



vector➤

artă și cultură în context / art and culture in context

Publicat de / Published by:

Asociația Vector / Vector Association
Cuza Vodă 41
Iași, România
tel/fax: 0040 232 237486
email: vector.gallery@gmail.com

vector

Revista apare cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor din România, prin
Administrația Fondului Cultural Național
Published with the support of Romanian Ministry of Culture and Cults and the
Administration of the Romanian Cultural Fund



Concept:
Matei Bejenaru, Cătălin Gheorghe
Editori coordonatori / coordinating editors:
Matei Bejenaru, Cătălin Gheorghe
Editori / editors:
Alexandru Bounegru, Vlad Morariu, Cristian Nae
Design:
Matei Bejenaru, Lavinia German

Tipărit la / printed at:
Serimage, Iași

Preț: 10 RON

Pe copertă / Cover:
Latifa Echakhch - *Sans titre (Les Etrangers)*, 2006
view from exhibition, Periferic Biennial

Cel de-al doilea număr al revistei *Vector - artă și cultură în context* continuă prezentarea unor inițiative de construire și relaționare a contextelor, punând accent pe diferite proiecte de asumare colectivă a schimbului cultural, a documentării și organizării evenimentelor care să reflecte specificitățile locale în raport cu reprezentările sistemului dominant al artei. Invitată să participe în cadrul proiectului *documenta 12 magazine*, revista *Vector* propune o serie de răspunsuri la întrebarea „Este modernitatea antichitatea noastră?”, pe de o parte printr-o reflecție discursivă, iar pe de altă parte prin intermediul unor analize vizuale. Interesul pentru poziționarea teoretică și critică față de receptarea transformărilor practicilor și producțiilor culturale actuale a motivat deschiderea dosarului *Condiția critică*, care va analiza situația procesului de edificare cu privire la capacitatea discursului de a restructura câmpul decizional.

The second issue of *Vector - art and culture in context* magazine is continuing to present initiatives for building and networking contexts, focusing on different projects for the collective assuming of cultural exchange, documentation and organizing events in order to reflect the local specificities related to the representations of the dominant art system. Invited to participate in the frame of *documenta 12 magazine* project, *Vector* magazine is proposing a series of answers to the question “Is modernity our antiquity?”, on one hand through a discursive reflection, and on the other through visual analyses. The interest for the theoretical and critical positioning in relation to the reception of the recent cultural practices and production changes motivated the opening of *Critical Condition* dossier, which will analyze the situation of the edification process regarding the ability of the discourse to reshape the decisional field.

cuprins / contents

construind contexte_ relaționând contexte / building contexts_networking contexts

Branislav DIMITRIJEVIĆ	
De ce "Backyard Residencies" („Rezidențe la noi în curte")?	8
WHY "BACKYARD RESIDENCES"?	13
Raluca VOINEA	
e-cart 7	18
E-CART 7	22
Tamara ZLOBINA	
Kiev, Ucraina: Construind un context pentru arta contemporană	26
KIEV, UKRAINE: CREATING CONTEXT FOR CONTEMPORARY ART	32
Alina ȘERBAN	
A întruchipa Iașiul. Strategii alternative de cunoaștere	39
RENDERING IAȘI. ALTERNATIVE COMPREHENSION STRATEGIES	50
Laura HORELLI	
Note despre realizarea proiectului “Everything / Synchronization”	46
A FEW NOTES ABOUT THE MAKING OF “EVERYTHING / SYNCHRONIZATION”	61
Alexandru BOUNEGRU	
Note despre „cunoașterea situată”	48
NOTES ON “SITUATED KNOWLEDGE”	59

este modernitatea antichitatea noastră? / is modernity our antiquity?

George BONDOR	
Măștile modernității și jocul dublu al istoriei	66
THE MASKS OF MODERNITY AND THE DOUBLE GAME OF HISTORY	72
Luchezar BOYADJIEV	
În vacanță... / ON VACATION.... ..	78
Lucas HORVATH	
Casa Modei	88
Andrea FACIU	
Călătoria minții (1). Lumea dintre / MIND TRIP (1). THE WORLD BETWEEN	98

artiști în context / artists in context

Bogdan TEODORESCU	112
Ahmet ÖGÜT	114

date transferate / transferred data

Constantin VICĂ	
Despre un model libertar: copyleft	116
ON A LIBERTARIAN MODEL: COPYLEFT	122

condiția critică: frontiere / critical condition: frontiers

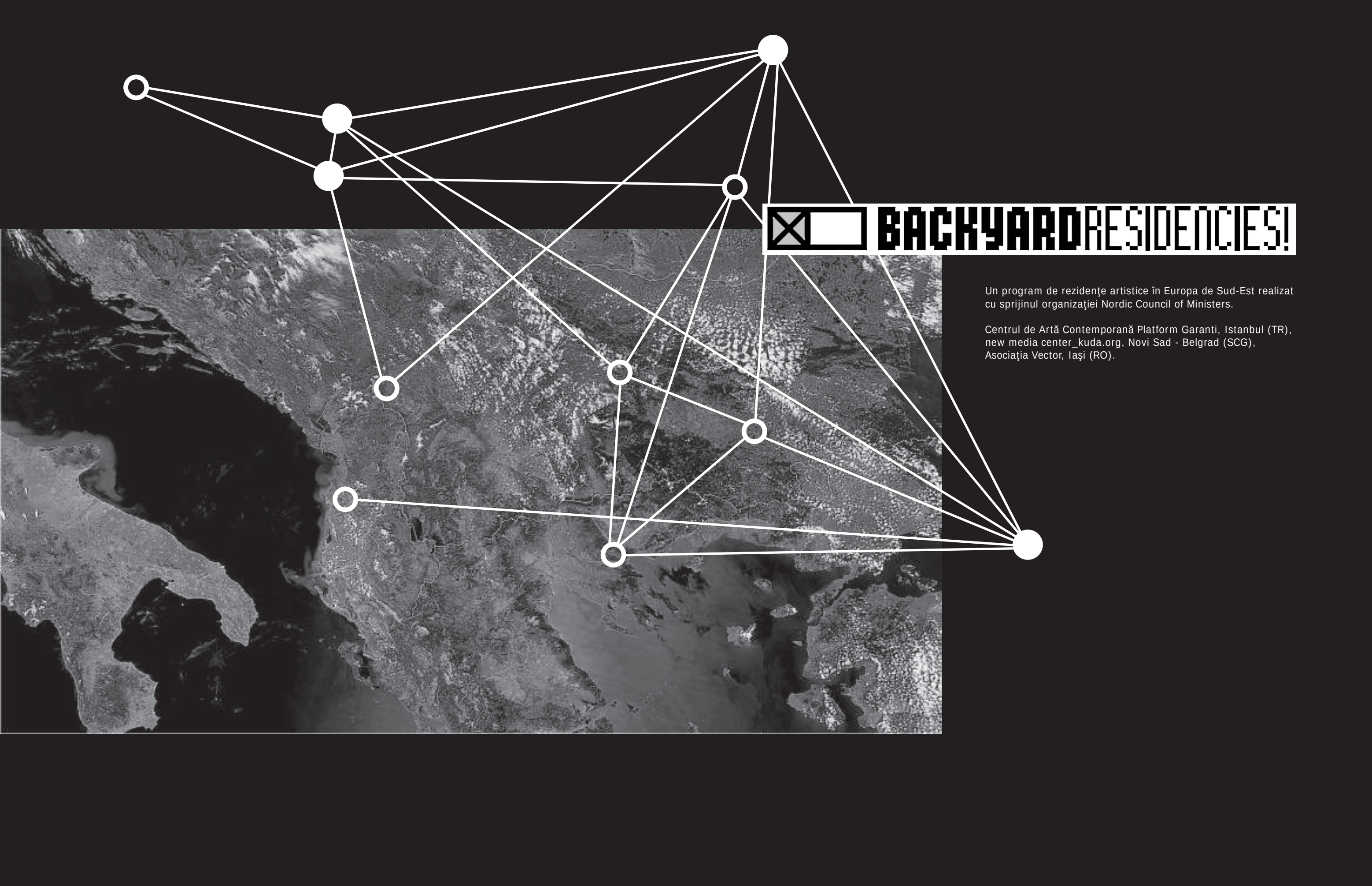
Francesco VENTRELLA	
Sunt povești ce nu pot fi spuse oricui. Investiția contra-publicului	130
THERE ARE STORIES WE CAN'T TELL EVERYBODY. GIVING ACCOUNT TO COUNTER-PUBLICS	141
Vlad MORARIU	
Artă și percepție a spațiului	151
ART AND SPACE PERCEPTION	156
Cătălin GHEORGHE	
Proiectul reorientării curatoriale a criticii de artă	161
THE PROJECT OF THE CURATORIAL REORIENTING OF ART CRITICISM	164
Cristian NAE	
Hegel după Warhol: limite ale teoriei estetice în artă	167
HEGEL AFTER WARHOL: LIMITS OF AESTHETIC THEORY IN ART	173

experiențe expoziționale / exhibitional experiences

Maeve POLKINHORN	
Un mic triumf democratic	179
A SMALL DEMOCRATIC TRIUMPH	183

camera de lectură / the reading room

Cristian NAE	
Orașul și frontiera: singularități comune	187
THE CITY AND THE BORDER: COMMON SINGULARITIES	190



BACKYARD RESIDENCIES!

Un program de rezidențe artistice în Europa de Sud-Est realizat cu sprijinul organizației Nordic Council of Ministers.

Centrul de Artă Contemporană Platform Garanti, Istanbul (TR),
new media center_kuda.org, Novi Sad - Belgrad (SCG),
Asociația Vector, Iași (RO).

DE CE "BACKYARD RESIDENCIES" („REZIDENȚE LA NOI ÎN CURTE")?

Branislav DIMITRIJEVIC

[curte, s.f.: spațiu (împrejmuit) în jurul unei clădiri, al unei gospodării etc. care ține de această clădire, gospodărie etc.; „în curtea cuiva”: în domeniul cuiva de responsabilitate]

Ce știm despre propria noastră curte? Balcanii sau „Europa de Sud-Est” au devenit de curând un obiect de interes pentru Occident, iar acest lucru a stârnit controverse la nivel local cu privire la modul în care au fost imaginați „Balcanii”. Dar chiar vrem, oare, să știm cum vrem să fie „imaginată” regiunea în care trăim? Ce fapte și ce ficțiuni ne pot influența percepția acestui teritoriu geografic și cultural? În calitate de „vecini”, ce știm, într-adevăr, unii despre ceilalți? Vrem să călătorim prin regiune, vrem să vedem cât de asemănătoare sau cât de diferite sunt experiențele noastre în regiune, vrem să știm mai multe despre ce se întâmplă de partea cealaltă a graniței? Cum se poate desfășura un proiect relevant de cercetare în zona noastră și cum ne putem „vedea de ale noastre” pe-aici?

Acest program are ca scop întărirea colaborării artistice în „curtea” Europei de Sud-Est și îmbunătățirea tipului obișnuit de rezidențe artistice disponibile în regiunea noastră drept cale de comunicare între Est și Vest, în cadrul căroră abordarea „dinspre Nord-Vest” este adesea exclusiv exotistă, iar abordarea „dinspre Sud-Est” este adesea exclusiv oportunistă.

Recent a existat o concentrare a atenției și un interes considerabil pentru țările balcanice, dar acest lucru a reiterat noțiunea de „graniță culturală” și, la nivel local, nu a fost foarte avantajos. Pe de altă parte, există o lipsă considerabilă de dialog și de cooperare între scenele artistice din regiune. Datorită logicii obișnuite, conduse de relația cu donatorul, artiștii din Europa de Sud-Est căutau mai degrabă oferte de rezidențe în Occident decât modele ce cooperare și cercetare artistică înăuntrul regiunii. Termenul „curte” poate de asemenea sugera clișeul conform căruia această regiune este „curtea din spate”, inferioară, a Europei, iar prin re-aproprierea acestui termen pentru a descrie o anumită situație putem să ne jucăm în jurul acestei conotații auto-depreciative, dar care, în același timp, ne conferă putere.

Cu susținerea generoasă a organizației de cooperare Nordic Council of Ministers, proiectul "Backyard Residencies" („Rezidențe la noi în curte”) are ca scop punerea în legătură a artiștilor și a scenelor artistice din țările Europei de Sud-Est, având drept obiectiv principal trezirea interesului pentru cercetări artistice care să contribuie la înțelegerea și la învățarea reciprocă. Cei doisprezece artiști selecționați beneficiază de rezidențe de șase până la opt săptămâni, în una din cele trei instituții artistice independente prestigioase din Iași (România), Istanbul (Turcia) și Novi Sad / Belgrad (Serbia-Muntenegru).

Toate rezidențele includ cazare, diurnă, facilități și dotări pentru lucru, acces la bibliotecă și la arhive artistice, acces la Internet etc. Artiștilor le sunt asigurate contactele necesare și sunt sprijiniți pe parcursul documentării lor și în discuțiile și activitățile comune desfășurate cu artiștii și profesioniștii din

Branislav Dimitrijevic este critic de artă și curator din Belgrad, coordonator al programului “Backyard residencies”.

domeniul artistic de pe plan local, la organizarea de evenimente și la realizarea proiectului final. Fiecărui artist i se rambursează cheltuielile tur-retur (tren sau autocar) până la locul rezidenței.

Proiectul este conceput ca un program de rezidențe pentru artiști vizuali din Europa de Sud-Est care doresc să realizeze proiecte în regiune. Proiectul are la bază nevoia de deschidere a cooperării regionale și de concentrare pe cercetarea și practica artistică, reflecții și acțiuni privind înseși condițiile de viață și de lucru de aici. Rezidențele se adresează artiștilor activi, fără limită de vârstă, care locuiesc în regiune și care ar putea concepe proiecte care să le folosească atât lor personal și carierei lor, cât și locurilor unde își vor desfășura cercetarea. Programul este deschis artiștilor din următoarele țări: Albania, Bosnia-Herțegovina, Bulgaria, Croația, Grecia, Kosovo, Macedonia, România, Serbia-Muntenegru, Turcia.

Înainte de a-și prezenta candidatura, artiștii au fost invitați să analizeze care dintre locurile disponibile pentru rezidență și care dintre instituții se potrivesc cel mai bine cu munca lor și care dintre locuri le oferă un potențial clar de cercetare / documentare. Programul este centrat pe prioritatea sprijinirii proiectelor artistice relevante și ambițioase bazate pe documentarea efectuată în timpul rezidențelor într-unul din locurile propuse pentru acestea. În general, programul se concentrează pe mai buna mediatizare a problemelor culturale și artistice ale regiunii Europei de Sud-Est, pe întărirea legăturilor dintre instituțiile artistice independente și producători și pe crearea unei noi platforme pentru proiecte importante pe plan local. Este important ca artiștii candidați să-și explice alegerea unui anumit loc pentru rezidență și a respectivei instituții-gazdă.

PARTENERI:

new media center_kuda.org



Implicațiile sociale ale noilor medii

New Media Center_kuda.org din Novi Sad este o organizație independentă care reunește artiști, teoreticieni, activiști media, cercetători și publicul larg din domeniul tehnologiilor informației și ale comunicației. În această direcție, kuda.org se axează pe cercetarea noilor relații culturale, a practicii artistice contemporane și a problematicei sociale.

Activitatea centrului kuda.org se concentrează pe chestiuni privitoare la influența mediilor de comunicare electronice asupra societății, la utilizarea creativă a noilor tehnologii de comunicare și la strategiile culturale și sociale actuale. Printre principalele chestiuni analizate se găsesc: interpretarea și analiza istoriei și a semnificației societății informaționale, a potențialului informației în sine și a difuzării influenței sale asupra relațiilor politice, economice și culturale din societatea contemporană. Centrul kuda.org își deschide spațiul atât pentru dialogul cultural, cât și pentru metodele alternative de educație și cercetare. Problematica

socială, cultura mediilor de comunicare, arta noilor tehnologii și principiile Open Source și Free Software sunt alte câteva domenii în care activează kuda.org.

Programe:

kuda.info / centru de informare

Oferă informații din domeniul noilor medii, al artei contemporane, al fenomenelor sociale, al cercetării și educației, prin intermediul unei biblioteci, al unei mediateci și al unei arhive digitale. Toți vizitatorii centrului kuda.org au acces gratuit la Internet și o bere gratis.

kuda.lounge / prezentări și cursuri

Cursuri, ateliere de lucru și prezentări ale artiștilor, ale activiștilor media, ale teoreticienilor, oamenilor de știință și cercetătorilor. kuda.lounge este un loc al dialogului activ și participativ. Începând cu anul 2000, aici s-au organizat peste 100 de evenimente. Centrul are propriul său loc pentru organizarea de evenimente publice și ateliere de lucru (înregistrarea de programe în timp real, arhivare digitală și *upload* pe Internet).

kuda.production / producție și publicare

Creează o matrice pentru producția artistică non-profit în domeniul noilor medii și tehnologii de comunicare, pentru cercetarea și experimentarea interdisciplinară. Pe lângă organizarea expozițiilor și a conferințelor, începând cu anul 2000, kuda.org oferă găzduire pe serverul de Internet kuda pentru artiști, activiști și sectorul organizațiilor nonguvernamentale.

Contact:

new media center_kuda.org, Brace Mogin 2, PO BOX 22 Novi Sad, Serbia, office@kuda.org, <http://www.kuda.org>

Elveția și Finlanda. În plus, cu sprijinul primit de la American Center Foundation, sub forma unei grant desfășurat pe 3 ani, sunt invitați artiști din Balcani și din Orientul Mijlociu să petreacă șase luni în Istanbul ca rezidenți ai Centrului Platform. În 2004, Centrul Platform a primit bursa aniversară "50 Years of Sharing Cultures" a Fundației Culturale Europene pentru contribuția sa la cultura locală și regională. În decembrie 2003, Centrul Platform a fost ales printre cele zece cele mai interesante instituții non-profit pentru a participa la evenimentul Institution2, curat de Jens Hoffmann pentru KIASMA, la Muzeul de Artă Contemporană din Helsinki.

De curând, Centrul Platform a funcționat drept bază principală pentru desfășurarea celei de-a 9-a Bienale Internaționale de la Istanbul și a fost gazda a 6 artiști, oaspeți în cadrul programului său de rezidențe, care apoi au participat la expoziție. Programul de Rezidențe de la Istanbul (Istanbul Residency Programme IRP) este găzduit în aceeași clădire cu spațiul de expunere al Centrului, cu arhiva și cu camera de proiecție. IRP a fost inițiat în ianuarie 2003 și primește artiști vizuali contemporani, critici și curatori de artă contemporană. Fiecare rezidență durează între trei și șase luni. Există trei studiouri pentru artiști și două camere suplimentare pentru scriitori. Începând cu ianuarie 2005, cu sprijinul organizațiilor artistice internaționale, IRP a reușit să implementeze o serie de rezidențe pentru artiști din Turcia.

Contact:

Platform Garanti CAC, Istiklal Caddesi 276, Beyoglu, Istanbul, 34340 Turkey
T +90.212.245.7300, F +90.212.293.3071
platform@garanti.com.tr, www.platform.garanti.com.tr



Centrul de artă contemporană Platform

Amplasat în cea mai vibrantă zonă a Istanbulului, Centrul Platform servește drept catalizator dinamic pentru diseminarea, cercetarea și practica artei contemporane în oraș, oferind în același timp un punct de întâlnire pentru dialogul dintre artiști contemporani, curatori și critici. În plus, centrul a devenit un portal cultural pentru regiune; prin intermediul programului nostru de rezidențe și al altor inițiative, colaborăm cu țări în care structurile necesare implementării artei contemporane sunt inițiate, dar în care deocamdată nu există instituții artistice sau structuri de finanțare care să le asigure susținerea.

Centrul Platform cuprinde o arhivă artistică, facilități pentru cercetare și prezentare/cursuri, Programul de Rezidențe din Istanbul, iar la nivelul străzii are un spațiu expozițional dedicat expunerii de artă contemporană din Turcia și din străinătate. De la inaugurarea Centrului la sfârșitul anului 2001, peste jumătate de milion de vizitatori i-au trecut pragul, s-au organizat 26 de expoziții, peste 70 de prezentări/cursuri, 3 conferințe internaționale majore și au fost editate în colaborare 3 publicații internaționale în Europa.

Programul de rezidențe este susținut de organisme de finanțare

Asociația Vector

vector

Asociația Vector din Iași a fost fondată în anul 2001 de un grup de artiști vizuali, sociologi și filosofi. Până în 2003, principala activitate a instituției a fost aceea de a organiza Bienala de Artă Contemporană Periferic. Mai multe informații despre Vector, Iași și Periferic se pot găsi la www.periferic.org

Din decembrie 2003, Vector are propriul său spațiu, cu o suprafață de 48 m², care funcționează ca o galerie de artă și ca spațiu de dezbateri. Principalele direcții de dezvoltare ale organizației Vector sunt:

2.1. organizarea arhivei de proiecte și inițiative artistice regionale VAD - Vector Art DataBank (ca o pla

1. organizarea Bienalei Internaționale de Artă Contemporană Periferic (ca o platformă de promovare, producție și schimb cultural în domeniul artei contemporane)

2. conceperea unui Centru de expertiză artistică regională care ar s-ar dezvolta prin: tformă de cercetare și mediere)

2.2. editarea revistei *Vector* - artă și cultură în context (ca o platformă teoretică, critică și informală)

2.3. administrarea Galeriei Vector (ca o platformă educațională și expozițională)

3. organizarea proiectului cARTier (ca o platformă de acțiune culturală socială).

Profilul Vector

Activitățile Vector, de la programe expoziționale și educaționale la activități de cercetare și editare, analizează relațiile dintre practicile artei și culturii vizuale și contextul socio-politic. Acțiunile culturale ale Asociației Vector problematizează statutul artistului și instituțiilor de artă într-o societate post-comunistă care introduce într-un mod agresiv regulile noii ordini socio-politice și economice, reflectând, de asemenea, asupra felului în care poate funcționa arta fără a se baza pe o infrastructură culturală. În consecința chestionării și reflectării, Vector sprijină acele practici artistice legate de rearticularea socială, conștientizarea politică și restructurarea economică, care solicită o analiză critică și reflexivă ce ar putea oferi coordonatele unei reorientări a atitudinilor și comportamentelor din perspectiva acțiunii culturale.

Asociația Vector oferă patru stagii de rezidență, între luna iulie 2006 și luna iunie 2007. Artiștii vor locui într-un apartament închiriat din Iași, cu computer și acces la Internet. De asemenea, artiștii vor putea consulta arhiva Vector Art DataBank, care conține informații despre artiști, proiecte și inițiative artistice regionale. Asistenții și documentariștii responsabili de rezidență pot furniza informații specifice pentru diferite tipuri de cercetări solicitate de artiștii invitați.

Un stagiul de rezidență poate dura între 6 și 8 săptămâni, în funcție de discuțiile preliminare cu fiecare artist selectat. În ultima săptămână a rezidenței, artiștii vor fi invitați să aibă o prezentare publică în spațiul Galeriei Vector din Iași.

Contact:

Asociația Vector: Cuza Vodă 41, etaj 1, 700 038 Iași, România

Tel/fax: 0040 232 237486

vector.gallery@gmail.com, bmatei@mail.dntis.ro, www.periferic.org



WHY "BACKYARD RESIDENCES"?

Branislav DIMITRIJEVIC

Platform Garanti Contemporary Art Centre, Istanbul (TR),
new media center_kuda.org, Novi Sad - Belgrade (SCG),
Vector Association, Iași, (RO).

Program of Artists' Residences
in South-East Europe
supported by the Nordic
Council of Ministers

(back yard *n.* 1. a yard at the back of a house, etc. 2. in one's own back yard. a. close at hand. b. involving or implicating one.)

What do we know about our own backyard? The Balkans or the "South East Europe" have recently become the object of interest in the West and this has caused many local controversies about the way how this "Balkan" has been imagined. But do we really know how do we want to "imagine" the region where we live? What kind of facts and fictions may influence our own perception of this geographical and cultural territory? As "neighbours", what do we really know about each other? Do we want to travel through our region, do we want to explore how similar and how different our experience of the region might be, do we want to know more about what is going on just across the other side of the border? How to carry out a relevant research project in our own neighbourhood, and try to do "our own stuff" around here?

This program aims at stressing the artistic cooperation in the SEE "backyard" and to amend the most common type of available artists' residencies in our region as the way of communication between the East and the West, in which the "north-western" approach is often simply exoticist and the "south-eastern" one is often just opportunistic.

Recently there has been considerable focus and interest in the countries of the Balkans, but this development has reiterated the notion of the "cultural divide" and has not been very much beneficial locally. On the

Branislav DIMITRIJEVIC is an art critic and curator from Belgrade and he is coordinating the Backyard Residency programme.

other hand there is a considerable lack of dialogue and co-operation among the artistic scenes in the region. Because of the usual donor-driven logic, artists in the SEE rather looked at residency opportunities in the West than at models of co-operation and artistic research in the region itself. The term "backyard" may also imply the clichéd notion of this region as the inferior "backyard" of Europe, and by re-appropriating this term to describe a certain condition we may play around this self-deprecating yet empowering connotation. With the generous support of the Nordic Council of Ministers, the "Backyard Residencies" aim at re-connecting artists and local art scenes in the countries of SEE with the primary objective to activate interest for artistic research which may be beneficial for understanding and learning more about each other.

Twelve selected artists will be offered twelve six-week to eight-week residencies at the three prestigious independent art institutions in Iași (Romania), Istanbul (Turkey) and Novi Sad / Belgrade (Serbia and Montenegro). All residencies include accommodation, *per diem*, working facilities and equipment, library and artist archive, internet access, etc. Artists will be provided with necessary contacts and assisted in their research as well as in discussions and joint activities with local artists and art professionals, in organizing events and the realization of the final project.

The project is conceived as a residency program for visual artists from the SEE region who wish to accomplish projects within the region. The project is based upon the need to open up regional co-operation which will focus on artistic research and practice, reflections and actions regarding the very conditions of living and working here. The residencies are meant for active artists, without any age limit, who are living in the region and who may conceive projects which would be both beneficial for them and their careers and for localities where they would conduct their research. The program is open for applicants from the following countries: Albania, Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, Croatia, Greece, Kosovo, Macedonia, Romania, Serbia and Montenegro, Turkey.

Before applying, artists are suggested to explore which one of the offered places of residency and institutions is most suitable for their own work and which place offers a clear research potential for them. In their applications artists will be asked to show a focused research interest and to briefly explain why they have chosen a particular place of residence.

The program is focused on the priority to support relevant and ambitious artistic projects based upon the research conducted during the residency period in one of the proposed locations. The general focus of the whole program is to raise awareness on cultural and artistic issues in the SEE region, to strengthen the ties between independent art institutions and producers, and to create a new platform for projects which will be of some importance locally.

ORGANIZATIONS:

New Media Center_kuda.org



Social implications of new media

New Media Center_kuda.org is an independent organization which brings together artists, theoreticians, media activists, researchers and the wider public in the field of Information and Communication Technologies. In this respect, kuda.org is dedicated to the research of new cultural relations, contemporary artistic practice and social issues.

Kuda.org's work focuses on questions concerning the influence of the electronic media on society, on the creative use of new communication technologies, and on contemporary cultural and social policy. Some of the main issues include interpretation and analysis of the history and significance of the information society, the potential of information itself, and the diffusion of its influence on political, economic and cultural relationships in contemporary society. New Media Center_kuda.org opens space for both cultural dialog and alternative methods of education and research. A social question, media culture, new technologies art, and the Open Source and Free Software principles are areas in which kuda.org is engaged.

Programs:

kuda.info / infocenter

Provides information in the field of new media, contemporary art, social phenomena, research and education by means of a library, mediatheque and digital archive. For all visitors of kuda.org, Internet access is free as a free beer.

kuda.lounge / presentation and lectures

Consists of lectures, workshops, talks, and public presentations of artists, media activists, theorists, scientists and researchers. kuda.lounge is a place of active participatory dialog. From 2000 onwards over 100 events have been organised. The center boasts its own venue for public events and workshops (real time recording of programs, digital archiving and Internet uploading).

kuda.production / production and publishing

Creates a matrix for non-profit artistic production in the field of new media and technologies, interdisciplinary research and experiment. Besides organizing many exhibitions and conferences, from 2004 onwards, kuda.org offers free web space on the kuda server for artists, activists and the NGO sector.

Contact:

new media center_kuda.org, Brace Mogin 2, PO BOX 22, Novi Sad, Serbia
office@kuda.org, <http://www.kuda.org>

Located in the most vibrant area of Istanbul, Platform acts as a dynamic catalyst for the dissemination, research and practice of contemporary art in the city, as well as providing a meeting point for exchange between contemporary artists, curators and critics. In addition the center has come to provide a cultural portal for the region; through our residency programme and other initiatives we work with countries where the structure for a contemporary art scene is being initiated, but where there are no arts institutions or funding structures to provide further support at this time.

Platform contains an artist archive, research and lecture spaces, the Istanbul Residency Program, and on street level, an exhibition space committed to exhibiting contemporary art from Turkey and abroad.

Since the center's inauguration in late 2001 over half a million visitors have passed through our doors and we have organised 26 exhibitions, over 70 lectures, 3 major international conferences, and co-published 3 international publications in Europe.

Our residency programme is supported by the Dutch, Flemish, Swedish, Basque, Norwegian, Swiss and Finnish national and regional funding bodies. In addition, with the support of a special three-year grant donated by the American Center Foundation, we invite artists from the Balkans and the Middle-East to spend six months in Istanbul on residency at Platform. In 2004 Platform was awarded the 50th Year Grant by the European Cultural Foundation for its contribution to local and regional culture. In December 2003, Platform was selected as one of ten of the most interesting not-for-profit institutions to participate in Institution2, curated by Jens Hoffmann for KIASMA, Museum of Contemporary Art, Helsinki.

Most recently Platform acted as a key base for the development of the 9th International Istanbul Biennial and hosted 6 artists on its residency programme who went on to participate in the exhibition.

Istanbul Residency Programme (IRP) is housed in the same building with the Centre's exhibition space, archive, and screening room. IRP was initiated in January 2003 and is open to contemporary visual artists, critics and curators of contemporary art. Each residency lasts for a period of between three and six months. There are three studios for artists as well as two additional rooms for writers. Starting January 2005 and with support from international arts organizations, IRP is able to implement a number of residency opportunities for artists from Turkey.

Contact:
Platform Garanti CAC
Istiklal Caddesi 276, Beyoglu, Istanbul, 34340 Turkey
T +90.212.245.7300, F +90.212.293.3071
platform@garanti.com.tr, www.platform.garanti.com.tr

Vector Association was founded in 2001 in Iași by a group of artists, theorists and philosophers. Until 2003, the main activity of the institution was to organize the Periferic Biennial for Contemporary Art. Since December 2003, Vector has its own space with a surface of 48m² which functions as an art gallery and space for debates.

The main directions for Vector developing are:

1. organizing Periferic International Biennial for Contemporary Art (a platform for promotion, production and cultural exchange in the contemporary art field)
2. conceiving a Center for regional artistic expertise which is developing by:
 - 2.1. organizing the regional archive VAD Vector Art DataBank (as a platform for research and mediation)
 - 2.2. editing the Vector magazine for art and culture in context (as a theoretical, critical and informal platform)
 - 2.3. administrating the Vector Gallery (as an exhibitional and educational platform)
3. organizing cARTier project (as a platform for social and cultural action)

Vector activities, from exhibitional and educational programmes to research and publishing activities, are analyzing the relationships between the art and visual culture practices and the socio-political context. The cultural actions of Vector Association are questioning the status of artist and art institutions in a post-communist society which is introducing aggressively the rules of a new socio-political and economical order and also are reflecting how art can function in a context without having a cultural infrastructure. As a consequence of questioning and reflecting, Vector is supporting those artistic practices related to the social re-articulation, political awareness and economical re-structuration that require a reflexive and critical analysis which could offer the coordinates of an attitudinal and behavioral re-orientation from the perspective of the cultural action.

Vector Association is offering between July 2006-June 2007 four residency stages in Iași. The artists will stay in a rented apartment in Iași, with computer and Internet access. Also, they may consult the Vector Art DataBank with information about artists, projects and art initiatives from the region. The office assistants and documentarists could provide specific information for different kind of researches requested by the guest artists.

One residency stage could last between 6-8 weeks, according to the preliminary discussions with each selected artist. In the last week of the residency, the artists will be invited to have a public presentation in the Vector Gallery in Iași.

Contact:
Cuza Vodă 41, first floor, code: 700 038, Iași, Romania
Tel/fax 0040 232 237486
vector.gallery@gmail.com, bmatei@mail.dntis.ro, www.periferic.org

e-cart 7

Raluca VOINEA

Poate cea mai importantă „descoperire” pe care am făcut-o în această călătorie a fost în fapt o confirmare, aceea că în spații care nu sunt contaminate încă de un set de reguli foarte stricte, de cele mai multe ori dictate de piață sau de un discurs reproducându-se pe sine însuși la infinit, este mai probabil să găsim răspunsuri neașteptate și abordări proaspete ale unor probleme care, de altfel, pot fi la fel de presante oriunde. În ce privește urgențele specifice ale fiecărui loc, precum cele pe care le-am întâlnit în Balcani, acestea, cu siguranță, au nevoie de mai mult context pentru a fi înțelese decât acela pe care îl poate construi o revistă de artă.

Raluca Voinea este critic de artă și curator. A studiat 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).

Cineva mi-a spus de curând că e la modă astăzi în lumea artistică din Vest să ai un prieten balcanic. Privind la profesioniștii din țările Europei vestice, care devin foarte interesați de regiunea Balcanilor sau de o anumită țară din zona cunoscută odată drept Estul, cu siguranță putem găsi în spatele acestui interes o motivație de cele mai multe ori generată de relații personale cu oameni venind de acolo sau întâlniți acolo. Este de asemenea un fapt că atunci când vizitează aceste țări, li se recomandă întotdeauna să întâlnească anumiți artiști, să viziteze obligatoriu anumite ateliere, și foarte rar sunt trimiși să vadă instituții. Relațiile personale care rezultă din asemenea întâlniri determină de asemenea natura implicării lor în raport cu arta produsă în aceste țări. Se întâmplă că această implicare devine mai nuanțată și mai substanțială odată ce contextul este cunoscut, fie că este în relație cu arta produsă acolo sau chiar cu ideile și curentele dezvoltate în afara acelu context. În același mod, călătoria de cercetare a devenit un instrument esențial pentru orice curator sau critic, înțeleasă din ce în ce mai mult nu ca un mod de a „descoperi” artiști exotici, ci ca un punct de plecare pentru a reconsidera idei preconcepute sau pentru a dezvolta concepte și relații care merg dincolo de auto-contemplare.

Am întreprins și eu una din aceste călătorii prin Balcani, împreună cu trei din colegii mei¹, în urmă cu un an. Fiecare dintre noi a avut un motiv diferit pentru a alege această destinație, dar cu toții ne-am întrebat la un moment dat dacă nu reproduceam gestul curatorial-colonial de a porni într-o explorare care nu avea alt scop imediat decât călătoria în sine și curiozitățile care o susțineau. Ajungând să fim identificați cu o echipă a Națiunilor Unite, devenind suspecti prin simpla alăturare a pașapoartelor noastre sau doar găsindu-ne la rândul nostru în poziția celui exotic, a schimbat mult echilibrul inițial și a transformat întregul voiaj într-o experiență în care am descoperit lucruri despre noi la fel de mult ca și despre locurile pe care le-am văzut.

Istanbul - Sofia - Skopje - Tirana - Dubrovnik - Zagreb - Belgrad - București - Timișoara - Budapesta. Acesta a fost itinerariul (și regiunea geografică este desigur relativ desemnată prin Balcani, dar traseul simbolic de la Istanbul la Viena, pe care l-am conceput inițial, face parte dintr-o altă discuție). Am călătorit cu trenuri, taxiuri și autobuze de noapte, am văzut două bienale, în Istanbul și Tirana, am întâlnit mai ales artiști, dar și câțiva curatori,

am avut personaje speciale care ne-au însoțit, precum Maica Teresa despre care tot nu suntem încă siguri dacă a fost mai mult din Macedonia sau din Albania, am vizitat câteva muzee de artă contemporană și cu siguranță am sfârșit prin a discuta despre această experiență multe luni după aceea.

Simpozionul *Academy Remix*, care a avut loc în noiembrie 2005 la Frankfurt² a venit să adauge ceva în plus imaginii pe care ne-am făcut-o despre regiune și problemele discutate, cum ar fi, de pildă, importanța inițiativei artiștilor în țări unde structurile de bază ale sistemului nu există sau întâmpină probleme în a răspunde nevoilor reale ale contextului respectiv.

Aceste două experiențe au dat forma numărului 7 al revistei *e-cart*³, transformându-l astfel în primul număr dedicat în întregime regiunii. Totuși, selecția materialelor nu a urmat traseul geografic, ci a încercat să identifice anumite preocupări paralele, motive similare pe care le-am regăsit în lucrările văzute și discutate. Un text, în special, a apărut drept liantul perfect pentru toate acestea, un text care a constituit prezentarea curatorului din Rusia, Ekaterina Degot la seminarul din Frankfurt mai sus menționat. Intitulat *Proiect vs. opera de artă*, textul analizează deplasarea actuală în terminologia și implicit în economia discursului și educației din arta contemporană, către „proiect” ca o întreprindere continuă, uneori pe toată durata vieții artistului, stimulată de o preocupare foarte personală față de probleme mai mult sau mai puțin sociale și politice. Observând dificultatea studenților în arte de a-și gândi arta în termeni de „proiect”, într-un sistem în care atât piața de artă, cât și educația încă privilegiază producția de obiecte (și aceasta nu e doar o caracteristică specifică Europei de Est), Ekaterina Degot arată și pericolul elaborării artificiale de proiecte sub impulsul subiectului zilei sau a motivației aceleași piețe, care poate vinde la fel de bine atât „proiecte”, cât și obiecte de artă.

Provocarea de a-i încuraja pe artiști să realizeze proiecte valide, determinate de obsesiile lor și de interese reale și pe termen lung, este cu siguranță unul din obiectivele profesorului de artă, dar devine și preocuparea curatorului. *e-cart 7* a fost, cu siguranță, motivat de dorința de a expune câteva din ceea ce am considerat a fi astfel de proiecte. În plus, atunci când am strâns toate materialele la un loc, au apărut conexiuni interesante, care ne-au făcut să înțelegem că întrebări precum aceea dacă există o specificitate a artei provenind din această regiune sunt legitime, și chiar dacă lucrurile nu pot fi generalizate, este totuși adevărat că similarități în context determină afinități în răspunsurile la acel context.

Astfel, de exemplu, prezența sau absența unui muzeu de artă contemporană în țările prin care am trecut a fost abordată în lucrările lor de câțiva din artiștii pe care i-am întâlnit. *Palatul prezidențial* este proiectul artistului macedonean Oliver Musovik, care în 2003 a reacționat la propunerea autorităților orașului Skopje de a converti clădirea Muzeului de Artă Contemporană în rezidența președintelui republicii, care, fiind o instituție nouă în Macedonia, înființată doar după stabilirea independenței în 1991, nu avea o locație a sa, fiind temporar găzduită în clădirea Adunării Naționale. Arătând absurditatea instalării unei instituții politice într-o clădire care a fost concepută de la început drept muzeu, fără a oferi o alternativă în schimb, Oliver Musovik a propus un proiect în care a schimbat identitățile celor două clădiri, nu doar făcând vizibil în mod literal cum ar fi arătat muzeul cu covorul roșu și gărzile prezidențiale la intrare, dar și gradul în care arta este întotdeauna într-o poziție de dependență față de puterea politică.

O situație mult mai delicată și mai lipsită de umor, cea a Muzeului de Artă Contemporană din București, a fost prezentată în *e-cart 7* în mod indirect. În lui

[1] De la masterul în *Curating Contemporary Art*, Royal College of Art din Londra. Aceștia au fost: Jonathan Carroll (Irlanda), Elena Crippa (Italia) și Tobi Maier (Germania).

[2] Simpozionul *Academy Remix* a fost organizat de Staatliche Hochschule für Bildende Künste - Städelschule, Frankfurt/Main, în cooperare cu Missing Identity, Kosovo, și relations (proiect inițiat de German Federal Cultural Foundation).

[3] *e-cart* este o revistă independentă de artă, publicată pe internet la adresa www.e-cart.ro. Între 2003-2006 a funcționat ca o structură informală, iar din 2006 este unul din proiectele asociației *e-cart.ro*, cu locația în Câmpina, România. Echipa *e-cart.ro*: Eduard Constantin, Mădălin Geana, Angelica Iacob, Simona Nastac și Raluca Voinea.

[4] Acesta este genul de proiect pe care am încercat să-l subliniem constant, de asemenea, în numerele anterioare din *e-cart*, atunci când am prezentat de exemplu CAA, proiectul Liei Perjovschi, spațiul artistic *H.arta* din Timișoara sau Studioul *Protokoll* din Cluj.

proiectul ei *În afara hărții. În București*, arhitecta și artista Ioana Marinescu a prezentat cercetarea ei despre cartierele din București distruse pentru a face loc Casei Poporului și bulevardului Victoria Socialismului. Prin interviuri cu oameni ale căror vieți au fost dramatic schimbate de planul „grandios” și prin materiale de arhivă care, unele, sunt singurii martori ai unei memorii șterse, Ioana Marinescu vorbește despre un loc al absenței. Cercetarea ei face dureros de vizibil un gol pe care toate încercările de a-l umple cu semnificație, prin reconversia Casei Poporului și a împrejurimilor sale, au eșuat până acum.

Dacă întrebarea *Avem un muzeu, este bun?* pare să fie suspendată pentru moment în România, artistul bulgar Ivan Moudov a pus o altă întrebare, în 2005: *Nu avem un muzeu de artă contemporană, așa că de ce să nu deschidem unul?* El a conceput o campanie mediatică inteligentă pentru a anunța deschiderea Muzeului de Artă Contemporană în Sofia. Folosind retorica jurnalistică și mizând pe așteptările publicului și pe miturile naționale (anunțând de exemplu prezența artistului de origine bulgară Christo la vernisaj), Ivan Moudov a reușit în fapt să aducă o mulțime diversă pentru falsa deschidere, printre care ambasadori și alți reprezentanți oficiali. Dacă instituția de artă contemporană este legitimată și de setul de reguli de protocol care o înconjoară, atunci cu siguranță muzeul din Sofia a fost oficial deschis. Mai rămâne să fie și construit, dar ce e mai interesant e încrederea artiștilor tineri că o astfel de instituție e necesară, deși, în Sofia, ca și în București, precaritatea resurselor pentru producția și expunerea artei contemporane ar trebui să provoace apariția altor structuri, mai dinamice și mai potrivite pentru a stimula acest context.

În fapt am prezentat și câteva din aceste structuri în revista *e-cart*, toate fiind inițiative independente ale unor artiști: astfel, am privit galeriile *Press to Exit* din Skopje, *Exit* din Peje, Kosovo sau bienala *Periferic*, ca tipuri diferite de proiecte, în care artiștii crează un cadru în locul unei lucrări⁴.

Expoziția *Istoriei întrerupte*, deschisă la Moderna Galerija (Muzeul de Artă Modernă) din Ljubljana în aprilie 2006 pe care am prezentat-o ca pe un fel de concluzie a numărului 7 din *e-cart* a fost o confirmare a faptului că, departe de a fi fenomene izolate, practicile artiștilor de a-și asuma aceste inițiative în contextele lor și de a îndeplini rolurile nu doar de curatori, dar și de arhiviști, istorici, antropologi, etc. sunt curente în multe din spațiile non-vestice.

Au fost și alte proiecte, de asemenea incluse în *e-cart* 7, pe care noi, grupul de curatori, le-am găsit foarte interesante în această călătorie, în felul în care erau legate de discuțiile noastre anterioare la Londra. Cartea autorilor Hardt și Negri, *Empire*, a născut dispute aprinse în seminariile noastre, așa că a fost reconfortant și amuzant să descoperim interesul critic pentru această carte și literatura din jurul ei al artistului din Ungaria Szacsva y Pál. Instalația lui *Empire în culori diferite* și video-ul mai recent *O plimbare prin Empire* sunt, ambele, comentarii subtile asupra unei dezbateri intelectuale care adesea are loc doar în mediul academic și care, cu siguranță, ar avea nevoie de o abordare mai relaxată și o reconsiderare a distanței pe care o avem față de concepte foarte grele. Precum camera lui Szacsva y Pál, care urmărește o furnică literalmente mergând prin paginile din *Empire*, și mărește cuvinte precum „muncă”, „exploatare”, „capitalism”, „critică”, efectul fiind acela în care mărimea cuvintelor devine invers proporțională cu înțelesul lor.

Poate cea mai importantă „descoperire” pe care am făcut-o în această călătorie a fost în fapt o confirmare, aceea că în spații care nu sunt contaminate încă de un set de reguli foarte stricte, de cele mai multe ori dictate de piață sau



găsim răspunsuri neașteptate și abordări proaspete ale unor probleme care, de altfel, pot fi la fel de presante oriunde. În ce privește urgențele specifice ale fiecărui loc, precum cele pe care le-am întâlnit în Balcani, acestea, cu siguranță, au nevoie de mai mult context pentru a fi înțelese decât acela pe care îl poate construi o revistă de artă.

Belgrade - Museum of Contemporary Art

Maybe the most important “discovery” that we made on this trip was in fact a confirmation, that in spaces which are not yet contaminated by a very strict set of rules, most often dictated by the market or by a discourse infinitely reproducing itself, one is more likely to find unexpected answers and fresh approaches towards issues that can be otherwise just as pressing everywhere. As for the specific urgencies of each place, such as the ones we encountered in the Balkans, they for sure need more context to be understood than the one which an art magazine can build.

Raluca Voinea is an art critic and curator. She studied *Curating Contemporary Art* MA at Royal College of Art in London. Since 2003 she is founder and editor of *e-cart* magazine (www.e-cart.ro).

building contexts_networking contexts

Someone told me recently that today it is hype in the Western art world to have a Balkan friend. Looking at professionals from Western (European) countries who become very interested in the region of the Balkans or in a particular country from what was once known as the East, one can certainly find behind this interest a motivation which is most of the times generated by direct, personal relationships with people coming from there or met there. It is also a fact that when someone wants to visit these countries, they are always recommended to meet certain people and make some obligatory studio visits, and they are very seldom sent to see institutions. The personal relations that result from such encounters determine also the nature of their engagement with the art produced in these countries. As it happens, this engagement becomes more nuanced and substantial once the context is known, whether it is in relation to the art produced there or to the very ideas and trends developed outside that context. In the same way, the research trip became an essential tool for any curator or critic, understood more and more not as a way of “discovering” exotic artists, but as a starting point for reconsidering preconceived ideas and developing concepts and relationships that go beyond mere self-contemplation.

I went on one of this research trips through the Balkans, with three of my colleagues¹, about a year ago. Each one of us had a different motivation for choosing to embark on this journey, but we all wondered at some points if we were not reproducing the colonial-curatorial gesture by going on an exploration which did not have other immediate purpose than the voyage itself and the curiosities that sustained it. Coming to be identified with an United Nations team, being suspect by the simple juxtaposition of our passports or just finding ourselves in the position of the exotic changed a lot the initial balance and turned the whole trip into an enriching experience where we discovered things about ourselves as much as about the places we saw.

Istanbul - Sofia - Skopje - Tirana - Dubrovnik - Zagreb - Belgrade - Bucharest - Timișoara - Budapest. This was the itinerary (and the geographic region is of course only relatively designated as the Balkans as the symbolic itinerary from Istanbul to Vienna, which we originally conceived, is part of another discussion). We travelled by trains, taxis and buses, we saw two biennials, in Istanbul and Tirana, we met mostly artists but also a few curators, we had our special characters who followed our route, like Mother Teresa whom we still are not sure if she was more Macedonian or Albanian, we visited some museums of contemporary art, and for sure we ended up discussing about this experience for months after.

The symposium *Academy Remix*, which took place in November 2005, in Frankfurt², came to add something to the picture we've seen and to the issues we discussed, such as the artists' agency in countries where basic structures of the system do not exist or are having problems in responding to the real needs of the context.

These two experiences shaped the content of the 7th issue of *e-cart*³ magazine, making it also the first issue entirely dedicated to the region. However, the selection of the materials did not follow the geographical route, but tried to identify some parallel concerns, some similar motifs that occurred in interesting ways in the works seen and discussed. One particular text seemed to be the perfect link for all these, a text which constituted the presentation of the Russian curator Ekaterina Degot at the above mentioned seminar in Frankfurt. Entitled *Project vs. artwork*, the text analyses the current shift of terminology and implicitly of economy in the contemporary art discourse and education, towards the “project” as an ongoing, sometimes lifelong undertaking of the artist, stimulated by very personal engagement

[1] From the *Curating Contemporary Art* MA at the Royal College of Art in London. My colleagues were: Jonathan Carroll (Ireland), Elena Crippa (Italy) and Tobi Maier (Germany).

[2] *Academy Remix* symposium was organized by the Staatliche Hochschule für Bildende Künste - Städelschule, Frankfurt/Main, in co-operation with Missing Identity, Kosovo, and relations (relations - a project initiated by the German Federal Cultural Foundation).

[3] *e-cart* is an independent art magazine, published on the internet at www.e-cart.ro. Between 2003-2006 it functioned as an informal structure, and from 2006 it is one of the projects of the association *E-cart.ro*, based in Câmpina, România. *e-cart.ro* team: Eduard Constantin, Mădălin Geana, Angelica Iacob, Simona Nastac and Raluca Voinea.

[4] This is also the kind of project we tried to emphasize constantly in the previous issues of *e-cart*, when presenting CAA, the project of Lia Perjovschi, *H.arta* art space in Timișoara or *Protokoll* studio in Cluj.

with more or less social or political issues. Observing the difficulty of the art students to think their art in terms of “project-based”, in a system where both the art market and education still privilege the production of objects (and this is not a characteristic specific of Eastern Europe only), Ekaterina Degot also points to the danger of the artificial elaboration of projects under the impulse of the topic of the day or the motivation of a market which can sell “projects” just as well as objects.

The challenge to encourage the artists to pursue valid projects, determined by their obsessions and genuine long-term interests is certainly one of the tasks of the art educator, but it becomes also the concern of curators. It was definitely the desire to expose some of what we considered to be such projects that motivated *e-cart* 7. However, when we gathered all the materials together, interesting connections appeared, and made us aware of that questions such as the one if there is a specificity to the art coming from this region are legitimated, and even if things cannot be generalised, it is nevertheless true that similarities in context determine affinities in the responses to that context.

Thus, for example, the presence or absence of a Museum of Contemporary Art in the countries we've passed through was approached in their works by a few of the artists we met. *The Presidential Palace* is a project of the Macedonian artist Oliver Musovik, who in 2003 reacted to the proposal of the city planners in Skopje to convert the building of the Museum of Contemporary Art into the residence of the President of the Republic, which, being a new institution in Macedonia, only established after the independence of 1991, didn't have a place of its own, being temporarily located in the building of the national assembly. Pointing to the absurdity of installing a political institution in a building which was designed from the beginning as a museum, without offering any alternative instead, Oliver Musovik made a project in which he swapped the identities of the two buildings, revealing not only very literally how the museum would have looked like with the red carpet and the presidential guards at the entrance, but also the degree in which art is always in a position of dependence to political power.

A much more delicate and less humorous situation, that of MNAC in Bucharest, was presented in *e-cart* 7 in an indirect way. In her project *Off the Map. In Bucharest*, the architect and artist Ioana Marinescu presented her research on the neighbourhoods in Bucharest destroyed to make place for Ceausescu's “House of the People” and “Victory of Socialism” boulevard. Interviewing people whose lives have been dramatically modified by the “grandiose” plan, and looking in the archive materials which, some, are the only witnesses of an erased memory, Ioana Marinescu talks about a site of absence. Her research makes painfully visible a void which all attempts to fill with meaning by the re-conversion of the House of the People and its surroundings failed so far.

If the question *We have a museum, is it good?* seems to be suspended for the moment in Romania, the Bulgarian artist Ivan Moudov raised another question, in 2005: *We don't have a museum for contemporary art, so why don't we open one?* He devised a clever media campaign to advertise the opening of the Museum for contemporary art in Sofia. Using the journalistic rhetoric and playing with the expectations and with the national myths (announcing the presence of the Bulgarian-born artist Christo at the opening), Ivan Moudov actually succeeded in bringing a diverse crowd for the fake opening, including ambassadors and other official representatives. If a contemporary art institution is legitimated also by the protocols that surround it, then certainly the museum in Sofia was officially open. It now remains to be built, but what is more interesting is the young artists' confidence that such an institution is needed, although, in Sofia as in Bucharest, the scarcity of resources for contemporary



Sofia - the clock counting the days left until Bulgaria joins the EU (more minimal than the one in Bucharest)

art production and exhibiting should require other structures, more dynamic and better fit to stimulate this context.

We actually presented some of these structures too in the magazine, all of which are independent artist's initiatives: we looked at the galleries *Press to Exit* in Skopje and *Exit* in Peje, Kosovo, or at the *Periferic* Biennial, as different kind of projects, where the artists are creating frameworks rather than works⁴.

Interrupted Histories, the exhibition opened at the Moderna Galerija Ljubljana in April 2006 - which we presented as a sort of conclusion for this issue -, was a confirmation that far from being isolated phenomena, practices of artists assuming this agency in their own contexts and taking up the roles of not only curators, but also archivists, historians, anthropologists, etc. are current in many of the non-Western spaces.

There were other projects, also included in *e-cart* 7, which we, the travelling group of curators, found very inspiring on this trip, in the way they were connected to our discussions in London. The book of Hardt and Negri, *Empire*, raised heated arguments in our seminars so it was really comforting and funny to discover the critical engagement with this book and the literature around it of the Hungarian artist Szacsva y Pál. His installation *Empire in Different Colours* and the more recent video *A Walk Through Empire* are both witty comments on an intellectual debate which takes place often only in the space of academia and which would certainly need a touch of lightness and a reconsideration of the distance we have towards very heavy concepts. Just like the camera of Szacsva y Pál, which follows an ant literally walking through the pages of *Empire* and magnifies words such as “work”, “capitalism”, “exploitation”, “critique”, the effect being that the size of the words is in direct contradiction to their meaning.

Maybe the most important “discovery” that we made on this trip was in fact a confirmation, that in spaces which are not yet contaminated by a very strict set of rules most often dictated by the market or by a discourse infinitely reproducing itself one is more likely to find unexpected answers and fresh approaches towards issues that can be otherwise just as pressing everywhere. As for the specific urgencies of each place, such as the ones we encountered in the Balkans, they for sure need more context to be understood than the one which an art magazine can build.

