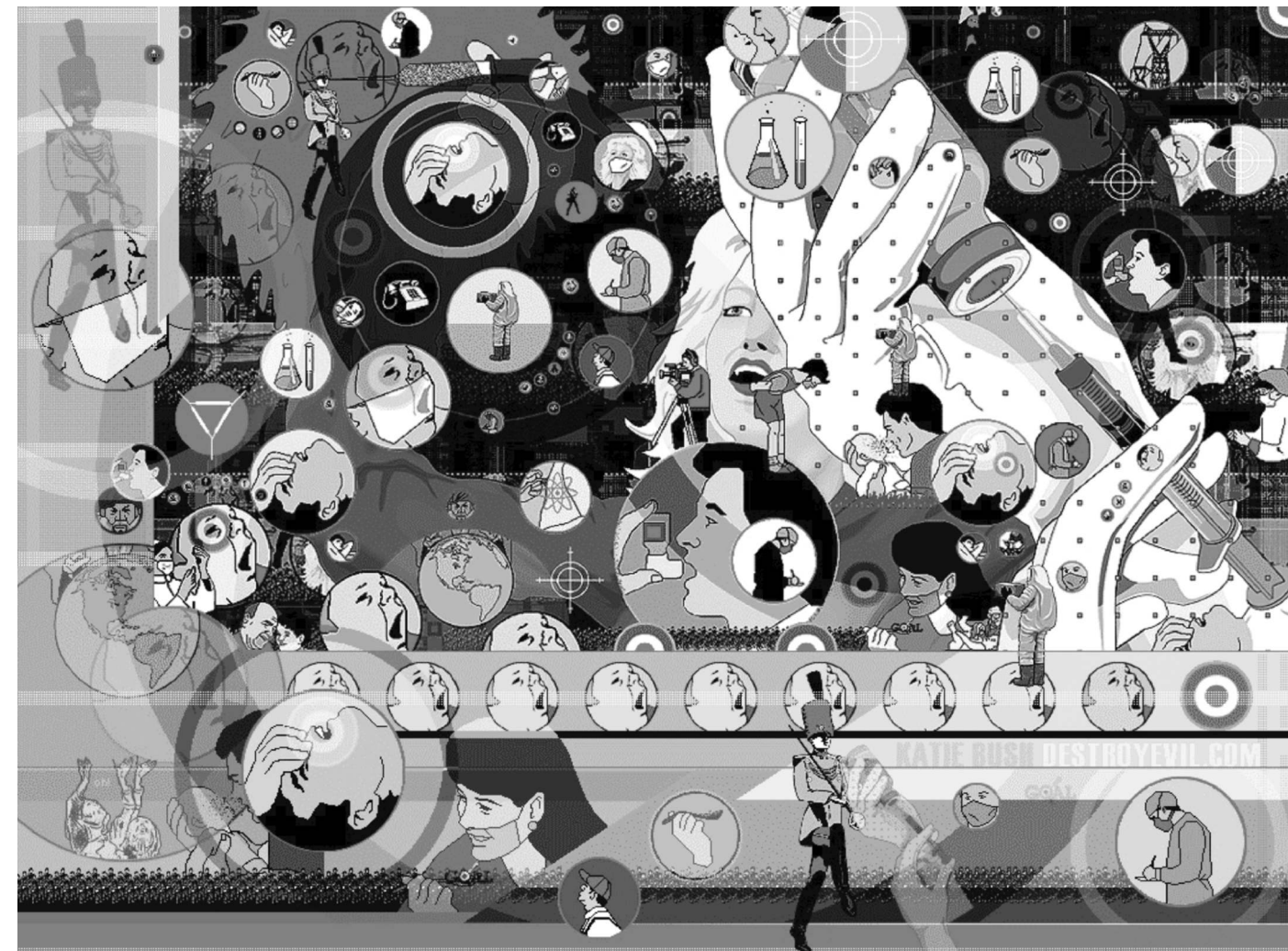
Limitări ale comunicării

Contradicția dintre natura artei expuse în Centru în prima parte a activității sale și realitatea societății israeliene era o sursă de continuă frustrare. Izolarea culturală a creat un mediu de lucru artistic care nu era hrănit de un schimb regulat cu mediul său înconjurător. O mare parte din arta noilor medii este bazată pe schimbul de informații și pe dialog, pe comunicare și colaborare. Acestea se bazează de obicei pe experiențe sau pe interese comune, care pot constitui o bază pentru producția artistică. Acest element central era absent de pe scena artistică israeliană, care producea încă după modelul Artist - Galerie - Public și în care se dădea prioritate talentului unic al artistului individual, înaintea altor modalități de producție care să promoveze o abordare colaborativă. Am considerat că era nevoie de o schimbare a modalității de producție, odată cu o schimbare a artiștilor participanți și a instituțiilor de colaborare, precum și de o focalizare a direcției și de cercetarea zonelor geografice de interes. Această percepție a dus la hotărârea de a schimba abordarea curatorială a Centrului și de a promova proiectul Hilchot Shechenim.

Proiectul „Hilchot Shechenim”

Reacția la condițiile deosebite ale comunicării culturale, mai ales în timpul Intifadei, a dus la hotărârea de a încerca înființarea unei rețele culturale regionale care să constituie o platformă pentru comunicarea dintre artiști, activiști, oameni din *mass-media*, oameni de film și publicul larg din Orientul Mijlociu. Această rețea urma să contracareze orbirea totală a scenei artistice locale față de câmpurile artistice vecine ce înconjoară Israelul și să devină un instrument pentru depășirea izolării regionale a producției artistice israeliene.

Odată cu prioritățile de formare a rețelelor promovate de proiectul „Hilchot Shechenim” (reglementări privind vecinii) [o referire la legile împărțirii proprietăților și a hotarelor, codificate de Rabinul Moshe ben Maimon în Mishna Torah, un comentariu al Torei], se căuta stimularea discursului despre influențele tehnologiilor digitale asupra culturii contemporane în general și a societății israeliene în particular.



Katie Bush - *Destroy evil*, Net Art Project, *Hilchot Shchenim* chapter A

Proiectul „Hilchot Shecheinim” a fost împărțit în trei expoziții principale, fiecare din ele însoțită de proiecții video, prelegeri, spectacole de performance și ateliere de lucru. Expozițiile au funcționat ca un laborator de idei despre artă și mijloace de comunicare, despre piață și schimburi; ele examinau felul în care schimbările sociale, culturale și tehnologice influențează arta și artiștii.

Evenimentele de tipul celor promovate de proiectul „Hilchot Shecheinim” trebuie înțelese ca o sursă actualizată de informații care oferă o vedere panoramică a vieții prin intermediul combinării limbajului artistic cu instrumentele culturii contemporane, ale *mass-media*, ale politicii și ale economiei.

Capitolul A (6.12.2003- 28.02.2004)

Prima fază a proiectului „Hilchot Shecheinim”, Capitolul A, un capitol axat pe cartografierea organizațiilor artistice independente care și-au găsit un loc în care să creeze fără a se muta în centrul euro-american sau fără a fi „dirijate de sus”, de la principalele centre artistice. Capitolul conținea proiecte desfășurate în comun de centre din zonele periferice și proiecte ale artiștilor din zone învecinate care reflectau schimbările petrecute pe scenele artistice locale în perioadele influențelor globale sau ale fricțiunilor național-etnice.

Capitolul A a fost împărțit în trei și a constituit pasul inițial către formarea rețelei regionale. Prima parte a fost expoziția *Walking Istanbul. Notes from the Quarantine (Istanbulul pe jos, însemnări din carantină)*, având drept curatori pe Erden Kosova și pe Basak Senova. Această expoziție a reprezentat proiecția unei anumite perioade din istoria recentă a Turciei, prin concentrarea asupra Istanbulului. Această perioadă a fost marcată de teroarea impusă de dinamica severă a politicii și a economiei. A fost de asemenea neglijată din cauza acestei dinamici. De la climat politic la economie dependentă de FMI, migrație internă masivă, schizofrenie culturală permanentă, alimentată de conflictele dintre Est și Vest, dintre secularism și fundamentalism islamic, dintre dreapta și stânga și, în sfârșit, naționalism și separatism.



Dina Shenhav & Doron Solmons - *Cupluri, Biblia în imagini / Couples, The Bible in Pictures*, Instalație video / video installation, Hilchot Shchenim chapter A, 2004

Plecând de la acest flux de condiții politice și culturale, proiectul avea în vedere reprezentările și producțiile vizuale și auditive ale unei anumite generații cea a începutului anilor '70: profund angajată politic și sever pedepsită pentru aceasta; și ce a anilor '80: o generație adormită, care a fost total apolitică. Cu toate acestea, cristalizarea acestei generații intermediare și a mecanismelor de producție artistică adoptate au fost fie neglijate, fie dizolvate în ritmul rapid al vieții. Expoziția s-a concentrat pe observațiile, remarcile și urmele vizuale ale orașului ca reflexie a lumii interioare, captată în realitatea de zi cu zi . Expoziția a inclus lucrări de Nermin Er, Memed Erdener, 2/5 BZ, Aydan Murtezaoglu, Bulent Sangar, și ZeN, laolaltă cu extrase din lucrările artistului de benzi desenate Kemal Aratan. Un spectacol de performance cu Anabala a însoțit expoziția, odată cu proiecția filmului artistic 9 de Umit Unal.

A doua parte a Capitolului A a fost *kesher zugi ("perechi")*, având drept curator pe Netta Eshel, care a invitat perechi de artiști care trăiesc împreună, dar care n-au colaborat niciodată într-un proiect comun. În acest cadru a fost produsă o lucrare nouă de către artiștii israelieni Doron Solomons și Dina Shenhav, intitulată *The Bibles in Pictures (Biblia în imagini)*.

În a treia parte a Capitolului A, au fost expuse lucrări ale unor artiști israelieni și străini artiști [1]

Capitolul B (24.4.2004- 24.7.04)

A doua fază a proiectului „Hilchot Shecheinim”, Capitolul B, s-a concentrat pe tacticile și strategiile folosite de artiști, de grupuri de artiști și de ONG-uri pentru crearea de rețele culturale și de proiecte de cooperare interculturală / artistică. Artiștii aleși pentru expoziție au adoptat tactici specifice războiului, finanțelor, comerțului, publicității și distribuției de masă. Expoziția a subliniat modul în care războiul, capitalismul și globalizarea modelează *mass-media* și modurile în care artiștii folosesc tehnologiile *media* pentru creația lor artistică.

Expoziția a oferit prima ocazie pentru o discuție deschisă în Israel despre tacticile și strategiile artei și despre rolul posibil al artiștilor în propria societate. Atunci când se folosesc termenii „tactică” și „strategie”, în contextul artei, este imposibil ca ei să fie separați de semnificația lor tradițională, asociată cu forțele militare. În această privință, „tacticile” reprezintă instrumentul folosit de cei slabi, iar „strategia” este instrumentul folosit de către stat, entitatea puternică. Totuși, această compartimentare poate suferi schimbări, iar rolurile pot fi inversate. Aceasta este o dezbateră destul de relevantă într-o societate militarizată cum este Israelul.

Lucrările expuse au oferit o nouă agendă pentru artiștii care luptă pentru reforma socială, pentru artiștii care consideră că arta nu este numai o oglindă a societății, ci poate juca și un rol în schimbarea socială. Aceasta este o artă care funcționează în era tehnologiei, a digitalizării, a informației; o artă care coexistă în dialog cu plagiatul, copia, imitația, duplicatul, manipularea, spionajul, supravegherea și imigrația.

Proiectul „Hilchot Shecheinim”, Capitolul B, și-a invitat vizitatorii să vadă proiecte construite pe baza cooperării, în care elementului colectiv i se oferă mai mare importanță decât contribuției personale. Această metodă de creație reprezintă, înainte de toate, trecerea de la cultura analogică la cea digitală nu numai în ceea ce privește reprezentarea digitală, viteza de producție, disponibilitatea și capacitatea de manipulare, ci și în ceea ce privește cedarea

[1] - Fikret Atay, *Dance of the Rebels (Dansul rebelilor)*, urtica Eduard Balaz, Violeta Vojvodic , *Dictionary of Primal Behaviour (Dicționarul comportării primare)*; Aya Ben Ron, *Hanging (Spânzurarea)*, *Guernica*; Liraz Pank, *4 Minute Exhibition (Expoziția de 4 minute)*; Shirley Shor, *Becoming (Devenire)*; Katie Bush, *Destroyevil.com*”; Jody Zellen, *Disembodied Voices (Voci fără trup)* ; Erational, *Flexplorer*; Birgit Glatzel, *A Friend Is a Friend of a Friend (Un prieten este prietenul unui prieten)*; Haim Ben Shitrit, *Conversations with Abed el-Wadood. Chapters 1, 2 and 3 (Convorbiri cu Abed El-Wadood, Capitolele 1, 2 și 3)*; Hadas Ofrat, *Never Ever (Niciodată, nicicând)*; Potatoland-Mark Napier, *Words, Feed (Cuvinte, hrănesc)* .



Haim Ben Shitrit - *Conversații cu Abed El-Wadood, capitolele 1,2,3 / Conversations with Abed El-Wadood Chapters 1, 2 and 3, video installation, Hilchot Shchenim chapter A, 2004*

[2] - Au contribuit cu lucrări următorii artiști:

Elyasaf Kowner, *I Wandered Relentlessly (Am rătăcit fără oprire)*; Gebhard Sengmuller și Effie & Amir, *Near East (Orientul Apropiat)*; Emanuel Danesch / David Rych, *Utopia Travel (Călătorie în Utopia)*; Bureau d'etudes (Leonore Bonaccini și Xavier Fourt), *Post National Middle East (Orientul Mijlociu post-național)*; Zhou Hongxiang, *The Red Flag Flies (Steagul roșu flutură)*; Meena Park and Sasa, *How Much is Enough? (Cât de mult înseamnă destul?)*; Grupul SALA-MANCA, *Urban Over Memory Archives II (Orașul asupra arhivelor memoriei II)*; Jacqueline Salloum, *Caterrorpillar, Apache, Planet of the Arabs, Arabs A-Go-Go*; LIGNA (Torsten Michaelsen, Michael Huners și Ole Frahm), *Radioballet Leipzig*; Yomango, *Yomango Tango*; Dirk Fleischmann, *The Stop Show*; BIT: Bureau Of Inverse Technology, *BIT Plane (Avionul BIT)*, *The BIT Suicide Box (Detectorul de sinucideri BIT)*; kuda.org, *Safe Distance (Distanță de siguranță)*; Maayan Amir și Ruti Sela, *Beyond Guild, Atonement (Dincolo de vinovăție, ispășirea)*; Krzysztof Wodiczko, *The Tijuana Projection (Proiecția Tijuana)*, *The Homeless Vehicles (Vehicule pentru cei fără adăpost)*, *Alien Staff (Toiag pentru imigranți)*, *Porte-Parole (Purtător de cuvânt)*, *Aegis*. Și, de asemenea, partea a doua a proiectului „keshet zugi” (perechi), proiect care a inclus o nouă lucrare de Amit Goren și Sarit Shapira, *One, Two, Three (Unu, doi, trei)*.

statutului de artist analog, unic, "genial", în favoarea creării de rețele, a unei producții în care toți actorii se bucură de un statut egal. Artiștii care lucrează astăzi în afara sferei de reprezentare sunt exilați din sfera artei către sfera activismului politic sau media. Totuși, acest tip de artă poate fi numit foarte bine Avangarda secolului al XXI-lea.

Expoziția a fost construită dintr-o combinație de lucrări produse prin practici cooperative și de lucrări care conțineau diferite abordări ale utilizării tehnicii video[2].

Capitolul C (04.2005)

A treia fază a proiectului „Hilchot Shecheinim” a investigat variațiile culturale care decurg din difuziunea interculturală sau felul în care difuziunea influențează creația artistică. Lucrările se refereau la punctele de fricțiune generate de sistemele globale ca principală trăsătură a vremurilor noastre. Propuneam Internetul ca model pozitiv de globalizare; un model în care statele, naționalitatea, organismele de colaborare gigantice și organizațiile politice sau sociale au valoare egală. Acesta este un model care prezintă o rețea descentralizată, care nu are nici un centrul de control sau de constrângere, o rețea care este incapabilă să controleze fluxul de informații sau numărul cetățenilor săi. Aceasta este o rețea care simulează o supra-structură politică cu slabe posibilități de control, expusă la dezordini, conduită negativă și rebeliune, dar care nu se prăbușește în urma acestora. Artiștii au construit un posibil scenariu al vieții în cadrul posibilităților culturii globale și au examinat viziunea lor asupra acestei lumi și a influențelor sale asupra domeniului artistice.

Proiecte de colaborare în curs de dezvoltare

Centrul adoptă anumite strategii de creare a unor proiecte de colaborare. Prima este expunerea de proiecte create în afara Israelului, care au potențialul de a comunica diferite moduri ale producției culturale sau ale reflecției geografice urbane. Așa s-a întâmplat cu expoziția *Walking Istanbul. Notes from the Quarantine” (Istanbulul pe jos. Însemnări din carantină)*, care a făcut parte din Capitolul A al proiectului „Hilchot Shechenim”. A doua este programul de artiști în rezidență, desfășurat de către Centru, care îi permite să invite artiști sau curatori pentru o perioadă de cercetare în Israel. Aceasta duce, în consecință, la producerea unui proiect. Un exemplu de astfel de strategie este colaborarea cu grupul francez Bureau d'etudes în producerea unei reviste de benzi desenate ca parte din capitolul al treilea al proiectului „Hilchot Shechenim”. Invitarea artiștilor și curatorilor pentru a sta o perioadă scurtă ridică întotdeauna dificultăți și întrebări legate de rolul observatorului extern, care are repercusiuni asupra oricărui proiect. Astfel se poate prezice întotdeauna că rezultatul va fi unul al căii de mijloc. Va oferi privirea unui *outsider*, dar una mai informată. Această discrepanță inevitabilă este, în același timp, un avantaj și o povară. Totuși, acesta este exact tipul de rezultat necesar. El îi permite Centrului să-și expună publicul și artiștii la noi tehnologii și tactici, la noile modalități și căi de producție alese de artiști în perspectiva conflictului și a crizei. Acestea sunt puternic relevante pentru scena locală. În multe cazuri, motivația de bază care stă la temelia unui proiect de colaborare este înțelegerea faptului că experiențele comune în ambele geografii sunt relevante pentru ambele părți care colaborează. Așa s-a întâmplat cu câteva proiecte care s-au dezvoltat din cadrul seriei „Hilchot Shechenim” și care pot fi văzute ca parte a rețelei culturale care se formează treptat.

losing.ctrl

losing.ctrl intenționează să proceseze acțiuni și reacțiuni ale „mecanismelor de control” prin mai multe faze și reprezintă o colaborare a Centrului de Artă Digitală cu NOMAD (Istanbul). Proiectul a început prin examinarea mai multor fenomene sociale, mai ales în context urban, cum ar fi „paranoia” și/sau „supravegherea” și/sau „autoritatea” și/sau „nodurile de putere”. Ca o consecință, aceste chestiuni sunt legate de „a controla/a fi controlat” și, în ultimă instanță, de „mecanismele de control”. În multe cazuri, în special în ceea ce privește modalitățile de producție, existau multe similitudini între aceste două țări.

Proiectul funcționează pe mai multe straturi, pentru a lărgi investigarea acestor chestiuni. Participanții și lucrările reflectă asupra acestor chestiuni în propriul context cultural, și, totuși, fiecare lucrare în parte este capabilă să comunice în cadrul agendei globale; să lucreze cu forma ca instrument pentru detectarea schimbărilor din percepție (pentru auto-control, suprimare și echilibru); să experimenteze cu diferitele instrumente fabricate manual pentru a găsi modalități alternative de a procesa și de a controla sunetul; să experimenteze cu instrumente tradiționale la un loc cu dispozitivele mecanice și electronice doar pentru a rupe contextul acestor instrumente și pentru a distorsiona sistemele concrete ale tradițiilor; să utilizeze elemente vizuale la un loc cu sunetele, pentru a crea fraze critice sau pentru a exprima reacțiile participanților.

Pe un alt nivel, sociologii, criticii de film și scriitorii sunt antrenați în discutarea întregului concept. Acest proiect experimental continuu a fost exersat în diferite locații geografice în intervalul 2004-2005. Prima fază a avut loc în Istanbul, simultan în patru locuri, cu sprijinul Consulatului General al Israelului la Istanbul, al Consiliului pentru Arte al Loteriei Naționale Israeliene, al Centrul de Artă Contemporană Platform Garanti, al The Apartment Project, Trendsetter, Roll și Arcelik. În cadrul Fazei Istanbul, Centrul de Artă Contemporană Platform a găzduit o prelegere și o proiecție de materiale video ale artiștilor israelieni. În plus, au avut loc spectacole de performance în arta sunetului și o serie de proiecte de artă video, pe lângă activitățile adiacente[3].

“Artists Without Walls” („Artiști fără ziduri”) 1 aprilie

Un rezultat al colaborării cu grupul Sabreen din Ierusalimul de Est a fost formarea organizației “Artists Without Walls” („Artiști fără ziduri”). Aceasta a pornit de la înțelegerea faptului că artiștii israelieni și palestinieni aveau nevoie de un forum permanent de dialog între indivizi angrenați în toate domeniile artei și culturii. Legată prin respectul reciproc pentru drepturile omului, prin opoziția față de ocupație și față de teroarea de orice fel, “Artists Without Walls” se străduiește să dezvolte modele de cooperare, punând „umanitatea” din nou în centrul agendei noastre.

Prima acțiune a organizației a avut loc pe 1 aprilie 2004 în Ras Kobassa, pe ambele părți ale zidului de separație, în cartierul Abu Dis din Ierusalimul de Est. Două camere de televiziune cu circuit închis au fost amplasate în același loc, pe o parte și pe cealaltă a zidului. Ambele au fost conectate la videoproiectoare, care transmiteau pe fiecare parte a zidului imagini de pe partea cealaltă. Era un fel de fereastră virtuală, care le permitea oamenilor de pe fiecare parte să vadă ce se întâmplă pe cealaltă parte. Camerele erau amplasate la o distanță de un metru una de cealaltă, transformând tehnologiile

[3] - Curatori: Basak Senova, Galit Eilat, Eyal Danon.

Artiștii care au participat la seriile de spectacole de performance, de arta sunetului și arta video au fost: Anabala (Istanbul), Ori Drummer (Tel-Aviv), DJ Mabbas (Istanbul), Ohad Fishof & Ishay Adar (Tel-Aviv), Erdem Helvacioglu (Istanbul), Sifir (Ankara), DJ Tayfun Firtina (Istanbul), Fairuz Derin Bulut (Istanbul), Krechtz (Tel-Aviv), Elif Izbirak (Istanbul), Cem Omeroglu (Istanbul), 2/5 BZ (Istanbul), Selda Asal (Istanbul), Hatice Guleryuz (Rotterdam), Ali Demirel (Istanbul), Ruti Sela (Tel-Aviv), Simge Goksoy (Istanbul), Effie & Amir (Tel-Aviv/Amsterdam), Erhan Muratoglu (Istanbul), Ozlem Sulak (Istanbul), Can Turkinan (Istanbul), Dana Levy (Tel-Aviv) și Yael Bartana (Tel-Aviv/msterdam). Programul de proiecții a început cu o prezentare făcută de Galit Eilat. incluzând lucrări ale unor artiști israelieni precum Ruti Sela, Yael Bartana, Nurit Sharet, Chen Sheinberg, și Zohar Kfir.

[4] - Curatori participanți: Michal Koleček - Republica Cehă, Erzen Shkololli - Kosovo, Branka Curcic / Orfeas Skutelis - kuda.org - Serbia & Muntenegru, Matei Bejenaru - România, Basak Senova - Turcia, Antonia Majaca - Croația, Galit Eilat, Eyal Danon - Israel



de supraveghere și control ale populației într-un spectacol, cu scopul de a atrage atenția *mass-media* asupra violării vieții umane. Colaborarea cu grupul Sabreen continuă. În 2004 au fost prezentate documentarele a două seminarii: *Arwashat: Percussion Summer Camp* (*Arwashat: Tabăra de vară a percuției*), care a avut loc în Bethlehem și proiecția *Child Testimony* (*Mărturia copilului*), care expunea dimensiunile violenței din experiență și a realității, prin percepția vizuală a copiilor, și care a avut loc în Istanbul la galeria proiectului *Apartment* în noiembrie anul trecut.

Serial Cases (Cazuri în serie)

Serial Cases este un proiect video care a început să se deruleze din a doua jumătate a anului 2005 între diferite centre artistice din Balcani și din Orientul Mijlociu^[4]. Acest proiect are ca scop activarea unui schimb de programe de proiecții video între diferite centre culturale și artistice. În fazele următoare, proiectul va putea fi lărgit, cu întâlniri, discuții, programe de schimb și expoziții.

Ca și în alte cazuri, premisa este aceea că schimbul cultural între diferite locații geografice poate dezvălui experiențe asemănătoare și istorii paralele. Acestea pot fi urmărite în lucrări specifice. Astfel de lucrări se ocupă de „aspecte ale comunicării” și de aceea pot oferi un canal alternativ pentru orice mediu global de comunicare în primirea și distribuirea informațiilor. Acest proiect are ca scop identificarea de astfel de lucrări pentru a construi legături între diferite locații geografice.

Programul constă în proiecții simultane în toate locurile participante, funcționând astfel ca un canal de informație pentru schimbul de idei și de similarități. Programul se bazează numai pe schimbul informației care poate fi transportată de către lucrări. În primele sale faze, există prelegeri sau prezentări pe lângă lucrări, care vor fi, ele însele, agenții „nomazi” care creează legăturile din rețea.

Traducere de Sorana Lupu

Artists Without Walls / Artiști fără ziduri - 1 Aprilie / April 1st,
video documentation

THE ISRAELI CENTER FOR DIGITAL ART

EYAL DANON



The Israeli Center for Digital Art exemplifies both the common difficulties and the successes of New-Media centers all over the world combined with the specific conditions of Middle Eastern reality. It is supported by public money, promotes a socially aware curatorial agenda, and is located in an industrial area far away from the urban centre for galleries and museums. It exhibits contemporary art in three languages at times of zero tolerance to neighboring cultures; it struggles for survival while fending off the seduction of compromise with commercial initiatives; it works with global issues and partners while battling for the attention of local audiences.

The Israeli Center for Digital Art, established in 2001 in the industrial area of Holon, began as an initiative of the city management in line with its agenda of promoting cultural activities in town. Up until 10 years ago Holon was considered a gray suburb of Tel-Aviv. It had no important cultural institution and its inhabitants would go to Tel-Aviv for cultural consumption. Gradually the city has gone through a budget revolution that recognized the importance of promoting local cultural initiatives. As a result there has been a radical increase in the development of cultural institutions in Holon, in areas such as theater, dance, design, and more. Most of the projects serve the utilitarian purpose of transforming the city's image; furthermore, this new policy has made possible the operation of some spaces of cultural production with public funding. This represents a welcome departure from the general attitude in Israel today toward promotion of cultural activity at the local urban level. The Center is located in a building that was once used as a public school. The location of the center outside the heart of Tel-Aviv has both advantages and disadvantages, distancing the activities of the Digital Center from the regular art scene of Tel-Aviv, but at the same time enabling it to keep in touch with the peripheral communities surrounding the city.

The Digital Center is mainly publicly financed by the city of Holon, which provides a budget enabling it to maintain the building and staff. Budget for activities is raised per project. The financial reality of the Center keeps a question mark above its existence. A sudden end for the Center can come because of political changes in the municipality of Holon, because of misunderstanding of the time span needed for such a Center to become really established and publicly familiar, or because of a change in budget priorities.

The Center has grown quite rapidly since it was established as a one-space gallery 3.5 years ago. It now inhabits about 2000 square meters of exhibition space. Beside exhibitions in its galleries, the Center participates in exhibitions and projects in other areas of Israel and abroad. It participated in the Gwangju Bienall in Korea, in VIDEOZONE- the first video biennale in Israel, in the Akko festival for fringe theater, and in the *Reading Power Plant Festival* in Tel-Aviv. Along with these projects the Center has been involved in various production partnerships with theatres. It operates workshops for artists and students and is currently developing a Physical Computing Lab that will be operated by artists developing new technological solutions for artistic and scientific projects.

The community

The connection with the local community has been one of the most complicated challenges facing the Center throughout its 3.5 years of activity. Although the official declarations of the Center's goals gave prominence to an attempt to reach out towards the surrounding community of Holon, the daily routine and reality of production proved this mission very hard to achieve. Being a single institution of contemporary art in the city, with only a limited budget for publicity and advertisement meant that a long time would be required for the general public to become acquainted, especially considering that new media art was involved. Acknowledging this, the Center for Digital Art decided from the start to focus on activities at the national and international levels, building these on various audiences familiar with the language of new media and ready for the type of communication and research the Center promotes. Successes in this field would later serve as tools to reconnect to the local community through exhibitions and projects. The curatorial line of the Center is based on this conception, thus leading to a program that is international but highly relevant for the local reality.

A few words about Israeli society and the art scene

In Israeli society, one finds a rich and occasionally contradictory world of images concerning its character, its borders (both political and social), its population makeup, its cultural origins, and its political directions. Thus, for example, Israel is represented in political discourse by the following attributes, to name just a few: “the only democracy in the Middle East”, “a country of immigrants”, “a melting pot”, “an armed ghetto”, “a bi-national state”, “a Levantine society”, “a Western island in the East”, “a little America”.

These images, with their double messages, have a significant impact on Israeli society. They are understood within the context of larger issues that are at the center of public discourse, running deep within the hidden processes that shape the definition and the representation of individuals and groups. Under these conditions, most of the discourse in Israeli society and the cultural sphere deal intensively (even obsessively) with the attempt to understand, explain, and decode the cultural environment.

The contradiction and the multiplicity of views in Israeli society and its culture derive from the dichotomy between East and West, between "Ashkenazi" and "Sepharadi". This dichotomy manifests itself on the Israeli art scene in the tension between the "local" and the "universal". Israel exists in the Middle East, a space wherein nationalism and religion play central roles. Israel struggles, on the one hand, to hold on to its national and religious identity, viewing itself from the outside in, and at the same time, tries to promote its acceptance in the world's “Western club” by building a free-market economy, implementing widespread privatization, a near-total adoption of Western cultural symbols, and so forth. The place of the west in Israeli art and culture is indeed critical. One writer who has dealt with it is Sarah Hinsky, in her article *Eyes Wide Shut: On the Acquired Albino Syndrome on the Israeli Art Scene (Theory and Critique*, vol. 20, 2002).

The concept of “the West” has been firmly rooted in the Israeli art scene as a guiding principle, shaping it on the model of the European art scene. In this sense, the Israeli art scene is marked by tension between two opposing categories: art that tries to be universal and at the same time local, when the “universal” model is actually European. This affinity is a fundamental force in the Israeli art world, and its origins are identical to the Western - European origins of the Zionist movement. The establishment of a Jewish state was perceived by many in the Zionist movement as creating a European “annex” in the Middle East wherein nationalist and colonialist aspirations could be realized.

The closed attitude of Israeli culture toward the surrounding Arabic culture stems from this perception and regards the culture of Jewish immigrants from Arab lands as inferior. This closed-mindedness has only begun to disperse in the past two decades, allowing the inflow of Eastern-Arab influences, mainly felt in Israeli music, upon which there has been a conspicuous influence, and in which there is much collaboration between musicians from the neighboring countries.

Against this backdrop, the Israeli visual arts are preoccupied with conducting a dialog with Western “power centers” of art, which is perhaps the main reason why no effort is made today to create a network of exhibits and artist exchange projects with neighboring countries such as Turkey, Greece, or even Egypt or Jordan.The cultural conflicts described here can be viewed in a wider context as part of global processes taking place in other regions of the world involving societies, countries, organizations, and individuals undergoing redefinition and creating new paths and meanings for their activities.

First Stages

During the first stages of its operation the Center promoted a universal agenda dealing with issues internationally addressed all over the world in relation to technology and its influence on art, culture and society. Exhibitions of artists such as Gebhard Sengmuller (with his VinylVideo), Vuk Cosic, Romi Achituv were a typical example of this approach. However, this direction gradually started to change, in relation to the social and political reality surrounding Israeli society. These were the years the El Aqsa Intifada was at its peak, a time in which it was not possible to work in isolation, ignoring the crisis around. So after a series of exhibitions that functioned as an introduction of sorts to new media and video art, the focus shifted towards a new curatorial agenda that saw great importance in relevance to social issues, together with new tactics and new modes of art production.

This change, at the start, was not a result of a curatorial decision but began almost unconsciously. Yet it was a very clear statement. During this time the Center mounted works by artists such as Yael Bartana, who criticizes and examines different public ceremonies and rituals in an Israel under the influence of an ever more militarized culture, an exhibition of foreign press photographers who cover the Palestinian Israeli conflict, a project by Dana Levi and Marc Lafia who recorded foreign workers singing their favorite songs and talking about their home, and an exhibition of Albanian artists titled, "Bitter Sweet Harmony", curated by Eddie Muka. In these projects artists used digital tools or video to reflect on the everyday reality in Israel or in other areas with similarities both in the general conditions as well as in artists' activity.

Communication Limitations

The contradiction between the nature of the art exhibited in the Center in its early stages and the reality of the Israeli society and art scene was a source of ongoing frustration. Cultural isolation created an artistic working environment that was not nourished by regular exchange with its surroundings. A large part of new-media art is based on the exchange of information and dialogue, on communication and collaboration. These are usually based on mutual experiences or joint interests that can become a basis for production. This core element was absent from the Israeli art scene that was still producing in old routines of Artist - Gallery - Public and in which priority was given to the single artist's unique talent over other frames of production that promote a collaborative approach. What was needed, we felt, was a change in the production mode along with the contributing artists and the collaborative institutions, as well as focusing direction and looking for the geographical areas of interest. This perception led to the decision to change the curatorial approach of the Center and promote the „Hilchot Shechenim” project.

The “Hilchot Shechenim” Project

The reaction to the special conditions of cultural communication, especially during the Intifada, led to the decision to try to establish a regional cultural network that would be a platform for communications between artists, activists, media people, film makers, and the general public in the Middle East. This network would act as a counter to the harsh blindness of the local art scene to the neighboring art fields surrounding Israel and be a tool to overcome the

regional isolation of artistic production in Israel. Together with the networking priorities that “Hilchot Shechenim” (regulations for neighbors) [a reference to the laws of division of property and boundaries codified by the Rambam in his Mishna Torah, a commentary on the Torah] promotes, it also sought to stimulate discourse on the influences of digital technologies on contemporary culture in general and Israeli society in particular.

“Hilchot Shecheinim” was divided into three main exhibitions, each accompanied by video screenings, lectures, performances and workshops. The exhibitions acted as a laboratory for ideas about art and media, marketplace and exchange; and they examined the manner in which social, cultural and technological changes influence art and artists. The “Hilchot Shecheinim” events should be apprehended as an up-to-date source of information that offers a panoramic view of life via the combination of the language of art and the tools of contemporary culture, media, politics, and the economy.

Chapter A (6.12.2003- 28.02.2004)

The first phase of “Hilchot Shecheinim”, Chapter A, chapter focused on the mapping of independent organizations of artists who have found for themselves a place where they can create without relocating to the Euro-American center, or without being “directed from above” by the main art hubs. The Chapter featured projects run jointly by art centers in outlying areas and projects by artists in neighboring areas that reflect the changes taking place in local art scenes during times of global influences or national ethnic frictions.

Chapter A was divided into three parts and was the initial step towards the forming of the regional network. The first part was the exhibition *Walking Istanbul, Notes from the Quarantine*, curated by Erden Kosova and Basak Senova. This exhibition was a projection of a particular period in the recent history of Turkey through a focus on Istanbul. This period was marked by the terror imposed by the harsh dynamics of politics and economics. It was also neglected as a result of these dynamics. From political climate to IMF-dependent economy; massive internal migration; and constant cultural schizophrenia fed by conflicts between East and West, secularism and fundamental Islam, Left and Right, and, eventually, nationalism and separatism.

By departing from that flux of political and cultural conditions, the project addressed the visual and aural representations and productions of a particular generation that was caught between two generations that of the early 70's: highly politically engaged and severely punished for it; and that of the 80's: a sleeping generation that has been totally apolitical. Yet, the coalescence of this in-between generation and the artistic production mechanisms they adopted were either neglected or dissolved in the fast pace of life. The exhibition focused on the visual notes, remarks and traces of the city as the reflection of the inner-world, which is captured in the everyday and untamed realities of the streets. The exhibition presented the works of Nermin Er, Memed Erdener, 2/5 BZ, Aydan Murtezaoglu, Bulent Sangar, and ZeN, along with extracts from the works of comics artist Kemal Aratan. A performance by Anabala accompanied the exhibition together with the screening of the feature film 9 by Umit Unal.

The second part of Chapter A was “kesher zugi” (couples) curated by Netta Eshel who invited artists living as couples but who had never collaborated

[1] - Fikret Atay, *Dance of the Rebels*, urtica - Eduard Balaz, *Violeta Vojvodic, Dictionary of Primal Behaviour*; Aya Ben Ron, *Hanging, Guernica*; Liraz Pank, *4 Minute Exhibition*; Shirley Shor, *Becoming*; Katie Bush, *Destroyevil.com*; Jody Zellen, *Disembodied Voices*; Erational, *Flexplorer*; Birgit Glatzel, *A Friend Is a Friend of a Friend*; Haim Ben Shitrit, *Conversations with Abed el-Wadood. Chapters 1, 2 and 3*; Hadas Ofrat, *Never Ever*; Potatoland-Mark Napier, *Words, Feed*.

to do a new joint project. In this framework a new work by Israeli artists Doron Solomons and Dina Shenhav titled *The Bibles in Pictures* was produced. In the third part of Chapter A, were shown works of different artists. [1]

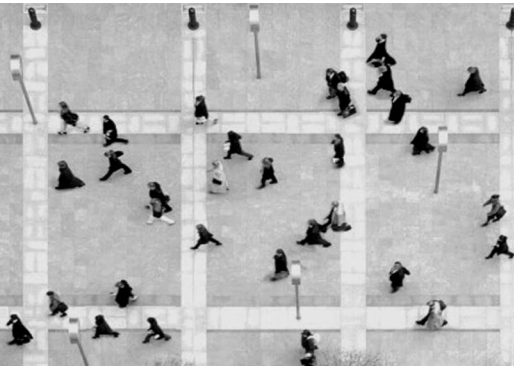
Chapter B (24.04.2004- 24.07.2004)

The second phase of “Hilchot Shecheinim”, Chapter B, focused on tactics and strategies used by artists, artist groups, and NGO's to create cultural networks and intercultural / artistic cooperation projects. The artists chosen for the exhibition adopt tactics and strategies typical of war, finance, commerce, advertising and mass distribution. The exhibition emphasized the ways in which war, capitalism and globalization shape the media, and the ways in which artists use media technologies for their artistic creation.

The exhibition provided the first opportunity for an open discussion in Israel about the tactics and strategies of art and the possible role artists might have in their own society. When using the terms “tactics” and “strategy” in the context of art, it is impossible to detach them from their traditional meaning, associated with the military. In this respect, “tactics” represent the tool used by the weak, whereas “strategy” is the tool used by the State, the strong entity. This partitioning, however, may be subject to change, and roles may be switched. This is a very relevant debate in a militarized society such as Israel.

The works displayed at the exhibition offered a new agenda of artists struggling on behalf of social reform; artists who believe that art is not only a mirror of society, but that it can also play a role in social change. This is art that functions in the age of technology, digitization, information; an art that coexists in dialogue with plagiarism, copying, imitation, duplication, manipulation, espionage, surveillance, and immigration.

“Hilchot Shchenim”, Chapter B, invited the visitors to view projects built on the basis of cooperation, in which the collective element overshadows the personal input. This method of creation represents more than anything else the transition from analog to digital culture not only in terms of digital



Jody Zellen - Net Art Project, *Hilchot Shchenim chapter A*, 2004

Birgit Glatzel - *A friend is a friend of a friend*, computer project, *Hilchot Shchenim chapter A*, 2004



representation, production speed, availability and manipulative ability, but also in terms of relinquishing the status of analog, unique, “genius” artist in favor of networking, a production in which all players enjoy an equal status. Artists working nowadays outside the sphere of representation are exiled from the sphere of art to the sphere of political activism or media activism. Yet, this new type of art may well be referred to as the Avant-garde of the 21st century.

The exhibition was constructed from a combination of works produced by cooperatives and works that featured different approaches to the use of video.[2]

Chapter C (04.2005)

The third phase of “Hilchot Shecheinim” investigated the cultural variation that stems from inter-cultural diffusion, or the manner in which diffusion influences artistic creation. The works were related to the points of friction that global systems generate as a principal trait of our times. We proposed the Internet as a positive model of globalization; a model in which states, nationality, giant co-operations and political or social organizations have equal value. This is a model that presents a decentralized network that has no control and enforcement center, a network that is incapable of controlling the flow of information or the number of its citizens. This is a network that simulates a supra political structure with weak controlling abilities, exposed to disturbances, misbehavior and rebellion, but does not collapse as a result. Artists draw a possible scenario of life within the possibilities of global culture, examining their vision of this world and its influences on the artistic field will be examined.