Translated by Raluca Voinea

Kiev, Ucraina: Construind un context pentru arta contemporană

Tamara ZLOBINA

Reflecția asupra situației ucrainiene specifice a arătat că, pentru noua generație de intelectuali, teza „privatul este politic” este complet inteligibilă. Politicul nu mai înseamnă ceva represiv și totalitar. Cu toate acestea, ceea ce este „public” pare politic și construit cultural; iar ceea ce este privat pare a fi constituit public și poltic. Arta contemporană devine un proiect politic și comercial și pretinde a fi un actor în sfera publică.

Tamara Zlobina este critic de artă și curator din Kiev. Are studii de Istoria artei și Studii culturale și este doctorandă în Filosofie la Institutul Național de Studii Strategice. Pe parcursul anului 2006 a lucrat în calitate de curator-rezident la Centrul pentru Artă Contemporană (Kiev), folosind diferite pseudonime: SCC139, CSC139, CCS139.

Pe 8 septembrie 2006 s-a deschis o expoziție la Centrul pentru Artă Contemporană din Kiev. Titlul *Private with Public* [Privat cu public] pretinde a descoperi câteva teme critice privind noi forme de activitate civilă în Ucraina. Organizarea politică a vieții precum și structura instituțiilor artistice au devenit teme centrale ale expoziției.

Arta contemporană funcționează ca o strategie critică destul de rar în Ucraina. Construcția unui stat național necesită surse de legitimare. Istoria, tradițiile, artele plastice și literatura sunt utilizate în acest fel. Ideologia creează anumite canoane și le fixează prin practici reproduse și oficeri. Arta contemporană se află prinsă în această situație. Dintr-o parte devine un spațiu pentru declarații oficiale (în cazul organizațiilor guvernamentale precum Uniunea Națională a Artiștilor), din cealaltă un proiect în întregime afacerist (în galeriile comerciale). Nu există alți actori în arta contemporană ucrainiană cu excepția inițiativelor private și a rețelelor artistice locale, care funcționează ca locuri critice pentru participanții acestora.

Programul de rezidențe al Centrului pentru Artă Contemporană din Kiev oferă una din puținele posibilități pentru tinerii artiști de a dobândi experiență în cooperarea între ei și în relațiile curatoriale. În august 2006 programul de rezidențe a reunit patru artiști ucrainieni și trei artiști străini. Iwona Golebiewska (PL), Ingela Johansson (SE), Zhanna Kadyrova (UA), Olena Karasyuk (UA), Lesya Khomenko (UA), Mykola Ridnyj (UA), Inga Zimprich (DE/NL) au lucrat împreună și cu alți invitați – alți artiști și curatori. Titlul *Private with Public* a apărut la început ca o provocare intelectuală a curatorului CSC139 (după cum e denumită o persoană care e educată în studii culturale). Un subiect atât de larg a fost ales de CSC139 pentru a trasa schimbările pe mai multe niveluri ale acestui fenomen în arta contemporană din Ucraina. Sub regimul sovietic, noțiunea de privat exista doar ca un loc liber în viața de zi cu zi. Faimoasele „discuții de bucătărie” erau locul privilegiat pentru a comunica și schimba păreri neoficiale. Noile accepțiuni ale „privatului” au apărut în discursul public după căderea Uniunii Sovietice. Sloganul feminist „privatul este politic” [*Private is political*] a devenit mai inteligibil odată cu procesul de comercializare a culturii. Strategiile consumiste și publicitare influențează toate aspectele

vieții. Pun sub semnul întrebării faptul că orice eveniment în viața personală este „cu adevărat o afacere privată”. Sfera publică în Ucraina a intrat sub incidența atacului „democrației sălbatice” [*wild democracy*] în timpul campaniilor electorale din perioada 2004-2006. Marketing-ul politic a fost o parte remarcabilă a vieții cotidiene și a peisajului urban vreme de doi ani. Toate aceste chestiuni privat-politic-publice au creat fundalul pentru proiectul realizat în CCA. Fiecare artist a avut posibilitatea de a-l descoperi dintr-un punct de vedere personal, însă o lună de cooperare a mutat accentul de pe subiectul ca atare pe funcționarea sferei artistice contemporane în Ucraina.

Situația unei permanente comunicări între diferiți profesioniști artiști, curatori, membri ai personalului CCA și vizitatori au provocat o formă deschisă de proces creator. Rezidenții și-au început lucrul în comun cu “*Kitchen project*” [Proiectul *Kitchen*] o serie de prezentări reciproce și pentru vizitatori dezvoltate într-un *Open Laboratory* [Laborator deschis]. Acesta a funcționat ca o mini-școală, serii de prezentări și comunicări pe durata lui august 2006. Elaborarea unui „proces deschis de lucru” și temele de colaborare au condus la ideea realizării Centrului pentru Comunicare și Context [*Center for Communication and Context*] o modificare experimentală a structurii CCA pe durata expoziției finale.

În cele din urmă, expoziția *Private with Public* s-a deschis. S-ar putea recunoaște câteva tendințe în spațiul proiectului: explicarea a ceea ce este Centrul pentru Comunicare și Context și a structurii sale spațiale; documentarea procesului creator privat-public; discuții ale rezidenților despre lucrările dedicate temei „privat cu public”. Sugestia unui nou format pentru CCA a atras atenția asupra contextului producerii și expunerii artei și al comunicării cu publicul. În ideea realizării Centrului pentru Comunicare și Context din Kiev (www.ccc-k.net), spațiul expozițional a fost împărțit în zone roșii, verzi și galbene. Zona roșie a fost dedicată contextului artei contemporane în Ucraina. Inga Zimprich și Ingela Johansson au creat instalații media cu principalii actori ai artei contemporane din Ucraina. Trei monitoare arătau fragmente de conversații cu actualul director al CCA, Yuliya Vaganova, cu fostul director al CCA, Jerzy Onuch, și cu directorul *PinchukArtCenter* [Centrului de Artă Pinchuk], Alexander Soloviov. În conversații se pot recunoaște problemele funcționării și finanțării artei contemporane din Ucraina (în special problemele post-grant / post-Soros și motivele politice). Aceleași întrebări au fost expuse pe pereți în postere cu citate precum: „poți coordona un program de rezidențe pentru tinerii artiști din propriul tău apartament” sau „poți organiza un Centru de Artă Contemporană chiar și în Sahara”. Simpla formă a instalației creată de artiștii străini a ridicat o serie de probleme diverse în acest ambient: tehnici educaționale post-sovietice; absența criticii; indiferența publicului; absența sau aspectul retrograd al instituțiilor; progresiva comercializare a artei etc.

Zona verde a constat din trei elemente bază de date publică, o sală de lectură și un mic spațiu expozițional intitulat *Contact*. Acesta este un spațiu proiect pentru tineri artiști cu un program de lucru dinamic, curat de participanții la *Private with Public*. Tinerii artiști au fost invitați să folosească spațiul în CCCK pentru a realiza lucrări rapide. Principala idee a fost aceea de a sublinia faptul că o instituție necesită spații flexibile folosite în modalități diverse, pentru a rămâne atractivă pentru public și a-și păstra, de asemenea, funcția de platformă pentru ca tinerii să poată experimenta.

Contact a început să funcționeze sincron cu *Private with Public* și a expus câteva proiecte și prezentări: picturile murale ale lui Volodymyr Kuznecov, *Full contact*, și proiectul grupului Psya Krew *Graffiti in Focus*; comunicarea

susținută de Alevtina Kakhidze, prezentări ale unor surse internet www.sekcja.org (revistă de artă poloneză) și galerie on-line <http://www.artinua.com>, proiectele lui Mykola Masenko și Anatolij Byelov.

Proiectele *Contact* au fost o continuare logică a proiectelor *Kitchen* și *Open Laboratory*. Toate materialele de lucru (concepții intermediare, reflecții, înregistrări video ale conversațiilor etc.) au fost păstrate și prezentate ca parte a expoziției în sala de conferințe. Panoul de anunțuri a fost, de asemenea, o parte interesantă a proiectului (<http://www.think-tank.nl/ccck/posters.html>). Artiștii folosesc panoul de anunțuri al CCA către Piața Kontraktova ca interfață pentru anunțurile programului curent. S-au realizat postere la imprimantă și copiator. Este de asemenea posibil să creezi lucrări bazate pe text sau imagine care pot fi imprimate pe format A4 și lipite afară ca mijloc de comunicare directă cu oamenii din stradă.

Center for Communication and Context Kiev - Red Zone dedicated to the context of contemporary art in Ukraine, mixed media, 2006



Zona galbenă a conținut opere ale artiștilor dedicate temei expoziției. Iwona Golebiewska din Polonia a creat instalația video *Between* [Între]. Înregistrarea video de la una din maternitățile din Kiev arată nașterea unui om – proces complet privat, inevitabil public. După cum explică artista însăși, procesul privat s-a transformat în mod absolut într-unul public, în preajma doctorilor, asistentelor și a artistului cu o cameră video. Ca sunet pentru video, Iwona a utilizat voci ale copiilor jucându-se în curțile din Kiev. Artistul și criticul polonez Anna Lazar a notat în cronică expoziției că imaginile lwonei nu se încadrau în iconografia tradițională a „mamei, copilului, detergentului” sau a „mamei, copilului, națiunii”. Înregistrarea video suficient de francă a nașterii a generat reacții puternice printre vizitatori. Ideea originară a devenit mai clară raportată la video-ul din instalația concepută de Mykola Ridnyj. Ambii artiști au subliniat independența proceselor sociale față de purtătorul lor. Proiectul realizat de Mykola *Visa denied* [Viza interzisă] a constatat din fotografii de identitate, o imagine a graniței Ucrainiano-Poloneze și un video. Acțiunea are loc lângă ambasada Germaniei din Kiev – artistul-„aplicant” a decis să se întindă în fața clădirii, așteptând un răspuns. Mykola a folosit conversațiile sale cât de

înregistrate cu gărzile ca sunet pentru video. Discuțiile aproape ridicole despre dezordinea publică, pedepse și munca socială rezonă cu calma și pașnica acțiune de pe stradă. Ideea este clară: dorința privată de a călători în străinătate poate fi ușor transformată într-un proiect politic atunci când cel care o nutrește este un cetățean (în special al unei țări din „lumea a treia”). Disparitatea dintre sunet și imagine funcționează din nou ca un catalizator pentru o explicație culturală mai profundă a proiectului. Vulnerabilitatea existenței devine manifestă în cele mai private momente ale vieții care capătă înțelesuri politice și culturale neașteptate. Asemenea situații arată cât de încărcată cultural poate fi noțiunea de „privat”. Călătorie, naștere, moarte, muncă, educație, comunicare (indiferent dacă este sau nu vorba de alegerea cuiva) sunt inițiativă / modele / trasee în împrejurimile publice. Opera Olenei Karasyuk a subliniat complexa relație dintre obiectul uman și mediul său înconjurător (obiect format de mediul ambient) prin două exemple: dimensiunea estetică a riturilor funerare și apropierea de procesul creator.

Ea a propus două instalații. Prima imită un mormânt cu flori artificiale, ale căror petale sunt construite din fotofilm. Fluturi enormi cu aripi de dantelă sunt lipiți de panglica lipicioasă de deasupra mormântului. Interpretând original tradiția ucrainiană a decorațiunilor funerare, artistul sugerează să ne gândim la funcția publică a unui act vital privat (moartea). La fel ca și nașterea, moartea se transformă într-un proces public independent de persoană – memoria privată a unei familii este întregită de ritualuri publice, creând un spațiu cultural în locul unui eveniment privat. Aspectul artificial al fluturilor și florilor face aluzie la modelele culturale de viață gata să fie folosite de la naștere și până la moarte. Aceste modele obtuze nu lasă posibilitatea multor alegeri private în Ucraina. Cultura tradițională se reproduce ea însăși în milioane de vieți private. Asemenea procese ar putea fi confortabile dacă îți este suficient să îți concepi propria originalitate doar în fotografii private și albume fotografice, însă se transformă în puternice limitări invizibile atunci când ar dori să treacă granițele culturale și standardele obișnuite în sfera publică.

Cea de a doua instalație a fost concepută ca un model de atelier. Șevaletul cu o rochie neagră este împrejmuț cu o plasă de sârmă dintr-o parte și cu un zid afișând fotografia unei ferestre zidite de cealaltă parte. Rochia neagră putea fi recunoscută ca un auto-fetiș al artistei. Prin rețeaua de sârmă spațiul „atelierului” este deschis privirii din afară – lumea poate intra și sta întemnițată acolo. Fereastra zidită arată că o imensă parte a procesului creator este lăsat în interiorul artistului (sau comunității?). În contrast cu video-urile documentare ale întâlnirilor din *Laborator*, instalația Olenei indică condițiile reale ale artei contemporane în Ucraina. Relația dintre artist și cultură este mai degrabă privată și închisă față de discuțiile publice care au loc de obicei deasupra câmpului problemei.

Operele realizate de Lesya Khomenko abordează ironic această tendință. Dezvoltând o idee despre privat și public în procesul artistic, ea a creat un video educațional despre metode de creație și a propus o serie de pânze, care ar putea fi considerate drept documentare. Picturi de mari dimensiuni, realizate cu patos, arată momente de interacțiune neoficială între artiști (copiate după fotografii instantanee). Schițele nocturne de beție, distracție și dans sunt destul de banale și nu se încadrează în stereotipurile despre zilele boeme ale întregii săptămâni, care sunt considerate de obicei o vacanță permanentă. Nu sunt convinsă că Lesya a dorit să arate deșertăciunea și inutilitatea discuțiilor artistice din cercurile de cunoscuți. Dar, în situația în care discuțiile despre arta contemporană sunt în fapt doar discuții artistice contemporane, singura cale de

ieșire înțeleaptă pentru un artist este să rădă. Dacă un artist nu dorește strălucire și faimă rămâne necunoscut, necitit, lipsit de orice influență, de orice critic (un mic avantaj – necenzurat). Nu este accidental faptul că pe parcursul desfășurării activităților din cadrul *Open Laboratory* rezidenții au folosit megafonul și și-au expus conversațiile pe străzi și în piețe. Faimosul grup artistic ucrainian REP (Revolutionary Experimental Space) a folosit aceeași strategie: dacă nu veniți la arta contemporană, vine arta contemporană la voi. Aceasta este o metodă curajoasă și interesantă de aceea activitățile REP sunt remarcabile nu doar în Ucraina. Însă o asemenea strategie este în fapt un urlat de disperare. Performance-urile în stradă se epuizează în torente de publicitate și politică, uimesc inert locuitorii și lasă descrieri superficiale pe paginile revistelor de modă și ale ziarelor. Povestea mitică despre Oleg Kulik, care a vrut să-l muște pe Slavoj Žižek, este cea mai bună metaforă pentru relația dintre artă și discursul critic. Artă contemporană arată rănilor deschise ale societății care ar trebui îngrijite de filosofie și critica umanitară. Poate fi un proces dureros în special dacă discursul critic este absent (sau dacă este orientat mai degrabă către canonul ridicat al textelor filosofice decât către realitate). Scena artistică ucrainiană întreprinde uneori o analiză strălucită a culturii și societății și arată clar rănilor dar nu are nici un mediu critic pentru a lucra împreună cu acesta. De aceea, ea trece în viața cotidiană și își formează propriul discurs destul de agresiv față de combinația de academism-comercial. Se poate să nu-ți pese de arta contemporană, însă artei contemporane îi pasă de tine.

O altă problemă pentru arta ucrainiană este absența educației percepției conjugată cu un sistem educațional demodat. Nu este însă o problemă de absență a publicului. După târgul de artă Art Moscow, arta contemporană a devenit un *hobby* la modă pentru înalta societate. Moda cauzează comercializarea artei și crează o formulă de succes: un mic protest plus originalitate moderată plus conținut liniștit plus formă plăcută (preferabil pictură). E bine dacă poți folosi o operă de artă. Printre diversele obiecte prezentate în cadrul expoziției *Private with Public* s-a numărat și instalația Zhannei Kadyrova care aproape că a dispărut până la sfârșitul expoziției. Folosind materialele sale favorite (beton și cărămidă) ea a creat un bufet suedez cu vin alb și *canapé*. O *canapé* făcută de un artist faimos poate fi un stilat accesoriu în apartamentul personal. Publicul a arătat cum văd oamenii arta contemporană la deschiderea lui *Private with Public*. Vizitatorii s-au angajat ei înșiși activ în expoziție – au adăugat *grafitti ketchup* în camera cu picturile lui Kuznetov, au fotografiat instalația lui Ridnyj și aproape că au distrus „bufetul suedez” creat de Kadyrova. Întregul proces pregătitor al proiectului a fost orientat către comunicare. Poate că de aceea oamenii s-au simțit incredibil de liberi la deschidere și au început surprinzător să se joace cu artiștii: dacă tu poți picta pe pereți, putem noi; dacă tu poți ieși pe stradă și deveni o parte din viața cotidiană și noi putem merge în galerii și deveni o parte a proiectelor tale. A fost *full contact* și a fost un succes: încă avem un deficit de critică, însă avem deja joc interactiv cu publicul. Același public a transformat amenajarea statică în proces dinamic, în care subiectul static-dinamic a trecut de la textele conceptuale la spațiul acțiunii imediate.

Analizând evenimentul *Private with Public* (prezentarea și procesul de lucru preliminar) este posibil să urmărim apariția unor noi înțelesuri pentru concepte uzuale. Reflecția asupra situației ucrainiene specifice a arătat că, pentru noua generație de intelectuali, teza „privatul este politic” este complet inteligibilă. Politicul nu mai înseamnă ceva represiv și totalitar. Cu toate acestea, ceea ce este „public” pare politic și construit cultural; iar ceea ce este privat pare

a fi constituit public și politic. Privatul este „împreună cu” publicul – aceste fenomene nu ar mai putea exista unul fără celălalt. Operele artiștilor ucrainieni și străini reprezintă o nouă situație și oferă discuții asupra condiției post-sovietice de „privat cu public” ca și asupra artei contemporane și câmpului critic în Ucraina.

Într-o lume globalizată, procesul artistic luptă adesea pentru supraviețuire. În funcție de situația locală, această luptă se poate transforma în miezul acestor procese. Artă contemporană devine un proiect politic și comercial și pretinde a fi un actor în sfera publică. Vechea poveste despre artiștii conformiști și non-conformiști în cadrul regimului s-a transformat ea însăși dobândind dimensiunile comerciale și publicitare ale talentului, tendințelor și mărcilor lumii artei. Privind arta contemporană ucrainiană, întâmpini o serie de probleme specifice unei culturi de tranziție. Locația geografică între Europa și Rusia face din Ucraina o regiune de graniță cu diverse tipuri de cultură



Mykola Ridnyj - *Visa denied*, installation, 2006

coexistente. Moștenirea post-sovietică, aflată în conflict cu noua mitologie națională, constituie un fundal pentru toate procesele publice incluzând activități artistice și viitoarea comercializare a artei. Este posibil ca proiectul Centrului pentru Comunicare și Context să continue? În absența instituțiilor din Kiev, CCKK a operat în timpul desfășurării evenimentului *Private with Public* ca un spațiu condus de artiști și ca o inițiativă auto-organizată. Au creat ei un anumit context sau exista deja? Au creat o rețea sau doar s-au distrat? Care ar trebui să fie reacția la expoziție – a se juca sau a analiza? Ce înțelegi atunci când câteva sute de oameni se simt suficient de liberi pentru a dansa, a sta pe iarbă și a participa la expoziție? Cum poate fi citit corpus-ul multistratificat al expoziției fără o pregătire prealabilă? Cât de important este contextul pentru artă, poate fi artificial creat sau opera de artă îl conține deja? Cum se pot schimba înțelesurile dacă *Private with Public* va fi expus într-o altă galerie, oraș, țară... Poate că ar trebui încercat?

Kiev, Ukraine: Creating Context for Contemporary Art

Tamara ZLOBINA

The reflection on the specific Ukrainian situation showed that for the new generation of intellectuals the thesis “private is political” is fully understandable. Political doesn't mean repressive and totalitarian any more. However “public” looks political and constructed by culture; “private” looks constructed by public and political. Contemporary art became a political and commercial project and pretends to be an actor in public sphere.

Tamara Zlobina is an art critic and curator, working in Kiev and living in different cities (Kiev, Lviv, Kamenec-Podilskyj), Ukraine. She has degrees in Art History, and Cultural Studies, and she is a PhD candidate in Philosophy at National Institute for Strategic Studies. During 2006 she worked as curator-resident in Center for Contemporary Art (Kiev), using different nicknames - SCC139, CSC139, CCS139.

On September 8, 2006, an exhibition was opened in the Center for Contemporary Art from Kiev. The title *Private with Public* pretends to discover some critical issues about new forms of civil activities in Ukraine. Political organization of life as well as structure of artistic institutions became core topics of the exhibition.

Contemporary art functions as critical strategy rather rarely in Ukraine. National state building demands for legitimizing sources. History, traditions, fine arts and literature are used as such. Ideology creates some canons and fixes it in reproducing practices and celebrations. Contemporary art is caught in this situation. From one side it became a space for official statements (in case of governmental organizations like National Artists Union), from other completely business project (in commercial galleries). There are no other actors in Ukrainian contemporary art except of private initiatives and local artistic networks which function as educational and critical sites for their participants.

Residence program in Kiev's Center for Contemporary Art is offering one of the few possibilities for young artists to take some experience in cooperating with curators and one another. In August 2006 the residency program brought together four Ukrainian and three foreign artists. Iwona Golebiewska (PL), Ingela Johansson (SE), Zhanna Kadyrova (UA), Olena Karasyuk (UA), Lesya Khomenko (UA), Mykola Ridnyj (UA), Inga Zimprich (DE/NL) worked together and with invited guests other artists and curators. The title “private with public” appeared on the very beginning as an intellectual provocation from curator CSC139. Such an extraordinarily wide topic was chosen by CSC139 (a person who has cultural studies education) to trace multilevel changes in this phenomenon in contemporary Ukraine. Under Soviet regime the notion of "private" existed as sole free site in daily life. Famous "kitchen talks" were the place for communicating and exchanging un-official thoughts. The new notions of private appeared in public discourse after the fall of Soviet Union. Feminist's statement "private is political" became more understandable with the commercialization of culture. Consumer and advertising strategies influence all aspects of life. They question the idea that every event in personal life is "really private business". Public sphere in Ukraine got under attack of "wild democracy" during election companies 2004-2006. Political marketing have been a remarkable part of daily life and cityscape for two years. All these private-political-public issues created the background for the project realized in CCA. Each artist had the possibility to discover it from a personal point of view but a month of cooperation shifted accent from the topic itself to the functioning of contemporary art sphere in Ukraine.

The situation of a permanent communication between different professionals artists, curators, CCA staff and visitors provoked open form of working process. Residents began their common work with *Kitchen project* series of presentations for each other and visitors developed into *Open Laboratory*. It functioned as a mini-school, series of lectures and presentations during August 2006. Elaboration of "open work process" and "collaboration" issues resulted in idea of *Center for Communication and Context* experimental modification of CCA structure for the period of the final exhibition.

Finally the exhibition *Private with Public* was opened. One could recognize few trends in project's space: explanation of *Center for Communication and Context* and of its spatial structure; documentation of private-public creative process; discussion between art works of residents devoted to "private with public" subject-matter. The suggestion of a new format for CCA focused attention on the context of producing and demonstration of art and communication with audience. According to the idea of the *Center for Communication and Context*, Kyiv (www.ccc-k.net), exhibition space was divided into red, green and yellow zones. Red zone was dedicated to the context of contemporary art in Ukraine. Inga Zimprich and Ingela Johansson created media installations by interviews with main persons in Ukrainian contemporary art. Three monitors showed fragments of conversations with current director Yuliya Vaganova, the former director of CCA Jerzy Onuch and the director of new PinchukArtCenter Alexander Soloviov. In conversations one could recognize functioning and financing issues of contemporary art in Ukraine (especially post-grant / post-Soros and political motives). The same questions were brought up on walls in posters with quotations like "you can coordinate program of residence for young artists even from you personal apartment" or "one can organize a Center for Contemporary Art even in Sahara". Simple form of installation made by foreign artists opened all set of problems in this milieu: post-soviet educational schemes; an absence of art criticism; indifferent audience; absence or backwardness of institution, progressive commercialization of art etc.

Green zone consisted of three elements bulletin board, lecture room and small exhibition space *Contact*. This is a project space for young artists with dynamic time schedule, curated by participants of *Private with Public*. Young artists were invited to use the space in CCCK to make quick works. Main idea was to stress that an institution needs flexible spaces used in many different ways, to stay interesting for the public but also keep its function as a platform for young people to experiment.

Contact began functioning synchronously with “Private with Public” and presented few projects and presentations: Volodymyr Kuznecov's mural paintings *Full contact*, group project Psya Krew *Graffiti in Focus*; lecture of Alevtina Kakhidze, presentations of internet-sources www.sekcja.org (Polish art magazine) and on-line gallery <http://www.artinua.com>, Mykola Masenko's and Anatolij Byelov's projects.

Contact activities were a logical continuation of *Kitchen* and *Open Laboratory* projects. All working materials (intermediate conceptions, reflections, videotape recordings of conversations etc.) were preserved and presented as part of the exhibition in lecture room. The announcement board was also an interesting part of the project (<http://www.think-tank.nl/ccck/posters.html>). Artists use CCA announcement board facing Kontraktova Square as interface for announcements of the current program. Posters were made on the printer and copy-machine. It is also possible to create text- or image-based works which can be printed on A4 and glued outside as a direct communication with people on the street.



Yellow zone contained works of artists devoted to the topic of exhibition. Iwona Golebiewska from Poland created the media-installation *Between*. The videotape recording at one of Kiev's maternity hospitals shows birth of human being – completely private, inevitably public process. As the artist herself explains, the private appearance process turned absolutely into a public one, surrounded by doctors, nurses and the artist with a video camera. Iwona used for sound in the video voices of children playing in Kiev's courtyards. Polish artist and art critic Anna Lazar noted in the exhibition review that Iwona's images didn't fit in the traditional iconography of "mother, child, washing powder" or "mother, child, nation". Sufficiently frank videotape of birth caused strong reaction among visitors. The original idea became clearer in interrelation with the video from Mykola Ridnyj's installation. Both artists underlined the independence of social processes from their bearer. Mykola's project *Visa denied* consisted of photos for documents, a view of Ukrainian-Polish border and a video. The action takes place near the German embassy in Kiev the artist "applicant" decided to lie in front of it, waiting for an answer. Mykola used his recorded conversation with guards as sound for the video. Almost ridiculous talks about public disorder, punishment and social works resonate with calm and peaceful action on the street. The idea is clear: the private wish to travel abroad can be easily transformed into a political project when its bearer is a citizen (especially of a "third world" country). The disparity between sound and picture once again works as a catalyst for a deep cultural explanation of the project. Vulnerability of being becomes apparent in the most private moments of life which unexpectedly gain political and cultural meanings. Such situations show how culturally related can be the notion of "private". Travel, birth, death, work, education, communication (no matter if by own's choice or not) are private initiatives / models / routes in public surroundings. Olena Karasyuk's work pointed out the complex relationship between the human object and its surroundings (object formed by surroundings) by two examples: aesthetic dimensions of funeral rites and closeness of creative process.

She proposed two installations. The first one imitates a grave with artificial flowers, whose petals are made from photofilm. Enormous butterflies

with lace wings are glued to sticky ribbon above the grave. Originally interpreting Ukrainian tradition of funeral decorations, the artist suggests to think about the public functioning of a private vital act (death). The same as birth, death turns into public process independently from the person – private memory of a family is complemented by public rituals, creating a cultural space instead of a private event. The artificial character of flowers and butterflies alludes to culturally constructed models of life ready for use from birth to death. These obtrusive models don't leave many possibilities for private choice in Ukraine. Traditional culture reproduces itself in millions of private lives. Such processes could be quite comfortable if it's OK for you to concern your own originality just in private photofilms and photoalbums, but turn into hard invisible limitations when the person would like to cross cultural borders and customary standards in public sphere.

The second installation was created as a model of studio. The easel with black dress is bounded with wire net from one side and a wall with photo of immured window from the other. Black dress could be recognized as auto-fetish of artist. Through the wire net the space of "studio" is open for view from outside world can come in and stay imprisoned here. The bricked-up window shows that a huge part of the creative process is left inside the artist (or community?). In contradiction with the documentation videos of *Laboratory* meetings, Olena's installation indicates the real conditions of contemporary art in Ukraine. Interrelation between artist and culture is rather private and closed from endless public discussions which usually take place just on the top of the problem field.

Works of Lesya Khomenko ironically proceed with this trend. Developing an idea about private and public in the artistic process she made an educational video about methods of creation and proposed a series of canvas, which could be determined as documentary. Pathos big paintings show moments of unofficial intercourse between artists (copied from flash photos). Evening sketches of drinking-bout, fun and dance are quite banal and don't fit into stereotypes about bohemia week-days, which are usually considered as permanent holiday. I don't really think that Lesya wanted to show emptiness and uselessness of artistic talks in the circle of acquaintance. But in the situation when all discussions about contemporary art are in fact just contemporary art talks the sole wise way for artist is to laugh. If an artist doesn't wish some glamour and fame he / she stays unnoticed, unread, without any influence, any critic (a little advantage no censorship). It's not by accident that during *Open Laboratory* residents used megaphone and placed their conversations on streets and squares. Famous Ukrainian art-group REP (Revolutionary Experimental Space) used the same strategy: if you don't come to contemporary art, it comes to you. This is a brave and interesting method that's why REP activities are prominent not merely for Ukraine. But in fact such strategy is rather a howl of despair. Performances on streets get lost in flows of advertising and politics, inertly amaze inhabitants and leave superficial descriptions on pages of fashion magazines and newspapers. The mythical story about Oleg Kulik who wanted to bite Slavoj Zizek is the best metaphor for interrelation between art and critical discourse. Contemporary art shows open wounds of society which should be nursed by philosophy and humanitarian criticism. It can be a painful process especially if critical discourse is absent (or if it is oriented rather on the elevated canon of philosophical texts than on reality). Ukrainian contemporary art sometimes makes brilliant analysis of culture and society and shows wounds clearly but doesn't have any critical surroundings to work together. That's why it gets into daily life and forms its own discourse quite aggressively towards the market-academia mix. You may not care about contemporary art but it cares about you.

Another problem in Ukrainian art is the absence of educated perception altogether with an outdated educational system. But it's not a question of absence of audience. After *Art Moscow* trade fair contemporary art became fashionable hobby for high society. Fashion causes commercialization of art and creates a formula of success: little protest plus moderate originality plus tranquil essence plus pleasant form (preferably painting). It's good if you can use a work of art. Variety of exhibition objects on *Private with Public* included installation of Zhanna Kadyrova which almost vanished to the end of the exhibition. Using favorite materials (concrete and tile) she created a Swedish table with wine and canapé. Canapé made from tile by famous artist can be a stylish accessory for one's flat. Public showed how people feel contemporary art at the opening of *Private with Public*. Visitors actively engaged themselves in the exhibition – they added their own ketchup graffiti in the room for Kuznecov's paintings, took photos from Ridnyj's installation and almost destroyed Kadyrova's *Swedish table*. All preparatory process of project was oriented on communication. Maybe that's why people felt themselves incredibly free on the opening and unexpectedly began to play with artists: if you can paint on walls we can too; if you can go to streets and become a part of daily life we can go to galleries and become part of your projects. It was full contact and it was a success – we still have lack of criticism but we already have interplay with public. The very audience converted static display into dynamic process in which the private-public subject-matter passed from conceptual texts to the space of immediate action.

Analyzing the project *Private with public* (display and previous working process) it is possible to trace an appearance of new meanings for usual concepts. The reflection on the specific Ukrainian situation showed that for the new generation of intellectuals the thesis “private is political” is fully understandable. Political doesn't mean repressive and totalitarian any more. However “public” looks political and constructed by culture; private looks constructed by public and political. Private is “with” public these phenomena couldn't exist any more one “without” the other. Artistic works from Ukrainian and foreign artists represent a new situation and offer discussion about post-soviet “private with public” as well as about situation in contemporary art and critique field in Ukraine.

Art processes in a globalized world often fight for survival. Depending on the local situation this struggle can be transformed into the core of these processes. Contemporary art became a political and commercial project and pretends to be an actor in public sphere. The old story about conformist and non-conformist artists under regime transformed itself into popularity and the commercial dimensions of talent, trends and brands of art-world. Looking at Ukrainian contemporary art one can face a whole set of transitional culture problems. Geographical location between Europe and Russia makes Ukraine a border region with coexisting different types of culture. Post-soviet legacy conflicting with new national mythology is a background for all public processes including art activities and further commercialization of art. Is it possible for the *Center for Communication and Context* project to continue? In the absence of institutions in Kiev CCKK operated during *Private with public* as artist-run space and self-organized initiative. Did they create some context or it already was there? Did they create some network or just have fun? Which should be the reaction to the exhibition to play or to analyze? What does it mean when few hundreds of people feel themselves free enough to dance, sit on the grass and participate in the exhibition? How one can read the multilayered body of exhibition without previous training? How important is context for art, could it be artificially created or the art work already contains it? How meanings can be changed if *Private with public* would be shown in another gallery, city, country... Maybe it should be done?



Lesya Khomenko - Documentary Canvas, 2006

PERIFERIC 7

FOCUSSING IAȘI

international biennial for contemporary art

IAȘI, ROMANIA
12-30.05.2006

A întruchipa Iașiul. Strategii alternative de cunoaștere

Alina ȘERBAN

Periferic 7: *Focussing Iași*
Bienală Internațională de Artă Contemporană
Iași, România
mai 2006

Periferic 7: *Focussing Iași / Social Processes* (Procese sociale)
Curatori: Marius Babias și Angelika Nollert
Periferic 7: *Focussing Iași / Strategies of Learning* (Strategii ale învățării)
Curator: Florence Derieux
Periferic 7: *Focussing Iași / Why Children?* (De ce copiii?)
Curator: Attila Tordai-S

Construind contexte_ relaționând contexte

Prin abilitatea curatorilor invitați, Periferic 7 a reușit să evite discursul concentrat asupra exotismului post-comunist, a reușit să ignore comoditatea terminologică a „micilor bienale” și, cel mai important, și-a asumat riscul unei absențe a spectacularului. Concentrându-se asupra structurii cotidianului și a ideii de socialitate în interiorul acestuia, proiectul Periferic nu a ținut către o speculară intelectuală și artistică a unui conținut social, ci a mizat pe o cartografiere detașată a proceselor de formare și definire ale singularității unui context, cum este cel al Iașiului.

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

În realitate, a întruchipa evoluția și dinamica unei societăți înseamnă a releva spațiul de gândire al comunității care o compune. Ajunși în acest punct, trebuie să admitem că, uneori, suntem împiedicați în a renegocia diferit valorile unei comunități de către prezența unei dorințe de a obiectiviza situațiile pe care un parcurs istoric le naște. În acest fel, procesul constant de expulzare al subiectivității din sfera de analiză a fenomenului social și cultural poate favoriza apariția unei „condiții ontologice false” (Adorno). Ca o consecință firească, dezvăluirea rupturii cu realitatea evidentă ne plasează în poziția în care putem opera o schimbare. De aceea, pentru a întemeia strategii alternative de cunoaștere este obligatoriu să revenim asupra experienței subiective, valorizând-o. „Eu”-ul cartezian, repus în drepturi, va alunga, în acest fel, privirea plată și neutră, oferind libertate de expresie fragmentului. În funcție de anatomia proceselor pe care le cercetăm, fragmentul devine un teritoriu al negocierii, al abandonului, al rezistenței, al cunoașterii.

Întruchiparea fragmentului/a fragmentarului printr-un act cultural poate constitui o modalitate prin care dialogul poate fi readus la viață. Termenul de dialog, în acest caz, nu se referă doar la calitatea de a comunica o situație particulară. El devine sursă a elementelor reprezentationale pe care o realitate le deține. Fragmentul, prin trăsătura sa dialogică, indică pașii parcurși de o societate și atrage atenția, în aceeași măsură, asupra precarității relațiilor umane sau asupra instabilității regulilor pe care acceptăm să le jucăm în spațiul nostru comun.

M-am oprit asupra acestor câteva date preliminare pentru a putea schița punctele de pornire ale ultimei ediții ale Bienalei Periferic

Periferic 7: Focussing Iași / Social Processes (Procese sociale)
Artiști:
Luchezar Boyadjiev (Bulgaria)
Boris Buden (Austria/Croatia)
Nicoleta Esinencu (Moldova)
Andrea Faciu (Germania)
H.arta (România)
Christine and Irene Hohenbüchler (Austria)
Laura Horelli (Finlanda)
John Miller (SUA)
Dan Perjovschi (România)
Lia Perjovschi (România)
Hito Steyerl (Germania)
VAD (Vector Art Data Bank)

Periferic 7 Focussing Iași / Strategies of Learning (Strategii ale învățării)
Artiști:
Sandy Amerio (Franța)
Bik Van der Pol (Olanda)
Valentin Carron (Elveția)
Latifa Echakhch (Maroc/ Franța)
Jens Haaning (Danemarca)
Pierre Joseph (Franța)
Mattias Olofsson (Suedia)
Sean Snyder (SUA/Germania)
Simon Starling (Marea Britanie/Germania)
Andrei Ujică & Harun Farocki (România /Germania)

Periferic 7: Focusing Iași / Why Children? (De ce copiii?)
Artiști:
Big Hope (Miklos Erhardt, Dominic Hislop, Elske Rosenfeld) (Ungaria/Scotia/Germania)
Mircea Cantor & Gabriela Vanga (Franța/România)
Nita Mocanu & Hajnalka Bessanyi (Romania)
Ioana Nemeș (România)
Elke Marhöfer (Germania)
Ciprian Mureșan (România)
Katya Sander (Germania /Danemarca)
Nedko Solakov (Bulgaria)
Peter Szabo (Romania/Ungaria)

din Iași, dar și pentru a indica caracterul distinct pe care evenimentul l-a căpătat. Prin abilitatea curatorilor invitați, Periferic 7 a reușit să evite discursul concentrat asupra exotismului post-comunist, a reușit să ignore comoditatea terminologică a „micilor bienale” și, cel mai important, și-a asumat riscul unei absențe a spectacularului. Concentrându-se asupra structurii cotidianului și a ideii de socialitate în interiorul acestuia, proiectul Periferic nu a ținut către o speculare intelectuală și artistică a unui conținut social, ci a mizat pe o cartografiere detașată a proceselor de formare și definire ale singularității unui context, cum este cel al Iașiului. Mergând în direcția unei detalieri a relației dintre limbaj, ideologie și reprezentare, Periferic 7: *Focussing Iași* s-a adresat în primul rând unei audiențe locale, stabilind în acest fel o punte de contact între comunitate și zona artistică contemporană.

Propunerile expoziționale s-au concentrat asupra rescrierii și explorării spațiului românesc post-decembrist, asupra reglajului socio-economic curent și a efectelor sale imediate. Reflectând asupra nevoii de responsabilizare a societății, Periferic 7 a cercetat limitele noului teritoriu, social și economic, configurat, disoluțiile umane și istorice, rezultate directe ale schimbării unei situații ideologice, precum și cauzele rezistenței unor vechi habitus-uri sociale în contextul românesc de după 1989. Atât programul de prezentări publice, inițiat de echipa Periferic, cât și workshopurile organizate de artiștii participanți au creat o platformă constantă de discuții al cărei rezultat relevant pentru contextul Iașiului va fi acela al nașterii unui potențial creativ în zona artei contemporane.

Cele trei secțiuni ale Bienalei și-au construit discursul vizual pe marginea problematicilor enunțate mai sus, problematici născute atât de așezarea orașului Iași pe hartă, cât și, printr-o continuitate firească, de poziția actuală a contextului românesc într-un cadru internațional. Este vorba de secțiunea *Procese sociale*, curatori Marius Babias și Angelika Nollert, secțiunea *Strategii ale învățării*, curator Florence Derieux, și secțiunea *De ce copiii?*, curator Attila Tordai-S. Interesul secțiunilor pentru un studiu sociologic angajat în cotidian și pentru zona de psihologie socială a evidențiat straturile istorice multiple ale orașului Iași și a supus atenției privitorului contradicțiile pe care societatea românească le reflectă.

Metodologia celor trei proiecte expoziționale s-a bazat pe o selecție punctuală a anumitor fenomene prezente în scriitura societății românești și pe o chestionare critică a modului în care societatea își explică coexistența a două tipuri de atitudine, cel de rezistență și cel de intervenție. *Focussing Iași* s-a caracterizat prin utilizarea unor valori existențiale, și nu a unor valori normative. Mizând pe rolul decisiv al subiectivității artistice, cele trei proiecte au suspendat orice formulare generică, orice loc comun, revendicând necesitatea de a renunța la o metodologie analitică rigidă în favoarea unui composit vizual și textual o „colecție” de fragmente singulare. Periferic 7 a reușit, în acest fel, să defragmenteze într-un mod creativ, necompromis, geografia orașului Iași și să înfățișeze privitorului o coreografie inedită a istoriei recente. *Focussing Iași* nu a emis sentințe, nu a scris definiții, ci a lucrat cu diferite potențialități locale, folosind practicile curente ale artei contemporane pe care le-a redat comunității.

Demersul pe care îl propun în continuare este de a citi constelația celor trei proiecte curatoriale din perspectiva a trei lucrări, reprezentative pentru înțelegerea enunțului teoretic al fiecărei secțiuni.

Secțiunea *Procese sociale*, curatori Marius Babias și Angelika Nollert, a examinat poziția singulară a orașului Iași în contextul istoric românesc, dar și al

celui global. *Procese sociale* nu și-a propus să instrumentalizeze obiectul artistic pentru a ilustra un proces, ci a urmărit să traducă, prin intermediul artei, realitățile sociale și culturale cu care Iașiul se confruntă astăzi. În acest mod, proiectul a interpretat diversele modalități de mistificare, manipulare și a surprins, inevitabil, un sentiment de nostalgie pe care societatea românească o exprimă. Contribuția Laurei Horelli (Finlanda) *Everything/Synchronization* reușește, din această perspectivă, să ilustreze nevoia societății actuale de a privi înapoi și de a rescrie gesturile trecutului. *Everything/Synchronization* este, în sine, o recitare ce pune în scenă problematica suspendării mitului și pe cea a paradigmelor globale ce intervin neuniform și anacronic într-un spațiu care încă nu este vindecat. Dezvoltând un *scenariu-în-proces*, Laura Horelli decompune o realitate și compune o ficțiune pornind de la două poeme scrise în perioada comunistă de doi poeți români. Este vorba de *Totul* de Ana Blandiana și *Sincronizare* de Marin Sorescu.



Lucrarea este alcătuită dintr-o succesiune de imagini-narațiuni având ca subiect Iașiul, corelate cu pasaje din conversațiile avute de artistă cu membrii echipei Periferic și cu date din biografia celor doi poeți români. Instalația *Everything/Synchronization* aduce în același plan un trecut tăcut, în care o comuniune magică între autor/cititor se instaura, și un prezent zgomotos, inconsecvent și blazat. Lucrarea revine asupra întrebărilor legate de relevanța gestului cultural în deturnarea unui proces politic, asupra semnificațiilor sintagmei

Laura Horelli - *Everything/Synchronization*, still, DVD, 2006



Imagine din expoziția / Image from the exhibition *Why Children? / De ce copiii?*, Sports Hall of the Arts University, Iași



Imagine din expoziția / Image from the exhibition *Strategii ale învățării / Strategies of Learning*, Cupola Gallery, Iași

Ciprian Mureșan - *Rhinoceros*, DVD, 2006



Mattias Olofsson - *Romanian Safari # 1-3*, series of three dioramas, 2006



Pierre Joseph - *The Trickster Theory*, 3D animation transferred on Betacam Digital, 36 min., 2002



noul context al democrației. În același timp, *Everything/Synchronization* împărtășește ideea comună a întreruperii mitului, fie că ne referim la mitul scriitorului sau la cel al „ființei-în-comun” (Jean-Luc Nancy).

Secțiunea *Strategii ale învățării*, curator Florence Derieux, se concentrează asupra diferitelor modalități de apropiere a cunoașterii. Proiectul este construit în direcția unui fals didacticism deschis tuturor formele de import sau de export cultural. *Strategii ale învățării* acceptă să se folosească de un model canonic de a realiza o expoziție pentru a căuta și cerceta referințe artistice comune.

Proiectul cuplului Bik Van der Pol (Olanda), *Teach me Something*, discută semnificația artefactului cultural și a practicilor care îl definesc în contextul local al Iașului. O anumită naturalețe însoțește instalația realizată la Iași, procedeul metodologic ales fiind marcat de o apropiere între cunoaștere și joc. Artiștii au investigat în viața de zi cu zi a orașului acele îndeletniciri, meserii, definite în sens impropriu, a căror cunoaștere se bazează pe practică și pe intuiție. *Teach me Something* reconstituie mecanismul de învățare a gesturilor acestor meserii, considerate a se desfășura la marginea societății. În Iași, artiștii au realizat o serie de interviuri cu cei care practică și trăiesc de pe urma acestor îndeletniciri. Povestirile acestor „meserii”, de la tehnica de a face o umbrelă la realizarea de capcane pentru șoareci, până la crearea de ornamente forjate, capătă caracterul unui manual și transmit privitorului aerul aparte pe care comunitatea Iașului o are. *Teach me Something* devine în acest fel o incursiune în experiența cotidiană în care procesul de citire/învățare este înlocuit de cel de repetiție/învățare. *Teach me Something* reflectă, de asemenea, asupra condiției „de rând” a acestor practici și se adresează spectacolului subtil al particularităților sociale, apropiind „locul comun” și urmărind consecințele revalorizării acestuia într-un context cultural.

De ce copiii?, curator Attila Tordai-S, reprezintă un răspuns critic adresat praxisului cotidian vulnerabil al mediului românesc contemporan și retoricii instituționale curente. Conceptul central al secțiunii este problematica abandonului, introdusă în accepțiunea extinsă a termenului. *De ce copiii?* analizează statutul interdependenței instituționale și economice care există între individ și Stat, între individ și comunitate. Textura proiectului are în vedere discursul fragmentat și schizofrenic instaurat în spațiul public ca urmare a precarității formelor de implicare socială și insistă asupra unei analize a proceselor și a mecanismelor economice și ideologice care determină abandonul „copiilor” de către „părinți”. *De ce copiii?* reflectă asupra retoricii procedurale a majorității acțiunilor pe care instituțiile publice le lansează în spațiul românesc. Pe aceste coordonate ale schimbărilor petrecute în istoria recentă, curatorul introduce ideea de joc, joacă, jucărie.

Lucrarea lui Ciprian Mureșan, *Rinocerii*, se oprește asupra ideii de joc ca marcă a absurdului, a paradoxurilor care intervin între întreg și parte. Artistul repune în scenă, cu ajutorul copiilor, piesa dramaturgului român Eugen Ionescu. Lucrarea se concentrează mai puțin asupra unui model estetic-expresiv, cât mai mult asupra unei componente morale. *Rinocerii*, citit din perspectiva proiectului *De ce copiii?*, s-a oprit asupra ideii de *sens* a realității prezente. În contextul social, sensul realității se articulează în mediul comunicării verbalizate (Habermas). Astfel, Ciprian Mureșan imprimă privitorului, prin restructurarea textului original al lui Ionescu, sentimentul unei pierderi a sensului existenței, a unui abandon al comunicării. În același timp, *Rinocerii*, ca de altfel întreaga secțiune *De ce copiii?* meditează asupra posibilității de a regenera un context local odată cu apariția unei noi comunități sociale.

Revenind acum asupra cadrului general al evenimentului, Periferic 7: *Focussing Iași* a apărut în lumina ultimelor ediții Periferic, dar și în cea a dinamicii reduse și fragmentate care are loc pe scena artistică românească, drept un răspuns curatorial coerent în care toate formele de comoditate culturală dispar.

Vector Art Data Bank - Installation in the Turkish Bath of Iași



Andrei Ujică & Harun Farocki - *Videograms of a Revolution*, video, 107 min., 1992



Note despre realizarea proiectului “Everything / Synchronization”

Laura HORELLI

Laura Horelli este o artistă finlandeză care trăiește la Berlin. A participat în Bienala Periferic 7 în cadrul secțiunii *Procese sociale*, curatori Marius Babias și Angelika Nollert.

În primăvara aceasta, am fost de două ori la Iași: o săptămână în ianuarie și alte trei săptămâni în aprilie. Era un mediu nou pentru mine, și am vrut să aflu și să înțeleg, să-mi întocmesc un soi de hartă a contextului în care lucram. Am adunat date despre Iași și despre România cu ajutorul internetului și al bibliotecilor din Berlin; m-am informat de asemenea la fața locului, apelând la diverse instituții, prin conversații amicale sau întrevederi oficiale. Eram interesată de mai multe aspecte. În primul rând, voiam să aflu cât mai multe despre doi autori români din „generația anilor '60”, Ana Blandiana și Marin Sorescu, cât și despre scriitorul Liviu Antonesei din „generația anilor '80”; mă interesa să știu cum reușiseră să facă față cenzurii și dictaturii din trecut și de ce, după revoluție, au ajuns toți să se implice, chiar dacă pentru o perioadă scurtă, în politică. În al doilea rând, i-am rugat pe câțiva dintre membrii asociației Vector să-mi descrie și să îmi explice fotografiile pe care le făcusem în diverse locuri din Iași. În al treilea rând, eram extrem de interesată de istoria evreilor din oraș și de vizibilitatea acestei istorii în Iașul zilelor noastre.

Nu încapă nici o îndoială că cea mai mare parte a cercetărilor mele nu ar fi fost posibilă fără sprijinul Asociației Vector. Aveam întrebări, trebuia să mă întâlnesc cu anumite persoane, aveam nevoie de cineva care să îmi traducă și să mă ajute la filmări. Pentru început, nu aveam o idee clară privind abordarea contextului, așa că proiectul meu s-a conturat în urma discuțiilor pe care le-am purtat la Iași. Cătălin Gheorghe a fost cel care și-a petrecut cel mai mult timp explicându-mi cum stau lucrurile. Ce m-a surprins foarte mult la început a fost să realizez cât de vii au rămas amintirile din timpul dictaturii lui Ceaușescu printre cei de vârsta mea; în anii 1980, regimul devenise extrem de represiv. Faptul că locuiesc în Berlinul de Est m-a făcut să compar poveștile adesea ușor nostalgice auzite de la oamenii care au crescut în Germania de Est a anilor '80 cu cele pe care le auzeam acum. Nu toate amintirile sunt neplăcute. Matei Bejenaru spunea odată că cel puțin pe vremea aceea era timp, timp pentru plimbări, timp pentru ieșiri la iarbă verde. Acum toată lumea este într-o grabă nebună. Mi-am pus de altfel întrebarea cum de reușesc membrii Asociației Vector să predea și cursuri de artă, să organizeze și Bienala și, în același timp, să lucreze și la proiectele proprii (bănuiesc că acestea din urmă au avut tot mai mult de suferit, pe măsură ce se apropia inaugurarea Bienalei Periferic 7).

Strângerea de informații s-a dovedit uneori a fi un proces. De pildă, la început nu am reușit să obțin prea multe date despre recent înființatul Centru de

Studii Ebraice de la Universitatea „Al. I. Cuza”. Apoi l-am întâlnit, însă, pe Adrian Cioflâncă, lector doctorand și cercetător la Institutul de Istorie „A.D Xenopol” din Iași. Acesta ne-a oferit un număr însemnat de date și publicații. Comunitatea evreiască era ușor de abordat, chiar dacă pentru unii dintre membrii săi mai vârstnici era dureros să-și amintească de pogromul de la Iași din 1941. Șeful comunității evreiești, Picu Kaiserman, ne-a îndrumat către monumente precum cel înălțat în memoria lui Abraham Goldfaden în parcul Teatrului Național, unul dintre locurile sale preferate. Aici se înălța cândva primul teatru evreiesc din lume. Muzeul Literaturii „Casa Pogor” ne-a oferit, de asemenea, diverse informații, și mai ales ne-a ajutat să intrăm în legătură cu poeta Ana Blandiana, pe care am întâlnit-o la București. Un alt scriitor despre care voiam să aflu mai multe era Marin Sorescu, însă acesta a murit în 1996. Am scris de mai multe ori Fundației Marin Sorescu, însă fără succes, până când un alt membru al Asociației Vector, Cristian Nae, care este el însuși din Craiova, orașul natal al lui Sorescu, m-a ajutat să intru în legătură cu criticul literar Sorina Sorescu, nepoata lui Marin Sorescu. Multe date despre Sorescu căpătate prin intermediul internetului sau al Casei Pogor nu se potriveau cu ceea ce îmi relatase Sorina Sorescu. Am ajuns astfel să mă gândesc serios la cât de mult trebuie să te încrezi în informații și la felul în care acestea sunt distorsionate de

Laura Horelli - documentary photos, Iași, 2006



diverse interese. Firește, raportarea mea la Sorescu, pe care abia îl „descoperisem”, era foarte diferită față de aceea a familiei sau a românilor, care erau familiarizați cu operele sale de peste patruzeci de ani. De aceea a devenit atât de important să înregistrez video mărturiile oamenilor, în primul rând pentru a face lumină asupra modului în care obținusem datele respective, iar în al doilea rând din dorința de a aduce laolaltă informații conflictuale.

Care este însă relevanța faptului de a oferi informații despre un loc în chiar contextul de origine al acestuia? Este acest demers pur banal pentru privitorii locali? Sau poate are rolul de a satisface interesele turistice ale oaspeților străini ai Bienalei?! Poate unele dintre capcanele practicii specifice locului nu au putut fi evitate, însă materialul video este gândit pe mai multe niveluri și nu este menit să vorbească doar despre un loc anume. Am de asemenea sentimentul că ar fi binevenită o analiză a modului în care acest context este perceput de locuitorii săi, în ciuda relației de iubire-ură care se înfiripă între orice om și locul căruia îi aparține.

NOTE DESPRE „CUNOAȘTEREA SITUATĂ”

Alexandru BOUNEGRU

Proiectul realizat de către artiștii olandezi Liesbeth Bik și Jos van der Pol, activi de peste zece ani sub titulatura de Bik van der Pol, pentru secțiunea *Strategies of Learning* a Bienalei Internaționale de Artă Contemporană de la Iași Periferic 7: *Focussing Iași*, s-a numit *Teach Me Something*. Conceptul în jurul căruia s-a construit abordarea celor doi artiști a fost acela de „cunoaștere”, înțeles ca legătură vitală între informație și situarea locală.