Emergent projects of collaboration

The Center adopts certain strategies in creating collaborative projects. The first is to show projects done outside of Israel that hold the potential to communicate different modes of cultural productions or geographical urban reflections. This is the case with *Walking Istanbul. Notes from the Quarantine* that was part of “Hilchot Shechenim” Chapter A. The second is the Artist in Residency program that the Center operates allowing it to invite artists or curators for a period of research in Israel. This subsequently leads to the production of a project. An example of this strategy is the collaboration with the French group Bureau d'etudes in producing a comics-magazine as part of the third chapter of “Hilchot Shechenim”. Inviting artists and curators for a short stay always raises questions and difficulties relating to the role of the outsider observer that impacts on any resulting project. This way one can always predict that the outcome will be a middle way result. It will give an outsider look but a more informed one. This unavoidable gap is both an asset and a burden. However it is exactly the type of outcome needed. It allows the Center to expose its audience and artists to new technologies and tactics, new modes of production and ways artists choose in the light of conflict and crisis. These are highly relevant to the local scene. In many cases the basic motivation behind a collaborative project is the realization that the common experiences in both geographies are relevant to both collaborating parties. This was the case in a few projects that developed from the “Hilchot Shechenim” series and can be seen as part of the cultural network that is gradually being formed.

losing.ctrl

losing.ctrl aims at processing actions and reactions of “control mechanisms” throughout multiple phases, and is a collaboration of the Digital

[2] - The participating artists were: Elyasaf Kowner, *I Wandered Relentlessly*; Gebhard Sengmuller and Effie & Amir, “*Near East*”; Emanuel Danesch / David Rych, *Utopia Travel*; Bureau d'etudes (Leonore Bonaccini and Xavier Fourt), *Post National Middle East*; Zhou Hongxiang, *The Red Flag Flies*; Meena Park and Sasa, *How Much is Enough?* ; SALA-MANCA Group, *Urban Over Memory Archives II*; Jacqueline Salloum, *Caterrorpillar, Apache, Planet of the Arabs, Arabs A-Go-Go*; LINGA (Torsten Michaelsen, Michael Huners and Ole Frahm), *Radioballet Leipzig*; Yomango, *Yomango Tango*, Dirk Fleischmann, *The Stop Show*; BIT: Bureau Of Inverse Technology, *BIT Plane, The BIT Suicide Box*; kuda.org, *Safe Distance*; Maayan Amir and Ruti Sela *Beyond Guild, Atonement*; Krzysztof Wodiczko, *The Tijuana Projection, The Homeless Vehicles, Alien Staff, Porte-Parole, Aegis*. And also the second part of the “kesher zugi” (couples) project that featured a new work by Amit Goren and Sarit Shapira, *One, Two, Three*.



Liraz Pank - *Expoziție de 4 minute / 4 Minutes exhibition*, fotografie /photography, *Hilchot Shchenim chapter A*, 2004

[3] - Curators: Basak Senova, Galit Eilat, Eyal Danon

Participating artists:
(Sound-Art performances and video-art series by):
Anabala (Istanbul), Ori Drummer (Tel-Aviv), DJ Mabbas (Istanbul), Ohad Fishof & Ishay Adar (Tel-Aviv), Erdem Helvacioglu (Istanbul), Sifir (Ankara), DJ Tayfun Firtina (Istanbul), Fairuz Derin Bulut (Istanbul), Krechtz (Tel-Aviv), Elif Izbirak (Istanbul), Cem Omeroglu (Istanbul), 2/5 BZ (Istanbul), Selda Asal (Istanbul), Hatice Guleryuz (Rotterdam), Ali Demirel (Istanbul), Ruti Sela (Tel-Aviv), Simge Goksoy (Istanbul), Effie & Amir (Tel-Aviv/Amsterdam), Erhan Muratoglu (Istanbul), Ozlem Sulak (Istanbul), Can Turkinan (Istanbul), Dana Levy (Tel-Aviv), and Yael Bartana (Tel-Aviv/Amsterdam)
Galit Eilat, director of the Israeli Center for Digital Art, Holon, gave a talk about the Center's programme.
Screening programme started with an introduction by Galit Eilat. The programme consisted of selected works by Israeli artists such as Ruti Sela, Yael Bartana, Nurit Sharet, Chen Sheinberg, and Zohar Kfir.

Center with NOMAD (Istanbul).The project started by examining several social phenomena, especially in the urban context, such as “paranoia” and/or “surveillance” and/or “authority” and/or “power nodes”. Consequently, these issues are linked to “to control /to be controlled” and, eventually, to “control mechanisms”. In many cases, especially in terms of production mode, there were many similarities between these two countries.

The project operates in many layers in order to expand the investigation of these issues. The contributors and the works reflect on these issues in their own cultural context, yet each and every work is capable of communicating within the global agenda; dealing with form as a tool for detecting the changes in perception (for auto-control, suppression, and balance); experimenting with various hand-made instruments in order to find alternative ways of processing and controlling sound; experimenting with traditional instruments together with mechanical and electronic devices for the sake of breaking the context of these instruments and twisting the concrete systems of traditions; using visuals together with sound in order to create sentences of criticism or express the contributors' reactions.

On another level, sociologists, cinema critics, and writers are engaged in order to discuss the whole concept. This experimental ongoing project was practiced in different geographies throughout 2004-2005. The first phase took place in Istanbul, and simultaneously at 4 different locations with support from the Consulate General of Israel-Istanbul, Israel National Lottery Council for the Arts, Platform Garanti Contemporary Art Center, The Apartment Project, Trendsetter, Roll and Arcelik. Within the Istanbul Phase, Platform Contemporary Art Center hosted a talk and a screening of videos by Israeli artists. In addition, there were sound-art performances and a video art series together with side activities.[3]

“Artists Without Walls” “April 1st”

A result of collaboration with the Sabreen group from East Jerusalem has led to the forming of “Artists Without Walls”. This was based on the realization that Israeli and Palestinian artists needed a permanent forum for dialogue between individuals engaged in all fields of art and culture. Bound by mutual respect for human rights, opposition to the occupation and to terror of any kind, “Artists Without Walls” strives to develop models of cooperation, putting “humanit” back at the heart of our agenda. The first action of the organization took place on April 1st 2004 in Ras Kobassa, on both sides of the separation wall, in the neighborhood of Abu Dis in East Jerusalem. Two closed circuit video cameras were placed at the same spot on both sides of the wall. Both were connected to video projectors, which showed on each side the opposite image. It was a kind of a virtual window, enabling people on each side to see what was going on, on the other side. The cameras were located at a distance of one meter from each other, turning technologies of supervising and controlling the population to a spectacle, which aims at drawing the media's attention to the violation of human life.

The collaboration with the Sabreen group continues. Documentaries of two workshops were presented in 2004: *Arwashat: Percussion Summer Camp* which took place in Bethlehem; and the screening of *Child Testimony*, displaying the dimensions of the experienced violence and reality through the visual perception of the children, took place in Istanbul at the *Apartment* project Gallery last November.

Serial Cases

Serial Cases is a video screening project that started in the second half of 2005 between various art centers in the Balkans and the Middle East. This project aims at activating an exchange of Video Screening programs among different cultural and art centers. In subsequent phases, the project can be augmented with meetings, discussions, exchange programs, and exhibitions.

As in other cases, the assumption is that cultural exchange between different geographies can expose similar experiences and parallel histories. These can be traced in specific art works. Such works inhabit “communicative aspects” and therefore, can offer an alternative channel to any global communication medium in the receiving and sharing of information. This project aims to identify such works to construct links between various geographies.

The program consists in simultaneous screenings in all participating locations, thus functioning as an information channel for exchange of ideas and similarities. The program is based only on an exchange of the information that the works themselves can carry. In its first stages, no lectures or presentations will supplement the works, which, on their own, will be the “traveling” agents creating the links in the network.[4]

[4] - Participating curators:
Michal Koleček- Czech Republic, Erzen Shkololli- Kosova, Branka Curcic / Orfeas Skutelis kuda.org- Serbia & Montenegro, Matei Bejenaru- Romania, Basak Senova- Turkey, Antonia Majaca- Croatia, Galit Eilat, Eyal Danon- Israel.

Meena Park & Sasa - 100% Shop, instalație / installation, Hilchot Shchenim chapter A, 2004



slujba ta de vis?

sophie hope

“Articolul de față are în vedere desfășurarea proiectului *Matchmakers*, un exemplu de proiect finanțat sub acoperirea regenerării pe cale culturală. Care este viitorul practicii artistice critice în umbra politicii culturale neo-liberale care cere o valoare de utilizare definitivă pentru artă cu scopul de a-și justifica sprijinul?”

Sophie Hope a fondat la Londra B+B, un parteneriat curatorial, cu Sarah Carrington în 2000. Pe lângă expoziții și discuții, B+B lucrează cu artiști și colaboratorii acestora în situații diferite, de la proiecte care se bazează pe habitat și comunitate pînă la acte de consultanță și activism. Pentru mai multe informații a se vedea www.welcomebb.org.uk

Ce reprezintă slujba de vis a unui artist? Să fie prea frumos pentru a fi adevărat angajarea în vederea realizării de proiecte artistice în zone de schimb social și urban? Cu toate acestea, decît să dea naștere la o practică artistică critică, artiștii sînt mai degrabă folosiți de către agențiile guvernamentale pentru a produce efecte vizibile și (după cum au fost definite de practicanții politicii culturale *New Labour* care demonstrează că arta a dus la dezvoltarea societății. Aceasta sferă de slujbe destinate artiștilor este definită drept „regenerare pe cale culturală”.

Articolul de față are în vedere desfășurarea proiectului *Matchmakers*, un exemplu de proiect finanțat sub acoperirea regenerării pe cale culturală. Voi continua prin a vă oferi contextul acestui curent și voi pune în discuție felul în care proiectul *Matchmakers* se raportează critic la acesta. Concluzia ridică următoarea întrebare: care este viitorul practicii artistice critice în umbra politicii culturale neo-liberale care cere o valoare de utilizare definitivă pentru artă cu scopul de a-și justifica sprijinul?

Contextele culturale, sociale și politice ale practicii artistice sunt cruciale pentru înțelegerea metodelor și motivațiilor intervențiilor și reprezentărilor artistice. Ținta *Vector*-ului e să-și traseze contextul regional din mai multe perspective. De asemenea, este important să-și găsească metode de distribuire și de traducere dincolo de granițele regionale. Includerea acestui articol, de exemplu, reprezintă o încercare de a transpune un proiect artistic specific contextului Marii Britanii în contextul regional al *Vector*-ului.

Proiectul *Matchmakers*

Artista Katrin Böhm și arhitectul Andreas Lang au fost însărcinați de către Consiliul comunității din Camden (autoritatea locală) în vara anului 2003 să dezvolte un proiect care avea în vedere folosirea curentă și potențială a unui

spațiu public din nordul Londrei, numit Lismore Circus (Piața Lismore). Zona a fost renovată și reamenajată în 2001 de arhitecții Shillam și Smith în urma discuțiilor îndelungate purtate cu locuitorii. Doi ani mai târziu, Consiliul comunității din Camden a ajuns la concluzia că reamenajarea spațiului nu a încurajat utilizarea spațiilor verzi și a băncilor cum s-a preconizat inițial și, prin urmare, i-au angajat pe Böhm și pe Lang să găsească o soluție.

Böhm și Lang au mers la fața locului să afle de ce localnicilor nu le place să-și petreacă timpul liber în Piața Lismore și care ar fi de fapt dorințele și nevoile lor în ceea ce privește acest spațiu public. Opiniile localnicilor au fost făcute cunoscute printr-o serie de evenimente susținute în Piața Lismore ca de pildă: petreceri cu grătar, vânzări de mărunțișuri în scopuri umanitare și jocuri de golf organizate cu ajutorul grupurilor comunitare locale (clubul de grădinarit și asociația de locatari). Aceștia au creat o structură mobilă, care putea fi adaptată pentru a pune în scenă sau pentru a sprijini aceste evenimente. Postere și fluturași împărțiți de Böhm și Lang au ținut la curent locuitorii din împrejurimi cu desfășurarea proiectului și a activităților ce aveau loc.

De asemenea, au invitat și un alt artist, pe Nicoline von Harskamp, pentru a produce o intervenție. În urma conversațiilor purtate cu localnicii despre amintirile pe care ale au despre paznicii și îngrijitorii parcului, Van Harskamp a angajat un actor care a jucat timp de trei zile, într-o baracă, rolul unui paznic de parc. Reacțiile stârnite au fost pro și contra, din cauza paznicului care a fost

perceput ca simbol al unei eventuale privatizari a spațiului public.

Perioada de activități a generat o serie de idei și reacții din partea localnicilor, care au dus la propunerea unei serii de schimbări în designul Pieței Lismore. Böhm și Lang s-au folosit de conversațiile banale purtate cu oamenii în timpul grătarului și a vânzărilor de mărunțișuri pentru a plănui schimbări subtile în utilizarea spațiului. Chiar dacă acest moment a făcut dintotdeauna parte din proiect, Consiliului nu le-a oferit nici un fel de sprijin financiar sau vreun angajament pentru realizarea acestor schimbări. În momentul în care Böhm și Lang au prezentat localnicilor propunerile de design pentru o evaluare, Consiliul a insistat ca aceștia să apeleze la o formă mai tradițională de sondaj chestionarul.

După mai bine de un an de la analiza propunerilor finale, Consiliul și-a confirmat în sfârșit sprijinul și a alocat un buget pentru schimbările de design sugerate de Böhm și Lang. Schimbările includ amenajarea unei zone speciale pentru câini, găzduirea manifestărilor comunității, plantarea mai multor flori și luminarea pomilor.

Pe larg

Proiectul *Matchmakers* a luat naștere în contextul unei strategii de regenerare locală, elaborată de Consiliul comunității din Camden. Această regenerare e definită de Guvern astfel:

„Transformarea pozitivă a unui spațiu fie el locuibil, comercial sau deschis care, inițial, prezenta simptome de declin fizic, social și/sau economic.”

Multe din zonele urbane și rurale din Marea Britanie sînt regenerate folosindu-se bani de la Guvern, Loteria Națională, Uniunea Europeană și fonduri colective pentru cetățeni (sau fonduri colective pentru responsabilitate socială). Scopul este să „îmbogățească viețile oamenilor și să le ridice nivelul aspirațiilor” concomitent cu atragerea de noi afaceri în zonă. Bineînțeles, principala obiecție a regenerării este că această „reînnoire urbană” de obicei atrage după sine și o creștere a prețurilor locuințelor care, la rîndul lor, elimină chiar comunitățile locale pe care procesele de regenerare pretind că le fortifică.

Artiștii sunt văzuți ca fiind chei ale acestui proces de regenerare, și sunt angajați, ca și în cazul lui Böhm și al lui Lang, pe post de catalizatori ai schimbării, de persoane indicate în rezolvarea problemelor sau de consultanți mereu disponibili. Artele ar putea chiar reduce rata criminalității este de părere politica guvernamentală. Felicity Harvest, director executiv al Consiliului Artelor din Anglia, Sud Est, prezintă un program nou, în valoare de milioane de lire care, la rîndul lui, să genereze programe culturale în zonele urbane de pe tot întinsul Marii Britanii:

„Consiliul Artelor a investit în regenerarea multor târguri și orașe din Anglia și știm că regenearea pe cale culturală îmbogățește viețile oamenilor determinându-i să aibă aspirații mai înalte. Această recompensă oferă o nouă șansă spre a demonstra rolul benefic al artelor.”

Deoarece regenerarea pe cale culturală a devenit o sursă majoră de venit pentru artiști, există acum cursuri de pregătire pentru schimbarea comunităților și de însușire a mai multor cunoștințe despre rolul lor în procesul de regenerare (<http://www.cida.org/>). Asemenea cursuri tind mai degrabă să promoveze decît să critice noțiunea problematică a *artistului* „care efectuează schimbarea”.

Înțelegerea artei ca instrument de schimbere socială a fost îmbrățișată de *New Labour* și are un efect important asupra modalității în care artele sînt finanțate în Marea Britanie. Cînd *New Labour* au ajuns la putere, în 1997, susțineau că societatea civilă era împărțită în persoane social incluse și persoane social excluse, și că misiunea lor era cea de a-i include pe cei excluși. Bazându-se pe mitul modernist al celui marginalizat artistul de geniu (adică cel exclus în mod subtil sau auto-exilat) agențiile guvernamentale au început să angajeze artiști, considerîndu-i persoanele cele mai





indicate pentru conducerea drumului spre integrarea socială.

Cum critică proiectul *Matchmakers* acest context?

Böhm și Lang au început să dezvolte o perspectivă alternativă la procesul de consultare prin spectacole bazate pe evenimente spontane, neașteptate. Aceste strategii au fost utilizate și de unii artiști și activiști din trecut, așa cum erau Situaționiștii și artiștii care făceau performance în anii 60.

De asemenea, toate aceste discuții alternative au fost purtate în secret. Nici nu s-au etichetat ca artiști sau arhitecți, și nici nu au divulgat faptul că au fost angajați de Consiliu. Această situație poate fi cauzată de o serie de motive, dar ar putea fi astfel deoarece:

- a explica oamenilor că munca pe care o faci este artă este destul de complex și de deconcertant
- a menționa faptul că lucrezi pentru Consiliu ar fi non-productiv din cauza experiențelor proaste pe care oamenii se poate să le fi avut cu acesta, iar asta ar duce la o revărsare de învinuiri din partea lor
- a descrie proiectul *Matchmakers* ca fiind consultanță, ar fi contra-productiv într-o zonă în care se crede că s-au spus prea multe vorbe și s-au realizat prea puține fapte.

O etapă crucială a proiectului *Matchmakers* este schimbarea de design care are loc în final. Fără aceasta (și părea că va mai dura mult timp până când să aibă loc), proiectul rămâne un gest și acționează ca un alt exercițiu de consultanță zadarnică. Proiectul *Matchmakers* conține atât aparent inutilele jocuri de golf cât și schimbările fizice cele mai evidente. Böhm și Lang acționează ca neguțătorii invizibili printre efemerii oameni ce-și plimbă câinii și servitorii civili care dețin pârghiile financiare. Propunând îmbunătățiri la scară redusă, probabil evidente în acel petec de spațiu public, Böhm și Lang îi invită pe membrii Consiliului să reflecteze asupra motivelor avute de a-i angaja în primă instanță. Prin evidențierea folosirii spațiului public ca loc de reuniune a grupurilor comunității pentru a găti, a vinde bunuri sau a juca diferite jocuri, probabil că vor să pună asupra intervenției umane în detrimentul celei materiale.

Concluzii

Regenerarea pe cale culturală încă mai este controlată de guvern și de piață în timp ce, pe de altă parte, este cosmetizată într-o abordare transparentă, elementară, care inspiră încredere. Prin angajarea lor în astfel de slujbe în acest proces de schimbare urbană, unii artiști, curatori, activiști și arhitecți cum ar fi Böhm și Lang lucrează pentru a scoate la suprafață motivațiile guvernelor locale și ale „colectivelor de cetățeni”. Societatea britanică devine din ce în ce mai testată, evaluată, monitorizată și controlată; în consecință, există o nevoie acută de a cere teritorii care trec printr-un proces de schimbare și de a menține o legătură critică cu structurile de spațiu, loc și sprijin.

Este și mai crucial faptul că sunt găsite metode noi de a pune în rețea contexte diferite de contextul nostru, pentru a învăța mai mult din greșelile și motivațiile de schimbare ale fiecăruia. Platforme ca publicația *Vector* de exemplu, pot deveni locuri unde poți găsi acele slujbe de vis în care ești în același timp cel ce asistă activ dar și cel ce rezistă procesului inevitabil de regenerare.

Traducere de Daniela Ciubotaru și Vlad Morariu

Your Dream Job?

SOPHIE HOPE

“This article focuses on Matchmakers, an example of a project funded in the guise of culturally led regeneration. What is the future of critical art practice in the shadow of neo-liberal cultural policy which requires a definitive use-value for art in order to justify its support?”

Sophie Hope founded B+B, a curatorial partnership, with Sarah Carrington in 2000. In addition to exhibitions and discussion events, B+B work with artists and their collaborators in situations ranging from residencies and community based projects to acts of consultation and activism. See www.welcomebb.org.uk for more information.

What constitutes the dream job of an artist? Does being employed to make art projects in areas of social and urban change seem to good to be true? Rather than generating a critical art practice, however, artists are used by government agencies to produce tangible, 'crunchy' outcomes (as defined by *New Labour* cultural policy makers) which demonstrate art has improved society. This area of employment for artists is defined as 'culturally led regeneration'.

This article focuses on *Matchmakers*, an example of a project funded in the guise of culturally led regeneration. I will go on to give the background to this trend and discuss how *Matchmakers* goes some way to critique it. The conclusion poses the question, what is the future of critical art practice in the shadow of neo-liberal cultural policy which requires a definitive use-value for art in order to justify its support?

The cultural, social and political contexts of art practice are crucial to understanding the methods and motivations of artistic interventions and representations. *Vector's* aim is to map its regional context from different perspectives. It is important to also find methods of distribution and translation beyond regional boundaries. The inclusion of this article, for example, is an attempt to translate an art project specific to the UK context into *Vector's* regional context.

Matchmakers

Artist Kathrin Böhm and architect Andreas Lang were commissioned by Camden Council (the local authority) in the summer of 2003 to develop a project which looked at the current and potential use of a public space in North London called Lismore Circus. The area was re-landscaped and refurbished in 2001 by the architects Shillam + Smith following extensive consultation of local residents. Two year's later, however, Camden Council identified that this re-landscaping had not encouraged extensive use of the seating and green spaces as was originally intended and so they employed Böhm and Lang to find a solution.

Böhm and Lang set out to find out why local people do not like to use Lismore Circus and what their actual needs and desires for this public space were. They sounded-out local opinion through a series of events in Lismore Circus such as holding barbecues, jumble sales and games of crazy golf with the help of local community groups such as the gardening club and tenants association. They designed a recognisable tool-kit, or mobile structure, that could be adapted to frame or support these events. Posters and flyers distributed by Böhm and Lang kept the neighbourhood informed about the project and ongoing activities.

They also invited another artist, Nicoline van Harskamp, to make an intervention. Following conversations with local residents about memories of park wardens and caretakers in the area, Van Harskamp hired an actor to perform as a park warden, in a warden's hut, over three days. The reactions were a combination of acceptance and disdain due to the warden representing the privatisation of this public space.

This period of activity generated ideas and responses from local people which have fed into a proposal for a series of design changes to Lismore Circus. Böhm and Lang used the informal conversations they had had during the barbecues and jumble sales to devise subtle shifts in the use of space. While this design stage was always part of the commission, Böhm and Lang had no confirmation or commitment from the Council of any budget to carry these changes through. When presenting their design proposals to the local residents for feedback, the Council insisted Böhm and Lang resort to a more traditional form of consultation, the questionnaire.

Over one year after submitting the final proposals, the Council have now confirmed their support and allocated a budget for Böhm and Lang's design changes. The changes include devising a dedicated dog area, hosting regular community events, planting more flowers and lighting the trees.

The wider context

Matchmakers was commissioned within the framework of a local regeneration strategy devised by Camden Council. Regeneration is described by the Government as:

"The positive transformation of a place whether residential, commercial or open space that has previously displayed symptoms of physical, social and / or economic decline".

Many urban and rural areas of the UK are being regenerated using money from the government, the National Lottery, European Union and corporate citizenship (or Corporate Social Responsibility) funds. The aim is to 'enrich lives and raise aspirations' while attracting new businesses to the area.

Of course, the main criticism of regeneration is that this 'urban renewal' often results in higher house prices which in turn push out the very local communities that regeneration processes claim to empower.

Artists are seen as key to this process of regeneration and are employed, as in the case of Böhm and Lang, as catalysts for change, problem solvers or affordable consultants. The arts can even help reduce crime rates according government policy. Felicity Harvest, Executive Director of Arts Council England, South East describes a new multi-million pound programme to develop cultural programmes in urban areas across the UK:

"The Arts Council has invested in the regeneration of many towns and cities in England and we know that culture-led regeneration enriches lives and raises aspirations. This award gives another opportunity to demonstrate how effective the arts can be".

Because culturally led regeneration has become a major source of income for artists, there are now courses in how to effect change within communities and learn more about their role in the regeneration process (<http://www.cida.org/>). Such courses tend to promote rather than critique the problematic notion of artists 'effecting change'.

The understanding of art as a tool for social change has been embraced by *New Labour* and has had a major effect on the way the arts are funded in the UK. When *New Labour*, came to power in 1997, they argued that society was divided into socially included and excluded people and it has become their mission to include the excluded. Relying on the modernist myth of the outsider, genius artist (ie. comfortably excluded or self-exiled), government agencies began employing artists as the ideal people to lead the way to social inclusion.

How is Matchmakers critical of this context?

Böhm and Lang began to develop an alternative approach to the consultation process through event based, incidental spectacles. These tactics have been used by artists and activists in the past, such as the *Situationists* and performance artists of the 1960s.

They also carried out this alternative consultation in disguise. They neither labelled themselves as artists or architects, nor did they declare their employment was via the Council. This could be for a number of reasons, but could be because:



- explaining to people what you are doing as art is complex and distracting,
- mentioning you are working for the Council is non-productive because of the bad experiences people may have had with the Council and becomes an outlet of blame,
- describing *Matchmakers* as consultation is counter-productive in an area where it is perhaps thought there has been too much consultation and not enough action.

A crucial part of *Matchmakers* is the design change that comes at the end. Without this (and it looked unlikely to happen for a long time), the project remains a gesture and acts as another futile consultation exercise. *Matchmakers* contain both the seemingly useless activities of crazy golf and also the more obvious physical changes. Böhm and Lang act as the invisible negotiators among the transient dog-walkers and civil servants holding the purse strings. By proposing a series of small scale, perhaps obvious improvements to that small patch of public space, Böhm and Lang are inviting the Council to reflect on their reasons for employing them in the first place. By highlighting the use of the public space as a gathering place used by community groups to cook, sell goods or play, they are perhaps stressing the importance of human over material intervention.

Conclusions

Culturally led regeneration is still top down and market driven while being dressed up as a transparent, grassroots and sustainable approach. By taking up jobs in this process of urban change, some artists, curators, activists and architects such as Böhm and Lang are working to reveal the underlying motivations of local governments and 'corporate citizens'. UK society is becoming increasingly means tested, evaluated, monitored and controlled; consequently there is a real need to reclaim territories undergoing change and maintain a critical relationship with space, place and the supporting structures.

It is even more crucial that new methods of networking contexts beyond our own back gardens are found in order to learn more from each other's mistakes and motivations for change. Platforms such as *Vector* magazine, for example, can become sites for finding those dream jobs in assisting and resisting the inevitable process of regeneration.

corespondentul nostru din străinătate

antje schiffers

“Am călătorit prin Bulgaria și Macedonia, prin Bielorusia, Estonia, Letonia și Lituania, prin România și Moldova, în calitate de *corespondent și ambasador* al Muzeului de Artă Contemporană din Leipzig.

Sarcina mea era să duc în aceste țări o imagine a Germaniei și să aduc la întoarcerea în Leipzig o imagine a acestor țări. Mi-am întrebat colegii de la galerie cum voiau să fie Germania reprezentată. M-am conformat instrucțiunilor lor când am predat la universități și la terase, în instituții de artă și în sufragerii în drumurile mele.

Am scris câte un ziar despre fiecare dintre țări. În presa locală și pe Internet (www.korrespondentin.antjeschiffers.de) au apărut reportaje de călătorie. Colecția finală de articole, bazată pe întrebarea "Cum ați vrea să vedeți țara dumneavoastră reprezentată în Germania?", este expusă la Muzeul de Artă Contemporană din Leipzig, la Hannover Kunstverein și la Goethe Institut, New York."

Antje Schiffers este artist vizual.
Trăiește și lucrează la Berlin



BRICHETA DE LIGNIT
Leipzig, Germany (Gisela Pataki)

Conform lui Claude Lévi-Strauss, o expediție etnografică în adâncurile Braziliei începe pe Bulevardul Réaumur-Sébastopol. Aici, importatori cehi vând mărfuri care, se pare, sunt esențiale pentru asemenea expediții.

Cele mai importante dintre ele sunt mărgelele. Cum etnograful care se pregătește de drum nu are criteriile sale proprii pentru alegerea mărgelilor, le aplică pur și simplu pe cele pe care le-a observat la băștinași. Încearcă mărgelele cu dinții, ca să vadă cât sunt de tari, le bagă în gură ca să vadă dacă sunt bine vopsite. Dacă mărgelele sunt lucrate de mână, cele mai mici sunt cel mai greu de făcut. Din acest motiv, cele mai mici sunt cele mai căutate în Brazilia

Mărfurile albastre și verzi sunt neinteresante. Triburile din miezul Braziliei folosesc la mărgelele lor coji negre de alune, perle albe ca laptele, și ceva care se numește Urucu, care e roșu. De aceea este recomandabil să se cumpere mărgele negre, albe și câteva mărgele roșii, ca și cum s-ar imita culorile familiare și cantitățile relative în care acestea se găsesc. Această tactică îi va aduce etnografului cel mai mult succes.

Bricheta de lignit
Leipzig, Germany (Gisela Pataki)

Brichetă de cărbune lignit. Lignitul reprezenta o industrie de marcă în RDG. Nici o altă țară nu depindea atât de mult de acest combustibil fosil, spune Gisela Pataki. Pachetul meu de brichete vine din regiunea Lausitz, marca Rekord. Minele mari, de suprafață, sunt la sud de Leipzig și în regiunea Lausitz. Din cele 39 de mine de suprafață care lucrau odinioară în RDG, doar 6 mai sunt active.Carierele mari sunt transformate în lacuri și zone de agrement. La sud de Leipzig se construiește un complex nou, care se cheamă “Neuseenland” (Noua Regiune a Lacurilor), cu porturi pentru yachturi și restaurante elegante. Locurile de muncă nu mai sunt, ca mai toate locurile de muncă din industria chimică și a oțelului. Dar poate că va fi nevoie de câțiva vânzători de cârnați la noile lacuri de agrement.

Borcanul de ajvar
Skopje, Macedonia (Makdeonka Andonova, Gordana van Vogt, Bojan)

Ajvar. În noiembrie, toată lumea pune Ajvar la borcan. Mi-e tare dor de mirosul de pe stradă când nu sunt în Macedonia în noiembrie, spune Gordana. Slovenii, șireți și întreprinzători cum sunt ei, au încercat să patenteze numele Ajvar, spune Oliver, băiatul Makdeonkăi. Macedonia i-a dat în judecată și a câștigat procesul; judecătorii au hotărât că termenul "Ajvar" este la fel de patentabil ca și termenul "salată de cartofi", de exemplu.



Pe câmp mai era încă grâu nesecerat

Am dormit pe perne țepene într-o casă de oaspeți nu departe de Dresda. Pe câmp, grâul nesecerat era înalt. Ungurii erau undeva printre floarea-soarelui și pepeni. De pe fiecare câmp se revărsa câte-o recoltă și chiar și cărările dintre grădinile din fața caselor erau pline-ochi de flori. Prietenii noștri români din Germania ne spuseseră: "Ungaria e o țară frumoasă. Are să fie minunat când o să treceți prin Ungaria." În Budapesta, un post de radio studențesc dă la maximum muzică electronică. Cineva trece cu clătite prin curte

Se adună nori negri pe măsură ce ne apropiem de România. E sâmbătă seara și ajunul Adormirii Maicii Domnului. Traversăm o trecătoare de munte și intrăm într-o lume de porți de gospodărie sculptate. Oameni cu coșuri, coase și furci merg spre casă. Vacile se întorc singure de la păscut. Ceapa se usucă pe stive mari de lemne. Un tânăr, frumos ca un marinar în haine de duminică, se reazemă de tocul ușii. Femeile poartă fuste plisate, lungi până la genunchi. Thomas bea țuică, iar eu mă îndop cu usturoi.

Cum să fie România reprezentată în Germania

"Arată ceva care ți-a plăcut în România, dar să fie ceva pozitiv", așa suna ordinul meu, sau: "Fă fotografii pe soare. Sunt deja destule reportaje din acelea sumbre, de noiembrie." România, spun Florian și Cristina, nu constă numai

Din cei foarte bogați și cei foarte săraci, din mafie, din cerșetori și oameni cu averi pe care nu se știe cum le-au făcut, sau din oameni ca acela care a construit o imitație după ferma Southfork, sau ca altul care a cumpărat pământul din fața splendidei lui case noi cu unicul scop de a dărâma casa de pe el, pentru că bloca vederea spre a lui, cu toate că el și familia lui preferau să doarmă în spatele casei, într-un cort. România înseamnă mai mult decât câini vagabonzi și copiii străzii. De fapt, majoritatea oamenilor de aici au vieți perfect obișnuite, se duc la muncă, au grijă de copii și merg în concediu, îmi spun ei.

În Neustadt / Vicariatul din Cristian

Am doi prieteni, Sunt gemeni și amândoi sunt frumoși. Numele lor, le place să spună, le-au fost date în onoarea lui Gerd Müller și Uwe Seeler, două legende ale fotbalului german din anii '70. Gerd și Uwe sunt din Cristian, de lângă Brașov. Gerd mi-a spus să fiu atentă la urșii care mănâncă din tomberoanele din Brașov în fiecare noapte, o nouă atracție turistică, se pare, și să vizitez Biserica Neagră, cu covoarele ei turcești. Covoarele au fost aduse aici de negustori din Orient în secolul al XVII-lea. Drumul lor era plin de primejdii. În cetățile din Orient cumpărau câte un covor și promiteau să-l dăruiască bisericii dacă ajungeau cu bine acasă. Unii au avut obiecții față de acest obicei, zicând că n-au ce căuta covoarele turcești într-o biserică protestantă. Dar conducătorii spirituali au replicat spunând că mulții ani petrecuți de covoare atârând în biserici le vor fi creștinat suficient.

Am dormit la vicariatul din Cristian, în paturi înalte, lângă sobele de teracotă. E ușor de găsit, spusese Uwe, pentru că a fost întotdeauna cea mai frumoasă casă din piață. Unele vicariate au camere de oaspeți. Oaspeții sunt mai toți sași din Transilvania care s-au mutat în Germania, dar care mai vin în vizită. Hatto Müller ne trimite să cercetăm clopotnița. Ne spune că în fiecare an, de Ziua Reformei, cânta acolo cu fanfara lui. Eine feste Burg sei unser Gott și Ehre sei Gott in der Höhe erau două din imnurile pe care le cântau. Erau douăzeci de oameni cu douăzeci de instrumente, și tare frig mai era, la opt dimineața, de Ziua Reformei. Doamna Porr a rămas în Neustadt când au plecat toți ceilalți, ca să-l îngrijească pe socrul ei, care era bolnav și bătrân. "N-am mai avut confirmări sau botezuri pe-aici de douăzeci de ani", spune ea. Fata ei a plecat și ea, cu toate că era pe cale să se mărite, erau porcii îngrășați și 600 de litri de vin adunați în pivniță. Doamna Porr mai povestește cum era viața în sat în era socialistă. Toată lumea, bărbați și femei, lucrau în industrie. Agricultura colectivă le ocupa după-amiezile de după lucrul la fabrică, iar oamenii aveau în plus grijă de propriile lor grădini, păsări și porci. Chiar și așa, ne place să ne amintim de vremurile de altădată, spune ea.

Elveția și orașul Berna salută orașul Iași

În Iași ne întâlnim cu artiști și designeri grafici, cu filosofi, cu personal din ONG-uri și cu studenți la sociologie. E un oraș frumos, cu tramvaie și cu anticari pe stradă. Majoritatea tramvaielor au pe ele inscripții în germană. Pe unele din ele scrie: "Elveția și orașul Berna salută orașul Iași." Oamenii din Berna, presupun, nu erau siguri că ieșenii vor ști exact în ce țară este Berna, și atunci au ales această formulare când și-au trimis tramvaiele la Iași. Oricum, tramvaiele elvețiene au cele mai elegante inscripții. Tramvaiele germane fac reclamă doar la un supermarket cu materiale de bricolaj chiar lângă Halle, sau la loterie: "Lotto - și deodată te-ai îmbogățit!".

Iașiul are o universitate mare. Când mă îmbolnăvesc, sunt dusă la unul din institutele de-acolo și tratată de o comisie foarte competentă de medici, biologi și doctori, în încăperi mari și întunecoase. Cel mai mult îmi place doamna doctor. Îmi închipui că pe Nadia Comăneci o îngrijea o persoană exact ca ea.

Țin o prelegere pentru un grup de tineri la galeria Vector. Pentru "partea românească" a colecției mele, Matei Bejenaru îmi dă două însărcinări: îmi spune să prezint o carpetă cu "Răpirea din Serai", pentru că este caracteristică pentru casele românești. Când ajung la Berlin, găsesc tocmai o astfel de carpetă într-un magazin turcesc cu articole de gospodărie. Îmi mai spune să scriu o listă cu mic-dejunurile care ne-au fost oferite la hotelurile la care am stat în România.

Mi se dau două liste cu site-urile de internet recomandate. O studentă scrie o scrisoare despre dragostea lesbiană și despre respingerea de care are parte în România. Din păcate, scrie ea, nu este numai cazul României, și deci nu poate spune că homofobia este o particularitate a țării ei. "În esență, suntem toți la fel, și toți vrem să fim liberi și fericiți."

Țin o a doua prelegere la Goethezentrum. Afară plouă cu găleata și beciurile se inundă. În rândul din față stau doi bătrâni. Unul este reprezentantul comunității evreiești, iar celălalt este reprezentantul forumului german.

Torn câteva pahare de Riesling, să meargă cu prelegerea mea. Mi se dau în dar un frumos platou albastru și două sticle de vin dulce moldovenesc, pentru că "nu se poate să te întorci acasă cu mai puțin de cât ai adus".

În Karmanovo

Stăm la Claudia Nesterova sau Claudia Vladimirovna, cum îi spun elevii ei. Predă limba și literatura rusă. Rusa este limba principală în satul Karmanovo din Transnistria. Claudia locuiește în casa făcută de părinții ei și are o grădină mare, pe care o cultivă asiduu. Vița de vie umbrește curtea. Sora ei, Galia, locuiește și ea aici în cea mai mare parte a timpului. Galia are un apartament în blocurile turn de lângă politehnică, "dar mă așteaptă multă muncă aici". Fratele lor este marinar în Murmansk și vine în vizită aproape în fiecare an. Drumul de la Murmansk este periculos, spune ea. Pe dealurile din Karelia umblă tâlharii și aruncă stânci peste mașinile care trec pe-acolo. Fata Galiei, Olia, vine și ea din când în când în vizită. Lucrează la Poliție, în Grigoriopol, și, ca la majoritatea femeilor din poliție, îi place să poarte fusta un pic mai scurtă.

Claudia mi-a spus în scrisori că au apă numai de două ori pe săptămână. Dacă eram dispusă să accept asemenea condiții, eram binevenită să stau la ea. Apa de miercuri n-a venit cât am stat în Karmanovo. Seara mergem să luăm apă de la apartamentul Oliei, la etajul nouă. Pe casa scării nu este lumină. Luminile de pe stradă nu merg. Cumpărăm niște înghețată cu gust delicios. Miroase a fân pe drumul cu mașina spre casă prin ținutul întunecat.

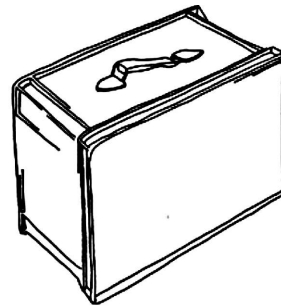
Pe un indicator scrie: Odessa, 105 km. Sărim în iaz cu tineretul din sat. Ne minunăm de niște locuri care ar fi perfecte pentru un șașlık cu prietenii. Ne uităm cum culeg prune brigăzile. Bunicul Oliei ne dă un borcan de miere, iar prietenul lui ne dă un fagure. Doi septembrie e Ziua Independenței în Transnistria. Ne îmbrăcăm cu cele mai elegante haine și mergem la sărbătoare în Grigoriopol. Unele din femei sunt în rochii de seară. Fiecare sat și-a împodobit piața și a așezat la vedere roadele muncii sale. Peste tot sunt ghirlande de ardei și munți de struguri, și aranjamentele din prune și roșii formează numele Republicii. Angajații de la centrul de radioteleviziune cântă cântece rusești, ucrainene și moldovenești, dar e clar că chimiștii se distrează mai bine. Poliția ne oprește pe drumul spre Tiraspol și ne cere actele. Trebuie să facă proces-verbal, e concluzia. "Dragul meu", spune Claudia, "astăzi e Ziua Independenței noastre și aceștia sunt oaspeții noștri. Sunt la noi în republică pentru prima oară și li se pare totul minunat aici. Dumneata hotărăști dacă să le strici sau nu impresia asta."

Cel mai bun supermarket din oraș aparține imperiului Sheriff. Cumpărăm cârnați, pește afumat și tort ca să sărbătorim plecarea noastră. Ar trebui să luăm Kiewer Torte, spune Olia - acela e întotdeauna cel mai bun. Claudia ne ține un discurs frumos și mă asigură că numele meu sună incomparabil mai elegant în rusește: Ana Pavlovna Korabliova. Sunt întru totul de acord.

Vor să știe ce mi-au dat bulgarii pentru expoziție. Care mi-au dat mai multe, bulgarii sau macedonenii? Când le spun despre câteva din cadourile și ideile date de bulgari, Hristina și Oliver se uită unul la altul. Așa de plini de patos, bulgarii ăștia, spun ei.

OUR FOREIGN CORRESPONDENT

antje schiffers



“As Correspondent and Ambassador of the Museum of Contemporary Art in Leipzig, I travelled through Bulgaria and Macedonia, through White Russia, Estonia, Latvia and Lithuania, through Rumania and Moldavia. My assignment was to impart a picture of Germany in these countries and to impart a picture of these countries in Leipzig upon my return. I asked the colleagues from the gallery how they wanted to see Germany represented. I followed to their instructions when I lectured in universities and beer gardens, in art institutions and in living rooms during my travels.

I put together a newspaper about each country. There were travel reports in the local media and on the web (www.korrespondentin.antjeschiffers.de). The collection put together based on the question "How do you want to see your country represented in Germany?" is exhibited in the Museum of Contemporary Art in Leipzig, in the Hannover Kunstverein and the Goethe-Institute, New York."

Antje Schiffers is a visual artist who lives and works in Berlin.

According to Claude Lévi-Strauss, an ethnographic expedition into the depths of Brazil begins on the Boulevard Réaumur-Sébastopol. Here, Czech importers sell goods that are apparently essential for such expeditions. The most important of these are beads. As the preparing ethnographer has no criteria of his own in choosing the beads, he simply applies those that he has already observed among the natives. He bites the beads to test their hardness, sucks at them to see if they are thoroughly dyed. If the beads are hand-made, the little ones are the most difficult to make. For this reason, the smallest ones are the most popular in Brazil.

Blue and green goods are uninteresting. The tribes in innermost Brazilians use black nutshells, milky pearl and a certain Urucu, which is red, for their beads. It is therefore advisable to buy black, white and a few red beads as if to imitate the familiar colours and the relative quantities in which they are found. This tactic will bring the ethnographer most success.

Leipzig, Germany (*Gisela Pataki*)

Brown coal briquette. Brown coals were a landmark industry of the GDR. No other country depended so much on this fossil fuel, says Gisela Pataki. My pack of briquettes comes from the region of Lausitz, brand name Rekord. The big opencast mines are south of Leipzig and in the Lausitz. Of the former 39 opencast mines in operation in the GDR, a mere 6 are still active.

The vast pits are transformed into lakes and local recreation areas. South of Leipzig, a new complex called “Neuseenland” (New Lakeland) is being developed with yacht harbours and smart restaurants. The jobs have gone, just like most jobs in the chemical and steel industries. But maybe a few sausage sellers will be needed at the new leisure lakes.

Skopje, Macedonia (*Makdeonka Andonova, Gordana van Vogt, Bojan*)

Ajvar. In November every family is preserving Ajvar. I do miss this smell in the streets when I am not in Macedonia in November says Gordana. The Slovenians tried to get a patent on the term Ajvar, sly and enterprising as they are, says Oliver, Makdeonka's son. Macedonia sued and won the suit; the judges decided that the word Ajvar is patentable as much as the word potato salad, for example.

The last of the wheat was still standing

We slept on stiff pillows in a guesthouse not far behind Dresden. In the fields, the last of the wheat stood tall. The Hungarians were somewhere among sunflowers and watermelons. Every field was rich with some sort of crop, and even the summer paths between the front gardens were brimming with flowers. Our Romanian friends in Germany had told us: „Hungary's a beautiful country. That will be wonderful, driving through Hungary.“ In Budapest, a student radio station pumps out electronic music. Pancakes are carried across the yard. Dark clouds gather as we approach Romania. It's Saturday night and the eve of Assumption Day. We go over a mountain pass and enter a world of carved farm gates. People with panniers, scythes and pitchforks are going home. The cows find their own way back. Onions are drying on large stacks of wood. A young man, pretty as a sailor in his Sunday best, lolls in a doorway. Women wear knee-length pleated skirts. Thomas drinks tzuika and I overdose on garlic.

How to represent Romania in Germany



„Show something that you liked about Romania, but show something positive,“ was my order, or: „Take a picture on a sunny day. There are already enough of those dreary November reports.“ Romania, say Florian and Cristina, does not only consist of the very rich and the very poor, the Mafia, beggars and people of unaccountable wealth, or people like the man who built an imitation Southfork ranch, or another who bought the plot of land in front of his splendid new house for the sole purpose of demolishing the house on it, as it blocked the view others could have of his house, although he and his family actually preferred to sleep behind the house in a tent. There is more to Romania than stray dogs and street kids. In fact most people here lead utterly ordinary lives, going to work, looking after their children and going on holiday, they tell me.

In the Neustadt / Cristian vicarage

I have two friends. They are twins and both are beautiful. Their names, as they like to say, were given them in honour of Gerd Müller and Uwe Seeler, two German football legends in the seventies. Gerd and Uwe come from Cristian near Braşov. Gerd has told me to look out for the bears that eat out of the bins of Braşov every night, a new tourist attraction apparently, and to visit the black church with its Turkish carpets. They were brought here by merchants from the Orient in the 17th century. Their journey was fraught with dangers. In the cities of the Orient,

they used to buy a carpet with the promise to give it to the church upon their safe arrival home. Some people, however, objected to this practice, maintaining that Turkish carpets had no place in Protestant churches. But the spiritual leaders rose to the challenge, declaring that the many years they had hung in the churches had sufficiently christianised the carpets.

We slept in the Cristian vicarage, in high beds by the tile stoves. It's easy to find, Uwe said, as it has always been the nicest house on the square. Some vicarages offer guest rooms. The guests are almost all Transylvanian Saxons who have since moved to Germany but come back to visit. Hatto Müller sends us up to inspect the belfry. He used to play there with his brass band every year on Reformation Day, he tells us. *Eine feste Burg sei unser Gott* and *Ehre sei Gott in der Höhe* were two of the hymns they used to play. They were twenty men and twenty instruments, and very cold it was too, at 8 o'clock in the morning of Reformation Day. Ms. Porr stayed in Neustadt at the time when all the others left, to nurse her father-in-law, who was sick and old. „We haven't had any confirmations or baptisms here for twenty years now,“ she says. Her daughter left too, although she had been about to get married, with the pigs fattened and 600 litres of wine amassed in the cellar. Ms. Porr also talks about what life was like in the village during the socialist era. Every single man and woman had a job in industry. Collective fieldwork occupied the afternoons after work in the factories, in addition to which people also had their own gardens, chickens and pigs to tend to. Despite that, we like to remember the old times, says she.

Switzerland and Berne greet the city of Iași
In Iași, we meet artists and graphic designers, philosophers, NGO staff and students of sociology. It is a beautiful city with trams and booksellers on the streets. Most of the trams have German slogans on them. Some say: „Switzerland and Berne greet the city of Iași.“ The people of Berne, I presume, were not sure whether the people in Iași would know exactly which country Berne is in, and so they chose this phrase when they sent their trams to Iași. The Swiss trams, at any rate, have the poshest messages. German trams just advertise a DIY superstore just in front of Halle, or the lottery: „Lotto - and suddenly you're rich“. Iași has a large university. When I am ill, I am taken to one of their institutes and treated by a very trustworthy committee of physicians, biologists and doctors in large, dark rooms. I like the lady doctor best. I imagine that Nadja Comaneci was taken care of by just such a person.

I give a lecture to a group of young people in the vector gallery. For “the Romanian part” of my collection Matei Bejenaru gives me two commissions: He asks my to present a carpet showing “the kidnapping from Serail” as it is common in Romanian homes. Back in Berlin, I easily find exactly this carpet in a Turkish household supply. He also wants me to write a list including the hotel breakfasts we were offered in Romania.

I am given two lists with recommended websites. A student writes a letter about lesbian love and the rejection she experiences in Romania. Unfortunately, she writes, this is not only the case in Romania, and so she can't say that homophobia is peculiar to her country. „In essence, we are all the same and we all want to be free and happy.“

I give a second lecture in the Goethezentrum. It's pouring with rain outside and the cellars are flooding. Two old men are sitting in the first row. One

is the representative of the Jewish community, and the other is the representative of the German circle. I pour out some glasses of Riesling wine to accompany my talks. I am presented with a beautiful blue bowl and two bottles of Moldavian dessert wine in return, for „you can't possibly go home with less than you brought.“

In Karmanovo
We're staying with Claudia Nesterova or Claudia Vladimirovna, as the students call her. She teaches Russian language and literature. Russian is the main language in the village of Karmanovo in Transnistria. Claudia lives in the house her parents built and has a big garden, which she cultivates assiduously. Vine overshadows the yard. Her sister Galya also lives here most of the time. Galya has a flat in the tower blocks by the polytechnic, „but work is waiting to be done here.“ Her brother is a sailor in Murmansk and he comes to visit most years. The road from Murmansk is dangerous, she says. Highwaymen loiter in the Karelian hills and throw rocks down on passing cars. Galya's daughter Olya also sometimes comes to visit. She works for the police in Grigoriopol, and like most women in the force, she likes to wear her skirt a little shorter.

Claudia had written to tell me that they only have water twice a week. If I was willing to put up with such circumstances, I was welcome to stay at her house. The Wednesday water didn't come when we were in Karmanovo. In the evening we go to fetch some water from Olya 's flat on the ninth floor. There is no light in the stairwell. The streetlights are not currently in use. We buy some ice cream that tastes delicious. It smells of hay, as we drive home through the dark country. A sign says: Odessa, 105 km. We jump into the lake along with the village youth. We marvel at spots that would be great places to meet for a shashlyk with friends. We watch the brigades pick plums. Olya 's grandfather gives us a pot of honey and his friend gives us a honeycomb.

September 2nd is Independence Day in Transnistria. We put on our smartest clothes and join the festivities in Grigoriopol. Some women are in evening dress. Every village has decorated its square and put the fruits of its labours on display. There are garlands of peppers and mountains of grapes, and patterns of plums and tomatoes spell out the letters of the Republic. The staff of the radiotelecentre sing Russian, Ukrainian and Moldavian songs, but the chemists clearly have most fun. The police stops us on the way to Tiraspol, and demands to see our papers. They have to write up a report, is the conclusion. „My dear man,“ said Claudia, „Today is our Independence Day and these are our guests. They are in our republic for the first time and they think it's absolutely beautiful here. It's up to you to decide whether or not to destroy that impression.“ The town's best supermarket belongs to the *Sheriff* empire. We buy sausages, smoked fish and cake to celebrate our departure. We should go for the *Kiewer Torte*, said Olya - that's always been the best. Claudia gives a lovely speech and assures me that my name sounds incomparably elegant in Russian: Ana Pavlovna Korablyova. I couldn't agree more.

They want to know what the Bulgarians gave me for my exhibition. Who gave me more, the Bulgarians or the Macedonians? When I tell them about a few of the gifts and ideas the Bulgarians gave me, Hristina and Oliver look at each other. Always so full of pathos, these Bulgarians, they say.



Raluca Voinea este critic de artă, studiază cursul de curatoriat în artă contemporană la Royal College of Art din Londra. Din 2003, fondator și editor al revistei e-cart (www.e-cart.ro).

CAA[1]este o masă în mijlocul unei camere, pe care se află mâncare, băuturi și cărți. Ca și în fața fluxului postmodern de discursuri, unde trebuie să începi întotdeauna din mijloc, poți accesa CAA din jurul acestei mese. Începi cu o conversație, care e mai ales despre tine: cine ești, ce te preocupă, pe cine placi sau displaci. Apoi începi să pui întrebări. Poți afla un număr de răspunsuri la aceste întrebări în *Arhivă*: în cărțile, casetele video, diapozitivele, pliantele care o compun. Sau în prezentările, conversațiile, discuțiile, dezbaterile care au loc în jurul aceleași mese. Sau în ziarele produse pentru a disemina informația din Arhivă. Sau în expozițiile, emisiunile TV, prezentările publice, pe care le-a organizat din 1998 în România și în străinătate.

Lia numește *Arhiva* un muzeu de artă contemporană în dosare. A ținut într-adevar locul unui muzeu, încercând să găsească o modalitate de a accesa istoria culturală pe care au trăit-o alții în Vest, în ultimii 50 de ani. Căutând lucruri care în altă parte au fost deja spuse, strânse, sedimentate și structurate.

Proiectul artistului spaniol Antonio Muntadas, “the File Room”, care a început ca o instalație fizică în Chicago, în 1994, continuându-și existența pe internet (<http://www.thefileroom.org>), este o arhivă conținând cazuri de

un proiect de lia perjovschi

raluca voinea

cenzură. Publicul îi poate “deschide sertarele” și poate adăuga alte cazuri pe care le cunoaște.

Arhiva de Artă Contemporană este ea însăși consecința unei lungi perioade de cenzură (cenzura ca negare a accesului și reprimare a vocii/gândului), și, de asemenea, consecința întâlnirii cu un spațiu (Vestul), unde informația și metodele de a folosi această informație sau a vorbi despre ea au fost de mult timp vreme de la sine înțelese. CAA funcționează destul de mult în același mod ca și “the File Room”: fiecare informație este conectată cu celelalte într-o rețea de fire întrețesute, și oricine are posibilitatea de a adăuga propria sa contribuție.

Cam prin 2000, după 10 ani de existență, *Arhiva* s-a transformat în *Centrul de Analiză a Artei*. Sau mai bine zis, a fost dublată de *Centru*, pentru că nu a încetat niciodată să fie folosită și să se dezvolte ca arhivă. A analiza înseamnă a încerca să înțelegi de ce anumite dosare sunt mai vizibile decât altele, cum au ajuns la suprafață într-un anumit context, în ce fel o instituție reflectă conceptul care se află în spatele ei și cum putem răspunde unei situații în care o anumită instituție este inadecvată unui anumit context, în momentul în care această instituție totuși există. Analiza este astfel o metodă similară deconstrucției: a căuta mecanismele care ne fac să ignorăm anumite structuri și să privilegiem altele, potrivit calităților lor copleșitoare sau unei tradiții bine înrădăcinate, de care putem fi sau nu conștienți.

Note:
[1] - CAA (*Arhiva de Artă Contemporană*, urmată de *Centrul de Analiză a Artei*) este un proiect de Lia Perjovschi, în colaborare cu, și sprijinită de Dan Perjovschi.

[2] - Aceștia sunt termenii în care Lia descria rolul întâlnirilor pe care le-au organizat împreună cu Dan în atelierul lor, făcând aluzie la diferențele acestora față de cursurile conservatoare de la facultățile de artă din România. Dintr-un articol în revista *Dilema*, nr. 395 (8-14 Septembrie 2000), în care Lia răspunde criticilor lui Horea Avram referitoare la asumarea de către ea și Dan a rolului de curatori. Este semnificativ că astăzi artistul care acționează ca și curator sau manager cultural a devenit nu doar un fapt acceptat în România, dar și o soluție de succes într-un context încă lipsit de profesionalism (Matei Bejenaru în Iași și grupul H.arta în Timișoara sunt astfel de exemple pozitive).

Pentru *Arhivă*, Lia Perjovschi a acționat ca un fel de interfață, fiind elementul care a transformat o bază de date într-un sistem activ și interactiv. În cadrul Centrului ea se vede ca un detectiv: caută dovezi, vorbește cu martori și nu ia niciodată un fapt drept ceva dat, ci îl înțelege ca fiind întotdeauna rezultatul a altceva (de obicei rezultatul deciziei cuiva). Ea își conduce investigația și ca un detectiv particular, ajutându-i pe alții să-și rezolve cazurile. În acest sens, rolul publicului pe care îl are CAA s-a schimbat oarecum în timp: de la a fi integrat în *Arhivă* (fie cu obiecte, scrieri sau cu propria lor prezență fizică, descifrabilă în fotografiile care au însoțit viața publică a Arhivei), până la a fi prezentați și promovați de aceasta și până la a fi implicați în elaborarea platformelor de discuție și analiză.

CAA (fie ca înțelegem prin aceasta *Arhiva*, *Centrul* sau cele doua proiecte suprapuse) a îndeplinit astfel mai multe roluri diferite: acela de muzeu, deși mai mult un muzeu alternativ, în care lucrurile nu se află acolo pentru că istoria le-a adus în prim plan, ci unde istoria însăși este măsurată și reconsiderată potrivit acestor lucruri; acela de școală, deși una unde oamenii vin sa se informeze și să schimbe idei, nu să li se țină lecții, în orice sens formal[2]; și acela de laborator,

Exemplului paradigmatic al lui Bourriaud de artist relational, Rirkrit Tiravanija[5], ea îi opune contra-exemplul lui Santiago Sierra, ale cărui lucrări interoghează relațiile create sau permise în societate, ca atunci când angajează oameni (de obicei emigranți ilegali sau muncitori plătiți prost) să “interpreteze” sarcini dificile sau inutile sau atunci când își pune publicul într-o situație “reală”, ca aceea de a le restânge accesul la “artă” pe baza identității lor[6]. Aș spune că atât practica lui Tiravanija cât și a lui Sierra se desfășoară în limitele unei relații de tip contractual cu publicul. Fie că se integrează perfect tipului capitalist de comunicare și schimb între oameni sau că arată neajunsurile acestuia, lucrările lor sunt întotdeauna măsurabile și identificabile într-un cadru estetic.

Spre deosebire de artiștii menționați mai sus, lucrările Liei Perjovschi, prin faptul că nu ținesc la a se prezenta drept artă, transcend problema judecății estetice (ca în cazul textelor non-literare, unde nu judecăm stilul ci semnificația). Constituind *Arhiva*, ca o modalitate de a compensa lipsa oricarei resurse intelectuale în timpul comunismului sau împărțâind-o cu alții, nu din vreun interes economic ci din nevoia de parteneri de dialog, Lia este mereu

[3] - Maria Lind, din introducerea la expoziția “What If” de la Moderna Museet în Stockholm, 2000.

[4] - “Antagonism and Relational Aesthetics”, October, vol. 110, Toamna 2004. Textul a fost tradus în limba română și publicat în revista *Idea (artă și societate)*, nr. 19.

[5] - Lucrările lui reflectă, în opinia lui Bourriaud, trecerea la o economie bazată pe servicii, ca atunci când, de exemplu, el transformă spațiul unei instituții de artă într-un bar-salon-restaurant, invitând publicul să stea de vorbă în timp ce servesc cina pregătită de artist.

[6] - La *Bienala de la Veneția*, în 2003, el a zidit intrarea în pavilionul spaniol, permițând accesul numai posesorilor unui pașaport spaniol.

[7] - Dintr-o acțiune a lui Beuys la *Tate Gallery London*, în 1972.



CAA - expoziție la Galeria HARTA Timișoara, 2003

CAA - *Formate. Viena Days in Bucharest*, 2004, lecture & audio performance in atelier



unde lucrări de artă sau situații politice sunt discutate și analizate pentru ca cele care urmează să vină să aibă o fundație mai solidă.

Ideea unei instituții-laborator este astăzi împărtășită de curatori precum Maria Lind, Barbara Vanderlinden, Hans Ulrich Obrist sau Nicolas Bourriaud, care o concep astfel ca reacție la arta anilor '90, o artă a cărei “intenție este de a stabili relații și schimburi: această artă este uneori numită artă contextuală, alteori estetică relațională”. [3]

Într-un articol publicat în revista *October*[4], Claire Bishop critică “ușurința cu care 'laboratorul' devine vandabil ca un spațiu de relaxare și distracție” și faptul că acest lucru pune în umbră lucrarea sau o transformă într-un simplu décor sau accesoriu al spațiului. Ea vede limitele artei relaționale, așa cum a fost definită de Bourriaud, în aceea că este auto-reflexivă și rezultatul său superfluu: “Dacă arta relațională produce relații umane, atunci următoarea întrebare logică este ce tip de relații sunt produse, pentru cine și de ce?”



condusă de un imperativ etic: “CAA este ceva ce trebuie să fac”. Relațiile pe care ea le crează nu sunt circumstanțiale și, de obicei, durează dincolo de timpul și situația în care au început. Se întâmplă ca Lia este artist; ar fi putut la fel de bine să fie sociolog, geograf sau om de știință.

În timp ce pune accentul pe informație și educație, așa cum a făcut și Joseph Beuys, ea nu țintește către “re-crearea creativității în fiecare persoană”[7] ci, în loc de asta, transformă maxima acestuia, “fiecare om e un artist”, în: nu contează dacă ești un artist sau nu, atâta vreme cât acțiunile tale “fac sens”.



CAA on tour, 2000, Casa Tranzit (invitați Doina Cornea, redacția Balkon, redacția Philosophy&Stuff)

Raluca Voinea is an art critic, student in *Curating Contemporary Art*, London. Since 2003, founder and editor of e-cart magazine (www.e-cart.ro).

A PROJECT BY LIA PERJOVSCHI

RALUCA VOINEA

CAA[1] is a table in the middle of a room, with food, drinks and books on it. As with the postmodern flow of discourses, where you always have to start from the middle, you can access the CAA sitting around this table. You start with a conversation, which is mostly about you: who you are, what are you interested in, who do you like or dislike. Then you start to ask questions. There are a number of answers to these questions in the *Archive*: in the books, videos, slides, postcards, leaflets that it is made up of. Or in the presentations, conversations, discussions, debates that take place around that same table. Or in the newspapers produced to disseminate it. Or in the exhibitions, TV shows, public presentations, which it organized since 1998 in Romania and abroad.

Lia calls the *Archive* a museum of contemporary art in files. It has indeed taken the place of a museum, trying to find a way of accessing the cultural history that people were living in the West during the last 50 years. Looking for things that have already, elsewhere, been said, gathered, deposited and structured.

Antonio Muntadas' *The File Room*, which started as a physical installation in Chicago, in 1994, and continued its existence on the Internet (<http://www.thefileroom.org>), is an archive of censorship cases. The audience can "open its drawers" and search it, using different criteria, and they can also add cases they have knowledge about.

The *Contemporary Art Archive* is itself the consequence of a long period of censorship (censorship as denial of access and as suppression of voice/ thought), and of the encounter with a place (the West) where information and methods of dealing with information as well as talking about it were taken for granted. CAA functions pretty much in the same way as the *File Room*: every piece of information is connected to the other in a network of interlocking threads, and everyone is given the possibility of adding their own input.

Around 2000 the Archive, after 10 years of existence, turned into the *Centre for Art Analysis*. Or more accurately, it was doubled by the *Centre*, since it has never stopped functioning and expanding as an archive. Analysing meant trying to understand why certain files were more visible than others, how did they come to surface in a certain context, in what way an institution reflected the concept behind it and how we deal with a situation where a certain institution is inappropriate for a certain context while it does, however, exist.

Analysis is thus a method similar to deconstruction: searching for the mechanisms that make us ignore some patterns and privilege others, according to their own overpowering qualities or to a well-rooted tradition, of which we are or are not aware.

For the Archive Lia Perjovschi acted as an interface, she was the element that transformed a data- base into an active, responding system. Within the *Centre*, she sees herself as a detective: she digs for evidence, she talks to witnesses and she never takes a fact as given, understanding it always as the result of something else (usually the result of someone's decision). She is also conducting her investigation like a private detective, who is helping other people to solve their cases. In this sense, the role of CAA's audience has slightly changed: from being integrated into the *Archive* (whether with objects, writings or with their physical presence, distinguishable in the photographs that accompanied the public life of the *Archive*), to being presented and promoted by it and to being involved in the elaboration of the platforms for discussion and analysis.



Notes:
[1] - CAA (the Contemporary Art Archive, followed by the Center for Art Analysis) is a project by Lia Perjovschi, in collaboration with, and supported by Dan Perjovschi.

[2] - These are the terms in which Lia described the role of the meetings she and Dan organised in their studio, hinting at their difference compared to the conservative classes at the Art Universities in Romania. From an article in "Dilema" magazine nr. 395 (8-14 September 2000), in which she answers the critiques of Horea Avram towards herself and Dan's assuming the roles of curators. It is significant that now the artist acting as curator or cultural manager has become not only an accepted fact in Romania, but also a successful solution in a still conservative and unprofessional context (Matei Bejenaru in Iasi and H.arta group in Timisoara are such positive examples).

CAA - *Position Romania*, Independent position, Q21 Museumsquartier, Viena, 2001

CAA (whether we see it as the *Archive*, the *Centre*, or the two superimposed) has thus fulfilled many different roles: that of a museum, although more of an alternative museum, where things are not in it because history has highlighted them, but where history itself is measured and reconsidered according to these things; that of a school, although one where people come to inform themselves and exchange ideas, not to be taught in any formal sense[2]; and that of a laboratory, where works of art or political situations are considered and examined, so that the new ones have a more stable foundation.

The idea of the institution-laboratory is today shared by curators such as Maria Lind, Barbara Vanderlinden, Hans Ulrich Obrist or Nicolas Bourriaud, who envision it in response to the art of the 90s, an art whose "intention is to establish relationships and exchanges: this art is sometimes called contextual art, sometimes relational aesthetics".[3]

In an article published in *October* magazine[4], Claire Bishop criticises "the ease with which the 'laboratory' becomes marketable as a space of leisure

[3] - Maria Lind, from the introduction to the “What If” exhibition at the Moderna Museet in Stockholm, 2000

[4] - “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, vol. 110, Fall 2004. The text was translated into Romanian and published in *Idea* (art + society) magazine, no.19

[5] - His work reflects, in the opinion of Bourriaud, society's shift to an economy which is based on services, as when, for example, he transforms the space of an art institution into a bar-lounge-restaurant, inviting the audience to chat while having dinner cooked by him.

[6] - At the *Venice Biennale* in 2003 he walled the entrance to the Spanish pavilion, allowing in only the owners of a Spanish passport.

[7] - From an action of Beuys at the Tate Gallery London in 1972.

and entertainment” and its overshadowing the work or transforming it into a mere set or design for the space. She also sees the limits of relational art, as defined by Bourriaud, in that it is self-reflexive and its outcome superfluous: “If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?”. To Bourriaud's paradigmatic example of relational artist, Rirkrit Tiravanija[5], she brings the counter-example of Santiago Sierra, whose work questions the nature of the relationships created or allowed in society, as when he employs people (usually illegal immigrants or underpaid workers) to perform difficult or useless tasks, or when he puts the audience in a “real” situation, like that of restricting their access to “art” on the basis of their identity.[6]

I would say that both Tiravanija's and Sierra's practice is developed within the frames of a contractual relationship with the audience. Whether perfectly integrating into the capitalist type of communication and exchange between people or pointing out its flaws, their works are always measurable and identifiable within the aesthetic realm.

Unlike the above mentioned artists, Lia Perjovschi's work, by not aiming at presenting itself as art, transcends the question of aesthetic judgement (as in the case of non-literary texts, where we don't judge the style but the meaning). In assembling the Archive, as a way of compensating for the lack of any intellectual resource during communism, or in sharing it with others, not out of any economical interest but from the need for partners of dialogue, she is always driven by an

spre o extindere globală: în întâmpinarea vizitatorului online^[1]

klaus müller

„Walker Art Center primește anual un milion de vizitatori. *Website*-ul aceluiași Walker Art Center înregistrează două milioane de vizitatori anual. Ne străduim să înțelegem ce înseamnă asta de fapt.”

Steve Dietz, curator New Media, Walker Art Center

“În vreme ce muzeele tradiționale sunt legate de mediul lor spațial, activitățile *online* au o cuprindere globală. Explorarea dimensiunilor sociale, artistice și mnemonice ale cyberspațiului este abia la început, iar curatorii vor trebui să găsească un punct de întâlnire între interfețele ușor de folosit, care abia încep să le devină familiare, și promovarea culturii cu ajutorul unor limbaje vizuale noi.”

Tehnologia a pătruns în așa măsură în domeniul muzeal, încât pare aproape să treacă dincolo de zidurile instituțiilor. Inițial, bazele de date ale muzeelor, colecțiile digitalizate și arhivele *online* erau destinate exclusiv personalului și vizitatorilor aflați în perimetrul muzeului. Acum, datorită rețelei web internaționale, resursele muzeului pot fi accesate de vizitatori din întreaga lume, dintre care mulți nu au pășit niciodată pragul instituției noastre. Dacă muzeele vor să rămână fidele rolului lor de a educa și informa, ele nu vor putea ignora acest public *online*.

Cele mai multe muzee utilizează astăzi Internetul pentru a-și exercita funcțiile lor tradiționale de a documenta, a instrui și a conserva prin transferul informației existente și prin reproducerea obiectelor materiale într-o formă electronică. O abordare complet diferită constă în a utiliza *website*-urile pentru a prezenta creații și expoziții care există numai în variantă electronică, transformând astfel Internetul într-un mijloc de comunicare a experienței originale. Versiunile digitale ale activităților din viața reală sunt utilizate în tot mai multe domenii și într-o măsură din ce în ce mai mare: ne informăm și ne facem reclamă, facem cumpărături, ne jucăm, studiem și producem *online*. În unele domenii de activitate s-a ajuns la concluzia că este nevoie de o abordare digitală pentru asigurarea succesului. Nu ar trebui oare și muzeele să procedeze la fel?

În viitorul apropiat, tot mai multe muzee vor introduce informații digitalizate pe Internet. Programele privind moștenirea digitală care asigură un acces total la colecțiile și materialele depozitate în instituții precum muzeele, bibliotecile și arhivele sunt susținute de numeroase guverne, corporații și sponsori privați. Pentru coordonarea acestui proces există organizații specializate, precum National Initiative for a Networked Cultural Heritage,

Stabilit la Amsterdam, Klaus Müller este consultant muzeal și web, realizator de filme și coordonator de programe pentru Europa al Muzeului Memorial al Holocaustului din Statele Unite. Pentru mai multe informații, vizitează *site*-ul său, www.kmlink.net

instituții extinse

CAA - *Diapozitiv*, Galeria Atelier 35, Bucuresti, 1998

ethical imperative: “CAA is a thing I have to do”. The relationships she creates are not circumstantial and usually last beyond the time and situation when they began. She happens to be an artist; she could well have been a sociologist, a geographer or a scientist. While also emphasising information and education, as Joseph Beuys did, she does not aim at the “re-creation of creativity in each person”[7], as did Beuys, but instead she turns the “every man is an artist” to: it doesn't matter if you are an artist or not, as long as what you do “makes sense”.

Translated by Raluca Voinea



[1] - În: *Museum News*, septembrie/octombrie 2002. Vol. 81, nr. 5, Asociația Americană a Muzeelor.

Australian Museums On-line (AMOL), Canadian Heritage Information Network și Digital Heritage Initiative a Comisiei Europene, printre altele, importante fiind de asemenea inițiativele timpurii ale Getty Information Institute (URL-urile tuturor *site*-urilor enumerate în acest articol se găsesc la final.) Obiectivul acestor organizații este crearea de legături între resursele deținute de diferite organizații, de cele mai multe ori prin utilizarea cataloagelor de bibliotecă și a bazelor de date standardizate. Aceasta deoarece bibliotecile au fost printre primele instituții care s-au servit de tehnologia digitală pentru a difuza informații despre fondurile lor de carte, ceea ce nu ne surprinde dacă ne gândim că accesibilitatea a fost mereu obiectivul lor de bază. Ca și bibliotecile, muzeele adună, păstrează și asigură accesul, dar funcția lor include, de asemenea, interpretarea și expunerea creațiilor unice aflate în grija lor. Totuși, până în clipa de față, acest ultim aspect al rolului muzeului nu a pătruns pe Internet. Cel puțin temporar, digitalizarea a schimbat profilul muzeului, care a ajuns să furnizeze informații mai curând decât să le interpreteze.

Cum ar putea muzeele să-și transfere experiența curatorială într-un mediu digital, încurajând astfel vizitatorii să interpreteze obiectele *online*? Ce rol aparte ar putea juca muzeele în fuziunea dintre „real” și „virtual” care marchează existența modernă?

Minunata clipă a descoperirii

Când vine vorba de expoziții *online*, muzeele se confruntă încă cu multe necunoscute. Dacă orice poate fi descărcat de pe rețea, își vor pierde oare muzeele statutul lor unic de spații fizice ale unei experiențe magice? Vor mai veni oare vizitatorii în clădirile noastre, dacă publicăm totul pe Internet? Dacă muzeele sunt prin excelență spații ale obiectelor reale, de ce să le expunem pe acestea din urmă într-o manieră virtuală? Cine ar trebui să susțină financiar această extindere *online*?

Numeroase muzee se confruntă cu problema extinderii virtuale, așa cum afirmă Leonard Steinbach, șeful biroului de informare de la Cleveland Museum of Art (CMA): „Ne aflăm în plin proces de explorare și definire a ceea ce se înțelege prin organizarea de vizite și expoziții *online*, prin acces general la colecții de imagini și informații, a modului cum ar trebui abordate acestea astfel încât să fie eficiente. Nu există răspunsuri simple”. Cu toate că recunoaște că muzeul are un drum lung de străbătut, Steinbach are o viziune clară asupra prezenței *online* a CMA. „A susține că vizionarea *online* a unei picturi sau sculpturi reprezintă «doar informare», banalizează în mod nedrept ceea ce poate fi totuși o clipă minunată de descoperire, inspirație și iluminare”, afirmă el. „Este doar ceva diferit.”

A gândi bidimensional

Expoziția *online* este plasată în cadrul unui mijloc de comunicare ce funcționează potrivit unor reguli proprii. Spațiul și durata unei expoziții *online*, precum și alcătuirea, conexiunile și realizarea, solicită o modificare a abordării curatoriale tradiționale.

O expoziție *online* reprezintă o expunere bidimensională căreia îi lipsește experiența fizică a spațiului. Ea nu oferă vizitatorilor posibilitatea de a se apropia fizic de obiectele expuse, nici nu le permite să-și împărtășească experiența cu alte persoane aflate în același spațiu. De fapt, expoziția *online* este asemenea unei cărți. Ea oferă o contemplare individuală și personală, se definește prin faptul că are „pagini” și este organizată potrivit unei cronologii liniare sau ramificate, având de

asemenea o copertă solidă (monitorul computerului). Cititorii și internauții împărtășesc același tip de proximitate spațială; de o parte, cartea/monitorul; de cealaltă, cititorul/internautul. Ca și în cazul cărții, expoziția *online* se definește prin intimitate; cititorii întorc paginile, internauții apasă butoanele tastaturii. În sfârșit, cărțile pot fi citite în diverse decoruri, iar expozițiile *online* pot fi accesate de oriunde există un computer conectat la Internet.

Vizitarea virtuală îi îndeamnă pe privitori să contemple lucrurile în moduri diferite. *Zooming*-ul permite o analiză mai atentă a detaliilor. Reproduserile unor obiecte aflate la distanță unele de altele pot fi reunite într-un spațiu imaginativ unic. Vizitele virtuale ce prezintă imaginile în sistem *video stream* îi permit privitorului să-și facă o idee despre spațiul real al galeriilor. În plus, oricât ar fi de bine mediatizate, aria expozițiilor tradiționale rămîne regională. În același timp, oricît ar fi de limitat subiectul pe care îl propun, expozițiile *online* reprezintă spații globale. Totuși, asemenea echivalentelor lor tridimensionale, spațiile simulate pot asuma orice formă și orice aparență. Printre exemplele posibile se numără arhitectura proiectată și totuși modificabilă a muzeului Virtual Guggenheim; galeria digitală interactivă a Muzeului de Artă Contemporană (MOCA) din Los Angeles; Superbad.com, unde un simplu *click* este de-ajuns pentru a vedea fiecare creație artistică, fără nici un fel de text însoțitor; și pădurea mișcătoare de descrieri și imagini ale obiectelor din expoziția *Revealing Things* de pe *site*-ul *Smithsonian Without Walls*.

Timp și sociabilitate

Expozițiile *online* nu impun nici o restricție de timp. Ele nu se deschid și nu se închid, putînd fi vizitate 24 de ore din 24. Fiecare internaut își alege după voie orele de vizitare, intrînd și ieșind fără să vadă vreodată membri *staff*-ului, fără să ceară ajutorul nimănui și fără să plătească vreo taxă de intrare. Vizitatorii trăiesc singuri experiența expoziției; spectacolul *online* nu poate fi considerat o experiență socială. Nici discuțiile via e-mail, cărțile de oaspeți *online*, conversațiile pe *chat* și sondajele de opinie nu au prea mare efect în ceea ce privește izolarea fizică a vizitatorului. Cu toate că, teoretic, expozițiile *online* încorporează mijlocul de comunicare cel mai accesibil unei audiențe mondiale, ele rămân în practică surse de contemplare intimă și individuală. (Este totuși adevărat că aceste comunități *online* au determinat dezvoltarea unor noi forme de viață și comunicare sociale. Următoarea generație de vizitatori ai muzeelor ar putea să considere diferența dintre comunitățile reale și cele virtuale drept una minoră.) Unele muzee se străduiesc să creeze un spațiu virtual mai propice socializării, experimentând dialogul în ambele sensuri cu ajutorul comunicării e-mail între vizitatori și curatori, creînd forumuri de discuții *online* (așa cum a făcut MOCA în cazul unui spectacol al artistului Douglas Gordon) și oferind *newsletters* și *screensavers* înfățișînd creațiile artiștilor expuși.

Totul se leagă de toate celelalte

„Difuzat acum pe ecranul computerului de lîngă tine!” Fragment dintr-o reclamă a Cornell Heritage Access Information Network (CHAIN), Marea Britanie

Ca și alte mijloace de comunicare de dată recentă, expozițiile *online* nu și-au stabilit încă reguli și practici clare. Dar avînd în vedere faptul că nu reprezintă substitute ale expozițiilor tradiționale, ele nu ar trebui dezvoltate doar cu ajutorul criteriilor curatoriale tradiționale. Ca tot ceea ce se găsește pe Internet, expozițiile *online* sînt o succesiune de ferestre (sau *frame*-uri) și *link*-uri. Așa cum fiecare

scenă este parte a unui film, fiecare fereastră este parte a expoziției. Baza narativă a spectacolului *online* se axează pe montaj – imagini, sunet, text și grafică, toate reunite într-o compoziție unică. Nici un element nu este neutru, fiecare dintre ele comunicând tonul și mesajul întregii expoziții.

Pe cînd eram curatorul expoziției *online* *Do You Remember, When (Îți amintești, atunci)* organizate pentru U.S. Holocaust Memorial Museum (Muzeul Memorial al Holocaustului din Statele Unite), procesul de reconstruire a poveștii din spatele obiectului a adăugat noi nivele acestuia ca punct central al spectacolului. Este vorba de un carnetel făcut de mână ce fusese inițial dăruit de un tânăr evreu prietenului său în jurul anilor 1941-42, la Berlin. Semnificația sa a devenit însă alta în timpul holocaustului și pe parcursul deceniilor următoare. Carnetelul devenise un soi de capsulă a timpului scurs între „atunci” și „acum”, și era esențial ca expoziția să reflecte acest dualism temporal atât prin conținut cât și prin grafică. Structura de *hipertext* a formatului *online* a permis muzeului să prezinte asemenea narațiuni cu mai multe planuri, reflectând inclusiv procesul de realizare a expoziției. Transparența curatorială a

fost un efect firesc și binevenit al mijlocului de comunicare utilizat.

Cu toate acestea, excesul de *hipertext* riscă să abată atenția privitorului de la subiectul expoziției. Activitățile *online* sunt caracterizate de energia stimuloare a rețelei internaționale, care nu are un centru și care este alcătuită dintr-o succesiune nesfârșită de *link-uri*. Navigarea pe Internet seamănă mai curând cu privitul la televizor decât cu vizitarea unui muzeu un singur *click* și ești pe alt canal/*site*. Muzeele trebuie să învețe să stăpânească acest nou mijloc de comunicare, fără să uite totuși că noțiunile tradiționale referitoare la primirea vizitatorilor și la oferirea posibilității ca aceștia să-și tragă sufletul rămân în continuare valabile. Dacă expozițiile *online* vor oferi, prin intermediul modului cum sunt alcătuite, al narațiunii și al graficii, un spațiu bine definit și plin de semnificație,

vizitatorii vor simți că se găsesc „într-un loc” și vor fi mai puțin tentați să-l părăsească înainte de a-l fi explorat.