Rolul asumat de observatori activi ai cezurii temporale dintre factorii locali care determină schimbările inerente unei societăți consumeriste și depozitarii unei cunoașteri pe cale de dispariție, a oferit celor doi o înțelegere detașată, o dezvoltare distantă, dar sigură, a unui context strict local, cel al orașului Iași în anul 2006. „Cunoașterea” *recuperată*, care a devenit, după căderea comunismului în România, apanajul unor persoane aparținând unor paliere sociale din ce în ce mai largi, a făcut obiectul investigației duo-ului Bik van der Pol. Interviuurile realizate de ei cu oameni de competențe profesionale extrem de diverse (tinichigii, ceasornicari, legători de cărți, etc.) punctează pregnant o realitate caleidoscopică a profesiilor mai mult sau mai puțin periferice. Imaginea extrasă dezvăluie o recrudescență a vechilor profesii „manuale”, care există în continuare, aparent invizibile în ritmul frenetic al dezvoltării capitaliste în România.

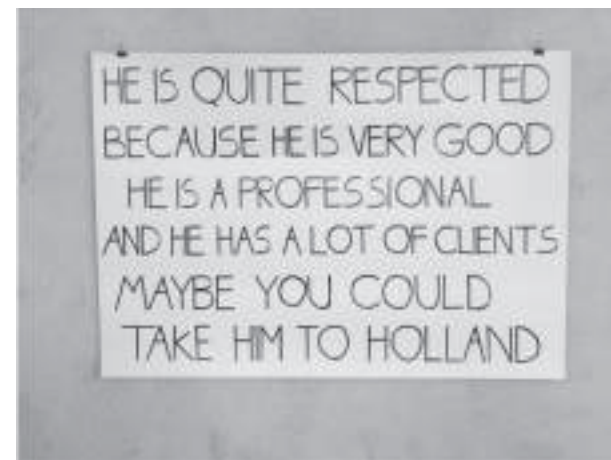
Bik van der Pol au operat, pentru acest proiect, o descindere relevantă în țesutul social periferic al orașului Iași. Interviuurile realizate în Bazarul din Iași, loc al unei activități febrile, în care oamenii se întâlnesc nu numai pentru interese comerciale punctuale, ci și pentru un tip de socializare specific, de neîntâlnit în alt spațiu din oraș, prezintă oameni cu abilități extraordinare, completate fericit de un simț înnăscut al improvizației.

Ce frapază în toate aceste mini-interviuri este rapiditatea cu care acești oameni s-au readaptat (aproape toți cei intervievați au peste patruzeci de ani și au avut diverse meserii – tinichigiul din Bazar a lucrat ca metalurgist, marinar și bucătar, cel care repară umbrele în Piața Nicolina a fost inginer); ei și-au însușit aceste abilități presați de nevoia de supraviețuire. Foști beneficiari ai unei economii masificate și falimentare, au simțit necesitatea reorientării profesionale.

Dincolo de aceste aspecte punctuale, demersul celor doi artiști sugerează importanța acestei „cunoașteri” care poate părea mărunță, ne semnificativă. Valoarea acestei cunoașteri *informale* e dată de ancorarea strictă în realitatea socio-politică a ultimilor șaisprezece ani. Tipul acesta de cunoaștere, ce nu are absolut nimic în comun cu mediile oficiale de diseminare a valorilor și cunoștințelor, va dispărea, probabil, treptat, înghițit de noua orientare economică capitalistă. Rămâne doar ideea centrală a acestui proiect – acest tip de cunoaștere este doar un alt fel de pedagogie, o altă abordare, informală și relaxată, a unei „științe” a realizării obiectelor de consum efectuate manual, în care implicarea umană este directă, nemediată și specifică.

Teach Me Something iluminează aspecte ale dezvoltării locale care, de obicei, sunt situate într-un teritoriu al anonimatului și obscurității.

Alexandru Bounegru a colaborat cu Bik van der Pol la realizarea proiectului *Teach Me Something* în cadrul Bienalei Internaționale de Artă Contemporană Periferic 7: *Focussing Iași*, secțiunea *Strategii ale învățării*, curator: Florence Derieux.



RENDERING IAȘI. ALTERNATIVE COMPREHENSION STRATEGIES

Alina ȘERBAN

Periferic 7: *Focussing Iași*
International Biennial of Contemporary Art
Iași, Romania
May 12-30, 2006

Periferic 7: *Focussing Iași / Social Processes*
Curators: Marius Babias and Angelika Nollert
Periferic 7: *Focussing Iași / Strategies of Learning*
Curator: Florence Derieux
Periferic 7: *Focussing Iași / Why Children?*
Curator: Attila Tordai-S.

Due to the ability of the guest curators, Periferic 7 succeeded in avoiding a discourse centred upon the post-communist exoticism and in disregarding the terminological snugness of “small biennials”; but above all, it took the chance of leaving aside the spectacular. By concentrating on the structure of everyday life and the idea of sociality within it, the Periferic project did not aim at speculating intellectually and artistically a social content, but banked on a detached mapping of the processes that build and define the singularity of a context, that of the city of Iași.

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

As a matter of fact, rendering the evolution and the dynamics of a society means revealing the thinking space of its community. At this point, we have to admit that we are sometimes prevented from renegotiating in a different manner the values of a community by the presence of a desire to objectify the situations created by a certain historical itinerary. Thus, the constant process of expelling subjectivity from the analysis sphere of the social and cultural phenomenon can encourage the emergence of a “false ontological condition” (Adorno). As a natural consequence, the revealing of the breaking away from the obvious reality places us in a position to operate a change. Therefore, in order to build alternative comprehension strategies we have to go back to the subjective experience and value it. The reinstating of the Cartesian “I” will chase away the neutral and dull gaze, granting freedom of expression to the fragment. According to the anatomy of the processes that we study, the fragment becomes a territory of negotiation, of abandonment, of resistance, of knowledge.

The rendering of the fragment/the fragmentary through a cultural act may be a way of bringing dialogue back to life. In this instance, the term dialogue does not refer solely to the quality of communicating a particular situation. It becomes the source of the representational elements contained by reality. By its dialogical characteristic, the fragment points to the steps taken by a given society and, at the same time, draws one's attention to the precariousness of the human relationships or the instability of the rules that we accept to play by within our common space.

I focused upon these preliminary data in order to be able to sketch the starting points of the last edition of the Periferic Biennial, but also in order to emphasize the unique character that the event managed to acquire. Due to the

ability of the guest curators, Periferic 7 succeeded in avoiding a discourse centred upon the post-communist exoticism and in disregarding the terminological snugness of “small biennials”; but above all, it took the chance of leaving aside the spectacular. By concentrating on the structure of daily life and the idea of sociality within it, the Periferic project did not aim at speculating intellectually and artistically a social content, but banked on a detached mapping of the processes that build and define the singularity of a context, that of the city of Iași. Given its project to detail the relationship between language, ideology and representation, Periferic 7: *Focussing Iași* addressed mainly a local audience, establishing in this way a bridge between the community and the contemporary artistic area.

The expository projects focused on rewriting and exploring the Romanian space following the events of December 1989, on the current socio-economical setting and its immediate effects. Periferic 7 meditated on the necessity of generating a sense of responsibility within society and analyzed the borders of the newly configured social and economic territory, the human and historical dissolutions resulting from the changing of the ideological circumstances; it also tried to find the reason why some old social habits still endure within the Romanian context after 1989. The program of public presentations initiated by the Periferic team, as well as the workshops organized by the participating artists created a constant discussion platform, whose outcome will be extremely relevant for the context of the city of Iași, as it will give rise to a creative potential in the field of contemporary art.

The three sections of the Biennial built their visual discourse starting from the issues mentioned above, which were generated in their turn by the position of the city of Iași on the map, and also, more generally, by the current position of the Romanian context within the international frame. These sections were: *Social Processes*, curators Marius Babias and Angelika Nollert, *Strategies of Learning*, curator Florence Derieux, and *Why the Children?*, curator Attila Tordai-S. The pertinence of these sections to a sociological research in the field of daily life and to social psychology brought to light the multiple historical layers of the city of Iași and submitted to the viewer's attention the contradictions reflected by the Romanian society.

The methodology used for the three expository projects was based on a punctual selection of certain phenomena at work in the writing of the Romanian society and on a critical questioning of the way in which society accounts for the coexistence of two types of attitudes, i.e. resistance and intervention. *Focussing Iași* was characterized by the use of existential values, and not of normative values. By banking on the decisive role of artistic subjectivity, the three projects suspended any generic phrasing, any commonplace, claiming the necessity to give up a rigid analytical methodology in favor of a visual and textual compound a “collection” of singular fragments. In this manner, Periferic 7 succeeded in de-fragmenting in a creative and uncompromised way the geography of the city of Iași and in offering to the viewer an original choreography of recent history. *Focussing Iași* did not put forward feelings, did not write definitions, but worked with different local potentialities, using the current practices of contemporary art, which were given back to the community.

The following approach consists in reading the constellation of the three curatorial projects from the perspective of three works which I consider representative for fully understanding the theoretical statement of each section.

The *Social Processes* section, curators Marius Babias and Angelika Nollert, explored the singular position of the city of Iași in the Romanian historical

Periferic 7: *Focussing Iași / Social Processes* (Procese sociale)
Artists:
Luchezar Boyadjiev (Bulgaria)
Boris Buden (Austria/Croatia)
Nicoleta Esinencu (Moldova)
Andrea Faciu (Germany)
H.arta (Romania)
Christine and Irene Hohenbüchler (Austria)
Laura Horelli (Finland)
John Miller (SUA)
Dan Perjovschi (Romania)
Lia Perjovschi (Romania)
Hito Steyerl (Germany)
VAD (Vector Art Data Bank)

Periferic 7 *Focussing Iași / Strategies of Learning* (Strategii ale învățării)
Artists:
Sandy Amerio (France)
Bik Van der Pol (Holland)
Valentin Carron (Switzerland)
Latifa Echakhch (Marocco / France)
Jens Haaning (Denmark)
Pierre Joseph (France)
Mattias Olofsson (Sweden)
Sean Snyder (USA / Germany)
Simon Starling (Great Britain/Germany)
Andrei Ujică & Harun Farocki (Germany)

Periferic 7: *Focusing Iași / Why Children?* (De ce copiii?)
Artiști:
Big Hope (Miklos Erhardt, Dominic Hislop, Elske Rosenfeld)
(Hungary/Scotland/Germany)
Mircea Cantor & Gabriela Vanga (France/Romania)
Nita Moceanu & Hajnalka Bessenyi (Romania)
Ioana Nemeș (Romania)
Elke Marhöfer (Germany)
Ciprian Mureșan (Romania)
Katya Sander (Germany /Denmark)
Nedko Solakov (Bulgaria)
Peter Szabo (Romania/Hungary)



Mircea Cantor - Images from the *Ping Pang Pong* Project, Sports Hall of the Arts University of Iași

context, but in the global one as well. *Social Processes* did not aim at making an instrument out of the artistic object in order to illustrate a process, but rather at translating through art the social and cultural realities that the city of Iași is dealing with nowadays. Thus, the projects reenacted the various ways of mystification and manipulation, and also captured a certain feeling of nostalgia permeating the Romanian society. In this respect, Laura Horelli's (Finland) contribution *Everything/Synchronization* succeeds in illustrating the need of today's society to look back and rewrite the gestures of the past. *Everything/Synchronization* is in itself a reciting, staging the issue related to the suspending of the myth and of the global paradigms that intervene in a non-homogenous and anachronistic manner in a space which is not yet completely healed. By developing a *script-in-process*, Laura Horelli decomposes a reality and composes a fiction starting from two poems written during the communist period by two Romanian poets: *Everything* by Ana Blandiana and *Synchronization* by Marin Sorescu. The work consists of a sequence of images-narratives having as subject the city of Iași, correlated with fragments from the conversations of the artist with the members of the Periferic Team and with details from the biographies of the two Romanian poets. The installation *Everything/Synchronization* brings side by side a silent past, dominated by a magical communion between the author and the reader, and a noisy, inconsistent and blasé present. The work resumes the questions related to the relevancy of the cultural gesture in undermining a political process, to the meaning of the expression "resistance through culture" and its validity in the new democratic context. At the same time, *Everything/Synchronization* shares the common idea about the interruption of the myth, whether we refer to the myth of the writer or to that of the "being-in-common" (Jean-Luc Nancy).

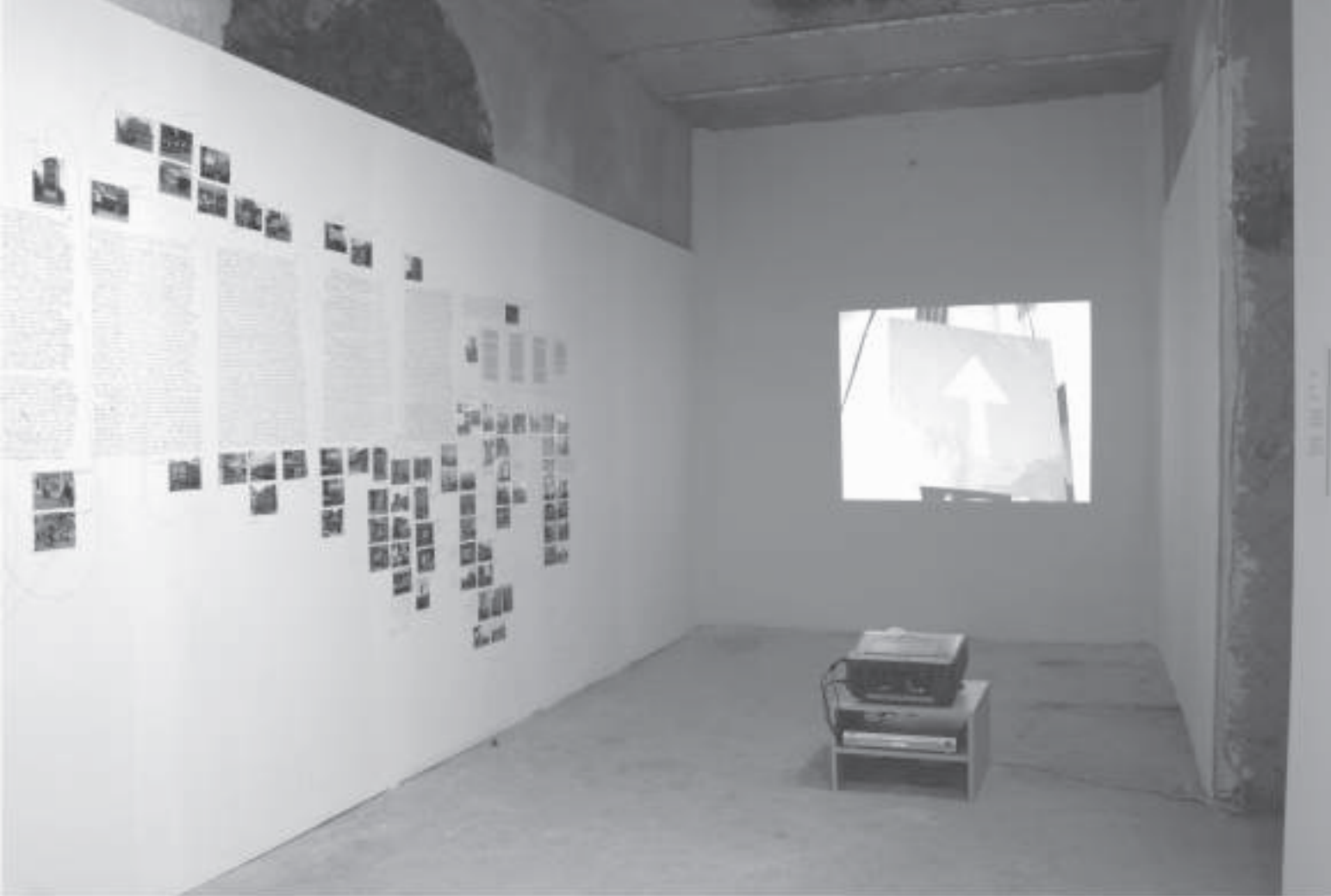
The section *Strategies of Learning*, curator Florence Derieux, focuses upon the different manners of acquiring knowledge. The project was built under the shape of a fake didacticism open to all forms of cultural import or export. *Strategies of Learning* agreed to make use of the canonical way of producing an exhibition in order to search for and analyze common artistic references.

The project of Bik Van der Pol (Holland) *Teach me Something* comments upon the significance of the cultural artifact and of the practices that are defining it in the local context of the city of Iași. The installation created here expresses certain naturalness, as the methodological procedure chosen by the artists dwells on the close relation between knowledge and play. The artists *Teach me*

Dan Perjovschi - *Big Romania Grafitti*, drawing installation, Turkish Bath of Iași



Katya Sander - *A public is constituted by mere attention*, drawings,
Sports Hall of the Arts University, Iași



Luchezar Boyadjiev - *Defragmenting Iași*, photos, hand written texts, video projection, Turkish Bath of Iași

investigated, in the context of the daily life in the city, those occupations, professions if we were to use an inappropriate term, based on practice and intuition. *Teach me Something* reconstructs the mechanism of learning the gestures used in practicing these occupations, which are considered peripheral. The artists' initiative included the interviewing of some of the people who earn their living by practicing these jobs. The stories of these "professions", from mending umbrellas to making mousetraps and creating metallic ornaments, become a sort of manual, immersing the viewer into the unique atmosphere of the community living in the city of Iași. Thus, *Teach me Something* operates a transfer into a daily experience in which the reading/learning process is replaced by the repetition/learning one. *Teach me Something* also meditates upon the "ordinary" condition of these practices and analyzes the subtle play of the social particularities, seizing the "commonplace" and following the consequences of its revaluation within the cultural context.

Why the children?, curator Attila Tordai-S, is a critical response to the vulnerable daily praxis of the Romanian contemporary environment and to the current institutional rhetoric. The central concept of the section is the abandonment issue, which is looked upon from a broader perspective. *Why the children?* analyzes the status of the institutional and economical interdependence between the individual and the State, between the individual and the community to which he/she belongs. The texture of the project has in



Bik van der Pol - *Teach me Something*, installation in the Palace of Culture, Iași

view the fragmented and schizophrenic discourse that became established in the public space as a consequence of the precarious nature of the social involvement forms, emphasizing at the same time the urgency of an analysis of the economic and ideological processes and mechanisms that determine the abandoning of "children" by their "parents". *Why the children?* ponders over the procedural rhetoric of most of the actions initiated by the public institutions within the Romanian space. On these coordinates, following the changes brought about by recent history, the curator introduces the idea of game, play, and toy.

Ciprian Mureșan's work *Rhinoceros* centres upon the idea of play as a symbol of the absurd, of the paradoxes intervening between the whole and the part. With the help of children, the artist restaged the play of the Romanian dramatist Eugen Ionescu. The work focuses less on an aesthetical expressive model, but rather on a moral component. Viewed from the perspective of the project *Why the children?*, *Rhinoceros* embraces the idea of *meaning* in today's reality. Within the social context, the meaning of reality becomes articulated in the verbalized communication environment (Habermas). Thus, by restructuring Ionescu's original text Ciprian Mureșan transfers onto the reader the feeling of a loss of the meaning of life, of an abandonment of communication. At the same time, *Rhinoceros*, as well as the entire section *Why the children?* ponders over the possibility of regenerating a local context through the emergence of a new

If we were to seize in a few words the general frame of the event, we could say that *Periferic 7: Focussing Iași* was in relation to the previous editions of the Biennial, but also in the context of the limited and fragmented dynamics manifesting itself on the Romanian artistic stage a coherent curatorial response in which all forms of cultural snugness have been doomed to vanish.

NOTES ON “SITUATED KNOWLEDGE”

Alexandru BOUNEGRU

Latifa Ekchach - *Triste en son pays*. floor linocut, Palace of Culture, Iași



building contexts_networking contexts

Alexandru Bounegru collaborated with Bik van der Pol for the realisation of *Teach Me Something* project in the frame of the International Biennial for Contemporary Art Periferic 7: *Focussing Iași*, section: *Strategies of Learning*, curator: Florence Derieux.

The project realized by the Dutch artists Liesbeth Bik and Jos van der Pol, who work collaboratively since 1995 under the name Bik van der Pol, in the frame of the International Biennial for Contemporary Art Periferic 7: *Focussing Iași* in the section *Strategies of Learning*, curated by Florence Derieux, was called *Teach Me Something*. The concept on which they built their approach was “knowledge”, seen as a vital connection between information and local situation.

The role assumed by the artists, as active observers of the temporal gap between the local factors which drive the changes inherent for a capitalist society and the holders of a knowledge on the verge of extinction, offered them a detached understanding, a distant, but accurate image of a strictly local context, that of the city of Iași in 2006. The recovered “knowledge”, which became, after the fall of the communist regime in Romania, the prerogative of people belonging to larger and larger social layers, was the object of Bik van der Pol’s investigation. Their interviews with people of an extraordinary array of professional competence (tin workers, watchmakers, book-binders, etc.), conspicuously points out a kaleidoscope-like reality of more or less peripheral professions. The extracted image shows a recrudescence of the old “manual” professions, which continue to exist, apparently invisible within the frantic rhythm of capitalist development in Romania.

For this project, Bik van der Pol made a relevant descent in the peripheral social tissue of Iași. The interviews taken .in the city’s Bazaar, a place of hectic activity where people meet not only for their punctual commercial interests, but also for a specific kind of socialization, unique in the city, show people with extraordinary abilities, felicitously supplemented with an innate improvisational sense.

What is immediately striking at all these interviews is the quickness these people re-adapted (all of them are over forty and all had previous professions - the tin worker from the Bazaar worked as a metallurgist, sailor

and chef, the one who repairs umbrellas in the Nicolina Market worked as an engineer, etc.); they acquired their new abilities pressed by the need to survive. Ex-beneficiaries of a collective and bankrupt economy, they felt the urge of professional reorientation

Beyond these considerations, their approach suggests the importance of this “knowledge”, which may seem, at first sight, inessential and insignificant. The value of this *informal* knowledge is given by the strict anchorage in the socio-cultural reality of the last sixteen years. This type of knowledge, holding nothing in common with the official mediums of disseminating values and information, will probably slowly disappear, engulfed by the new capitalist economical orientation. The only thing that remains is the main idea of this project – this kind of knowledge is just another type of pedagogy, a different approach, informal and more relaxed, of a “science” of producing manually fabricated consumer goods, in which the human involvement is more direct and specific.

Teach me Something illuminates some aspects of the local development which, usually, are situated in a territory of anonymity and indistinctness.

Translated by Alexandru Bounegru

A few notes about the making of “Everything / Synchronisation”?

Laura HORELLI

I was in Iași twice this spring; in January for a week and in April for another three weeks. The environment was new to me and I wanted to learn and understand, to make some sort of a map of the context I was working in. I gathered bits of information about Iași and Romania from the Internet and libraries in Berlin as well as on location from different institutions, through informal discussions and organized interviews. I was researching couple of interests in parallel. Firstly I was interested in the “60s generation” Romanian authors Ana Blandiana and Marin Sorescu and “80s generation” writer Liviu Antonesei and how they dealt with censorship at the time of the dictatorship and how after the revolution all of them, even if briefly, were politicians. Secondly I was asking some members of the Vector association to describe and comment on photographs I had taken of various locations in the city. Thirdly I was interested in the Jewish history of Iași and how this history was visible in the city today.

Obviously much of the research would have been impossible without Vector Association. I had questions, I needed to contact people, I had to have translation and filming help. To begin with I did not have a ready idea to impose on the context, so the project was shaped by the discussions I had in Iași. Cătălin Gheorghe especially took much time to explain about things. What surprised me at first was how present the memories of the Ceaușescu dictatorship were among people of my age; the regime was brutal in the 1980s. Since I live in East Berlin I thought of the often slightly nostalgic stories I have heard from people who grew up in East Germany in the 1980's and about the stories I was hearing now. Not that there were only bad memories - Matei Bejenaru said once that at least there used to be time; for walks, for a picnic. Now one is always in a rush. I did wonder how Vector members could manage to teach in the art school, organize the Biennale and work on their own stuff (I suppose it was less of own work as the opening of Periferic 7 drew near).

Getting information proved sometimes to be a process. For example, at first we did not find much information about the newly established Centre for Jewish Studies at the "Al. I. Cuza" University. Then we met Adrian Cioflâncă from the Institute of History “A.D Xenopol”, who teaches at the MA programme. He provided us with much information and publications. The Jewish community was easy to approach, even though it was painful for some of its elderly members to think back at the Iași pogrom of 1941. The head of the Jewish community, Picu Kaiserman, pointed out monuments like the one of Abraham Goldfaden in the park of the National Theatre, as places he likes in Iași. The first Jewish theatre in the world used to exist in that location. Institutions like Literature House Pogor provided us with varied kinds of information, but were helpful in establishing contact with the writer Ana Blandiana, whom I met in Bucharest. Another writer I was interested in, Marin Sorescu, died in 1996. We wrote to the Marin Sorescu Foundation several times with no success before

Laura Horelli is a Finish artist living in Berlin. She participated in the Periferic 7 Biennial in the section *Social Processes*, curated by Marius Babias and Angelika Nollert.

building contexts_networking contexts

Bik van der Pol - *Teach me Something*, detail from the installation in the Palace of Culture, Iași



Vector member Cristian Nae, who comes from Craiova, the hometown of Sorescu, helped me to contact the literary critic Sorina Sorescu, Marin Sorescu's niece. Many details about Sorescu I received from the Internet or Literature House Pogor were in conflict with what Sorina Sorescu told me. This made me think a lot about the reliability of information and how different interests shape it. Obviously my relation to Sorescu, whom I had just recently "discovered" was quite different to his family or Romanians who have known his writing for the last forty or so years. This is why it became important to quote people in the video, first of all to make transparent how I received information in this context, but also to allow conflicting information to exist side by side.

Of what relevance is it to give information about a place in the context it was derived from? Is this just banal for local viewers? Does this quickly feed the touristic interests of foreign Biennial visitors? Some traps of site-specific practice could maybe not be avoided, but the video has several layers and does not only tell about a place. I also had the feeling that there is a need to analyze this context from its inhabitants, despite the love-hate relationship one often has to the place one comes from.

Laura Horelli,
documentary photo, Iași, 2006



Laura Horelli,
documentary photo, Iași, 2006



IS MODERNITY OUR ANTIQUITY?

Dosarul „Este modernitatea antichitatea noastră?” reprezintă prima contribuție a revistei *Vector* în cadrul proiectului „documenta 12 magazine” conceput și coordonat de Georg Schöllhammer. Pentru mai multe informații: <http://www.documenta12.de/english/magazines.html>

“Is Modernity Our Antiquity?” dossier is the first contribution of *Vector Magazine* in the frame of “documenta 12 magazine” project conceived and directed by Georg Schöllhammer. For more info: <http://www.documenta12.de/english/magazines.html>

ESTE MODERNITATEA ANTICHITATEA NOASTRĂ?

Este modernitatea antichitatea noastră?

Modernitatea e inscripționată în majoritatea acțiunilor noastre cotidiene, în atitudinile și opțiunile noastre profesionale, în sistemul nostru instituțional. Cu toate acestea, există o voință creativă de a rezista modernității prin susceptibilitate și confruntare, mobilizând resursele critice ale poziționării cultural politice în context. Modernitatea este „marea narațiune” a colonizării cunoașterii universale. În raport cu aceasta, acțiunile culturale aplicate la situațiile și condițiile de in-formare ale contextelor hibride din punct de vedere social, politic și cultural sunt modalități ale reactualizării vieții noastre prin reconstituirea ei privată și cooperarea publică.

Is modernity our antiquity?

The modernity is inscripted in almost all our everyday life actions, in our professional attitudes and options, in our institutional system. In spite of that, there is a creative will to resist to the modernity by susceptibility and confrontation, mobilizing the critical resources of the political cultural positioning in the context. The modernity is “the great narrative” of the universal knowledge colonization. In relation with this circumstance, the cultural actions applied to the situations and informal conditions of the social, politic and cultural hybrid context are modalities for putting our life up-to-date by its private re-enactment and public cooperation.

Măștile modernității și jocul dublu al istoriei

George BONDOR

Mă întreb uneori cât de departe se întind fantasmemele comunismului și cât de mult îi împrumutăm încă măștile târzii. Cât de mult a intrat el în simțurile noastre? Inevitabil, vedem modernitatea și printr-o grilă comunistă, inclusiv acolo unde nu e evidentă. Poate fi un defect de percepție, o deviație a înțelegerii. Contextul vieților noastre, împărțite (chiar și temporal) între comunism și post-comunism, ne determină să mizăm încă enorm pe istorie.

George Bondor este filosof, lector la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași. În prezent este cercetător invitat la Albert Ludwigs-Universität Freiburg, ca bursier al Alexander von Humboldt-Stiftung și al Hertie-Stiftung. Proiectul său actual tratează problema istoriei în contextul criticii modernității.

Arta și modernitatea: de la un nume propriu la altul

Arta e un nume propriu, scrie undeva Thierry de Duve. Iar numele proprii se transmit în trei feluri, adaugă arheologul modernității. Mai întâi, prin filiație directă: de la tată la fiu, de la magistru la discipol. În acest caz, fiul (discipolul) asumă și transmite, prin viața (respectiv opera) sa, numele tatălui. În al doilea rând, prin simplă afirmare, indiferent dacă lucrul enunțat e înțeles complet, confuz sau deloc. Este murmurul nedeslușit, rumoarea indecisă a priceperii, a cunoașterii practice care, în exercițiul ei, n-are nevoie de știința teoretică imperialistă și constrângătoare a regulilor de compunere (și de utilizare) a lucrului știut. E un *savoir-vivre* și, totodată, un *savoir-faire*, care nu rezultă dintr-o reflecție abstractă, corozivă și rigidă, ci din familiaritatea subtilă cu obiectul astfel afirmat. În sfârșit, numele proprii se mai transmit printr-o suită de instituii, de inițiative private, de acte de naștere și botezuri nominale. Așa se întâmplă când dăm nume unei realități care, în absența botezului nominalist, nu ar exista cu acel chip determinat, ci ca un alt lucru, banal, neobservat, indistinct. Modernitatea, opinează de Duve, reprezintă „perioada din istoria occidentală pentru care arta a fost un nume propriu”. Ea începe odată cu ideea autonomiei artei, eliberată, în sfârșit, de orice supunere față de social. Iar asta se întâmplă atunci când ajunge să numească o anumită clasă de obiecte, specială în felul ei, și anume obiectele libere de orice regulă prestabilită (cum ar fi frumosul, sublimul sau alte „Idei”). Dacă lucrul se întâmplă încă din secolul al XVIII-lea, când începe să fie invocat dreptul de a judeca prin sentiment și gust (după cum susține de Duve), sau abia în secolul următor, când arta și discursul asupra ei renunță cu adevărat – și ireversibil – la ideea că sentimentul estetic izvorăște dintr-o așa-zisă natură umană, înăscută și comună tuturor (așa cum crede Ernst Behler), e un aspect mai puțin relevant. Mai important este cum înțelegem băătălia dintre estetic și social, proporția lor, gradul de adevăr, pretențiile și calitățile acestora, bune sau rele. În fapt, modernitatea nu e doar estetică. E și socială, și științifică, și filosofică. De aceea, trebuie să-i trasăm tușele generale cu precauție și tact, pentru a nu-i rata detaliile, nuanțele, diferențele, spațiile din interiorul ei. Modernitatea apare când prezentul, timid până atunci, se anunță drept ceva nou în raport cu trecutul. Când devine răzvrătit și se vrea ireductibil. Modernii sunt cei care trăiesc în prezent fără a se ghida după istoria trecută. Mai

mult, sunt mereu în așteptarea a ceva nou. Simțurile le sunt orientate spre ceea ce va veni. Dimpotrivă, *les anciens* nu pot trăi clipa fără a purta după ei o istorie de „patru mii de ani”. Exact aceasta îi explică servitorul Trivelin unui camarad, Frontin, în comedia *La fausse suivante* a lui Marivaux (1724), emblematică pentru vestita *querelle des anciens et des modernes*. Înțeleptul servitor filosofează însă mai departe, adagiul său devenind, în timp, o trăsătură de manual a modernității. Mai modern decât orice modern, perorează Trivelin, nu e decât copilul ce stă să se nască, întrucât el nu face decât să vină (pe lume). E un paradox la mijloc și, deopotrivă, un imperativ: orice modern e depășit în „modernitate” de către cei ce vin după el. Modernitatea, ca stare de spirit și ca act, nu durează mai mult de o clipă. Se clasicizează, devine tradiție, se învechește. Pentru a rămâne modern mai mult timp, trebuie să-ți reînnoiești clipă de clipă contractul cu modernitatea. Imperativul existențial al modernității ar putea suna astfel: „Sunt nou, deci exist!”. Lyotard conchide, și el, că pentru a fi modern trebuie să fii mai întâi postmodern, după aceea urmând să devii clasic. Cum a apărut această inedită dispunere a omului în raport cu lumea și cu istoria, e greu de spus. Însă ea a determinat reflectarea modernității în propria ei oglindă, raportarea întemeietoare față de sine și adversativă față de epocile trecute. Cu ea, asistăm la personificarea modernității. De la bun început, aceasta și-a anunțat voința de a se constitui ca o epocă nu doar nouă, ci perfect distinctă de toate celelalte. Ea s-a instituit, astfel, ca un nume propriu. Fiecare modern a lucrat în această direcție, repetându-i numele și experiența conexă lui. A erupt atunci un nou sentiment, cel al diferenței, al distanței față de toată istoria trecută. Pentru ca el să devină posibil, a trebuit să apară mai întâi o altă dispoziție, care l-a încredințat pe om că poate (și trebuie) să instituie singur cortegiul normelor morale, estetice, culturale, dar fără a dispune de sprijin și imbolduri transcendente. Încă din secolul al XVII-lea, modernitatea filosofică și științifică a realizat această mutație la nivelul presupuzițiilor. Astfel ne putem explica, până într-un punct, și decalajul temporal dintre diferitele modernități.

Tentaculele modernității

În definirea modernității estetice, le rămânem datori lui Stendhal și Baudelaire. Aceasta se caracterizează prin valorizarea schimbării și a noutății, cultul intimității, al spiritualității, al inventivității, accentuarea unor facultăți precum imaginația, inspirația și simțul estetic, privilegierea tranzitoriului, a fugitivului și a contingenței. Conștiința estetică se ridică nu doar împotriva transedenței normelor estetice, ci și a permanenței în general (Adorno), a normativității morale, întruchipată prin dreptatea universală, și a celei practice, sinonimă cu utilitatea (Octavio Paz). Modernitatea estetică e anarhică, inițiind nu doar ruptura de tradiție, ci și completa dislocare a principiului ei, anume a ideii transiterii unor conținuturi prin apel la autoritate (Octavio Paz). Astfel, ea produce o mutație la nivelul istoricității. Aparent, am avea de-a face cu o critică a istoriei, înțeleasă ca apel la trecut. De fapt, utilizarea istoriei devine, de acum încolo, mai complexă. Istoria e deschisă spre viitor și progres, așa cum ne încredințează scrierile lui Fontenelle (din 1688), precum și alți moderni, de la Turgot și Condorcet pînă la Marx. Începând cu secolul al XVIII-lea, dar mai ales odată cu romantismul, istoria e recuperată și altfel, anume ca trăsătură marcantă a faptelor umane (Hans Robert Jauss), fiind introdusă, mai târziu, chiar înlăuntrul omului, în fibra sa, în percepția sa asupra lumii. Lucrurile stau cu totul altfel în cazul modernității sociale. Aceasta se definește printr-o întâietate a rațiunii de tip instrumental, îndreptată vectorial

către un scop. Max Weber, care îi oferă o descriere amplă, o pune în relație cu declinul religiei și al metafizicii clasice. Situația este echivalentă cu respingerea autorității și a tradiției, iar consecința ei firească rezidă în asumarea fără rezerve a doctrinei progresului. Încrederea în posibilitățile științei și ale tehnicii crește. La fel și orientarea către pragmatism, cultul acțiunii și al succesului (Matei Călinescu). Principiul modernității sociale este că orice lucru poate fi dominat prin calcul rațional. Nu mai există secrete pentru om. Lumea îi stă la dispoziție. Nu trebuie decât să o cunoască, să o domine și să o transforme prin intermediul tehnicii. Însă tot disponibilă îi devine și societatea, iar experimentele în numele rațiunii nu au întârziat să apară. Dispariția oricărei forțe transcendente, incalculabile, susține un imens proces al dezvrăjirii lumii (Max Weber). Viața însăși e complet instrumentalizată, iar omul devine o mașină. Nietzsche descrie extrem de elocvent acest proces: „Fabrica domină. Omul devine un șurub.” Și reia ideea într-un alt loc (*Omenesc, prea omenesc*): „Din nefericire, omenirea utilizează orice element individual ca material pentru încălzirea marilor ei mașini: dar la ce sunt bune mașinile, dacă toți indivizii (aceasta înseamnă de fapt omenirea) sunt folosiți doar pentru a le întreține? Mașinile care sunt ele însele scop – aceasta este oare *umana commedia*?” Slăbiciunea modernilor, adaugă filosoful, constă în absența unui centru al propriei ființe. Anarhia instinctelor și a pasiunilor denotă lipsa unui stil al vieții. Lipsit de un centru, modernul îl caută în afara sa. De aceea preferă schimbarea, evenimentul, noutatea. Își modifică permanent stările sufletești, își descoperă și își ațâță mereu alte instincte, încă neuzate. Ritmul existenței sale devine tot mai rapid.

Modernitatea nu ia naștere printr-o simplă ruptură a artei (a culturii) de societate, așa cum opinează Daniel Bell. Aceasta e doar o consecință, în plan estetic, a unui conflict mai adânc. Anume, cel dintre două proiecte moderne, pe care le-am denumit, pentru simplificare, modernitate estetică, respectiv socială. Disputa lor este evidentă în privința raportului cu istoria. În cazul modernității estetice, accentul pus pe viitor și prezent a condus la un fel de retragere din istoria factice. Din contră, atitudinea indusă de modernitatea socială a constat într-o mai bună integrare în istorie, ba chiar în realizarea ei. Elogiind autoîmplinirea nelimitată a eului, sensibilitatea surescitată și hedonismul, modernitatea estetică (culturală) se opune disciplinei vieții conduse după principiile raționalității de tip instrumental (Daniel Bell). Lucrurile chiar așa s-au petrecut din punct de vedere istoric: modernitatea estetică s-a dorit de la început o replică la societatea croită după principiile modernității sociale. Rostul celei dintâi a fost de a deconstrui tendința expansionistă a celeilalte, de a recupera câteva spații de libertate, pe scurt, de a diminua intervenția malefică, dominatoare, pe care rațiunea de tip instrumental o exercită asupra vieții. Uneori ripostele s-au folosit chiar de armele adversarului. Să ne gândim, de pildă, că arhitectura modernă a făcut și ea uz de raționalitatea rece, instrumentală. Locuirea s-a supus modelului mașinal al societății, spațiul urban astfel creat fiind, în fapt, într-o perfectă adecvare la datele societății industriale. Abolirea diferențelor geografice și simbolice, proprii tradițiilor premoderne, e urmarea universalismului Luminilor, același care a produs și uniformizarea raporturilor sociale, observă undeva Chantal Béret. Influențe notabile s-au înregistrat și în sens contrar. Utopiile moderne, estetice ori literare, au orientat imaginația umană către un viitor incert și nebulos, dar au reprezentat și modele ale organizării „raționale” ale unor societăți moderne.

Influențele, contaminarea reciprocă, rădăcinile comune – toate acestea arată cât de mobilă e modernitatea. Capabilă să ia forme noi, să-și facă proprii

ideile adversarilor (fie ei *les anciens*, fie criticii ei târzii), modernitatea exhibă nu doar o multitudine de voci și culori, ci și o strategie acaparatoare. Deși divergente, fețele ei se susțin reciproc când vor să cucerească noi teritorii. Observând-o, ai senzația că ai de-a face cu o caracatiță. Își întinde tentaculele în cele patru zări, și le trimite în recunoaștere, mișcându-se apoi, grație lor, imprevizibil și ascuns, după un scenariu știut numai de ea. Scormonește orice ungher, cotrobăie prin orice colț al vecinătății sale, descoperă orice nișă, aducând-o la un numitor comun. E spațială, așadar. Organism versatil, aïdoma caracatiței, modernitatea își schimbă mereu înfățișarea. E dependentă iremediabil de organul vederii, extrem de subtil și dezvoltat. Adică e profund perspectivistă. Ai senzația că te privește cu o mie de ochi. Tocmai de aceea, produce panică.

Pe zi ce trece, suntem tot mai mult invitați să ne ghidăm viețile după produsele unor științe care se cred tot mai eficiente și după rețetele unor politicieni care se recomandă a fi tot mai înțelepți. Două forme de universalism tind să ne acapareze complet. Până în ce punct ne putem construi viețile în afara uriașei mașini moderne?

Fețele modernității într-o societate post-comunistă

Este oare modernitatea, deja, „antichitatea” noastră? Avem față de ea un raport analog celui pe care modernii l-au avut cu *les anciens*? Avem motive să spunem că am depășit-o? Voința aceasta, a depășirii, nu ne lipsește. E singura certitudine, deocamdată. În rest, o luxurianță de-a dreptul barocă, un hățiș al criticilor, răsturnărilor și întoarcerilor bruște. Habermas le grupează în trei mari orientări. Eliberarea de sub imperativele rațiunii instrumentale prin extinderea experienței estetice (Nietzsche, Bataille, Foucault, Derrida), întoarcerea la teme premoderne pentru a regîdi, în baza lor, problemele eticii (Leo Strauss, Hans Jonas, Robert Spaemann), limitarea științei moderne, a politici și a artei la sferele care le sunt proprii (tânărul Wittgenstein, Carl Schmitt, Gottfried Benn) – acestea ar fi doar principalele scenarii critice.

Întâlnirea cu modernitatea scoate însă la suprafață și altfel de poziții, mult mai explozive. Sunt răbufnirile locale, încruntate, purtate la baionetă, deseori pe viață și pe moarte. Opțiunile umane, în definitiv, decurg din contextul concret al vieții. Nu cumva tocmai înțelegerea și asumarea propriului loc, cel din care experimentăm, gândim și vorbim, ne-ar putea smulge din tentaculele unei modernități expansive? Nu cumva doar astfel am putea rezista formalizării crescânde a vieții, transformării ei într-o mașină teoretică?

Dacă am dispune de o privire detașată (precum a marțianului imaginat de Thierry de Duve, încă needucat la școlile contemporane), am vedea că oamenii planetei numite Pământ invocă modernitatea în chipuri foarte diferite. O cheamă și o blamează în egală măsură, cu o furie deseori dementă. Unii o recunosc înlăuntrul lor, dar caută s-o depășească. Sunt exact cei care au promovat-o și au realizat-o deja: occidentalii, europeni și nu numai. Alții îi simt tentaculele diforme, întinse peste cea mai mare parte a lumii, și se revoltă împotriva ei. E cazul populațiilor musulmane, al țărilor din America Latină și de Sud și al unei părți a Asiei. În sfârșit, există unii care îi caută binefacerile datorate progresului, fără a-i anticipa neajunsurile. E cazul special al țărilor ieșite din experiența comunistă. Să vedem cum stau lucrurile în privința celor din urmă, în contextul particular al României.

Fără a dispune de avantajul unei modernități culturale timpurii, precum culturile occidentale, România a întâlnit mai mult întâmplător câteva idei moderne. Așa se face că pasul către modernitate, după 1848, a fost deopotrivă

social-politic și cultural, noul ideal al unității naționale fiind susținut atât cu mișcări sociale, cât și cu mijloace culturale. Instaurarea unei modernități social-politice părea a fi pe un drum ireversibil în perioada interbelică. Sistemul politic era unul pe jumătate democratic, economia de tip capitalist începuse să funcționeze și să genereze relații sociale de tip modern, contractualist. Simțindu-i universalismul abstract, unii intelectuali au militat aprins pentru particular, regăsindu-se în idealul definirii unei identități culturale românești. De altfel, acesta a rămas o temă frecventă a culturii române, populând mințile multor generații cu numeroase simboluri și fantasmе, unele prezente și astăzi. O constantă era pe atunci (și a rămas pentru multă vreme) definirea unei identități prin raport cu lumea occidentală, privită ca și cum ar fi o lume omogenă, univocă. Privită dinspre contextul românesc, modernitatea este deopotrivă universalistă și particularistă. Cu timpul, particularul a ajuns să se prezinte ca un adevăr „tare”, irefutabil.

Instalarea în drepturi depline a modernității a fost întreruptă de experimentul comunist. Paradoxal, modernitatea a luat-o cumva de la capăt, dar pe linie negativă. Toate relele ei au fost transformate în realitate – într-una terifiantă și dementă. În plan social, modernitatea comunistă a (în)semnat desființarea societății. Indivizii trebuiau reeducați, făcuți să înțeleagă ce înseamnă „adevărata” societate. Viețile lor erau programate, dar nu de ei înșiși, ci în altă parte. Totul se reducea la un calcul cinic, care excludea proiectele personale. Devenirea nației trebuia să se desfășoare după legile științifice ale istoriei, dezvăluite cu larghețe de materialismul dialectic. Iar cei care stăpâneau aceste legi, cel puțin la fel de certe precum mersul însuși al naturii, erau datori să le reveleze celorlalți. Cine cunoaște legile istoriei se vede îndreptățit, nu-i așa?, să fie și stăpânul ei. În această privință, scenariul e cât se poate de modern.

Puterea comunistă a înființat un alt tip de spațiu universal, controlabil, în interiorul căruia aveai voie să spui doar ceea ce „trebuie”. Distrugând comunitățile și anulând societatea, comunismul a uzat de o uriașă mistificare de ordin lingvistic. Totul a fost redefinit. Realitatea a fost modificată „din condei”. Sensul fenomenelor care nu conveneau ideologiei oficiale a fost răsturnat. Iată câteva exemple. Adevărata societate nu putea fi decât comunistă, se spunea, în vreme ce restul lumii întârziase într-o fază revolută, „burgheză”, „exploatare”. Omul, banalul individ, era fie un „om nou”, fie „fascist” și „imperialist”. Libertatea putea exista, desigur, doar în statul comunist, care anulasе deja, triumfător, diferențele dintre clasele sociale. Din contră, cealaltă libertate, individuală, nu putea fi decât simplă propagandă a „Occidentului putred”. Statul comunist făcea însă mai mult în privința libertății: o acorda. O primeai, totuși, condiționat.

Întrucât nu participau la viața socială, oamenii se retrăgeau într-un nou tip de individualism. Atât frica de ceilalți – posibili turnători ai Securității – cât și urmărirea interesului propriu (trebuia „să te descurci”) au pervertit sensul societății, transformând-o într-o sumă de monade izolate, „fără uși și fără ferestre”. Raportul lor, ca în monadologia închipuită de Leibniz, era doar unul ideal. El trecea, iremediabil, prin imaginea Partidului și a Securității, prezentă difuz în gesturile și vorbele celui alt. În anii '80, suspiciunea era generalizată. Probabil că fiecare individ trăia o uriașă scindare interioară, o dedublare de proporții. Comunismul a creat niște personaje îngrozite, aflate în căutarea unui ascunziș, adăpostindu-se în câte o nișă, adesea îngăduită pentru a arăta lumii că în România există libertate. Înțelegem astfel cum a fost pervertită ideea de spațiu public. Spațiul social a devenit „public”, în viziunea comunistă, abia fie

atunci când fiecare individ a ajuns să trăiască cu impresia că este urmărit. Fiecare trebuia să creadă că este prizonier într-un *panoptikon* generalizat, ai cărui paznici se aflau nu doar în centru, ci pretutindeni. Chiar și în micile detalii ale periferiei trebuia să fie vizibilă prezența puterii centrale.

Mă întreb uneori cât de departe se întind fantasmеle comunismului și cât de mult îi împrumutăm încă măștile târzii. Cât de mult a intrat el în simțurile noastre? Suntem adesea tentați să numim „comuniste” unele atitudini care, pentru alții, sunt pur și simplu deviații umane. Inevitabil, vedem modernitatea și printr-o grilă comunistă, inclusiv acolo unde nu e evidentă. Poate fi un defect de percepție, o deviație a înțelegerii. Contextul vieților noastre, împărțite (chiar și temporal) între comunism și post-comunism, ne determină să mizăm încă enorm pe istorie. În fond, abia acum o redescoperim. Devenim atenți, într-un târziu, la constituirea istorică a lucrurilor și a vieții noastre, la cum survin binele și răul în societate. Încă nu putem lua istoria în joacă, ironic și detașat. Avem încă nevoie de ea ca de un scut, pentru a ne apăra de falsele adevăruri și pentru a ne continua exercițiul critic asupra măștilor ascunse ale modernității, din noi și din afara noastră, dar și pentru a-i învăța părțile bune, lucid și relaxat. Redescoperim, acum, deliciile periferiei.

THE MASKS OF MODERNITY AND THE DOUBLE GAME OF HISTORY

George BONDOR

I sometimes wonder how far the phantasms of the communism have stretched and to what extent we still wear their late masks. To what extent has it pervaded our senses? Unavoidably, we perceive modernity through a communist grid, even where that is not obvious in the least. It may be a deficiency of perception, a deviation of understanding. The context of our lives, divided (even temporally) between communism and post-communism, still makes us count on history to a large extent.

George Bondor is philosopher, lecturer at “Al. I. Cuza” University of Iași. Presently, he is invited-researcher at Albert Ludwigs-Universität Freiburg, as a fellow of Alexander von Humboldt-Stiftung and Hertie-Stiftung. His present project analyzes the problem of history in the context of the critique of modernity.

Art and Modernity: From a Proper Name to Another

In Thierry de Duve's words, Art is a proper name. And proper names are handed down in three ways, adds the archeologist of modernity. First, they can be passed on by direct filiation: from father to son, from master to disciple. Through his own life (work), the son (disciple) takes upon himself, and carries on, the name of the father (master). Second, they can be conveyed by mere statement, no matter whether the object is completely, confusedly, or mistakenly understood. It is the indistinct murmur, the indiscriminate roar of understanding, of practical knowledge which in its exercise can dispense with the imperialistic and constraining theoretical knowledge of the rules of composition (and use) of the known thing. It is a *savoir-vivre* and a *savoir-faire* at the same time, which derives not from abstract, corrosive, and rigid reflection, but from the subtle familiarity with the object thus affirmed. Finally, proper names are also handed down through a series of foundational acts, of private initiatives, of births and nominal baptisms. This is what happens when we name a reality that, in the absence of baptism, would not exist in that determinate form, but as a different thing, common, unnoticed, indistinct.

In de Duve's view, modernity represents that “period of western history for which art was a proper name”. It begins with the idea of the autonomy of art, liberated at last from its subjection to the social. This occurs when art begins to stand for a certain class of objects, special in their peculiar way, namely those objects free from any prescribed rule (such as the beautiful, the sublime, or other “Ideas”). It does not really matter whether this goes back in time as far as the eighteenth century, with its new emphasis on the legitimacy of making judgements according to sentiment and taste (as de Duve would have it), or whether it begins later on, in the nineteenth century, when art and the theory of art renounce completely and definitively the idea that the aesthetic sentiment stems from a so-called

human nature, innate and common to all humankind (as Ernst Behler suggests). What matters is the way in which we understand the struggle between the aesthetic and the social, their proportion, their degree of truth, their claims and attributes, whether good or bad. In fact, modernity is not merely aesthetic, but also social, scientific, and philosophical. Consequently, we have to cautiously and tactfully delineate its general profile, in order not to miss its inner details, varieties, differences, spacings.

Modernity emerges when the previously shy present announces itself as a novelty compared with the past. It emerges when the present rebels and claims to be irreducible. The moderns are those who live in the present without allowing past history to guide them. Moreover, they are always waiting for something new. Their senses are oriented toward what is to come. Conversely, *les anciens* cannot live the moment without carrying along a history of four thousand years. This is what Trivelin the servant explains to Frontin, one of his fellows, in Marivaux's comedy *La fausse suivante* (1724), emblematic for the famous *querelle des anciens et des modernes*. But the wise servant philosophizes further, and his saying becomes in time a commonplace of modernity. More modern than any modern, perorates Trivelin, is only the child who is to be born, because all he or she does is come into the world. We are dealing here with a paradox and an imperative at the same time: in “modernity”, any modern is overcome by those who come after him. Modernity, both as a mood and as an act, only lasts an instant. It becomes classical, it becomes tradition, and it grows old. In order to remain modern for a longer period of time, one has to constantly renew one's contract with modernity. The existential imperative of modernity could sound like this: “I am new, therefore I exist!”. Lyotard himself concludes that in order to be modern one has first to be postmodern, and become classical afterward.

It is hard to say how this new position of the human being in relation to the world and history emerged. But it led to the reflection of modernity in its own mirror, a relation that was simultaneously self-foundational and adversative to the past. Thus, we witness the personification of modernity. From the very beginning, modernity made clear its will to constitute itself not only as a new age, but also as a period perfectly distinct from all the others. Thus, it instituted itself as a proper name. Each modern worked in this direction, repeating its name and the experience correlated with it. Then, a new kind of feeling arose: the feeling of difference, of the distance from the past. For this to become possible, there first had to emerge a new disposition, which assured human beings of their capacity (and imperative) to create their moral, aesthetic, and cultural norms by themselves, without help from any transcendent support and motivations. Ever since the 17-th century, philosophical and scientific modernity produced this mutation at the level of its presuppositions. Thus, we can partially make sense of the temporal gap among different species of modernity.

The Tentacles of Modernity

In defining aesthetic modernity, we owe much to Stendhal and Baudelaire. Its main features are the appreciation of change and novelty; the cult of intimacy, of spirituality, of inventiveness; the emphasis on certain faculties such as imagination, inspiration, and the aesthetic sense; the emphasis on the ephemeral, the transient, and the contingent. The aesthetic conscience reacts not only against the transcendence of aesthetic rules, but also against permanence in general (Adorno), against moral rules in the guise of universal justice, and against the practical, synonymous with utility (Octavio Paz). Aesthetic modernity is anarchical, initiating not only its divorce from tradition, but also the complete disruption of its principle,

namely, the idea of conveying contents by calling on an authority (Octavio Paz). Consequently, it produces a mutation within historicity itself. It seems as if we were facing a critique of history, understood as an appeal to the past. In fact, from now on, the use of history becomes a far more complex enterprise. History is open to progress and the future, as Fontenelle, as well as other moderns from Turgot and Condorcet to Marx, assure us. Starting with the 18-th century, but especially with the romanticism, history is also recovered in a different way, as a salient feature of human deeds (Hans Robert Jauss); later, it will creep inside the human being, into his very structure and perception of the world.