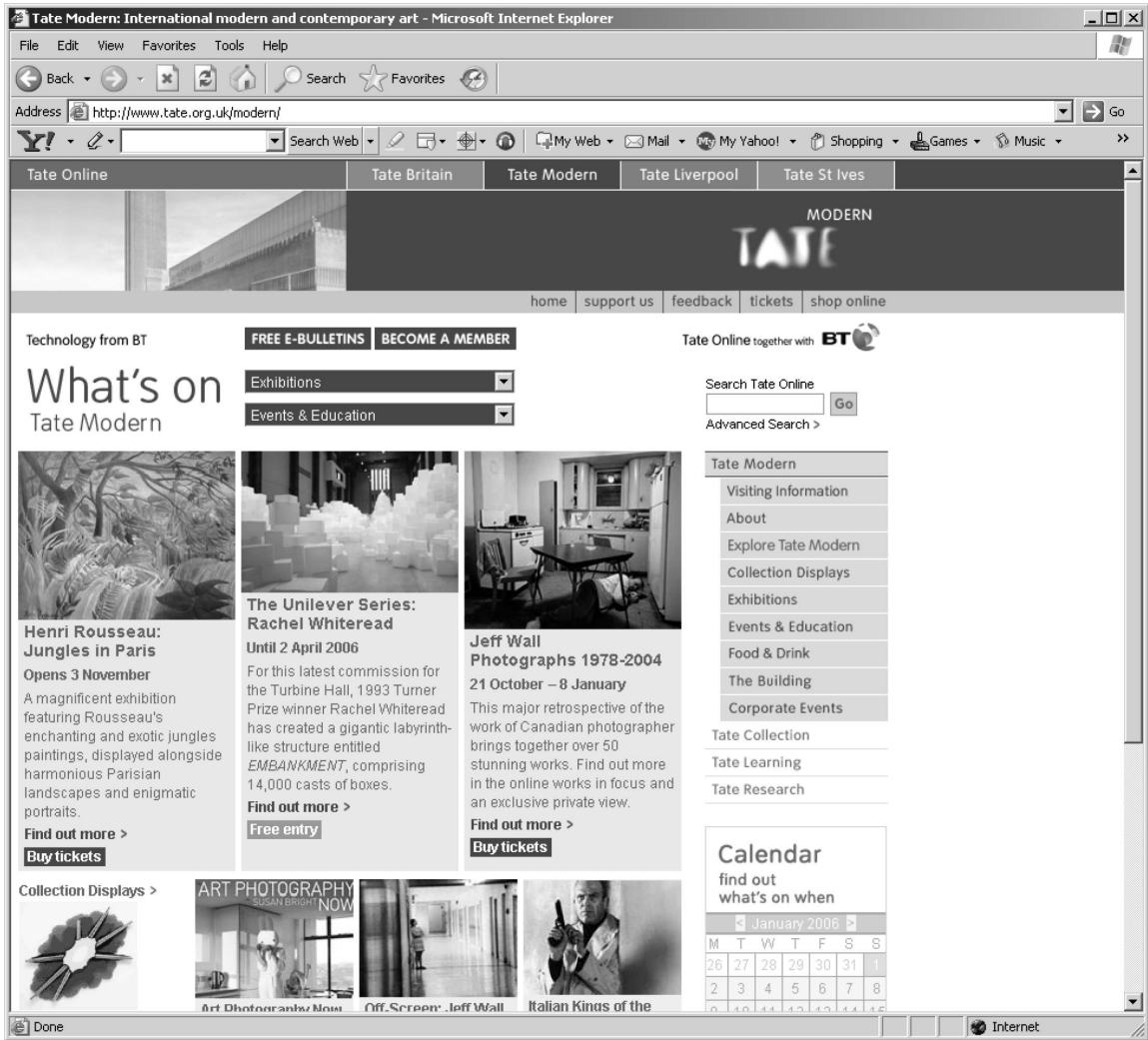
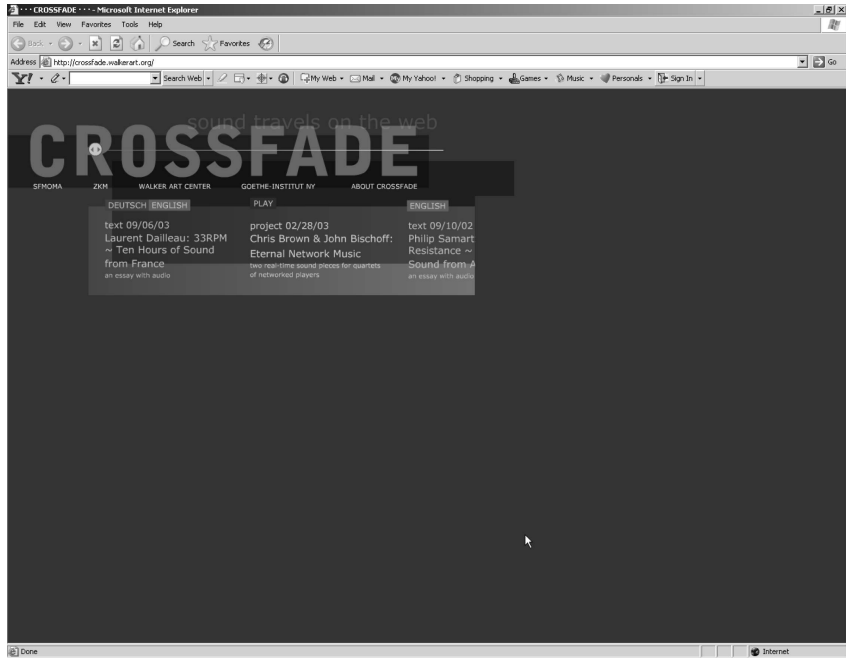
Interactivitatea

„În general . . . ceea ce sperie multe instituții este aspectul legat de comunicarea deschisă ce caracterizează Internetul. Astfel încât ar dori să limiteze acest nou mijloc de comunicare la «informare». . . Internetul ar putea constitui o legătură între materialul «mort» al muzeului și oamenii vii de dincolo de zidurile sale” - Geert Lovink, critic Net

Accesibilitatea *online*, principala rațiune de a fi a programelor privind moștenirea digitală, este percepută adesea ca o democratizare a culturii de

muzeu. Accesul la informații nu mai este apanajul celor care își permit călătorii și vizite la muzee, ci este la îndemâna oricărei persoane ce utilizează un computer conectat la Internet. Colecții pe care muzeele nu le-au putut adesea expune din lipsă de spațiu fizic beneficiază acum de un spațiu de expunere practic infinit. În felul acesta, publicul se bucură de un acces nemaiîntâlnit până acum la creații și informații artistice.

În mod ideal, o asemenea accesibilitate ar putea duce la o concentrație de informație care să transforme modul de a percepe, de a interpreta și de a cerceta al oamenilor. Totuși, pe multe *site-uri*, conversația aduce cu dialogul unilateral tradițional în care muzeul – adesea, să o recunoaștem, spre satisfacția publicului nostru, oferă vizitatorilor interpretări spre examinare și însușire. Dimpotrivă, comunicarea deschisă a constituit o parte a dezvoltării Internetului încă de la începuturile acestuia, utilizatorii bazându-se pe comunicarea



orizontală mai curând decât pe cea verticală și participând la o navigare interactivă. Cum își vor putea curatorii transfera experiența profesională într-un mijloc de comunicare nou, unde vizitatorii se comportă diferit, unde utilizatorii interacționează, răspund, dezvoltă și oferă interpretări diferite?

Există câteva instalații *online* care ar putea servi drept modele: instalația de sunet a lui Stephen Vitiello, *Tetrasomia*, reunește sunete non-muzicale adunate de artist. Vitiello introduce aceste mostre audio în patru câmpuri de culoare, care reprezintă pământul, aerul, vântul și focul. Prin accesarea fișierelor de sunet, vizitatorul poate asculta sunetul de împerechere al drosofilei, al unui vulcan submarin, al broaștei râioase sau sunetele teribile de la decolarea rachetei Saturn 5. Vizitatorii care nu mai sînt ascultători pasivi pot combina aceste sunete pentru a crea o varietate de alte compoziții. British Museum îi invită pe vizitatori să afle mai multe despre viața cotidiană a Egiptului antic prin selectarea cu *mouse*-ul a anumitor picturi de pe pereții piramelor sau a unor obiecte funerare. *Site*-ul “World of Escher” îi provoacă pe vizitatori să participe la un concurs. În general, arta de pe Internet se străduiește să capete un aspect interactiv, așa cum o dovedesc multe lucrări prezentate la Bienala Whitney: Galeriile Digitale ale MOCA; Galeria nr. 9 a Walker Art Center, precum și concursurile anuale *Artă pe Internet* organizate de Muzeul Municipal al Artelor Grafice Machida, din Tokyo.

Convergența realului cu virtualul

„Din toate dovezile de care dispunem reiese că vizitarea versiunilor virtuale ale creațiilor artistice sporește dorința oamenilor de a vedea originalele.” - Sandy Nairne, Director de Programe Naționale, Tate, Londra

Dezbaterile privind autenticitatea și fizicalitatea obiectelor sînt relevante pentru muzeele tradiționale. Dar pot oare acestea spori percepția noastră asupra virtualului? Reproduserile digitale nu oferă aceeași experiență ca aceea trăită în fața originalului, dar ele pot totuși transmite concepte, idei și emoții. Nefiind atât de strâns legată de caracterul imediat al obiectului, virtualitatea ne obligă să inventăm narațiuni și spații prin intermediul cărora ajungem să înțelegem obiectele și poveștile lor. De-a lungul timpului, expozițiile n-au făcut altceva decât să scoată obiectele din contextul lor autentic și să le prezinte într-un nou cadru interpretativ. În acest sens, muzeele au fost dintotdeauna creatoare de medii virtuale.

Scepticismul, întrebările și așteptările pline de ambiție sunt inerente dezvoltării expozițiilor *online*. Cu toate acestea, o argumentație pro sau contra nu este suficientă pentru a elucida natura complexă a procesului. Muzeele tradiționale trebuie să accepte faptul că activează într-o lume dominată din ce în ce mai mult de Internet. Așa cum afirmă Sandy Nairne, „am devenit conștienți de faptul că avem un mare număr de vizitatori virtuali care nu pot sau nu vor să ajungă la nici una din cele patru galerii Tate... Însă nu-i nimic, pentru că este în spiritul misiunii noastre să sporim gradul de cunoaștere și înțelegere a artei britanice, moderne și contemporane.” În afara artiștilor care lucrează la cerere, “Tate Online” experimentează și introducerea de extinderi digitale ale unor lucrări de artă contemporană aflate în colecțiile muzeului. Prima din această serie, spune Nairne, este „o piesă specială a lui Damien Hirst, construită împreună cu acesta pe baza lucrării intitulate *Pharmacy (Farmacia)*.” *Site*-ul Tate oferă o vedere panoramică de 360 de grade a *Farmaciei* cu posibilitate de *zoom*, o documentare vizuală a modului în care această versiune tridimensională a fost expusă de alte muzee, un forum de discuții *online* și texte explicative oferite de Hirst și de curatorul spectacolului.

Mai ieftin și mai rapid?

Bhutan: Fortress of the Gods (Bhutan: Cetatea zeilor) implică „aproximativ a șaptea parte din costul unei expoziții tradiționale” - Christian Schicklgruber, Museum für Völkerkunde, Viena, Austria

„Soarta *site*-ului guggenheim.com, în valoare de 20 de milioane de dolari, rămîne încă sub semnul întrebării” - *New York Times*, 20 noiembrie 2001

Din perspectiva producției, beneficiile aduse de expozițiile *online* sunt numeroase. Obiectele pot fi privite din orice parte în interior și în afară; privitorii pot chiar „întoarce” paginile unei cărți. Expozițiile *online* reprezintă medii ideale pentru obiectele fragile ce nu pot fi expuse din considerente legate de conservare (și orice aspecte privind păstrarea intactă a obiectelor se vor limita la perioada de elaborare a expoziției). Odată finalizată, expoziția nu mai necesită decât întreținerea tehnică. Nu mai există costuri legate de asigurarea, transportarea și instalarea obiectelor. Planurile expoziției pot fi reconfigurate mult mai ușor; modificările de ultim moment pun puține probleme, iar personalul se poate limita la o echipă mică, de bază. Este adevărat că studiile și procesul de elaborare a expoziției sunt aceleași atât în cazul expoziției *online* cât și în acela al expoziției tradiționale, însă informația digitalizată este mai ieftină, mai rapidă și mai flexibilă.

Costurile de producție mai reduse ar putea transforma în viitor expozițiile *online* în mijloace de comunicare ideale pentru muzeele mici, permițându-le acestora să-și diversifice eforturile de atragere a publicului, să experimenteze noi moduri de expunere a obiectelor și să dezvolte o varietate de campanii publicitare. Totuși, produsele *online* pot fi costisitoare, iar cele mai multe muzee nu dispun de resursele unui muzeu precum Guggenheim, de pildă, care a investit 20 de milioane de dolari pentru crearea unui *website*. Dar este posibilă elaborarea unei expoziții la scară mică, care să utilizeze resursele existente. Nu trebuie să uităm că, în ciuda faptului că digitalizarea este costisitoare, expozițiile *online* pot fi organizate cu cheltuieli relativ mici. Instituțiile cu bugete mici își pot realiza proiectele solicitând ajutorul unor sponsori sau al unor *web designeri* și programatori dispuși să lucreze gratuit.

Liberul acces

Accesibilitatea expozițiilor *online* este o chestiune complicată, afirmă Jonathan Bowen, profesor de informatică la South Bank University, Londra: „Imaginați-vă un muzeu de unde persoanele cu handicap sunt excluse pentru că nimeni nu s-a gândit la metode care să le permită acestora accesul măcar la o parte din resursele muzeului. Acest lucru este inacceptabil într-o societate modernă, iar în unele țări poate fi chiar împotriva legii. Și totuși exact asta se întâmplă *online* în cazul *website*-urilor multor muzee din întreaga lume.” Ghidurile destinate *designerilor web* elaborate de Web Accessibility Initiative (WAI), care reprezintă o parte a consorțiului World Wide Web, recomandă diverse soluții, printre care introducerea de texte explicative pentru toate imaginile vizuale și de transcrieri ale materialelor audio, precum și analizarea modului în care *frame*-urile, *table*-urile și alte *template-uri* grafice pot afecta vizitatorii cu handicap.

Mai este și o altă chestiune: „Utilizatorii de Internet care sunt orbi au nevoie de un soi de *browser* audio care să transforme automat textele de pe paginile *web* în relatări sonore”, afirmă Bowen. El este convins că multe probleme ar putea fi rezolvate dacă li s-ar acorda mai multă atenție: „Unii designeri ar putea susține că proiectarea unui *website* cu acces mai larg va determina un impact mai redus asupra utilizatorilor fără handicap. Nu trebuie să-i credeți, mergeți în altă parte.” De asemenea, nu trebuie uitat faptul că eforturile de a face conținutul *web* mai accesibil persoanelor cu handicap nu fac decât să faciliteze atragerea de noi utilizatori, care reprezintă o categorie de abilități și echipamente informatice.

Călătorii printr-o lume virtuală

„Progresele tehnologice vor genera metode nebănuite de a crea experiențe încă mai semnificative și mai accesibile.” - Jan Schall, Sanders Sosland curator al departamentului de Artă Modernă și Contemporană, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

„La ora actuală, muzeele trebuie să creeze o punte și o cale de comunicare între real și virtual” - Peter Weibel, director al ZKM (Centrul pentru Artă și Media), Karlsruhe, Germania

Un studiu global asupra muzeelor, efectuat în 1998 și coordonat de Muzeul Japonez de pe Internet și de Jonathan Bowen, care este de asemenea implicat în proiectul Bibliotecii Virtuale, a arătat cât de greu s-au lansat muzeele în inițiativa dezvoltării *online*: 53,7 % din totalul muzeelor și-au creat *website*-urile după 1994; 70 % cheltuiesc mai puțin de 1000 de dolari pe an (excluzând costurile de personal) pentru întreținerea *site*-urilor; iar 57 % au o singură persoană care se ocupă de departamentul *web*. Cu toate acestea, un raport privind Stadiul Tehnologizării și Digitalizării în Muzeele și Bibliotecile Naționale înaintat în luna mai de către Institutul pentru Servicii în domeniul Muzeelor și Bibliotecilor (Institute of Museum and Library Services IMLS) indică o schimbare rapidă, cel puțin în cazul muzeelor americane. Potrivit sondajului IMLS, la momentul actual toate marile muzee, 93 % din muzeele de mărime medie și 41 % din muzeele mici din Statele Unite dețin un *site* pe Internet. 15 % dintre instituțiile care nu au încă un *site* proiectează lansarea acestuia în următoarele 12 luni. 79 % din totalul muzeelor din Statele Unite afirmă că lipsa fondurilor este principalul obstacol în calea expansiunii tehnologice, urmat de lipsa de experiență în domeniu (un procent ridicat, de 63 %).

Există exemple de expoziții *online* care pot servi drept model în acest domeniu. *Bhutan: Fortress of the Gods (Bhutan: Cetatea zeilor)*, elaborat de Museum für Völkerkunde, un muzeu etnologic aflat la Viena, în Austria, oferă diverse trepte de experimentare a obiectelor și subiectelor. Vizitatorul parcurge nivelurile sale narrative ca într-o expediție pe un tărâm necunoscut. Expoziția *Bhutan*, căreia i s-a acordat titlul de “Cea mai Bună Expoziție *Online*” în cadrul concursului “Cele mai Bune Creații de pe Internet”, ediția din 2001, a fost elaborată de muzeu, cu sprijinul Ministerului austriac al Științei și al Institutului de Informatică din Viena. Finanțat de către Minister, proiectul s-a voit a fi un model pentru crearea de expoziții *online* accesibil tuturor muzeelor din Austria. A fost, de asemenea, prima expoziție *online* a curatorului Christian Schicklgruber, a cărui primă decizie a fost „să lase la o parte expoziția reală și să elaboreze un concept *online*.” Fiecare organizație s-a ocupat de o latură anume a proiectului. „La început am încercat să ne explicăm unii altora deciziile pe care le luam”, povestește Schicklgruber, „însă, după un timp, am acceptat împărțirea sarcinilor între curatori și programatori”. Totuși, deoarece priceperea tehnologică își avea sursa în afara muzeului, acesta nu a putut profita pe deplin de experiența colaborării.

În prezent, *Bhutan* rămâne o creație prețioasă care nu a fost intens mediatizată și nu a influențat design-ul *site*-ului de bază al muzeului. Totuși, potrivit lui Schicklgruber, un vizitator obișnuit petrece în medie un interval uimitor de 47 de minute vizitând *site*-ul. 25 % din cei aproximativ 25 000 de vizitatori care au vizionat expoziția între noiembrie 2000 și mai 2001 au revenit pentru a revedea expoziția. Multe dintre reacții au venit din partea instituțiilor de învățământ din Statele Unite.

Internetul este deosebit de adecvat anumitor aspecte ale activității muzeistice. Curatorii își prezintă în mod frecvent piesele favorite *online*, iar unele *site*-uri ale muzeelor le oferă vizitatorilor ocazia de a-și crea propriile colecții virtuale. Dar s-ar putea face încă mult mai multe lucruri. De pildă, Muzeul Nelson-Atkins a creat sunete „de laborator” pentru secțiunea de conservare a expoziției *online* intitulate *Tempus Fugit*. Creația prezintă conceptul de timp așa cum apare acesta în diferite culturi, explorându-l prin intermediul unei selecții de opere de artă datînd din 900 î.Hr. până în prezent. Expoziția *Tempus Fugit* oferă o combinație elegantă de obiecte proiectate pe o hartă a lumii, precum și informații legate de conservare și de resursele de cercetare. „Elaborarea versiunii *online* a expoziției *Tempus Fugit* a însemnat pentru mine învățarea unui limbaj nou”, afirmă curatorul Jan Schall. „Muzica și sunetele, în general, au o capacitate uimitoare de a evoca locuri și stări.” În cazul de față, sunetul a facilitat transportarea vizitatorului în laboratorul de conservare al muzeului, un lucru care n-ar fi putut fi realizat de o expoziție tradițională.

Crossfade, spațiu curatorial ce explorează sunetul ca vehicul artistic, utilizând tehnologia rețelei informatice ca parte integrală a realizării sale, ilustrează o altă trăsătură a expozițiilor *online*: cooperarea virtuală. „Faza inițială cea mai importantă a fost în întregime non-virtuală; ne-am întâlnit față în față”, spune Johannes Goebel, director al Institutului ZKM pentru Muzică și Acustică. Organizată de către Institutul Goethe din San Francisco, Centrul Artistic Walker din Minneapolis, Muzeul de Artă Modernă din San Francisco și ZKM (Centrul pentru Artă și Media) din Karlsruhe, Germania, expoziția reprezintă o combinație de eseuri media și creații artistice noi. „Artiștii lucrează la cerere”, spune Dieta Sixt, fost director al Institutului Goethe din San Francisco. „Este un proces care le permite tuturor instituțiilor implicate să propună nume, iar apoi decidem împreună *online*, desigur.” În momentul de față, *Crossfade* cuprinde 10 ore de muzică japoneză și lucrări semnate de Stephen Vitiello, Yoko Ono, Chris Chafe și Greg Niemeyer, însoțite de eseuri pe teme precum „arhitectura ascultării” sau „muzica și Internetul”. „S-a căzut de acord că este vorba de o lucrare aflată în plin proces de elaborare și nu există o limită de timp (atâta vreme cât fondurile rămân accesibile)”. „Muzeele. . . posedă potențialul de a juxtapune chestiuni legate de context și longevitate în moduri care se pot dovedi utile”, susține Steve Dietz de la Walker Art Center. „De asemenea, în calitate de spații destinate atât vizitelor culturale *offline* cât și celor *online*, muzeele pot constitui un punct central în standardizarea unor experiențe complexe și hibride.”

Documentații *online*

Multe muzee oferă sub titlul de „expoziții *online*” versiuni digitalizate ale colecțiilor lor, însoțite de legende și un text introductiv. Bazele de date digitale sunt instrumente minunate pentru punerea în lumină a unor obiecte din cadrul colecției sau pentru prezentarea unei selecții bogate alcătuite pe baza arhivelor. Însă aceste documentații *online* nu vor face decât să îi dezamăgească pe cei care caută să vadă o expoziție. Publicul știe că expozițiile reprezintă eforturi curatoriale minuțioase și așteaptă același lucru de la corespondentele lor *online*. Versiunile digitalizate ale obiectelor însoțite de legende nu constituie expoziții; acestea nu fac altceva decât să pună în circulație informații vizuale. De fapt, ar trebui să se numească „documentații *online*” și să se găsească laolaltă cu colecțiile și arhivele. Cleveland Museum of Art, de pildă, prezintă seria de sculpturi în marmură înfățișându-l pe Iona, lucrările de artă creștină timpurie și pe cele bizantine în cadrul unui tur

organizat de un curator și elaborat cu minuțiozitate. „Am decis să introducem chipurile curatorilor în cadrul turului pentru a-l personaliza și pentru a-i conferi o notă de competență, ceea ce cred că este o chestiune importantă în ceea ce privește materialul pe care muzeele îl publică *online*”, susține Steinbach. „De asemenea, obiectele și galeriile prezentate sunt foarte dragi comunității noastre și de aceea vrem să creăm o legătură între acestea și persoanele implicate.”

Concluzie

Întorcându-mă acasă după o excursie la Muzeul Thyssen-Bornemisza din Madrid, am fost încântat să constat că puteam să revăd galeriile pe care tocmai le explorasem prin intermediul vizitelor virtuale. Dar este oare de ajuns să transferi „galeriile” în universul virtual? Sau poate ar trebui să evităm simularea muzeelor noastre tradiționale? De ce să reproduci ambianța spațiului unei galerii definite și încadrate între patru pereți? Mai mult, cum facem față provocărilor ridicate de interactivitate, transparență și prezentarea *online* a obiectului? Cum putem face ca vocile unice să nu se piardă înghițite de un ocean?

Curatorii *online* pătrund pe un tărâm nou și necartografiat, unde cele mai multe dintre considerentele tradiționale nu mai sunt valabile. În universul virtual, chestiunile legate de conservare se rezumă la procesul de digitalizare; nu există arhitectură care să influențeze design-ul; mai mult, textele liniare nu se potrivesc cu structura ramificată a celor mai multe expoziții *online*. Și, în vreme ce muzeele tradiționale sunt legate de mediul lor spațial, activitățile *online* au o cuprindere globală. Acești factori vor modela limbajul vizual al expozițiilor noastre *online* și ne vor obliga să punem sub semnul întrebării accesibilitatea universală a conceptelor noastre. Explorarea dimensiunilor sociale, artistice și mnemonice ale cyberspațiului este abia la început, iar curatorii vor trebui să găsească un punct de întâlnire între interfețele ușor de folosit, care abia încep să le devină familiare, și promovarea culturii cu ajutorul unor limbaje vizuale noi.

Cu toate acestea, tot mai multe muzee sunt conștiente de faptul că *website*-urile pot deveni mai mult decât simple spații de depozitare a informațiilor despre colecții și activități. Tehnologia existentă le permite curatorilor (în limita fondurilor) să așeze obiectele în centrul scenei Internetului și să le pună în lumină prin intermediul expozițiilor. În cele din urmă, esența expozițiilor *online* nu constă în efectele speciale, nici în etalarea capacităților tehnice. *Online* sau *offline*, obiectul este întotdeauna cel care dictează formatul prezentării.

Website-uri

Digital Heritage Programs

Australian Museums & Galleries Online:

<http://www.amol.org.au>

National Initiative for a Networked Cultural Heritage (NINCH):

<http://www.ninch.cni.org>

European Commission Digital Heritage Information Society:

<http://www.cordis.lu/ist/ka3/digicult/en/eeurope.html>

Canadian Heritage Information Network:

http://www.chin.gc.ca/e_main_menu.html

Former Getty Information Institute:

<http://www.getty.edu/news/press/online/giiclosure.html>

Art on the Net

Stephen Vitiello's Sound Installations: <http://www.diacenter.org/vitiello>

World of Escher contest pages: <http://www.worldofescher.com/contest>

Superbad:

<http://www.superbad.com/>

Museum of Contemporary Art, Los Angeles:

http://www.moca.org/museum/digital_gallery.php (Digital Gallery);

http://www.moca.org/museum/ef_new.php (Online Forum)

Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art:

<http://www.whitney.org/exhibition/2kb/internet.html>

Art on the Net, Machida City Museum of Graphic Arts, Tokyo:

<http://art.by.arena.ne.jp/mcmogatk/exhibitions.html>

Artmuseum.net:

<http://www.artmuseum.net>

Walker Art Center, New Media Initiatives:

<http://www.walkerart.org/gallery9>

Online Exhibitions

British Museum: <http://www.ancientegypt.co.uk/life/explore/main.html>

Bhutan, Fortress of the Gods, Museum für Völkerkunde, Vienna:

<http://www.ifs.univie.ac.at/~bhutan/english/b-home/b-home/start.php3>

Tempus Fugit, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Mo.:

<http://www.nelson-atkins.org/tempusfugit>

Curator's Tour, Jonah Marbles, Cleveland Museum of Art:

http://www.clevelandart.org/byzantine/curator_intro.html

Do You Remember, When, United States Holocaust Memorial Museum:

<http://www.ushmm.org/doyourememberwhen>

Best of the Web 2001, Museum and the Web 2001:

<http://www.archimuse.com/mw2001/best/index.html>

Institute of Museum and Library Services (IMLS): Status of Technology

and Digitization in the Nation's Museums and Libraries 2002 Report:

<http://www.ims.gov/Reports/TechReports/intro02.htm>

The World Wide Museum Survey on the Web:

http://www.museum.or.jp/IM_english/survey.html

Crossfade:

<http://www.sfmoma.org/crossfade>

Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany:

<http://www.zkm.de>

Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid:

<http://www.museothyssen.org>

Guggenheim Virtual Museum:

<http://www.guggenheim.com>

Smithsonian Without Walls:

<http://www.si.edu/revealingthings>

Tate:

<http://www.tate.org.uk>

Accessibility Guidelines

Guidelines Web Accessibility Initiative (WAI):

<http://www.w3.org/WAI>

Traducere de Irina Scurtu

Note

Opiniile exprimate în acest articol îi aparțin autorului și nu reflectă neapărat vederile Consiliului Memorial al Holocaustului sau ale Muzeului Memorial al Holocaustului din Statele Unite. Autorul dorește să adreseze cele mai sincere mulțumiri numeroșilor colegi care și-au adus contribuția la acest articol, participanților la sesiunea *Muzeele în secolul 21* a Seminarului de la Salzburg din 2001, Seminarului de la Salzburg, precum și lui Ioan Nemeș.

GOING GLOBAL: REACHING OUT FOR THE ONLINE^[1] VISITOR

KLAUS MÜLLER

"While site-based museums are tied to their local environments, their online activities have a global reach.

The exploration of the social, artistic, and mnemonic dimensions of cyberspace has just begun, and curators will need to negotiate between newly familiar user-friendly interfaces and exhibiting cultures using new visual languages."

Based in Amsterdam, Klaus Müller is a museum and Web consultant, filmmaker, and European program coordinator for the United States Holocaust Memorial Museum. For more information see his website www.kmlink.net

"The Walker Art Center has a million visitors per year. The Walker Web site has 2 million visitors per year. We are . . . trying to understand what this means."

Steve Dietz, Curator of New Media, Walker Art Center

Technology has so permeated the museum field that it almost seems to grow out of the institutions' walls. Originally museum databases, digitized collections, and online archives were meant only for staff and in-house visitors. Now, through the World Wide Web, museum resources can be accessed by a worldwide audience, many of whom may never walk through our doors. If museums are to adhere to their mandate to educate and inform, they must take this online audience into account.

Today most museums use the Web to fulfill their traditional roles - to document, educate, and preserve - by transferring existing information and reproducing physical objects in an electronic form. A radically different approach is to use Web sites to present art and exhibitions that exist only in electronic form, thus turning the Web into a medium of original experience. Increasingly, the rest of the world is using digital versions of real-life activities; we inform and promote ourselves, shop, play, study, and produce online. Other industries have realized that they must think digitally if they are going to succeed. Shouldn't museums?

Over the next few years, more and more museums will place digitized information on the Web. Digital heritage programs - ensuring integrated access to collections and materials held in institutions such as museums, libraries, and archives - are being sponsored by many governments and corporate and private sponsors. Guiding this process are professional organizations such as the National Initiative for a Networked Cultural Heritage (NINCH), Australian Museums On-line (AMOL), the Canadian Heritage Information Network, and the

extended institutions

[1] - In: *Museum News*, September/October 2002. Vol. 81, No. 5, American Association of Museums.

Digital Heritage Initiative of the European Commission, among others, as well as early initiatives of the Getty Information Institute. (See page in the end for the URLs of all the sites listed in this article.) The goal of these organizations is to link the resources held by various organizations, often using library catalogue and database standards. This is because libraries were among the first to use digital technology to disseminate information about their holdings, which is no surprise - accessibility has always been their main objective. Like libraries, museums collect, preserve, and provide access, but their mission also requires that they interpret and exhibit the unique objects entrusted to them. Thus far, however, this aspect of the museum's mission has not made its way to the Web. Digitization has, at least temporarily, changed the profile of museums from information interpreters to information providers.

How can museums translate their curatorial expertise into a digital environment and encourage visitors to interpret objects online? What distinct role can museums play in the fusion of the "real" and the "virtual" that marks our modern existence?

A Wonderful Moment of Discovery

When it comes to online exhibitions, museums still have many questions. If everything can be downloaded, will museums lose their unique status as physical spaces of wondrous experience? Will our visitors still come to our buildings if we publish everything on the Internet? If museums are about real objects, why should we exhibit them in a virtual mode? Who should pay for this online development?

Many museums are struggling with their virtual extension, says Leonard Steinbach, chief information officer at the Cleveland Museum of Art (CMA): "We are in the process of exploring and defining what we mean by online tours and exhibitions, general access to collection images and information, how they should be approached, and what makes them effective. There are no simple answers." Although he says that his museum has a long way to go, Steinbach has a clear vision for CMA's online presence. "To claim that viewing a painting or a sculpture online is 'purely information' unfairly sterilizes what can still be a wonderful moment of discovery, inspiration, and illumination," he says. "It is just different. It means more access to more art by more people than at any time in human history. This goes well beyond looking at objects. This is sharing culture and perspective."

Thinking Two-Dimensionally

The online exhibit resides in a medium that functions according to its own set of rules. The space and duration of an online exhibition as well as its composition, links, and production require a shift in the traditional curatorial approach.

An online exhibition is a two-dimensional display that lacks the physical experience of space. It neither offers viewers the possibility of moving physically closer to the objects on display nor allows someone to share an exhibition experience with others in the same place. In fact, an online exhibition resembles a book. It offers individual and private contemplation, is defined by its "pages" and organized in a linear or branched chronology, and has a hardback cover (its computer monitor). Readers and users share a similar spatial proximity; on one side sits the book/monitor; on the other, the reader/user. Like the book, the online exhibition is defined by intimacy; readers turn the pages and users tap on the

keyboard. Finally, books can be read in a variety of surroundings, and online exhibitions can be accessed from any place with a computer that has an Internet connection.

Digital viewing does encourage viewers to look at things in new ways. Zooming allows for close inspection of details. Reproductions of physically distant objects can be united in one imaginative space. Virtual tours using video-stream images offer insights about real galleries. In addition, no matter how well they are publicized, traditional exhibitions are regional in scope. No matter how limited their subject, online exhibitions are global spaces. Still, like their three-dimensional counterparts, simulated spaces can take on all shapes and forms. Examples include the Virtual Guggenheim's planned yet changeable architecture; the Los Angeles Museum of Contemporary Art's (MOCA) interactive digital gallery; Superbad.com, where each work of art is just a click away and presented without any textual guidance; and the moving forest of object descriptions and images in the *Revealing Things* exhibition on the Smithsonian Without Walls site.

Time and Sociability

Online exhibitions are never restricted by time. They do not open or close but are available 24 hours a day. Each user defines her own visiting hours and comes and goes without ever seeing staff, asking for immediate assistance, or paying an entrance fee. Visitors experience the exhibition alone; the online show cannot be considered a social experience. Even e-mail discussions, online guest books, chat rooms, and surveys do not do much to alter the visitor's physical isolation. Though theoretically online exhibitions incorporate the mass medium that is most accessible to a worldwide audience, in practice they remain sources of individual and intimate contemplation. (It is true, though, that online communities have developed new forms of social life and communication. The next generation of museum visitors might find the difference between real and virtual communities a minor one.) Some museums are working to develop a more sociable virtual space, experimenting with two-way dialogues by encouraging e-mail communication between visitors and curators, creating online discussion forums (as MOCA did for a show featuring artist Douglas Gordon), and offering newsletters and downloadable screensavers featuring work by exhibited artists.

Everything Links to Everything Else

"Showing now at a computer near you!" From an advertisement by the Cornell Heritage Access Information Network (CHAIN), United Kingdom

Like other new media, online exhibitions do not yet have established rules and practices. But because they are not substitutes for traditional displays, they should not be developed using only traditional curatorial criteria. Similar to everything else on the Net, online exhibitions are a succession of windows (or frames) and links. Just as each scene is part of a film, each window is part of the exhibition. The narrative basis of the online show centers on its montage - images, sound, text, and design united in a single composition. No element is neutral, but each conveys the tone and message of the entire exhibition.

While I was curating *Do You Remember, When*, an online exhibition for the U.S. Holocaust Memorial Museum, the process of reconstructing the story behind

the object added new layers to the show's main artifact, a small, handmade booklet. It was originally an intimate gift between two Jewish friends in Berlin, c. 1941-42, but its meaning changed during the Holocaust and in subsequent decades. The booklet became a time capsule between the "then" and the "now", and it was essential that the exhibition reflect this temporal dualism both in content and design. The hypertext structure of the online format enabled the museum to present such multi-layered narratives, including reflections on the making of the exhibition. Curatorial transparency was a natural and welcome effect of the medium.

However, excessive hypertext also can take the user's attention away from the subject of the exhibition. Online activities are defined by the nervous energy of the World Wide Web, which lacks a center and is composed of a seemingly endless progression of links. Surfing the Web is more like watching T.V. than like visiting a museum - you're always only a click away from another site/channel. Museums must learn to navigate this new environment, bearing in mind, however, that traditional notions of welcoming visitors and offering opportunities to rest still apply. If online exhibitions offer - through their composition, narrative, and design - a defined and meaningful environment, visitors will have the sense of "being somewhere" and will be less inclined to leave before they explore it.

Interactivity

"In general . . . what many institutions are afraid of is the open communication aspect of the Net. They want to reduce this new medium to 'information'. . . . The Net could be a link between the 'dead' material and the living people outside of the museum walls." - Geert Lovink, Net critic, Australia

Online accessibility, the main reason for digital heritage programs, is often seen as a democratization of museum culture. Access to information is no longer restricted to those who can afford travel and museum visits, but is available to anyone who has access to a computer with an Internet connection. Collections that museums often lacked the physical space to exhibit now can benefit from a virtually infinite space of display. Thus audiences can enjoy unprecedented access to cultural objects and information.

Ideally, such accessibility could lead to a density of information that might change people's ways of seeing, interpreting, and researching. But on many sites the conversation resembles the traditional one-way dialogue in which museums - often, it is true, to the satisfaction of our audiences - offer interpretations for visitors to contemplate and digest. Conversely, open communication has been a part of the development of the Internet from its earliest days, with users relying on horizontal rather than vertical communication and participating in interactive networking. How can curators transfer their expertise to a new medium where visitors behave differently, where users interact, talk back, and develop and offer other interpretations?

A few online installations might serve as models: Stephen Vitiello's sound installation, *Tetrasomia*, brings together non-musical sounds the artist collected. Vitiello organizes these audio samples in four color fields, which represent Earth, air, wind, and fire. By clicking on the sound files, visitors can listen to a fruit-fly courtship, an underwater volcano, poisonous frogs, and the fiery sounds of the Saturn 5 lift-off. No longer passive listeners, visitors can combine these sounds to create a variety of other compositions. The British Museum invites online visitors to learn about daily life in ancient Egypt by clicking on sections of tomb wall paintings and other objects. And

the World of Escher site challenges visitors with a contest. In general, Net art seems to strive for interactivity as evidenced by many works submitted to the Whitney Biennial; MOCA's Digital Galleries; the Walker Art Center's Gallery 9, and the annual Art on the Net contests organized by the Machida City Museum of Graphic Arts, Tokyo.

The Convergence of the Real and the Virtual

"All of the evidence we have is that spending time with the virtual version of works of art increases people's desires to see the real thing." - Sandy Nairne, Director of National Programmes, The Tate, London

Debates about the authenticity and physicality of objects are relevant to site-bound museums. But do they enhance our understanding of the virtual? Digital reproductions do not provide the same experience that one has in front of the original, but they can convey concepts, ideas, and emotions. Not as tied to the immediacy of the object, virtuality forces us to imagine narratives and spaces through which we can understand objects and their stories. Exhibitions have always taken objects out of their authentic context and displayed them in a new interpretive frame. In that sense, museums have been creating virtual environments all along.

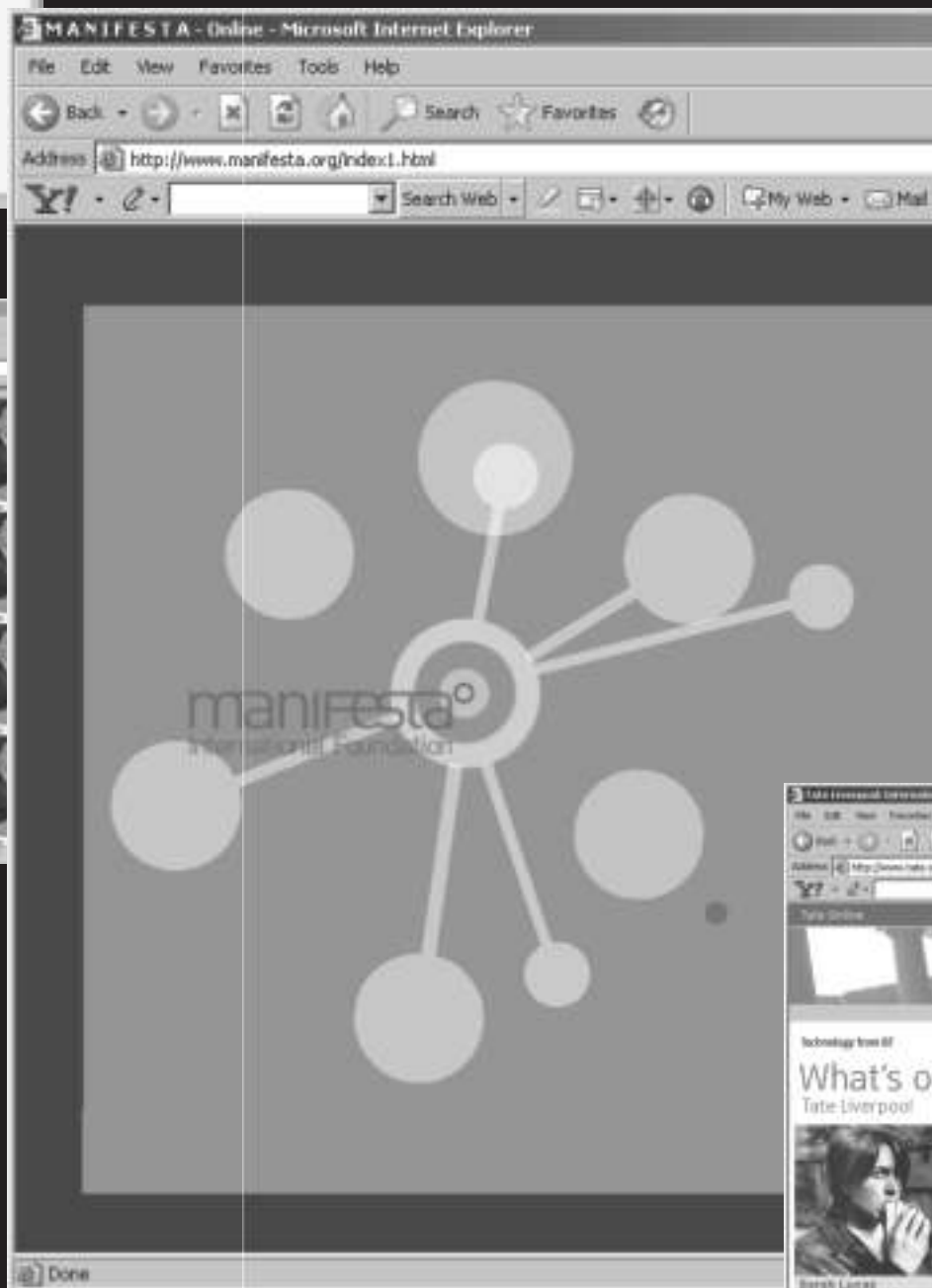
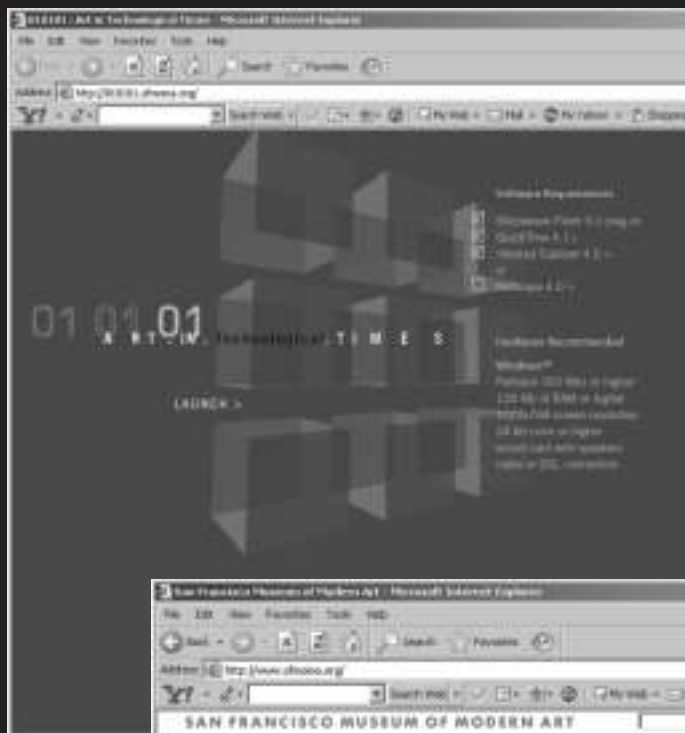
Skepticism, questions, and ambitious expectations are inherent to the development of online exhibitions. However, a pro/contra argument does not do justice to the complex nature of the process. Site-bound museums must recognize that they now operate in an increasingly network-dominated world. As Sandy Nairne puts it, "We are now very aware that we do have a large number of virtual visitors who cannot, or will not, be able to get to any of the four Tate galleries. . . . But this is fine, because it matches with our mission, which is to extend knowledge and understanding of British, modern, and contemporary art." In addition to commissioning artists, Tate Online experiments with digital extensions of contemporary artworks from the museum's collections. The first in this series, says Nairne, is "a special feature with Damien Hirst, built with him, out of the work called *Pharmacy*." The Tate site offers a 360-degree panorama view of Pharmacy with zoom capacity, visual documentation on how the three-dimensional version was displayed at other museums, an online discussion forum, and textual explanations from Hirst and the show's curator.

Cheaper and Faster?

Bhutan: Fortress of the Gods cost "approximately a seventh of the cost of a traditional exhibition." - Christian Schicklgruber, Museum für Völkerkunde, Vienna, Austria

"The fate of its \$20-million Web site, guggenheim.com, is still unclear." - New York Times, Nov. 20, 2001

From a production perspective, the benefits of online exhibitions are many. Objects can be seen from all sides - inside and out; viewers can even "turn" the pages of a book. Online exhibitions are excellent outlets for fragile objects that cannot be displayed due to conservation issues (and any other conservation issues will be limited to the exhibition's development period). The established exhibition does not need more than technical maintenance. There are no costs associated with insurance or the shipping or installation of objects. Exhibition plans can be redesigned more easily; last minute factual corrections pose few problems; and staff can be limited to a small core team. It is true that the research and exhibition development process of an online show is similar to that of a traditional exhibition, but digitized information is cheaper, faster, and more flexible.



Potentially lower production costs would seem to make online exhibitions an ideal medium for smaller museums, allowing them to diversify outreach efforts, experiment with innovative displays, and develop a variety of advertising campaigns. However, online products can be expensive, and most museums will not have the \$20 million the Guggenheim directed toward its Web site. But it is possible to develop a small-scale display that uses existing resources. Remember that while digitization is costly, online exhibitions don't have to be. Institutions with small budgets can ask sponsors and pro-bono Web designers and programmers to help them with their projects.

Access for All

Accessibility of online exhibitions is a complicated issue, says Jonathan Bowen, professor of computing at South Bank University, London: "Imagine a museum where the disabled are excluded because no thought has been given to facilities to enable them to access at least a portion of the museum's resources. This is no longer acceptable in modern society, and may even be illegal in some countries as well. However, this is exactly what is happening online with many new museum Web sites around the world." The guidelines for Web-site designers developed by the Web Accessibility Initiative (WAI), part of the World Wide Web consortium, recommend various measures, including providing textual explanations for all visual images and transcripts of audio content, and thinking about how frames, tables, and other design templates will affect disabled visitors.

There's another issue: "Blind Web users need some form of audio browser that automatically translates text in Web pages into an audible representation," says Bowen. He believes that many problems can be solved with a little more consideration: "Some designers may claim that designing a Web site for wide access will mean that it will lose its impact for users with no disability. Do not believe them, and go elsewhere." Remember, too, that working to make Web content more accessible to people with disabilities can only help us to reach other users, who represent a range of computer skills and equipment.

Journeys through a Virtual World

"Advancements in technology will enable unforeseen methods to create ever more meaningful and accessible experiences." - Jan Schall, Sanders Sosland Curator of Modern and Contemporary Art, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Mo.

"Museums today have to bridge and communicate between the real and virtual." - Peter Weibel, Director, ZKM (Center for Art and Media), Karlsruhe, Germany

In 1998, a global survey of museums - conducted by the Japanese Internet Museum and Jonathan Bowen, who also is affiliated with the Virtual Library - indicated how slowly museums had ventured into online development: 53.7 percent of all museums had launched their Web sites after 1994; 70 percent were spending less than \$1,000 per year (excluding personnel costs) on their sites; and 57 percent were running their Web departments with one staff person. However, a report on The Status of Technology and Digitization in the Nation's Museums and Libraries, issued in May by the Institute of Museum and Library Services (IMLS), indicates a rapid change, at least in American museums. According to the IMLS survey, today all large museums, 93 percent of mid-size museums, and 41 percent of small museums in the United States have a Web site. Fifteen percent of those institutions without a Web site plan to launch one in the next 12 months. Seventy-nine percent of all U.S. museums

indicate that a lack of funding is the key obstacle to technological expansion, followed by a lack of expertise (a high 63 percent).

There are examples of Web-based exhibitions that can serve as models for the field. *Bhutan: Fortress of the Gods*, developed by the Museum für Völkerkunde, an ethnological museum in Vienna, Austria, offers diverse strata for experiencing the objects and topics. The visitor moves through its narrative layers as if on an expedition to a new land. Awarded Best Online Exhibition in the Best of the Web 2001 competition, *Bhutan* was developed by the museum, the Austrian Ministry of Science, and the Institute for Informatics in Vienna. Funded by the ministry, it was intended to be a blueprint for online exhibitions, accessible to all Austrian museums. It was the first online exhibition for curator Christian Schicklgruber, whose "first decision was to forget the real exhibition and develop an online concept." Each organization handled a different aspect of the project. "In the beginning we tried to explain decisions to each other," says Schicklgruber, "but after a while we simply accepted the work and language divide between curators and programmers." Because much of the technological know-how was outsourced, however, the museum was unable to fully benefit from the collaborative experience.

At present, *Bhutan* is a precious entity that has not been broadly advertised to the public or influenced the design of the museum's main Web site. Still, according to Schicklgruber, on average each visitor spends an astonishing 47 minutes at the site. Twenty-five percent of the approximately 25,000 visitors who visited the exhibition between November 2000 and May 2001 returned to see the show again. Many hits came from educational institutions in the United States.

The Web is particularly suited to the diverse aspects of museum work. Curators often present their favorite pieces online, and some museum Web sites allow visitors to build their own virtual collections. But much more could be accomplished. For example, the Nelson-Atkins Museum created "lab-like" sounds for the conservation section of its online exhibition, *Tempus Fugit*. The show presents the concept of time in different cultures, explored through selected artworks dating from 900 B.C. to the present. *Tempus Fugit* offers an elegant combination of objects projected on a world map as well as conservation information and research resources. "Developing the online form of 'Tempus Fugit' required that I learn a new language," says curator Jan Schall. "Music and sound in general have an uncanny ability to evoke place and mood." In this case, sound helped transport the visitor to the museum's conservation lab, something that could not be accomplished by a traditional exhibition.

Crossfade, a curated space that explores sound as an artistic medium, utilizing network technology as an integral part of its production, illustrates another feature of online exhibitions: virtual cooperation. "The most important initializing phase was totally non-virtual; we met in person," says Johannes Goebel, director of the ZKM Institute for Music and Acoustics. Organized by the Goethe-Institute in San Francisco; Walker Art Center, Minneapolis; San Francisco Museum of Modern Art; and ZKM (Center for Art and Media) in Karlsruhe, Germany, the exhibition combines media essays with new artworks. "The artists are commissioned," says Dieta Sixt, former director of the Goethe-Institute, San Francisco. "It is a process by which all of the original institutions can suggest names and we decide together - online, of course." Thus far *Crossfade* has included 10 hours of Japanese music and works by Stephen Vitiello, Yoko Ono, Chris Chafe, and Greg Niemeyer next to essays about the "architecture of listening" and "music and the Net." It has been established as a work in progress and has no time limitations (as long as funds remain available). "Museums . . . have the potential to juxtapose issues of context and longevity in ways that may prove useful," says the Walker's Steve Dietz. "Also, as sites of both offline

and online culture visits, museums can be important venues for prototyping rich, hybrid experiences."

Online Documentations

Many museums offer digitized versions of their collections, complete with captions and an introduction, under the title "online exhibition." Digital databases are wonderful tools for highlighting objects from the collection or presenting a rich selection from the archives. But these online documentations will only disappoint those looking for an exhibition. Audiences have learned that exhibitions are carefully curated and designed efforts and expect no less from an online show. Digitized versions of objects with captions do not make an exhibition, but merely publicize visual information. They should be called "online documentations" and positioned within collections and archives areas. The Cleveland Museum of Art, for example, presents its Jonah Marbles, early Christian and Byzantine works, within a carefully designed online Curator's Tour. "We experimented with placing the faces of our curators on the tour to help personalize it and add a sense of authority, which I think becomes an issue with material a museum places online," says Steinbach. "Also, the objects and galleries described are well loved by our community and we wanted them to connect to the persons involved."

Conclusion

Returning home from a trip to the Museum Thyssen-Bornemisza in Madrid, I was delighted to find out that I could re-enter the galleries I had just explored through their virtual tours. But is it enough to transfer "galleries" into the virtual world? Or should we avoid simulations of our site-based museums? Why replicate the conditions of a gallery space that is defined and limited by four walls? Furthermore, how do we respond to the challenges raised by interactivity, transparency, and the online presentation of the object? How do we protect unique voices from being watered down?

Online curators are entering a new and unmapped area where many traditional considerations do not apply. In the virtual world, conservation issues are limited to the digitization process; there is no architecture to influence the design; and linear writing does not suit the branched structure of most online exhibitions. And while site-based museums are tied to their local environments, their online activities have a global reach. These factors will shape the visual language of our online exhibitions and force us to question the universal accessibility of our concepts. The exploration of the social, artistic, and mnemonic dimensions of cyberspace has just begun, and curators will need to negotiate between newly familiar user-friendly interfaces and exhibiting cultures using new visual languages.

Still, many museums are realizing that their Web sites can be something more than storage areas for information on collections and activities. The available technology allows (funds permitting) curators to put objects on the Web's center stage and illuminate them through exhibitions. In the end, exhibiting online is not about special effects or showing technological prowess. Online or off, it is still the object that dictates the format of the presentation.

Web Sites

Digital Heritage Programs

Australian Museums & Galleries Online:
<http://www.amol.org.au>

National Initiative for a Networked Cultural Heritage (NINCH): <http://www-ninch.cni.org>

European Commission Digital Heritage Information Society:
<http://www.cordis.lu/ist/ka3/digicult/en/eeurope.html>

Canadian Heritage Information Network:

http://www.chin.gc.ca/e_main_menu.html

Former Getty Information Institute:

<http://www.getty.edu/news/press/online/giiclosure.html>

Art on the Net

Stephen Vitiello's Sound Installations: <http://www.diacenter.org/vitiello>

World of Escher contest pages: <http://www.worldofescher.com/contest>

Superbad: <http://www.superbad.com/>

Museum of Contemporary Art, Los Angeles:

http://www.moca.org/museum/digital_gallery.php (Digital Gallery);

http://www.moca.org/museum/ef_new.php (Online Forum)

Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art:

<http://www.whitney.org/exhibition/2kb/internet.html>

Art on the Net, Machida City Museum of Graphic Arts, Tokyo:

<http://art.by.arena.ne.jp/mcmogatk/exhibitions.html>

Artmuseum.net:

<http://www.artmuseum.net>

Walker Art Center, New Media Initiatives:

<http://www.walkerart.org/gallery9>

Online Exhibitions

British Museum: <http://www.ancientegypt.co.uk/life/explore/main.html>

Bhutan, Fortress of the Gods, Museum für Völkerkunde, Vienna:

<http://www.ifs.univie.ac.at/~bhutan/english/b-home/b-home/start.php3>

Tempus Fugit, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Mo.:

<http://www.nelson-atkins.org/tempusfugit>

Curator's Tour, Jonah Marbles, Cleveland Museum of Art:

http://www.clevelandart.org/byzantine/curator_intro.html

Do You Remember, When, United States Holocaust Memorial Museum:

<http://www.ushmm.org/doyourememberwhen>

Best of the Web 2001, Museum and the Web 2001:

<http://www.archimuse.com/mw2001/best/index.html>

Institute of Museum and Library Services (IMLS): Status of Technology and Digitization in the Nation's Museums and Libraries 2002 Report:

<http://www.ims.gov/Reports/TechReports/intro02.htm>

The World Wide Museum Survey on the Web:

http://www.museum.or.jp/IM_english/survey.html

Crossfade: <http://www.sfmoma.org/crossfade>

Center for Art and Media, Karlsruhe, Germany:

<http://www.zkm.de>

Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid:

<http://www.museothyssen.org>

Guggenheim Virtual Museum:

<http://www.guggenheim.com>

Smithsonian Without Walls:

<http://www.si.edu/revealingthings>

Tate:

<http://www.tate.org.uk>

Accessibility Guidelines

Guidelines Web Accessibility Initiative (WAI):

<Http://www.w3.org/WAI>

Notes

The opinions expressed in this article are the author's and do not necessarily reflect the opinions of the United States Holocaust Memorial Council or the United States Holocaust Memorial Museum. The author expresses his sincere thanks to the many colleagues who contributed to this article, the participants of the Salzburg Seminar's 2001 session on *Museums in the 21st Century*, the Salzburg Seminar, and Ioan Nemes.

Robert Azzarello este teoretician al culturii, University of Nevada, SUA

robert azzarello

Strada, constituindu-se Dintr-o cacofonie de expresii verbale, acte performative și semne scrise, vorbește dinspre și către o combinație radical diversificată de etnii, clase, genuri, vârste și sex.

Pentru a pune bazele acestui eseu și pentru a afirma ceea ce consider a fi axiomatic în construirea unei hărți a peisajului urban, voi începe cu un citat din *Adevăr și putere* a lui Michel Foucault. Autorul francez ne amintește că adevărul este „un fapt al acestei lumi”, susținînd că „«Adevărul» trebuie înțeles ca un sistem de proceduri ordonate pentru producerea, reglementarea, distribuirea, circulația și prelucrarea de propoziții.”^[1] De aceea, pentru Foucault, adevărul nu este un dat, ceva care există în transcendent, ca Formă platonică *a priori* și „descoperit” de către noi, simpli muritori, ci, noi suntem participanții activi în crearea sau construirea adevărului. Și, cu toate că participăm la această activitate de creare a adevărului, totuși, adevărul nu este produs pe cale liberă de către jocul autonom și independent al minții, ci, dimpotrivă, este guvernat de o forță care-i reglementează toate efectele și structurile sociale. Cu alte cuvinte, apelând la limbajul capitalismului industrial pentru a descrie adevărul, Foucault înfățișează modalitățile prin care producerea și consumarea adevărului este întotdeauna deja situată în structuri sociale existente, iar paradigmele filosofice vin în completarea lor prin propriul sistem de relații de putere. Și, continuă el, „Adevărul este conectat, printr-o relație circulară, atât la sistemele de putere care-l produc și-l susțin, cât și la efectele de putere care-l identifică și-l amplifică.”^[2] Aruncând o privire asupra acestor două citate, ar trebui să fim foarte atenți la noțiunea de adevăr ca *propoziție*. Deși Foucault abordează în primă instanță discursul, aş vrea să extind aceste enunțuri despre adevăr pentru a include: unu, aserțiunea verbală; doi, actul performativ; trei, semnul scris. În eseul de față aş vrea să teoretizez aceste forme de creare a adevărului, relațiile de putere implicate în construirea acestora și relația lor cu spațiul fizic, acordând o atenție sporită peisajului urban.

Să luăm drept exemplu strada, unul din cele mai frecventate locuri din zilele noastre, pentru a dezveli această matrice a adevărului, a puterii și a spațiului. Strada ne apare, în mod aproape indiscutabil, ca un loc firesc, vădit și obișnuit. Dar, în același fel, și cele mai eficiente expresii ideologice și gesturi care exprimă puterea apar firesc, vădit și în mod obișnuit. Sau, mai bine spus, *cele mai* eficiente sunt acelea care nu apar deloc; ele devin invizibile, non-existente. Într-adevăr, de cîte ori pe zi punem sub semnul întrebării ideologia străzii în timp ce ne îndreptăm înspre sau dinspre serviciu? Așadar, aici trebuie să punem niște întrebări clare și relativ generale. Care sunt mai exact imperativele ideologice generate de locul numit „stradă”? Sau, mai simplu spus, de ce și în ce fel este strada ideologică? La baza discuției noastre privind spațiul ar trebui să stea trei întrebări temporale. În primul rînd, cum era construită strada în *trecut*? În al doilea rînd, în ce fel este strada productivă în *prezent*? Sau, în ce fel generează ea comportamente? Și, în al treilea rînd, în ce măsură va mai fi în *viitor* strada un spațiu confirmat, fundamentat? Sau, va continua și în viitor să simbolizeze un regim de adevăr specific și să promoveze o practică specifică?

Referindu-mă la stradă, nu intenționez să reduc un set complex de probleme sociale și chestiuni controversate la un model generalizant. Strada este un loc pentru multiple ideologii și modalități de exprimare. Pe stradă putem auzi (și în cazul de față chiar *vedea*) ceea ce Mikhail Bakhtin numește *heteroglossia*, natura multi-glăsuită a limbii. Oricum, această *heteroglossia* nu implică un joc liber al vocilor sau împlinirea ideală a Primului Amendament al Constituției americane dreptul la „libera exprimare”. Ci, cum sugerau atât Bakhtin cât și Foucault, aceste voci sînt întotdeauna supuse diferitor moduri de reglementări, disciplină și control. „Stratificarea interioară” a limbajului etalează ierarhia pozițiilor sociale a acelor voci, fie ele ale statului, ale bogaților, săracilor, imigranților, economiștilor, filosofilor, artiștilor sau ale oamenilor de știință.

Dar, să revenim la stradă și la imperativele ei ideologice. Cred că putem să afirmăm cu ușurință că strada este, nu fără excepție, un spațiu heterosexual atât din punctul de vedere al promovării ideologiei heterosexuale cât și al insistenței asupra comportamentului heterosexual^[3]. În mod inevitabil ne întîlnim pe stradă cu tot felul de expresii verbale de natură heterosexuală (de la „dulcegăriile” șoptite la urechile îndrăgostiților până la fluierăturile și remarcile exprimând interesul, adresate sexului opus) cu acte performative heterosexuale (de la sărut și ținere de mână până la mersul sfidător al prostituatei) și cu simboluri și desene heterosexuale (de la reclame care promovează atracția sexuală față de sexul opus până la graffiti care reprezintă personaje heterosexuale celebre). Dar cum lucrează spațiul străzii pentru a produce acest tip de comportament și ideologie sexuală? De ce și în ce fel simbolizează strada heterosexualitatea? Nu există nimic ideologic înnăscut în ceea ce privește un loc anume în afara legăturilor sociale care produc acea ideologie. Așadar, întrebarea rămîne: cum e posibil ca strada să-i domine pe oameni *atîta timp cât* ea însăși a fost construită de aceștia, sau mai degrabă, *în timp ce* este construită de oameni? La urma urmei, construirea unui loc este împrumutând termenul Juliei Kristeva „în plină desfășurare”.^[4]

Noțiunea de „potrivire” utilizată de Tim Cresswell dezvăluie acest proces al simbolizării prin explicarea căilor prin care un spațiu este *în același timp*

[1] - Michel Foucault, *Truth and Power*, trad. Colin Gordon, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch, et al. New York: Norton, 2001, pp. 1667-1670, p. 1669.

[2] - Foucault, *Truth and Power*, p. 1669.

3] - Din nou, aş vrea să subliniez că strada este un loc al nenumăratelor ideologii și al nenumăratelor critici ale acelor ideologii produse din perspective diferite. Aş fi putut, la fel de bine, să fac o analiză de gen, etnică, religioasă sau de clasă a ideologiei dominante a străzii și a (posibilei?) sale acțiuni subversive. De asemenea, nu vreau să fiu polemic sau să acuz pe cineva ca și cum ar fi vina acelor heterosexuali blestemați că noi, restul, o ducem greu. Suntem cu toții implicați în perpetuarea ideologiei într-o varietate de contexte și pe căi diferite. Nici nu vreau să amestec ideologia heterosexuală cu dorința heterosexuală. Dorința e ceva care nu poate fi subsumat, în totalitate, noțiunii de ideologie, chiar dacă ideologia joacă un rol important în cum și pe cine dorim. Și aici vreau să subliniez din nou că nu există nimic în afara adevărului, puterii și ideologiei, nici o alternativă, nici un lucru sau loc care să fie desprins din existența umană și din relațiile sociale. Dacă încercăm să ne deplasăm în afara ideologiei existente, ne vom găsi într-un univers ideologic alternativ, un univers care este la fel de ideologic ca și cel din urmă.

[4] - După psihanalistul francez Julia Kristeva, subiectul este întotdeauna „în plină desfășurare” (le sujet en proces). Această descriere subliniază faptul că subiectivitatea este „un proces dinamic [...] al oscilării între instabilitate și stabilitate sau între negativitate și inactivitate”.

[[5] - Tim Cresswell, *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota P, 1996, p. 16.

[6] - Cresswell, *In Place/Out of Place*, p. 16.

[7] - În acest eseu definesc termenul de „ciudat” (*queer*) ca orice identitate sexuală care „deviază” de la „normă”, ca să apelez la limbajul matematic. Ca atare, „ciudat” este mereu în relație cu o normă contingentă sau constant schimbătoare și , prin urmare, prin chiar propria definiție, opune rezistență definiției. La modul general, „ciudat” pune sub semnul întrebării categoria, aparant stabilă, de gen, aceea a a identității sexuale și a legăturii teleologice dintre cele două. Într-adevăr, „ciudat” poate chiar interoga construcția socială a sexului (adică există două sexe și oricine este fie unul fie celălalt) în discurs sau pe stradă.

construit de oameni construindu-i, la rândul său, pe aceștia. După cum explică el „practicarea” unui anumit comportament într-un anumit loc produce o serie de credințe despre cel mai „portivit” comportament pentru locul respectiv. Acest loc, la rândul său, „reproduce credințele care-l creează, într-un fel care le face să pară firești, de la sine înțelese și de bun simț.”[5] El dă drept exemplu „practicarea” „potrivirii” într-o bibliotecă: „Păstrăm liniștea într-o bibliotecă deoarece considerăm că e potrivit să păstrăm liniștea în biblioteci, iar păstrarea liniștii într-o bibiliotecă contribuie la prelungirea liniștii.”[6] După Cresswell, putem afirma că oamenii acționează în concordanță cu norma heterosexuală pentru că atât noi cât și semenii noștri credem că este potrivit să acționăm heterosexual pe stradă. Așadar, perpetuăm și fortificăm această credință deoarece acționăm conform modului în care noi înțelegem că heterosexualii ar trebui să acționeze. Cu alte cuvinte, acționând heterosexual contribuim la prelungirea normativității heterosexuale.

Teoria lui Cresswell începe, așadar, să ofere răspunsurile întrebărilor temporale pe care le-am pus mai sus. De vreme ce oamenii acționau similar și în trecut, acționăm ca atare și în prezent și, acționând în felul acesta acum, ne asigurăm o ideologie similară și un set de comportamente bazat pe acea ideologie și în viitor. În acest context, atributul *similar* joacă un rol esențial în reflecția asupra căilor prin care constructul ideologic al străzii este instabil și deschis revizuirii și resemnificării. În chiar procesul de impunere a heterosexualității, strada devine receptivă la rezistența contra heterosexualității sau la răsturnarea ei. Într-adevăr, *similar* nu este tot una cu *același*. Și, în devierea sa de la *același*, *similaritatea* produce, sau cel puțin inspiră, schimbarea ideologică.

Expresiile verbale ciudate[7] și actele performative ciudate sunt două modalități prin care ubicuitatea aparentă a heterosexualității e pusă sub semnul întrebării, sau mai degrabă, prin care adevărul și puterea străzii heterosexuale sînt interogate. Aici, expresia verbală, cum ar fi semnalele transmise între membrii aceluiași sex ce pot fi auzite, de obicei, prin preajma barurilor pentru homosexuali, devine o afirmare a diferenței față de ideologia dominantă. Actul performativ ciudat poate fi reprezentat de doi bărbați sau două femei sărutîndu-se pe stradă, de un travestit, o lesbiană cu trăsături masculine sau, pur și simplu, de un afemeiat, ori, la scară mai largă, de o Paradă a Homosexualilor. În expresia verbală și acțiunea performativă, participanții își modelează comportamentul în concordanță cu cerințele ideologiei dominante (a vorbi, a te săruta, a te plimba) dar expresiile și/sau acțiunile sunt modificate în așa fel încât ele par „nepotrivite” contextului ideologiei dominante. Contextul în care doi bărbați se sărută în mijlocul străzii este similar celui în care un bărbat și o femeie se sărută în mijlocul străzii, dar cu siguranță nu reprezintă același lucru. În felul acesta, disjunția dintre *similar* și *același* devine un mijloc potrivit pentru a acționa subversiv. Și, mai mult, expresia verbală și/sau acțiunea performativă ciudate stabilesc, la rândul lor, un precedent ciudat pentru schimbarea comportamentului și ideologiei sexuale în viitor.

Totuși, ar trebui să luăm în considerație natura ciudată a semnului scris sau „eticheta”, marcă vizibilă a existenței sau prezenței minorității sexuale. În această categorie sînt incluse *graffiti*-urile, pornind de la emoționantele remarci de genul „Partenerul meu a fost violat aici de un homosexual” până la cele amuzante, de tipul: „Heterosexualitatea e de pe timpul străbunicii”. O altă formă a acestei etichete ciudate ar putea include *graffiti*-uri picturale, cum ar fi

șabloanele reprezentând doi bărbați sărutându-se sau ținându-se de mână. Pe lângă descrierea și categorizarea acestor etichete, ar trebui să ne întrebăm care este efectul acestor *grafitti*-uri. Provoacă aceste reprezentări ciudate dintr-un spațiu heterosexual autoritatea acestuia din urmă? Devine simpla prezență a Celuilalt subversivă în mod eficient, sau cel puțin pune ea sub semnul întrebării noțiunea de heteronormativitate? Și, mai mult, care este legătura dintre doi bărbați care se plimbă pe stradă ținându-se de mână, pe de o parte, și șabloanele de pe străzi care reprezintă doi bărbați ținându-se de mână, pe de altă parte? Răspunsurile la aceste întrebări ar putea fi tipice doar din punct de vedere istoric și geografic, adică nici o teorie generală nu ar putea răspunde la aceste întrebări, desprinse de luarea în considerație a unei anumite situații concrete. Mai mult, este imposibil de prevăzut răspunsurile care vor exista doar în viitor, atâta timp cât vor fi inventate și puse în practică noi forme de campanii politice care se vor folosi de *graffiti*. Totuși, putem spune că, spre deosebire de actul singular al ținerii de mână sau al sărutării în mijlocul străzii, *graffiti*-ul este văzut ca o trăsătură stabilă sau ca o marcă a peisajului urban. *Graffiti*-ul apare în permanență și această caracteristică îi conferă putere. Într-adevăr, adevărul devine putere nu din cauza validității sale, ci din cauza *repetării* lui. Deci, are sens să urmărim o campanie politică, în care mesajul se repetă și devine parte integrantă din viața noastră de zi cu zi și care, în cele din urmă, dispare. *Graffiti*-ul are, cel puțin, capacitatea de a duce la îndeplinire primele dintre cele două obiective.

În acest eseu am aruncat o privire asupra unui caz particular a ceea ce Antonio Gramsci numește hegemonie, „acordul fabricat” produs de grupul social dominant pentru a susține autoritatea și puterea acelui grup, și a actului subversiv, sau a ceea ce Michael Warner numește publicuri și contra-publicuri sau a ceea ce putem numi pur și simplu cultură și contra-cultură, în contextul majorității sexuale și a minorităților sexuale „subminante”. Chiar dacă am pus accentul pe capacitatea progresivă a unor astfel de expresii subversive din spațiul ideologic al străzii, nu vreau să confer o notă romantică *grafitti*-ului ca fiind Calea, Adevărul și Lumina. Spre deosebire de Blek le Rat, care îi descrie pe creatorii de *grafitti* ca „ultimii sălbatici subversivi ai străzii”[8], tind să mă gândesc la *grafitti* într-un mod mai moderat. Nu există nimic, în mod necesar, măreț sau radical, în ceea ce privește *grafitti*-ul, și nici toate reprezentările *graffiti* nu duc la progres din punct de vedere politic. De fapt, marea majoritate a *graffiti*-urilor care pot fi văzute este pur și simplu creația *angoasei* (*angst*) adolescentine ce apare la sfârșitul idealismului copilăriei.

Lynn A. Powers studiază marcarea expresiei „Taki 183” în Manhattan în timpul anilor '70, când creatorul lor obișnuia să-și scrie la tot pasul numele și numărul străzii sale. Powers spune că în cazul lui „Taki 183”, „Factorul esențial era cantitatea și nu creativitatea implicată în lucrarea propriu-zisă.”[9] Deci, în „Taki 183” se întrevede un obiectiv diferit în realizarea de *graffiti*: a se face cunoscut și a lărgi simțul de sine al creatorului de *graffiti*. În acest caz, competiția dintre creatorii de *graffiti* și reputația acestora devine mai degrabă motivația primară a *graffiti*-ului decât o agendă politică specifică care provoacă structurile sociale existente și instituțiile ideologice. Într-adevăr, în exemplul lui „Taki 183”, logica din spatele creației de *graffiti* pare să refortifice *status quo*-ul de vreme ce *există* ceva imperialist în *graffiti*-ul proverbial „Am fost aici.” Bineînțeles, putem afirma că și „Taki 183” are capacitatea de a duce la progres din punct de vedere politic prin oferirea unui spațiu creativ copiilor

[8] - Blek Le Rat, “The History of Graffiti Culture”, în *Die Offnene Stadt*, ed. Marius Babias, Nordrhein-Westfalen: Stiftung Industriedenkmalspflege und Geschichtskultur, 2003, pp. 133-138. p. 137.

[9] - Lynn A. Powers, “Whatever Happened to the Graffiti Art Movement?”, în *Journal of Popular Culture* 29.4 (1996): 137-142, p. 137

[10] - Pentru un studiu mai aprofundat al acestui fenomen, a se vedea cartea Helenei J. Sinnreich „Reading the Writing on the Wall: A Textual Analysis of Łódź Graffiti”, în *Religion, State, and Society* 32.1 (2004): 53-58.

[11] - Această listă chiar ar putea continua la nesfârșit incluzând naționalități, rase, religii, ocupații, capacități fizice/mentale, afiliații la partide politice și nivelul de educație, pentru a numi doar câteva.



neprivilegiați. Așadar, întrebarea devine acum mai degrabă una cu relevanță socială decât sexuală: un puști din clasa de jos solicitând un loc în etajul superior al clasei de mijloc din New York. Totuși, această capacitate politică este indiscutabil pusă sub semnul întrebării iar argumentul implicat în justificarea acesteia este aparent cel mai bun.

Să recunoaștem: *graffiti* are o viață precară. Sabia e cu două tășuri și, pe deasupra, acestea sunt și ascuțite. Prin urmare, orice încercare serioasă de a studia *graffiti*-ul ca fenomen social sau de a practica producerea de *graffiti* ca proiect politic, trebuie să ia în calcul și posibilele efecte dăunătoare asupra contextului, cum ar fi, de exemplu, *graffiti*-ul anti-semitic din Łódź, Polonia. [10] Atunci, întrebarea etică devine: cum de suntem capabili să construim spații într-un mod cu adevărat democratic și public, în cel mai bun sens al cuvântului, în care o varietate de voci, idei și opinii își au propriile puteri în timp ce promovează (chiar asigură) respectul față de celălalt? Cum să reglementăm pozițiile culpabile din punct de vedere etic din spațiul public fără să devenim totalitariști? Bineînțeles, putem spune că *grafitti*-uri care promovează o ideologie rasistă, naționalistă, sexistă și homofobică, sunt destul de puține și, în consecință, ar trebui să ne axăm pe potențialul, pe progresul politic oferit de revendicarea spațiului public. Chiar dacă aș tinde să fiu de acord, aș adăuga imediat că înțelegerea *complexității* situației sociale ar trebui să fundamenteze întotdeauna practica politică.

Strada, constituindu-se dintr-o cacofonie de expresii verbale, acte performative și semne scrise, vorbește dinspre și către o combinație radical diversificată de etnii, clase, genuri, vârste și sex. [11] Dacă putem să afirmăm ceva sigur la adresa spațiului public, cu precădere la cea a străzii, putem spune că este locul unei lupte sociale aspre în care o diversitate de voci, aflate în competiție, rivalizează pentru teritoriu, în care aceste voci sunt stratificate ierarhic și, cel mai important, în care obiectivul final și premiul esențial îl constituie, întotdeauna, adevărul, puterea și spațiul, într-un cuvânt, realitatea.

Traducere de Daniela Ciubotaru și Vlad Morariu

MAPPING THE URBAN LANDSCAPE: TRUTH, POWER, AND THE POLITICS OF GRAFFITI ON THE STREET

ROBERT AZZARELLO

The street, consisting of a cacophony of verbal utterances, performative acts, and written signs, speaks from and to a radically diverse combination of ethnicities, classes, genders, ages, and sexualities.

Robert Azzarello is cultural theorist, University of Nevada, USA

Let me begin with a quotation from Michel Foucault's *Truth and Power* in order to lay a foundation for this essay, and in order to state what I take to be axiomatic in constructing a map of the urban landscape. Foucault reminds us that truth is “a thing of this world” writing, “‘Truth’ is to be understood as a system of ordered procedures for the production, regulation, distribution, circulation, and operation of statements.” [1] For Foucault, therefore, truth is not to be taken as a given, something that exists in a transcendent, *a priori* Platonic Form and “discovered” by us, mere mortals; instead, we are active participants in making or constructing truth. Although we participate in this truth-making activity, however, truth is not produced freely by the autonomous, independent play of the mind, but instead it is governed by a force that regulates all of its social constructions and effects. In other words, by employing the language of industrial capitalism to describe truth, Foucault posits the ways in which the production and consumption of truth is always already situated in existing social structures and philosophical paradigms

sharing spaces

[1] - Michel Foucault, *Truth and Power*, trans. Colin Gordon., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Eds. Vincent B. Leitch, et al. New York: Norton, 2001. 1667-1670. page 1669.

[2] - Foucault, *Truth and Power*, p. 1669.

3] - Again, I would like to stress that the street is a site of multiple ideologies and multiple critiques of those ideologies from a variety of different subject positions. I could have just as well done a gendered, ethnic, religious, or class analysis of the dominant street ideology and its (potential?) subversion. I also do not mean to be polemical or accusatory, as if it is the fault of those damned heterosexuals that the rest of us have a hard time. We are all implicated in the perpetuation of ideology in a variety of different contexts and in a variety of different ways. Nor do I mean to conflate heterosexual ideology with heterosexual desire. Desire is something that cannot be totally subsumed under the question of ideology, although ideology does play a major role in who and how we desire. And here I also want to emphasize that there is no outside to truth, power, and ideology, no alternative, no thing or place that is detached from human existence and social relations. If we attempt to move outside of the existing ideology, we find ourselves in an alternate ideological universe, a universe that is just as ideological as the last.

complete with their own system of power relations. He continues, "‘Truth’ is linked in a circular relation with systems of power which produce and sustain it, and to effects of power which it induces and which extend it.”[2] In these two quotations, we should pay close attention to the truth as *statement*. Although Foucault deals particularly with discourse, I would like to expand these truth statements to include: one, the verbal utterance; two, the performative act; and three, the written sign. In this essay, I would like to theorize these forms of truth-making, the power relations involved in their constructions, and their relationship to physical space, with specific attention to the urban landscape.

Let us consider the place of the street, one of the most frequented locations in our day-to-day agendas, in order to unpack this matrix of truth, power, and space. The street appears almost unquestionably and incessantly natural, obvious, normal. But then again, the most effective expressions of ideology and gestures of power are those that appear natural, obvious, normal. Or better yet, the *most* effective are those that do not appear at all; they become invisible, non-existent. Indeed, how many times per day do we actually interrogate the ideology of the street as we are walking to and from work? So, here we must ask some pointed, and relatively general, questions. What exactly are the ideological imperatives elicited by the location known as the street? Or to put it more simply, why and in what ways is the street ideological? Three temporal questions should serve to frame our spatial discussion. First, how was the street constructed in *the past*? Second, how is the street productive in *the present*? Or, how does it produce behaviour now? Third, how will the street be sustainable in *the future*? Or, how will it continue to signify a specific truth regime and promote a specific practice later?

In thinking about the street, I do not mean to reduce a complex set of social problems or issues to an easily universalizing model. The city street is a site for multiple expressions and ideologies. In the street, we can hear (and in this context see) what Mikhail Bakhtin calls *heteroglossia*, the multi-voiced nature of language. This *heteroglossia*, however, does not imply a free play of voices or the ideal realization of the American First Amendment right to “free speech”. Instead, as both Bakhtin and Foucault have suggested, these voices are always subjected to various modes of regulation, discipline, and control. The “internal stratification” of language exposes the hierarchy of the social position(s) of those various voices, whether it is the voice of the state, the rich, the poor, natives, immigrants, economists, philosophers, artists, or scientists.

But again, let us turn to the street and its ideological imperatives. We can, I think, easily say that the street is overwhelmingly, but not without exception, a heterosexual space, both promoting heterosexual ideology and insisting upon heterosexual behaviour.[3] On the street, we inevitably encounter an abundance of heterosexual verbal utterances (from the “sweet nothings” whispered in the lover’s ear to the “cat calls”, or assertive, often lewd, expressions of interest in the opposite sex), heterosexual performative acts (from kissing and holding hands to the strut of a prostitute), and heterosexual written signs (from advertisements promoting opposite-sex attraction to graffiti depicting famous heterosexual figures). But how does the place of the street work to produce this type of sexual ideology and behaviour? Why and in what ways does the street signify heterosexuality? There is nothing inherently

that ideology. So, the question remains about how it, as a place, controls human subjects *after* it has been humanly constructed, or rather, *while* it is being humanly constructed. After all, constructions of place are always “in process/on trial”, to borrow Julia Kristeva’s term.[4]

Tim Cresswell’s notion of “appropriateness” unpacks this process of signification by explaining the ways in which place *simultaneously* is both constructed by human subjects and constructs those subjects. As he explains, the “practice” of a particular behaviour in a particular place produces a set of beliefs about what is the “appropriate” behaviour in that place. That place, in turn, “reproduces the beliefs that produce it in a way that makes them appear natural, self-evident, and commonsense.”[5] He gives the example of the “practice” of “appropriateness” in a library: “We are silent in a library because we believe that it is appropriate to be silent in libraries, and by being silent in libraries we contribute to the continuation of silence.”[6] Following Cresswell, we can say that people act in accordance with the heterosexual norm because we and our fellow street-goers believe that it is appropriate to act heterosexually on the street. We, then, perpetuate and reinforce this belief because we act according to our understanding of how heterosexuals should act. In other words, by acting heterosexually we contribute to the continuation of heteronormativity.

Cresswell’s theory, therefore, begins to answer the temporal questions I posed earlier. Since people have acted similarly in the past, we act as such in the present, and by acting as such now we ensure a similar ideology and set of behaviours based on that ideology in the future. The qualification *similarly* here is essential in thinking about the ways in which the ideological construction of the street is unstable and open to revision and resignification. In the very process of imposing heterosexuality, the street opens itself up to resistances to, or subversions of, that heterosexuality. Indeed, *similar* is not *the same*. And in its deviation from *the same*, *similarity* produces, or at least inspires, ideological change.

Queer[7] verbal utterances and queer performative acts are two means by which the apparent ubiquity of heterosexuality is called into question, or rather, by which the truth and power of the heterosexual street is interrogated. The utterance here, such as the male-to-male or female-to-female “cat calls” often heard just outside gay bars, becomes an affirmation of difference from the reigning, dominant ideology. The queer performative act could consist of two men or two women kissing on the street, a drag queen, butch lesbian, or effeminate man simply walking, or on a larger scale, a Gay Pride Parade. In the verbal utterance and performative act, the participants model their behaviour on that which is demanded by the dominant ideology (speaking, kissing, walking), but the utterances and/or acts are modified in such a way that make them seem “inappropriate” in the context of the dominant ideology. Two men kissing in the street is similar to a man and a woman kissing in the street, but certainly not the same. In this way, the disjunction between *the similar* and *the same* becomes a charged means of subversion. And furthermore, the queer utterance and/or act establishes a queer precedent for changing sexual ideology and behaviour in the future.

Yet, we should also consider the queer written sign, or “stamp,” the visual mark of the existence or presence of a sexual minority. In this category,

[4] - According to the French psychoanalyst Julia Kristeva, the subject is always “in process/on trial” (*le sujet en procès*). This description means that subjectivity is a “dynamic process [...] of oscillation between instability and stability or negativity and stasis.” See *The Portable Kristeva*. Ed. Kelly Oliver. New York: Columbia UP, 1997. page xviii.

[5] - Tim Cresswell, *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota P, 1996. page 16.

[6] - Cresswell, *In Place/Out of Place* page 16.

[7] - In this essay, I define queer as any sexual identity that “deviates” from “the norm”, to employ the language of mathematics. As such, queer is always in relation to a constantly shifting or contingent norm and, therefore, by its very definition it resists definition. In general though, queer calls into question the apparently stable category of gender, that of sexual identity, and the teleological relationship between the two. Indeed, queer can even interrogate the social construction of sex (i.e., there are *two* sexes and everybody is either one or the other) in discourse and on the street.