As to social modernity, the situation is completely different. It is defined by the primacy of instrumental reason, oriented toward a goal. Max Weber, who offers a detailed description of it, connects it with the decline of religion and classical metaphysics. The situation amounts to a rejection of authority and tradition, and its obvious consequence is the unreserved assimilation of the doctrine of progress. The confidence in the possibilities of science and technique grows larger. The same holds for the orientation toward pragmatism, the cult of action and success (Matei Călinescu). The principle of social modernity is that anything can be dominated through rational calculus. There are no more secrets for the human being. The world is at his feet: he only has to know it, to dominate it, and to transform it through technique. Society itself becomes manipulable, and experiments in the name of the reason soon made their appearance. The extinction of any transcendent, incalculable force enables an enormous process of disenchantment of the world (Max Weber). Life itself becomes completely instrumental, and the human person becomes a machine. Nietzsche describes this process extremely eloquently: "The machine rules. Man becomes nothing but a screw." He repeats this idea on a different occasion (*Human, all too human*): "Mankind mercilessly employs every individual as material for heating its great machines: but what then is the purpose of the machines if all individuals (that is to say mankind) are of no other use than as material for maintaining them? Machines that are an end in themselves – is that the *umana commedia*?" The weakness of the modern individual, adds the philosopher, lies in the absence of a central axis of his own being. The anarchy of instincts and passions betrays the lack of a style of living. Deprived of a center, the modern looks for it outside himself. Thus, he prefers constant change and novelty. He perpetually changes his mood; he discovers and stirs ever different instincts, still unused. The rhythm of his existence grows faster.

Modernity is not born out of a simple divorce between art (culture) and society, as Daniel Bell believes. This is only an aesthetic consequence of a deeper conflict, the one between two modern projects which I have designated, for the sake of simplicity, as aesthetic modernity and social modernity, respectively. Their dispute becomes obvious when we think of their relation to history. For aesthetic modernity, the emphasis upon the future and the present led to a kind of retreat from contingent history. Conversely, the attitude induced by social modernity amounted to a better integration within history, and ultimately to its realization. By praising the unlimited self-fulfillment of the ego, overwrought sensitivity and hedonism, aesthetic (cultural) modernity goes against the discipline of a life governed by the principles of instrumental reason (Daniel Bell). This is exactly how things happened historically: from the very beginning, aesthetic modernity wanted to be a reply to a kind of society built upon the principles of social modernity. The rationale of the former was to deconstruct the expansionist tendency of the latter, to regain a few spaces of freedom, in short, to diminish the harmful, overpowering intervention of

weapons of the opponent. Let us remember, for instance, that modern architecture itself appealed to cold, instrumental rationality. The fact of dwelling was subjected to the mechanical model of society; urban space thus created was, in fact, perfectly adapted to the features of industrial society. The abolishment of geographical and symbolic differences, typical of pre-modern traditions, is the result of the universalism of Enlightenment, which also generated the homogenization of social relations, as Chantal Béret notes. Important influences also manifested themselves in the opposite direction. Modern utopias, either aesthetic or literary, oriented human imagination toward an uncertain and confused future, but also represented models of the "rational" organization of some modern societies.

These influences, their mutual contamination and common roots all these show how flexible modernity is. Capable of ever presenting itself in new guises, of absorbing the ideas of its opponents (be it *les anciens*, or their late critics), modernity exhibits not only a multitude of voices and colors, but also a strategy of appropriation. Though divergent, its faces reinforce one another, when they want to conquer new territories. While observing it, one has the sense of dealing with an octopus. It stretches its tentacles all over the place and sends them away on a mission of exploration, following in their wake covertly and unpredictably, according to a scenario that only it itself knows. It searches every corner, rummages through every recess in her proximity and discovers every niche, bringing it under a common denominator. Therefore, it is spatial. A versatile organism, just like the octopus, modernity always changes shape. It is totally dependent upon the organ of sight, which is extremely subtle and developed. This means that it is profoundly perspectival. One has the feeling that it watches through a thousand eyes. That is why it generates panic.

Day after day, we are ever more invited to guide our lives according to the products of the sciences that believe themselves to be increasingly efficient, and follow the recipes of politicians who claim to be wiser and wiser. Two types of universalism tend to enslave us completely. Up to what point can we construct our lives outside the huge machinery of modernity?

Faces of modernity in a post-communist society

Is modernity already our "antiquity"? Do we relate to it in the same way as the moderns related to *les anciens*? Do we have reasons to say we have overcome it? This will, the will to transcend it, we do not lack. It is in fact the only certitude we have for the time being. As to the rest, there is only a baroque extravagance, a maze of critiques, of reversals and sudden returns. Habermas groups them in three great categories. The emancipation from the imperatives of instrumental reason through the extension of aesthetic experience (Nietzsche, Bataille, Foucault, Derrida), the return to pre-modern themes for the purpose of rethinking the problems of ethics on these grounds (Leo Strauss, Hans Jonas, Robert Spaemann), and the limitation of modern science, politics, and art to their own spheres (the early Wittgenstein, Carl Schmitt, Gottfried Benn) – these would be only the main critical scenarios.

The encounter with modernity brings to the surface other positions as well, much more explosive this time. These are local, dreadful life-and-death struggles, fought face-to-face. After all, human options derive from the concrete context of life. Isn't it the case that the very understanding of, as well as the act of taking upon ourselves, our situation, from which we think, talk, and experience the world, could extract us from the tentacles of this expansionist modernity? Couldn't this be the only chance for us to resist the growing formalization of life, its transformation into

If we had a detached look on things (like the Martian imagined by Thierry de Duve, still uneducated at contemporary schools), we could see that the people of Planet Earth invoke modernity in very different ways. They appeal to it and blame it at the same time, with a sometimes raving rage. Some of them recognize it inside themselves, but seek to overcome it. They are precisely those same people who promoted and realized it: the Westerners, European and non-Europeans alike. Others feel its hideous tentacles stretched over most of the world, and revolt against it. It is the case of the Muslim, Latin American, and some Asian countries. Finally, there are those who look for the benefits of progress, without anticipating its shortcomings. The former communist states fall under this category. Let us see what their situation is like, in the particular context of Romania.

Without having had the advantage of an early cultural modernity like the West, Romania happened upon a few modern ideas by chance. That is why its journey toward modernity after 1848 was socio-political and cultural at the same time, the new ideal of national unity being bolstered both by social movements and cultural means. The process of the establishment of a socio-political modernity seemed to be unfolding irreversibly between the two World Wars. The political system was half-democratic, the capitalist economy started to work and to generate modern, contractual social relations. Anticipating its abstract universalism, some intellectuals fiercely affirmed the local and adopted the ideal of defining a Romanian cultural identity. In fact, this remained a frequent theme in Romanian culture and populated with multiple symbols and phantasms the minds of numerous generations, some of them still alive today. What has since then remained constant is this task of defining an identity in relation to the western world, perceived as homogeneous and univocal. Given this context, from the Romanian point of view, modernity is universalistic and particularistic at the same time. However, the particular has come to be present itself as a “strong”, irrefutable truth.

The full realization of modernity was discontinued by the communist experiment. Paradoxically, modernity somehow started anew, though in a negative way this time. All its evils were turned into a terrifying and insane reality. From a social point of view, communist modernity amounted to the annihilation of society. Individuals had to be reeducated, made to understand what “true” society really was. Their lives were programmed, not by themselves, but by someone else. Everything was reduced to a cynical calculus that excluded any personal projects. The progress of the nation had to unfold according to the scientific laws of history, revealed by dialectical materialism. And those who mastered these rules, at least as certain as those of the immutable course of nature, felt the obligation to reveal them to the others. Isn't it the case that he who knows the laws of history also claims to be its master? In this regard, the scenario is as modern as it can get.

Communist power created another type of universal, controllable space, within which one had the right to say only what one “ought to”. In the process of destroying communities and annihilating society, communism put to work a huge apparatus of linguistic mystification. Everything was redefined. Reality was modified “with one stroke of the pen”. The sense of those phenomena that did not fit in with the official ideology was inverted. Here are a few examples: true society could not be but communist, they said, while the rest of the world was still lagging behind in an obsolete, “bourgeois”, and “exploitative” period. The human being, the ordinary individual, was either a “new man”, or both a “fascist” and an “imperialist”. Naturally, freedom could exist only within the communist state, which had already victoriously overcome the differences

among social classes. Conversely, individual freedom could only be propaganda of “the rotten West”. The communist state claimed to do something more for liberty: it granted it. You could still receive it, but only conditionally.

Since they could not participate in social life, human beings assumed a new type of individualism. The fear of the others, potential informers of the *Securitate*, as well as the primacy of personal interest (one had to “handle the situation”) perverted the significance of society and transformed it into a sum of isolated monads, “with no doors or windows”. Their relation, as in Leibniz's monadology, was only an ideal one. It unavoidably passed through the image of the Party and the *Securitate*, which pervaded the gestures and the words of the other. In the 80's, suspicion was generalized. Most probably every individual experienced a huge inner cleavage, a profound duality. Communism created terrified selves, who looked for shelter, who nestled in niches that were often allowed so that the world would know that there was liberty in Romania after all. We can thus understand how the idea of public space was perverted. In the communist view, social space became “public” only at the point where each individual ended up living with the vivid sensation that he was followed. Each individual had to believe that he was a prisoner inside a generalized *panoptikon*, whose guardians were not only at the center, but everywhere. Central power had to be visibly present even in the slightest details of the periphery.

I sometimes wonder how far the phantasms of the communism have stretched and to what extent we still wear their late masks. To what extent has it pervaded our senses? We are often tempted to label “communist” certain attitudes that are simply human deviations for others. Unavoidably, we perceive modernity through a communist grid, even where that is not obvious in the least. It may be a deficiency of perception, a deviation of understanding. The context of our lives, divided (even temporally) between communism and post-communism, still makes us count on history to a large extent. After all, it is only now that we rediscover it. We are at last becoming aware of the historical constitution of things and of our lives, of the ways in which good and evil occur in society. But we are still unable to relate to history in a playful, ironical, and detached manner. We need it yet as a shield, to protect us from false “truths”. And we also need it in order to be capable of unfolding our critique of the hidden masks of modernity, both inside and outside ourselves, as well as in order to learn its good parts, in a lucid and relaxed manner. Now, we are about to rediscover the delights of the periphery.

Translated by Cristian Nae

On Vacation...

Luchezar BOYADJIEV

Ciclu continuu de printuri digitale pe hârtie Arches de 300 g pentru acuarelă; fiecare cu dimensiunile de 50/50 sau 70/50 cm; 2004-2007

On-going cycle of digital prints on 300 g Arches watercolor paper; each one 50/50 or 70/50 cm; 2004-2007

Luchezar Boyadjiev s-a născut în 1957 la Sofia, unde trăiește și lucrează în prezent.

Luchezar Boyadjiev, born in 1957, lives and works in Sofia.

Don't blame the animal! For good or bad, do not blame the animal for whatever happens (has happened or will happen) in public space!

Animals do not ever take vacations... Unlike their "masters" who are supposed to be our heroes. Heroes also need to take a vacation every once in a while or else public space will explode with too much symbolic investment of all kinds. That's dangerous. That's unacceptable for there will not be any room left for private interest, mine or yours, in public space if it explodes.

Tourists take vacations all the time. That's why they are tourists. They go here and there to see this and that. They pay good money and want their expectations to be fulfilled. Sometimes they get a package deal, which includes all sorts of sights to be seen, experiences to be had, and photographs to be made. But tourists are not part of public space! At least not where they go on vacation... Yet, they too have their private interests to defend and to satisfy – that's what the tourist agencies are there for. Tourists are the opposite of migrants. Both are a product and a symptom of globalization.

I am usually commuting between Sofia, where I live, and a number of other places, where I work. I am a mixture between a tourist and a migrant, years ago they would have said – a nomad. By behaving like a digital rascal while I am commuting, I try to release tensions in public space wherever I go – that makes me a bit more then a tourist and a bit less then an activist with a local political agenda. I try to behave like a global player in reverse who is making symbolic investments in public space on a global scale, that is to say everywhere I find the fertile ground for it.

Give me back *my* part of public space! Because I do not think you are going to give it back to the public anyway...

Nu dați vina pe animal! Pentru ceea ce este bine sau ceea ce este rău, nu dați vina pe animal pentru ceea ce se întâmplă (s-a întâmplat sau se va întâmpla) în spațiul public!

Animalele nu pleacă niciodată în concediu... Spre deosebire de „stăpânii” lor, care ar trebui să fie eroii noștri. Și eroii au nevoie de concediu din când în când, altfel spațiul public ar exploda de prea multă investiție simbolică de toate felurile. Asta e periculos. Asta e inacceptabil, pentru că n-ar mai rămâne loc pentru interesul particular, al meu sau al tău, pentru spațiul public, dacă acesta explodează.

Turiștii merg în concediu tot timpul. De-aceea sunt turiști. Merg aici și dincolo, văd una și alta. Dau bani buni și vor să li se îndeplinească așteptările. Uneori cumpără un pachet de servicii, care conține tot felul de locuri de văzut, experiențe de trăit și fotografii de făcut. Dar turiștii nu fac parte din spațiul public! Cel puțin nu în locurile unde merg să-și facă concediul... Cu toate acestea, și ei au propriile lor interese particulare de apărut și de satisfăcut – din cauza asta există agenții de turism. Turiștii sunt opusul migranților. Ambele categorii sunt un produs și un simptom al globalizării.

Eu fac de obicei naveta între Sofia, unde locuiesc, și un număr de locuri, unde lucrez. Sunt o combinație de turist și migrant, cu ani în urmă m-aș fi numit nomad. Comportându-mă ca un șmecher digital când fac naveta, încerc să dezamorsez tensiunile din spațiul public oriunde merg – asta mă face să fiu un pic mai mult decât un turist și un pic mai puțin decât un activist cu un program politic local. Încerc să mă port ca un jucător global pe dos, care investește simbolic în spațiul public la scară globală adică oriunde găsesc teren fertil pentru asta.

Redați-mi partea *mea* din spațiul public! Pentru că oricum nu cred că o s-o redați publicului...



Henri IV - Paris



Etienne Marcel - Paris



Friedrich the Great - Berlin



General Inonu - Istanbul



King Johann I - Dresden



Louis XIV - Paris



Marshal Joffre - Paris



Garibaldi - Bologna

CASA MODEI

Lucas HORVATH

Lucas Horvath este un artist născut în Salzburg, Austria. Trăiește la Viena.
Lucas Horvath is an artist born in Salzburg, Austria. Lives in Vienna.

there it is, satu mare new city centre, built in the 1980's. a monument to the aesthetic ideology that the architect and urbanist had developed with considerable further influence on the architectural scene in the early seventies. what is this aesthetic about, where does it come from? for economical and geopolitical reasons from 1967 on, for a few years, there was a tendency to dissociate romania from the soviet sphere and influence. this strategy, as ambiguous and futile as it was, had profound effects on the architectural scene of the period. in this confuse general layout, the only prescription was to do anything that would not resemble soviet functionalism. the architects were working in a fragile time bubble, without any reliable ideological background, designing bus stations, motels, universities and consumer's temples all over the country, for a model-society and its international guests, that both prooved to be illusionary. was it at long last modernist normality visiting the country or an irregular variant of consumerist postmodernism running in front of its time, experimentally parallel to what happened in veritable consumer-societies? what is remarkable in the architectural production of this period is the gap between form and function, or rather the insight the buildings convey, that there is no such

dichotomy. this presumption didn't necessarily lead to examples of first class architecture, the outcome is rather houses talking in a variety of idioms. it is interesting to see how long, compared to the sudden political end of this semi-liberal period, this architectural parenthesis lasted and how exaggerated the last projects around 1974 are, the more so in remote provinces. the spiral bus station in baia mare can be seen as a strange premonition of some realized projects by vito acconci. the mythologic vila arcașului near târgu neamț, as repelling as it is with its highly surreal methaphorics is a rare example of narrative phantasy-architecture. the ștejarul inn's overlapping cylinders, disguised as tree trunks seem to be a late fairytale response to constantin melnikov's studio house in moscow. All those buildings are difficult to label. they convey an attitude, which is erratic, to say the least, verging on the psychedelic. in the capital it is the former party academy from 1973 that marks the end of this period, with its genuinely mysterious and labyrinthic lobby, the archaic aura which is entirely out of scale. it is conceived as a spatial enigma, much like piranesi's architectural phantasies. the architect was awarded the first prize in the annual building contest for the cafeteria in the "institute of aviation".





The Casa Modei in Iași is an example of decorative pop-modernism. Built for the union of textile handcraftworkers, it was a complex containing a shop and 8 levels of confection workshops, that all fabricated fashion on individual commands. As this economic system was a kind of antithesis to the usual collectivism, the design evidently tries to create a certain consumerist ambiance. Fashion architecture as fashionable architecture. The facade is covered with typographic neon billboards and mosaics. The building still stands out in the city's texture with a certain cosmopolitan elegance, highly adaptable to the bazaar economies that nowadays inhabit it. On the top floor is located the airy discotheque called Moon Palace.



Casa Modei din Iași este un exemplu de pop-modernism decorativ. Construită pentru sindicatul meșteșugarilor din domeniul textil, aceasta era un complex cu un magazin și 8 etaje de ateliere de croitorie, care produceau îmbrăcăminte pentru comenzi individuale. Deoarece acest sistem economic era un fel de antiteză la colectivismul obișnuit, designul încearcă în mod evident să creeze o oarecare ambianță de consum. Arhitectura modei ca arhitectură la modă. Fațada este acoperită de reclame cu litere de neon și cu mozaicuri. Clădirea iese încă în evidență în textura orașului cu o anumită eleganță cosmopolită, foarte ușor de adaptat la economia de bazar pe care-o adăpostește în ziua de azi. La ultimul etaj se află o terasă-discootecă cu numele de Moon Palace.



The Vila Arcașului develops a hard to grasp metaphor, blending surface decoration and general structure in a strange myth of knighthood, symbolized by the motif of the arrow and bow. The allure is not exactly medieval, but rather science fiction-style black gothic. The visitor is hypnotized by a concrete cylinder that funnels poison green light into the entrance hall.

In Vaslui, the *Teatru de Vară's* open air amphitheatre sits like an UFO on the cliffs that mark the border to the Bassarabian plain. Perfectly located in this topographical setting, this futurist building used to be the stage for folkloric music and dance spectacles.



Casa Arcașului dezvoltă o metaforă greu de pătruns, îmbinând decorarea suprafețelor cu structura generală într-un straniu mit al cavalerismului, simbolizat de motivul arcului cu săgeată. Alura nu este chiar medievală, ci mai degrabă de gotic întunecat în stil *science fiction*. Vizitatorul este hipnotizat de un cilindru de beton care varsă lumină verde ca fierea în holul de la intrare.

În Vaslui, amfiteatrul în aer liber al Teatrului de Vară stă așezat ca un OZN pe stâncile ce marchează hotarul cu Câmpia Basarabiei. Perfect amplasată în acest cadru geografic, această clădire futuristă era în trecut scena spectacolelor folclorice de muzică și dans.





The architect N. Porumbescu left Bucharest in the beginning of the seventies, to found his own school of architecture in Iași, where he developed principles of a presupposedly national style, an obscure melange of visible constructive elements of rural architecture and imitation of hand-worked plaster surface, cast in concrete, very much an application of Brâncuși's exploits of the authentic. The interlocking of these forms in the attempt to create an ornamentally charged all-over spatial sensation invariably comes to a design dead-end. In the case of the stairway inside the Faculty of Architecture in Iași this feature is evident in a split level platform that, much like a springboard into a pool, leads into the void of the lobby-space.



Arhitectul N. Porumbescu a părăsit Bucureștiul la începutul anilor '70 și a fondat propria școală de arhitectură în Iași, unde a conceput principiile unui stil presupus național, un amestec obscur de elemente structurale vizibile de arhitectură rurală și de imitație de suprafață tencuită manual, din beton turnat, de fapt o aplicare a valorificărilor date de Brâncuși elementului autentic. Înlănțuirea acestor forme, în încercarea de a crea o senzație completă de spațiu încărcat ornamental, ajunge invariabil într-un impas de design. În cazul scărilor din interiorul Facultății de Arhitectură din Iași, această caracteristică este evidentă în palierul pe două niveluri care, ca o trambulină de bazin, conduce către golul holului de intrare.



The former party-academy in Bucharest was projected by the Carpați design institute, which used to be the national planning headquarters for state buildings. Seen from the outside, it is highly hermetic, with the amphitheatres protruding, much like in Melnikov's Moscow worker's clubs from the 1920. The interior has an almost archaeological allure. It develops as a spatial continuum, obscured by sharp contrasts of light and a multitude of levels as a cave-like scenario. The ornamental perforated stone paravent, which is used to separate some areas, was designed for a hotel on the black sea coast 2 years beforehand. The building was part of the obscure realm of construction activities and officially referred to as the Institute for Aviation. The head of the planning department was awarded the first prize in the sector of gastronomic architecture, for the academy's cafeteria. He subsequently retreated to minor conservation tasks. The structure is currently used by the Faculty of Journalism and Communication.

Fosta Academie de Partid din București a fost proiectată de Institutul de Proiectare Carpați, fostul stat-major al planificării pentru clădirile de stat. Văzută din afară, clădirea este foarte ermetică, cu amfiteatre ieșite în afară, foarte asemănătoare cu cluburile moscovite pentru muncitori ale lui Melnikov din anii '20. Interiorul are o alură aproape arheologică: se desfășoară ca un continuum spațial, eclipsat de contraste dure de lumină și de o multitudine de niveluri, luând aspectul unei peșteri. Paravanul ornamental de piatră perforată, ce izolează o zonă de altă, fusese proiectat cu doi ani înainte pentru un hotel de pe litoralul Mării Negre. Clădirea făcea parte din domeniul obscur al activităților de construcție și i se spunea oficial Institutul de Aviație. Șeful compartimentului de proiectare a primit premiul întâi în domeniul arhitecturii gastronomice, pentru cantina Academiei. Cel premiat s-a retras apoi la munca de conservare. Construcția este folosită astăzi de Facultatea de Jurnalism și Științele Comunicării.





Two examples of a widespread obsession with spiral forms: the extension of the train station in Predeal, shaded by an enormous concrete wing as a roof. And the bus station in Baia Mare, bathed in light with its bright blue coloured central pillar that sustains the conic roof structure.

Below is the Stejarul Inn, located in a forest near Baia Mare. The plaster relief on the four interlocking cylinders imitates the cracked bark-surface of tree trunks, with cut-off branch knots in the form of circular windows and roots of concrete, that fix this built fantasy to the ground. Architecture as a play on words.

Două exemple ale frecvenței obsesiei pentru forme în spirală: extensia gării din Predeal, umbrită de aripa de beton ce-i servește drept acoperiș. Și autogara din Baia Mare, scăldată în lumină, cu pilonul ei central albastru intens, care susține structura conică a acoperișului.

Dedesubt este o fotografie a Hanului Stejarul, situat într-o pădure de lângă Baia Mare. Relieful tencuit de pe cei patru cilindri îmbinați imită suprafața crăpată a trunchiurilor de copac, cu nodurile tăiate în chip de ferestre circulare și cu rădăcini de beton, ce fixează pe pământ această fantezie construită. Arhitectura ca joc de cuvinte.



as i was researching on the architecture of the period of '67 to '74 in romania, a lot of strange things happened. the country, in 2005-2006, seemed to undergo the most considerable change in decades. i remember one afternoon; i was sitting on the terrace of casa modei in iasi, staring at a couple of coffee beans that the waitress had placed on the saucer as a decoration. i was remembering the time when it was advised to bring a pack of coffee beans as a gift or to bribe the custom officers on the border. there were four beans on every plate. up stepped a begging child, asking for money on each table. the strange thing about the boy's behaviour was that he was begging in a mocking way, imitating the salute of a soldier, who greets his officer before holding out his hand. the guests were generously handing out money. most of them had come from a shopping tour through the city's boulevards, heavily packed with plastic bags. there was a couple, wealthy and in a good mood, and the lady reached for her merge wallet, nestling amongst her plastic bags as soon as the youngster came up to their table. her partner, loosing his temper, chased the boy around the corner. coming back to his fiancée's table he lost time talking to a business partner, complaining about the new begging manners. when he reached his table finally, his fiancée had already rushed off, upset by his rude behaviour, that had obviously spoiled her shopping brunch. she even refused him to give her a hand with her shopping bags. they were heading off back home, shouting at each other. the begging boy was chased by the business partner and took to the boulevard, instead of the terrace. the first passer-by he encountered with his mocking salute was a young woman striding by, eating a banana. in a second she handed the half eaten banana to the boy, who continued biting happily until he came across two students, who were handing out promotion hand cream to the people on the street.

the other day i was on the street in bucharest early. i saw a policeman, reading a newspaper on the corner of piața revoluției. on the front page of LIBERTATEA was a slogan that is familiar in the romanian political discourse. it read: OLE, OLE, ILIESCU NU MAI E. the long-term president lost the elections in the party and was greeted farewell with the same slogan as his predecessor after his death, to whom the masses shouted OLE, OLE, CEAUSESCU NU MAI E. i was thinking about the visual background of this political change, the flags with cut-out holes in them. what was left, after the protesters had cut the former state emblem out of the flag were the bare national colours, surrounding the void in the centre. was it decoration, or was it all there was left, the nation, the location? or were these stripes of colour rather a frame for the void, like the chassis of a tv-screen. and what was to be seen in this screen but the violent theatre that has been put up by the same man who finally left the stage that day in april 2005? what happens to the theatre scenery, when the actors, who have been boring the audience, are forced to leave? why not skip it. the hole in the flag minus the rest of the flag is the opportunity to finally see reality bare and unmediated, in full transparency? the slogan would then be OLE, OLE, ROMÂNIA NU MAI E. would that be an option? coming back to the begging child, this veteran in romania's screenplay over the last decade. he couldn't steal the dishes, but why didn't he at least take the coffee beans out of their frame, the saucer? you can finish up with what is on stage, but you can't skip the theatre, isn't it? it occurred to me, when i took this photograph of the *teatru de vară* in Vaslui. on my way out, i was bitten by a street dog, just as a reminder i guess, that not only is the theatre still standing, but also the actors are somewhere out there, with all their professional skills, waiting for a role.



Iată-l, noul centru al oraşului Satu Mare, construit în anii '80. Un monument al ideologiei estetice dezvoltate de arhitecţi şi urbanişti cu influenţă considerabilă asupra scenei arhitecturale a începutului anilor '70. Ce înseamnă această estetică, de unde vine ea? Din motive economice şi geopolitice, timp de câţiva ani, începând cu anul 1967, a existat o tendinţă de a disocia România de sfera şi influenţa sovietică. Această strategie, deşi ambiguă şi inutilă, a avut efecte profunde asupra scenei arhitectonice a respectivei perioade. În acest plan general confuz, singura directivă era să se facă orice care să nu semene cu funcţionalismul sovietic. Arhitecţii lucrau într-o carapace temporală fragilă, fără vreo bază ideologică solidă, proiectând autogări, moteluri, universităţi şi temple ale consumului în toată ţara, pentru o societate model şi oaspeţii săi din străinătate, ambele dovedindu-se la fel de iluzorii. Apăruse, în sfârşit, normalitatea modernistă în ţară, sau era vorba despre o variantă neobişnuită de postmodernism consumerist ce o luase înaintea vremurilor, paralelă din punct de vedere experimental cu ceea ce se întâmpla în veritabilele societăţi de consum? Un lucru remarcabil în producţia arhitectonică a acestei perioade este hiatusul dintre formă şi funcţie, sau mai degrabă ideea pe care o transmit aceste clădiri, aceea că această dihotomie nu există. Această premisă nu a dus în mod

necesar la apariţia de exemple de arhitectură de înaltă clasă, rezultatul fiind, mai degrabă, un număr de clădiri ce vorbesc limbi diferite. Este interesant de văzut cât a durat această paranteză arhitectonică, în comparaţie cu finalul politic abrupt al acestei perioade semi-liberale, şi cât de exagerate sunt ultimele proiecte din preajma anului 1974, mai ales în provinciile îndepărtate. Autogara în spirală din Baia Mare poate fi considerată o stranie premoniţie a unor proiecte realizate de Vito Acconci. Mitologica vilă Casa Arcaşului de lângă Târgu Neamţ, aşa respingătoare cum este, cu metaforele ei suprarealiste, este un exemplu rar de arhitectură fantastică narativă. Cilindrii întretăiaţi ai hanului Stejarul, deghizaţi în trunchiuri de copac, par a fi o târzie reacţie de basm la casa-studio din Moscova a lui Constantin Melnikov. Toate aceste clădiri sunt dificil de etichetat. Ele comunică o atitudine cel puţin instabilă, aproape psihedelică. În capitală, fosta Academie de Partid din 1973 marchează sfârşitul acestei perioade, cu holul său cu adevărat misterios şi labirintic şi cu aura sa arhaică complet disproporţionată. Clădirea este concepută ca o enigmă în spaţiu, foarte aproape de fanteziile arhitectonice ale lui Piranesi. Arhitectul a primit premiul întâi la concursul anual de construcţie, pentru proiectarea Cantinei Institutului de Aviaţie.

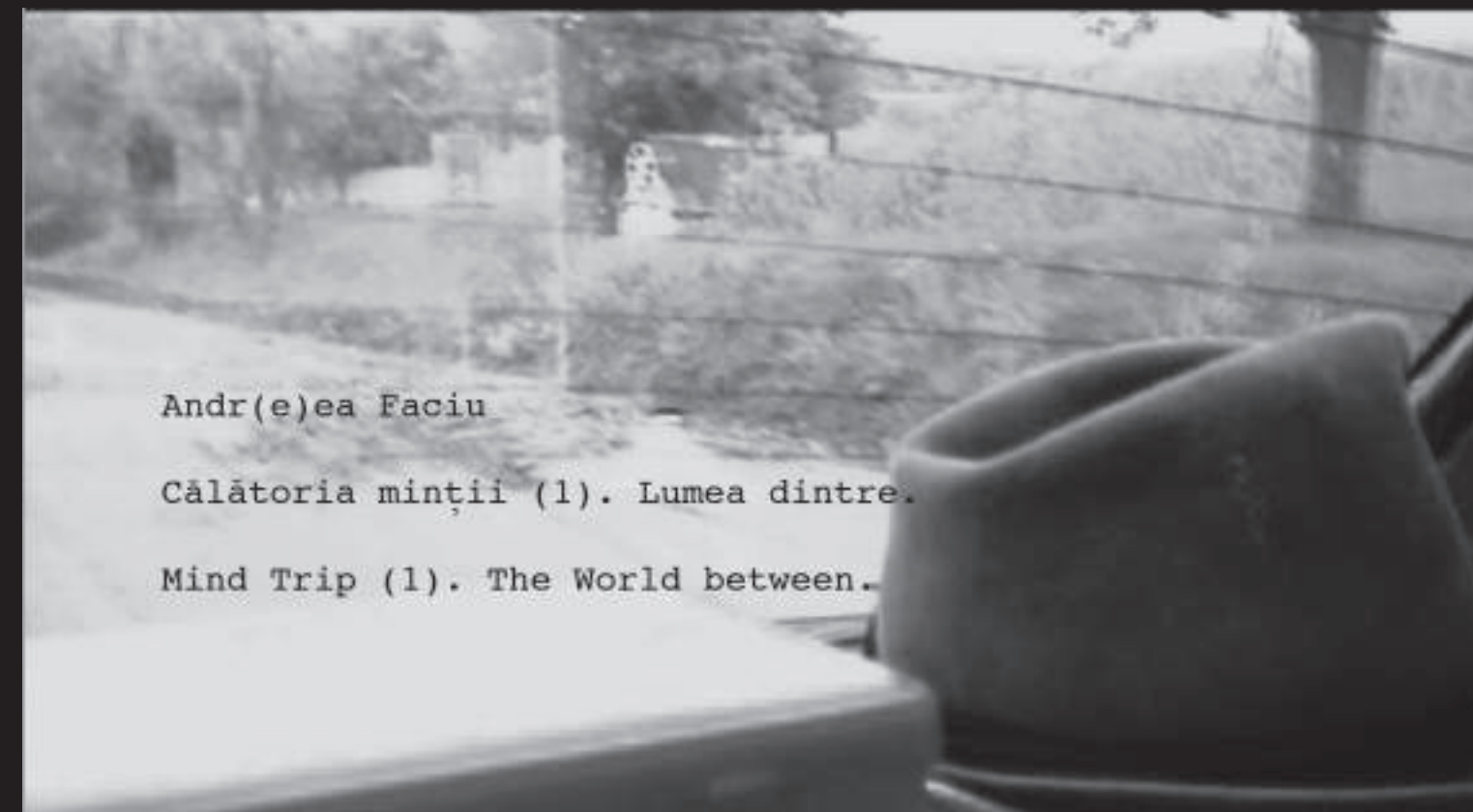
Traducerea textului de la pagina 89

În perioada în care mă documentam cu privire la arhitectura perioadei 1967-1974 din România, s-au întâmplat multe lucruri ciudate. În anii 2005 şi 2006, ţara părea să treacă prin cele mai importante schimbări din ultimele decenii. Mi-aduc aminte că, într-o zi, pe la prânz, stăteam pe o terasă la Casa Modei din Iaşi, uitându-mă fix la câteva boabe de cafea pe care ospătăriţa le pusese pe farfurioară în chip de ornament. Îmi aduceam aminte de vremurile când fusesem sfătuit să iau cu mine un pachet de cafea boabe pe care să-l dau cadou sau cu care să mituiesc vameşii la graniţă. Erau câte 4 boabe pe fiecare farfurioară. A venit la mine un copil care cerşea, cerând bani la fiecare masă. Ciudat în comportamentul copilului era că cerşea într-un fel în batjocură, imitând un soldat care-şi salută ofiţerul, înainte să întindă mâna. Clienţii îi dădeau bani cu generozitate. Majoritatea se întorseseră de la cumpărături de pe bulevardele oraşului, încărcaţi cu sacoşe de plastic. Printre ei, un cuplu, ambii înstăriţi şi bine-dispuşi; doamna a început să-şi caute portmoneul printre sacoşe imediat ce copilul a ajuns la masa lor. Partenerul ei, enervat, l-a fugărit până după colţ. Când se întorcea înapoi, a pierdut timpul discutând cu un partener de afaceri şi plângându-se de noile maniere din cerşit. Când, în sfârşit, a ajuns la masă, logodnica lui plecase deja în mare grabă, deranjată de purtarea lui grosolană, care, evident, îi stricase *brunch*-ul de după *shopping*. Chiar a refuzat să-l lase s-o ajute cu sacoşele. Au pornit spre casă, tipând unul la celălalt. Băiatul cerşetor, gonit de partenerul de afaceri, s-a îndreptat către bulevard, lăsând terasa. Primul trecător pe care l-a întâmpinat cu imitaţia lui de salut a fost o tânără ce mânca din mers o banană. În secunda următoare, tânăra i-a dat banana pe jumătate mâncată, iar băiatul a continuat-o, mulţumit, până ce a ajuns la doi studenţi care împărţeau eşantioane de cremă de mâini trecătorilor.

Deunăzi eram dimineaţa devreme pe stradă în Bucureşti. Am văzut un poliţist care citea ziarul într-un colţ din Piaţa Revoluţiei. Pe prima pagină a ziarului LIBERTATEA era un slogan familiar pentru discursul politic românesc. Sloganul spunea: OLE, OLE, ILIESCU NU MAI E. Preşedintele pe termen lung pierduse alegerile în partid şi i se ura rămas-bun cu acelaşi slogan care fusese folosit pentru predecesorul lui după ce murise, căruia masele îi strigau OLE, OLE, CEAUŞESCU NU MAI E. Mă gândeam la fundalul vizual al acestei schimbări politice, la steagurile cu găuri decupate în ele. Rămăseseră, după ce protestatarii tăiaseră fosta emblemă a statului din steag, culorile naţionale simple, înconjurând golul din mijloc. Era un ornament, sau atât mai rămăsese, naţiunea, locul? Sau benzile de culoare erau mai degrabă un cadru pentru acel gol, ca şasiul unui ecran TV. Şi ce altceva urma să se vadă pe acest ecran decât piesa de teatru violentă regizată de acelaşi om care a părăsit, în sfârşit, scena în acea zi de aprilie 2005? Ce se întâmplă cu decorul atunci când actorii, care au plictisit publicul, sunt constrânşi să plece? De ce să nu trecem peste el? Gaura din steag, minus restul steagului este ocazia de a vedea în sfârşit realitatea nudă şi nefiltrată, în deplină transparenţă? Sloganul ar deveni atunci OLE, OLE, ROMÂNIA NU MAI E. Să fie asta o opţiune? Mă întorc la copilul cerşetor, acest veteran din scenariul României ultimului deceniu. Nu putea să fure farfuriile, dar de ce n-a luat măcar boabele de cafea din cadrul lor, din farfurioară? Poţi să termini cu ce e pe scenă, dar nu poţi să treci peste teatru, nu-i aşa? Asta mi-a venit în minte atunci când am făcut această fotografie cu Teatrul de Vară din Vaslui. Când ieşeam, m-a muşcat un câine vagabond, ca şi cum mi-ar fi atras atenţia nu numai că teatrul este încă în picioare, dar că şi actorii sunt undeva, acolo, cu toată competenţa lor profesională, şi aşteaptă un rol.

Traducerea textului de la pagina 95

Traduceri de Sorana Lupu



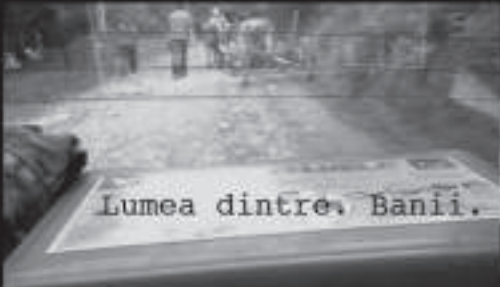
Andr(e)ea Faciu

Călătoria minții (1). Lumea dintre.

Mind Trip (1). The World between.

Andreea Faciu s-a născut în 1977 la București. Trăiește și lucrează în Berlin și München.

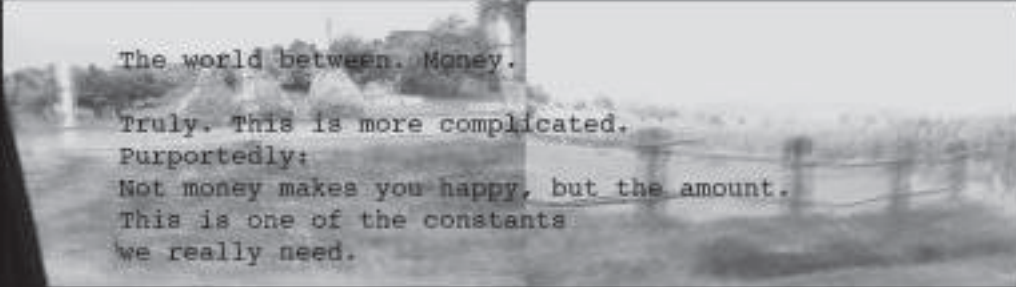
Andreea Faciu was born in 1977 in Bucharest. Lives and work in Berlin and München.



Lumea dintre. Banii.



The world between. Money.



Truly. This is more complicated.
Purportedly:
Not money makes you happy, but the amount.
This is one of the constants
we really need.



Asta da. E mai complicat.



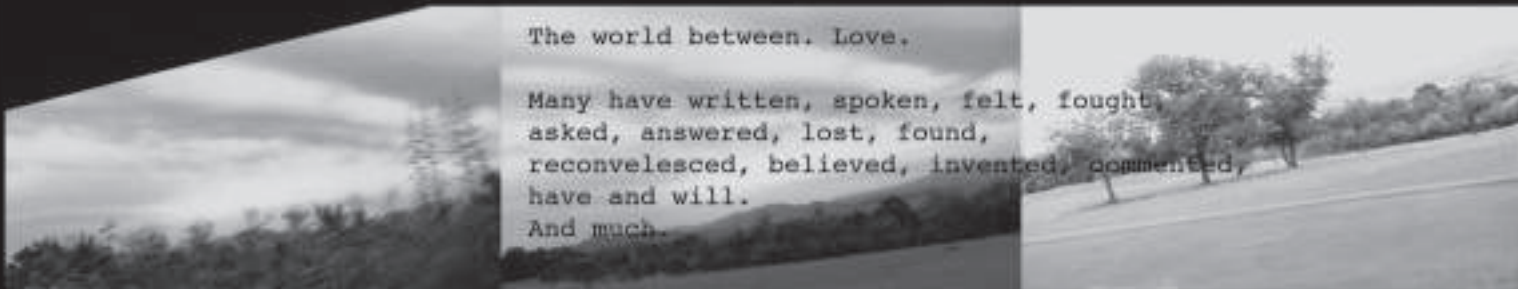
După cum se spune:
Nu banii aduc fericirea, ci suma.
Asta este una dintre constantele
de care într-adevăr avem nevoie.



Die Welt dazwischen. Geld.



Wahrhaftig. Das ist komplizierter.
Wie man so sagt:
Nicht das Geld bringt Glück, sondern die Summe.
Das ist eine der Konstanten,
die wir echt brauchen.

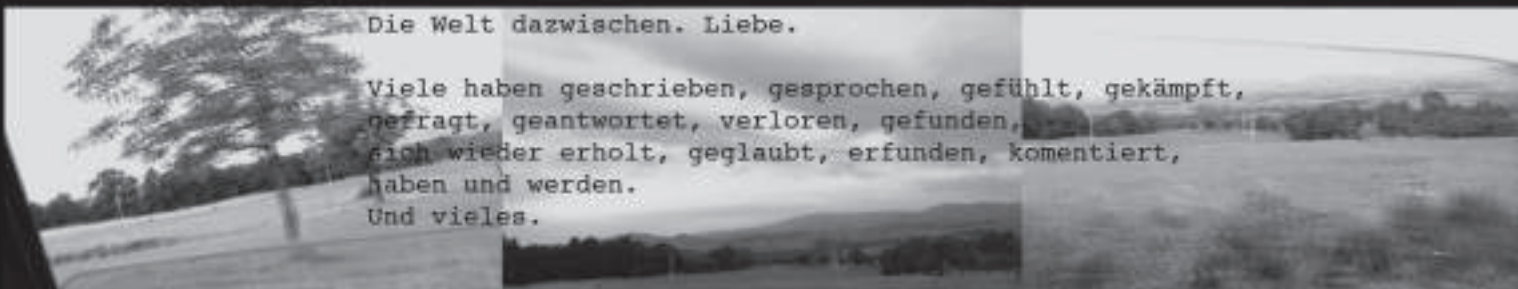


The world between. Love.

Many have written, spoken, felt, fought,
asked, answered, lost, found,
reconvelesced, believed, invented, commented,
have and will.
And much.

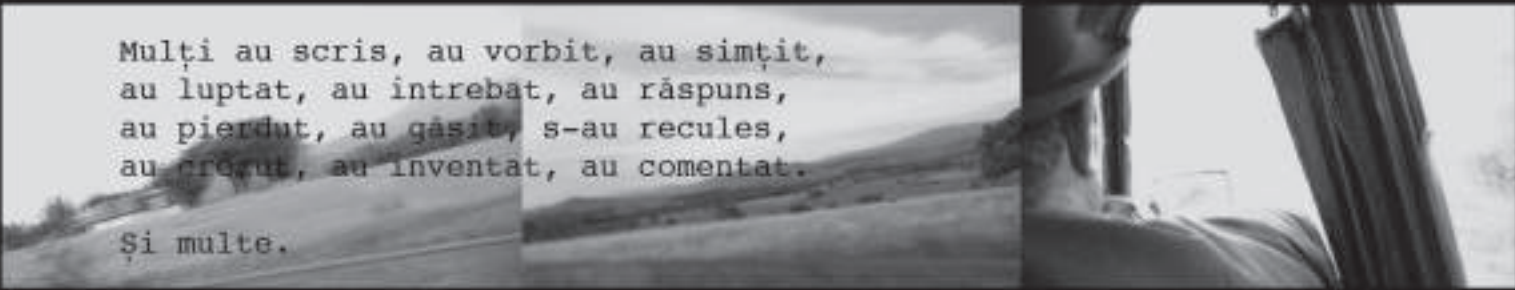


Lumea dintre. Iubirea.



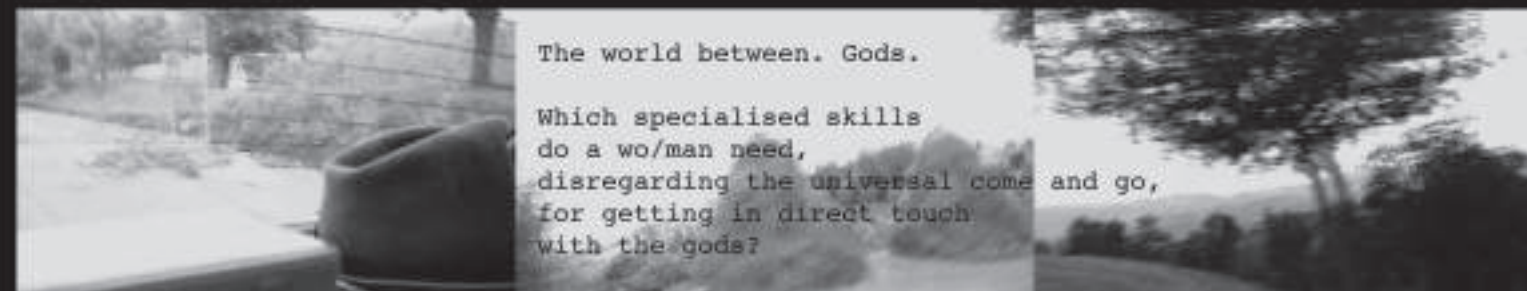
Die Welt dazwischen. Liebe.

Viele haben geschrieben, gesprochen, gefühlt, gekämpft,
gefragt, geantwortet, verloren, gefunden,
sich wieder erholt, geglaubt, erfunden, komentiert,
haben und werden.
Und vieles.



Mulți au scris, au vorbit, au simțit,
au luptat, au întrebat, au răspuns,
au pierdut, au găsit, s-au recules,
au crescut, au inventat, au comentat.
Și multe.





The world between. Gods.

Which specialised skills
do a wo/man need,
disregarding the universal come and go,
for getting in direct touch
with the gods?

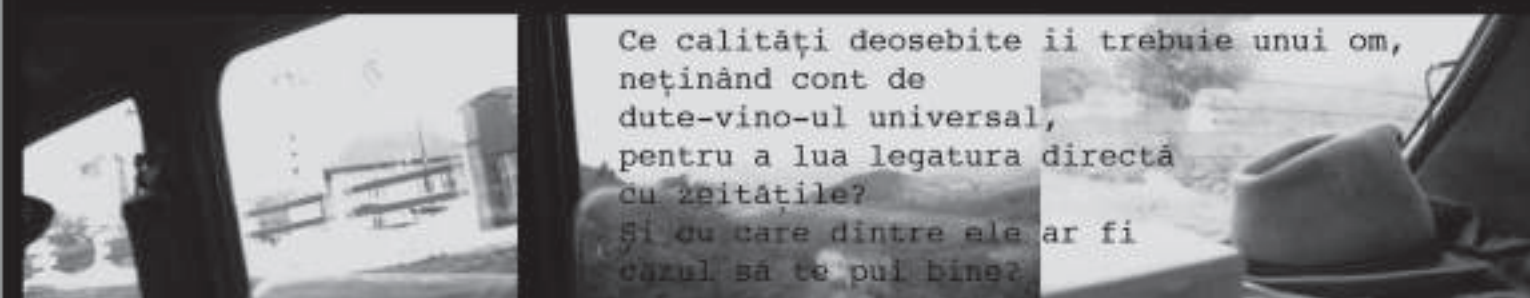


Lumea dintre. Zeii.

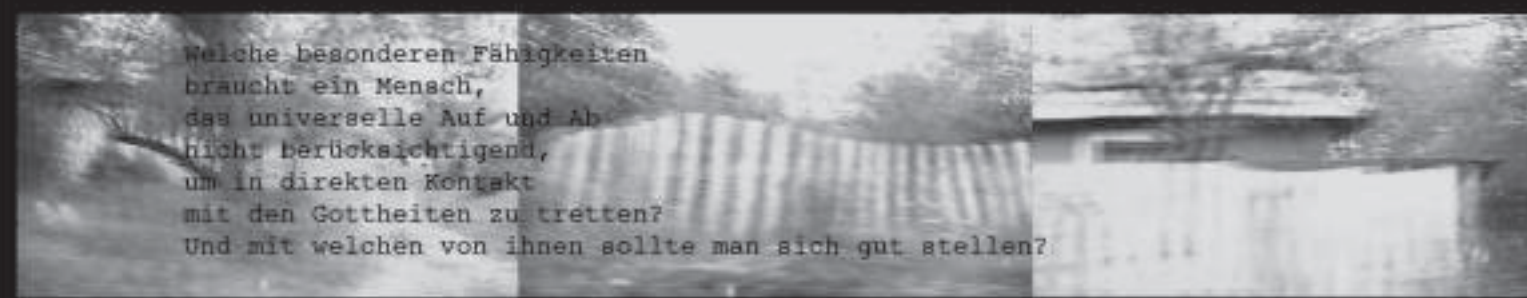


And which of them would it be right to side with?

Die Welt dazwischen. Gottheiten.



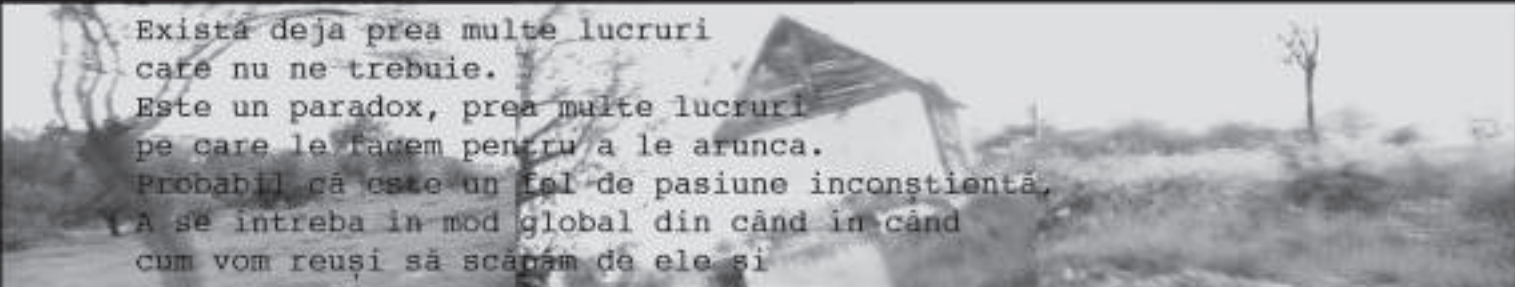
Ce calități deosebite îi trebuie unui om,
neținând cont de
dute-vino-ul universal,
pentru a lua legătura directă
cu zeitățile?
Și cu care dintre ele ar fi
cazul să te pui bine?



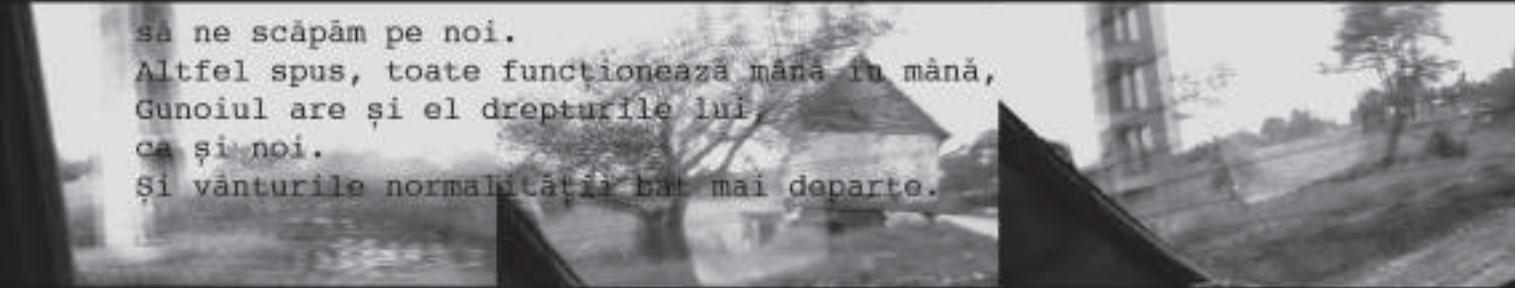
Welche besonderen Fähigkeiten
braucht ein Mensch,
das universelle Auf und Ab
nicht berücksichtigend,
um in direkten Kontakt
mit den Gottheiten zu treten?
Und mit welchen von ihnen sollte man sich gut stellen?



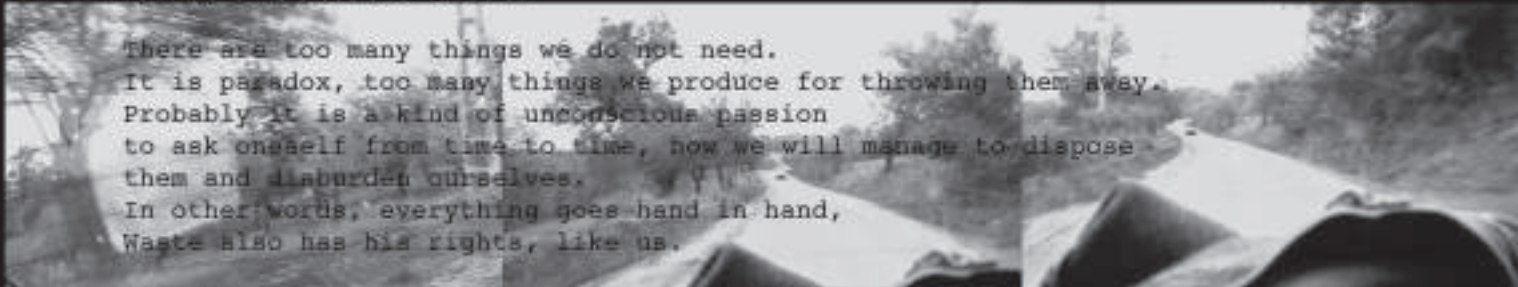
Lumea dintre. Gunoiul.



Există deja prea multe lucruri
care nu ne trebuie.
Este un paradox, prea multe lucruri
pe care le facem pentru a le arunca.
Probabil că este un fel de pasiune inconștientă.
A se întreba în mod global din când în când
cum vom reuși să scăpăm de ele și



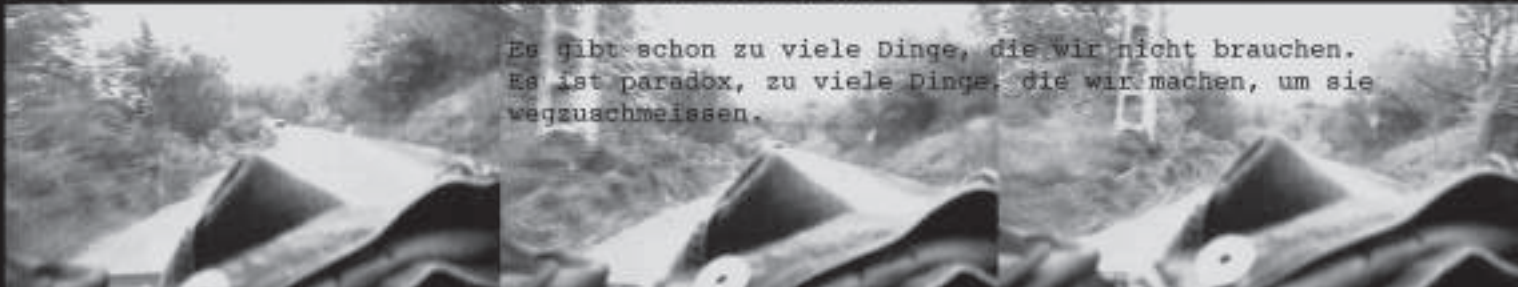
să ne scăpăm pe noi.
Altfel spus, toate funcționează mână în mână,
Gunoiul are și el drepturile lui,
ca și noi.
Și vânturile normalității bat mai departe.



The world between. Waste.

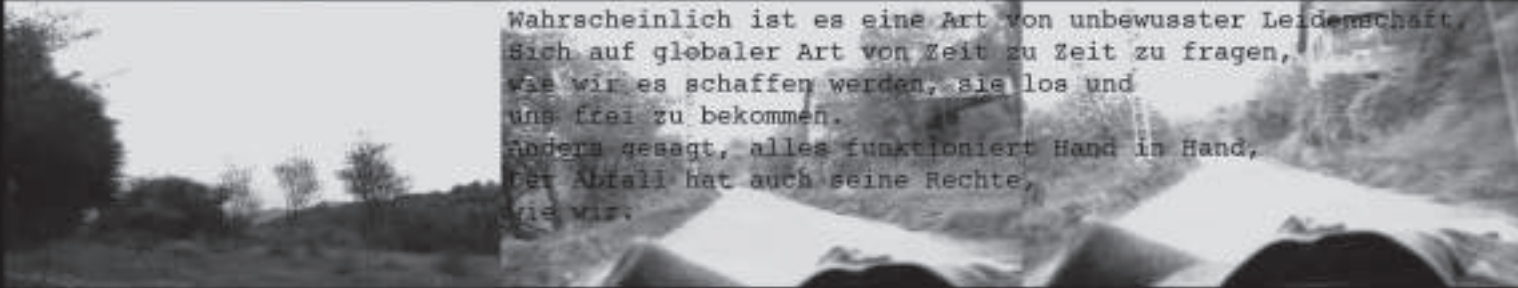
There are too many things we do not need.
It is paradox, too many things we produce for throwing them away.
Probably it is a kind of unconscious passion
to ask oneself from time to time, how we will manage to dispose
them and disburden ourselves.
In other words, everything goes hand in hand,
Waste also has his rights, like us.

And the winds of normality are blowing further.



Die Welt dazwischen. Müll.

Es gibt schon zu viele Dinge, die wir nicht brauchen.
Es ist paradox, zu viele Dinge, die wir machen, um sie
wegzuschmeissen.

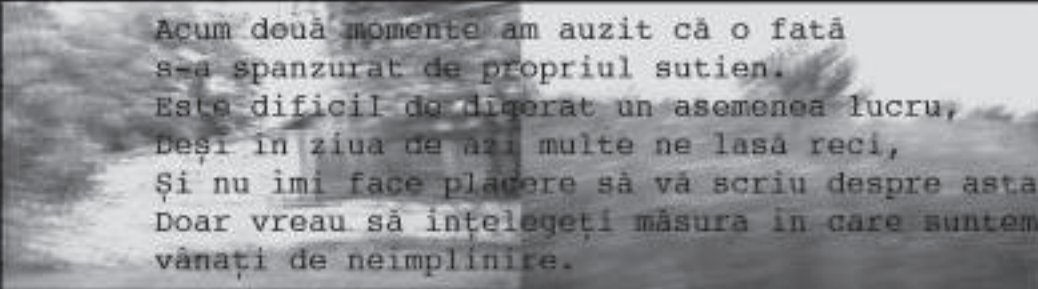


Wahrscheinlich ist es eine Art von unbewusster Leidenschaft.
Sich auf globaler Art von Zeit zu Zeit zu fragen,
wie wir es schaffen werden, sie los und
uns frei zu bekommen.
Anderer gesagt, alles funktioniert Hand in Hand,
Der Abfall hat auch seine Rechte,
wie wir.

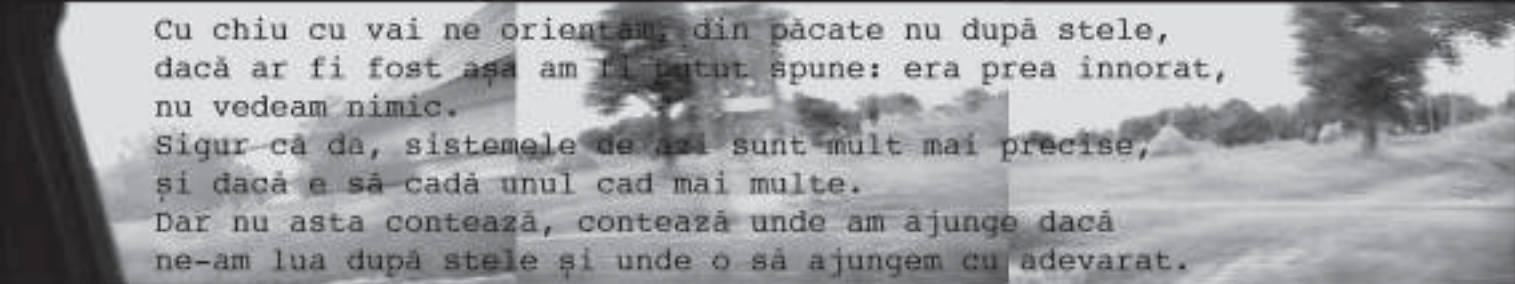
Und die Winde der Normalität wehen weiter.



Lumea dintre. Idealurile.

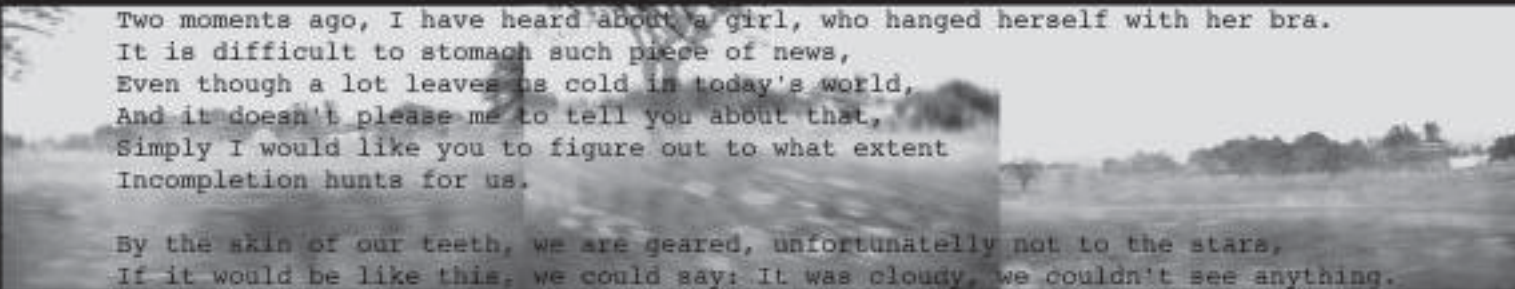


Acum două momente am auzit că o fată
s-a spanzurat de propriul sutien.
Este dificil de digerat un asemenea lucru,
Deși în ziua de azi multe ne lasă reci,
Și nu îmi face plăcere să vă scriu despre asta,
Doar vreau să înțelegeți măsura în care suntem
vânați de neîmplinire.



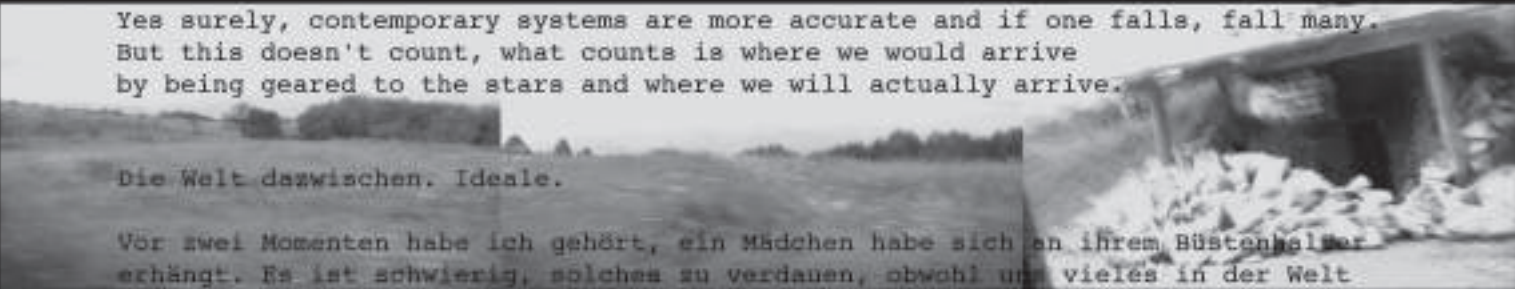
Cu chiu cu vai ne orientam, din păcate nu după stele,
dacă ar fi fost așa am fi putut spune: era prea innorat,
nu vedeam nimic.
Sigur că da, sistemele de azi sunt mult mai precise,
și dacă e să cadă unul cad mai multe.
Dar nu asta contează, contează unde am ajunge dacă
ne-am lua după stele și unde o să ajungem cu adevărat.

The world between. Ideals.



Two moments ago, I have heard about a girl, who hanged herself with her bra.
It is difficult to stomach such piece of news,
Even though a lot leaves us cold in today's world,
And it doesn't please me to tell you about that,
Simply I would like you to figure out to what extent
Incompletion hunts for us.

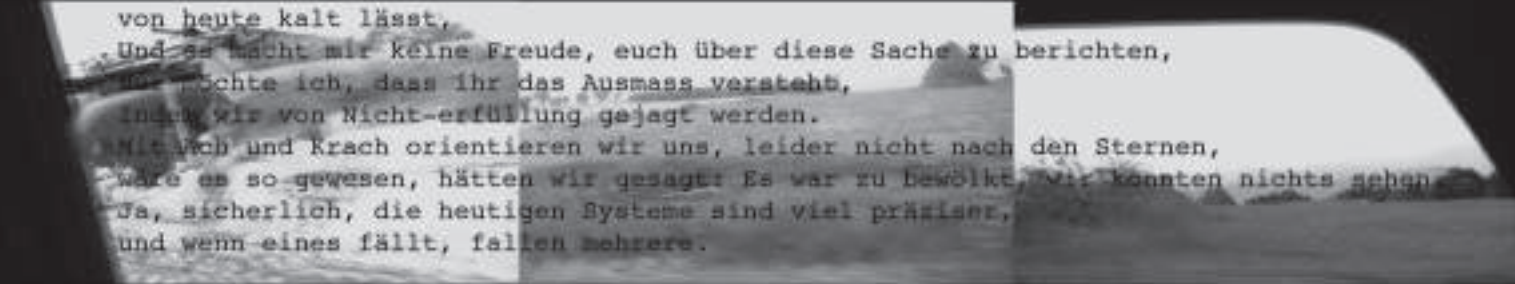
By the skin of our teeth, we are geared, unfortunately not to the stars,
If it would be like this, we could say: It was cloudy, we couldn't see anything.



Yes surely, contemporary systems are more accurate and if one falls, fall many.
But this doesn't count, what counts is where we would arrive
by being geared to the stars and where we will actually arrive.

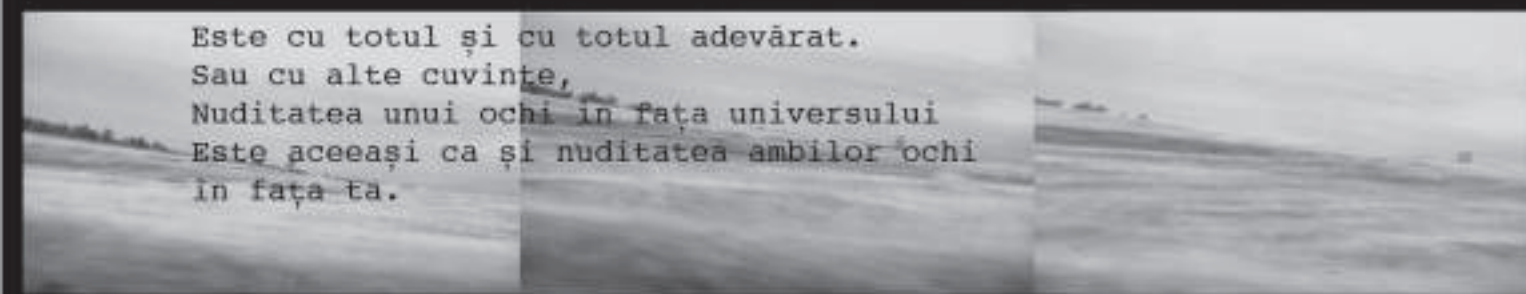
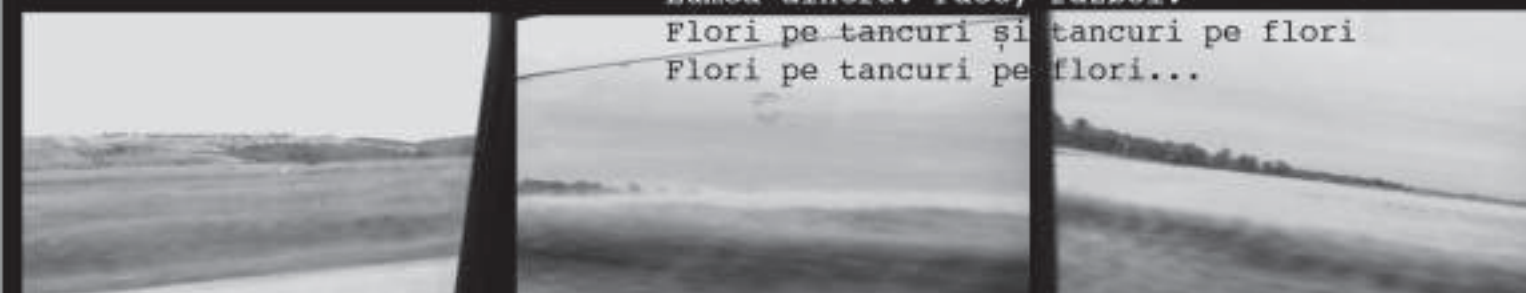
Die Welt dazwischen. Ideale.

Vor zwei Momenten habe ich gehört, ein Mädchen habe sich an ihrem Büstenhalter
erhängt. Es ist schwierig, solches zu verdauen, obwohl uns vieles in der Welt



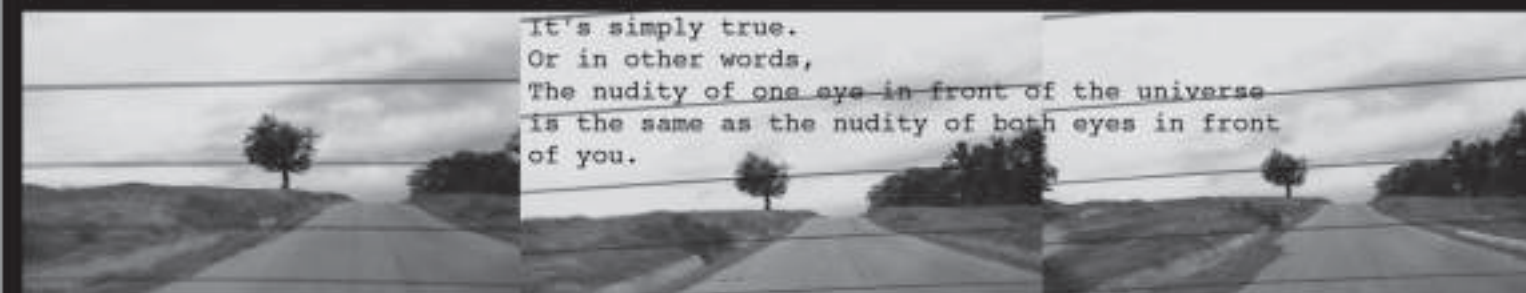
von heute kalt lässt,
Und es macht mir keine Freude, euch über diese Sache zu berichten,
Ich möchte ich, dass ihr das Ausmass versteht,
in dem wir von Nicht-erfüllung gejagt werden.
Mit Ach und Krach orientieren wir uns, leider nicht nach den Sternen,
wäre es so gewesen, hätten wir gesagt: Es war zu bewölkt, wir konnten nichts sehen.
Ja, sicherlich, die heutigen Systeme sind viel präziser,
und wenn eines fällt, fallen mehrere.

Doch nicht das zählt, es zählt wo wir hinkommen würden, wenn
wir nach den Sternen gingen und wohin wir wirklich kommen werden.



Lumea dintre. Pace, război.
Flori pe tancuri și tancuri pe flori
Flori pe tancuri pe flori...

Este cu totul și cu totul adevărat.
Sau cu alte cuvinte,
Nuditatea unui ochi în fața universului
Este aceeași ca și nuditatea ambilor ochi
în fața ta.



The world between. Peace, war.
Flowers on tanks and tanks on flowers.
Flowers on tanks on flowers...

Die Welt-dazwischen. Friede, Krieg.
Blumen auf Panzern und Pänzern auf Blumen.
Blumen auf Panzern auf Blumen...

It's simply true.
Or in other words,
The nudity of one eye in front of the universe
is the same as the nudity of both eyes in front
of you.

Es ist vollkommen wahr.
Oder mit anderen Worten,
Die Nacktheit eines Auges angesichts des Universums
ist dasselbe wie die Nacktheit beider Augen in deinem Angesicht.

Bogdan Teodorescu este artist vizual. Trăiește și lucrează în Iași.

În lucrarea sa *Made in China*, Bogdan Teodorescu creează imaginea alegorică a unei distopii geo-politice. Creând o sculptură simbolică realizată din două obiecte gata-găsite, așezate pe fundalul unei hărți economice, Teodorescu asociază o menghină produsă în sistemul industrial comunist chinez cu un glob din oglinzi care crează o atmosferă iluzorie într-un spațiu de distracție capitalist occidental. Simbolul muncii și presiunii sfarmă simbolul divertismentului și relaxării. Dominația produselor de piață importate din Republica Populară Chineză produce o situație contradictorie, de supra-producție și hiper-consum în relație cu diseminarea culturală a ideologiei de stânga. Globul terestru reflectă ca într-o oglindă violența acestui gen de imperialism al consumului economic și ideologic.

Bogdan Teodorescu is a visual artist, living and working in Iași.

In his work *Made in China*, Bogdan Teodorescu is producing the allegorical image of a geopolitical distopia. Creating a symbolic sculpture realized with two ready-found objects, set on an economical map, Teodorescu is associating a thumbscrew produced in the Chinese communist industrial system with a mirror globe which is creating an illusory atmosphere in a Western capitalist entertainment space. The symbol of work and pressure is crashing the symbol of entertainment and relaxation. The domination of the market products imported from the People's Republic of China is producing a contradictory situation, that of a super-production and hyper-consumerism in relation with the cultural dissemination of a leftist ideology. Terra is mirroring the violence of this kind of economical and ideological consumerist imperialism.

Cătălin Gheorghe



Bogdan Teodorescu - *Made in China*, photo print, 2005

How can a joke be able to get a strong meaning in people's mind? A joke can't be important, can't have a serious opinion, even can't be ideological. But it can only make you angry or laugh. That's all. Serkan Ozkaya and I constructed a monument to one joke. It is about a Turkish joke in which a Brit, a Japanese and a Turk are competing over how many watermelons they can carry each.

That kind of jokes mostly rely on the “others” position in the political correctness way. In fact jokes never mind about “the other”. The hero in a joke usually thinks like a smart idiot with unexpected reflex. That's all right, but the main question is “who is the victim?” In nazyonalistic ideology, victim means “who is not here”. That's why the victim is dangerous for that kind of mentality. Because he/she is not one of us. We can introduce that as a kind of cultural fascism.

With this sculpture we tried to establish a joke, which is totally defective in moral sense, as a traditional work-of-art. We also tried to create a kind of illusion. For instance, at first appearance this monument looks like genuine bronze, but, in fact, it is just painted bronze. On the other hand we wanted to emphasize ironic relationship between context and monumental art.

Ahmet Öğüt

A Brit, a Japanese and a Turk are waiting for a bus, the Brit says, “I can carry five watermelons.” “And how would you do that?” the other two ask. He replies, “Well, I place two of em under my arms, take two in my hands and put one on top of my head.” The Japanese says: “That's nothing. I can do six. Two under my arms, two in my hands, one on my head and stick the sixth one my dick.” Turk says, “I can carry eleven watermelons.” “Wha? Eleven?” “Yea. Eleven.” “And how would you do that?” “Two under my arms, two in my hands, put one on my head and stick the Japanese on my dick.”

Un britanic, un japonez și un turc așteaptă un autobuz. Britanicul spune: „Eu pot ține cinci pepeni”. „Și cum o să faci asta?”, întreabă ceilalți doi. Britanicul răspunde: „Ei bine, pot pune doi sub brațe, pot lua doi în mâini, iar unul îl pot așeza pe cap.” Japonezul spune: „Asta nu înseamnă nimic.Eu pot să țin șase. Doi sub brațe, doi în mâini, unul pe cap, iar pe al șaselea îl pot ține în p**ă.” La rândul său, turcul spune: „Eu pot ține unsprezece pepeni.” „Uoau! Unsprezece!?” „Da. Unșpe.” „Și cum o să faci asta?” „Doi sub brațe, doi în mâini, unul îl pun pe cap, iar pe japonez îl iau în p**ă.”

Cum poate o glumă să aibă o influență semnificație asupra minții oamenilor? O glumă nu poate fi importantă, nu poate vehicula o opinie serioasă și nici nu poate fi ideologică. Ea poate doar să-ți stârnească mânia sau râsul. Asta e tot ce poate face.Împreună cu Serkan Özkaya, am construit monumentul unei glume.Este vorba despre o glumă turcească în care un britanic, un japonez și un turc se iau la întrecere ca să vadă care dintre ei poate ține cei mai mulți pepeni.

Acest gen de glume se bazează în principal pe poziționarea „celorlalți” în funcție de corectitudinea politică. De fapt, în glume nu se ține niciodată cont de „celălalt”. Eroul din scenariul glumei gândește întotdeauna ca un idiot deștept cu un reflex neașteptat. Asta e în regulă, însă principala problemă ar fi „cine este victima?”. În ideologia nazionalistică, victima înseamnă „cea care nu este aici”. Tocmai de aceea victima este periculoasă pentru acest gen de mentalitate. Deoarece el/ea nu face parte dintre noi. Putem introduce acest termen ca făcând parte dintr-un anumit fascism cultural.

Realizând această sculptură, am încercat să facem o glumă, care e total deviantă în sens moral, ca o operă de artă tradițională. Am încercat, de asemenea, să creăm un gen de iluzie. De pildă, la prima vedere, acest monument arată ca o sculptură de bronz autentic, deși în realitate ea este doar vopsită cu bronz. Pe de altă parte, am vrut să punem un accent ironic asupra relației dintre context și arta monumentală.

Ahmet Öğüt



Ahmet Öğüt & Serkan Özkaya - *The Monument of the Turk That Carries Eleven Watermelons*, 2004, 210 x 160 x 200 cm

Ahmet Öğüt este un artist turc ce trăiește și lucrează la Istanbul / Ahmet Öğüt is a Turkish artist living and working in Istanbul.

Programele *open-source* sunt singurele care pot fi tratate drept text (cod-text). Ele sunt lizibile (inteligibile) și devin un spațiu public de cunoaștere cu acces liber. *Open-source* a fost o parte a industriei *software* încă de la început. *Open-source* e doar o alternativă la *soft*-ul comercial sau e un cadru libertar pentru lumea virtuală? Nu există o singură comunitate *open-source*. De aceea și discursurile sunt diferite. Putem vorbi mai degrabă de un cadru *copyleft* în care se aud mai multe voci, mai multe „utopii”, de la cele stângiste la cele libertariene, toate provenind din cultura universitară *hacker* a anilor 1970.

Constantin Vică este licențiat în Filosofie la Universitatea din București, cu o teză de analiză filosofică a modelului *copyleft* / *open source*. Publică în Supli-mentul de cultură, *Dilema veche, Observator cultural* etc.. În prezent este masterand în *Etică, drept și politică* la Universitatea Paris XII.

Lumea virtuală este și nu este o *noosferă*¹, o lume a gândurilor și ideilor noastre. Ea are nevoie (dincolo de „mințile” utilizatorilor) de câteva „motoare” care să o păstreze într-o oarecare măsură la granița dintre utopie și realitate. Aceste „motoare” sunt programele de calculator, la originea lor niște seturi de semne cât de poate de reale și cât se poate de explicabile. În momentul în care am închis sursa, am controlat informația, obligând utilizatorii să ne creadă „pe cuvânt” și să urmeze numai funcțiile oferite de program. Acest lucru este un salt înapoi în lumea reală. Utilizatorii pot să aibă încredere „oarbă” sau pot să prefere construirea încrederii în timp, să repete (la un nivel practic, nu istoric) pașii pe care i-a străbătut individul de la „starea naturală” (în sens hobbesian) la stabilirea instituțiilor². Cu o singură diferență: drepturile de proprietate se exprimă doar ca drept la *privacy* și ca drept de a utiliza liber un fond comun.

E un loc comun conjectura că informația schimbă relațiile economice „clasice”. Ca orice lume nouă, și internetul are vizionarii săi. Unul dintre ei, John Perry Barlow, redefinește caracterul economic al informației în mediul virtual³. Economia informației, în absența obiectelor, se va baza mai mult pe relații decât pe proprietate. Barlow construiește două tipuri de relații econo-mice în mediul virtual:

(1) performarea în timp real (*real-time performance*). Această metodă deocamdată e utilizată doar în teatru, muzică, stand-up comedy și pedagogie. Schimbul comercial pe internet se poate face cumpărând un bilet la un spectacol continuu, nu o bucată limitată din acel spectacol⁴.

(2) al doilea model e importat din lumea reală: prestarea de servicii. Analogia se face cu licențierea pentru practică (doctori, avocați, consultanți, arhitecți) – plătim indivizi pentru serviciul pe care îl fac (proprietatea intelectuală a activității lor). Nimeni nu are nevoie de *copyright* cât timp avem un „om de serviciu”. Pe acest model economic se dezvoltă și *open-source*. Programele sunt libere, dar pe pagina de unde se *download*-ează există o listă cu programatorii abilitați să presteze servicii.

Concluzia lui Barlow: ne întoarcem într-un fel în epoca pre-modernă, în care nu existau drepturi de proprietate intelectuală, iar creatorii performau în serviciul unor patroni (regi, principii, nobili etc.). Singura excepție: acum creatorii vor deservi mai mulți patroni, indiferent de statusul lor social din lumea reală. Tot Barlow dezvoltă un argument în sprijinul protecției proprietății intelectuale: în lumea virtuală, interactivitatea (interacțiunea directă) va înlocui autoritatea. Astfel, utilizatorii vor avea interesul să păstreze informația relevantă și să permită accesul oricui la ea. Această informație va fi și produsul „urechilor și ochilor” lor. Unul dintre modele este *Wikipedia*: chiar dacă există acte de vandalism asupra anumitor articole (ștergere, introducerea de

informații false sau calomnioase), utilizatorii intervin rapid: restabilesc forma acceptată în consens a articolului și „vandalul” este eliminat. Desigur, el se poate întoarce sub o altă identitate, dar viteza de reacție (caracteristică interactivității) a comunității e mare.

Până să vorbim de marile comunități online, care au apărut pentru a produce și a transfera informație și cunoaștere, trebuie să observăm care a fost primul caz: dezvoltarea GNU/Linux, primul sistem de operare alternativ și gratuit. Diferența între cele două lumi e una structurală: în lumea reală dezvoltarea e similară construcției unei catedrale, iar în rețea analogia se face cu un bazar⁵. Eric S. Raymond, cel care a construit analogia, descrie comunitatea Linux în termenii următori: „pare să semene cu un bazar pestriț al agendelor și abordărilor diverse, din care, doar printr-o succesiune de miracole, se ivește clar un sistem coerent”⁶.

Ce este această „curtea a miracolelor”? Probabil răspunsul stă tot într-o metaforă: funcționarea „intelectului general” sau a „conștiinței colective globale”. În termeni economici e vorba doar de capacitatea de coordonare pe care o oferă instituția proprietății comune / proprietății deschise, care nu acționează nici asupra „mâinii invizibile”, nici nu propune metode de echilibrare între părți.

Programele open-source și „noua lume nouă”

Noțiunea de „program liber” nu înseamnă nici *freeware*, nici *shareware*, nici un alt tip de program la care utilizatorul are acces liber precum Microsoft Internet Explorer sau Quick Time. Un program liber este liber în sensul de „libertate a cuvântului, nu în sensul unei beri gratuite”⁷. Regulile unui program liber sunt următoarele:

- el poate fi copiat liber
- sunt accesibile atât codul binar executabil, dar și codul-sursă al programului.
- oricine poate modifica și utiliza codul-sursă pentru alte programe.
- nu există nici o restricție în utilizarea programului. Chiar și în utilizarea în scopuri comerciale, nu trebuie plătit nici un drept.

Exemple de programe libere: sistemul de operare Linux, instrumentele GNU, programul de server web Apache, mediul de programare PHP.

Programele open-source sunt singurele care pot fi tratate drept text (cod-text). Ele au această calitate: sunt lizibile (inteligibile) de către mintea umană. Orice astfel de program, chiar de la construcția sa, devine un spațiu public de cunoaștere cu acces liber. În loc să se creeze *ex-nihilo*, un nou program liber poate fi construit pornind de la orice element prezent într-o arhivă a celorlalte programe. Putem spune că avem un model intertextual de creație pe algoritmi. Textul este recursiv: orice sursă e utilizată ca text-sursă, dar și ca instrument de creare a noului cod. Infrastructura acestor programe cuprinde și o parte „literară”: documentația și „mailing lists”.

Sunt patru pași de dezvoltare în modelul *open-source*:

(1) scrierea codului-sursă. Acest lucru înseamnă evaluarea altor surse și căutarea de instrumente de codificare și compilare.

(2) scrierea documentației. Ea este necesară pentru că reprezintă metoda de utilizare și evaluarea a programului. În lipsa documentației, un asemenea program nu poate rămâne liber, pentru că raționamentul construcției sale nu e vizibil. Documentația e „istoria” programului și punctul de plecare pentru alte dezvoltări.

(3) comunicarea prin “mailing lists”, IRC, forumuri etc. Comunitățile open-source comunică aproape exclusiv prin internet. Schimbul de informații e „bucla cibernetică”: retroactivitatea în procesul de creație.

(4) scrierea textelor juridice licențierea. Programele libere sunt definite și

[1] Primul care a folosit acest termen este Pierre Teilhard de Chardin. Sensul său este destul de ambiguu, dar se poate adapta fie prin „spațiul ideilor”, fie prin „conștiință colectivă globală”. Sensul primar, de unificare a activităților intelectuale (care conținea și o dimensiune mistică), și-a găsit o bună aplicare în mediul virtual internet. Astfel, *noosfera* poate fi interpretată azi drept setul proiectelor colaborative din lumea virtuală. Primul dintre ele este *GNU/Linux*, apoi apariția *Slashdot* (totodată și prima comunitate care își impune instituții de reglare), proiectul *SETI@home*, și totul culminează cu apariția, în 2001, a *Wikipedia*.

[2] Unul dintre textele „paradigmatice” despre Internet, *Manifestul tehnorealist* (www.technorealism.org) prezintă, în opt puncte, relațiile care se construiesc în lumea virtuală. Dintre acestea merită discutate următoarele trei:

a) Tehnologiile nu sunt neutre. Ele au încărcătură socială, politică și econom-ică, atât intenționată, cât și neprevăzu-tă. Aceste „unelte” presupun deja un mod de interacționa, un cod social pe care utilizatorii trebuie să-l accepte. Drept urmare, a alege o tehnologie sau alta (și discuția e cea despre standar-dele sursă închisă / sursă deschisă) reprezintă o opțiune valorică. A folosi un program sau altul presupune a fi de acord cu presupuzițiile sale „filosofice”. b) Internetul este revoluționar, dar nu utopic. De aceea ciberspațiul seamănă din ce în ce mai mult cu societatea în general. Toate formele sociale se regă-sesc, într-o anumită măsură, pe Internet. Și pentru fiecare aspect al vieții în rețea, există atât o parte pozitivă, cât și una negativă. c) Guvernul trebuie să joace un rol important la frontiera electronică. Importantă în această presupuziție este poziționarea statului: la frontieră. Statul nu trebuie să „sufocе această lume nouă” prin reglementări sau cenzură, ambele ineficiente. Treaba lui este să supravegheze din exterior anumite intruziuni. Dacă îi acceptăm legitimitatea, acțiunea lui poate fi dusă împotriva firmelor de *software* concurente. Aceste firme au un interes scăzut în păstrarea standardelor deschise care sunt esențiale în funcționarea unei rețele interactive. Rolul statului ar fi în protecția „intere-sului public”. Dar statul nu face aceste lucruri nici în lumea reală, când impune costuri mari pentru protecția proprietății intelectu-ale. De aceea, cea mai bună soluție este păstrarea lui „la frontieră”.

[3] [Barlow].

[4] Nu știi dacă e cel mai bun exemplu, dar fenomenul *webcam*, în pornografie, reprezintă un astfel de model. Plătești pentru a vedea pe cineva performând, dar nu păstrezi fragmenete înregistrate din spectacol. Totodată, poți decide cum să se desfășoare spectacolul, intensitatea lui și perioada.

[5] [Raymond].

[6] [Raymond].

[7] Definiția e dată de Richard Stallman. Mai multe informații pe www.gnu.org.

[8] GNU este un acronim recursiv pentru "GNU's Not Unix".

[9] [Heffan 1997], p. 1507.

[10] [Heffan 1997], p. 1508.

[11] [Välimäki 2005], p. 44.

[12] apud [Välimäki 2005], p. 44.

[13] [Berry 2004].

[14] *apud* [Berry 2004], p. 72.

[15] [Berry 2004], p. 72.

protejate juridic. Ele funcționează pe baza anumitor licențe: cele mai cunoscute sunt General Public License GNU și BSD. Ca un program să fie liber trebuie înregistrat sub o formă sau alta de *copyleft*.

GNU General Public License

Ideea de la care a pornit Richard Stallman când a scris prima licență *copyleft* GNU⁸ e, surprinzător, una utilitaristă: utilizatorii trebuie să-și maximizeze beneficiile în urma programelor GNU⁹. A doua supoziție: programele trebuie protejate, de aceea a le pune în „domeniul public” (*public domain*) nu e cea mai bună alegere. După cum se observă din presupoziții, al treilea termen – creatorul – nici nu intră în construcția regulii. Diferența între *copyright* și *copyleft* e tocmai modelarea înțelesului de proprietate: cum o idee nu poate fi exclusivă și nu presupune rivalitate, atunci cel care a produs-o nici nu contează. El contează doar în relație directă cu utilizatorul (îi oferă acestuia servicii) sau în relație directă cu programul (îl îmbunătățește, creează opere derivate etc. - performează asupra programului).

„Domeniul public”: oricine poate alege programe și își poate alocă drepturi de proprietate. Pentru a evita astfel de achiziții *unfair*, între utilizatori trebuie să existe un contract care să protejeze acest fond comun. Licența GNU GPL oferă utilizatorilor permisiunea să copieze, să modifice și să distribuie programe GNU sub aceiași termeni în care le-au accesat. Nu există achiziție, ci numai tranzacții. Pentru că utilizatorii nu au voie să-și stabilească drepturi de proprietate asupra programului. Ei sunt obligați să ofere codul binar împreună cu codul-sursă, să precizeze de fiecare dată termenii contractului (adică cei ai licenței) și să nu ofere / ceară garanții de la acest *soft*¹⁰.

De ce este *copyleft* un model economic?

Discuția în *open-source* s-a construit pe două componente reunite în întrebarea: avem scopuri etice sau tehnice?¹¹ Stallman argumentează în favoarea unui obiectiv etic și politic, justificat de conceptul libertății negative. *Open-source* ar trebui să provoace indivizii la o analiză atentă asupra a ceea ce e corect sau greșit, asupra tratamentelor bune sau rele pe care le primesc. În replică, Linus Torvalds scrie: „Nu sunt plin de admirație. Cred că *open-source* e doar cea mai bună cale de acces la cea mai bună tehnologie.”¹²

Aici putem discuta de o diferență foarte importantă: *open-source* e doar o alternativă (nu contează dacă mai bună sau nu) la *soft*-ul comercial sau e un cadru libertar pentru lumea virtuală? Dacă ar fi doar o alternativă, atunci comunitățile *open-source* sunt concurente marilor corporații de software și trebuie să convingă celelate mari corporații să le utilizeze *soft*-urile și să le impună utilizatorilor. Dar tocmai problema „căii unice” este cea care ne îngrijorează. Nu trebuie schimbat un sistem cu altul prin aceleași metode de monopol, ci trebuie creat cadrul „utopic” pentru toate comunitățile, indiferent de valori și preferințe.

Problema centrală a modelului *copyleft* este cadrul de drepturi, nu neapărat sursele sale filosofice (teoretice și practice: valorile la care aderă), care pot fi diferite de la comunitate la comunitate¹³. Stallman utilizează un concept tare al dreptului care să justifice poziția *copyleft*: „Ideea drepturilor inalienabile cuprinsă în GNU GPL vine de la părinții fondatori ai Statelor Unite.”¹⁴ Încă de la început, nu s-a permis în Constituția SUA tratarea dreptului de proprietate al autorilor ca drept natural. De aceea Constituția doar *permite* un sistem de *copyright*, dar *nu obligă* la a avea unul – ideea unui *coyright* temporar¹⁵. Pentru

că formele de protecție clasice ale proprietății intelectuale (*copyright*, patente) restrâng drepturile naturale al indivizilor, ele nu trebuie acceptate.

Raymond are un alt tip de argument în favoarea *copyleft*. Acesta se bazează pe *rational choice theory*¹⁶: nu altruismul îi face pe programatori să ofere programe libere, ci faptul că acest model le permite un bun sistem de beneficii. Cooperarea este un „accident”, nu ceva impus de standarde etice. Această cooperare apare în urma acțiunii voluntare a unor agenți liberi pe o piață competitivă.

Open-source a fost o parte a industriei *software* încă de la început¹⁷. El s-a dezvoltat în paralel în mediul universitar și a continuat să ofere comunităților academice instrumente alternative de lucru, dar și o altă paradigmă față de cea dominantă. După 1990, odată cu reușita lui Linus Torvalds de a scrie „miezul” Linux (*kernel*), *open-source* devine un concurent serios pentru *mainstream*. Acest lucru se poate explica din trei perspective:

(1) cea tehnică. Dezvoltarea rapidă a internetului, apariția calculatoarelor personale ieftine și nevoia unor metode de dezvoltare mai flexibile au încurajat și deschis comunitățile *open-source*.

(2) cea a afacerilor. *Open-source* a oferit companiilor posibilitatea să schimbe actualele structuri de piață și regulile jocului (importate din lumea reală). Cazurile celebre sunt Netscape Inc., apoi IBM și, în ultima vreme, Apple¹⁸.

(3) cea a politicii sociale. *Open-source* e un instrument pentru democrație, acces liber la informație și egalitate socială.

Nu există o singură comunitate *open-source*. De aceea și discursurile sunt diferite. Putem vorbi mai degrabă de un cadru *copyleft* în care se aud mai multe voci, mai multe „utopii”, de la cele stângiste la cele libertariene, toate provenind din cultura universitară *hacker*¹⁹ a anilor 1970.

Proprietate comună / proprietate publică

E necesară o scurtă definire a proprietății comune / publice pe care se bazează modelul *copyleft*. Cum acest concept este specific literaturii libertariene (cea marxistă folosește conceptul de „proprietate colectivă” – care se află în administrarea unei organizații colective și presupune că este produsul unui transfer între indivizi și acea organizație în scopuri „mult mai înalte”, dar care încalcă drepturile individuale), trebuie să asumăm că ea este posibilă doar acolo unde guvernele (statele) nu există. Voi porni de la câteva exemple de proprietate comună din lumea reală: drumurile internaționale, oceanele și râurile. O bună analogie ar fi cea cu spațiul cosmic în care orice stat își poate trimite sateliți sau nave spațiale, dar nu poate deține „bucăți” din el. La prima aselenizare, Neil Armstrong era reprezentatul SUA. Faptul că a fost primul pe Lună, și a înfipt acolo steagul american, implică faptul că proprietarii Lunii sunt americanii? Nu, acel spațiu nu este proprietatea privată a nimănui și oricine poate să beneficieze de existența lui (poate trimite expediții științifice, poate realiza experimente etc.).

Într-un cadru libertar, în anarho-capitalism, putem accepta atât proprietatea privată, cât și pe cea comună. Etica libertariană garantează că ceea ce e în comun nu poate fi însușit în particular²⁰. Problema este cum putem controla această proprietate comună. Asumția de la care pornim este cea a lui Nozick: oamenii vor să coopereze, iar disputele pot fi rezolvate prin agențiile de protecție. Holcombe construiește două modele de a ajunge la proprietatea comună:

(1) modelul cărării către lac. Există un lac la marginea unui sat. Oamenii se duc acolo la pescuit. În timp se creează involuntar o cărare, nu prin eforturi de colaborare. Cărarea e produsul acțiunii fiecăruia și al acțiunii tuturor. Dacă vreun sâtean va dori să pună o poartă în fața cărării, el va viola proprietatea comună pe

[16] [Berry 2004], p. 79.

[17] [Välimäki 2005], p. 48-49.

[18] Tendința Apple către surse deschise e explicabilă din două puncte de vedere: ei sunt primii care au construit un sistem de operare pentru publicul larg, bazat pe interfață (*user friendly*), și acum, în concurență cu Microsoft, vor să impună o direcție opusă, subversivă. Riscurile pe care și le asumă Apple sunt mici pentru că oferă sisteme incorporate (hardware-software).

[19] Acum acest termen înglobează mai mult decât sensul său inițial. La început *hacker*-ul era un programator și un cercetător care dezvolta un *soft* liber într-o comunitate academică.

[20] [Holcombe 2005], p. 3.

[21] [Holcombe 2005], p. 8.

[22] „Majoritatea programatorilor nu programează pentru bani sau pentru că li se pare genial ceea ce fac. Ei o fac ca să se distreze,” declara, într-un interviu, Linus Torvalds.

[23] [Holcombe 2005], p. 25.

[24] [Nozick 1997], p. 371.

[25] [Nozick 1997], p. 375.

[26] [Nozick 1997], p. 379-380.

care au construit-o toți sătenii²¹. Acest model există și în „satul planetar” fiind cel care a dus la generarea comunităților *open-source*. Este cel pe care îl susține Eric S. Raymond.

(2) modelul altruismului. Pe un teren al nimănui un om construiește o bibliotecă pe care o oferă comunității. Terenul îl asigură agenția de protecție, nu poate aparține nimănui. La fel și biblioteca. În timp alți oameni vor dori să construiască parcuri, clădiri etc. Ele sunt date în administrare comunității care are propria etică și nu le va da în proprietate privată nimănui. Modelul acesta e susținut de Richard Stallman. Unii oameni preferă să fie altruști, la fel și programatorii²².

Există două reguli ale proprietății comune: accesul e deschis oricui și nimeni nu are dreptul să excludă pe nimeni de la proprietatea comună. Analogia cu oceanele nu e una completă pentru mediul virtual. În cazul bunului economic „ocean” apare degradarea în urma unui consum necoordonat (încălzirea globală schimbă biodiversitatea, pescuitul intens distruge specii etc.). Din fericire, *open-source* nu se degradează pentru că el este într-o rețea imaterială. Utilizarea programelor libere produce externalități pozitive. De multe ori proprietatea publică rezolvă probleme pe care nici o altă instituție nu le poate rezolva. Unele dintre ele (cum ar fi conflictul între drepturi sau asigurarea unui acces minimal la informație – cerință a democrației) apar tocmai din dorința de a acorda o valoare proprietății în afara utilizării sale, o valoare statică. Libertarienii opun „tragediei bunurilor publice” o „comedie a bunurilor”²³, în care accesul liber pentru toți produce un final fericit. Mai ales dacă acele bunuri nu se vor termina niciodată.

Cadrul pentru utopii

Ca și Robert Nozick în *Anarhie, stat și utopie*, plec de la ideea că nu există un gen de comunitate care să fie cel mai bun pentru fiecare dintre indivizi. De aici și concluzia: în utopie nu va exista *un singur gen* de comunitate și de viață. Utopia este un cadru subțire al celorlalte utopii, în care oamenii se pot afla pe poziții divergente sau se pot alătura în realizarea viziunilor asupra vieții²⁴. Nimeni, nici comunitate sau individ, nu poate *impune* celorlalți propria viziune utopică. „Mediul în care oamenii pot face ceea ce vor” este o meta-utopie. Punem accentul pe mediu. Care e singurul mediu în care nu există nici stat, nici guvernare, cel mult guvernanță? Singurul mediu în care există întotdeauna o altă cale? Singurul mediu în care costurile schimbării, costurile de *shift* între utopii, dacă acceptăm standarde deschise, sunt zero? Răspunsul pe care am încercat să-l dau este: mediul virtual construit pe principiile *copyleft*.

În acest cadru cele mai importante, pentru realizarea utopiilor personale, sunt schimburile între indivizi. Cel mai ușor schimb este cel care nu presupune costuri de achiziție, așa cum sunt schimburile între programatorii *open-source*. Comunitățile nu sunt impuse, ele pot să dispară sau să reapară în timp²⁵. Indivizii intră sau ies din ele, le schimbă, le distrug, le refac, după cum le sunt preferințele. Orice comunitate trebuie să-i atragă pe indivizi ca să reziste. E ușor de înțeles acum de ce Wikipedia este o enciclopedie de încredere și oamenii aleg să se informeze aici, iar alte site-uri de profil au mult mai puțini vizitatori (respectiv enciclopediile celebre Encarta, Britannica, Larousse). Wikipedia nu *impune*, ea *propune* un răspuns. Răspunsul este failibil și atunci un alt utilizator va încerca să-l corecteze. În timp domeniile se schimbă și informația se perimează, dar capacitatea de a lucra colaborativ va reduce timpul de actualizare (*up-to-date*). Nozick propune pentru cadru un utopism *existențial*²⁶: nu vom avea cea mai bună structură comunitară, dar cei care doresc să o realizeze pot trăi în concordanță cu ea. Nu oferă garanții nici unei utopii particulare, dar nici nu-i

impune o anumită limită. Cadrul utopiilor ne tratează ca pe niște indivizi inviolabili, cu drepturile noastre individuale, nu ca pe niște resurse sau unelte. El conservă demnitatea indivizilor și le permite acestora cooperarea cu alți indivizi în virtutea acestei demnități²⁷.

În cadrul *copyleft* nu contează dacă înțelegi tehnic ce înseamnă *open-source*. Nu contează să alegi pentru că „așa e mai bine”, ci să alegi în virtutea demnității tale. Într-un fel relația dintre utilizatori e relația stabilită de imperativul categoric kantian. Nici capitalul de cunoaștere pe care îl aduci nu contează așa cum ar conta o inovație în studiul molecular, dar cât timp cadrul conservă capitalul existent, orice intervenție sporește utilitatea marginală. Fără a avea un scop etic deontologist sau utilitarist, cadrul *copyleft* (ca orice cadru libertarian pentru utopii) este o structură care precede etica. Poți părăsi o comunitate (Linux) pentru alta (Open Office), dar nu cred că poți părăsi aceste standarde deschise pentru cele închise (Microsoft). Adică să te întorci la un set de reguli contradictorii și slab justificate. Probabil așa se explică și de-pendențele pe care le provoacă internetul. Cadrul *copyleft* propune, nu impune. Nu-ți garantează fericirea, dar îți asigură demnitatea și dreptul de a alege cu ochii deschiși.

[27] [Nozick 1997], p. 394.

Bibliografie:

Barlow, John Perry, 1994, *The Economy of Ideas*, <http://www.wired.com/wired/archive/2.03/economy.ideas.html>.

Berry, David M., 2004, *The Contestation of Code, Critical Discourse Studies*, 1, 1.

Heffan, Ira V., 1997, *Copyleft: Licensing Collaborative Works in the Digital Age, Stanford Law Review*, 6, 49.

Holcombe, Randall G., 2005, *Common Property in Anarcho-Capitalism, Journal of Libertarian Studies*, 2, 19.

Nozick, Robert, 1997, *Anarhie, stat și utopie*, Humanitas, București.

Raymond, Eric S., 1998, *The Cathedral and the Bazaar*, http://www.firstmonday.org/issues/issue3_3/raymond/.

Välimäki, Mikko, 2005, *The Rise of Open Source Licensing*, Turre Publishing, Helsinki.

On a libertarian model: copyleft

Constantin VICĂ

Open Source software programs are the only ones that can be treated as text (text code). They are legible (intelligible) and they become a public knowledge realm with free access. Open source has been a big part of the software industry from its beginnings. Is Open Source just an alternative to commercial software or a libertarian framework for the virtual world? There isn't just one open source community. Therefore, the discourses are different. We should rather talk about a copyleft framework in which several voices are heard, several "utopias", from the leftist to the libertarian, all deriving from the academic hacker culture of the '70s. The central issue of the copyleft model is the framework of rights, and not its philosophical sources (theoretical and practical: the values it complies with), which can differ from one community to another.

Constantin Vică graduated Philosophy at the University from Bucharest with a paper on the philosophical analysis of the copyleft / open source model. He is writing articles for *Suplimentul de cultură*, *Dilema veche*, *Observator cultural*. Presently, he is MA student in *Ethics, Law and Politics* at Paris XII University.

The virtual world is a *noosphere*¹ and at the same time it is not, a world made up of our thoughts and ideas. It needs (beyond the "minds" of the users) some "engines" to keep it to a certain extent at the border between utopia and reality. These "engines" are the software programmes, originally sets of signs as real and as explicable as possible. The moment we close the source, we control the information, forcing the users to "take our word for it" and to merely follow the functions provided by the software. This is a leap back into the real world. The users may have "blind" faith or they may opt to build trust in time, to repeat (practically, not historically) the steps the individual has taken from the "natural state" to the establishment of institutions². With one difference: property rights are expressed solely as the right to privacy and as the right to use freely a common fund of knowledge and practices.

The conjecture that information changes the "classic" economic relations is commonplace. As any new world, the Internet has its visionaries. One of them, John Perry Barlow, redefines the economic character of information in the virtual environment³. Information economics, in the absence of objects, will be based more on relationship than possession. Barlow constructs two types of economic relations in the virtual environment:

(1) real-time performance. This is a medium currently used only in theatre, music, lectures, stand-up comedy and pedagogy. Commercial exchange will be more like ticket sales to a continuous show than the purchase of discrete bundles of that which is being shown⁴.

(2) the other model is imported from the real world: service. An analogy is made with practice licenses (as is the case of doctors, lawyers, consultants, architects) – we pay individuals for the services they provide (the intellectual property of their activity). No-one needs copyright when they're on a retainer. This is the economic model followed by the development of the open source. The software programs are free, but on the download page there is a list of programmers authorised to provide service.

Barlow's conclusion: in some ways we are going back to the pre-modern age, when there was no right of intellectual property, and when the creators performed in the private service of patrons (kings, rules, noblemen etc.). The only exception: now the creators will serve several patrons, irrespective of their social status in the real world. Barlow also develops an argument in the support of protecting intellectual property: in the virtual world, interactivity (direct interaction) will replace authority. Thus, the users will be interested to preserve relevant information and to grant everyone access to it. This information will also be the product of their "eyes and ears". One of the models is *Wikipedia*: even if vandalism is committed against certain articles (erasure, introduction of false or slanderous information), the users intervene quickly: they re-establish the mutually accepted form of the article and the "vandal" is eliminated. Of course, the vandal may return under a different identity, but the community's reaction speed (the feature of interactivity) is high.

Before talking about the great online communities, which were formed in order to produce and transfer information and knowledge, we

[1] The first to use this term was Pierre Teilhard de Chardin. Its meaning is rather ambiguous, but it can be approximated by "ideosphere" or by "global collective consciousness". Its primary meaning, that of unification of intellectual activities (which also included a mystical dimension), has found application in the virtual medium of the Internet. Thus, *the noosphere* may be interpreted today as the set of collaborative projects of the virtual world. The first of these projects was *GNU/Linux*, then *Slashdot* appeared (at the same time the first community with self-regulation bodies), then the *SETI@home* project, culminating with the birth of *Wikipedia* in 2001.

[2] One of the "paradigmatic" texts about the Internet, *The Technorealist Manifesto* (www.technorealism.org) – a humanist manifesto of the digital era, details, in eight principles, the relationships being built in the virtual world. Of these, the following three deserve special attention:

a) Technologies are not neutral. They are loaded with both intended and unintended social, political, and economic leanings. These "tools" already presuppose specific ways of interacting with others, a social code that the users must accept. Therefore, choosing one technology over another (and the discussion here is about closed source vs. open source) represents an option between values. To use one software or another means to agree with its "philosophical" assumptions.

b) The Internet is revolutionary, but not Utopian. This is why cyber-space increasingly resembles society in general. All social forms can be found, to a certain extent, on the Internet. And each aspect of "wired" life has both a positive and a negative side.

c) Government has an important role to play on the electronic frontier. Important in this assumption is the positioning of government: on the frontier. Government/the State should not "stifle this new world" with inefficient regulation or censorship. Its business is to overview from the outside certain intrusions. If we accept its legitimacy, its action can be directed against competing software companies. These companies have little interest in preserving the open standards that are essential to a fully functioning interactive network. The role of the State would be to protect "public interest". But the State doesn't do these things even in the real word, when it imposes high costs for the protection of copyright. Therefore, the best solution is to keep it "on the frontier".

must note the first such occurrence: the development of GNU/Linux, the first alternative and free-of-charge operating system. The difference between the two worlds is in their structures: in the real world, development is similar to building a cathedral, whereas on the network the closest analogy would be that of a bazaar⁵. Eric S. Raymond, the one who made the analogy, describes the Linux community in the following terms: "(it) seemed to re-semble a great babbling bazaar of differing agendas and approaches [...] out of which a coherent and stable system could seemingly emerge only by a succession of miracles."⁶

What is this "court of miracles"? The answer resides, possibly, also in a metaphor: the workings of the "general intellect" or of the "global collective consciousness". In economic terms, it is about just the coordination capacity offered by the institution of common property / open property, which doesn't influence the "invisible hand", not does it propose methods for balancing the parts.