[8] - Blek Le Rat, "The History of Graffiti Culture" in *Die Offene Stadt*. Ed. Marius Babias. Nordrhein-Westfalen: Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur, 2003. 133-138. page 137.
[9] - Lynn A. Powers, "Whatever Happened to the Graffiti Art Movement?" in *Journal of Popular Culture* 29.4 (1996): 137-142. p. 137.

we can see discursive graffiti ranging from the emotional, "My partner was gay-bashed here," to the comical, "Heterosexuality is so nineteenth century." Another form of the queer stamp can include pictorial graffiti, such as a stencil depicting two men kissing or holding hands. In addition to describing or categorizing these stamps, however, we should also question the effect of these graffiti. Do such queer expressions in heterosexual space challenge the authority of that heterosexual space? Does the mere presence of an Other effectively subvert, or at least call into question, heteronormativity? And furthermore, what is the relationship between, and comparable effect of, two men walking down the street holding hands on the one hand, and a stencil painted on the street depicting two men holding hands on the other? The answers to these questions can only be historically and geographically specific; that is to say, no general theory can answer these questions divorced from considering a particular practice. Moreover, it is impossible to predict the answers that will only exist in the future when new forms of political campaigns utilizing graffiti are invented and deployed. Yet, we can say that unlike the singular act of holding hands or kissing in the street, the graffito is witnessed as a stable feature of, or mark on, the urban landscape. Graffiti appear permanent, and in the appearance of permanence, there is power. Indeed, truth becomes power not because of its validity, but because of its *repetition*. It makes sense, then, to pursue a political campaign in which the message is repeated, in which the message becomes part of our day-to-day life, and in which the message finally disappears. Graffiti has, at least, the potential to accomplish the first two of these goals.

In this essay, I have looked at a particular instance of what Antonio Gramsci calls hegemony, the "manufactured consent" produced by the dominant social group to sustain the authority and power of that group, and subversion, or of what Michael Warner calls publics and counter-publics, or of what we can call simply culture and counterculture, in the context of the sexual majority and "disruptive" sexual minorities. Although I have emphasized the progressive potential of such subversive expressions in the ideological space of the street, I do not want to romanticize graffiti as the Way, the Truth, and the Light. Unlike Blek le Rat who describes graffitiists as "the last subversive savages of the street,"[8] I tend to think of graffiti much more soberly. There is nothing necessarily great or radical about graffiti, nor is all graffiti politically progressive. In fact, much of the graffiti we witness is simply the stuff of adolescent *angst* that comes at the end of childhood idealism.

Lynn A. Powers studies the tagging of "Taki 183" in Manhattan during the 1970s, in which the tagger would write his name and his street number thousands of times all over the city. Powers writes that in the case of "Taki 183," "Quantity was the important factor, not creativity involved in the actual work.[9] So, in "Taki 183" we see a different purpose for writing graffiti: to make oneself known and to enlarge the graffitiist's sense of self. In this case, competition between taggers and reputation becomes the primary motivation for the graffiti rather than a specific political agenda that challenges existing social structures and ideological institutions. Indeed, in the example of "Taki 183", the logic behind writing the graffiti seems to reinforce the status quo since there *is* something imperialistic in the proverbial graffito, "I was here." Of course, we can say that even "Taki 183" has the potential to be politically

progressive by providing a creative space for underprivileged kids. And so here the question becomes one of social status rather than sexuality: a lower-class kid claiming a space in upper-middle-class New York. Yet, this political potential is highly questionable and the argument involved in its justification is specious at best.

Let's face it: graffiti has a precarious life. The sword cuts both ways and the sword is sharp. Therefore, any serious attempt to study graffiti as a social phenomenon or to practice writing graffiti as a political project must also consider the possible pernicious effects of the medium, such as the anti-Semitic graffiti in Łódź, Poland, for example.[10] The ethical question, then, becomes: how can we construct spaces in a way that is truly democratic and public in the best sense of the word, in which a variety of different voices, ideas, and opinions have their power while also promoting (indeed ensuring) respect for the other. How to regulate ethically-reprehensible positions in public space without becoming totalitarian? Of course, we can say that graffiti promoting racist, nationalist, sexist, or homophobic ideology are few and far between and we

[10] - For an important study of this phenomenon, see Helene J. Sinnreich's "Reading the Writing on the Wall: A Textual Analysis of Łódź Graffiti" in *Religion, State and Society* 32.1 (2004): 53-58.
[11] - The list really could go on and on to include nationalities, races, religions, occupations, physical/mental abilities, political party affiliations, and educational levels, to name just a few.



should, therefore, focus on the potential, on the progressive politics of re-claiming public space. Although I would tend to agree, I would quickly add that understanding the *complexity* of the social situation should always ground any political practice.

The street, consisting of a cacophony of verbal utterances, performative acts, and written signs, speaks from and to a radically diverse combination of ethnicities, classes, genders, ages, and sexualities.[11] If we can say anything certain about public space, especially that of the street, we can say it is the site of unrelenting social struggle in which a multiplicity of competing voices are vying for territory, in which these competing voices are hierarchically stratified, and most importantly, in which the final goal and ultimate prize is always truth, power, and space, in a word, reality.

Ștefan Tiron este critic de artă și curator independent. Scrie în diferite publicații despre subculturi urbane.

petreceri hard-disk, biblioteci la rucsac și arhive cd la liberul acces: dinamismul copierii în bucurești^[1]

ștefan tiron

Marea majoritate a mișcărilor *copyleft*^[2], *freeware*^[3], *shareware*^[4], *rights reversed*^[5] abia își încep activitatea în București. Orașului acesta nu-i lipsește infrastructura, dar se pare că-i lipsesc cuvintele pentru a-și descrie activitățile semi-legale sau chiar ilegale.

Dar și așa, pirateria este endemică acestei regiuni. Te împinge înapoi spre perioada comunistă când bunurile de primă necesitate aduse din Vest beneficiau de o înaltă putere de schimb și când ceea ce era original se multiplica în mod subit pe piața neagră urmând cu precădere rutele și fluctuația piețelor turcești. Astfel, studiourile de înregistrări de casete audio și video pirat au început să-și desfășoare activitatea destul de rapid, în cadrul unei rețele de video-recordere și casetofoane private, sfidând cenzura, propaganda de stat, emisiunile limitate difuzate de Televiziunea Română și nivelul scăzut de cultură pop(ulara). Până în 1989, dacă într-un anume sat cineva deținea un video-player atunci, cu siguranță, trebuie să fi avut și o serie întreagă de casete video cu filme, începând de la Rambo și Schwarzenneger și terminând cu cele mai decăzute exemplare din genurile porno și horror. Ceea ce aveau în comun toate aceste filme era o estetică sărăcăcioasă caracterizată prin dublarea de proastă calitate, înregistrarea prost realizată și o singură voce care acoperea toate personajele. Procedul era relativ ușor de realizat, de vreme ce aveau aceeași sursă, aceiași traducători și același sistem de multiplicare. Pe lângă faptul că erau prezentate în coperti alb-negru, realizate manual, aceste „rude sărace” ale originalelor din Vest mai erau și vizionate la televizoarele alb-negru care erau preponderente în țară. Majoritatea filmelor clasice color le-am văzut în variantă artificializată alb-negru. Explozia s-a produs în 1990 când televizoarele color și rețelele de distribuție a televiziunilor prin cablu au început să se împânzească vertiginos în blocurile comuniste din beton. Oferta de CD-uri a crescut în parelel

cu numeroasele standuri de casete audio, oferind acum o gamă mult mai largă decât înainte, prin intermediul tonetelor stradale care vindeau exemplare rare, piratate. Pe lângă muzica *dance* difuzată de *MTV top-ten*, mai puteai găsi cele mai recente compilații ale „clasicilor” care utilizau sintetizatoarele pentru a-și construi muzica, precum Karl Schulze, Vangelis, MC Hammer, Enigma ș.a.

O etapă intermediară a fost creșterea numărului de *soft*-uri și CD-uri pirat aduse din țările fostei Uniuni Sovietice, ca de pildă Rusia și Ucraina. Numeroase *soft*-uri și CD-uri piratate și-au croit drum dinspre *hackerii* estici. De asemenea, această etapă a însemnat și o creștere calitativă, atât timp cât compilații în exclusivitate, copiate într-un număr mai mic de 500 de exemplare, și-au făcut simțită prezența. Toate acestea au favorizat creșterea preferințelor obscure nutrite de „aficionados”^[6] supra-saturați care se aflau în spatele copiilor piratate, realizate de un număr limitat de studiouri, cum ar fi Ars Nova. Făceai parte acum dintr-o comunitate obscură, concurând în căutarea lui O Yuki Conjugate, FM Einheit, Tuxedo Moon și Coil. Totuși, mai târziu au aparut CD-urile rusești cu mp3-uri care ofereau aproape toată discografia eroilor ambientali ca Robert Rich și Brian Eno, dar și compilații cu ritmuri mai dure, mai zgomotoase, alături de Nurse With Wound si Allerseelen. Jocuri, demo-uri și altele au urmat aceeași direcție. Apariția conexiunilor super rapide la Internet, a inscriptoarelor de CD-uri și DVD-uri a fost ceva firesc. La fel de firesc ca și imersiunea într-o „mare informațională” transformată ulterior într-o activitate *full-time*. Meniuri, liste, *foldere* personale erau doar „căi informaționale” percepute ca o experiență călăuzitoare firească în procesul de imersiune. Dorințele neîmplinite sau cunoștințele limitate nu au fost niciodată de importanță majoră. Accesul necondiționat nu numai că a potolit setea de informație a tinerilor dependenți de Internet dar a constituit și o sursă importantă și nelimitată de oportunități. Lucrul acesta reprezenta suplimentul zilnic de informație disponibil activităților comune care păreau să caracterizeze „culturile de copiere”. Arhivele nu reprezintă doar acumulări abstracte de nume; ele își urmează propriile mecanisme interioare care le conduc spre schimb liber și dispersie generală. *Hub*-urile, rețelele locale implementate de studenți sau rețelele de Internet de cartier din București sunt direct responsabile de distribuția extinsă și de larga accesibilitate a materialelor extrem de rare. CD-urile care au apărut ulterior au urmat explozia și mai apoi recesiunea Internetului. *Designer*-ii de rețea talentați și artiștii care lucrează în programele 3D au acceptat inițial slujbe în Germania ca mai apoi să se întoarcă în România cu valizele ticsite cu sute de kilograme de filme și jocuri piratate de pe Internet. Au adus acasă întregi biblioteci mobile, alimentând astfel gustul crescând pentru regizori japonezi ca Takashi Miike și Takeshi Kitano, dar și pentru Lars von Trier. O necesitate absolută o constituie întreaga filmografie a lui Andrei Tarkovsky, făcând astfel de rușine, destul de ușor, un fan al programului TNT/TCM.

Factorul *giga-byte* este de asemenea prezent acolo unde cantitatea înseamnă o selecție atentă și potrivită, captura și scrierea versiunii celei mai noi devansând rapid copia filmată „pe furate” în sala de cinema cu camera de buzunar. În acest context, proprietarii sunt supra-numiți „surse deschise”, țintind să concentreze și apoi să disemineze cunoașterea sub forma pungilor, ambalajelor de carton, a rucsacilor plini de CD-uri ce vor circula liber. Un asemenea exemplu, al unei arhive personale, non-profit, e cel oferit de Nuke din

^[2] - O convenție prin care softurile și lucrările artistice pot fi folosite și distribuite gratuit dacă și numai dacă oric1e derivă din ele este limitat de aceleași condiții (n .trad).

^[3] - *Software* care se distribuie gratuit (n. Trad.).

^[4] - *Software* distribuit gratuit, adesea în scopul evaluării (n .trad).

^[5] - Sintagma *all rights reversed* presupune o parodiere a licenței *copyright*, oferind posibilitatea liberei utilizări a materialelor într-un scop non-profit. (n. Trad.)

^[6] - Persoană foarte bine documentată și foarte interesată de un anumit lucru sau activitate (n. trad.).

^[1] - Articol apărut inițial în Springerin, nr.2, 2004



HardCore Gamer - LanParty și Proiecții
 Evenimentul, organizat de GameMaster la Galeria Nouă București (*Interzis minorilor sub 18 ani* - septembrie 2005), la propunerea, și cu ajutorul lui Ștefan Cosma aka Megatron, ice, dash, opphiunick și ceilalți, este primul de acest gen de la formarea comunității GameMaster.

[7] - Denumeste o retea in care fiecare calculator actioneaza ca server pentru celelalte (n. trad.).
[8] - Calculatoare de mare viteză folosite ca servere în interiorul unei rețele (n. trad.).

București. Aceasta, crescând și extinzându-se pornind de la un nucleu format din serii de animații și filme artistice în mare parte japoneze, are capacitatea de a deveni una din cele mai mari arhive independente de CD-uri din țară. Sistemul de clasificare simplu, alfabetic, ordonează întregul ca o listă disponibilă *on-line*. Adresa lui Nuke este larg cunoscută în interiorul rețelelor *underground otaku*, și nu numai, de vreme ce oricine este binevenit să-i viziteze apartamentul din cartier. Arhivele CD din București traversează atât granițele sociale cât și cele care țin de generație. Proprietarii acestor arhive pot fi liceeni, absolvenți sau oameni fără o pregătire academică, paznici, impresari de dansatoare exotice, arhitecți sau designeri *web*. Numai pasiunea lor pentru anumite aspecte culturale sau preocupări sub-culturale îi poate uni, fie că acestea se numesc muzică jazz obscură, anumiți regizori de film sau postere si benzi desenate scanate.

Schimburile între orașe au loc prin intermediul adolescenților, precum Daos din Brașov care își cară bibliotecile în rucsac atunci când vizitează Bucureștiul sau prietenii. Daos are întotdeauna câteva *blank*-uri în arhiva sa de peste 150 de CD-uri, așa că poate oricând să facă schimb de informație, fie că aceasta înseamnă mp3-uri, filme, *software*, jocuri sau bibliografia la zi pentru examen și subiectele pentru teste. Totul se distribuie, totul este menit schimbului, departe de școli, universități și canale oficiale.

Hard-disk-urile sunt, de asemenea, părți mobile purtate de ici-colo și conectate în acțiuni *peer-to-peer*.^[7] Ele au devenit *hub*-urile ceremoniale în comunitatea replicanților în timp ce absorb întreaga sau cea mai mare parte a informației disponibilă pentru copiat CD-uri sau DVD-uri. Dealtfel, treapta imediat următoare încărcării *hard-disk*-urilor, copierea informației pe CD sau DVD, are importanță maximă pentru recâștigarea spațiului vital al memoriei fizice necesar unor sesiuni de copiere ulterioare. Pentru distanțele mici din interiorul orașului, *hard-disk*-urile sunt mediul de stocare preferat. Cu toate acestea, rămân vulnerabile la schimbările de temperatură și, în felul acesta, ajung repede să cedeze, ducând la dureroase pierderi de informație.

În vreme ce Cote pregătea o nouă sesiune de *sharing*, i-a spus lui Victor: „Fii atent! Lasă-ți *hard*-ul să se adapteze la atmosfera caldă din garaj (el locuind într-un fost garaj aproape de locuința părinților săi)... Lasă-l să se odihnească puțin!” *Hard disk*-urile au devenit obiecte ale succesului sau insuccesului pe măsura înglobării cât mai multor informații. Există astăzi petreceri speciale unde unii sărbătoresc achiziționarea celui de-al 7-lea *hard disk*! Capacitatea îmbunătățită a *hard-disk*-ului este o unitate de măsură pentru auto-evaluarea și importanța câștigată prin expansiunea *mainframe*-urilor.^[8]

Factorul fundamental de recunoaștere implică faptul că de fiecare dată când proprietarii *hard-disk*-urilor se întâlnesc, se vor întreba unul pe celălalt despre ultimile noutăți în privința capacității fizice a *hard*-urilor și/sau despre noutățile listelor de *download*. Este vorba în același timp atât despre o mișcare calculată cât și despre o evaluare făcută nevoilor și posibilităților noului partener de *sharing*. Cooperarea se dezvoltă în momentul în care scopul *sharing*-ului rămâne vag și nedefinit. Cauți ceva pe care celălalt s-ar putea să îl aibă, dar nu știi cu siguranță la ce te-ai putea aștepta. Apropo, a naviga prin fișierele și folderele din *hard-disk*-ul cuiva nu reprezintă atât o activitate superficială, grăbită, cât mai degrabă o strategie de tipul cost-beneficiu, de supraviețuire în teritoriile Internetului. Aici nu știi niciodată ce poți găsi sau unde să cauți. De vreme ce *hard-disk*-urile conțin deja material selectat și

sistematizat, ele reprezintă cea mai bună șansă de a găsi drumul cel mai scurt către informația pe care, altminteri, o cauți orbește pe Internet. Aceste *hard-disk*-uri private, cu tentative personalizate de a acumula informație, reprezintă matricea organizațională pentru multe din modelele sub-culturale sau contra-culturale și artefactele răspândite în oraș.

După părerea mea, aspectul fundamental al maniilor arhivarilor de informație copiată este rata incomesurabilă de creștere a numărului lor. Cele mai multe din aceste arhive sunt imposibil de evaluat și sunt, în cele din urmă, imposibil de detectat și consumat. Ele depășesc nevoile și utilitățile imediate. Greutatea lor constă în greutatea resurselor nenumărate și a capacității de a depăși dificultățile cu ușurință.

Oricare ar fi consecințele finale, practicile de copiere din București ținesc către legături reciproce care se dezvoltă în așteptarea noilor schimburi culturale.

Acum câteva zile m-am întâlnit în mijlocul Bucureștiului, în Piața Romană, cu un prieten și am mers împreună să copiem articolul din monochrom (#15-23) intitulat *Calling Cthulhu: H.P. Lovecraft's Magick Realism* scris de Erik Davies.

Traducere de Daniela Ciubotaru și Vlad Morariu

HARD DISK PARTIES, BACKPACK LIBRARIES AND OPEN CD-ARCHIVES: RIP-OFF DYNAMICS IN BUCHAREST

ȘTEFAN TIRON

Most of the copyleft, freeware, shareware, rights reversed movement is just starting in Bucharest, Romania. This city has the infrastructure but seems to lack the words describing its semi-legal or highly illegal arrangements.

Even so, piracy is endemic to the region. It harks back to the communist era when the most basic western goods gained high exchange power, and where the original quickly became replicated on the burgeoning black market following the rise and fall of Turkey-oriented trade routes.

The pirate video tape and the audio cassette market followed this rhythm of immediate availability inside a home video and tape recorder network that defied censorship, state propaganda, strictly limited TV, and a poorly developed popular culture. By 1989, in a medium sized village, if anybody had a video player then he surely had to have a good selection of pirate video's ranging from Rambo to Schwarzenegger and going down to the worst kind of gore-related exploitation flicks. The unifying characteristic was

its cheap, poorly dubbed, poorly recorded aesthetic and the ghastly single-voice translation accompanying all the characters in the movie. They were usually easy to track down since they had the same source, the same translators, and the same copy-to-copy production system. Beside their trashy handmade, black-white covers these poor relatives of their western counterparts had to be shown on black and white TVs that still dominated the country. I've seen most of the old color home video classics first as artificial noir versions. Then the 1990 explosion came with color TV and multi channel networks spanning their webs across the gulfs separating the communist concrete blocks. The CD offer grew in parallel with the numerous portable audio cassette stalls offering greater diversity than ever before through pirated, rare cassettes and genre-oriented street shopping. Besides the MTV dance music top ten, you could find the latest synthie classics compilation, Karl Schulze, Vangelis, MC Hammer, Enigma and so much more.

An intermediary phase would be the rise of pirate software and CDs coming out of former USSR countries such as Russia or Ukraine. A lot of cracked software and the latest CD rips found their way from eastern-based hackers. It also represented a rise in quality as exclusive compilation versions with under 500 copies made their presence felt. This was the rise of obscure taste, cherished by jaded aficionados hiding behind the pirated copies of limited number labels such as Ars Nova. Now you were part of an obscure community vying for O Yuki Conjugate, FM Einheit, Tuxedo Moon and Coil. Still later came the Russian mp3 CDs offering you nearly the whole discography of ambient heroes such as Robert Rich and Brian Eno, but also harsh rhythm n noise and beatnoise compilations, besides Nurse With Wound and Allerseelen. Computer Games, demo's and all followed the same route.

The arrival of high velocity internet connections, CD and DVD writers came natural. As natural as deep immersion into the sea of information developing into a full-time activity. Menu's, lists and personal folders were just informational trails shared as a common guiding experience in immersion. Unfulfilled desires or restricted knowledge were never of much importance here. More access didn't just quench the information thirst of young, outward-oriented, hardcore net-addicts. More access meant just more possibilities to add up indefinitely. This was daily informational supplement available for the sharing activities that seem to characterize rip-off cultures. Archives are not just abstract accretions of names; they follow their own internal mechanisms that drive them towards free-exchange and general dispersion. Peer-to-peer hubs on the net, local networks established by students or neighborhood/bedroom networks in Bucharest are directly responsible for wide-spread distribution and general availability of usually ultra-rare materials.

Incoming CDs followed the Internet boom and Internet crash. Talented web-designers and 3D artists first followed job offers in Germany finally to return back to Romania with portable CD-cases full with hundreds of kilograms of Internet-ripped movies and games. They brought back home entire mobile libraries fuelling the growing taste for Japanese directors such as Takashi Miike and Takeshi Kitano, as well as Lars von Trier. A must-have is the whole filmography of Andrei Tarkovsky, so that you can easily embarrass any TCM/TNT channel surfer.

HardCore Gamer - LanParty & Screenings
Event organized by GameMaster and Stefan Cosma aka Megatron, ice, dash, opphiunick
(Galeria Nouă Bucharest, September 2005).



The giga-byte factor is also there, where quantity means careful and apt selection, re-writing and re-capturing newer version, more professional and less of them-handheld-camera-in-the-dark-during-premiere-recordings. In this context owners are better recalled as Open Sources aiming to concentrate and then to disperse knowledge in the form of plastic bags, packages, backpacks full of CDs being freely circulated. An example of this non-profit, personal archives is the one compiled by Nuke in Bucharest. Growing and expanding from a core formed of mainly Japanese Animation series and full-length features it has the capacity to become one of the biggest independent CD archives in the country. Its simple, alphabetical classification system orders the whole as a list available online. Nuke's Address is widely known inside the underground *otaku* networks and not only since everybody is welcome to visit his neighborhood flat. CD archives in Bucharest are crossing generation- and working milieu boundaries. Archive masters can be undergraduates, postgraduate or without academic background; bodyguards, exotic dancer impresarios, architects or web designers. It is only their passion for certain cultural aspects or subcultural concerns that unites them be it obscure jazz music, certain film directors, or scanned posters and comic books.

Inter-city exchanges take place as young teenagers such as Daos from the city of Brasov carry their CD backpack libraries whenever they visit



Bucharest or whenever they visit friends. Daos for example always has a few blank CDs among his more than 150 CD-backpack library so he can easily swap information, be it mp3, movies, software, games or the last exam bibliography and test-subjects. Everything is shared and swapped, far away from schools, Academies, and the official channels.

Hard disks are also mobile parts being carried around and connected in a peer-to-peer action. They became the ceremonial hubs in the rip community as they absorbed all or most of the information available for CD or DVD copying. The ensuing copying process also means regaining vital memory space on the hard disk for further sessions. For smaller distances inside the city, they are the preferred information carrier. Still, they are sensible to temperature changes and hard disks are easily said to 'break' or 'crack' followed by the woeful loss of information.

As Cote prepared the sharing session he said to Victor 'watch out! let your hard adapt to the warm atmosphere inside the garage (he lives in a former garage next to his parent's home)... let it rest a bit!'. Hard disks became items of

success or failure to accommodate more and more information. Today there are special parties where people celebrate their 7th hard disk! The hard disk's enhanced capacity is a measure of self-reappraisal and heightened importance gained through mainframe expansion.

The basic recognition factor implies that each time hard disk owners meet they will ask each other about new capacity changes and/or about the new items on their download lists. It is both a sizing up and a calculated move as to the needs and possibilities of the next sharing partner.

Cooperation is emerging when the scope of the sharing remains vague and undefined. You look for something that the other might have but you never know for sure what to expect. By the way, surfing through ripped files and folders in somebody's hard disk is not so much a peeking activity but more of a survival cost-benefit strategy through the realms of the Internet. On the internet you never know what you can find and where to look for. Since hard disks already contain selected and tabulated material, they are the ones offering the best chance for the shortest way to the information you may blindly search for on the net. These private hard disks with personal rips are the organizational matrix for much of the thinly spread subcultural or countercultural trends and artifacts in the city.

I would argue that the fundamental aspect of contemporary rip archivist Manias is their incommensurable growth rate. Most of these portable or local rip archives are impossible to assess and are ultimately impossible to track down and consume. They go well beyond immediate needs and utilities. Their weight is the weight of uncounted resources and freely, ready-to-be-used resourcefulness.

Whatever their final implications rip off practices in Bucharest are always pointing out to the next cultural shifts and the close cooperative links growing in their wake.

A few days ago I met in mid Bucharest at Piata Romana with a friend and we went to copy the monochrome(#15-23) article with *Calling Cthulhu: H.P. Lovecraft's Magick Realism* by Erik Davis.

unități de locuit / living units

mona vatamanu & florin tudor

Mona Vătămanu și Florin Tudor sunt artiști din București. Lucrează împreună începând din 2000.

Mona Vătămanu și Florin Tudor are artists from Bucharest. They work together since 2000.



Agricultori

Două blocuri undeva lângă strada Agricultori, foarte aproape de locul în care locuim. Am trecut zilnic pe lângă ele ceva mai mult de 15 ani. *Design*-ul modernist internațional se degradează încet, încet și oamenii îl modifică prin intervenții proprii, rezultatul având mai degrabă aspectul unei *favela*. După un timp ajungi să te atașezi afectiv de un asemenea loc.

Agricultori

Two apartment blocks somewhere near Agricultori street, very close to where we live. We have walked past them daily for over 15 years. The international modernist design is decaying bit by bit and people change it through their own interventions, the result looking rather like a *favela*. After a while, one becomes affectively attached to such a place.



Bergen
Arhitectura serială inserată în contextul natural își pierde scara. Blocurile par machete iar muntele și fjordul capătă un aer artificial, natura fiind “prelucrată”.

Bergen
The serial architecture inserted in the natural context loses scale. The apartment blocks seem to be scale-models and the fjord takes on an artificial quality, the nature being "processed".



Constanța
“Reamenajarea complexă a orașelor țării” a generat situații similare în toate orașele mari. În anii '90 s-a ridicat interdicția de a închide balcoanele. Începând din acel moment, construcții ridicate după principii moderniste au început să capete un aspect de fortărețe medievale.

Constanța
The “complex reorganisation of the country's cities” has generated similar situations in all the large cities. In the '90-s, the interdiction to glaze balconies was lifted. Starting at that moment, buildings made according to modernist principles began to look like medieval fortresses.



Dunajvaros

Un oraș construit din pură utopie pentru Stalin la o intersecție de drumuri. Inițial, se numea orașul lui Stalin. Gândit ca centru de producție industrială, după prăbușirea comunismului, trăiește o perioadă mai liniștită în care locuitorii lui se adaptează noului context politic și social.

Dunajvaros

A city built out of sheer utopia for Stalin, in a crossroads. Initially, it was called "Stalin's city". Designed as an industrial production centre, after the demise of communism it passes through a calm period time, when its inhabitants adapt to the new political and social context.



Filingsfjord

Un cartier construit în anii '70 - '80 într-un *fjord* alăturat Bergenului. Locul era ocupat inițial de ferme, treptat procesul de extindere a utopiei vieții departe de oraș a generat un alt oraș înglobat în primul. Senzația de murdarie este accentuată de sentimentul că această soluție se poate repeta la infinit în orașul continuu rămânând insule de natură sub formă de parcuri.

Filingsfjord

A district built in the '70-s and '80-s in a fjord near Bergen. The land had initially been taken over by farms, and gradually, the expansion process of the "life away from the city" utopia generated yet another city, enclosed in the first. The sensation of dirtiness is accentuated by the feeling that this solution can replicate itself ad infinitum, nature islands remaining in the continuous city as parks.



Gemenii

O altă imagine modificată de curând, gemenii de la capatul străzii Calea Victoriei - două structuri de beton socialiste - au început să fie finalizați într-un program de construcție de locuințe "sociale". Betonul socialist este acum îmbrăcat în aluminiu și adus la "standarde occidentale".

The Twins

Another recently modified image, the twins at the end of the Calea Victoriei street - two socialist-type concrete structures; their finishing process began within a programme for building "welfare" housing. The socialist concrete is now clad in aluminium and brought up to "Western standards".



Iași

Un bloc construit în anii '80, care probabil nu va fi terminat niciodată, se dovedește a fi depozitarul istoriei economiei recente. Ultimii 25 de ani se simt în materialele utilizate în desenul fațadei. Deși locatarii nu au urmărit acest lucru, rezultatul este mai degrabă experimental.

Iași

An apartment block built in the '80-s, and which will probably never be finished, turns out to be a custodian of the recent economic history. The past 25 years can be felt in the materials used for designing the façade. Although the inhabitants did not intend it, the result is rather experimental.



Innsbruck - Olympisches Dorf

Rezultat al unei inițiative de dezvoltare a orașului din 1976, legată de găzduirea în Innsbruck a jocurilor olimpice de iarnă, acest cartier adăpostește acum comunitatea de imigranți. În facultatea de arhitectură din oraș am asistat la discuții legate de construirea unui nou oraș olimpic în viitorul apropiat, cu ocazia următoarelor jocuri olimpice din 2014. Semnificativă în Innsbruck este alăturarea arhitecturii seriale cu muntele. Blocurile pot fi asimilate unor monoliți, avanposturi lângă muntele ce așteaptă o dezvoltare ulterioară a orașului.

Innsbruck - Olympisches Dorf

The result of an initiative to develop the city in 1976 related to its hosting of the winter Olympics, this district now houses the immigrant community. At the Faculty of Architecture in the city I heard discussions about building a new Olympic city in the near future on the occasion of the next Olympics, in 2014. What is significant in Innsbruck is the juxtaposition of serial architecture with the mountain. The apartment blocks can be likened to monoliths, outposts by the mountain that is waiting for the further development of the city.



IOR

Contextul ce cuprinde lacul IOR (Balta Alba) și blocurile socialiste ce îl înconjoară descrie o situație stranie. De obicei, în București, realitatea urbană este mult mai brutală; găsești blocuri în centrul orașului care nu au nici o legătură cu locația în care au fost amplasate. În parcul IOR, în mod absurd, oamenii se simt bine, intervenția arhitecturală pare mai puțin traumatică, trauma mai degrabă fiind mascată de natură.

IOR

The context containing the IOR lake (Balta Alba) and the socialist apartment blocks that surround it describes a strange situation. Usually, the urban reality in București is much more brutal, one can find in the centre blocks that have no connection with the location where they are placed. In the IOR park, absurdly, people have a sense of well-being, the architectural intervention seems less traumatic, the trauma being rather concealed by nature.



Trento
O serie de blocuri lamă, agresive și misterioase. Este inexplicabil cum pot trăi oameni acolo. *Design*-ul minimal al betonului de pe fațadele exterioare trădează o intervenție arhitecturală de calitate, cu detalii de tratare a betonului care fac referință la Carlo Scarpa. Dacă nu am fi văzut oameni ieșind de acolo, am fi putut crede ca nu locuiește nimeni în acele blocuri. Am încercat să ajungem pe terasa unuia dintre ele și nu am reușit. Spațiul comun dintre ușile apartamentelor este foarte mic și fără nici o sursă de lumină naturală; un singur cuvânt poate descrie ce am simțit acolo: frică. În apropierea acestui complex construit în anii '70 am găsit locuințe colective construite recent; orașul se extinde și procesează încet valea.

Trento
A series of razor-blade blocks, aggressive and mysterious. It is inexplicable how people can live there. The minimal design of the concrete on the external façades discloses a quality architectural intervention, with details of concrete treatment referencing Carlo Scarpa. If we hadn't seen people coming out of them, we could have assumed that no-one lived in those blocks. We tried to get on the roof of one of these blocks, but we couldn't. The communal space between the apartment doors is very small and without any natural lighting, there is only one word that can describe what we felt there: fear. Close to this complex, built in the '70-s, we found collective housing built recently - the city is expanding and it slowly processes the valley.

a 23-a expoziție internațională a artiștilor contemporani de la istanbul și diyarbakir

eyal danon și basak senova

“În calitatea sa de dovadă, arta contemporană are astăzi potențialul de a deveni un canal esențial pentru interacțiunea globală a economiei și informației. Motivarea și perceperea artei, împreună cu mijloacele de procesare și tehnicile de prezentare, sînt în continuă schimbare în cadrul noilor tehnologii, al noilor ordini economice și sociale, al mișcărilor geopolitice și al transformărilor și inovațiilor culturale.”

Să te trezești pentru încă o zi neagră la televizor, plină de zeci de știri proaste... Să te confrunți cu atrocități, acuzații, înconștiență și ipocrizie. Să încerci să ieși atitudine fără să cazi în capcanele tiparelor de reprezentare dogmatică și ale minciunilor ideologice. În fața acestui tablou, nu ar trebui să te întrebi cum poți să supraviețuiești, ci cum poți afla modalități de a declanșa mici scurtcircuite incontrolabile în sistem. A te ocupa de arta contemporană poate fi în sine o astfel de atitudine.

Perspectivă
În calitatea sa de dovadă, arta contemporană are astăzi potențialul de a deveni un canal esențial pentru interacțiunea globală a economiei și informației. Iată de ce este important să reconsiderăm rețeaua creată prin intermediul acestui canal și să accentuăm rolul artistului ca parte a acestei comunicări locale și globale. În momentul de față, o parte a lumii este angrenată în revoluția informatică, în vreme ce restul omenirii este surprins în vechile și familiarele clivaje geografice, naționale sau etnice. Aceste decalaje nu numai că remodelează geografia lumii, ci în multe cazuri operează în cadrul națiunilor, ducând la crearea unor noi ordini sociale și alianțe politice. În cursul acestor procese, chestiunea artei și a artiștilor este de asemenea reformulată. Motivarea și perceperea artei, împreună cu mijloacele de procesare și tehnice de prezentare, sunt în continuă schimbare în cadrul noilor tehnologii, al noilor ordini economice și sociale, al mișcărilor geopolitice și al transformărilor și inovațiilor culturale.

Basak Senova este critic de artă și curator din Istanbul. Eyal danon este curator la Centrul de Artă Digitală Holon - Israel.

experiențe expoziționale

A 23-a Ediție a Expoziției Artiștilor Contemporani, Istanbul, 20 iunie-30 iulie 2004
Centrul de Artă și Cultură Akbank, Istanbul

A 23-a Ediție a Expoziției Artiștilor Contemporani, Diyarbakir
25 septembrie-3 octombrie 2004
Diyarbakir Büyükşehir Belediyesi Konuk Evi, Diyarbakir

Curatori: Anton Lederer, Eyal Danon, Basak Senova

Sponsori: Anadolu Kültür, Centrul de Artă din Diyarbakir, Centrul de Artă și Cultură Akbank, Municipalitatea orașului Diyarbakir, Universitatea Yeditepe și NOMAD.

www.nomad-tv.net/23

Selectarea artiștilor

Ca participanți la această nouă ordine, artiștii ar trebui să vadă în chestiunile legate de comunicare, globalizare și interacțiune noile lor domenii de studiu. Având în vedere acest deziderat, pentru organizarea expoziției am selectat în primul rând artiștii și abia apoi operele. Am analizat toate portofoliile și propunerile, dar și cele peste 600 de creații înscrise, și am încercat să regăsim în ele reflectarea proceselor enumerate mai sus. În același timp, ne-am concentrat în special asupra artiștilor care înțeleg mijlocul/mijloacele de comunicare cu ajutorul căruia/căroră se exprimă, făcând totodată dovada conștientizării spațiale. În cele din urmă, am decis chiar să expunem mai multe lucrări ale unora dintre artiștii selectați. Trebuie totuși subliniat faptul că toți artiștii prezintă metodologii alternative, atitudini și abordări inovatoare.

Expoziția

A cura o expoziție, care să fie o entitate în sine și nu doar o colecție de lucrări selectate să participe la un concurs, a fost cea mai mare provocare pe care am anticipat-o înainte de începerea procesului de selecție. Crearea unui echilibru între lucrări pentru a construi o structură a expoziției s-a dovedit, în schimb, sarcina cea mai dificilă. Totuși, pe parcursul procesului de selecție, lucrările artiștilor aleși au început să comunice de la sine între ele. Fiecare operă în parte, fără nici o excepție, are potențialul de a-și articula semnificația și poziția în raport cu echilibrele fragile și cu transformările care domină lumea și practicile actuale ale artei contemporane.

A 23-a Expoziție Internațională a Artiștilor Contemporani de la Istanbul

Expoziția de la Centrul de Artă și Cultură Akbank a fost organizată sub forma unei structuri unitare obținute prin crearea unei rețele între lucrările expuse ce evidențiau diverse metodologii, puncte de vedere și abordări. *Design*-ul expoziției avea la bază realizarea unei interfețe care să opereze această rețea. De aceea, pentru fiecare lucrare, a fost construit un perete separat, ceea ce sugera de asemenea o implicare simbolică a spațiului alb în cazul fiecărei opere. Totuși, poziționarea acestor pereți nu se încadra într-o anumită grilă, căci aceștia nu erau așezați paralel sau în unghi de 90 de grade față de pereții propriu-ziși ai galeriei, nefiind nici lipiți de aceștia. În vreme ce structura labirintică a expoziției, cu pereți separați, constituia o ruptură față de referințele arhitecturale ale clădirii, așezarea pereților făcea ca vizitatorul să nu-și piardă niciodată simțul orientării. Pereții confereau structurii de rețea a expoziției o interfață statică și totuși propice socializării. Această interfață îi permitea spectatorului să-și aleagă propriul parcurs în vizitarea expoziției prin crearea individuală de legături și schimburi între lucrările expuse. Ea oferea, de asemenea, spații de izolare și intimitate între operă și spectator. Pe de altă parte, lucrărilor ce necesitau un anumit cadru spațial le-au fost repartizate arii „non-expoziționale” precum casa scărilor, ieșirile de incendiu, coridoarele și încăperile de depozitare. Această decizie curatorială s-a vrut o critică la adresa structurii arhitecturale a Centrului de Artă și Cultură Akbank în calitate de spațiu al artei contemporane.

Navigarea tematică se raporta, de asemenea, la *design*-ul spațial. În vreme ce structura expoziției imita principiile unei rețele, lucrările selectate au

fost sincronizate mecanic prin intermediul unor structuri tematice vaste ce orbitau în jurul unor subiecte precum cultura urbană, mișcarea și povestirea. Parterul era rezervat lucrărilor cu tematică urbană având la bază mișcarea, în timp ce primul etaj era dedicat lucrărilor narative; operele spațiale expuse în zonele dintre cele două etaje funcționau ca o punte de legătură între cele două nivele.

Transferarea expoziției

Ne-am pus în cele din urmă în aplicare planul de a muta cea de-a 23-a Expoziție Internațională a Artiștilor Contemporani de la Istanbul la Diyarbakir. Cu toate acestea, proiectul de a transfera cu succes expoziția de la Istanbul la Diyarbakir, păstrându-i în același timp relevanța pentru noul context spațial, s-a dovedit încă de la început imposibil. Pe de altă parte, am perceput acest proiect ca pe o provocare de a experimenta adaptarea și elaborarea expoziției într-un cadru complet diferit.

Eram conștienți că aveam să înlocuim realitatea urbană familiară a orașului Istanbul cu atmosfera neobișnuită a Diyarbakir-ului, care era necunoscută celor mai mulți dintre artiști și curatori. De aceea, în calitate de curatori ai acestui proiect, am decis să nu ignorăm statutul nostru de „nou-veniți” în oraș, ci să-l transformăm în metodologie de lucru.

Cu toate că primeam cereri de înscriere din toată Turcia, majoritatea lucrărilor reflectau experiența urbană contemporană, caracterizată de expunerea în exces a spațiului public la tehnologiile de comunicare și de ocupare comercială. Iată de ce orașul și experiența urbană ocupaseră un rol central în cadrul primei expoziții, cea organizată la Istanbul. În cazul Diyarbakir-ului, transformarea lucrărilor și familiarizarea artiștilor cu orașul ne-au pus față în față cu noi condiții de realizare și expunere, proces ce a necesitat un contact permanent cu orașul.

Procesul de transformare: cea de-a 23-a Expoziție

Internațională a Artiștilor Contemporani de la Diyarbakir

Adaptarea expoziției la orașul Diyarbakir, la un spațiu diferit, a impus o nouă abordare; în același timp, utilizarea unui spațiu public care nu era inițial destinat a fi un spațiu artistic a determinat un nou mod de realizare și o metodologie diferită în elaborarea expoziției. De această dată spațiul expozițional era Casa de Oaspeți a Municipality din Diyarbakir. Era vorba de o sală pătrată cu patru coloane și două încăperi semi detașate în care doi dintre pereți erau acoperiți cu sticlă. Era un spațiu public situat într-o piață aglomerată.