Open-source software and "the new new world"

The notion of "free software" doesn't mean "freeware", it doesn't mean "shareware", the same way it doesn't mean any other type of software to which the user has free access – such as Microsoft Internet Explorer or QuickTime. Free software is "free" as in "free speech," not as in "free beer"⁷. The rules of free software are the following:

- (1) it may be copied freely
- (2) both the executable binary code and the source code are accessible
- (3) anyone may change and use the source code for other software
- (4) there are no restrictions for the use of the software. Even when used

commercially, no royalties/fees need to be paid.

Examples of free software: the Linux operating system, the GNU instruments, the Apache server software, the PHP programming environment.

Open-source software programs are the only ones that can be treated as text (text code). They have this quality: they are legible (intelligible) by the human mind. Such software, from its very development, becomes a public knowledge realm with free access. Instead of being created *ex-nihilo*, a new free software program can be built starting from any element present in one of the other programs' archives. We can say that we have an intertextual model of creation based on algorithms. The text is recursive: any source is used as source text as well as an instrument for creating the new code. The infrastructure of such software also includes a "literary" part: documentation and "mailing lists".

There are four steps in developing the *open-source* model:

- (1) writing the source code. This means evaluating other sources and searching for coding and compiling instruments.
- (2) writing the documentation. This is necessary because it details the method for using and evaluating the software. In the absence of documentation, such software cannot remain free, because the rationale for its construction is not visible. The documentation is the "history" of the software and the starting point for further development.
- (3) communication through "mailing lists", IRC, forums etc. The open-source communities communicate almost exclusively through the Internet. The information exchange is the "cybernetic loop": the feedback in the creation process.

(4) writing legal documentation – licensing. Free software programs are defined and protected according to the law. They work on the basis of certain licenses: the best-known are General Public License GNU and BSD. For a software program to be free, it must be registered under one form or another of *copyleft*.

GNU General Public License

The idea Richard Stallman started from when he wrote the first copyleft GNU⁸ license is, surprisingly, an utilitarian one: the users must maximize their benefits by using the GNU software⁹. The second assumption: the software must be protected, thus, placing them in the "public domain" isn't the best option. As it can be seen from the assumptions, the third factor the creator doesn't even have a place in the construction of the rule. The difference between *copyright* and *copyleft* is precisely the modeling of the meaning of ownership: given the fact that an idea cannot be exclusive and it doesn't imply rivalry, then whoever produced it doesn't even matter. He/she matters only in a direct relation with the user (provides service to the user) or in a direct relation with the software (improves it, creates derivative work etc. – operates on the software).

"Public domain": anyone may choose software and assume ownership. In order to prevent such unfair appropriation, there must be a contract between users to protect this common fund. The GNU GPL license offers users the permission to copy, modify and distribute Gnu software under the same terms they have accessed them. There is no acquisition, only transactions, due to the fact that the users are not allowed to establish ownership rights on the software. They are required to provide the binary code together with the source code, specify each time the contract terms (i.e. the licensing terms) and not offer/require guarantees for/from this software¹⁰.

Why is copyleft an economic model?

The open source discussion was constructed on two components, reunited by the question: are our aims ethical or technical?¹¹ Stallman argues in favour of an ethical and political objective, justified by the concept of negative liberty. The open source should encourage the individuals to perform an attentive analysis of what is right and wrong, of the good and bad treatments they receive. In reply, Linus Torvalds writes: "I am not awestruck. I believe that open source is just the best access way to the best technology."¹²

Here we can discuss an important difference: is open source just an alternative (irrespective of whether it is better or not) to commercial software or a libertarian framework for the virtual world? If it is a mere alternative, then the open source communities are the competitors of the large software corporations and must convince the rest of the large corporations to use their software programs and to impose them on the users. But the very issue of the "one way" is the one that worries us. A system should not be replaced with another through the same monopoly-type methods, instead, an "Utopian" framework must be created for all the communities, irrespective of values and preferences.

The central issue of the copyleft model is the framework of rights, and not its philosophical sources (theoretical and practical: the values it complies with), which can differ from one community to another¹³. Stallman uses a strong concept of law to justify the position of copyleft: "The idea of inalienable rights in the GNU GPL comes from the founding fathers of the United States."¹⁴ From the very beginning, the US Constitution didn't allow the treatment of author's

[3] [Barlow].

[4] I don't know whether this is the best example, but the *webcam* phenomenon in pornography is one such model. One pays to see someone else performing, but one cannot keep recorded fragments of the performance. At the same time, one can decide how the performance advances, its intensity and length in time.

[5] [Raymond].

[6] [Raymond].

[7] The definition was given by Richard Stallman. More information on www.gnu.org.

[8] GNU is a recursive acronym for "GNU's Not UNIX".

[9] [Heffan 1997], p. 1507.

[10] [Heffan 1997], p. 1508.

[11] [Välimäki 2005], p. 44.

[12] *apud* [Välimäki 2005], p. 44.

[13] [Berry 2004].

[14] *apud* [Berry 2004], p. 72.

[15] [Berry 2004], p. 72.

[16] [Berry 2004], p. 79.

[17] [Välimäki 2005], p. 48-49.

[18] Apple's lean towards open sources can be explained from two points of view: they were the first to build an operating system for the greater public, based on a user-friendly interface, and now, in competition with Microsoft, want to impose an opposite, subversive trend. The risks Apple takes are low, because it offers integrated systems (hardware-software).

[19] Nowadays this term covers more than its original meaning. In the beginning, a hacker was a programmer and a researcher developing free software within an academic community.

[20] [Holcombe 2005], p. 3.

copyright as natural right. Therefore, the Constitution only *allows* a system of copyright, but *it doesn't prescribe* its existence – the idea of a temporary copyright¹⁵. Due to the fact that the classic forms of protecting intellectual property (copyright, patents) restrict the individuals' natural rights, they shouldn't be accepted.

Raymond has another type of argument in favour of copyleft, based on the rational choice theory¹⁶: it is not altruism that makes programmers offer free software, but the fact that this model allows them to have a good system of benefits. Cooperation is an "accident", not something imposed by ethical standards. This cooperation occurs as a result of the voluntary action of free agents on a competitive market.

Open source has been a big part of the software industry from its beginnings¹⁷. It has developed in parallel in the academic environment and it has continued to provide to the academic communities alternative work instruments, as well as another paradigm from the dominant one. After 1990, once Linus Torvalds managed to write the kernel of Linux, open source became a serious competitor for the mainstream. This can be explained from three perspectives:

(1) technical. The rapid development of the Internet, the advent of affordable personal computers and the need for more flexible development methods have encouraged and opened the open source communities.

(2) business. Open source has offered businesses the opportunity to change the current market structures and the rules of the game (imported from the real world). Famous cases are Netscape Inc., then IBM and, lately, Apple¹⁸.

(3) social politics. Open source is an instrument for democracy, free access to information and social equality.

There isn't just one open source community. Therefore, the discourses are different. We should rather talk about a copyleft framework in which several voices are heard, several "utopias", from the leftist to the libertarian, all deriving from the academic hacker¹⁹ culture of the '70s.

Common property / public property

It is necessary to briefly define the common/public property the copyleft model is based on. Given the fact that this concept is specific to the libertarian literature (the Marxist literature uses the concept of "collective property" – managed by a collective organisation and supposedly the product of a transfer between individuals and that organisation for "higher purposes", but infringing the individual's rights), we must assume that its existence is possible only there, where government (the state) does not exist. I shall start from some examples of common property in the real world: international roads, oceans and rivers. A good analogy would be space, where any state may send its satellites or spacecraft, but they cannot own "pieces" of it. At the first lunar landing, Neil Armstrong was the representative of the USA. Does the fact that he was the first on the Moon and he planted the American flag there imply that the owners of the Moon are the Americans? No, that space is no-one's private property and anyone may benefit from its existence (may send there scientific expeditions, may perform experiments etc.).

In a libertarian setting, in anarcho-capitalism, we can accept both private and common property. Libertarian ethics guarantee that whatever is possessed in common cannot be appropriated privately²⁰. The issue here is how to control this common property. The assumption we start from belongs to Nozick: people

want to cooperate, and disputes can be settled through protection agencies. Holcombe builds two models for achieving common property:

(1) the model of the path to the lake. "Consider a village near a lake. It is common for the villagers to walk down to the lake to go fishing. [...] But over time [...] a path forms – not through any centrally coordinated efforts [...]. The [...] path is the product of labor – not any individual's labor, but of all of them together. If one villager decided to [...] (set up) a gate and (charge) tolls, he would be violating the collective property right that the villagers together have earned."²¹ This model also exists in the "global village", being the one that has led to the birth of open source communities. It is the model supported by Eric S. Raymond.

(2) the altruism model. On a plot of land that doesn't belong to anyone, someone builds a library, offering it to the community. The land is secured by the protection agency; it cannot belong to any one person. The same is true for the library. In time, other people will want to build parks, buildings etc.. They are entrusted to the community for management, and the community has its own ethics and will not give them as private property to any one person. This model is supported by Richard Stallman. Some people prefer to be altruistic; such is the case with programmers²².

There are two rules of common property: access is open to anyone and no-one has the right to exclude anyone else from the common property.

The ocean analogy is not a complete one as far as the virtual environment is concerned. In the case of the commodity "ocean", depreciation occurs following uncoordinated consumption (global warming affects biodiversity, intensive fishing destroys species etc.). Fortunately, the open source does not depreciate, because it resides in an immaterial network. The use of free software produces positive externalities. Oftentimes, public property solves problems that no other institution can solve. Some of them (such as conflicting rights or the minimum access to information – a requirement for democracy) occur precisely out of the wish to assign value to the property outside its use, a static value. Libertarians oppose to the "tragedy of the commons" a "comedy of the commons"²³, where unfettered access for all produces a happy ending. Especially if those "commons" are never-ending.

The framework for utopias

The same as Robert Nozick in *Anarchy, State and Utopia*, I start from the idea that there is no type of community that is best for each of the individuals. Hence the conclusion: in a utopia there will not be *just one type* of community and of life. Utopia is a thin framework for other utopias, where people may assume divergent positions or may join in realizing their visions on life²⁴. No-one, not a community and not an individual, may *impose* on the others its/his own utopian vision. "The environment where people may do what they want" is a meta-utopia. We insist on environment. What is the only environment where there is no state, no government, at the most there is governance? The only environment where there is always another way? The only environment where the costs of change, of shifting between utopias, if we accept open standards, are zero? The answer I have tried to give is: the virtual environment built on the principles of copyleft.

In this framework, the most important for achieving personal utopias are the exchanges between individuals. The easiest exchange is the one that does not involve purchase costs, such as the exchanges between open source programmers. Communities *are not imposed*; they may disappear and reappear in time²⁵. Individuals enter and exit them, change them, destroy them, remake

[[21] Holcombe 2005], p. 8.

[22] "Most of the good programmers do programming not because they expect to get paid or get adulation by the public, but because it is *fun* to program", declared in an interview Linus Torvalds.

[23] [Holcombe 2005], p. 25.

[24] [Nozick 1997], p. 371.

[25] [Nozick 1997], p. 375.

[26] [Nozick 1997], p. 379-380.

[27] [Nozick 1997], p. 394.

[26] [Nozick 1997], p. 379-380.

[27] [Nozick 1997], p. 394.

them, according to their preferences. Any community must attract individuals in order to survive. It is easy to understand now why Wikipedia is a trusted encyclopedia and why people choose to get their information here, whereas other specialized sites have far less visitors (famous encyclopedias – Encarta, Britannica, Larousse). Wikipedia does not *impose*, but rather *proposes* an answer. The answer is fallible and then another user will try to correct it. In time, domains change and information becomes obsolete, but the ability to work collaboratively will reduce the update time. Nozick proposes as framework an *existential* utopianism²⁶: we may not have the best community structure, but those who want to build it can live in agreement with it. It does not offer guarantees to any one particular utopia, but it does not impose a certain limit on it, either. The utopia framework treats us as inviolable individuals, with our own individual rights, not as resources or tools. It preserves the dignity of individuals and allows them to cooperate with other individuals by virtue of this dignity²⁷.

Within the copyleft it doesn't matter whether one understands or not what open source technically means. The important thing is not to choose because "this is best", but to choose by virtue of one's dignity. In a way, the relationship is the relationship established by Kant's categorical imperative. Even the knowledge capital one brings in doesn't count so much as an innovation in molecular study would, but as long as the framework preserves the existing capital, any intervention increases marginal utility. Without a deontological or utilitarian ethical purpose, the copyleft framework (like any libertarian framework for utopias) is a structure preceding ethics. One may leave a community (*Linux*) for another (*Open Office*), but I don't think one can leave these open standards for the closed ones (*Microsoft*). That is to go back to a set of contradicting and weakly justified rules. This is also probably the explanation the addictions the Internet creates. The copyleft framework proposes, rather than impose. It does not guarantee happiness, but it ensures one's dignity and the right to choose with the eyes open.

Translated by Sorana Lupu

Bibliography:

Barlow, John Perry, 1994, *The Economy of Ideas*, <http://www.wired.com/wired/archive/2.03/economy.ideas.html>

Berry, David M., 2004, *The Contestation of Code*, *Critical Discourse Studies*, 1, 1.

Heffan, Ira V., 1997, *Copyleft: Licensing Collaborative Works in the Digital Age*, *Stanford Law Review*, 6, 49.

Holcombe, Randall G., 2005, *Common Property in Anarcho-Capitalism*, *Journal of Libertarian Studies*, 2, 19.

Nozick, Robert, 1997, Anarhie, stat și utopie, Humanitas, București.
Raymond, Eric S., 1998, The Cathedral and the Bazaar, http://www.firstmonday.org/issues/issue3_3/raymond/

Välimäki, Mikko, 2005, *The Rise of Open Source Licensing*, Turre Publishing, Helsinki.

Deschiderea dosarului „Condiția critică” propune expunerea și arhivarea pozițiilor teoretice și critice cu privire la situația actuală a discursurilor artei contemporane. Analizând producerea unei relații critice între teoriile artei, critica de artă, practicile curatoriale, instituționale și artistice în raport cu problematizarea microsocială și micropolitică, textele ce vor fi incluse în acest dosar vor funcționa asemenea unor dispozitive reflexive de proiectare a condițiilor de mediere între gândirea criteriilor de judecare și acțiunea decizională de punere în dezbatere. Pragmatica reconsiderării situării pluralismului critic față de multitudinea experiențelor artistice și culturale actuale vizează crearea unor imagini alternative asupra producției teoriilor critice, ca discursuri edificatoare cu privire la specificul local al practicilor și reprezentărilor artei contemporane.

CRITICAL CONDITION: FRONTIERS

The opening of the “Critical Condition” dossier is proposing to display and archiving the theoretical and critical positions regarding the present situation of the contemporary art discourses. Analyzing the production of a critical relation between art theories, art criticism, curatorial, institutional and artistic practices related to the microsocial and micropolitical questioning, the included texts will function as reflexive devices for the projection of mediating conditions between the thinking of the judgement criteria and the decisional action for organizing debates. The reconsideration pragmatics of situating the critical pluralism in front of the present multitude of artistic and cultural experiences is endorsing the creation of alternative images on the production of critical theories seen as edifying discourses related to the local specifics of the contemporary art practices and representations.

Sunt povești ce nu pot fi spuse oricui.* Investirea contra-publicului

Francesco VENTRELLA

Sunt urmărite două linii de argumentație paralele: prima reprezintă o încercare de a defini contra-publicul ca agent de recreare lingvistică a artei contemporane și mișcărilor sociale; cea de-a doua este un fel de revenire cadențată la modul în care scriem *pentru* artă. [...] Ideea de contra-public ne-ar putea face să îl percepem ca pe o formă evoluată a audienței de masă. Chestiunea contra-publicului vizează evaluarea unei etici a audienței. Problema reală nu este legată de ce ar putea deveni un contra-public, ci mai curând de faptul de a ști în ce contexte poate acesta da seamă de o serie de destituiri ale așteptărilor în raport cu orice act public de limbaj.

Cum pot fi puse în scenă anumite puncte *pentru* vedere

„Încearcă să-ți imaginezi situația. Am intrat în casa bătrânei; camera începuse deja să filmeze: într-un colț al încăperii era un mic altar cu icoana unui sfânt, ocrotitorul locului poate, câteva flori de plastic și o candelă. Masa era acoperită cu o față de masă brodată, iar pe mijloc era așezată o fructieră uriașă din ceramică; un dulap cu sertare din acelea în care îmi închipui că se păstrează zestrea de nuntă, și apoi un prim-plan al chipului femeii. I-am filmat îndelung ridurile, părul uscat și cărunț, iar apoi mâinile, degetele lungi, noduroase și îmbătrânite, și m-am gândit că muncea la câmp încă de pe vremea când era doar o copilă. Dintr-odată, a început să strige: *E ci cagner' sijt vuje? Sciatavinn' sciatavinn'!* Am și acum înregistrarea pe bandă. Am încercat să-i explicăm că suntem doar niște artiști, că aveam să petrecem o vreme în micul sat și că am fi fost foarte încântați să filmăm viața ei de zi cu zi, împrejurimile și obiceiurile sale, însă în câteva momente ne-a dat afară din casă. Acum am editat materialul, care a ieșit un montaj ce combină imaginea satului cu cea a livezilor de măslini, insistând pe asemănarea dintre degetele ei și ramurile bătrânilor copaci. Dar acum când stau și mă gândesc, ar fi fost grozav să avem subtitrare la cuvintele ei”.

Ar putea fi o poveste ca oricare alta: un artist într-o tabără de creație, un sătuc, „localnicii” și o cameră video. Am putea spune că e vina camerei de filmat¹, dat fiind că, din câte am reușit să-i cunosc pe oamenii aceia în vreme ce transformam povestea în ficțiune, ar fi fost mai bucuroși dacă aș fi fost un pictor care să le facă portretul. Dar de obicei pictorii nu vin în taberele astea. Așa stau lucrurile. Dar ce-ar fi oare dacă m-aș apuca să vorbesc despre întâmplările astea, despre toți oamenii care au hotărât să *nu* ia parte la proiectul artistic? În

cazul discursului artistic, obișnuim să acordăm publicului o poziție exterioară în cadrul producției artistice. Pe de altă parte, contextul este considerat matricea în care se cufundă artistul și din care apare lucrarea de artă. Dar dacă am hotărî să nu dăm nici publicului, nici contextului rolurile lor prestabilite și să le considerăm mai curând agenți activi în cadrul producerii artei?

Pornind de la cunoscutul eseu al lui Benjamin intitulat *Autorul ca producător*, Hal Foster argumentează că o altfel de relație cu alteritatea poate lua naștere atunci când artistul își asumă rolul de etnograf în relația cu un „celălalt” cultural. Ce se întâmplă când autorului, sau artistului, i se cere să-și asume atât rolul localnicului, al sursei, cât și pe cel al etnografului? Cred că cea mai uimitoare argumentație din acest eseu este cea legată de ideea agenților culturali (sursă, localnic, etnograf) care își schimbă locurile între ei. Mai mult, considerând că localnicul ar putea fi în același timp și etnograf, putem sublinia faptul că „identitatea nu este același lucru cu identificarea, iar aparentelor simplități ale celui dintâi nu ar trebui să i se substituie complexitățile reale ale celui de-al doilea”². Perceperea publicului ca un grup social care participă la o narațiune dată este de fapt o presupunere: trebuie să analizăm mai atent modul de producere a subiectivității pentru a înțelege că refuzul bătrinei din relatarea de mai sus nu reprezintă doar actul prin care aceasta se constituie ca spectator, ci și actul prin care se constituie contextul de desfășurare a lucrării artistice. Bătrâna este și localnic, și etnograf, unul din motive fiind faptul că alege să nu-și traducă spusele, iar eu prefer să păstrez acest secret, să fiu eu însumi localnic și etnograf, de vreme ce și eu m-am născut în regiunea aceea. Cea mai mare parte a ideilor pe care le explorez în acest eseu sunt legate de experiența practică pe care am întreprins-o ca membru al *-hyphen*³, echipa curatorială a GARBa (Giovani Artisti in Basilicata), o tabără de creație din sudul Italiei. În acest context particular am început să întrevăd pentru prima oară faptul că refuzul unui „localnic” de a lua parte la un proiect artistic poate fi un episod fundamental demn de analizat în domeniul studiilor vizuale și că cei care se ocupă de istoria artei au obligația să țină cont de el.

Ar trebui să eludăm premisa că lucrarea artistică se adresează unui public și să realizăm o deconstrucție a modului în care expunerea obișnuită eșuează în a oferi orice mărturie cu privire la relația pe care o stabilește artistul cu primul său spectator: subiectul lucrării. La asta se referă sintagma *puncte pentru vedere*⁴, adică din care trebuie privit, care urmărește să confere publicului un nou rol, ca termen lingvistic opozițional în cadrul producerii sociale a artei. Codurile culturale, inclusiv limbajul însuși, reprezintă sisteme de semnificație complexe și compacte, străbătute de nenumărate serii de conotații și înțelesuri. Aceasta înseamnă că ele pot fi receptate în moduri diferite, accentuând un element sau altul, într-o stare de spirit mai mult sau mai puțin critică sau detașată. Pe scurt, orice receptare a oricărui produs cultural reprezintă un act de interpretare, adică de traducere⁵. Vorbind din perspectivă marxistă, Janet Wolff declara că „felul în care *traducem* sau interpretăm o anumită lucrare este întotdeauna determinat de propria noastră perspectivă și de propria noastră poziție ideologică”⁶: dacă într-adevăr așa stau lucrurile, de ce nu s-ar concentra analiștii culturali asupra propriei poziționări înainte de a-și prezenta „interpretările”? De ce continuă să perceapă cititorul, privitorul, publicul ca pe un celălalt lingvistic ideal? De ce să nu analizăm alcătuirea ideologiilor, sau structura narațiunilor care au fost povestite și repovestite din vremuri imemoriale? Trebuie să transformăm radical felul în care spunem poveștile, pentru a crea o nouă cunoaștere și a schimba ceea ce Foucault numește „ordinea lucrurilor”⁷. Publicul ca receptor al operei artistice este o invenție a criticii de artă. Ar trebui să ne axăm mai curând pe relația dintre vizibilitatea publicului și vizualizarea sa, folosindu-ne de o abordare

* O versiune inițială a acestui eseu a fost prezentată în cadrul Simpozionului *Out on the Edge* organizat la Vaasa (Finlanda) de Platform, pe 3-4 iunie 2006. Țin să le mulțumesc lui Alenka Gregorič, Patrick Ward, Cătălin Gheorghe și Cesare Pietroiusti pentru întrebările și problemele ridicate pe parcursul discuției.

[1] Am putea schița o scurtă istorie a artei de la Walter Benjamin la Régis Debray în care reproductibilitatea tehnologică să fie raportată la alienare; totuși, acest demers al meu constă în a percepe publicul și refuzurile sale ca parte a producției artistice, și nu doar ca un element subordonat, cum se întâmplă în cadrul analizei marxiste a ideologiei.

[2] Hal Foster, “The Artist as Ethno-grapher” în *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, MIT Press, Massachusetts, 1996, p. 174.

[3] Echipa *-hyphen* a fost creată de Barbara D'Ambrosio, Benedetta Di Loreto, Ilaria Gianni și Francesco Ventrella.

[4] Vezi Jean Luc Nancy în dialog cu Roberto Esposito: „nu are nimic de-a face cu modul de a privi ceva sau cu șlefuirea perspectivei cu termenul italian obligatoriu de *veduta* din istoria artei, ci se referă mai curând la inaugurarea unui spațiu *pentru* vedere, al unui spațiu al vederii care să nu mai fie spațiul aflat în fața privirii”, citat din Jean-Luc Nancy, *Essere Singolare Plurale*, trad. și ed. Roberto Esposito, Einaudi, Torino, 2001, p. Xi.

[5] Vezi George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1975.

[6] Janet Wolff, *The Social Production of Art*, MacMillan Press, London, 1981, p. 97.

[7] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.

[8] Vezi Griselda Pollock, *Interdisciplinarity/ Crossdisciplinarity/ Transdisciplinarity*, CentreCATH Documents, Leeds, 2004.

[9] Pierre Bourdieu și Pierre Darbel, *L'amour de l'art, les musées et leur public*, Minuit, Paris, 1966; engl. transl. *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*, Stanford University Press, 1991.

[10] Mă gândesc la teoria expusă de Umberto Eco în *Rolul cititorului: explorări în semiotica textelor* (1979) și exemplificată în *Numele trandafirului* (1981): primele cincizeci de pagini ale cărții sunt dedicate construirii „cititorului ideal”. Cu toate acestea, Eco a trecut complet cu vederea necesitatea de a ține cont de sexul, etnicitatea și categoria cititorului pe care încerca să-l contureze, elaborând o teorie semiotică în care textul apare ca o structură perfectă, detașată de complexitatea lumii. Este exact tipul de analiză pe care studiile vizuale contemporane evită să o aplice.

[11] În general, îi numesc pe criticii de artă, pe curatori și pe toți cei care se ocupă de organizarea expozițiilor povestitori, deoarece doresc să subliniez aici rolul esențial pe care îl au aceștia în producerea narațiunilor normative despre artă și creațiile vizuale.

[12] Mă refer aici la Walter Benjamin, “The Storyteller. Reflections on the Work of Nicolaj Leskov”, în *Illuminations* (ed. Hannah Arendt), Schoken Books, New York, 1968.

[13] Irit Rogoff, “What is a Theorist?” în *Was Ist ein Kunstler?*, eds. Katharyna Sykora et al., Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.

[14] Joan Scott, “The Evidence of the Experience”, în *Critical Inquiry*, vara anului 1999, pp. 773-797. În acest articol Scott subliniază diferența dintre prezentare și reprezentare în cadrul relației dialectice a experienței ca dovadă inițială în scrierea istoriei.

Către sfârșitul anilor '60, Pierre Bourdieu și Pierre Darbel au publicat o anchetă sociologică privind modul în care muzeele sunt apreciate de către public. Această cercetare practică a generat o documentație extrem de vastă⁹, însă abia în ultima perioadă studiile și teoria critică referitoare la receptare au început să vorbească despre modificarea epistemologică necesară pentru a privi publicul ca pe un termen lingvistic, și nu ca pe figura ideală inventată de Umberto Eco în anii șaptezeci¹⁰. În ceea ce mă privește, contra-publicul nu este un nou *brand* menit să permită criticii de artă să denumească un nou tip de audiență, ci mai curând un termen necesar ca instrument narativ pentru a evidenția diferența în raport cu folosirea anterioară a „publicului” drept concept dat. Demersul meu constă în a sublinia o modificare lingvistică prin intermediul căreia poate fi operată o nouă vizualizare a publicului, luând în considerare vizibilitatea pe care publicul însuși o are în producerea artei; pentru a reuși să fac acest lucru, trebuie să descopăr și să discern funcția sa opozițională, evidențiată prin cuvântul compus „contra-public”. Rolul contra-publicului, la fel ca și cel al contextului, trebuie să capete o importanță crucială în narațiunea celui care se ocupă cu istoria artei¹¹. Cum putem oare micșora atât distanța specială, cât și pe cea cronologică pe care și-o construiește povestitorul pentru a se autolegitima? Trebuie să experimentăm anumite moduri narative performative pentru a înlocui figura benjaminiană¹², considerată de obicei ca fiind una masculină. Generarea și diferențierea povestitorului trebuie să constituie primul obiectiv al celui care se ocupă cu istoria artei, deoarece aceste intervenții intermediază două schimbări epistemologice:

Până acum, critica era o judecată referitoare la un obiect bine delimitat al criticii; acum conștientizăm însă atât propria noastră implicare în obiectul sau momentul cultural, cât și natura performativă a oricărei acțiuni sau atitudini în raport cu acesta. Percepem acum toate aceste practici ca fiind îmbinate în cadrul unui proces complex de producere a cunoașterii, îndepărtându-ne de delimitarea anterioară dintre creativitate și critică, dintre producere și aplicare. Cineva care își asumă această serie de perspective nu-și poate pune întrebarea „ce este un artist?” fără a se întreba mai întâi „ce este un teoretician?”.¹³

Pentru Irit Rogoff, un teoretician este un individ care „a fost corupt de teorie”. Nu există nici o afirmație clară care să sublinieze faptul că, de vreme ce producerea și aplicarea se suprapun, trebuie să conștientizăm necesitatea de a iniția un mod analitic capabil să răspundă cererii referitoare la producerea de noi subiectivități; mai mult decât atât, trebuie ca interpretarea culturii să se reorienteze către producerea cunoașterii.

Joan Scott spunea că „răspunsurile la întrebări nu se delimitează de discursurile care le produc”¹⁴; pornind de la această perspectivă reînnoită, voi încerca să iau în considerare câteva narațiuni în care contra-publicul întruchipează o nouă ordine a lucrurilor în cadrul producției artistice. Dacă ideea de contra-public este o declinare performativă de a evalua și clarifica rolul normativ pe care istoriile artei l-au ținut în jurul publicului, cum ar putea oare funcționa o narațiune performativă a acestor noi subiectivități? Menținându-ne pe linia trasată de Joan Scott, trebuie să ne axăm mai mult pe discursurile care generează întrebările noastre decât pe răspunsurile înseși. Trebuie să ținem cont de motivațiile și argumentațiile noastre intime astfel încât să putem crea un spațiu al dinamicii contra-publicului, și nu să cedăm tentației de a breveta o nouă etichetă.

Voi încerca să mă axez pe două linii de argumentație paralele: prima reprezintă o încercare de a defini contra-publicul ca agent de recreare lingvistică a artei contemporane și mișcărilor sociale; cea de-a doua este un fel de revenire cadentată la modul în care scriem *pentru* artă, o strategie textuală menită a crea spații pentru discursurile care ridică întrebări privind contra-publicul; la acestea

se adaugă câteva descrieri ale unor proiecte artistice, pe care le-am ales la întâmplare cu scopul de a aduce în discuție problema contra-publicului.

A privi pieziș și a arăta spre cineva

Uneori trebuie să privim în afara câmpului nostru obișnuit de investigație, trebuie să privim pieziș. După spusele lui Rogoff, tranziția de la judecată la critică și apoi la criticalitate presupune recunoașterea faptului că „cineva nu învață ceva nou până când nu dez-învață ceva, altfel acel cineva nu face decât să adauge informații, nu să regândească o structură”¹⁵.

În ceea ce mă privește, nu mă preocupă găsirea unei definiții oarecare a contra-publicului, ci punerea la punct a unei anumite epistemologii care, prin intermediul receptării unui text, să pună în lumină modul în care contra-publicul ne poate ajuta să reconsiderăm structura informativă a artei contemporane. În orice caz, poziționarea contra-publicului trebuie negociată cu capacitatea artistului, sau a sursei de informare, în terminologia lui Foster, de a negocia un spațiu al dialogului. Emanciparea nu este „un drum cu sens unic”, și am spus deja că vizibilitatea este un proces care merge mână-n mână cu vizualizarea, și viceversa. Pentru a putea explica această modificare epistemologică și a-mi urma intenția, voi apela la o narațiune pe care critica feministă a spus-o de nenumărate ori. La o prelegere inaugurală ținută la Universitatea Stanford în 1989, Audre Lorde și-a început discursul astfel: „Sunt o negresă lesbiană, mamă, luptătoare, poetă și îmi fac treaba”; apoi a adăugat: „Cine sunteți voi și cum v-o faceți pe a voastră?”

Cum și-a construit Audre Lorde contextul? În ce fel a ales ea să creeze un spațiu pentru publicul său? Cred că esența discursului său stă în strânsa legătură pe care a ținut-o între prezentarea propriei persoane și întrebările adresate publicului, subliniind ideea că nu poate exista o politică identitară fără stabilirea unui dialog cu celălalt, care este mereu public. Însă nu era nicidecum vorba despre „un celălalt public” tăcut, de vreme ce semnul de întrebare solicita un răspuns, unul susceptibil a deschide un spațiu al dialogului, un spațiu în care asistența¹⁶ să ofere o contra-relatare a propriilor poziții. Printr-o întrebare limpede și incisivă, Audre Lorde se descotorosea de podium, de scenă, de staluri, și în același timp opera o deconstrucție a instituției lingvistice a prelegerii ca tip de discurs care presupune ca asistența anonimă să se limiteze la a asculta. Trebuia să privească dincolo de *habitus*-ul obișnuit, să arate spre asistență și să o responsabilizeze. Însă nu ar fi reușit niciodată să facă asta dacă nu s-ar fi definit mai întâi pe sine. Ne aflăm încă în câmpul îmbinării dintre identitate și identificare pe care îl contura Hal Foster în raport cu dinamica localnicului și etnografului¹⁷. Cine ești tu? În viziunea Adrianei Cavarero, această întrebare ridică problema legată de faptul de a „ne dezvălui unii în fața celorlalți”¹⁸. Aceasta înseamnă că necesitatea de a se defini a celui ce întreabă presupune identificarea celui care răspunde.

Tu vine înainte de *Noi*, înainte de pluralul *Voi*, înainte de *Ei*. În mod simptomatic, în etica și politica modernă și contemporană *Tu* este considerat un termen care generează o deplasare [...] Multe mișcări „revoluționare” (mai curând tradiția comunistă, și mai puțin cea a Feminsmului militant) par să aibă în comun un cod lingvistic specific bazat pe moralitatea intrinsecă a pronumelor. *Noi* este întotdeauna pozitiv, *Voi* este un posibil aliat, *Ei* capătă chipul adversarului, în timp ce *Tu* este doar superfluu .¹⁹

Am putea oare atunci relua discuția începând de la acest *Tu*, cu o politică a identității care negociază fără a face însă un troc sinele cu celălalt? Strategiile contra-publicului pun în scenă mai curând relația Eu-Tu decât pe cea Eu Ei, pe care aș considera-o trăsătura caracteristică a asistenței anonime. Publicul stabili

[15] Irit Rogoff, “What is a Theorist?”. Pentru o argumentație la zi privind critica și judecata, vezi și Gavin Butt (ed.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Blackwell, Londra, 2005.

[16] Insist în a folosi termenul „asistență”, deoarece în această fază nu există încă o diferențiere.

[17] Ar fi interesant de introdus în această sferă și chestiunile legate de constituirea „perspectivei opoziționale” a lui bell hooks analizate în aceeași perioadă de Hal Foster, însă din punctul de vedere al unei negrese lesbiene feministe. Vezi bell hooks, *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*, Routledge, New York și Londra, 1996.

[18] Cavarero, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, Routledge, New York și Londra, 2000.

[19] Adriana Cavarero, *op. cit.*, p. 118.

[20] Vezi Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford University Press, 1997.

[21] În linii mari, această argumentație, ca și cea a lui Judith Butler, este inspirată de lucrarea *The Human Condition* (1958) a lui Hannah Arendt.

[22] Fac special referire la publicul de teatru, pentru a putea folosi afirmații și elemente legate de acest tip de reprezentare (tropi).

[23] Alenka Gregorič este director artistic al Galeriei Skuč, o instituție nonguvernamentală cu sediul în Ljubljana, Slovenia.

reprezintă un grup mobilizat. Aceasta deoarece nu putem concepe o atitudine diferențiată în raport cu publicul fără a stabili o relație cu acel cuvânt compus de care vorbeam mai devreme. Contra-acțiunea publicului față de cel care i se adresează reprezintă o dinamică a puterii manifestată prin limbaj și reprezentări, o formă de subordonare. Supunerea se referă atât la procesul de a deveni subordonat, cât și la procesul de a deveni subiect. Prin *apelare*, în terminologia lui Althusser, mai curând decât prin *producerea discursivă* a lui Foucault, subiectul este inițiat printr-o primă subjugare față de putere (dinamica reciprocă subordonare/producere)²⁰. Acest „paradox referențial” este nucleul epistemologiei contra-publicului: acceptare dintr-o parte, opoziție din cealaltă²¹.

Audre Lorde a cerut inițierea unui dialog cu asistența pentru a-i forța pe membrii acesteia să se „dezvețe” de omogenitate și, printr-un act de „violență etică”, să mobilizeze *Tu*-ul ascuns și reprimat în interiorul masei alienate. Contra-publicul prezent în acea zi la Universitatea Stanford era un *Tu* public așteptând să se manifeste.

Destituirea audienței și investiția contra-publicului

Chestiunea legată de public apare din acel moment în care începem să îl numim fie *publicul*, fie *un* public. În acest caz, articolul evidențiază o diferență crucială, de vreme ce discursurile despre audiență trebuie să se axeze pe îmbinarea fundamentală pe care o analizăm mai sus: cea dintre public și context. Un public trebuie luat în discuție pornind de la criterii de sex, vizualizare etnică, angajare socială, reprezentare biografică. Cum putem introduce în analiza noastră o realitate atât de diversă? Un public, considerat drept grup concret, este întâi de toate un martor al propriei prezențe într-un spațiu vizibil, așa cum se întâmplă cu publicul de teatru²². Teatrul și cinematograful (și evenimentele de tipul spectacolului, în general) au în comun un mod propriu de a-și implica publicul: așa cum spunea Alenka Gregorič²³, experiența trăită de public într-o sală de cinema este una aparte, căci atunci când spectatorii pătrund în sala de proiecție, nu au încă nimic în comun, însă atunci când filmul s-a terminat și părăsesc cinematograful, aceștia vor fi împărțășiți o experiență trăită împreună (au văzut toți același film), împărtășesc chiar și o poveste (intriga filmului), pe care se presupune că o vor repovesti prietenilor. Intenționez acum să mă axez pe poveste și pe capacitatea sa de a fi redată ca o modalitate de care dispune publicul pentru a-și produce un context propriu.

În decembrie 2005, Wolfgang Berkowski a prezentat un spectacol intitulat *Titus Andronicus*, care s-a desfășurat în cripta de la San Romano, o biserică din secolul al XVIII-lea situată într-un cartier străvechi al Romei, Monti. Artistul a împărțit textul shakespearian în cinci părți, astfel încât să permită rostirea versurilor de către cinci cititori, în vreme ce tragedia originală includea doisprezece personaje. Artistul l-a păstrat pe Titus ca personaj central, însă nu a menținut corespondența dintre sexul celorlalte personaje și cititori. Spațiul juca de asemenea un rol important în cadrul proiectului: cititorii erau așezați în cinci nișe diferite săpate la subsol, iar pozițiile în care se găseau erau legate unele de altele printr-un cablu alb conectat la niște becuri foarte slabe, care dădeau doar atâta lumină cât să poată citi textul. În fiecare nișă se afla de asemenea câte un disc de lemn, pe care cititorul putea fie să se așeze, fie să stea în picioare. În zilele premergătoare spectacolului, Berkowski a căutat oameni dispuși să citească textul: el nu intenționa să le ceară să joace, să plângă sau să strige, ci doar să citească: lui Titus, unui bărbat, și celorlalți cititori, doi bărbați și două femei, li s-a cerut să citească textul câte o oră pe zi timp de trei zile. Pe baza ri în

acestor simple instrucțiuni, cititorii, spectatori privilegiați ai decorului prezentat de artist, au avut ocazia să capete un spațiu al lor și să împărtășească o experiență cu ceilalți cititori, deși structura arhitectonică a criptei nu era foarte potrivită din punct de vedere acustic. Sentimentul de izolare, exprimat metaforic prin intermediul decorului, permitea cititorilor să se constituie și ca public. Și dacă ar fi să ne gândim la prezența publicului de ne-cititori în criptă și să ne închipuim gândurile pe care le vor fi avut acei oameni, ajungem să construim un imaginar, cu toate că Berkowski nu a avut intenția de a face nici o documentație pornind de la ideea de timp.

Ce l-a surprins pe artist cel mai mult a fost entuziasmul cititorilor după reprezentația de o oră. Voiau să o reia iarăși și iarăși, și fuseseră cuprinși de un soi de euforie: ce îi făcea să fie atât de entuziasmați? Poate transferarea unei activități private precum cititul într-un context public? Hannah Arendt a făcut o analiză aprofundată asupra legăturii care se naște între spațiul public și sfera privată:

Nararea în public a unei experiențe personale este o transpunere artistică. Însă nu avem nevoie de o formă conturată de un artist pentru a realiza o astfel de transpunere: de fiecare dată când vorbim despre lucruri care nu pot fi trăite decât în intimitate, le transpunem într-un soi de realitate pe care, în ciuda caracterului intens al acelor lucruri, nu am mai trăit-o niciodată înainte.²⁴

Fiecare cititor era un *Tu* pentru ceilalți, iar oamenii care vizitau spațiul erau ei înșiși *Tu* în raport cu cititorii. Unde se situa însă artistul? Pe poziția localnicului, sau pe cea a etnografului? În ce fel contextul prezentat influența semnificația acestuia?

[24] Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1958.

Wolfgang Berkowski, *Titus Andronicus*, 2005, performance.



Nu am fost acolo în acele trei zile de spectacol. Tot ce am spus aici se bazează pe relatările artistului și ale cititorilor.

Atunci când te axezi pe posibilitatea artistului de a-și alege și selecta propriul public, vizualizarea publicului începe să se contureze ca un proces de diferențiere. Publicul este deja diferențiat, din punct de vedere al sexului, de pildă. În 2005, un grup feminist de artiste și curatori a inițiat un proiect numit *Toate femeile mele libere*. Primul pas a fost organizarea unei expoziții la Galeria de Artă din Porto o secțiune a Muzeului de Arheologie. În cadrul acestei expoziții, Carla Cruz și Isabella Carvalho au realizat o instalație atât în toaleta bărbaților, cât și în cea a femeilor. În toaleta femeilor, au fost expuse o serie de *Desene menstruale*, în vreme ce în toaleta bărbaților au fost agățate mai multe fotografii cu femei care urinau, intitulate *Un omagiu adus lui Rrose Selavy*. Directorul a spus: „În muzeul acesta vin o mulțime de oameni, printre care și copii. Se organizează de asemenea vizite în secțiunea arheologică... oamenii nu ar trebui să fie nevoiți să vadă o expoziție artistică doar pentru că aceasta a fost expusă în interiorul toaletelor. Opțiunea de a vizita expoziția le aparține, noi nu îi putem forța în nici un fel”. Când Carla Cruz a hotărât să ia imaginile din toalete,

André Alves, *Aunt Nell Gis*, 2006



directorul a adăugat: „Nu, doar pe cele din toaleta bărbaților, care sunt prea explicite. Lucrarea cu desenele e în regulă”. Nu aş putea găsi un exemplu mai clar pentru a ilustra în ce măsură perspectiva masculină este construită cultural. Directorul voia să scape numai de reprezentările care îl deranjau (pe el și comunitatea homosocială din care făcea parte). Pe de altă parte, decizia inițială a artistelor de a nu permite vizitarea lucrărilor de către toată lumea (firește, femeile nu puteau vizita toaleta bărbaților, și nici invers) subliniază necesitatea de a lucra cu o experiență materială a audienței, alcătuită atât din bărbați, cât și din femei.

Atunci cînd ne axăm pe un public de excluși, și nu pe unul exclusivist, avem posibilitatea să vorbim despre etica audienței și despre responsabilizarea publicului. Viața noastră cotidiană este influențată de faptul că ni se impun reprezentări, care ni se adresează în spații publice sub diferite forme: produse, reclame, logo-uri etc. Decizia de a selecta un public anume este mai degrabă un act de deconstrucție a anumitor coduri date.

Aunt Nell Gis este un monument temporar al lui André Alves. Scopul lucrării este de a exprima un punct de vedere în legătură cu hăituirea, lovirea cu pietre, uciderea și ascunderea trupului unui travestit, Gisberta, de către paisprezece adolescenți din Portugalia. Cum ar putea să se stabilească vreodată o legătură afectivă între olandezi și amintirea unei persoane din Portugalia? De ce ar înălța cineva în Olanda un monument dedicat unei crime petrecute în altă țară? Olanda are deja unul dintre cele mai frumoase monumente create în memoria homosexualilor uciși în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, care se referă atât la chestiunea vizibilității și vizualizării persoanelor gay și a lesbiinelor de-a lungul Istoriei, cât și la ștergerea poveștilor acestora. Monumentul este amplasat în centrul orașului Amsterdam, nu departe de casa Annei Frank, și nu este altceva decât un triunghi de marmură, un simbol care amintește de eticheta pe care națiștii o coseau pe mânecile hainelor purtate de homosexualii deportați în lagăre de concentrare. În marmură este săpat un vers al lui Jacob Israel de Haan: „O dorință infinită de prietenie”. Simplitatea monumentului exprimă faptul că dorința nu se caracterizează prin nici o trăsătură interzisă și că văzul este simțul care refuză primul să accepte diferențele²⁵. Revenind însă la André Alves, cum poți vorbi despre o poveste care nu va fi niciodată spusă? De asemenea, cum poți reda acest sentiment al excluderii în așa fel încât să creezi o nuanțare a semnificației, a culturilor, a originilor naționale, și să-i determini astfel pe oameni să-și pună întrebări și să-și elaboreze ei înșiși o poziție (politică)?

Textul din *Aunt Nell Gis* este redactat în *Polari*, un limbaj argotic folosit în anii '30 și '70 ai secolului al XX-lea mai ales în Londra. Era folosit cu precădere de homosexuali și în teatru ca o reacție la legile stricte împotriva sodomiei, funcția sa fiind de a asigura o protecție și un camuflaj, sau pur și simplu ca o formă de atac sau una umoristică. Un desen de mari dimensiuni, care includea un poem în *Polari* dedicat Gisbertei și care fusese realizat sub forma unui covor de hârtie (în stilul tapiseriilor din vremea curtezanelor), a fost așezat într-o piață publică. Pe lângă aceasta, poemul și versiunea sa în engleza curentă au fost imprimate pe vederi și împărțite oamenilor de pe stradă.

Aunt nell or scarper: no zhooshy numbers.

Schonking, batter your eek to purify your diseases.

Rip your clobbers, troll your lallies, reveal the naph meshigener bod that silence overtook.

Do the rights escape this queer ken.

Ferricadooza with our voches.

*Filly Miss savvyness fakement.*²⁶

[25] În perioada Evului Mediu, când sodomiții erau arși în piața publică, călăii puneau să ardă pe rug și câteva fire de fenicul, pentru a evidenția faptul că era executat un homosexual: atenția trebuia atrasă prin intermediul simțului olfactiv, mai degrabă decât prin cel al văzului (în italiană, cuvântul fenicul *finocchio* este și acum interpretat ca o injurie de către homosexuali).

[26] Ia aminte sau dispare: n-avem nevoie de spectatori. Să lovească, să-ți biciuiască fața ca să te curețe de boli. Sfășie-ți hainele, dă din picioare, dezgolește-ți trupul amorțit cufundat în tăcere. Mai rău de-atât nu poate fi. Răzbunarea-ți va fi evadarea din temniță Doborâtă, nimicită de ale noastre voci. Frumoasă creatură misterioasă.

[27] Vezi André Alves, *C(r)ouquette. Short notes on desire, representation and language*, <http://theandrealves.blogspot.com>. În acest eseu, Alves face o corespondență între *Polari* și rezistența discursivă.

[28] Vezi J. L. Austin, *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, ed. J. O. Urmson, Clarendon, Oxford, 1962.

[29] Lucrările Suzanne Van Rossenberg sunt publicate pe blogul personal: <http://www.suzannevanrossenberg.nl/theofficialwebsite.html>

[30] Principala temă a scenariului ar avea în vedere relațiile apărute între participanții la workshop, respectiv un gen de meta-narațiune a workshop-ului.

În calitate de contra-limbaj, *Polari* nu permite participarea anumitor oameni la comunicare, bucurându-se de recunoaștere doar în sânul comunității de vorbitori *Polari* (adică printre bărbații homosexuali): „Se manifestă pe de o parte ca un secret (rezistență la identificare) și pe de altă parte ca un loc (semantic) al identificării (reprezentării)”²⁷. Contra-limbajul devine o strategie de negociere între includere și excludere, între identitate și identificare. Prin intermediul poemului, Alves reactivează acest mod de comunicare. Unii ar putea obiecta că lucrarea este prea literală, însă eu aş spune că ea trebuie să fie astfel, pentru a stimula implicarea și responsabilizarea trecătorilor. Aceștia vor vorbi despre Gisberta, iar astfel o poveste periferică va ajunge să fie răspunsă dincolo de granițele sale: un monument care face ca poveștile să rămână vii în amintirea oamenilor.

Există însă diferite forme de rezistență manifestate prin intermediul relațiilor pe care publicul le face în legătură cu experiențele sale de audiență. Conversațiile și bârfa pot fi mijloace folositoare în acest sens, de vreme ce această „vorbărie” este performativă: cuvintele determină acțiuni, evenimente și stări de fapt²⁸. Într-unul din proiectele sale (ratate), artista Suzanne Van Rossenberg a decis să lucreze împreună cu o trupă de actori amatori, în urma unui episod personal și accidental care avea să se reflecte în realizarea proiectului. Povestea era următoarea:

Am cunoscut un tip la o petrecere. Eram destul de tristă, pentru că asta se întâmpla la o săptămână după ce prietena mea mă părăsise. Mi-a făcut plăcere să stau de vorbă cu el. Ne-am apropiat foarte repede, pentru că s-a dovedit că și pe el îl părăsise prietena cu puțin timp în urmă. Mi-a spus că era regizor amator. Prima sa piesă fusese un succes, și i se spusese că era pregătit pentru teatrul profesionist. Fosta lui prietenă se îndrăgostise de el datorită reușitei sale ca regizor. Înțelesese acum că femeile aveau tendința să se îndrăgostească de el atunci când aveau de-a face cu el în postura de regizor. Și cu toate că era clar că lucrul ăsta îi făcea plăcere, se simțea acum dezamăgit că fosta lui prietenă nu putuse accepta și celelalte trăsături ale sale, care contribuiau în egală măsură la succesul său în teatru. Ca artist, am înțeles la ce trăsături se referea, așa că l-am întrebat: „Crezi că faptul de a continua să faci artă desființează posibilitatea de a menține o relație sau de a fi fericit? Mă refeream la performativitatea de a face artă, care susține acele idei de care cineva are nevoie pentru a face artă. Marc mi-a dat dreptate.”²⁹

După această discuție, cei doi s-au mai întâlnit de câteva ori pentru a se cunoaște mai bine și pentru a vorbi despre posibilitatea de a lucra împreună. Raportul de forțe era clar pentru amândoi: „El mă numea pictorul, iar pe el însuși se considera penelul”, povestește Suzanne. Cu toate astea, proiectul de a scrie un scenariu de teatru împreună nu s-a materializat niciodată³⁰, deoarece grupul de actori amatori a respins propunerea, cu toate că se cunoșteau bine cu Marc. Poate că participanții la *workshop* (care erau deopotrivă participanți și public) și-au imaginat în mod greșit că aveau să fie tratați ca niște cobai atât de artist, cât și de regizor. Dar oare merită (și este corect) să vorbim despre un proiect imaginat? Cred că da, în măsura în care putem vorbi despre narațiunile pe care le-a produs și despre modul în care bârfitorii și povestitorii încă și le mai relatează unii altora. Nu aş vrea să vorbesc despre o dematerializare a obiectului artistic în limbaj verbal concret, ci mai curând despre felul în care prezența fictivă a artei a influențat un proces narativ în sânul comunității de actori amatori, determinându-i pe aceștia să spună o poveste „pe care nimeni nu o auzise până atunci”: totul curge în virtutea fluidității comunicării verbale. Grupul nu era de acord cu colaborarea dintre Suzanne și Marc, în vreme ce Suzanne și Marc, mai mult sau mai puțin involuntar, le ofereau celorlalți un spațiu pentru bârfă și curiozitate. Astăzi, proiectul există numai în relațiile celor implicați în evenimente: aceștia au opțiunea de a vorbi despre el în public sau de a-l ține doar pentru ei. În orice caz, eu bârfesc despre el chiar în momentul de față. Chiar dacă e dificil să vezi în toată această poveste un „proiect artistic”, ea a creat totuși o nouă formă de limbaj, iar acesta este un lucru demn de luat în considerație. Bârfa, conversația, curiozitatea și

amuzamentul sunt unelte ale unei epistemologii diferite, care ar putea iniția spații interschimbabile în cadrul „sferei publice”³¹. Astfel, apariția artei, privită ca un *celălalt*, a contribuit la constituirea unei implicări a publicului. Apartenența artistului și a comunicării sale la lume nu determină o contemplare dezinteresată.

Mai curând, această apartenență indică o implicare pragmatică. Relația cu contextul meu vital nu rezidă preponderent în acte de înțelegere și reprezentare, ci într-o practică de adaptare, în căutarea protecției, într-o orientare practică, într-o intervenție manipulative asupra obiectelor înconjurătoare.³²

Se pare că dinamica pe care o analizează Paolo Virno atunci când vorbește de conversație este similară cu dinamica epistemologiei contra-publicului. Am putea privi bârfa ca pe o practică de adaptare a publicului, și de asemenea ca pe o contribuție menită a crea un context pentru un rol diferit al artistului. În aceste condiții, istoricul de artă ar trebui să ia în considerare și aceste narațiuni, chiar și în absența unei opere artistice de evaluat sau criticat.

Intermezzo

Între a doua și a treia parte a volumului *Empire* scris de Hardt și Negri, există un capitol care are drept titlu un termen muzical, *Intermezzo* (interludiu), în care autorii prefigurează apariția viitoare a unui contra-Imperiu, în care „noi barbari”³³ vor experimenta noi posibilități comunitare, în virtutea faptului că nu au o situație stabilă și permanentă, ci sunt nomazi aflați într-un exod continuu.³⁴ De fapt, ideea de contra-public ne-ar putea face să îl percepem ca pe o formă evoluată a audienței de masă. În domeniul criticii de artă, suntem întotdeauna nespus de atașați de modelele oferite de evoluția biologică! Însă contra-publicul nu este rodul emancipării unei audiențe post-spectacularizate, de vreme ce pentru a stabili ieșirea din scenă a audienței trebuie să luăm în calcul la ce renunță audiențele; singurul loc unde putem afla un răspuns este „domeniul discursiv” axat pe crearea unui nou context pentru admirarea operelor artistice și a reprezentărilor în general. Chestiunea contra-publicului vizează evaluarea unei etici a audienței. Spre deosebire de opinia exprimată de Hardt și Negri în legătură cu contra-Imperiul, contra-publicul de care vorbeam mai sus nu există ca figură recognoscibilă, ci mai degrabă ca performativ lingvistic. Problema reală nu este legată de ce ar putea deveni un contra-public, ci mai curând de faptul de a ști în ce contexte poate acesta da seamă de o serie de destituii ale așteptărilor în raport cu orice act public de limbaj. Doar în acest fel putem ajunge să descoperim pretutindeni câte un contra-public; ar trebui să conștientizăm faptul că o analiză culturală trebuie întotdeauna să se întruchieze în practică.

În sfera științelor umaniste, conceptele se află în continuă mișcare, iar acest *Intermezzo* încearcă să evite scrierea unui epilog: supoziția se încheie cu un interludiu. Împărtășesc opinia gramsciană potrivit căreia trebuie să creăm o nouă cultură pentru a forma noi subiectivități, că trebuie să modificăm poveștile dominate de patriarhat de până acum, că trebuie să negociem relația dintre analist și obiectul de analizat printr-o mai bună înțelegere a impactului pe care îl are obiectul studiat asupra noastră. Cu alte cuvinte, subiectivitățile la care am încercat să mă refer până acum vor apărea numai pe terenul producției. Ar trebui să păstrăm acest concept, fie ca pe un instrument teoretic, fie ca pe o strategie epistemologică dedicată reevaluării în primă fază a propriilor noastre poziții, și nu să ne gândim că acest „subiect fluid” a revoluționat deja ordinea lucrurilor în care încă suntem cufundați. Contra-publicul nu există decât sub forma unui potențial *spectru* susceptibil a băntui sistemul artistic.

Traducere de Irina Scurtu

[31] Paolo Virno, *Esercizi di Esodo*, Ombre Corte, Verona, 2002, p. 96.

[32] Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), MIT Press, 2004, pp. 89-90. Despre bârfă și istoria artei, vezi și Irit Rogoff, “Gossip as Testimony” în Griselda Pollock (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Routledge, New York și Londra, 1996, și Gavin Butt, *Between Me and You. Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963*, Duke University Press, Durham și Londra, 2005.

[33] Este vorba despre un citat din Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann și H. Schweppenhäussen (ed.), Suhrkamp, Frankfurt, 1972, vol. 1, pp. 213-219.

[34] Michael Hardt și Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, 2000.

Francesco Ventrella is an art historian and independent curator based in Rome. His main focus is on Gender Studies and Feminist Art's Historiography, Queer Theory, Semiotics, Narratology, Walter Benjamin and Marxist Criticism. He is part of 1:1 a curatorial platform based in Rome and London. He worked with several collectives to develop projects in contemporary arts and culture, including: *Di fronte alla scena senza limiti* (2003), based on minimalist patterns in theatre; *Textures. Rassegna di arti contemporanee* (2003-2004), a six month site-specific project with 12 artists in a bookshop; and *GARBa* (2004-2005), a residency program for young artists in Basilicata.

There are stories we can't tell everybody.* Giving account to counter-publics

Francesco VENTRELLA

There are two parallel arguments: the first is to work as an attempt to outline counter-publics as agents of a linguistic recreation of contemporary art, as well as social movements; the second is a sort of cadenced step back towards the mode we write for art. [...] Actually the idea of a counter-public could bring us to think at it as an emancipated form from the mass audience. Counter-pubilc is an issue aimed to the assessment of an ethics of spectatorship. The actual question is not what a counter-public could be, but rather in which contexts it can give account to a series of dismissals of the expectations concerning any public speech act.

How to stage some points *for* a view

“Imagine the situation for yourself. I entered the house of the old lady, and my handy-cam was already shooting: there was a small altar in the corner with the picture of a saint, maybe the local patron, and some plastic flowers and a candle next to it. The table was covered with an embroidered table-cloth, and a huge ceramic fruit basket in the middle, a chest of drawers where she should have stored her wedding linen, I guess, and then a close-up on the lady's face. I lingered on her wrinkles, on her dry and grey hair, until I shot her hands, the long, knotty and weathered fingers, I think she should have been a worker, a peasant since she was a little girl. But then, she started to shout something like: “*E ci cagner' sijt vuje? Sciatavinn' sciatavinn'!*” That's still recorded on the tape. We tried to say that we only were some artists in residency in the small village, and that we would have been glad to shoot her daily life, her environment and her habits, but in few seconds we've been thrown out of her house. Now I edited the video, it turned out as a montage of the village scene cut with the olive trees in countryside, working on the similitude between her fingers and the branches of these centenary trees. But honestly, looking back it would be great to put subtitle on her speech”.

This could be a common story: an artist residency, a small village, the “locals” and a video camera. We could say it's a video camera's fault¹, because as far as I know the people I had in my mind, while I was fictionalizing that story, would be more enthusiastic if it was a painter to make a portrait of them. But usually painters are not so common in such residencies. That's the way it goes. But what would happen if we start to give an account of these stories, of all the people who decided *not* to take part to an art project? In the discourse of art we are used to give the public an external position within the artistic production. On the other hand the context is considered as the matrix in which the artist is

immersed and from which the artwork is emerging. But what if we don't take for granted neither the public nor the context, and we rather consider them as active agents within the production of art?

Hal Foster, starting from the often quoted essay by Benjamin titled *The Artist as a Producer*, argued that a related *othering* may occur with the “artist as ethnographer” vis-à-vis the cultural other. What happens when the author, or the artist, is asked to assume the role of the native and informant, as well as ethnographer? I think that the striking argumentation within this essay is related to the idea of some cultural agents (informant, native, ethnographer) who are switching their positions. Furthermore, only considering that the native could also be the ethnographer, we can stress the fact that “identity is not the same as identification, and the apparent simplicities of the first should not be substituted for the actual complication of the second”². The construction of the public as a social group sharing a given narrative is in fact an assumption: we better analyze the production of subjectivity to understand that the denial of the old lady of the story above, is not only the act of constitution of her spectatorship, but also the construction of the context in which the artwork is performed. The old lady is both native and ethnographer, also because she's not giving any translation of her speech, and my intent is to hold on this secret, and be me myself the native and the ethnographer, since I come from her very same region. The most part of the ideas I am exploring in this essay are related to a field experience that I had as a part of -hyphen³, a team that curated GARBa (Giovani Artisti in Basilicata), an artist residency in the South of Italy. In this context I started to realize for the first time how the denial of a “local” to take part to an art project could be a pivotal episode to analyze within the field of visual studies, and that art historians were obliged to give an account to it.

We should eschew the assumption that the artwork is addressed to an audience, and deconstruct the way in which common displays usually don't give any testimony of the relationship that the artist engages with his or her first beholder: the subject of the work. This is exactly the *point for a view* ⁴, from which to see, and for shaping a new role for the public, as oppositional linguistic term within the social production of arts. Cultural codes, including language itself, are complex and dense systems of meaning, permeated by innumerable sets of connotations and significations. This means that they can be read in different ways, with different emphases, and in a more or less critical or detached frame of mind. In short, any reading of any cultural product is an act of interpretation, that is to say a translation⁵. If, as Janet Wolff stated from her Marxist perspective, “the way in which we *translate* or interpret particular works is always determined by our own perspective and our own position in ideology”⁶, then why shouldn't cultural analysts focus on their positioning, before expressing their “interpretations”? Why are we still thinking the reader, the beholder, the public as an ideal linguistic other? Why not to analyze the formation of ideologies alike the construction of narratives, which have been told and retold for ages? We need to subvert the way we tell stories, in order to construct new knowledge and change what Foucault called the “order of things”⁷. The public, as the addressee of the artwork, is an invention of art criticism. We should rather focus on the relationship between the visibility of the public and its visualization, using a trans-disciplinary approach⁸.

In the late Sixties Pierre Bourdieu and Pierre Darbel published a sociological investigation about the fruition of museums. This field research collected a large amount of documentation⁹, but only in a recent period both reception studies and critical theory are contributing to the epistemological shift necessary to consider the public as a linguistic term, rather than as the ideal figure Umberto Eco invented in Seventies¹⁰. In my concern, the counter-public is not a new brand to allow art criticism to name a different type of spectatorship,

* A germinal version of this essay has been presented at the Symposium *Out on the Edge*, organized in Vaasa (Finland) by Platform on 3rd-4th June 2006. I want to thank Alenka Gregorič, Patrick Ward, Cătălin Gheorghe, and Cesare Pietroiusti for the questions and objections they raised during the discussion.

[1] We could sketch out a short history of art in which technological reproducibility is related to alienation, from Walter Benjamin to Regis Debray, however what I am trying to assess here is to consider the public and its denials as part of the artistic production, and not only as the subjugated term within the Marxist explanation of ideology.

[2] Hal Foster, “The Artist as Ethnographer” in *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, MIT Press, Massachusetts 1996, p. 174.

[3] The team –hyphen was constituted by Barbara D'Ambrosio, Benedetta Di Loreto, Ilaria Gianni and myself.

[4] See Jean Luc Nancy in conversation with Roberto Esposito: “it doesn't have anything to do with taking vision of something, or to refine the sight the veduta in the mandatory Italian term of Art History but therefore to open a space for a view, a space of view, which will not be a space before a gaze anymore”, quot. from Jean-Luc Nancy, *Essere Singolare Plurale*, It. transl. and ed. by Roberto Esposito, Einaudi, Torino 2001, p. xi (my translation).

[5] See George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1975.

[6] Janet Wolff, *The Social Production of Art*, MacMillan Press, London 1981, p. 97.

[7] Michel Foucault, *Le mots et le choses*, Éditions Gallimard, Paris 1966.

[8] See Griselda Pollock, *Inter-disciplinarity/ Crossdisciplinarity/ Transdisciplinarity*, CentreCATH Documents, Leeds 2004.

[9] Pierre Bourdieu and Pierre Darbel, L'amour de l'art, les musées et leur public, Le Minuits, Paris 1966; Engl. transl. The Love of Art: European Art Museums and Their Public, Stanford University Press 1991.

[10] I am thinking to the theory Umberto Eco argued in The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts (1979) and which The Name of the Rose (1981) exemplifies: the first fifty pages of the book are in fact finalized to the construction of the "ideal reader". Nevertheless, Eco completely overlooked the need to give account to gender, ethnicity and class of the reader he was supposed to shape and he rather elaborated an ultimate semiotic theory in which the text is a perfect structure detached from the complexity of the world. This is exactly the analysis contemporary visual studies are eschewing to apply.

[11] I generally call art critics, curators and all the people creating displays about arts as storytellers, because what I want to stress here is the role they have in the production of normative narratives about art and visual materials.

[12] My reference is Walter Benjamin, "The Storyteller. Reflections on the Work of Nicolaj Leskov" in *Illuminations* (ed. by Hannah Arendt), Schocken Books, New York 1968.

[13] Irit Rogoff, "What is a Theorist?" in *Was Ist ein Kunstler?*, Eds. Katharyna Sykora et al. Wilhelm Fink Verlag, Munich, 2004

[14] Joan Scott, "The Evidence of the Experience" in *Critical Inquiry*, summer 1999, pp. 773-797. In this article Scott stresses the difference between presentation and representation within the dialectic relationship of experience as an originary point of evidence of the writing history.

[15] Irit Rogoff, "What is a Theorist?"... For an updated argumentation on critique and criticism see also Gavin Butt (ed.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Blackwell, London, 2005.

but rather a term we need as a narrative tool to stress the difference occurring from the previous usage of "public" as a given concept. My attempt is to highlight a linguistic shift, through which to operate a new visualization of the public, giving account to the visibility that the public itself constitutes within the production of art; and in order to do that I need to dig out and distinguish its oppositional function, and to write it as an hyphenated word: counter-public. The role of the counter-public, as well as the one of the context, has to be of crucial importance in the narrative of the art historian¹¹. How can we shorten both the special and chronological distance, which the storyteller is constructing to legitimate himself? We need to experiment with performative modes of narration in order to replace that Benjaminian¹² figure, whom is usually considered as a masculine one. Engendering and differencing the storyteller has to be the first goal of the art historian, because these interventions mediate two epistemological shifts:

Instead of criticism being an act of judgment addressed to a clear cut object of criticism, we now recognise not just our own imbrication in the object or the cultural moment, but also the performative nature of any action or stance we might be taking in relation to it. Now we think of all of these practices as linked in a complex process of knowledge production instead of the earlier separation into creativity and criticism, production and application. If one shares this set of perspectives then one cannot ask the question of 'what is an artist?' without asking what is a theorist?"¹³

For Irit Rogoff a theorist is "one who has been undone by theory". No clearer statement to stress the thing that, since production and application are embedded one each other, we have to be aware of urge to think of an analytical mode, which is able to fulfil the demand of producing new subjectivities; moreover we need to reorient our interpretation of culture towards the production of knowledge.

Joan Scott said that "answers to questions are not apart from the discourses that produce them"¹⁴, and from this renewed awareness I will try to give account to some stories in which the counter-publics represent a differentiated order of things within the artistic production. If the idea of counter-publics is then a performative declination to assess and disentangle the role normative art histories shaped all around the publics, how could a performative narrative of these new subjectivities work? Keeping ourselves on the track that Joan Scott marked, we need to focus more on the discourses that produce our questions, and less on the answers. We have to give account to our intimate reasons, and argumentations to allow space to the dynamics of the counter-publics, rather than to abdicate the temptation to package a new label.

I will try to hold on two parallel arguments: the first is to work as an attempt to outline counter-publics as agents of a linguistic recreation of contemporary art, as well as social movements, the second is a sort of cadenced step back towards the mode we write *for* art, a textual tactic to allow spaces to the discourses which are producing the questions of the counter-public, besides some descriptions of art projects, which I arbitrarily choose, in order to rise the issue of the counter-public as a question.

Looking away, and pointing at somebody

We need to look away from our usual fields of investigation sometimes, we need to look awry. In Rogoff's words the passage from Criticism to Critique to Criticality is asking for the recognition that "one does not learn something new until one unlearns something old, otherwise one is simply adding information rather than rethinking a structure"¹⁵.

My concern is to not state any definition about counter-publics, but to rather enact a certain epistemology, which, through the reading of the text, can make visible the way counter-publics can help us to rethink the information-structure of contemporary art. In any case, the positioning of the counter-publics has to be negotiated with the capability of the artist, or the informant in Foster's words, to negotiate a space of dialogue. The emancipation is not a "one way street", and I already said that visibility is a process that engages with visualization and *vice versa*. To explain this epistemological shift and pursue my intent I will borrow a story that feminist critique has told innumerable times. At the opening lecture at Stanford University in 1989 Audre Lorde started her speech saying: "I am a black lesbian, mother, warrior, poet and I am doing my job"; then she added: "Who are you and how are you doing yours?"

How was Audre Lorde constructing her context? In which way was she allowing space to her audience? I think everything in this speech is represented on the tight knot she intertwined between her self definition, and the questions addressed to the audience, stressing the idea that no identity politics can be performed without a dialogical engagement with the other, which is always a public one. But that was not a silent "public other" at all, since the question mark demanded an answer, which could open a space of dialogue, a space for the audience¹⁶ to give a counter-account of its own positions. With a clear and poignant question Audre Lorde was getting rid of the podium, the stage, the whole stalls, as well as she was deconstructing the linguistic institution of the lecture, as a speech in which the anonymous audience is required to listen only. She needed to look away from the usual *habitus*, and point at her audience and ask for its accountability. But she would have never been able to do that if she wouldn't have defined herself first. We are still in the field of the implication between identity and identification that Hal Foster was explaining in accordance to the native and ethnographer dynamics¹⁷. Who are you? According to Adriana Cavarero this question is raising the issue that we are "being exposed one to each other"¹⁸. This means that the call for definition of the one who asks the identification of the one who answers.

You is coming before *Us*, before plural *You*, before *Them*. Symptomatically, in modern and contemporary ethics and politics *You* is considered as a displacing term [...] Many 'revolutionary' movements (for instance the communist tradition, rather than the Feminism of sorority) seem to share a peculiar linguistic code based on the intrinsic morality of pronouns. *Us* is always positive, plural *You* is possibly an ally, *They* has the face of the antagonist, while *You*, is just superfluous.¹⁹

How can we restart from *You* then, with an identity politics negotiating - but not bartering - the self with the other? The strategies of the counter-publics are performing the Me and You relationship, rather than the Me and Them one, which I would rather consider as characteristic feature of the anonymous audience. The public is a called-up group. That's because we can't conceive the differencing attitude of the public, without engaging a relationship with the hyphenated word. This counter-action of the public towards its appellant is a power dynamic performed through language and representations, a form of subjection. Subjection refers to the process of becoming subordinated to the power as well as the process of becoming subject. Due to an *appellation*, in Althusser's terms, rather than a Foucauldian *discursive production*, the subject is anyway initiated through a primary subjugation to power (the reciprocal dynamic subordination/production)²⁰. This "referential paradox" is the hard core of the epistemology of the counter-publics: from one side the acceptance, from the other side the opposition²¹.

Audre Lorde required to stage a dialogue with her audience, in order to force them to unlearn their homogeneity, and with an act of "ethic violence" to

[16] And I keep on calling it "audience", because at this stage it's not differentiated yet.

[17] I think it could be interesting to place in this field also the issues related to the constitution of the "oppositional gaze" bell hooks examined in the same period as Hal Foster, but from a black lesbian feminist standpoint. See bell hooks, *Reel to Real: Race, Sex and Class at the Movies*, Routledge, New York and London 1996.

[18] Adriana Cavarero, *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, Routledge, New York and London 2000.

[19] *ibidem*, p. 118.

[20] See Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford University Press 1997.

[21] The sketches of these argumentations, as well as for Judith Butler's, owe to Hannah Arendt's *The Human Condition* (1958) every reference.

[22] I refer to theatre public on purpose, to flirt with the assumptions and the common places related to its representation (tropes).

[23] Alenka Gregorič is the art director of Skuč gallery, a NGO art institution based in Ljubljana, Slovenia.

call-up the *You* hidden and repressed within the alienated mass. The counter-public at Stanford University that day was a public *You* expecting to be told.

The dismissal of the audience and the accountability of the counter-publics

The issue with the public starts in the precise moment in which we start to refer to it as either *the* public or a public. The article in this case is highlighting a crucial difference, since discourses on spectatorship must focus on the pivotal implication that I was trying to assess above: the one between a public and its context. A public has to be accounted as gendered, ethnically visualized, socially engaged, and biographically represented. How can we put into our analysis such a prismatic reality? A public, as an actual group, is first of all witnessing itself in a visible space, as happens to a theatrical public²². Theatre and cinema (and spectacular events in general) share a common way to involve in their publics: as Alenka Gregorič²³ said, the experience the public live in the cinema is peculiar, because when the spectators enter the projection hall, they don't share anything yet, but when the movie is finished and they leave the cinema, they have shared an experience they made all together (they watched the same movie), and they even share a story (the plot of the movie), they allegedly will recount to their friends. Now I want to focus on this story and its capability to be recast, as a mode for the public to produce a context of its own.

On December 2005 Wolfgang Berkowski presented a performance called *Titus Andronicus*, which took place inside the crypt of San Romano, a church dated 18th Century in the ancient neighbourhood of Rome called Monti. The artist edited the Shakespearian script in five portions, in order to allow five readers to read their lines, while the original tragedy is written for twelve characters. The artist kept Titus as the central character, but he did not maintain a parallel between the gender of the remaining characters and the readers. The project was emphasized by the space: the readers were placed in five different niches excavated in the basement and their stations were linked by a white

Wolfgang Berkowski - *Titus Andronicus*, 2005, performance.



In each niche there was also a wooden disc, which the reader could seat on, or stand upon. In the previous days of the performance Berkowski looked for people who wanted to read the text: the intention was not to ask them to act, cry, or scream, but just to read it their way: Titus, a man, and two men and two women were asked to read the text one hour a day for three days. Due to these simple instructions the readers, as privileged public of the setting the artist displayed, have been able to save a space of their own, and to share a reading experience with the other readers, even with the architectural conformation of the crypt wasn't helping the diffusion of sounds. This sense of isolation, metaphorically expressed by the display, was also allowing the readers their constitution as a public. And if we think about the presence of non-reading public on the crypt, and we figure out the thoughts those people could have made, we are constructing an imagery, nevertheless Berkowski didn't want to do any time-based documentation.

What surprised the artist more was the enthusiasm of the readers after the one-hour performance. They wanted to redo it over and over again, they were affected by a sort of euphoria: what was making them to feel so excited? Maybe the displacement of a private practice such as reading into a public context? Hannah Arendt made an acute analysis of the connection occurring between public space and private sphere:

The narration in public of some private experiences is an artistic transposition. But we don't need a form shaped by the artist to assess such a transposition: each time we speak of things which can be experienced in intimacy only, we are transposing them in a kind of reality that, notwithstanding their intensity, we have never experienced before.²⁴

Every reader was a *You* for the others, the people visiting the space were *You* themselves before the readers. And where was the artist located? On the side of the native or the one of the ethnographer? In which way the context he displayed changed its meaning?

I wasn't present there during the three days of the performance. What I've been telling here is based on the accounts of the artist and the readers.

Focusing on the possibility from the artist to choose and select his/her own publics means to develop certain awareness about the visualization of the publics as a differentiation process. Publics are already differentiated by gender, for instance. In 2005 a team of Feminist artists and curators initiated a project named *All My Independent Women*. The first step was an exhibition displayed at the Art Gallery in Porto – a section of the Museum of Archeology. Within this exhibition Carla Cruz and Isabella Carvalho made an installation in the toilet of both men and women. In Women's toilet they hung a series of *Menstrual Drawings*, while in Men's toilet they put some photos of peeing girls called *Homage to Rrose Selavy*. The director said: "There are a lot of people coming in this museum, and children as well. There are also organized tours coming to visit the archeological section... they should not be imposed with the art-gallery exhibition, only because the two spaces are sharing the toilets. Visiting the show is a decision of their own, but we can't force them in any manner". When Carla Cruz decided to take everything out of the toilets, he added: "No, just the one on the men's toilet, because it's too explicit. The work with the drawings is ok". I would never find a clearer example to explain the way the masculine gazed is culturally constructed. The director wanted to get rid only of the representation that was teasing him (and his homosocial community). On the other hand, the initial decision of the artists not to allow everybody to see the artwork (the women couldn't visit the men's toilet and the way around, of course!) is stressing the need to work with a material experience of spectatorship, as men and women.

[24] Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1958.

[25] In fact, when in Middle Ages Italy sodomites were burnt in public squares, the executors were putting and leave burning some fennels on the bonfire to mark the fact that the person who had been executed was homosexual: they needed to solicit the attention through the olfaction, rather than the sight (in Italian fennel *finocchio* is still an injury for gay men)

Carla Cruz and Isabella Carvalho, *Hommage to Rrose Selavy*, 2005.



The focus on excluded, rather than exclusive publics, allows us to speak about the ethics of spectatorship and the accountability of the publics. If our everyday life is affected by an imposition of images, which are addressing us in public spaces through different forms as: commodities, advertisement, logos... The decision to select a particular audience only, is rather an act of deconstruction of some given codes.

Aunt Nell Gis is a temporary monument André Alves. The work is born to produce a statement about the stalking, stoning, killing and hiding the body of transvestite Gisberta, by fourteen teenagers in Portugal. How the Dutch could ever relate with the memory of a Portuguese? Why should somebody place in Holland a monument for such a murdering happened in another Country? Holland has already one of the most beautiful monuments for the homosexuals killed during the Second World War, which is dealing with both the topics of visibility and visualization of gay and lesbian people in History from one hand, and the obliteration of their stories from the other. The monument is placed in the centre of Amsterdam, not far from Anne Frank's house, and it's nothing more than a triangle made of marble, a symbol recalling the label the Nazi sewed on the sleeve of the jackets the homosexuals were wearing when they were deported in the concentration camps. On the marble there's a verse of Jacob Israel de Haan saying: "An infinite desire of friendship". The simplicity of this monument is stating that desire is not characterized by any indexical feature, and the sight is the sense which is first avoiding to approach the differences²⁵. But now, coming back to André Alves, how to speak about a story which would never be told? But also, how to enact the sense of exclusion to cast a difference of meaning, of cultures, of national origins in order to push people to ask question they themselves to elaborate a (political) position?

The presence of text in *Aunt Nell Gis* appears in form of *Polari*, a slang language in use during the '30s and '70s of the 20th Century mainly in London. Mostly used by homosexual men and theatre as a reaction to strict anti sodomy laws, its function was a way of protection and a camouflage, or simply a form of attack, instinct or humour. A large-scale drawing with a poem in *Polari* dedicated to Gisberta was shaped as a paper carpet (following the style of courtesan tapestries) and placed in a public square. Furthermore the poem and the current English translation were printed on postcards leafleted to people walking the streets.

Aunt nell or scarper: no zhooshy numbers.
Schonking, batter your eek to purify your diseases.
Rip your clobbers, troll your lallies, reveal the naph meshigener bod that silence overtook.
Do the rights escape this queer ken.
Ferricadooza with our voches.
Filly Miss savvyness fakement.

Listen or run: no showy persons.
Hitting; beating your face to purify your diseases.
Rip your clothes, move your legs, reveal the crazy tasteless body that silence overtook.
No worse can be.
Revenge is to escape this prison.
Knock down and blow with our voices.
Pretty miss-understandable thing

Polari, as a counter-language, is excluding some people from the communication, in order to gain the recognition within the community of *Polari* speaking people (as to say homosexual men): "on one hand it manifests itself as secret (resistance to identification) and on the other hand as (semantic) place for identification (representation)"²⁶. A counter-language becomes a strategy to negotiate inclusion and exclusion, identity and identification. Alves re-enacted this mode of communication through the Poem. One could say the work is too literal, I would rather say that it has to be literal in order to stimulate the accounts and the accountability of the people passing by the square. They will speak about Gisberta and a peripheral story will be retold outside its borders: a monument helps keeping stories alive in the people's memory.

But there are different forms of resistance within the accounts the public can give about its spectatorial experiences. Gossip and chat could be useful means for this aim, since the idle talk is performative: words determine facts, events, and states of affairs²⁷. In a (failed) project by Suzanne Van Rossenberg the artist decided to work with an amateur theatre company after a private and accidental episode, which was supposed to be acknowledged in the production of the work. The story is as follows:

I met a guy at a party. I was feeling sad, because it was one week after my girlfriend had broken up with me. It was nice to talk with him. It became very personal quickly, because it turned out that his girlfriend also recently broke up with him. He told me he was an amateur director. His first piece was a success and he was told to be ready for the professional theatre world. His ex-girlfriend had fallen in love with him because of his performance as a director. He realized how women tended to fall in love with him when he was in his role of a director. Though he obviously liked that, he now was disappointed that his ex-girlfriend couldn't deal with his characteristics that also made to make "good" theatre. As an artist I recognized these characteristics and I asked him: "Do you think that to continue making art deconstructs the possibility to manage a relationship or happiness?" I was aiming at the performativity of making art that reinforces the thoughts one needs to make art. Marc agreed.²⁸

After this talk they met a couple of times to get to know each other better and talk about the possibilities to work together. The power structure was clear to the both of them, "He called me the painter and himself the brush" Suzanne said. Notwithstanding that, the project to write a theatre script together never started because²⁹ the local amateur group rejected their proposal, even if Marc had connections with them. *Perhaps* the participants to the workshop (participants and public at the same time) allegedly thought to be treated as guinea pigs by both the artist and the director. But is it worth (and fair) to speak about an imagined project? I think so, as far as we can speak about the narratives it produced, and the way gossip and storytellers are still exchanging them. I would not argue, then, about a dematerialization of the art object into actual speech language, but rather about the way the fictive presence of the artist affected a narrative process within the amateur company's community, since they started to tell "a story never heard before": everything is flowing through fluidity of oral communication. The group was refusing the collaboration of Suzanne and Marc, while Suzanne and Marc, more or less involuntarily, were allowing them a space for idle talk and curiosity. Today this "project" exists only in the accounts of the people involved in the facts: they can still choose to tell it in public, or keep it private. In any case, I am gossiping about it just now. Even if this story is hard to recognize as an "art project", anyway it created a new form of language, and we should give account to that. Gossip, chat, curiosity, and distraction are the tools of a different epistemology, which could be able to open shifting spaces within the "public sphere"³⁰. So the coming of the artist as the *other*, contributed to solicit the constitution of an accountability of the public.

[26] See André Alves, *C(r)ouquette. Short notes on desire, representation and language*, <http://theandrealves.blogspot.com>. In this essay Alves is relating together *Polari* with discursive resistance.

[27] See J. L. Austin, *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Ed. J. O. Urmson. Oxford: Clarendon, 1962.

[28] The works of Suzanne Van Rossenberg are published on her blog website: <http://www.suzannevanrossenberg.nl/theofficialwebsite.html>

[29] The main theme of the script would have concerned the relationships occurring among the participants to the workshop, so to say a sort of meta-narrative of the work-shop itself.

[30] Virno, *Esercizi di Esodo*, Ombre Corte, Verona, 2002, p. 96 (my translation).

[31] Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), MIT Press 2004, pp. 89-90. On gossiping and art history see also Irit Rogoff, "Gossip as Testimony" in Griselda Pollock ed., *Generations and Geographies in the Visual Arts*, Routledge, New York and London, 1996, and Gavin Butt, *Between Me and You. Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963*, Duke University Press, Durham and London 2005.

[32] This personage is a quotation from Walter Benjamin's *Gesammelte Schriften*, Eds. R. Tiedemann and H. Schweppenhäussen, Suhrkamp, Frankfurt 1972 vol. 1, pp. 213-219.

[33] Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, 2000.

The belonging of the artist and his/her communication to the world does not mean contemplating in a disinterested fashion.

Rather, this belonging indicates a pragmatic involvement. The relation with my vital context does not consist, above all, of acts of comprehension and representation, but of an adaptive practice, in the search for protection, of a practical orientation, of a manipulative intervention upon surrounding objects.³¹

It seems that the dynamics Paolo Virno is outlining to speak about the idle talk match with the dynamics of the epistemology of the counter-publics. We can consider gossip as an adaptive practice for the publics, as well as to the contribution to build a context for a different role of the artist. And the art historian, in this case, should give account to these stories as well, even if there is no artwork to evaluate or criticize.

Intermezzo

Between the second and the third part of *Empire* by Hardt and Negri, there's a chapter titled with a musical term, *Intermezzo* (interlude), in which the authors are foreseeing the upcoming of a counter-Empire, where "new barbarians"³² can are experimenting new communitarian possibilities just because they are not stable and permanent, but nomads in continuous exodus³³. Actually the idea of a counter-public could bring us to think at it as an emancipated form from the mass audience. In art criticism we are ever so fond of biological evolution models! But counter-publics are not the result of the emancipation of a post-spectacularized audiences, since to assess the dismissal of the audience we need to acknowledge what the audiences are renouncing to, and the only place to find an answer is within the 'discursive field' about the creation of a new context for the fruition of artworks and representations in general. Counter-public is an issue aimed to the assessment of an ethics of spectatorship. Differently from the opinion of Hardt and Negri about counter-Empire, the counter-public above doesn't exist as a recognizable figure, but it's rather a linguistic performative. The actual question is not what a counter-public could be, but rather in which contexts it can give account to a series of dismissals of the expectations concerning any public speech act. In this way only, we should find counter-publics everywhere, and we should become aware of the fact that cultural analysis has always to be embodied in practice.

In the field of Humanities concepts are always on travel, and this *Intermezzo* is meant to avoid writing an epilogue: the presumption to end with an interlude. I share the Gramscian opinion that we need to create a new culture to form new subjectivities, we need to change the stories patriarchy dominated until now, we should negotiate the relationship between the analysand and analyst through a better acknowledgment of the transference our subject of research have towards us. In other words, the subjectivities, whom I tried to give account to, will appear only on the terrain of production. We better keep this concept either as a theoretical tool, or an epistemological strategy to recast our positions first, rather than thinking that this "fluid subject" already revolted the order of things in which we are still embedded. Counter-publics don't exist, but as the possibility to be the *spectres* haunting the art system.

Artă și percepție a spațiului

Vlad MORARIU

Rebeliunea împotriva cubului alb înseamnă repunerea vieții în drepturile sale. O dublă cauzalitate subîntinde posibilitățile existențiale ale galeriei contemporane: pe de o parte, strada, ca simbol al vieții de zi cu zi și al experiențelor cu adevărat trăite, își face loc în interiorul galeriei, pe de altă parte, obiectul de artă, ca produs al vieții de zi cu zi, devine el însuși o lume autonomă, ca-pabilă să determine transfigurării în societatea de unde se naște. A experimenta astăzi un eveniment artistic presupune apropierea *choros*-ului: atât din punctul de vedere al subiectului experienței estetice, *choros* însuși putând face posibilă orice înțelegere, dar și din punctul de vedere a ceea ce este experimentat, el subzistând în atenția artistului și curatorului pentru spațiul potrivit.

Ce presupune experimentarea situațiilor artistice create într-un spațiu expozițional? În această modalitate pusă, respectiva întrebare anunță un demers critic, a cărei metodologie se originează în tradiția kantiană; prin urmare, pentru a da un răspuns întrebării, va trebui să cercetăm condițiile de posibilitate ale experimentării evenimentelor situate în spațiului expozițional. O analiză atentă va avea ca rezultat potențarea structurii existențiale a acestui gen de experiență prin intermediul a două tipuri de entități: pe de o parte este vorba despre subiectul experienței, adică subiectul uman, cel ce intră în spațiul expozițional și care este pregătit să aibă o experiență estetică oarecare; pe de altă parte, este vorba despre obiectul experienței sale, obiectul de artă ca atare, modalitatea în care acesta comunică cu mediul de expunere și, prin urmare, cu spațiul de expunere ca atare. Cu atât mai importantă devine întrebarea inițială și căutarea unui răspuns acesteia, cu cât conștientizăm diversitatea mediilor de expunere ale artei contemporane. Muzee, galerii, locuri de întâlnire artistice, spații neconvenționale, toate acestea, deși structural diferite, presupun un element comun: obiectul de artă nu este întâmplător contextualizat, ci artistul și curatorul lucrează împreună pentru a găsi locul potrivit de expunere; mai mult, arta contemporană a permis unor tipuri de lucrări să abordeze exclusiv caracteristile spațiului de expunere și care, ca produs final, spun ceva despre mediul lor de viață. Așadar, spațiul nu se suprapune relației dintre subiectul și obiectul experienței estetice ca ceva exterior ei, ci este parte integrantă a acesteia. Spațiul expozițional devine, astfel, un *loc*, adică un spațiu experimentat cognitiv și emoțional. Devenind loc, spațiul nu mai poate fi redus la dimensionalitate, ci el presupune o anumită concepție, o viziune despre lumea în

condiția critică: frontiere

Vlad Morariu a absolvit în 2005 Facultatea de Filosofie din cadrul Universității „Al. I. Cuza” din Iași. În prezent este masterand al aceleiași facultăți și bursier Erasmus al Universității Humboldt din Berlin.

[1] Vezi Michael R. Curry, „Discursive Displacement and the Seminal Ambiguity of Space and Place”, în *The Handbook of New Media*, editori: Leah Lievrouw și Sonia Livingstone, Sage Publications, Londra, 2002, pp. 504-505, http://www.geog.ucla.edu/~curry/Curry_Disc_Disp.pdf

[2] *ibidem*, p. 506.

[3] Ontologia este acea parte a filosofiei care răspunde la întrebări despre ceea ce ființează sau există. Ea presupune o cercetare sistematică asupra constituienților realității și a relațiilor dintre aceștia.

[4] Vezi Platon, „Timaios”, în *Opere*, vol. 6, 48e, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

[5] *ibidem*, 50c, 50e-51a.

[6] *ibidem*, 50a-50b.

[7] *ibidem*, 50d, 51a.

[8] vezi și Zeyl, Donald, "Plato's *Timaeus*", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (*Winter 2005 Edition*), Edward N. Zalta (ed.), <<http://plato.stanford.edu/archives/win2005/entries/plato-timaeus/>> .

[9] Aristotel, *Fizica*, 211a, 3-5, Editura Științifica, București, 1966.

care artistul împreună cu lectorul operei sale trăiesc. Spațiul devine, prin urmare, o componentă esențială a acestei lumi. Dar dacă acest lucru este adevărat, atunci un răspuns dat la întrebarea despre experimentarea situațiilor create într-un spațiu expozițional va presupune un demers de clarificare a modalității în care concepem spațiul în generalitatea sa.

1. *Choros* și *spațiu* în tradiția greacă, modernitate și turnura postmodernă

Acțiunea de a cartografia suprafețele pământului, de a explica natura și disponerea regiunilor, a fost din totdeauna preocuparea geografilor. Dar acest text nu are în vedere oferirea măsurii cantitative a unui spațiu, exprimarea lui în funcții matematice. Acesta este un spațiu mort, abstract. Noi încercăm să identificăm un spațiu trăit, *locul*, pentru care orice geografie este imposibilă. În acest sens, alte două concepte ne stau la îndemână: cel de *topos* și cel de *choros*. Dacă primul și-a făcut ușor loc în istoria ideilor, cel de-al doilea a ființat discret, uneori insesizabil. Utilizat de greci, *choros* dispare aproape două mii de ani, pentru a fi redescoperit de curând, în textele lui Jacques Derrida sau ale Juliei Kristeva, care pun dialogul platonician *Timaios* și discuția acestuia despre *chora* într-o nouă lumină. Dar ce desemnează cele două concepte? Cel mai vechi dintre ele, *choros*, presupunea, încă înaintea perioadei Platon-Aristotel, semnificațiile subiective asociate unui spațiu, încărcătura emoțională determinată de prezența într-un anumit loc. În opoziție cu *choros*, *topos* avea în vedere caracteristicile obiective ale spațiului¹. În timpul lui Ptolemeu deja existau două tradiții, una chorografică și alta topografică: în timp ce prima se preocupa de natura regiunilor (descrierea calitativă a acestora, ceea ce presupunea și o explicație dată naturii culturilor și civilizațiilor ce locuiau în aceste regiuni, a legăturilor acestora cu divinitatea), cea de-a doua, supraviețuind până în zilele noastre în tehnicile oralității, dar și în topografia contemporană sau în jurnalele de călătorie, presupunea inițial capacități mnemonice (capacități de a reține și de reda, pe cale orală, o narațiune despre locurile văzute în timpul unei călătorii, narațiune care suporta adesea o puternică infuzie de simboluri), pentru ca apoi abilitatea de a desena să devină o necesitate². Pentru scopurile acestui studiu, voi lăsa deoparte orice discuție despre topos și topografie. Însă, în privința *choros*-ului, să ne amintim că în *Timaios*, Platon dezvoltă o ontologie³ care divizează realitatea în trei genuri: Ideile sau Formele imobile (primul gen), copiiile lor imperfecte (al doilea gen) și *receptacolul, chora (triton genos*⁴). Platon recunoaște că *chora* este un termen obscur și consideră că semnificația sa poate fi cel mai bine redată prin analogie, asociindu-i o serie de imagini, printre care cea a unui lucru impresionabil⁵, a unei bucăți de aur din care iau naștere forme diferite⁶, sau a mamei care împreună cu tatăl produce o nouă viață⁷. Toate aceste imagini sugerează că receptacolul este un substrat material, dar cu toate acestea Platon utilizează conceptul spațial de *chora* ⁸, rolul lui fiind acela de a acorda un loc, o poziție spațială copiilor care, temporar, iau o anumită formă. Așadar, pentru Platon, *chora* este acel spațiu care poate fi gândit numai împreună cu lucrurile conținute în el; el acordă formă și poziție spațio-temporală oricărui particular situat, dar este și mediul de desfășurare a relațiilor dintre lucruri particulare diferite. Aceeași idee a *choros*-ului, a spațiului particular, subiectiv, o exprimă și Aristotel în *Fizica* sa, atunci când argumentează că orice lucru posedă locul său propriu și că orice mișcare este o mișcare către acest loc, acolo unde orice lucru intră în repaos⁹. Aceeași lucrare, însă, produce germenii unei noi concepții asupra spațiului: „Locul este

ceea ce conține pe cel pentru care este loc, [...] și locul poate fi părăsit de către lucru, căci este separabil¹⁰.” Identificăm în acest loc viziunea alternativă, de acum înainte accentul fiind pus nu pe locul valorizat subiectiv, ci pe un spațiu așa-zis „obiectiv”, un spațiu privit ca un conținător inert. Această viziune a spațiului o va prelua Ptolemeu în *Geografia* sa, în tentativa de a cartografia întreg pământul, unde observatorul devine unul absolut exterior¹¹.

Cu Ptolemeu începe marșul triumfal al viziunii spațiului absolut, în care poziția oricărui obiect este absolut contingentă și în care nu există regiuni privilegiate. Penetrând și difuzându-se în capilariile cele mai subțiri ale mentalului uman colectiv, această viziune își va afla expresia statornică în *Principia Mathematica*, unde Newton va considera că locul, poziția spațială, este o simplă componentă a spațiului-container absolut: „Locul este o parte a spațiului ocupată de către un corp. Spun o parte a spațiului, nu situarea, nici partea exterioară a corpului”¹²; și în *Principiile Filosofiei*, acolo unde Descartes produce indistincția totală dintre spațiu și loc, când scrie că: „[cele două concepte] nu semnifică nimic diferit de corpul despre care se spune că este într-un loc; ele se referă la mărimea, forma și poziția sa relativă la celelalte corpuri. Diferența dintre *loc* și *spațiu* este că prima desemnează mai explicit poziția, ca opusă mărimii și formei, în timp ce asupra mărimii și formei ne concentrăm atunci când vorbim despre spațiu”¹³. Zorii modernității nu numai că ignoră semnificațiile subiective ale spațiului, dar uită total de *locul* experiențelor umane, de *choros*, iar o dată cu dezvoltarea științelor naturii și a societății, orice discuție asupra locului ca noțiune semnificativă a fost considerată ca fiind trivială¹⁴. Ultimii trei sute de ani stau, prin urmare, sub semnul acelui spațiu inert, în care fiecare lucru este absolut indiferent lucrurilor din jurul său.

Cu toate acestea, o dată cu turnura postmodernă, *choros*-ul a fost recuperat; și aici nu este vorba doar de acele explozii ale înconștientului colectiv în încercarea fiecăruia de a-și găsi, în societatea contemporană alienantă, locul propriu (și astfel devin interesante expresii de genul „nu îmi găsesc locul”, sau „a fi în locul potrivit la timpul potrivit”), ci și de o serie de demersuri literare (dacă ne gândim doar la relația pe care personajul principal din *Castelul* lui Kafka, K., o stabilește cu spațiul liminal castelului, un loc unde timpul este suspendat, și deci devine insignifiant, și unde spațiul liniar al vieții de zi cu zi se dilată pentru a proiecta o realitate subiectivă, în care K. nu poate încăpea, pentru că nu îi aparține, pentru că nu își găsește *locul*), filosofice (în analizele sale asupra puterii Foucault pledează pentru eliminarea imaginii spațiale a relațiilor de putere sus, jos, înăuntru, afară pentru că orice subiect este principal „în” putere), sau sociologice (succesul metodei povestirilor vieții, care valorizează pozitiv experiența subiectivă a trecutului, prin nararea trăirilor subiective ale spațiilor și timpurilor văzute sau trăite). Această revalorizare a *choros*-ului nu a putut rămâne indiferentă artei și istoriei sale, iar tensiunea pe care spațiul subiectiv o aduce cu sine va deveni vizibilă în atitudinea lumii artistice față de spațiile de expunere.

2. Spațiile cubului alb

„Istoria modernismului este intim legată de istoria spațiului galeriei”, spunea Brian O'Doherty¹⁵ într-un text din 1976. „Sau mai degrabă, continuă autorul, istoria artei moderne poate fi corelată cu schimbările care au loc în acel spațiu și în modalitatea în care noi îl percepem.” Născut din dezvoltarea istorică a clasei noilor îmbogățiți ai burgurilor și din schimbările structurale ale societății ce au însoțit această evoluție, spațiul galeriei nu putea decât să reflecte aspirațiile

[10] *ibidem*, 211a, 1-3.

[11] vezi și Michael R. Curry, *op.cit.*, p. 506.

[12] Isaac Newton, “Scholium to the Definitions”, în *Sir Isaac Newton's Principles of Natural Philosophy and His System of the World*, vol. I, Berkeley, University of California Press, apud Jeff Malpas, *Place and Experience, a Philosophical Topography*, Cambridge University Press, 1999, p. 28.

[13] René Descartes, *Principiile Filosofiei*, II: 13 și 14, Editura Iri, București, 1998; vezi și Jeff Malpas, *op. cit.*, p. 28.

[14] Edward Casey, *Getting Back into Place*, Bloomington, Indiana Press, 1993, p. IV, apud Jeff Malpas, *op. cit.*, p. 17.

[15] Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, Notes on the Gallery Space*, 1976, www.societyofcontrol.com/whitecube/insidewc.htm

[16] *ibidem*.

[17] *ibidem*.

estetice ale noii clase de elite. Dar el este conceput după modelul spațiului newtonian, a cărui singură proprietate este aceea că reprezintă suma de obiecte și subspații care sunt incluse în el. Salonul însuși, explică O'Doherty, așa cum îl găsim la 1830, definește ceea ce este o galerie: un loc cu un perete, acoperit cu un alt perete de picturi. Peretele în sine nu reprezintă un scop, el este simplul mijloc, mediul gol în care poate fi pusă o expoziție. Spațiul, înțelegem noi, este redus la propria sa calitate de a avea trei dimensiuni și, prin aceasta, de a fi un recipient potrivit. De aceea, galeria secolului al XIX-lea arată ca un mozaic: nu există pe perete un loc privilegiat, 'sus' și 'jos' sunt absolut indiferente. Singurul criteriu va fi cel al accesibilității și, de aceea, tablourile mari vor fi așezate mai sus, iar cele mai mici jos, astfel încât ochiul uman să le cuprindă satisfăcător pe amândouă. Mai mult decât atât, tendința celui ce montează expoziția va fi aceea de a nu lăsa nici un spațiu gol: orice loc trebuie folosit, orice spațiu gol trebuie acoperit. Întrebându-se ce lege perceptuală putea justifica această barbaritate, Brian O'Doherty găsește un singur răspuns: fiecare tablou era privit ca o lume închisă, ca o lume în sine. Ochiul celui ce vizitează galeria secolului al XIX-lea recunoaște autoritatea ramei de a stabili granițe și de a îngrădi o realitate multi-perspectivală în interiorul ei. Prin urmare, într-o expoziție, opera de artă nu comunică cu obiectele care împărtășesc același spațiu, pentru că ea este o realitate auto-evidentă. Spațiul este perceput în discontinuitatea sa (ca spațiu acoperit, nu există o continuitate de la obiect de artă la alt obiect de artă), el este categorizabil, spune O'Doherty, la fel cum într-o casă diferitele camere au diferite funcțiuni.

Modernii, vedem, sunt lipsiți de putere: ei nu pot percepe spațiul altfel decât străin lor: spațiul reglementat normativ de legile lui Newton este același spațiu în care elita centrelor culturale proprii secolului al XIX-lea îl acoperea complet pentru a-și potoli foamea de estetic. Aici găsim rădăcinile a ceea ce a devenit unul din locurile comune ale dezbaterilor teoretice din secolul al XX-lea: cubul alb. Firește, tehnologiile de producție estetică s-au rafinat: obiectele de artă respiră nu numai în propria lor lume, ci și în spațiul din jur, pe care îl domină ca spațiu vital, iar legile de construcție a galeriei sunt „la fel de riguroase ca cele ale construcției unei biserici medievale. Lumea de afară nu trebuie să intre înăuntru, astfel încât geamurile de obicei sunt zidite. Pereții sunt vopsiți în alb. Tavanul devine sursa de lumină. Podeaua de lemn este lustruită astfel încât înaintezi în zgomote clinice [...] Neumbrit, alb, curat, artificial, spațiul este dedicat tehnologiilor estetice. [...] Într-adevăr, prezența acelei ciudate piese de mobilier, corpul tău, pare superfluă, o intruziune”¹⁶. Ceva din artificialitatea cubului alb, ceva din imposibilitatea ta principială, ca subiect al experienței estetice, de a integra cumva viața în acest joc cu obiectul de artă, ceva din senzația că materialitatea proprie este un sacrilegiu pentru această lume autonomă artificial construită, și ceva din conștiința faptului că „trebuie să mori ca să intri aici”¹⁷, că ești și, în același timp, nu ești aici, toate acestea conduc la senzația înstrăinării, a unui inconfortabil existențial. Opera modernismului, aceea de a realiza ruptura radicală cu viața ca atare și de a muta percepția către valori formale este încheiată o dată cu desăvârșirea cubului alb. Dar prin aceasta modernismul nu a făcut decât să-ți semneze propria sentință la moarte. Prin propria sa idealitate, prin amplasarea într-un spațiu tridimensional lipsit de viață, cubul alb este mort.

3. Alegerea *choros*-ului, sau cum viața intră în galerie

Rebeliunea împotriva cubului alb înseamnă repunerea vieții în drepturile sale. De aceea, spațiul galeriei contemporane ființează în proximitatea străzii, acolo unde trecătorul naiv aruncă o privire curioasă înăuntru, prin geamurile extinse pe suprafețe din ce în ce mai largi. Principial, oricine este invitat înăuntru: ceea ce presupune deplasarea discursului elitist către muzee, transformate în arhive ale unei perioade deja încheiate. O dublă cauzalitate subîntinde posibilitățile existențiale ale galeriei contemporane: pe de o parte, strada, ca simbol al vieții de zi cu zi și al experiențelor cu adevărat trăite, își face loc în interiorul galeriei: spațiul acesteia va fi acum luminat de lumină naturală, umbrele vor deveni de acum înainte parte integrantă demersului artistic și, adesea, perfecțiunea clinică a cubului alb face loc imperfecțiunii pereților și podelelor noilor galerii; pe de altă parte, obiectul de artă, ca produs al vieții de zi cu zi, devine el însuși o lume autonomă, capabilă să determine transfigurații în societatea de unde se naște. Și, astfel, arta coboară în stradă pentru a se desfășura în acele spații ce permit, integrându-le, experiențe umane specifice: de la *public-art* la *graffiti*, arta ființează acolo unde viața reală este trăită. *Choros*-ul este revalorizat din punct de vedere estetic: de la galerii desfășurate în spații multifuncționale (spațiu expozițional, bibliotecă și librărie) până la acele bienale de artă contemporană care își aleg locurile de expunere în clădiri părăsite, în apartamente evacuate, în hale industriale dezafectate. Toate aceste spații transgresează propria lor dimensionalitate pentru a deveni spații umanizate, purtând marca vizibilă a unor experiențe reale trăite de către oameni reali.

Răspunsul dat întrebării inițiale permite recunoașterea transformării paradigmatică a experienței estetice vis-à-vis de situațiile artistice create într-un spațiu expozițional, de la experiența formală și artificială proprie modernismului, în care spațiul nu există decât pentru a susține obiectul de artă, el însuși o lume închisă în sine, la experiența estetică vie a obiectului de artă și a unui spațiu pe care artistul îl aduce la viață, prin conștientizarea modalităților în care lucrarea comunică semnificații noi prin intermediul locului pe care îl ocupă. Astfel, atât din punctul de vedere al subiectului experienței estetice, spațiul subiectiv însuși putând face posibilă orice înțelegere, dar și din punctul de vedere a ceea ce este experimentat, același spațiu subzistând în atenția artistului și curatorului pentru spațiul potrivit, în căutarea tuturor posibilităților de a relaționa spații între ele, și în opțiunea pentru integrarea acelor semne ale spațiului care mărturisesc despre experiențe trecute sau despre posibile experiențe viitoare, devine un adevăr analitic faptul că experimentarea actuală a unui eveniment artistic presupune re-aproprierea și re-valorizarea *choros*-ului.

Vlad Morariu graduated the Philosophy Faculty from “Al. I. Cuza” University of Iași. At present, he attends the master courses at the same faculty and he is a Erasmus exchange student for Humboldt University Berlin.

Art and space perception

Vlad MORARIU

The rebellion against the white cube means life’s coming into its own rights. A double causality undertakes the existential possibilities of the contemporary gallery: on the one hand, the street, as symbol of everyday life and of truly lived experiences, finds itself a place within the gallery, on the other hand, the artistic object, as every-day life’s product, becomes itself an autonomous world, capable of determining transfigurations within the society where it is being born. To experiment an artistic event nowadays supposes the approach of the *choros*: both from the point of view of the subject’s aesthetic experience, the *choros* itself being able to make possible any understanding, and from the point of view of what is being experienced, subsisting in the artist’s and curator’s concern for the right space.

What does experiencing artistic situations created in an exhibition space suppose? Put it this way, the question announces a critical step, in its full-blown Kantian meaning; therefore, to answer the question, we have to search for the conditions of possibility of the artistic events’ setting-frame at the level of one’s experience within the exhibition space. A close analysis will have as result the revealing of the basic structure that this type of experience supposes; namely, on the one hand, the human subject, who enters the exhibition space and who is ready to have a certain aesthetic experience; on the other hand, the object of his/her own experience, the artistic object as such. On these grounds, the initial question and the searching for its answer bare a greater significance as we become aware of the diversity of the exhibition contexts of contemporary art. Museums, galleries, artistic venues, non-conventional spaces, all these, although structurally different, have a common feature: the artistic object is not exhibited at random, the artist and the curator work together to find the right place for its displaying; moreover, the contemporary art has allowed some types of work to deal exclusively with the characteristics of the exhibition space and which, as a final product, say something about their living environment. Therefore, space does not interfere within the relation between the subject and the object of an aesthetic experience as something exterior, but it is part and parcel of this. Consecutively, the exhibition space becomes a *place*, namely a space cognitively and emotionally experimented. Becoming a place, the space cannot be reduced to dimensionality any more, hence supposing a certain conception, a vision of the world in which both the artist and the lecturer of

his/her work live. Following this, the space becomes an essential constituent of this world. But, if this thing is true, then an answer to the question about experiencing artistic situations created within an exhibition space will suppose a step towards the clarification of the ways in which we conceive the space in its generality.