Pereții amplasați în interiorul Centrului de Artă și Cultură Akbank, care constituiau interfața expoziției, au fost înlocuiți cu paravane din material textil, care împărțeau spațiul încăperii în spații mai mici fără să distrugă unitatea ansamblului. La Diyarbakir, navigarea tematică a fost elaborată în cursul procesului de producție mai mult prin evidențierea experienței generale decât printr-o anumită categorizare a lucrărilor. Parcurgerea spațiului expozițional era coordonată la Diyarbakir de experiența consumeristă simultană și continuă a sunetelor, de forma vizuală constant dinamică a lucrărilor și de datele lor contextuale. De aceea lucrările se suprapuneau, sunetele și imaginile se combinau între ele. Opera individuală devenea o parte a unei rețele mai vaste, funcționînd în cadrul acesteia fără a-și pierde propria identitate, dar fiind în

același timp modificată neconținut de ambianța înconjurătoare. Totuși, lucrările se axau în continuare pe o mare varietate de aspecte ale culturii urbane, mișcării și povestirii, prin intermediul unei noi interacțiuni între lucrări și un mediu urban diferit. Expoziția a fost „împachetată”; ferestrele au fost sigilate, astfel încât spațiul expozițional era izolat de exterior. În acest scop, am folosit pentru acoperirea ferestrelor o hârtie de ambalaj lucioasă de culoare albastru închis. Acest tip de hârtie era folosit cu precădere în școlile primare din Turcia anilor '70 pentru învelirea caietelor de notițe. Ca referințe istorice, acoperirea ferestrelor duce cu gândul atât la politica unitariană de stat, cât și la întreruperile curentului electric din timpul războiului cu Ciprul. În ceea ce privește funcționalitatea, se crea în mod ideal o iluminare centrală și omogenă a lucrărilor, precum și izolarea expoziției de spațiul public, unica legătură cu acesta fiind cea creată prin intermediul lucrării spațiale semnate de Lebriz Rona, singura care putea fi văzută din exterior: *For Sale!, Not For Sale! (De vânzare!, Nu e de vânzare!)* (2004). Scopul era înlocuirea senzației de transparență conferite la Istanbul de legătura dintre lucrări și spațiul exterior cu conceptul de dar. Darul era deghizat sub forma unui container împachetat în interiorul căruia spectatorului i se oferea o călătorie spre un loc întrucâtva diferit. Astfel, până și exteriorul spațiului expozițional funcționa ca un fel de interfață premergătoare contactului cu interfața propriu-zisă a expoziției.

Structura deschisă a proiectului a permis ca aceste interfețe să fie realizate în maniera cea mai experimentală și mai accesibilă, grație contribuției artiștilor participanți la expoziție care s-au deplasat la Diyarbakir și a colaborării acestora cu artiștii și studenții de acolo. Participarea lor la procesul de producție a transformat în mod inevitabil expoziția, conferindu-i experiența unică a spațiului său de desfășurare. Chiar și după vernisaj, această realizare colectivă a captat un interes public imens, continuând să influențeze spațiul și modul de receptare a expoziției.

Scurte informații despre artiști și lucrări

Batur Sönmez este artist care lucrează cu sunetul. Stilul său evoluează între sunetele experimentale industriale și cele care au la bază diferite zgomote și improvizațiile cu elemente ce își au originea în tehnologiile de comunicare. În lucrările sale, artistul critică „realitățile *mass-media*” prin intermediul tiparelor repetitive. El colaborează cu diverși tineri artiști și cu grupuri precum Unit, Analog Suicide, Dadaloop, Radiophonik, Audio, Werk, Dead Frequencies, Subjekt, AVST, B/S și Teletrans, scopul său declarat fiind dezvoltarea și însuflirea artei sunetului în Turcia. Participarea sa la expoziție a constat într-un spectacol prezentat la Istanbul în seara vernisajului, iar materialul folosit pentru realizarea acestui spectacol a fost prezentat în cadrul expoziției.

Încă de la începutul carierei lor artistice, deși pe căi diferite, Zeren Göktan și Serap Dogan s-au axat exclusiv pe o serie de chestiuni conceptuale și estetice. Cu cât analizează mai profund aceste chestiuni, cu atât cei doi artiști reușesc să evolueze fără a se repeta.

Instalația creată de Zeren Göktan rezonază între viață și moarte. În spatele său se ascund critici aspre privind starea actuală a lumii și situația individului. În cadrul expoziției, efectul mental zguduitor al lucrării sale a fost amplificat cu ajutorul puterii sunetului. Lucrarea lui Serap Dogan induce spectatorului starea instabilă a interogațiilor. Peisajele familiare ale orașului devin deodată imagini reflectate organic ce pulsează în vidul dintre esteticul

inutil și coșmarul industrial.

Lebriz Rona populează spațiul său de lucru cu intervenții spațiale subtile asupra arhitecturii. În timp ce analizează elementele arhitecturale ale unui spațiu, ea pune de asemenea sub semnul întrebării codurile comportamentului perceptiv al privitorului/locuitorului aceluia spațiu. Afișând inscripții cu mesajele „De vânzare!” și „Nu e de vânzare!” pe ferestrele sigilate, ea pune sub semnul întrebării atât existența expoziției cât și reacțiile generale ale publicului spectator.

Lucrările lui Özgür Özlem Sulak reflectă o tensiune mai relevantă ca niciodată între experiența urbană alienată și locuitorul surprins care se zbate pentru supraviețuire. Limbajul vizual al lucrărilor, care comite ritualuri secrete și misterioase, adoptă de asemenea un punct de vedere oarecum distanțat, tensiunea fiind tradusă în cele din urmă într-o declarație delicată și personală.

Lucrarea “anti-pop.com” a lui Evrensel Belgin reprezintă un exemplu remarcabil în ceea ce privește noua formă de artă activistă a erei digitale. Prin folosirea unui sistem de navigare bine pus la punct, el combină critica riguroasă cu parodiarea prin intermediul unui limbaj grafic specific. În felul acesta, el subliniază cea mai importantă realizare a artei noilor medii, și anume „relația inedită dintre operă, artist și spectator”. Pe lângă puternicul conținut al operei sale, el îl determină pe privitor/utilizator să „navigheze” prin proiectele altor persoane utilizând *link*-urile selectate de el.

Pinar Yoldas pune în discuție tiparele perceptive ale tehnologiei, interactivității și artei digitale. În acest scop, ea utilizează banala formulă a trusei pentru educația aristică a copiilor, propunând jocuri cu ilustrații și produse fetișiste utilizate de consumatorul aflat în pas cu moda. Prin intermediul acestor jocuri simple, artista ridică probleme precum perceperea „artei moderne” în raport cu „arta contemporană”, istoria artei, educația artistică și marile așteptări create de noile tehnologii.

Ilke Ilter adoră să picteze mici vietăți pentru a crea o lume mare și cuprinzătoare. Pânzele ei nu sunt supraîncărcate. Elementele înfățișate sunt în armonie unele cu altele. Amestecul conștient al dimensiunilor și culorile utilizate îmbogățesc calitatea estetică a picturilor.

Instalația video a lui Bengisu Bayrak, intitulată *Fast-Iman*, pune sub semnul îndoielii relevanța mesajelor religioase pentru viața contemporană. La un alt nivel, creația prezintă consecințele economiei neoliberale asupra modului nostru de viață. Materialul video înfățișează o situație petrecută în orașul Istanbul: deasupra intrării într-o moschee, versete din Coran erau afișate pe un ecran digital. Bayrak a ales o soluție alternativă pentru a oferi informații despre lucrare; în loc să alcătuiască un text, ea a folosit un documentar video difuzat pe un mic monitor, în care sublinia faptul deja evident aflat la baza creației sale: imaginația și percepția sunt două lucruri diferite.

Ahmet Albayrak creează cu ajutorul cuvintelor. El tipărește aceste cuvinte sub forma aceloră de pe cartonașele folosite în clasa întâi la lecțiile de citire pe benzi obișnuite de hârtie prinse cu bolduri sau pioneze. Pornind de la acest element de bază, el elaborează structuri spațiale, curenți și câmpuri de texte. Aceste cuvinte funcționează, de asemenea, în calitate de cuvinte-cheie menite a critica anumite situații socio-politice locale sau globale.

Sali Saliji a filmat minunatul și plictisitorul material video intitulat *Retropassive (Retropasiv)*, al cărui limbaj cinematografic se desfășoară pe parcursul a trei capitole. Aceste trei capitole înfățișează o intrigă aproape

inexistentă organizată într-un mod cât se poate de absurd. Privitorul nu se încumetă să-și ia ochii de pe ecran, de teamă că poate pierde esențialul.

Berna Ipek a prezentat o serie de picturi care „expuneau” capete pe un fundal de culoare neagră. Chipurile sunt distorsionate de grimase ciudate, care nu pot fi chipurile obținute fără ajutorul unor anumite instrumente, cu excepția cazului în care ele nu există decât în imaginația artistului. Fiecare dintre aceste grimase este rezultatul unei anumite situații aparte, pe care numai imaginația spectatorului o poate ghici. Ipostazele dureroase, șocante atrag din primul moment atenția privitorului.

Fatma Çiftci așează un ofițer de poliție nu într-un loc arbitrar, între oameni, ci pe creștetul unui munte. Ochiul legii pare să vegheze asupra întregii țări, cu toate că postura omului de pe stânca înaltă pare mai degrabă aceea a unui turist decât a unui polițist respectabil însărcinat cu păstrarea ordinii. Decorul ales pentru realizarea fotografiei sugerează faptul că lucrarea pune sub semnul întrebării, într-o formă parodică, anumite concepte precum „autoritatea”, „puterea” și „*status quo*-ul”.

Berat Isik combină umorul negru cu tragediile informării greșite și dezinformării în cadrul situațiilor de reprimare geo-politică, culturală și socială. Cu ajutorul titlurilor lucrării și al trimiterilor politice, istorice, culturale și ideologice din materialele video, artistul subliniază tensiunile și neconcordanțele dintre puterile ierarhice. Lucrarea *Eyes Wide Shut (Cu ochii larg închiși)* îl invită pe privitor să experimenteze un soi de orbire fizică, dar în același timp o stare de luciditate mentală, în timp ce lucrarea *Psycho* reprezintă o satiră cutremurătoare la adresa situațiilor socio-politice locale și globale din lumea contemporană.

Materialul video semnat de Ali Ekber Kumtepe și intitulat *Kaçırmaca* constituie un model extrem de spiritual privind modul în care metodele de producție de joasă tehnologie pot deveni o alternativă viabilă pentru noua artă media. Simplitatea lucrării oferă artistului posibilitatea de a face observații cinice și totuși amuzate privind ritmul infernal al vieții contemporane.

Desenele semnate de Ceren Oykut au un stil unic, având la bază experiența urbană cotidiană. Orașul Istanbul constituie cu precădere fundalul lucrărilor artistei, care creează realități plastice prin intermediul detaliilor vieții de zi cu zi potențate de retorica vizuală. Desenele sale participă, de asemenea, la numeroase proiecte multidisciplinare avînd ca subiect sunetele și cultul orașului Istanbul.

Simge Göksoy a prezentat mai multe lucrări *new-media* sub forma unui portofoliu organizat pe baza unei intrigi. O poveste interactivă gândită ca un joc pe computer îl poartă pe privitor/utilizator printr-o lume a animațiilor, operelor de artă, textelor și lucrărilor video.

Lucrarea lui Banu Taylan și-a creat propriul spațiu la Centrul Akbank de Artă și Cultură, atât din punct de vedere fizic cât și tematic. Este vorba de o poveste cu accente științifico-fantastice care ocupă spațiul unei încăperi. Picturile de pe cei patru pereți sînt însoțite de texte, privitorul simțindu-se învăluit mai ales prin prezența sunetului *surround*. Stilul desenelor artistei, asemănătoare întrucâtva benzilor desenate, este unic, iar narațiunea adaugă lucrării numeroase elemente comice și suprarealiste. În ceea ce privește latura sonoră a lucrării, artista a colaborat cu Can Türkinan. Din păcate, ea a refuzat să participe la expoziția de la Diyarbakir, unde opera sa nu a putut fi vizionată.

Can Türkinan a prezentat o instalație de sunet intitulată *Scream (Țipăt)*, el fiind de asemenea artizanul întregului *design* sonor al expoziției. Travalul său a constatat în crearea pe baza sunetelor extrase din lucrările propriu-zise a unor coridoare de sunet care să alcătuiască fundalul sonor al expoziției.

Traducere de Irina Scurtu



Fatma Çiftci - *Untitled*, fotografie

23RD INTERNATIONAL CONTEMPORARY ARTISTS OF ISTANBUL AND DIYARBAKIR EXHIBITIONS

EYAL DANON AND BASAK SENOVA

“As a piece of evidence, contemporary art today has the potential to be one of the important channels for global interaction of economy and information. The motivation and perception of art along with the means of processing and presentation techniques are in a constant flux in the course of emerging technologies, new economic and political orders, geo-political movements, changes and cultural input.”

Waking up to a televisual dark day with dozens of different bad news...Facing cruelties, accusations, lack of awareness and hypocrisy. Trying to take position without falling into the traps of dogmatic representation patterns and ideological lies. In this very picture, the question should not be how to survive, but how to find ways to trigger small uncontrollable bugs in the system. Dealing with contemporary art can be a bug on its own.

View
As a piece of evidence, contemporary art today has the potential to be one of the important channels for global interaction of economy and information. Thereby, networking through this channel is important to reconsider and to accentuate the role of the artist as part of this local-global communication. In the meantime, a part of the world is engaged in the information revolution while the rest of the world is kept within the old and familiar geographic or national or ethnical splits. These gaps are not only reshaping the international geography, but also in many cases operate within nations making new social orders and political alliances. In front of these processes, art and artists are being rephrased as well. The motivation and perception of art along with the means of processing and presentation techniques are in a constant flux in the course of emerging technologies, new economic and political orders, geo-political movements, changes and cultural input.

Selection of the artists
As one of the parts of this new order, artists should consider inquiries about communication, globalization, and interaction as their new territories of research. Herewith, in this exhibition we selected artists prior to works. We examined all the portfolios and proposals along with over 600 submitted works and tried to catch reflections of these processes. In the meantime, we especially focused on the artists who understand the medium/media that they express themselves through with spatial awareness. At the end, we even preferred to show more than one work from some of the selected artists. Yet, they all have innovative and alternative methodologies, attitudes and approaches.

Basak Senova is an art critic and curator from Istanbul. Eyal Danon is a curator working at Center for Digital Art in Holon - Israel.

Exhibition
To curate an exhibition that is valid in its own right without being a collection of selected works submitted to a competition was the biggest challenge we anticipated before our selection process began. Being able to balance between the works in order to build a structure for the exhibition seemed to be the most difficult task. However, during the selection process, the works by the selected artists automatically started to communicate with each other. Without an exception, all of the works have the potential to articulate their significance and position in relation to the shifting balances and changes in the world and the current contemporary art practices.

The 23rd International Contemporary Artists of Istanbul Exhibition
The exhibition in Akbank Culture and Art Center was planned to form a unity by following a networking structure amongst works which exposed varied methodologies, points of views and approaches. The exhibition design was based on building up an interface to operate this networking structure. Thereby, for each work an independent wall was built, which also suggested a symbolic implication of the white box for each work. Nevertheless, the layout of these walls did not fit into a grid as they were never located parallel and/or with a 90 degree angle to the actual walls of the gallery, as well as never being attached to the actual walls of the gallery. While the labyrinth-like structure of the exhibition with walls cut off the architectural references of the building, the layout of the walls never allowed the spectator to lose the sense of orientation. The walls composed a static, yet sociable interface for a network structure of the exhibition. This interface enabled the spectator to choose his/her own navigation path for experiencing the exhibition by creating his/her own links and exchanges amongst the works. It also created spaces for isolation and intimacy between a single work and the spectator. On the other hand, site-specific works occupied “non-gallery” spaces such as staircases, fire exits, corridors, and storage entrances. This curatorial decision was also a criticism for the architectural structure of Akbank Culture and Art Center in terms of being a contemporary art space.

Thematic navigation also followed the spatial design. While the structure of the exhibition imitates networking principles, the selected works have mechanically synchronized through broad thematic formations orbiting around urban culture, motion and story-telling. The ground floor is filled with motion-based urban contingent works, whereas the first floor is dedicated to narrative works, and in-between site-specific works function as connection between these two floors.

Beaming up the exhibition
We implemented our plan, to move the 23rd International Contemporary Artists of Istanbul Exhibition to Diyarbakir. Nevertheless, the potential to succeed in transferring this exhibition from Istanbul to Diyarbakir, while keeping it relevant to its new surroundings, seemed impossible from the beginning. On the other hand, it was also a promising challenge to experiment with the whole process as a ground to adjust and set up the exhibition within a different realm.

It was lucid that the familiar urban reality of Istanbul would be replaced with the distant fabric of Diyarbakir that was alien to most of the artists and

The 23rd International Contemporary Artists İstanbul Exhibition
June 20- July 30, 2004
Akbank Culture and Arts Center, İstanbul,

The 23rd International Contemporary Artists Diyarbakir Exhibition
September 25-October 3, 2004
Diyarbakir Büyükşehir Belediyesi Konuk Evi, Diyarbakir

Curated by Anton Lederer, Eyal Danon, Basak Senova

Sponsors: Anadolu Kültür, Diyarbakir Art Center, Akbank Culture and Arts Center, The Greater Municipality of Diyarbakir, Yeditepe University and NOMAD.

www.nomad-tv.net/23

curators. Therefore, as the curators of this project, we decided not to ignore our new role as the “outsiders” of the city and convert this input to our working methodology.

Although entries were coming from all over Turkey, the majority of works reflected the contemporary urban condition characterized by an over exposure to communication technologies and commercial occupation of the public space and surveillance. Therefore, the city and the urban experience had had a central role in the first exhibition, which had taken place in Istanbul. In the case of Diyarbakir, the transformation of the works, as well as the artists' encounter with the city, confronted us with new conditions for producing and exhibiting a process which required constant contact with the city.

Transforming process: the 23rd International Contemporary Artists of Diyarbakir Exhibition

Transforming the exhibition to Diyarbakir, to a different space, dictated a new approach, and at the same time, using a public space which was not originally designed as an art space exposed another mode of production and a different methodology for the setup of the exhibition. This time the exhibition space was the Guesthouse of the Greater Municipality of Diyarbakir. It was a square-shaped store divided by four columns and two semi-detached small rooms where two sides of the facades were covered with glass. It was a public structure in a busy square.

The mounted walls of Akbank Culture & Arts Center, which constructed the interface of the exhibition, were replaced by screens made up of fabric, dividing the large space into smaller spaces without breaking the unity. In Diyarbakir, the thematic navigation was developed during the production process by highlighting the overall experience more than the specific categorization of the works. The navigation within the exhibition space in Diyarbakir was directed by the simultaneous and continuous consumption experience of sounds, and the constant dynamic visual form and contextual data of the works. Therefore, the works overlapped each other, sounds and images mixed together. The single art work has become part of a larger network, functioning in it without losing its own identity, but at the same time constantly being modified by its surrounding. Yet, the works were still dealing with a wide range of aspects of urban culture, motion and story-telling through a new interaction between the works and a different urban surrounding. The exhibition was packed; the windows were sealed and it was isolated from the outside. As window cover, “greasy dark blue cover paper” was used. This paper used to be a commonly used in primary schools in the 70's Turkey to cover notebooks. In terms of historical indication, it refers both to the Unitarian State Policy and to nights of blackout during the Cyprus war. In terms of functionality, it ideally provided a central and homogenous light setting for the works, as well as isolating the exhibition from the public space by operating together with Lebriz Rona's work as the only site specific work that could be seen from the outside: *For Sale!, Not For Sale!* (2004). The aim was to replace the feeling of transparency, which was formed between the works and the outside in Istanbul, with a concept of gift. This gift was disguised as a packed container, in which a voyage was offered, to a slightly different location. So, even the outside of the exhibition space was operating as another interface before encountering the interface of the exhibition itself.

The open structure of the project enabled these interfaces to be designed in the most experimental and accessible manner through the contribution and collaboration of exhibiting artists who traveled to Diyarbakir with the local artists and students. Their input within the production process inevitably transformed the exhibition with the unique experiences of the site. Even after the opening, this collective performance linked with the immense and beautiful public interest, and continued to penetrate the area and the reception of the exhibition.

Small notes on the artists and the works

Batur Sönmez is a sound artist. His style varies between industrial and noise-based experimental sounds to improvisation with elements that stem from communication technologies. In his performances, he criticizes “media based realities” through repetitive patterns. He collaborates with various young artists and groups such as Unit, Analog Suicide, Dadaloop, Radiophonik, Audio, Werk, Dead Frequencies, Subjekt, AVST, B/S and Teletrans in order to widen and liven up “sound-art” in Turkey. His contribution was a performance on the opening night in Istanbul and documentation of this performance was displayed in the exhibition.

Since the beginning of their art venture, although through different paths, both Zeren Göktan and Serap Dogan have been obsessively working on specific conceptual and aesthetically shaped issues. The more they investigate these issues, the more they achieve progression without repeating themselves. Zeren Göktan's installation resonates between life and death. It conceals harsh critiques for the current situation of the world and the positioning of the individual. Her work in the exhibition amplified its trembling mental effect with powerful sound. Serap Dogan's work pushes the viewer into an unstable state of questioning. The familiar landscapes of the city are transformed in-motion into organic mirrored images that pulse in the gap between a superfluous aesthetic and an industrial nightmare.

Lebriz Rona intrudes her working space with subtle spatial interventions to the architecture. While examining the architectural elements of a space, she also questions the perceptive behaviour codes of the viewer/habitant of the space. By putting “Sale!” and 'Not for Sale!’ signs on the sealed windows, she questioned both the presence of the exhibition and habitual reactions of the public audience.

Özgür Özlem Sulak's works reflect a more than ever relevant tension between the alienated urban experience and the wondering and struggling inhabitant. While performing private and enigmatic rituals, the visual language of the works also adopt a distanced point of view, and eventually this tension is translated into a delicate and private statement.

Evrensel Belgin's work, “anti-pop.com” is an outstanding example of the digital age's new form of activist art. By the use of a well-organized navigation system, he combines severe critique with parodies through distinctive graphical language. By this means, he emphasizes the most important outcome of new-media art as “the new relationship amongst the work, the artist and the viewer”. Along with the strong content of his work, he makes the viewer/user navigate other people's projects through his selected links.

Akbank Culture and Arts Center, İstanbul
Imagine din expoziție / view from the exhibition



Pinar Yoldas challenges the perception patterns of technology, interactivity and digital art. She uses the very common formula of child art education kit by proposing games on still-life images and trendy consumer fetishist products. Through these simple games, the perception of “modern art” versus “contemporary art”, history of art, education of art and the high expectations that new technologies raise are questioned.

Ilke Ilter likes very much to paint little creatures to create a big, wide world. Her canvases are not overloaded. The appearing elements are on friendly terms with each other. The conscious blending of dimensions together with matching colours particularly enriches the aesthetical quality of the paintings.

Bengisu Bayrak's video installation, *Fast-Iman*, questions the relevance of religious messages for contemporary life. In another level, it also documents the consequences of neo-liberal economy to our way of living. The video shows a situation in the townscape of Istanbul: Above the entry of a mosque, letters from the Quaran run on a digital display screen. Bayrak chose an alternative way to give info about the work; instead of using a text, she used a documentary video, displayed via a small monitor, about the observable fact that the work is based on: Imagination and perception differ.

Ahmet Albayrak works with words. He prints these words in style of first grade elementary school reading cards on ordinary paper strips and spikes on pins. From this basic element he develops spatial formations, streams and sometimes fields of text. These words also function as keywords to criticize local and global socio-political situations.

Sali Saliji shot the beautiful boring video, *Retropassive*, which has a unique cinematographic language in three chapters. These three chapters develop in the course of a nearly not existing plot organization in a very absurd way. As a viewer, one doesn't dare look away from the video simply because the essential can be missed at any time.

Berna Ipek showed a series of paintings with "exposed" heads on black ground. The faces are distorted into weird grimaces, which supposedly cannot be generated without diverse appliances, unless they exist only in the imagination of the artist. Each of them might have been extracted from various different situations that only the spectators completed with their own imagination. The dolorous, shocking poses attract our attention from the first instant.

Fatma Çiftci positions a police officer into the landscape, not to an arbitrary, mundane place but onto a landmark. The eye of the law apparently guards over the country, although the pose on the prominent rock resembles a tourist rather than a respectable law enforcement officer. As also implied by the framing of the photograph, the work directly questions the concepts of “authority”, “power” and “status quo” through parody.

Berat Isik combines black humour with the tragedies of miscommunication and discommunication within the situations of geo-political, cultural and social suppression. Through the titles of the work along with the political, historical, cultural and ideological references in the videos, he underlines the tensions and gaps between hierarchical powers. *Eyes Wide Shut* invites the viewer to experience a kind of physical blindness, and at the same time a state of mental awareness, whereas, *Psycho* is a shivering satire for the current global and local socio-political situations.

Ali Ekber Kumtepe's video, *Kaçırmaca* is a witty model for how low-tech producing methods can be a valid alternative for creating new media art. The simplicity of the piece provides accuracy to make a cynical yet amused remark about the contemporary high-speed life that we are part of.

Ceren Oykut has a very unique style with her drawings, which are based on daily life experiences in the city - mostly “Istanbul” - as the setting of her works. Her drawings create plastic realities through mundane details of life in the company of visual rhetoric. These drawings also take part in multidisciplinary projects concentrating on Istanbul's sounds and cult.

Simge Göksoy displayed multiple new-media works in a portfolio format with a plot organization. An interactive story worked as a computer game and navigates the viewer/user through animations, artworks, text, and video-works.

Banu Taylan's work created its own space both physically and thematically at Akbank Culture & Arts Center. It was a fairy tale with a sci-fi touch that fills a room. Texts on walls accompanied wall paintings on 4 walls and enveloped the viewer along with the surrounding sound. She has a unique drawing style, which resembles comics, and the narration adds more humorous and surreal elements to the work. She worked with Can Türkinan for the sound design of the work. Unfortunately, she rejected to be a part of the Diyarbakir show, therefore she did not contribute to the exhibition in Diyarbakir.

Can Türkinan contributed with a sound installation called *Scream* and he was also responsible for the entire sound design of the exhibition. His work was to create sound corridors to make a composition for the exhibition by using the actual sound of the works.



Instalație de / Installation by
Ahmet Albayrak



bruiajul politicii

mihnea mircan

Under Destruction #1.
Christoph Büchel și Gianni Motti
Muzeul Național de Artă
Contemporană, București,
octombrie-noiembrie 2004
Curator: Mihnea Mircan

Muzeul Național de Artă Contemporană din București și-a inaugurat noul sediu în octombrie 2004 cu cinci expoziții, un program care într-o anumită măsură oglindea multitudinea de activități în desfășurare, unele inerente unei astfel de instituții, altele generate de contextul politic și cultural specific românesc, precum și de istoria acestui nou sediu.

Deoarece proiectul artistic pe care îl voi prezenta în cele ce urmează se situează în relație critică față de acest cadru instituțional, este necesară o prezentare. Între 2000 și 2004, Guvernul României a lansat o politică de inițiative culturale, văzută de unii ca incoerentă, detașată de necesitatea culturală și având doar scopuri electorale. Dintre aceste proiecte la scară mare, crearea unui muzeu de artă contemporană a atras în măsură considerabilă atenția publicului. Inaugurarea muzeului a răspuns unei întrebări discutate sporadic dar întotdeauna cu un simț al stringentei necesități istorice de mai mulți funcționari culturali succesivi. Trebuie să aibă România un muzeu de artă contemporană?, s-au întrebat ei în mai multe rânduri, în timp ce obișnuitele argumente ale întârzierii istorice și ale deconectării de la scena internațională erau împinse în față. În timp ce organismele de conducere erau în consens în ceea ce privește necesitatea unei astfel de instituții, apăreau pe parcurs diferite impedimente, mai ales în ceea ce privea amplasarea ei. Întrebarea dacă ar trebui construit un spațiu sau convertit unul deja existent s-a dovedit ani întregi un obstacol rezistent. Patronii culturali recenți au hotărât ca muzeul să fie amplasat în Palatul Parlamentului, într-o aripă neterminată care a fost programată pentru a fi transformată într-un cub alb în preajma alegerilor parlamentare și prezidențiale. Nu este nevoie să mai spunem că această ofertă nu a inclus și o opțiune alternativă.

Inițiativa muzeului a fost astfel nu numai condiționată, ci și contaminată de contextul politic. Muzeului i s-au încredințat în același timp două sarcini importante: să producă un program viabil de artă contemporană și să transforme Palatul Parlamentului într-un spațiu plauzibil pentru un asemenea demers. Mă voi referi mai departe la această clădire folosind numele ei vechi, mai cinic dar mai potrivit pentru a descrie ceva care arată și se simte ca o rană deschisă în inima Bucureștiului: Casa Poporului. Casa Poporului se află probabil pe unul din primele locuri într-un top 10 al clădirilor cel mai greu de privit, de acceptat istoric și de digerat cultural. Este o expresie flască a puterii comuniste absolute, o interdicție goală adresată orașului, izolată de viața din afară și aplecată către sine însăși într-o învălmășeală megalomană de ornament, abuz și glorificare fără sens. Ea, împreună cu Centrul Civic de alături, a blocat o porțiune însemnată din oraș. Mărturisesc că n-am verificat dacă mai este a doua clădire din lume ca mărime, dar face parte, cu siguranță, dintr-o galerie universală de monștri arhitectonici, ca una din minunile diforme ale modernismului târziu. Casa tratează tema puterii politice într-un stil care se trage în mod egal din baroc, clasicism și *commedia dell'arte*, arătând ca decorul unei farse gigantice cu personaje insuficient conturate. În anii de după revoluție, a făcut obiectul unei schimbări semnificative în percepția colectivă: imediat după '89, Casa a fost deschisă pentru o vreme publicului și românii au făcut un ciudat pelerinaj politic prin opulentele săli de marmură. Potențialul de vindecare a acestui act era reflectat de faptul că majoritatea vizitatorilor lăsau însemnări foarte pozitive în cartea de oaspeți, arătându-și admirația nereținută pentru realizare. Dezrădăcinarea tradiției, produsă de propaganda și arhitectura comunistă, își primea astfel înapoi descendenții, o generație gata să

contribuie la lipsa de măsură și la ideile greu de înghițit ale superiorității naționale. Mai apoi, Casa a fost închisă pentru public și a fost luată în stăpânire de noua putere, nederanjată câtuși de puțin de proveniența ei. Deplasarea părea fără probleme: preluarea simbolului puterii reprezenta un câștig natural și cuvenit, exprimând solidaritatea noii democrații cu electorii săi. Deoarece Casa nu mai era văzută ca materializarea megalomaniei în fază terminală, ca produsul unei minți tulburate care nu se poate hotărî dacă să urmeze un complex de inferioritate sau un impuls de superioritate, ci - noua lectură propusă - ca o manifestare a geniului constructiv al românilor, a potențialului lor legendar de a construi lucruri care durează. Propaganda comunistă nu s-ar fi opus, pentru că noua lectură se strecura printre toate faptele concrete și concluziile dure ale istoriei recente și, mișcându-se într-un cerc, crea un nou brand al Casei și o închidea din nou asupra ei însăși.^[1]

Constituit printr-o măsură politică discutabilă, Muzeul de Artă Contemporană a fost totuși un pas către medierea între viața orașului și relicva fără viață. Ca o primă expediție în orașul interzis, Muzeul a trebuit să negocieze între libertate și control: experimentul artistic trebuia să aibă loc în proximitatea vieții politice, în cadrul ideal pentru derularea sindromului post-comunist în toată complexitatea lui. Iar această poveste perfect democratică trebuia să-și aibă premiera în preajma alegerilor. În calitate de curator pentru muzeu, am propus pentru inaugurare un proiect în mai mulți pași, intitulat *Under Destruction*, care se folosește de noul local al Muzeului pentru a intra în conflict cu Casa Poporului și cu ce reprezintă ea. Deoarece Casa nu este numai un edificiu urât, ci și o acumulare colosală de inadecvări istorice și paradoxuri locale, de complexe, neadaptări și discontinuități, precum și un simptom a ceea ce este teribil de în neregulă în politica trecută și contemporană. *Under Destruction* pornește dintr-o nevoie stringentă de răzbunare și caută să propună strategii de reintrare în posesie.

Pentru primul episod al proiectului, artiștii invitați au fost Gianni Motti și Christoph Büchel. Brief-ul a fost, evident, combinația de arhitectură și politică pe care ne-o prezenta inaugurarea. Casa în sine este un Lego de coșmar, complicat și mai tare de contextul politic și toate acestea cereau o ireverență consistentă.

[1] - Un text lămuritor pe această temă poate fi găsit pe site-ul Camerei Deputaților, <http://www.cdep.ro/pls/dic/site.page?i d=10&idl=1>



Totul a început într-o după-amiază liniștită, când, într-o piață aglomerată din București, Gianni a observat un personaj ciudat absorbit într-o activitate ciudată și în astfel de cazuri, tendința naturală a lui Gianni este de a se uita mai de-aproape. Un bărbat stătea la un birou pe stradă, decorul fiind completat de faptul că avea pe birou propria lui fotografie, însoțită de fluturași, stegulețe și alte accesorii ieftine. Gianni a început o conversație, și s-a dovedit că omul era proprietarul unei echipe de fotbal, cel mai mare fan al lui Silvio Berlusconi, candidat prezidențial din partea Partidului Noua Generație, și subiectul foarte binevoitor al unui interviu. În următoarele zece zile, ceilalți candidați la Președinția României le-au acordat artiștilor scurte interviuri în care-și descriau platformele și proiectele politice. Gianni și Christoph au fost perfect ambigui în ceea ce privește scopul respectivelor interviurilor, dar 'aura de artist' a făcut minuni și a asigurat existența de cealaltă parte a ego-urilor înflăcărate și pline de zel. Prinși în mijlocul campaniei, care polua străzile cu imagini și texte mai mult sau mai puțin găunoase, candidații se agățau de șansa de a-și expune părerile și programul.

Filmele video rezultate au fost instalate în depozitul a muzeului, în subsolul Casei Poporului. Ideea instalației era de a crea un „târg politic”, cu semnificația comercială normală a unui târg deviată către reclama unui proiect politic. Am folosit mesele cele mai jerpelite pe care le-am găsit, și volumul monitoarelor a fost dat la maximum. Faptul că depozitul avea numai o priză electrică a dat expoziției o metaforă în plus.

Ce zgomote veneau din profunzimile Casei? Aș spune că era bâzâitul buimac al unei democrații rudimentare, pe cale de a se naște. Povestea recurentă care se putea auzi prin cacofonia politică era povestea altruismului, a sacrificiului de sine pentru binele colectiv. Mai erau și poveștile despre pericol național iminent și salvare, lamentații eschatologice, greșeli gramaticale, retorica unei națiuni și discursul periferiei revoltate, imprecățiile adversarilor politici, planuri de afaceri înălțându-se la nivelul de relevanță națională, se vorbea despre normalizare și despre valori Europene, însăși esența politicii românești, și despre și tot ceea ce trebuie să audă națiunea ca să se simtă bine în pielea ei. Și toate vocile încercau să se amuțească reciproc, să saboteze și să strige mai tare decât concurența, ceea ce, în respectivul context, avea efectul de a bagateliza mesajul și de a dejuca scopul. Acea coliziune disperată de voci le oferea vizitatorilor imaginea vieții politice contemporane din România, a nașterii dureroase a democrației, revelate prin ceea ce s-ar putea descrie ca „ambuscadă politică”.

Totuși, după părerea mea, principala semnificație a târgului politic în contextul inaugurării stă în altă parte, în faptul că a incomodat planul Guvernului de a prezenta muzeul ca realizare pre-electorală, de a canaliza semnificația evenimentului către un câștig de popularitate. În mod ideal, acolo trebuiau să se găsească Meceni strălucitori, înconjurați de frumoase opere de artă instalate într-un mediu septic. Târgul a însemnat un act de opoziție față de astfel de pretenții de reprezentare, având în vedere că permitea ieșirea în față a tuturor vocilor politice și că plasa „vocea conducătoare” înăuntrul concertului disonant al diverselor poziții politice, și nu izolată, în poziția trufașă la care aspira. Mai mult, subsolul era un spațiu extrem de potrivit pentru proiect, care situa astfel originea politicii contemporane în măruntaiele Casei, în centrul sistemului pe care pretindea că-l înlocuiește. Subsolul găzduiește, de asemenea, mult folclor de conspirație, se spune că se continuă în jos până la buncărul atomic și până la o stație de metrou

privată, în timp ce alte versiuni dezvoltă tehnologic enigma. Cu Christoph și Gianni, subsolul devine o oprire pe Golgota politicii românești.

Bruiajul politicii, cu sensul de interferență dăunătoare în probleme culturale, a fost transformat în zgomot fizic dezorientant și redirecționat asupra propriei surse, cu scopul de a bruiia mașinăria politică. Aceste zgomote deranjante au avut menirea de a atrage atenția asupra fragilității democrației, asupra problemei dependenței excesive și a culturii instituționale sărace. Zgomotele răsună în zona de conflict dintre viața politică și inițiativa culturală, un teren pe care Christoph și Gianni l-au explorat și în alte proiecte. Artiștii s-au specializat în producerea neregulii, în accelerarea circulației semnelor între centrul și periferia sistemului. „Ciorba” electorală, cum au numit-o ei în glumă, fierbând în umbra subsolului, a avut efect homeopatic. A folosit politica în încercarea utopică dar semnificativă de a vindeca politica. *Under Destruction #1* a subliniat relația dintre sit, muzeu și politică, continuitatea netulburată a anumitor practici politice între totalitarism brutal și democrație demagogică vorbind în același timp despre precaritatea instituțională și despre meschinăria politicii contemporane, și a oferit în același timp muzeului un model de acțiune politică. Controlul a fost deconspirat și ținut în frâu de faptul că muzeul s-a integrat impecabil în țesătura strategiilor politice, ridiculizate și făcute inutile. Expoziția s-a închis în ziua în care a fost anunțat noul președinte al României, și, în timp ce de pe străzi se luau steagurile și fotografiile învingătorilor și ale învinșilor, noi curățam mizeria propagandei politice din muzeu.

P.S.

În timp ce făceam minunata analiză SWOT pentru *Under Destruction* și începusem discuțiile cu artistul selecționat pentru al doilea episod, o știre/bărfă (o diferență întotdeauna greu de făcut în România) m-a făcut să mă simt depozat de proiect. Pentru cei cărora tranzacțiile dintre Biserica Română și stat nu le sunt familiare, ar putea suna un pic bizar. Noua echipă curatorială, mai mare decât cea adunată pentru ultima Documenta, este formată din membrii noului guvern, în colaborare cu înalți reprezentanți ai Bisericii Ortodoxe Române. Noul lor proiect constă din ridicarea, pe pajiștea părăsită din spatele Casei, a unui obiect arhitectonic numit Catedrala Sf. Andrei a Mântuirii Neamului, ceva care și-ar avea locul în secolul al XIX-lea și în nici un caz în acea parte a orașului. Parcă ar fi un coșmar cu un *Under Destruction #2* cu buget supradimensionat, cu Andrei Rubliov invitat pentru o intervenție specifică pe sit, propunând o confruntare nu foarte sofisticată între bine și rău, în care nu învinge nimeni. Dacă planul noului guvern este de a ralia susținerea acelu segment al populației care are nevoie de catedrală, și în același timp să păstreze neatinsă izolarea imperială a Casei, atunci proiectul ar putea funcționa. Dacă planul este de a acoperi întreaga idee a urbanizării Casei cu un strat gros de ridicol, atunci proiectul este într-adevăr recomandabil. Dacă planul dezorientat în chip măreț este de a construi o replică sacră la violența obscenă a Casei Poporului, atunci proiectul este nerezonabil. La fel ca orice gând că aceasta ar putea insufla viață unei întregi zone răvășite de urbanism comunist, sau declanșa procesul post-traumatic. Oricum, lucrurile devin interesante. Un rezultat posibil este că un muzeu de politică modernă și contemporană, care să prezinte în stilul istoriei naturale ignobilii precursori ai democrației și ai dezbaterii publice, s-ar putea dovedi o alternativă mai interesantă și o învățătură mai valoroasă pentru publicul local și, poate, pentru marile mulțimi de turiști străini.

Under Destruction #1. Christoph Büchel and Gianni Motti
The National Museum of Contemporary Art, Bucharest, October November 2004
Curator: Mihnea Mircan

Mihnea Mircan is an art critic and curator at The National Museum of Contemporary Art in Bucharest

THE NOISE OF POLITICS

MIHNEA MIRCAN

The National Museum of Contemporary Art in Bucharest inaugurated its new location in October 2004 with five exhibitions, a program which in a sense mirrored the multitude of tasks at hand, some inherent in any such institution, some engendered by the particular Romanian political and cultural context, as well as by the history of this new venue.

Since the art project I will present here situates itself in critical relation to this context, an introduction is necessary. Between 2000 and 2004, the Romanian government had launched a policy of cultural initiatives, viewed by some as incoherent, detached from cultural necessity and designed solely for electoral benefit. Among those large-scale projects, creating a museum of contemporary art attracted a considerable amount of public attention. The inauguration of the museum answered a question discussed sporadically yet always with a sense of historical urgency by successive cultural administrators. Should Romania have a museum of contemporary art?, they repeatedly wondered, while the usual arguments of historical delay and disconnectedness from the international scene were deployed. If the necessity of such an institution elicited consensus, various impediments arose along the way, primarily concerning location. The question of whether to build a space or convert an existing one proved a sturdy obstacle for years. The latter-day cultural benefactors decided that the museum should be located in the Palace of the Parliament, in an uncompleted wing that was scheduled to turn into a white cube roughly around the time of parliamentary and presidential elections. Needless to say that this offer did not include an alternative option.

The initiative of the museum was thus not only conditioned but also contaminated by the political context. The museum was entrusted with two major tasks at the same time: to produce a viable program of contemporary art and to turn the Palace of Parliament into a plausible location for such an endeavour. I shall refer from here onwards to the building by its former name, more cynical but also more adequate in describing something that looks and feels like an open wound in the heart of Bucharest: the House of the People. The House of the People must rank high in some top 20 of difficult buildings to look at, come to historical terms with and digest culturally. It is a flaccid expression of communist absolute power, an empty interdiction directed towards the city,

isolated from the life outside and folded upon itself in a megalomaniac entanglement of decoration, abuse and meaningless glorification. It, and the adjoining Civic Centre, gridlocked a sizeable portion of the city. I must confess I haven't checked whether it still is the second largest building in the world, yet it certainly belongs to a universal architectural freak show as one of the twisted wonders of late modernism. The House treats the theme of political power in a style which is equally indebted to Baroque, Classicism and *commedia dell'arte*, looking like the background for some gigantic farce with scantily defined characters. In post-revolutionary years, it was the object of a significant perceptual shift: immediately after '89, the House was shortly opened to the public and Romanians enacted a strange political pilgrimage through its opulent marble halls. The healing potential of the act found its counterpart in the fact that many from the visiting crowds left very positive remarks in the guest book, expressing their admiration for the achievement. The uprooting of tradition effected by communist propaganda and architecture was thus welcoming back its offspring, a generation ready to concur to the loss of measure and ideas of national superiority. Then the House was closed to the public and taken into possession by the new powers, not in the least worried about ancestry. The displacement seemed unproblematic: taking over the symbol of power was a natural and rightful gain, expressing the new democracy's solidarity with its electors. Because the House was no longer viewed as the actualization of terminal megalomania, as the product of a troubled mind which cannot decide whether to follow an inferiority complex or a superiority impulse, but, as the new reading proposed, as a manifestation of the constructive genius of Romanians, of their mythic potential for buildings things that last. Communist propaganda would not have disagreed, as the new reading meandered around all the hard facts and harsh conclusions of recent history and, moving in a loop, re-branded the House and closed it again upon itself. [1]

Instated by a questionable political decision, the Museum of Contemporary Art was nonetheless the first step in mediating between the life of the city and the lifeless relic. As a first foray into the forbidden city, the Museum had to negotiate between freedom and control: artistic experiment was supposed to happen in the proximity of political life, in the ideal setting for performing the post-communist syndrome in all its intricacy. And this perfectly democratic story was supposed to premiere around the time of elections. As curator for the museum, I proposed for the inauguration a project in many steps titled *Under Destruction*, which takes advantage of the new location of the Museum to engage in conflict with the House of the People and what it stands for. Because the House is not just an edifice but also a colossal accretion of historical inadequacies and local paradoxes, of complexes, maladjustments and discontinuities, as well as a symptom of what is awfully wrong with past and contemporary politics. *Under Destruction* proceeds from a fairly urgent need of vindication and seeks to propose strategies of repossession.

For the first episode of the project, the invited artists were Gianni Motti and Christoph Büchel. The brief was obviously the blend of architecture and politics that the inauguration presented us with. The House in itself is a nightmarish Lego, further complicated by the political context and all these called for substantial irreverence.

It all started one quiet afternoon, when, in a busy market in Bucharest,

[1] - An enlightening text on the matter can be found on the Chamber of Deputies website, <http://www.cdep.ro/pls/dic/site.page?id=10&idl=2>

Gianni noticed a strange character absorbed in a strange activity and it is Gianni's natural tendency to look closely in such cases. A man was sitting at a desk on the street, the setting being completed by the fact that he had his own picture on the desk, accompanied by fliers, flag and other cheap paraphernalia. Gianni started a conversation and the man turned out to be the owner of a football team, Silvio Berlusconi's biggest fan, a presidential candidate for the New Generation Party and the quite willing subject of an interview. In the ten days that followed, the other candidates to Romanian presidency provided the artists with short interviews describing their platforms and political projects. Gianni and Christoph were perfectly ambiguous as to the purpose of those interviews, yet the "aura of the artist" worked wonders and ensured elated and eager egos on the other side. Caught mid-campaign, which was polluting the streets with more or less inane images and texts, the candidates seized the chance to speak their mind and program.

The resulting videos were installed in the museum's storage area, in the basement of the House of the People. The idea of the installation was to create a "political fair", with the normally commercial overtone of a fair transformed into advertising a political project. We used the shabbiest tables we could find and the volumes of monitors were turned to the maximum. The fact that the storage only had one electric socket provided the show with an additional metaphor.

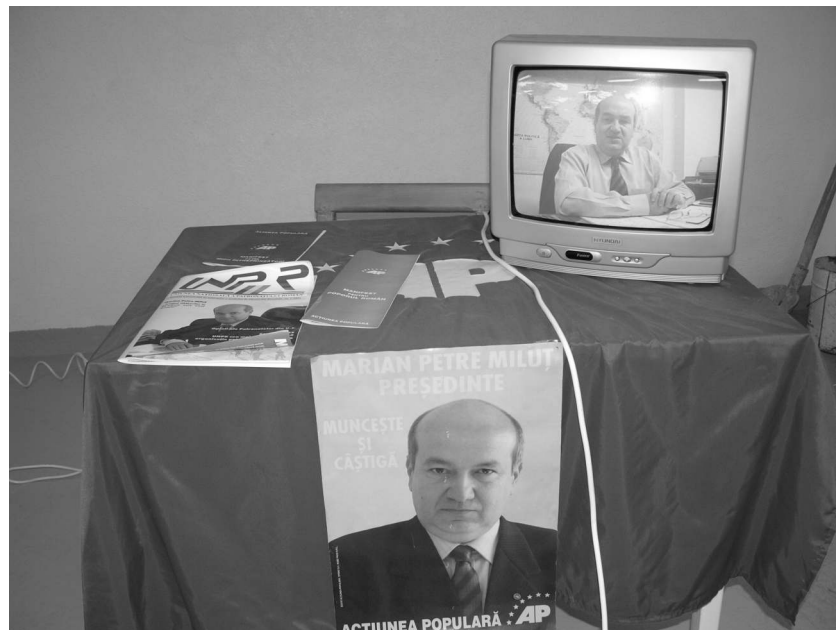
What noises were coming from the bowels of the House? I would say it was the perplexed buzz of a rudimentary, nascent democracy. The recurrent story one could hear throughout the political cacophony was a story of sacrifice, sacrificing oneself for the collective welfare. There were additional stories of imminent national danger and salvation, eschatological laments, bad grammar, the rhetoric of the nation and the discourse of the revolted periphery, imprecations of political adversaries, business plans soaring to national relevance, there was talk of normalization and European values, the very stuff of Romanian politics and all the things that the nation needs to hear to feel at ease with itself. And all voices were trying to mute each other out, to out-scream the competition, which in the context had the effect of belittling the message and defeating the purpose. That desperate collision of voices provided visitors with an adequate image of contemporary political life in Romania, of the painful birth of democracy, revealed through what could be described as a political ambush.

Yet, to my mind, the main significance of the political fair in the context of the inauguration resided elsewhere, in the



fact that it disrupted the plan of the government to present the museum as a pre-electoral achievement, to channel the significance of the event into a gain of popularity. Ideally, there were supposed to be radiant Maecenas, surrounded by beautiful works of art installed in an aseptic milieu. The fair meant an act of opposition to such a representational claim inasmuch as it allowed to the fore all political voices, and placed the 'ruling voice' inside the dissonant concert of varying political stances, and not isolated in the self-congratulatory position it aspired to.

The basement was a particularly appropriate space for the project, which thus situates the origin of contemporary politics in the entrails of the House, in the centre of the system it claims to supplant. The basement is also home to considerable conspiracy folklore, it is said that it actually goes all the way down to the atomic bunker and to a private metro station, other versions elaborate technologically the enigma. So the basement becomes a station on the golgotha of Romanian politics.



The noise of politics, in the sense of harmful interference into cultural matters, was transformed into confusing physical noise, and redirected towards its source, jamming the political machinery. Those disruptive sounds served to draw attention to the frailty of democracy, to the issue of excessive dependency and poor institutional culture. The noises resonate in the area of conflict between political life and cultural initiative, a terrain that Christoph and Gianni have explored in other projects, specializing in the production of irregularity, in accelerating the circulation of signs between the centre and periphery of the system. The electoral 'ciorba' (broth) as they jokingly called it, boiling in the shadow of the basement, worked homoeopathically. It used politics in the utopian, but nonetheless significant attempt to cure politics. The project brought to light the relationship between site, museum and politics, the untroubled continuity of some political practices between totalitarianism and democratic demagoguery while speaking of institutional precariousness and of the

misery of contemporary politics, it provided the museum with a model of political action. Control was brought to light and held in check, by the fact that the museum became seamlessly integrated in the tissue of political strategies, mimicked and finally disproved. The show closed the day the new president of Romania was announced, and as they were removing flags and photos of victors and losers from the streets, we were cleaning up the mess of political propaganda in the museum.

P.S. While doing the famous SWOT analysis for *Under Destruction* and beginning talks with the artist selected for the second episode, a piece of news/gossip (a difference always hard to tell in Romania) left me feeling dispossessed of the project. For anyone unfamiliar with the transactions between the Romanian church and state this might sound a bit puzzling. The new curatorial team, larger than the one assembled for the latest Documenta, is formed by members of the new government, in conjunction with high representatives of the Romanian Orthodox Church. Their new project consists in erecting, on the desolate lawn in the back of the House, an architectural object called the St Andrew's Cathedral of National Redemption, something that belongs to the 19th century and certainly not to that part of city. This sounds like the nightmare of an over-budgeted *Under Destruction* #2, with Andrei Rubliov invited for a site-specific intervention and proposing a rather unsophisticated clash between good and evil where no one prevails. If the plan of the new government is to enlist the support of that segment of population which needs this cathedral, and meanwhile safeguard the imperial isolation of the House, then the project can work. If the plan is to cover the whole idea of urbanizing the House with a thick layer of ridicule, then the project is truly advisable. If the grandiosely confused plan is to build a sacred counterpart to the obscene violence of the House of the People, then the project is ill-advised. So is any thought that this might infuse life to an entire area ravaged by communist urbanism, or trigger the post-traumatic process. Anyway, the plot thickens. One possible outcome is that a museum of modern and contemporary politics, presenting in a natural-history style the ignoble precursors of democracy and public debate, might prove a more exciting alternative and a more valuable learning experience for local audiences and possibly to large crowds of foreign tourists.

Translated by Mihnea Mircan



disciplina intervalului

simona nastac

experiențe expoziționale

Zone temporare: video și filme recente
Tate Modern, Londra
6 octombrie 2004 - 2 ianuarie 2005
Curatori: Jessica Morgan și Gregor Muir

Simona Nastac este critic de artă și curator, editor la revista de artă contemporană e-cart (www.e-cart.ro). Master în Creative Curating la Goldsmiths College din Londra. Doctorand la Institutul Român de Filosofie din București.

Prezentând lucrările a zece artiști internaționali, filmate în locații din toată lumea, *Time Zones* este prima expoziție majoră organizată de Tate Modern dedicată în întregime filmului și artei video. Artiștii Fikret Atay, Francis Alÿs, Yael Bartana, Yang Fudong, Anri Sala, Bojan Sarcevic, Wolfgang Staehle, Fiona Tan, Jeroen de Rijke și Wilhelm de Rooij au tratat subiectul recurgând la diverse procedee și strategii, precum juxtapunerea registrelor temporale distincte, comprimarea, oprirea sau încetinirea contemplativă, până la inerție, a timpului și imaginii. Utilizarea timpului ca subiect și material în arta contemporană nu este totuși nouă. De la filmele lui Andy Warhol *Eat și Empire* (1964), ori *Pulling Mouth* (1969) de Bruce Nauman, la video-ul lui Nam June Paik *Global Groove* (1973) sau *Halcion Sleep* (1994) de Rodney Graham, „producerea” timpului s-a impus tot mai mult ca o necesitate și un mod de a remodela percepția comună asupra imaginii filmate. Să „faci timp” înseamnă să conferi sens, fie că există o poveste sau nu.

Prin modul de abordare, lucrările selectate confirmă complexitatea

Francis Alÿs - *Zocalo. May 20.1999*
1999
Proiecție DVD cu sunet / DVD projection
with soundtrack
Dimensiuni variabile / Variable dimensions
Credit: © Courtesy Lisson Gallery and the artist

subiectului. *Time Zones* poate însemna, în egală măsură, anumite locuri într-un anume timp sau un ritm specific unor locuri specifice. Suntem prinși între a fi și a deveni, aici și acolo, în același timp. Vehiculul narațiunii nu mai este imaginea filmică, ci noi, deplasându-ne continuu între extreme și făcând evenimentul posibil. Iar această disciplină a intervalului este, în fapt, scopul și imperativul expoziției.

Este important, în acest sens, să reamintesc rolul pe care l-a avut arta video în modificarea spațiului instituționalizat al galeriei de tip *white cube*. Relația tradițională între autor, spectator și subiect a fost înlocuită de experiențe spațiale ce reconstituie parametrii de loc și timp. Video-ul a problematizat și practicile curatoriale obișnuite, ridicând o serie de noi provocări, legate mai ales de modul de dispunere a lucrării video, nici ca film nici ca obiect, ci ca imagine mobilă deschisă interpretărilor. *Time Zones* a reușit să deschidă spațiul fizic și conceptual al Galeriei Tate, creând un ambient permeabil, în care principala experiență rămâne natura simultană și fragmentară a timpului.

Expoziția începe cu lucrarea lui Fikret Atay *Rebels of the Dance*, concepută ca o meditație asupra conflictelor generate de fenomenul globalizării. Doi adolescenți dansează un dans tradițional în cabina unei *cash machine*. Scena pare să fie un act de protest la adresa noii economii corporatiste care domină orașul natal al artistului, Batman, din estul Turciei. Din 1950, de când regiunea e exploatată pentru rafinarea uleiului, comunitatea kurdă se află sub controlul strict al securității statului; cu toate acestea, populația suferă de șomaj, nevoile sale reale fiind sistematic ignorate de marile companii. Solidaritatea dintre cei doi e un răspuns simbolic împotriva invaziei brutale a capitalismului în ritmul calm al unei vechi așezări.

Untitled, filmul artiștilor olandezi Jeroen de Rijke și Willem de Rooij, exploatează aceeași coexistență tensionată a trecutului cu prezentul. Acțiunea este minimală. Într-un cimitir aproape pustiu, aflat în vecinătatea unor zgârie-nori, câteva siluete umane apar din când în când, rătăcind printre morminte. Dincolo de opoziția manifestă dintre viață și moarte, ca stagii ale trecerii noastre prin timp, filmul conține referințe la istoria colonialismului și capitalismului. Orașul din fundal este Jakarta, iar cimitirul adăpostește trupul soției primului președinte al Indoneziei independente, Achmed Sukarno. În ciuda proximității, ruptura dintre dezvoltarea rapidă a orașului sub regimul colonialist și urmele propriei sale istorii rămâne vizibilă.

Pentru artistul german Wolfgang Staehle, trecutul și percepția tradițională asupra timpului sunt reprezentate de o mănăstire de secol XI, din zona rurală a Germaniei. Prezentul este obiectivat de imaginea transmisă în direct pe internet prin intermediul unei *web-cam*. Singurele modificări înăuntrul imaginii sunt determinate de schimbarea vremii și a luminii, în timp ce modificarea imaginii înseși este marcată de un cronometru afișat la baza ecranului de proiecție. Dacă măsura trecutului era religiozitatea, religia prezentului este însăși măsura / timpul; dacă trecutul construia istoria, prezentul o consumă.

Alături de viziunea asupra timpului ca funcție a transformărilor sociale și culturale, cele mai poetice filme aparțin artiștilor Yang Fudong (China) și Fiona Tan (Indonezia), ambii cultivând aceeași nostalgie a trecutului interiorizat ca vârstă a inocenței ireversibile. De vreme ce filmul însuși devine un obiect al trecutului pe măsură ce se desfășoară, și temporalitatea conținută în el se modifică, astfel încât experimentăm un dublu efect, al trecutului în trecut. Filmul lui Yang Fudong *Liu Lan* prezintă un tânăr asiatic îmbrăcat într-un costum eie

[1] - Francis Alÿs, citat extras din textul biografic *Longing and Belonging From Far Away and Nearby*, publicat în catalogul expoziției *SITE*, Santa Fe, New Mexico, 1995, p.184.

Jeroen de Rijke and Willem de Rooij - *Fără titlu / Untitled*, 2001
10 min, 35 mm colour film
© Jeroen de Rijke and Willem de Rooij
Courtesy Galerie Daniel Buchholz, Cologne



occidental, sosind pe țărmul unui lac unde, pe un vas, o femeie îmbrăcată în haine tradiționale brodează. Bărbatul urcă pe vas și începe o călătorie. Chiar dacă acesta se abandonează ritmului atemporal, de vis, în care trăiește femeia, cei doi rămân distanți, locuind mai departe în lumi ireconciliabile; doar dragostea ar putea anula tensiunea, dar în filmul lui Yang Fudong, Cronos e mai puternic decât Eros. Atmosfera amintește de romanele lui Marguerite Duras *Amantul și Hiroshima*, *mon amour*, sau de filmul lui Régis Wagnier *Indochina*.

Fiona Tan propune drept experiență temporală trecerea sau pragul, la nivel real și simbolic, dintre adolescență și maturitate. Filmul *San Sebastian* înfățișează un festival anual din Kyoto (Japonia), în care cele mai frumoase tinere își celebrează începutul maturității printr-un concurs de tragere cu arcul. Video-ul este divizat în două proiecții simultane, pe suprafețele aceluiași ecran. Una dintre proiecții scanează lent și repetitiv diverse elemente ale costumelor extrem de elaborate ale participantelor, în timp ce cealaltă surprinde momentul febril al lansării săgeților. Scopul nu pare să fie victoria, ci conștiința că aceasta cere încredere și sacrificiu; încrederea că gesturile noastre pot atinge o valoare universală dacă acționăm responsabil și sacrificiul oricărui nihilism care ne-ar putea opri. Din această perspectivă, filmul pare un tribut adus în egală măsură filozofiei lui Kant și Nietzsche, în timp ce legenda Sfântului Sebastian este reactivată ca un arhetip al acestei înțelegeri în drumul spre maturitate ori imortalitate.

Analizând timpul ca experiență subiectivă și obiectivă totodată, video-ul lui Francis Alÿs *Zócalo* urmărește vreme de douăsprezece ore progresia umbrei steagului din centrul pieței principale din Mexico City. Filmul prezintă absolut neutru toate schimbările pe durata unei zile, având drept premisă, însă, călătoria artistului prin oraș, experiența sa subiectivă ca un veritabil *flâneur*. „Petrec mult timp rătăcind prin oraș. Poziția mea ca artist spune Francis Alÿs este una itinerantă, încercând în permanență să mă situez într-un spațiu dinamic, în mișcare.”[1]

În consecință, ce rămâne dincolo de spațiu și loc, durată și eveniment în *Time Zones*? Unde este timpul? Conceptual, undeva între început și sfârșit; vizual, este doar timp real. Și cum trăim într-o vreme în care evenimentele sunt împărțite global în timp real, acesta este tot ce avem.

THE DISCIPLINE OF THE INTERVAL

SIMONA NASTAC

Time Zones: recent film and video
Tate Modern
October 6, 2004 January 2, 2005
Curators: Jessica Morgan and Gregor Muir

Time Zones is the first major exhibition devoted exclusively to film and video, featuring works of ten international artists from around the world: Fikret Atay, Francis Alÿs, Yael Bartana, Yang Fudong, Anri Sala, Bojan Sarcevic, Wolfgang Staehle, Fiona Tan, Jeroen de Rijke and Wilhelm de Rooij. Using a range of techniques and strategies, the artists deal with issue of time, juxtaposing different temporal registers, condensing or freezing time, slowing it down contemplatively or toward inertia. However, the use of time as a subject and a material in contemporary art is not new. Since Andy Warhol's films *Eat* and *Empire* (1964), Bruce Nauman's *Pulling Mouth* (1969), Nam June Paik's video *Global Groove* (1973) or Rodney Graham 's *Halcion Sleep* (1994), “to make time” have been emerging as an urge and a fascination to reshape our conception of the moving image. Making time is making sense, whether there is narrative or not.

In their understanding of time, the works in *Time Zones* reinforce the complexity of the issue. “Time Zones” can mean, equally, particular places at a particular time or a specific tempo of some specific places. We are caught between being and becoming, here and there, at the same time. Video is no longer a vehicle for narrative; instead, we are. Moving continuously between extremes, we are making the event possible; and this discipline of the interval is, in fact, the imperative and the sense of the exhibition.

It is important, in this respect, to acknowledge the integral role video art has played in disrupting the institutional sanctity of the white cube. The traditional relationship between author, viewer, and subject gives way to spatial experiences that reconstitute the parameters of time and place. Video has also problematized standard curatorial practices presenting a new set of challenges, particularly how to display video works neither as film nor static objects, but as moving images equally open to interpretation. *Time Zones* succeeds in opening the physical and conceptual spaces of the Tate Gallery, creating a permeable ambient, where the main experience is the simultaneous and fragmentary nature of time.

The exhibition opens with Fikret Atay's *Rebels of the Dance*, drawing attention to the clashes that comes with globalisation. The video shows two young boys performing a traditional dance within a cash machine lobby. The scene could be seen as an act of defiance against the new and harsh corporate

Simona Nastac is an art critic and curator, editor of e-cart contemporary art magazine (www.e-cart.ro). MA in Creative Curating at Goldsmiths College, London. PhD Candidate at the Romanian Institute of Philosophy, Bucharest.

exhibitional experiences

reality of the artist's hometown of Batman, Eastern Turkey. Since the mid-1950s, when Batman became an oil-refining region, the Kurdish population has come under the strict control of state security. However, the local citizens suffer from high unemployment, their needs being systematically ignored by big business. The mutual understanding between the two boys is a symbolical way of protest against the capitalism's brutal ingression in the peaceful rhythm of an old community.

Another film dealing with the tensional co-existence of past and present belongs to the Dutch artists Jeroen de Rijke and Willem De Rooij. The film presents an overgrown cemetery, behind which loom white and severe silhouettes of several skyscrapers. The action is minimal, only some figures gradually appearing in the graveyard and loitering among the tombs. Beyond the manifest opposition between life and death, as stages of our passage through time, *Untitled* contains references to the history of colonialism and capitalism. The city in the background is Jakarta, and the graveyard is the burial site of the wife of the first president of independent Indonesia, Achmed Sukarno. Despite the physical proximity, the rupture between the fast expansion of the city, under the colonial regime, and the untouched remains of its own past is still visible.

For the German artist Wolfgang Staehle the past and also the traditional perception on time are embodied in an eleventh-century monastery in rural Germany. The present is objectified by the image itself, a live web-cam picture, transmitted continuously via the Internet. The only changes *within* the image are that of the light and the weather, while a counter at the bottom reveals the changes *of* the image, marking date and time. If the measure of the past was religiosity, the religiosity of the present is the measure itself. If the past built the history, the present consumes it.

Besides the approaches of time as function of social and cultural transformations, the most poetic films of the *Time Zones* selection belong to the Chinese artist Yang Fudong and Fiona Tan, from Indonesia. Both share the nostalgia of the past as an age of irreversible innocence. As video itself becomes an object of the past, this temporality is itself transformed, so that we get an effect of a "past-within-the-past". Yang Fudong's work *Liu Lan* shows a young man in a western suit arriving at a lake, where a woman in traditional dress, sitting on a boat, is doing needlework. The man boards the boat and a journey begins. Even if the man abandons himself to the dreamlike temporality of the woman, the two remain distant, as living in two irreconcilable worlds. Only love could alleviate the tension, but Kronos seems stronger than Eros. The fear and the atmosphere are the same as in Marguerite Duras' novels, *The Lover* and *Hiroshima, mon amour*, or in Régis Wargnier's film *Indochine*.

Fiona Tan examines the experience of time as an allegorical passage from childhood to adulthood. Her film *Saint Sebastian* portrays an annual festival in Kyoto, Japan, that brings together the finest young archers to celebrate the beginning of their maturity. The video is divided into two projections, one on either side of a single screen. As in a Baroque Flemish still life, one focuses carefully on details such as participants' elaborate costumes, while the other shoots the feverish moment when the arrows fly. The aim is not victory, but the awareness that victory needs belief and sacrifice; the belief that we can universalise our gestures by acting responsibly, and the sacrifice of any nihilism that could stop us. Considering this, the video seems a tribute equally

to Kant and Nietzsche, while the Saint Sebastian legend is reactivated as an archetype of this understanding towards both maturity and immortality.

Based on another two temporal categories, Francis Alÿs' video *Zócalo* is a twelve-hour documentary following the progression of the shadow of a flagpole in the main square of Mexico City, for the course of a day. The video combines a completely neutral filmmaking style with a subjective journey as *flâneur*, as the artist states: "I spend a lot of time walking around the city. My position as an artist is one of an itinerant constantly trying to situate myself in a moving environment. The concept and elaboration of a project generally happen during the walking time."^[1]

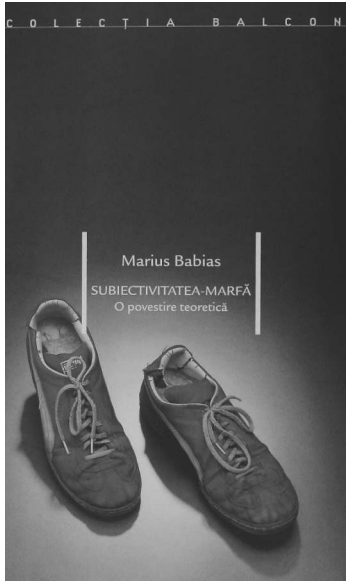
To conclude, what remains beyond space and place, duration and event? Where is time? Intellectually, somewhere between Beginning and End; visually, it is just real time. And since we live in an age when global events are shared worldwide in real time, real time is all we have.

Translated by Simona Nastac

[1] - Francis Alÿs, cited in the artist biographies in *Longing and Belonging From Far Away and Nearby*, SITE Santa Fe exhibition catalogue, (Santa Fe, New Mexico, 1995), p.184.

Fiona Tan - *Saint Sebastian*, 2001
Proiecție dublă DVD / Double Projection DVD
Copyright: Fiona Tan
Courtesy Frith Street Gallery, London





Marius Babias^[1]- *Subiectivitatea marfă. O povestire teoretică*
Idea Design & Print, Cluj, 2004
Colecția BALCON
Traducerea: Aurel Codoban

Vlad Morariu este masterand în *Teorii și practici ale interpretării* la Facultatea de Filosofie din Iași.

subiectivitatea: o lucrare în proces

vlad morariu

Modernitatea a dat naștere unui proiect încă neîncheiat: acesta este proiectul subiectivității. El s-a născut din nevoia modernilor de a se autoasigura, adică de a-și acorda șansele supraviețuirii în granițele unei epoci noi, fără a recurge la paradigmele oferite de epocile anterioare.^[2] Pornind de la aceste premise, istoria culturii scrisă începând cu iluminismul poate fi văzută ca istorie a avatarurilor subiectivității. Este, prin urmare, necesar să relevăm linia de conflict ascunsă de această temă: pe de o parte subiectivitatea a însemnat, încă începând cu Kant și revoluția copernicană pe care a produs-o, credința în existența unui eu transparent, originar, ca suport al raportului în care subiectul devine obiect al cunoașterii pentru el însuși. Pe de altă parte, încă din scrierile sale de tinerețe, Marx arăta că subiectivitatea nu poate fi desprinsă de contextul social al cărui produs este, pentru că, scria el, „[...] această sumă de forțe de producție, capitaluri și forme de relații sociale, pe care orice individ și orice generație o găsește ca pe ceva de-a gata, este temelia reală a ceea ce filosofii și-au închipuit a fi *substanța* și *esența* omului, a ceea ce ei au proslăvit și au combătut, este o temelie reală ale cărei urmări și influențe asupra evoluției oamenilor nu sunt câtuși de puțin stânjenite de faptul că acești filosofi se revoltă împotriva ei în calitate de *conștiință de sine* și de *unici*”.^[3]

Ca urmași ai modernilor, noi nu am moștenit doar proiectele modernității, ci și conflictele inerente lor. Nu numai că eul transparent s-a dovedit a fi o simplă iluzie, ci discipolii lui Marx au argumentat consecvent asupra faptului că subiectivitatea nu reprezintă un dat originar, ci ea este produsul forțelor sociale materializate în funcționarea instituțiilor sociale, așa cum sunt familia, școala sau fabrica. Criza instituțională a contemporaneității nu înseamnă nimic altceva decât că întregul câmp social s-a transformat într-o fabrică de generat subiectivitate.^[4] Deoarece, așa cum arată Marius Babias în textul pe care îl am în vedere, lecția lui Marx nu a fost învățată doar de stânga politică și culturală, ci și de dreapta, reprezentanții ultimei orientări și-au asigurat succesul într-un mod foarte ingenios, prin subtilizarea temelor de discuție preferate ale stângii. În felul acesta, după căderea Zidului Berlinului, cel mai ambițios proiect al filosofiei neo-liberale este cel al subiectivității ca resursă de exploatat politic, cultural, estetic.

Plecând de la ipoteza legăturii indisolubile dintre teoria artei și teoria societății, povestirea teoretică a lui Marius Babias prezintă evoluția artei ultimului deceniu al secolului XX ca fiind profund influențată de către fenomenele globalizarii și ale consumismului, care par să ducă la victoria finală a filosofiei neo-liberale. Urmând această linie de gândire, ideea generală a cărții scriitorului de origine română este aceea că arta anilor '90 s-a transformat ea însăși într-o fabrică de produs

subiectivitate. Esteticul este, prin urmare, sublimat realului dominat ideologic, iar asta nu înseamnă altceva decât că el devine o problemă de *lifestyle*, adică o problemă de racordare la un trend pe care trebuie să îl adopți pentru a nu fi izolat. Producția artistică va avea, ca finalitate, consumul generalizat în stil și modă.

În acest context, subiectul experienței estetice nu mai este un unic consumator, ci el devine *consumatorul universal*. El este subiectivitate exteriorizată, cobaiul producătorilor de simboluri și stil de viață, subiectivitatea sa fiind nivelată cultural, transformată în obiect de schimb public. Babias este atent la efectele ce urmează aderenței la noile realități social-politice: evadarea artei din spațiul muzeului și al galeriei de artă pentru a deveni publică, abordarea unor teme ca emigrația, corupția, transgresarea tabuurilor, producerea unei inflații de evenimente culturale cum sunt festivalurile și bienalele, înlăturarea conținutului critic din muzee și programe editoriale. Într-o lectură convergentă, aceste fenomene reprezintă integrarea artei în fabrica socială de creat subiectivitate.

Așadar, galeriile de artă nu mai susțin producția de idei, reflecții, ci pun în vânzare obiecte, artefacte, imagini, care vor acoperi pereții caselor noastre sau propriul nostru corp. Așa cum subliniază Babias, obiectul de artă transformat în obiect de lux determină apariția nevoii de frumos (nivelată subiectiv, prin urmare coborâtă la nivelul desfătării și al împlinirii nevoilor create artificial de sistem) decât invers. Consumismul, cheia profitului, sublimează în felul acesta distincția subiect-obiect din artă: subiectivitatea devine obiectuală, mai degrabă o chestiune legată de stil, de ceea ce cumperi, de ceea ce porți pe tine. În câteva cuvinte, mecanismele de producție și de consum ale artei sunt integrate sistemului care dă formă continuu micro-universului social.

Mai putem spera la recucerirea subiectivității noastre? Voi menționa mai întâi faptul că, deși dispune de un aparat conceptual foarte bine articulat, cartea lui Marius Babias nu expune un sistem. Așadar, soluția nu se va materializa în prezicerea următoarei crize majore prin care sistemul capitalist va trece, criză ce i-ar apropia prăbușirea. Aceasta nu este decât o iluzie, în condițiile în care, după căderea Zidului Berlinului, dispunerea ontologică a lumii s-a schimbat. Nu mai există un singur centru de putere care să dicteze traiectoria pieței mondiale, ci, dimpotrivă, lumea este dispusă într-o rețea multi-centrată. Prin urmare, sistemul nu poate fi îmbunătățit acționând pe orizontală (o revoluție endemică pare a fi astăzi narațiunea altui secol), ci pe verticală. Oricare punct al globului este, virtual, un loc de unde sistemul poate fi făcut să funcționeze mai bine, reintegrând critica în discursul estetic și politic contemporan. Exemplul concret pe care Babias îl oferă este cel al antiglobaliștilor, tinerii care visează, în pantofi de sport Puma, la schimbarea lumii. Critica nu mai poate fi făcută de la înălțimea catedrei, ci ea trebuie profesată activ, conectând contexte și probleme diferite ce pot conduce la constituirea unei rețele critice. Acest lucru presupune, așa cum arată Babias, critica economiei supraordonată politicii și culturii, ca sarcină negativă, și lucru efectiv la înnoirea politicii, ca sarcină pozitivă. Răspunsul la întrebarea de mai sus este unul pozitiv, câtă vreme suntem capabili să recunoaștem încercarea sistemului de a impune un anumit format de gândire și acțiune și, în același timp, câtă vreme putem să ne împotrivim. Prin urmare, subiectivitatea noastră se dovedește a fi o lucrare în proces.

[1] -Marius Babias s-a născut la 11 noiembrie 1962 la Suceava și a emigrat în 1974 împreună cu familia în Republica Federală Germania. Este recunoscut ca fiind unul din cei mai importanți autori, curatori, jurnaliști, și critici de artă. Unul din cele mai importante proiecte ale sale, prezentat și în cadrul seminarului *Old Spaces, New Visions* de la Centrul Goethe, Iași, 2004, organizat de către Asociația Culturală Vector, este Kokerei Zollverein/ Zeitgenössische Kunst und Kritik din Essen, unde împreună cu Florian Waldvogel au transformat o veche cocserie într-un centru de artă contemporană, în care mai mulți artiști, printre care și Dan Perjovschi, au primit rezidențe artistice. Tonul virulent cu care Babias critică sistemul neo-liberal în *Subiectivitatea-Marfă* poate fi regăsit și în mesajele care transpar din cataloagele acestui proiect, astfel încât, deși proiectul ar fi trebuit să dureze 5 ani, după 3 ani autoritățile l-au cenzurat, retrăgându-i finanțarea. Marius Babias, alături de Angelika Nollert, este curatorul secțiunii *Procesul social* din cadrul Bienalei de Artă Contemporană PERIFERIC 7, octombrie 2005 - mai 2006.

[2] - Vezi, în acest sens, Jurgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității*, All, 2000, prelegerea I.

[3] - K. Marx, Fr. Engels, *Ideologia Germană*, Editura de Stat pentru Literatură Politică, București, 1956, p.35.

[4] - Vezi Antonio Negri și Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, 2000, pp. 195-196.

SUBJECTIVITY- A WORK IN PROGRESS

VLAD MORARIU

Marius Babias [1]- *Ware Subjektivität Eine Theorie-Novelle* Idea Design & Print, Cluj, 2004
BALCON Collection
Translated from German by Aurel Codoban

Modernity gave birth to a still unfinished project: this is the project of subjectivity. It appeared from the modern people's need of self-assurance that is to grant themselves subsidence chances within the borders of a new age, without retorting to the paradigms offered by the former ages.[2] Starting from these premises, the history of culture written since the Enlightenment can be regarded as a history of the subjectivity's avatars. Therefore, it is necessary to point out the conflict line hidden behind this theme: on the one hand subjectivity meant, even beginning with Kant and the Copernican revolution he produced, the belief in the existence of a transparent ego as a base of the relation in which the subject becomes an object of knowledge for himself. On the other hand, since his early writings, Marx asserted that subjectivity cannot be detached from the social context that produced it, because, he wrote: “[...] this sum of production forces, capitals, and forms of social relations, which any individual and any generation finds as something as such, is the real basis of what the philosophers imagined to be the *substance* and the *essence* of man, of what they worshipped and fought for, it is a real basis whose consequences and influences upon the evolution of people are not at all disturbed by the fact that these philosophers rebel against it as *self-consciousness* and *uniqueness*”.[3]

As descendents of modern people, we did not inherit only the projects of modernity, but also their inherent conflicts. Not only did the transparent ego prove to be a simple illusion, but Marx's disciples argued consequently upon the fact that subjectivity does not represent an original gift, but it is the product of the social forces materialized in the functioning of social institutions, such as the family, the school or the factory. The contemporary institutional crisis means nothing else but the fact that the entire social field transformed itself into a subjectivity-generating factory.[4] Because, as Marius Babias shows in the book I focus upon, Marx's lesson was not adopted only by the political and cultural left wing, but also by the right wing, the right wing representatives assured their success in a very ingenious manner, that of subtilizing the themes the left preferred most. Thus, after the Berlin Wall fall, the most ambitious project for the neo-liberal philosophy is that of building subjectivity as resource for political, cultural and aesthetical exploitation.

Grounding his approach on the hypothesis of the strong connection existing between the theory of art and the theory of society, Marius Babias' theoretical story presents the evolution of the art in the last decade of the 20th century as being profoundly influenced by the phenomena of globalization and consumerism, which seem to lead to the final victory of the neo-liberal philosophy. Following this line of thinking, the general idea of the Romanian author's book is

that the art of the '90s transformed itself into a subjectivity-producing factory. Therefore, the aesthetics melts into the ideological dominated reality, transforming itself into a problem of *lifestyle*, i.e. a problem of integrating into the main stream of a new trend you are forced to adopt lest you should be isolated. As final goal the artistic production will have the mass consumption generalized into style and fashion.

In this context, the subject of the aesthetic experience is no longer a unique consumer, but he becomes the *universal consumer*. He is nothing else but exteriorized subjectivity. He is the “guinea pig” for the producers of symbols and lifestyle, his subjectivity being culturally leveled, transformed into an object for public exchange. Babias pays attention to the effects created by the adherence to the new socio-political reality: art's escape from museums and galleries in order to become public, the approach to new themes such as emigration, corruption, the transgression of taboos, the production of an inflation of cultural events like festivals and biennials, the removal of critical contents from museums and editorial programmes. Within a convergent lecture, these phenomena represent art's integration in the social factory of producing subjectivity.

Thus, art galleries do not sustain the production of ideas, thoughts, anymore, but that of objects, artifacts, images that will cover the walls of our houses or our own body. As Babias outlines, the art object transformed into a luxury object would rather determine the appearance of the need for beauty (subjectively leveled and consequently lowered down to the level of pleasure and satisfaction of the artificially created needs) than the other way around. Consumerism, the key for the profit, will melt, thus, the distinction between subject and object in art: subjectivity links itself to the world of objects, developing itself as a problem of style, a matter of what you buy and what you wear. In a few words, art's production and consumption mechanisms will continuously shape the social micro-universe.

Is there hope for re-conquering our subjectivity? I will mention first that, although it has a very well articulated conceptual apparatus, Marius Babias' book does not expose a system. Thus, the solution will not materialize into predicting the next major crisis the capitalist system will confront with, a crisis that would approach its fall. This is nothing but an illusion, taking into account the fact that after the fall of the Berlin Wall, world's ontological scheme has changed. There is no longer a single center of power that would dictate the road the world market should take, but a world disposed into a multi-centered network. Thus, the system cannot be improved by acting horizontally (an endemic revolution seems to be, nowadays, the story of another century), but vertically. Any point of the globe is, virtually, a place from where one can act in order to improve the system's functioning, re-involving critics within the aesthetical and political contemporary discourse. The concrete example that Babias offers is that of the antiglobalists, the youngsters in Puma sport shoes that dream of changing the world. Criticism cannot be professed anymore from the height of a lecturing desk, but actively, connecting different contexts and problems which could lead to the new birth of a critical network. This fact supposes, as Babias shows, the criticism of economy as mapping politics and culture, which is a negative task, and the effective work for the renovation of politics, which is a positive task. The answer to the question I raised before is a positive one, as long as we are capable to recognize the system's attempt to impose a certain format for thinking and acting and, at the same time, as long as we can resist it. Thus, our subjectivity proves to be a work in progress.

Translated by Adriana Ciubotaru and Vlad Morariu

[1] - Marius Babias was born on the 11th of November 1962 in Suceava and emigrated with his family to the Federal Republic of Germany in 1974. He is known to be one of the most important authors, curators, journalists and art critics. One of his most imprtant projects, presented during *Old spaces, New visions* seminar organized by the Vector Cultural Association at Goethe Center, Iasi, in 2004, is Kokerei Zollverein/ Zeigenössische Kunst und Kritik from Essen, where together with Florian Waldvogel transformed an old coking plant in a contemporary art center, where more artists, among whom Dan Perjovschi, received artistic residence. The virulent tone through which Babias criticises the neo-liberal system in *Ware Subjektivität* may be also found in the messages that can be easily noticed in the catalogues provided by this project, so that, even if the project should have lasted 5 years, after 3 years the authorities censured it, and withdrew the financial resources. Marius Babias together with Angelika Nollert, is the curator of the Procesul Social (The Social Process) section within the Periferic 7 Contemporary Art Biennial, october 2005 - may 2006.

[2]- see Jurgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității*, (The Philosophical Discourse of Modernity) All, Bucharest, 2000, lecture no. I.

[3] - K. Marx, Fr. Engels, *Ideologia Germană* (The German Ideology), Editura de Stat pentru Literatură Politică, Bucharest, 1956, p.35.

[4] - See Antonio Negri and Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, 2000, pp.195-196.

Vlad Morariu is a MA student in *Theories and Practices of Interpretation* at the Faculty of Philosophy in Iași.



galeria **Vector** > gallery
cuza voda 41, first floor
iași romania
tel-fax 0040 232 237486
vector.gallery@gmail.com

www.periferic.org