1. *Choros* and *space* in the Greek tradition, modernity and the postmodern turning

The concern for mapping the Earth’s surface, for explaining the nature and the regions’ position has always been the Geographers’ main activity. But this text doesn’t deal with the quantitative measure of a space or with the mathematical functions related to it. They talk about a dead, abstract space. What we are trying to do here is to identify an inhabited space, *the place*, for which any geography is impossible. Seen from this perspective, two other concepts come at hand: *topos* and *choros*. If the first one has easily found a place within the history of ideas, the second one had a discrete existence, sometimes unperceived. Used by the Greeks, *choros* disappears for almost two thousand years in order to be rediscovered recently, in Jacques Derrida’s and Julia Kristeva’s texts which place Plato’s dialogue *Timaeus* and his discussion about *chora* in a new light. But what do the two concepts designate? The older one, *choros*, meant, even before the Plato-Aristotle period, the subjective significances attributed to a space, the emotional state determined by someone’s presence in a certain place. Opposing *choros*, *topos* took into account the objective characteristics of the space¹. During Ptolemy there were already two traditions, a chorographical one and a topographical one: while the first one was dealing with the nature of regions (their qualitative description, which supposed an explanation given to the nature of the cultures and civilizations that were inhabiting these regions, of their relationship with the Divinity), the second one, surviving till nowadays by means of oral techniques, contemporary topography or journey diaries, initially supposed mnemonic abilities (abilities of memorizing and reproducing orally a narrative about the visited places during a trip, a narrative that usually bore a powerful infusion of symbols), eventually, the ability of drawing becoming a necessity². For the purposes of this study, I will leave aside any discussion about topos and topography. But, in what concerns *the choros*, let us remember that in *Timaeus*, Plato develops an ontology³ which divides the reality into three types: Ideas or Immobile Forms (first type), their imperfect copies (second type) and *receptacle, chora (triton genos)*⁴. Plato admits it that *chora* is an obscure term and considers that its signification can be best rendered by analogy, associating to it a series of images, among which the one of an impressive thing⁵, of a piece of gold out of which different shapes⁶ come into being, or of mother and father creating the offspring⁷. All these images suggest that the receptacle is a material substratum, but nevertheless, Plato uses the spatial concept of *chora*⁸, its role being that of offering a place, a special position to the copies which, temporarily, take a certain shape. Therefore, for Plato, *chora* is that space which can be thought only together with the things contained in itself; it offers shape and spatio-temporal position to any placed particular, but it is also the medium where the relationships among different particular things take place. We can find the same idea of *choros*, of particular, subjective space, also in Aristotle’s *Physics*, when he argues that every thing has its own place and that every movement is a movement towards that place, where every thing ceases⁹. Yet, the same work produces the seed of a new conception

[1] See Michael R. Curry, "Discursive Displacement and the Seminal Ambiguity of Space and Place", in *The Handbook of New Media*, editors: Leah Lievrouw and Sonia Livingstone, Sage Publications, London, 2002, pp. 504-505, http://www.geog.ucla.edu/~curry/Curry_Disc_Disp.pdf

[2] *ibidem*, p. 506.

[3] Ontology is that part of philosophy which answers the questions about existence. It supposes a systematical research upon the reality’s constituents and the relation-ship among them.

[4] See Plato, “Timaios”, in *Opere*, vol.6, 48e, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989; for the english translation see for example Bury, R. G., (ed. and tr.), 1960, *Plato: Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles*, Cambridge, Mass.: Loeb Classical Library.

[5] *ibidem*, 50c, 50e- 51a.

[6] *ibidem*, 50a-50b.

[7] *ibidem*, 50d, 51a.

[8] See also Zeyl, Donald, “Plato’s Timaeus”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2005 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), <<http://plato.stanford.edu/archives/win2005/entries/plato-timaeus/>>.

[9] Aristotle, *Fizica*, 211a, 3-5; Editura Științifică, București, 1966; for the english translation, see for example Aristotle, “Physica”, in Richard McKeon (ed.), *The Basic Works of Aristotle*, trans. R.P. Hardie and R.K. Gaye, New York, Random House, 1941, pp. 218-397.

[10] *ibidem*, 211a, 1-3.

[11] See also Michael R. Curry, cited work, p.506.

[12] Isaac Newton, "Scholium to the Definitions", in *Sir Isaac Newton's Principles of Natural Philosophy and His System of the World*, vol. I, Berkeley, University of California Press, apud Jeff Malpas, *Place and Experience, a Philosophical Topography*, Cambridge University Press, 1999, p. 28.

[13] René Descartes, *Principiile Filosofiei*, II: 13 and 14, Editura Iri, București; for the english translation see for example *The Philosophical writings of Descartes*, vol I, trans. John Cottingham, Robert Stoothoff and Dugald Murdoch, Cambridge University Press 1985; see also Jeff Malpas, *cited work.*, p. 28.

[14] Edward Casey, *Getting Back into Place*, Bloomington, Indiana Press, 1993, p. IV, apud Jeff Malpas, *cited work.*, p. 27.

[15] Brian O'Doherty, *Inside the White Cube, Notes on the Gallery Space*, 1976, www.societyofcontrol.com/whitecube/insidewc.htm

upon space: "Place is what contains that of which it is the place...[and] place can be left behind by the thing, and is separable."¹⁰ Here we identify the alternative vision, from now on the stress being not on the subjectively valued place, but on a so-called "objective" space, a space regarded as an inert container. This vision of space will be undertaken by Ptolemy in his *Geography* when attempting to map the whole earth, where the observatory becomes an absolutely external one¹¹.

With Ptolemy the triumphal march of absolute space vision begins; in this space the position of any object is absolutely contingent and there are no privileged regions. Penetrating and diffusing along the most frail capillaries of the collective human mind, this vision will find its stable expression in *Principia Mathematica*, where Newton will consider the place, the spatial position, as being a simple constituent of the absolute container-space: "Place is a part of space which a body takes up. I say a part of space; not a situation, nor the external surface of a body"¹²; and in the *Principles of Philosophy* where Descartes produces the total indistinction between space and place, when he writes that: "[the two concepts] do not signify anything different from the body which is said to be in a place; they merely refer to its size, shape and position relative to other bodies. The difference between the terms 'place' and 'space' is that the former designates more explicitly the position, as opposed to the size or shape, while it is the size and shape that we are concentrating on when we talk of space."¹³ The dawns of modernity not only ignore the subjective meanings of space, but they also forget about the *place* of human experiences, about *choros*, and once with the developing of nature and society sciences, any discussion about the place as being a signifying concept was considered trivial¹⁴. Consequently, the last three hundred years are under the sign of that inert space, in which every thing is absolutely indifferent to the things around it.

However, once with the postmodernist turn, the *choros* has been retrieved; and here can we include not only those outbursts of collective subconscious in one's attempt to find his/her own place in the alienating society (hence phrases such as "not to find one's place", or "to be in the right place" becoming interesting), but also about those literary works (the relationship that the main character form Kafka's *The Castle*, establishes with the liminal space of the castle, a place where time is suspended, becoming insignificant; where the linear space of every-day life sticks out to project a subjective reality in which K. cannot fit, because he doesn't belong to it, because he cannot find his *place*), philosophical works (in his analyses upon power, Foucault pleads for the abolition of spatial image of power relations up, down, inside, outside because any subject is, "in-power" in itself), or sociological works (the success of the *histories de la vie* technique which positively values the subjective experience of one's past by narrating the subjective experiences of seen and lived spaces and times). This revaluation of the *choros* could not pass unnoticed to art and its history, and the tension that the subjective space brings with itself will become visible in the artistic world's attitude towards exhibition spaces.

2. White cube's spaces

"The history of modernism is intimately framed by that space [i.e. the gallery space]", said Brian O'Doherty¹⁵ in a text from 1976. "Or rather, the author continues, the history of modern art can be correlated with changes in 'that space and in the way we see it". Born from the historical development of the new bourgeoisie and from the structural changes of the society that nd the small

accompanied this evolution the gallery space could only but reflect the aesthetic aspirations of the new elite. But it is conceived according to the Newtonian space model whose only quality is that it represents the sum of objects and subspaces which are included within itself. The Salon itself, explains O'Doherty, as we find it in 1830, defines what we call today a gallery: a place with a wall covered by another wall of paintings. The wall in itself does not represent a purpose; it is just a means, an empty space where an exhibition can be mounted. Therefore, the space is reduced to its propriety of having three dimensions and implicitly, to be a suitable recipient. That is why the 19th century gallery looks like a mosaic: there is no privileged place on the wall, there is no absolute difference between 'up' and 'down'. The sole criterion will be that of accessibility and, for this reason, the big paintings will be placed on the upper half and the small ones on the bottom half, so that the human sight should take in both of them properly. In addition to this, the tendency of the person in charge of the exhibition will be that of covering each and every inch of the wall: every place must be used, every empty space must be covered. Wondering what perceptual law could have justified this barbarity, Brian O'Doherty finds one single answer: each painting was seen as a closed world, as a world in itself. The 19th century visitor's eye recognizes the authority of the frame which used to establish borders and to enclose a multi-perspective reality within itself. Consequently, in an exhibition, the work of art doesn't communicate with the objects that share the same space because it is a self-evident reality. The space is perceived in its discontinuity (as a covered space, there is no connection from one artistic object to another), it is categorizable, says O'Doherty, the same as in a house the different rooms have different functions.

We can see that modern people are powerless: they perceive the space as unfamiliar: the space normatively established by Newton's laws is one and the same space in which the elite of the 19th century cultural venues would cover it completely in order to quench their thirst of aesthetics. It is here that we find the roots of what became the common place of theoretical debates from the 20th century: the white cube. Of course, the technologies of aesthetic production have become more refined: the artistic objects breathe not only in their own world but also in the surrounding environment, dominated as a vital space, and the gallery laws of construction are "as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. The wooden floor is polished so that you click along clinically. [...] Unshadowed, white, clean, artificial, the space is devoted to the technology of esthetics. [...] Indeed the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion"¹⁶ . Something of the white cube's artificiality, something of one's essential impossibility (seen as subject of the aesthetic experience), to somehow integrate life in this game with the artistic object, something of the feeling that one's own materiality is a sacrilege for this autonomous world artificially created, and something of the self-awareness that "one must die in order to get in"¹⁷, that one is, and, at the same time, is not here, all these lead to an alienation feeling, to an uncomfortable existence. The modernism's work of establishing a radical break-down with life as such, and of moving the perception towards formal values comes to an end once with the white cube's completion. But through this, modernism has done nothing else but signing its own death sentence. Through its own ideality, through its positioning into a three-dimensional lifeless space, the cube is dead.

[16] *ibidem*.

[17] *ibidem*.

3. Choosing the *choros*, or how life enters the gallery

The rebellion against the white cube means life's coming into its own rights. That's why, the space of the contemporary gallery exists in the street's proximity, where the naïve passer-by casts a curious glance inside, through window-panes extended on larger and larger areas. In principle, any person is invited inside: this supposes the elitist discourse's movement towards museums, now turned into archives of an already closed period. A double causality undertakes the existential possibilities of the contemporary gallery: on the one hand, the street, as symbol of every-day life and of truly lived experiences, finds itself a place within the gallery: from now on its space will assume the natural light, the shadows becoming part of the artistic approach and, very often, the clinical perfection of the white cube makes room for the new gallery's walls' and floors' imperfection; on the other hand, the artistic object, as every-day life's product, becomes itself an autonomous world, capable of determining transfigurations within the society where it is being born. And thus, art descends into the street to exhibit itself in those spaces that allow specific human experiences: from *public-art* to *graffiti*, art exists where real life is lived. The *choros* is revalued from an aesthetical point of view: from galleries housed in multifunctional spaces (exhibition space, library and book-shop) to those biennials of contemporary art that choose abandoned buildings, evacuated flats, and destroyed industrial halls as their exhibition places. All these spaces transgress their own dimensionality to become humanized spaces, bearing the evident print of some real experiences lived by real people. Finding an answer to the initial question allows us to recognize the paradigmatic transformation of the aesthetic experience of the artistic situations created in an exhibition place, from formal and artificial experience specific to modernism in which space does not exist but to hold the artistic object (being itself a self-closed world), to the lively aesthetic experience of the artistic object and of a space which the artist brings a new life into by being aware of the ways in which the work communicates new meanings by means of the place it occupies. Both from the point of view of the aesthetic experience subject (the subjective space itself being able to make possible any understanding), but also from the point of view of what is being experimented, the same space subsisting in the artist's and curator's concern for the right space, in their search for all possibilities to connect spaces among themselves, and in their decision to integrate those space prints which narrate about past experiences or about future ones, it becomes an analytical truth the fact that the present experiencing of an artistic event presupposes the re-appropriating and re-valuating the *choros*.

Translated by Daniela Ciubotariu

Proiectul reorientării curatoriale a criticii de artă

Cătălin GHEORGHE

Specializarea discursului curatorial, ca formă de manifestare creativă și politică a criticii de artă, a contribuit radical la receptarea din ultimii ani a artei înțeleasă ca mesaj. Nu e de supus dezbaterii autismul celor implicați în procesul de instrumentalizare a artei contemporane, ci restricționarea deficienței în aplicarea managementului de proiecte și a strategiilor de comunicare în vederea eficientizării receptării mesajelor artistice și a implicării participative în orientarea critică a consecințelor acestora. Așa cum, datorită noilor condiții ale producției discursului și practicii artistice actuale, criticul de artă a fost nevoit să își dezvolte practica într-o direcție curatorială, tot astfel curatorul ar trebui să empatizeze cu comportamentul dobândit al publicului pentru a restructura infrarelația sa cu artistul.

Critica de artă actuală se constituie într-o multitudine de practici discursive și aplicate care încearcă fie să rescrie experiențele de limită ale teoriei criticii în raport cu practicile, producțiile și reprezentările artei contemporane, fie să analizeze și să evalueze condițiile, circumstanțele și situațiile în care se exercită arta recentă. În primul caz, avem de-a face cu desfășurarea unei cercetări asupra construirii critice a discursului teoretic cu privire la funcționalitatea (articulată prin re-formarea rolului și evaluată prin aprecierea direcției) criticii de artă. În cel de-al doilea caz, ne confruntăm cu o fragmentare inerentă, sofisticat analitică ori simplificat observațională, a câmpului artistic în vederea unei teritorializări constitutive comportamentului cultural contemporan.

Ca supragen artistic, arta contemporană, exprimată și repusă în discuție prin mijloace „vechi” și „noi”, devine un mediu de reproducere critică sau creativă a vieții cotidiene în care se reflectă reproducerea vieții culturale, sociale, politice și economice. Asupra acestui mediu se exercită critica de artă, înțeleasă ca instrument de descriere, analiză, evaluare și teoretizare, aplicat fie în cazul unor operații hermeneutice de înțelegere, explicare și utilizare a sensurilor, fie în cazul unor operații estetice de definire a artei, descriere a experienței estetice și argumentare a judecății estetice, fie în cazul unor operații retorice, de persuadare ori convingere asupra calităților artistice ori argumentative.

Exprimarea dezinteresului din ce în ce mai accentuat pentru textele declarative de critică de artă nu s-ar datora unei reacții de suprasaturare din partea publicului în condițiile inflației de texte în mediile de specialitate, ci mai curând unei ascunderi vag sesizate în textele curatoriale ori în proiectele și programele diferitelor instituții de artă. Această ascundere se realizează în fapt

condiția critică: frontiere

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.

printr-o camuflare tactică sub forma simulării unor caracteristici comune prezentării și comentării semnificațiilor lucrărilor sau proiectelor artistice vizate de actul curatorial. În aceste condiții, critica de artă este transferată, în marea ei parte, din mediile librăriilor ori bibliotecilor în cele ale expozițiilor, simpozioanelor ori atelierelor de lucru organizate de diferitele instituții ori grupuri de inițiativă din lumea artei.

Reorientarea tactică a criticii de artă către interfețele informaționale mai accesibile publicului i-au permis acesteia să-și redefinească nu doar scopul, ci și criteriile, luând contact cu practici culturale interdisciplinare. Teoria criticii de artă se rescrie în funcție de diferitele aplicații ale criticii la noile situații de discurs create prin instrumentalizarea politică și socială a artei în vederea sensibilizării tendințelor de retragere idealistă dincolo de logica realității.

Cele trei tendințe dominante ale criticii de artă tradiționale, respectiv realismul, expresionismul și formalismul, sunt completate în critica de artă contemporană de tendința instrumentalistă, care redispune actul critic în funcție de schimbările suferite de către diferitele forme ale vieții, de la cele ale (re)construcției sociale la cele ale (de)legitimării ideologice.

Luând aspectul declarației curatoriale, critica de artă ajunge să descrie obiecte, evenimente, situații ori chiar să denunțe stări de lucruri cu care se confruntă omul recent. În acest caz, multe dintre discursurile curatoriale care se construiesc prin compunerea declarațiilor de intenție ale unor lucrări de artă pentru a oferi o perspectivă asupra unor condiții de existență ale unor fenomene sociale, politice, economice, devin platforme de apel critic cu consecințe observaționale ori rectificatoare asupra fenomenelor respective.

Practica artistică de după căderea oficială a regimului comunist din România a răbufnit la început în noile medii, încercând să recupereze un discurs de nișă până atunci, îndreptându-se apoi spre o pseudo-teoretizare a poeziei și politicii gestului artistic. Unele dintre cele mai abordate tematizări în arta contemporană din ultimele două decenii din România au fost impactul consumismului, modificarea percepției asupra stilului de viață (în special prin modă și muzică, promovate prin intermediul publicității video sau grafice), autoritatea religiei și agravarea religiozității, escaladarea naționalismului, încărcătura istorică și sentimentală a arhitecturii, redefinirea vizuală a spațiului urban, problematizarea reacției de gen, critica mass-mediei, „mitologiile personale” ori „mitologiile de cuplu”. Reprezentate vizual, aceste problematici au provocat involuntar gustul și atitudinea pentru critica de artă prin suplimentarea lor cu texte ori declarații ale artiștilor care au servit construirii discursurilor curatoriale.

În acest caz nu se mai poate vorbi despre întocmirea raportului de critică de artă sau despre crearea scriiturii de critică de artă de dragul criticii de artă, ci despre nevoia rearticulării discursive a practicii artistice în relație cu nevoia restabilirii unei legături postestetice cu diferitele tipuri de public. Această legătură postesthetică presupune negocierea unui efort suplimentar din partea publicului de a-și oferi mai mult decât atenția estetică pentru a reflecta asupra propriilor experiențe estetice. Respectiv, negocierea unui efort reciproc de reflectare asupra semnificațiilor lucrărilor de artă puse în discuție de actul curatorial.

Ceea ce presupune regândirea relațiilor dintre artiști și publicuri, prin intermediul discursului curatorial ca act incognito al criticii de artă, este recrearea acestui moment de negociere între oferta artistică, la rândul ei negociată curatorial, și oferta publicurilor. Dacă, în accepția tradițională, artistul era cel care își oferea „serviciile”, în cea mai mare parte a lor estetice, unui public, în cea mai mare parte a lui contemplativ, în teoriile contemporane ale

artei publicul trebuie să se implice, la rândul său, în finalizarea ori progresul lucrărilor de artă. De data aceasta se poate vorbi despre oferta potențială a publicului în raport cu oferta reală a artistului.

Expandarea binomului artist-public la trinomul artist-curator-public are loc pe fondul necesității de a facilita comunicarea între artiști și public. Tocmai de aceea, în multe dintre cazuri, artiștii pot propune pe cont propriu proiecte curatoriale care să implice răspunsurile complexe ale publicurilor. Aici apar, însă, și riscurile manipulării emoționale și ideologice, care se rafinează din ce în ce mai mult datorită dezvoltării inevitabile a acestui dispozitiv al comunicării. În acest sens, multe dintre lucrările de artă expuse în puținele spații expoziționale din România, ajung să fie prezentate ca reprezentări ale unor modele reprezentative ale stilului de viață, profitând de imunitatea culturală atribuită în mod specific artiștilor. Libertatea mesajului artistic produce astfel un spațiu juridic protector, permițând fie desfideri ale precarității prin etalarea triumfalistă a *glamour*-ului, fie denunțări ale devianței consumismului printr-o retorică a ideologiei de stânga.

Cu toate acestea, specializarea discursului curatorial, ca formă de manifestare creativă și politică a criticii de artă, a contribuit radical la receptarea din ultimii ani a artei înțeleasă ca mesaj. În acest sens, dezvoltarea relației postestetice dintre artiști și publicuri ar putea fi analizată și evaluată prin organizarea unor conferințe publice în diferite spații de artă din țară. Dacă, până acum, în marea lor parte, practicile, producțiile și reprezentările artei contemporane autohtone au fost prezentate jurnalistic în diferite cotidiane, reviste și prin intermediul așa-ziselor liste de discuții despre artă, care au devenit de fapt, în ultimii ani, mai curând liste de anunțuri pentru diferite evenimente de artă, s-ar putea face un efort de organizare pentru sintetizarea și aprecierea direcțiilor în care s-a îndreptat arta contemporană din România prin intermediul directivelor curatoriale.

Practica artistică și curatorială ar trebui puse în discuție prin crearea oportunității dialogului între artiști, curatori și publicuri, oferind astfel posibilitatea nuanțării intențiilor și acțiunilor artiștilor și curatorilor și a exprimării receptării și reacției publicului. Nu e de supus dezbaterii autismul celor implicați în procesul de instrumentalizare a artei contemporane, ci restricționarea deficienței în aplicarea managementului de proiecte și a strategiilor de comunicare în vederea eficientizării receptării mesajelor artistice și a implicării participative în orientarea critică a consecințelor acestora.

Tematizând nivelurile de implicare ale curatorului, de pildă, ar putea fi dezbătută posibila asumare responsabilizată a rolului său de negociator între artiști și diferitele lor publicuri și nu a tradiționalului rol de avocat al artiștilor ori al teoreticienilor în funcție de practicile și discursurile cărora își construiește proiectele curatoriale. Așa cum, datorită noilor condiții ale producției discursului și practicii artistice actuale, criticul de artă a fost nevoit să își dezvolte practica într-o direcție curatorială, tot astfel curatorul ar trebui să empatizeze cu comportamentul dobândit al publicului pentru a restructura infra-relația sa cu artistul.

Regândirea și repunerea în practică a relațiilor dintre artiști, curatori și publicuri prin analizarea și organizarea discursurilor și evenimentelor de artă din România ar trebui astfel să țină cont atât de reflecția artistului asupra propriilor sale practici de comunicare a semnificațiilor elaborate în funcție de dispunerea situațiilor înconjurătoare, cât și de redefinirea poziționării criticului de artă în câmpul social al practicii curatoriale și stimularea deliberării curatorului cu privire la noile forme de comunicare care ar putea fi stabilite între artiști și diferitele lor publicuri.

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

The project of the curatorial reorienting of art criticism

Cătălin GHEORGHE

The specialization of the curatorial discourse, as a creative and political form of expression of art criticism, contributed in a radical way to the perceiving of art received as message during these last few years. The topic of the debate is not the autism of those involved in the process of turning contemporary art into an instrument, but the restricting of the deficiency in applying the management of projects and communication strategies with a view to making the reception of artistic messages more efficient and to facilitating a participative involvement in the critical orienting of their consequences. Just like the art critics had to expand their practice in a curatorial direction due to the new circumstances influencing the production of the current artistic discourse and practice, the curator too should empathize with the public's learnt behavior in order to restructure his / her infrarelationship with the artist.

Contemporary art criticism involves a multitude of discursive and applied practices, which are trying either to rewrite the borderline experiences of the theory of criticism in relation to the contemporary art practices, productions and representations, or to analyze and evaluate the conditions, the circumstances, and the instances under which recent art functions. In the first case, we are dealing with a process of researching the critical elaboration of the theoretic discourse in reference to the functionality (articulated through the re-forming of the role and evaluated through the appreciating of the orientation) of art criticism. In the second case, we are dealing with the inherent fragmentation, sophisticatedly analytical or simplifiedly observational, of the artistic field with a view to achieving a constitutive territorialization of the contemporary cultural behavior.

As an artistic supergenre, when it is expressed and re-questioned by means “old” and “new”, contemporary art becomes an environment for critically and creatively reproducing daily life, in which is reflected the reproducing of the cultural, social, political and economical life. On this environment acts art criticism, understood as an instrument for describing, analyzing, evaluating and theorizing, used either in the case of certain hermeneutic operations of understanding, explaining and employing meanings, or in the case of certain aesthetic operations meant to define art, to describe the aesthetic experience and to justify the aesthetic judgment, or again, in the case of the rhetorical

operations aiming at persuading, or convincing about the artistic or argumentative qualities.

The expressing of an increasing lack of interest in the declarative texts of art criticism is not so much the result of the public's overexposure in the context of the textual inflation occurring in the specialized environments, but rather the outcome of a vaguely perceptible hiding existing in the curatorial texts or in the projects and programs of the various art institutions. This hiding is achieved in fact through a tactic camouflage which occurs under the shape of a simulation of the features that are common in the field of presenting and commenting upon the significance of the works or of the artistic projects had in view by the curatorial act. In these circumstances, most part of art criticism is transferred from the environment of bookshops and libraries to that of the exhibits, symposiums or workshops organized by the various institutions or initiative groups in the art world.

The tactical reorientation of art criticism towards informational interfaces that are more accessible to the public has allowed it to redefine not only its purpose, but its criteria as well, by establishing contacts with interdisciplinary cultural practices. The art criticism theory is rewritten according to the different applications of criticism to the new discourse instances created through the political and social instrumentation of art with a view to sensitizing the tendencies towards an idealistic withdrawal beyond the logic of reality.

The three dominant tendencies of the traditional art criticism, i.e. realism, expressionism and formalism, are rounded out in the field of the contemporary art criticism by the instrumentalist tendency, which rearranges the critical act according to the changes suffered by the different forms of life, from those of social (re)constructing to those of ideological (de)legitimizing.

By assuming the form of the curatorial statement, art criticism comes to describe objects, events, situations, or even to give away states of things that the contemporary man has to deal with. In this case, many of the curatorial discourses built through working-out intent statements of the artworks meant to offer a perspective upon the conditions of existence of certain social, political and economical phenomena, become platforms of critical urging having observational or rectifying consequences upon the phenomena in question.

After the official fall of the communist regime in Romania, the artistic practice burst out at first in the new environments, trying to catch up with a discourse that had been kept wrapped up until that moment, and going then towards a pseudo-theorization of the poetics and policy of the artistic gesture. Some of the most frequently approached themes in the Romanian contemporary art of the last two decades have been the impact of consumerism, the change of perspective in relation to the lifestyle (especially through fashion and music, promoted by the video or graphic advertising), the authority of religion and the increasing of religiousness, the climbing of nationalism, the historical and emotional weight of architecture, the visual redefining of the urban space, the mooting of the gender response issue, the criticizing of the media, the “personal mythologies” or the “couple mythologies”. Due to their visual representation, these issues have involuntarily given rise to an appetite and propensity for art criticism, being supplemented with texts or statements of the artists, which helped build curatorial discourses.

Therefore, we can no longer talk about the working out of the art criticism report or about the creating of art criticism writing for the sake of art criticism, but we should rather discuss the necessity of operating a discursive rearticulating of the artistic practice in relation to the necessity of reestablishing a post-aesthetic bond with the different types of public. This post-aesthetic bond requires the negotiating

of the public's willingness to make an increased effort to offer more than aesthetic attention and reflect on their own aesthetic experiences. At the same time, there is also the necessity of negotiating a mutual effort of reflecting upon the significances of the artworks presented through the curatorial act.

The rethinking of the relationships between the artists and the publics, through the agency of the curatorial act seen as an incognito act of art criticism, supposes the recreation of this moment of negotiating the artistic offer, which is in its turn negotiated from a curatorial viewpoint, with the publics' offer. If traditionally, the artist was the one offering his/her mostly aesthetical "services" to a mostly contemplative public, according to the contemporary art theories the public has to get involved in its turn in the finalizing or the progressing of the artworks. We can talk this time about the public's potential offer in relation to the artist's real offer.

The expansion of the artist-public binomial to the artist-curator-public trinomial takes place in the context of the necessity to facilitate the communication between the artists and the public. This is why in many cases the artists can present on their own curatorial projects involving complex responses from the publics. But here we have to deal also with the risks of emotional and ideological manipulation, which becomes increasingly subtle due to the imminent development of this communication device. Therefore, many of the artworks displayed in the few expository spaces in Romania come to be presented as representations of certain representative models of lifestyle, taking advantage of the cultural immunity attributed specifically to artists. Thus, the freedom of the artistic message produces a protective juridical space, allowing either a defiance of precariousness through an exultant display of *glamour*, or denunciations of the consumerist deviances through a rhetoric pertaining to the leftwing ideology.

In spite of all these, the specialization of the curatorial discourse, as a creative and political form of expression of art criticism, contributed in a radical way to the perceiving of art received as message during these last few years. Therefore, the development of the post-aesthetic bond between the artists and the publics could be analyzed and evaluated through organizing public conferences in different art spaces in the country. If until the present most practices, productions, and representations of the autochthonous contemporary art have been journalistically presented in various daily papers and magazines and through the agency of the so-called lists of discussions about art, which have become in fact during the recent years advertising lists promoting different art events, we could make now an organizing effort with a view to synthesizing and estimating the directions taken by the Romanian contemporary art under the influence of the curatorial coordination.

The artistic practice and the curatorial one should be discussed by creating the opportunity of a dialogue among artists, curators and publics, offering thus a possibility for shading the intentions and actions of the artists and curators and for rendering the response and reaction of the public. The topic of the debate is not the autism of those involved in the process of turning contemporary art into an instrument, but the restricting of the deficiency in applying the management of projects and communication strategies with a view to making the reception of artistic messages more efficient and to facilitating a participative involvement in the critical orienting of their consequences.

For instance, by considering the curator's involvement levels as themes of discussion, one could bring into debate the possibility of his/her responsible assuming of his/her role as negotiator between the artists and their various ion

publics and the giving up of his/her traditional role as advocate of artists and theorists, whose practices and discourses are the bases for his/her curatorial projects. Just like the art critics had to expand their practice in a curatorial direction due to the new circumstances influencing the production of the current artistic discourse and practice, the curator too should empathize with the public's learnt behavior in order to restructure his/her infra-relationship with the artist.

The rethinking and reapplying of the relationships between artists, curators and publics through analyzing and organizing the art discourses and events occurring in Romania should take into account the artist's reflection on his own practices of communicating the elaborated significances according to the display of the environmental situations, as well as the redefining of the art critic's position within the social field of curatorial practice, and the stimulating of the curator's deliberation in reference to the new forms of communication that might be established between the artists and their various publics.

Translated by Irina Scurtu

Cristian Nae este critic de artă și doctorand în Estetică. În prezent, susține seminariile de Estetică la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași.

Hegel după Warhol: limite ale teoriei estetice în artă

Cristian NAE

Teoria artei nu a dispărut în fața practicii artistice: și-a modificat funcția de a reprezenta esența artei în aceea de a-i urmări și instanția limitele ca efecte ale tendinței post-avangardiste de subversiune socială.

Autonomia modernă a artei și separarea artei de teorie

Falsa opoziție dintre teorie și artă, ca regimuri care aparțin unor practici sociale exterioare una celeilalte și incomensurabile, însoțește discursul teoretic despre limitele teoriei, continuând presupoziția modernă a autonomiei artei. Trasarea principială sau *a posteriori* a limitelor artei prin intermediul teoriei, presupuse a fi negociate în modernitate prin instituționalizarea unui tip specific de teorie ca practică discursivă - teoria estetică a artei -, a fost înlocuită treptat de conturarea limitelor acestei teorii atât prin discursul artistic, cât și prin auto-critica discursului filosofic asupra artei.

Două concepții antagonice asupra limitei însoțesc această modificare. Sarcinii normative a discursului teoretic în raport cu practica îi corespunde o concepție reprezentationalistă asupra limbajului: teoria estetică reprezintă arta dintr-un unghi de perspectivă în plonjeu, conturându-i din exterior limitele ca limite *de drept*. Internalizarea limitei de către discursul teoretic inserează teoria în imanența practicii, corespunzând unei perspective orizontale asupra acesteia, în care limita survine nu atât ca limită de drept, sau ca limită factuală, ci ca semn al unei insuficiențe a teoriei estetice, al retragerii sale din poziția autorității, semnalând de fiecare dată modificarea contextuală a vechii paradigme.

În ambele cazuri, exterioritatea celor două practici culturale - arta și teoria sa -, sub forma unor opoziții dialectice, reduce sarcina teoriei la critica de artă descriptivă, reducând însă paradoxal, deși în mod mai puțin evident, critica de artă la practicarea unei teorii care construiește de fiecare dată local specificul conceptului de artă în raport cu sferele culturale în interiorul cărora se plasează. Căci simpla răsturnare a raportului de forțe dintre cele două nu reprezintă altceva decât varianta negativă a înțelegerii de sine a artei și teoriei în calitate de practici discursive. Câtă vreme opoziția lor continuă să influențeze discursul despre artă, înțelegerea artei contemporane nu iese, așadar, din cadrele modernității: le prelungește în negativ presupozițiile lor fundamentale, susținând imaginea eliberării artei de sub dominația filosofiei, religiei, moralei, acțiunii politice, consumului cotidian sau spectacolului mediatic.

Teoria în galerie

Odată cu Andy Warhol, arta pare a se fi eliberat în sfârșit de constrângerile sale estetice și de necesitatea ca opera de artă să reprezinte sensibil o realitate. Artă este realitate, în ciuda secularei concepții platoniciene care reduce artele vizuale la reprezentarea ficțională, însă nu este obiect, ci discurs despre acesta. Între obiectele artei și obiectele de consum nu există o diferență de natură, ci una de discurs, iar această conștiință a esenței simbolice a artei devine manifestă prin *Cutiile Brillo (Brillo Boxes)*¹. În termeni hegelieni, după Warhol, arta este reprezentarea sensibilă, însă nu a Ideii, ci a propriei sale definiții.

Arta conceptuală marchează definitiv inconsistența prejudecății estetice conform căreia arta se delimitează de realitate prin altceva decât prin felul în care Joseph Kosuth afirmă că arta se are ca obiect pe sine însăși: o operă conceptuală este o propoziție (tautologică) despre artă, o definiție a artei.

Acestei situații, caracterizată de Arthur Danto ca eliberare a artei de filosofie în două mutări de șah-mat, îi corespunde caracterizarea filosofiei artei drept proiect de reprezentare abstractă a condițiilor de posibilitate a artei².

Cu aceste două momente ale istoriei artei secolului al XX-lea, ecouri ale reacției dadaiste împotriva limitelor teoretice ale artei și a caracterului normativ al teoriilor care gestionau practica artistică, arta devine autocritică, critică a instituției artei și a instituției sociale, critică a societății, în cele din urmă. Între cele două mișcări mai sus amintite se află cadrele instituționale ale artei, care concretizează normativ ceea ce teoria artei propune descriptiv. Numai că, în acest caz, teoriile despre *ce este arta* aparțin artiștilor, iar autarhia artei își poate începe epoca de deplină autonomie.

Mărturie pentru condiția critică a artei contemporane stă gestul inaugural al lui Marcel Duchamp, prin care obiectul de serie intră în instituția artistică pe ușa din spate, modificând, conform lui Thierry de Duve, reacția publicului din judecata estetică în cea artistică „[și] aceasta este artă”³. Cât privește arta conceptuală, ea oferă, conform lui Benjamin H. Buchloh, o critică radicală a instituției artistice, în cadrul căreia autorul este tratat ca o entitate juridică și administrativă⁴. Proiectele lui Lawrence Weiner, prin care conceptul de autor se reduce la crearea instrucțiunilor de producere a lucrării și la oferirea probelor sau evidențelor în favoarea intenției sale (*statement*-ul fiind simultan enunț și mărturie) sunt, pentru Buchloh, un argument de fapt în favoarea acestei teze. Fenomene, de altfel, contemporane cu platformele grupului *Art & Language* sau cu proiectul lui Robert Morris *Statement of Aesthetic Withdrawal*, prin mijlocirea cărora renunțarea la reprezentarea vizuală devine simultan o indicare a statutului documentar și procesual al operei de artă. În realizarea acestui proiect, artiștii conceptuali utilizează însă implicit tot o estetică, deși de un gen radical diferit de orice estetică a delectării – cea austeră a administrării.

De acum, galeria pare a constata decesul teoriei, în speță, al celei estetice, responsabilă pentru gestionarea limitelor artei. Conform modului dialectic de a se auto-defini al aceleași teorii estetice, efectul pervers al auto-administrării teoretice a artei de către instituțiile artistice este însă cel al acceptării propriei morți de către teoria estetică ca necesitate internă a autonomiei sale, în maniera unui *computer-game* în care mai dispune de două vieți fără ca adversarul său fictiv să cunoască această convenție. Pentru că în logica teoriei artei ca teorie estetică este înscrisă nu doar capacitatea sa de a defini „ce este arta?”, prin impunerea calității estetice ca normă a practicii artistice, ci și aceea de a se auto-limita *aparent* în fața practicii legitimată instituțional, reducând-o astfel la o condiție asemnificantă, ca și cum aceasta ar fi *liberă de orice calitate discursivă*. Ceea ce lasă astfel tot teoriei rolul de a reprezenta înțelegerea de sine a practicii artistice. Or, atât în critica

[1] Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986.

[2] *ibidem*.

[3] Thierry de Duve, *Kant după Duchamp*, trad. de Virgil Stanciu, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2003, pp. 52-53.

[4] Benjamin H.D. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, în *OCTOBER. The Second Decade 1986-1996*, The MIT Press, 1997.

[5] Arthur C. Danto, op. Cit..

[6] Jürgen Habermas, „Modernity: An Incomplete Project”, în Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, Pluto Press, 4th impression, 1990, p. 9.

[7] Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, no. 1, 1956, pp. 27-35.

[8] *ibidem*, pp.29-30.

[9] Jürgen Habermas, *Filosofia ca locuitor și interpret în Conștiința morală și acțiune comunicativă*, trad. Vasile-Gilbert Lepădatu, Editura All, București, 2000.

hermeneutică a reducerii artei la reprezentare după momentul Warhol realizată de Danto, cât și în varianta criticii instituționale conceptuale, arta *face teorie*, raportându-se la teoriile care au sarcina de a o reprezenta juridic în conștiința culturală. Ceea ce îi mai rămâne de stabilit proiectului de „emancipare” al artei contemporane față de filosofie (în termenii lui Danto⁵) este identificarea instituțiilor artistice cărora li se aplică aceste teorii, pentru a le putea chestiona logica subiacentă. Odată cu suspectarea teoriei ca practică, vizând impunerea unei dominații sociale asupra unei întregi practici, galeria însăși intră însă criză, în calitate de instituție aparținând modernității: *incipit* critica instituțională.

Arta în academie

Când intră în laboratorul teoriei, opera de artă contingentă devine în mod necesar Artă și îmbracă forma unui specimen abstract, anihilat în efectele sale imediate și supus unei endoscopii a raționalității critice. Acestei recent fabricate imagini a Artei îi corespunde cea a Teoriei, ambele fiind prezentate drept sfere culturale autonome. Ambele caracterizări ale artei și teoriei sale sunt, în fapt, variantele mascate ale autonomizării în modernitatea post-kantiană a sferei cognitive și a celei estetice ca forme de raționalitate instrumentală și respectiv expresivă, indicată de Jürgen Habermas⁶, în cadrul căreia ceea ce se pune la distanță prin dialectica reciprocei lor exteriorități ori complementarități este sfera practică de acțiune a ambelor.

Sfârșitul filosofiei artei ca faliment al proiectului normativ al teoriei, adiacent celui de *definire a artei*, anunțat de Morris Weitz⁷, notează în discursul filosofic insuficiența internă a conceperii teoriei artei ca filosofie modernă, care generalizează condiția precară a cazului particular al teoriei estetice. Arta contemporană pare a se dispersa de filosofie în calitate de practică de delimitare a artei prin intermediul propriei critici de sine a filosofiei, în măsura în care reflecția filosofică care-și constată insuficiența este identificată cu o abstractizare a practicii de care depinde în mod implicit, auto-definindu-se în manieră modernă ca supusă categoriilor anistoricității și universalului.

Argumentele textului lui Weitz împotriva teoriei generale a artei sunt, de acum, istorie: pe de o parte, ca proiect normativ, teoria nu poate defini conceptul de artă, întrucât practica artistică nu cunoaște o trăsătură comună tuturor genurilor artistice, fiind mai degrabă o dispersată manifestare de relații de similitudine și referințe reciproce între practici singulare. Continuitatea istorică a artei mărturisește, pe de altă parte, tocmai reactivitatea față de orice delimitare conceptuală impusă exterior. În mod principial, conform celui de al doilea argument weitzian împotriva esențialismului teoretic, dacă o asemenea definire ar fi posibilă ca definire *reală* a conceptului de artă, ea ar bloca creativitatea sau inovația în practică⁸.

În fapt, reacția academică a lui Weitz la teoriile clasice ale artei de tip esențialist, care crează modele ale artei pe baza trăsăturilor particulare ale uneia sau alteia dintre manifestările artistice contingente, nu este astăzi decât simptomul modificării imaginii practicii filosofice caracterizate de Habermas ca schimbare a funcției de legislator în cea de interpret.⁹ În acest caz, filosofia schimbă rolul de legislator al practicii artistice, rol specific academiei, în cel de interpret al rațiunilor pentru care practica artistică își prelungește cadrele instituționale în proximitatea celor cotidiene.

Dacă prima limită a teoriei estetice a artei, cea empirică, a definirii artei în termenii esenței acestui concept, poate fi relevantă pentru starea teoriei la momentul publicării articolului lui Weitz, argumentul limitării creativității de către teorie este evident tributar viziunii avangardiste asupra artei, conform căreia arta este „negație a oricăror canoane”. Iar ecoul definirii kantiene al ireductibilității artei la reguli și al preluării sale romantice este aici ușor sesizabil.

Mai importante sunt însă consecințele criticii lui Weitz asupra raportului dintre critica de artă și teoria artei: ea pare a solicita neutralitatea descriptivă a

teoriei, redusă astfel la înregistrarea fenomenului artistic (fără o explicare a sa, care presupune teorie). Iar un efect conex al acestei identificări a teoriei cu critica de artă este definirea (restrictivă) a celei din urmă ca explicație a rațiunilor unei intervenții artistice liberă de orice cadru prestabilit despre ce este arta, motivată prin abandonarea sarcinii de a gestiona dreptul unui fenomen oarecare la statut artistic în seama instituțiilor. Nici în acest caz autocritica discursului filosofic asupra artei nu oferă așadar o ieșire din paradigma reprezentationalistă ce concepe limitele artei ca limite de drept, ale descrierii sale, sau ale limbajului-oglină în care sunt captate și transmise înapoi figurile practicii artistice, ci doar propune o limitare a acesteia la unul dintre termenii deja presupuși de paradigma speculativă care a generat-o.

O aporie modernă: critică de artă sau teorie?

În mod surprinzător pentru starea târzie a modernității în care aceasta apare, răspunsul problemei delegitimării teoriei ca filosofie a artei și a raportului dintre contingența criticii de artă și generalitatea normativă a teoriei estetice îl oferă în fapt, cu peste un secol și jumătate înainte, modernitatea hegeliană. Redefinind sarcinile teoriei artei, Hegel marchează paradoxul constitutiv accepțiunii moderne a teoriei ca generalizare a criticii în raport cu contingența istoricității fenomenului artistic.

În a sa *Introducere la Prelegerile de estetică de la Berlin din 1820*, Hegel rezumă două paradoxuri care continuă să fascineze maniera autocritică de legitimare a teoriei artei ca teorie estetică. Fascinația produsă de teoria sa constă în conceperea dialectică a conceptului ca absolut care se cere concretizat și, simultan, a particularului ca negativ care se cere surprins în ceea ce oferă specific.

Primul paradox hegelian este cel al raportului dintre caracterul general și abstract al teoriei și caracterul particular și concret al practicii artistice. Într-un scurt pasaj de câteva pagini, cu rol metodologic, Hegel desemnează efectiv aporia raportului dialectic dintre teorie și artă, ca paradox al circularității dintre justificarea criticii de artă prin utilizarea implicită și necritică a unei teorii generale despre ce este arta și teoria speculativă și abstractă care tratează exclusiv conceptul (ceea ce înțelegem prin artă) și care riscă să înlocuiască obiectul său specific cu un obiect ideal, un construct critic pur discursiv¹⁰. Cât de descriptivă poate fi, în aceste condiții teoria ca teorie? Cât de lipsită de prejudecăți teoretice despre ce înseamnă arta poate fi explicitarea unui fenomen artistic local?

Răspunsul lui Hegel nu e mai puțin paradoxal, soluția sa constând în afirmarea istoricității conceptului de artă, a cărei concretizare cunoaște perioade specifice de manifestare a conceptului, legând însă această istoricitate empirică de formele de manifestare ale spiritului¹¹. Acest al doilea paradox, schițat câteva pagini mai târziu în introducerea *necesității estetice* a artei ca libertate a spiritului, care se limitează în formele concrete ale operelor particulare, răspunde paradoxului „conștiinței nefericite” din nu mai puțin celebrul paragraf al dialecticii celor două conștiințe din *Fenomenologia spiritului*¹². Conform analizei hegeliene, recunoașterea reciprocă a stăpânului și a servului rămân în dependența reciprocă, conștiința dependenței sclavului fiind, în ciuda necesității constrângătoare, mai liberă decât cea a stăpânului, care are nevoie de serv pentru a-i fi recunoscută existența. Stăpânul este incomplet definit doar ca negativ al celui alt, fiind limitat de dependența sa față de serv, câtă vreme cel limitat este liber în fapt, în ciuda necesității sale de drept.

În termenii esteticii hegeliene privită ca teorie generală a artei, critica de artă este astfel *mai liberă* la nivelul propriei conștiințe de sine (câtă vreme gradul de libertate este aici dependent de cel de auto-înțelegere) decât teoria înțeleasă ca generalizare asupra fenomenului artistic; iar aceasta întrucât definirea sa

[10] G. W. F. Hegel, *Introduction to the Berlin Aesthetic Lectures of the 1820's*, Oxford University Press, 1979, i.2.2.-i.3.2, pp.14-18.

[11] *ibidem*, pp.20-21.

[12] G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, trad. de Virgil Bogdan, Editura IRI, București, 1995.

[13] vezi Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press, 1984

[14] deși utilizarea *reactivă* a *esteticii* împotriva estetizării sociale spectaculare este remarcabilă în cadrul programului de critică socială al Internaționalei Situaționiste, critica consumismului începută de *pop-art*, exemplară la Warhol, rămâne de referință în acest sens.

[15] Michael Fried, «Art et Objectité», în Charles Harrison, Paul Wood, *L'art en théorie 1900-1990*, Editions Hazan, 1997, pp. 896-910.

[16] Hal Foster, *Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1987, pp. 55-65.

normativă este supusă practicii artistice în continuă devenire, în vreme ce teoria are nevoie de critica operelor particulare pentru a-i fi recunoscută validitatea.

Propunând o interogație filosofică asupra propriei esențe, practica artistică de după Warhol se eliberează de sarcina sa reprezentatională, împlinind profeția hegeliană a „suprimării” (*Aufhebung*) artei de către filosofie: arta devine ea însăși propria sa filosofie critică, transformând simultan pretențiile normative ale esteticii în critică de artă.

Avangardă și autonomie artistică: utilizarea (auto)critică a teorie estetice

Problema autonomiei artei în raport cu sfera socio-politică, corespunzând inventării conceptului modern de artă¹³, este cea care preia și dezvoltă aceste paradoxuri ale exteriorității ireconciliabile dintre artă și teorie până la jumătatea secolului al XX-lea. În orizontul său încă activ se înscrie transformarea discursului asupra limitelor artei dintr-un proiect de obiectivizare ideală a acestora în cel de arheologizare a relațiilor dintre artă și sfera socială, urmărind, în cel din urmă caz, epuizarea paradigmei estetice și instanțele criticii sale în practica artistică. Ecoul acestei cerințe de autonomie a artei manifestată de discursul estetic al modernității îl reprezintă tocmai conceperea dialectică a raportului dintre obiectul artistic, adresându-se autarhic conștiinței publice în termenii unui limbaj propriu și teoria sa critică, ca explicitare a acestui limbaj imediat și inefabil. Odată cu auto-reflexivitatea câștigată de procesul artistic în anii 60, teoria estetică nu mai traduce limbajul artistic în termenii celui filosofic, ci mai degrabă urmărește critic propria sa utilizare de către actul artistic în scopul criticării estetizării sociale generalizate¹⁴. Și judecă de acum propria autopsie, realizată cu mijloace estetice de o artă angajată conceptual.

Un caz exemplu limpede îl oferă cazul criticii de artă care a teoretizat deseori curente specifice, sau al aceluși discurs al istoriei artei care a utilizat teoria estetică ca model explicativ al discontinuităților marcante în practica artistică modernă, până la suspectarea proiectului său arhivator odată cu delegitimarea oricărui criteriu evolutiv care să susțină o modificare intrinsecă a conceptului de artă. Conform acestei practici interpretative, care își asumă în subsidiar problematica justificării avangardelor și a criticii pe care acestea o conțin, teoria artistică dominantă a modernității cea estetică a devenit negativul practicii artistice, obiectul specific de delimitare al acesteia. Explicațiile critice au păstrat deseori masiv această accepțiune, urmărind în fiecare modificare a practicii artistice avatarul negativ al definirii estetice a artei, de la sfârșitul subiectului la sfârșitul obiectului artistic, trecând prin retorica sfârșitului instituțiilor modernității.

Notorie este, în primul caz, explicația artei minimale în termeni de „teatralitate”, oferită de Michael Fried, care atrage după sine modificarea concepției asupra publicului operei de artă. Din idealitatea și, implicit, absența (imaginară a) subiectului contemplativ presupus de pictura sau sculptura modernistă, conceput în termenii conștiinței auto-reflexive, publicul devine concret (deci prezent în actul receptării), inserat în spațiul în care se afirmă astfel simultan materialitatea obiectului ca ireductibilitate la o schemă abstractă și ideală¹⁵. Oricât de contestată (spre exemplu de Rosalind Krauss)¹⁶, schema de lectură a lui Fried a fost acceptată ca linie de interpretare a istoricității artei secolului al XX-lea. Contestarea sa de către Krauss, pe baza de-realizării lacaniene a subiectului-privitor în arta minimală privită ca exponent al concepției post-structuraliste asupra limbajului, el însuși înțeles ca sistem de diferențe și manifestare a iraționalității profunde a sistemului reprezentării, se păstrează la rândul său în cadrele aceleiași supoziții de fond a deconstrucției

Duve¹⁷ în intenția chestionării locului spectatorului-public în formele ambientului sau instalației, în raport cu locul privirii în modernitate, utilizează ca obiect al analizei aceeași supoziție a autonomiei obiectului artistic față de cadrele sociale ale apariției sale.

Retorica deconstrucției subiectului-receptor al operei de artă ca individ – subiect monadic – însoțește și lectura operelor modernității târzii la nivelul obiectelor semnificante: atât anunțata pierdere a aurei de către Walter Benjamin, odată cu reproductibilitatea tehnică¹⁸, precum și reactivitatea la caracterul consumist al societății capitaliste, în lectura pe care Benjamin Buchloh¹⁹ o oferă recent neo-avangardelor artistice, indicând modificarea principiului adornian al negativității sociale a operei de artă într-o asumare parodică a condițiilor masificării producției și receptării, presupun interpretarea fenomenului artistic ca semn al practicii culturale și explicarea acesteia în termenii disoluției valorilor estetice prin intermediul celor de consum.

Explicarea rațiunii de apariție a discursurilor practicii artistice în termenii modificării atributelor autonomiei estetice a operei de artă, pe care aceste discursuri le generează sau pe care le presupun și cărora le răspund, conduce până la critica instituțiilor moderne în raport cu autonomia estetică a practicilor reproductibilității. Genealogia muzeului întreprinsă de Douglas Crimp²⁰, ca instituție a modernității care gestionează conform unei teorii estetice receptarea operei de artă, tratează astfel fotografia ca pe un mediu anti-estetic prin excelență și, astfel, ca pe o practică artistică prin excelență reactivă la logica istorică a modernității. Rezistența muzeului la caracterul subversiv al fotografiei poate fi astfel ușor explicată în cadrul aceleași lecturi a mediului fotografic în raport cu delimitările moderne ale operei de artă.

De la autonomia teoriei la interpretarea criticii modernității

Fenomenul manifestat de practica critică amintită prezintă, în rezumat, un caracter opus reducerii teoriei la critica operei de artă ca entitate monadică într-un context socio-cultural dat și la descrierea locală a operelor de artă particulare, fără utilizarea unei teorii prealabile a conceptului de artă. Nu atât critica a devenit mediul privilegiat al teoriei, ci mai degrabă teoria artei își produce propria sa limită în calitate de critică, prin inserarea oricărei discontinuități față de practica familiară în logica socială și istorică care oferă fenomenului particular cadrele inteligibilității sale. Teoria artei nu a dispărut în fața practicii artistice: și-a modificat funcția de a reprezenta esența artei în aceea de a-i urmări și instanția limitele ca efecte ale tendinței post-avangardiste de subversiune socială. Critica de artă este cea care face, mai degrabă, teorie, în maniera în care construirea conceptului de artă prin practica artistică urmărește doar modificările locale ale definirii sale estetice precum și condițiile acestei disoluții în practica artelor vizuale. Însă nu un concept general de artă este cel care rezultă din acest tip de analiză, ci o configurație plurală de semnificații negative. Ștergerea granițelor estetice ale artei oferă conceptului de artă un pluralism contextual în fața căruia teoriile nu mai întâmpină constrângerea universalității și, mai ales, a unicității sale.

Pentru a evita aporia libertății necritice a artei, garantată doar de discursul instituțiilor ce riscă astfel facila sa utilizare ideologică, precum și la fel de fictiva descriere fără teoretizare a fenomenului local, teoria artei pare, așadar, a prefera să explice socialul conținut în operele de artă și care îi definesc acesteia funcțiile, explicând astfel efectele practice vizate de artă în contextul său de apariție. Ceea ce reprezintă efectul implicit al suspectării falsei opoziții dintre teorie și practică în modernitate. De-abia în sfera practică, prin ștergerea opoziției artă-acțiune, excluderea reciprocă dintre teorie și artă și autonomia fiecăreia și pierde cu adevărat necesitatea sa discursivă.

[17] Thierry de Duve, *Look, 100 Years of Contemporary Art*, Ludion, 2001.

[18] Walter Benjamin, „Opera de artă în epoca reproductibilității sale mecanice”, în *Iluminări*, trad. de Catrinel Pleșu, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2003.

[19] Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, The MIT Press, 2000.

[20] Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, 2004.

Cristian Nae is an art critic and PhD candidate in Aesthetics. Presently he conducts seminars in Aesthetics at “George Enescu” University of Arts, Iași.

Hegel after Warhol: limits of aesthetic theory in art

Cristian NAE

Art theory has not disappeared on account of artistic practice: it has turned its function of representing the essence of art into the function of examining and instancing its limits as effects of the post-avantgarde trend towards social subversion.

The modern autonomy of art and the separation between art and theory

The false opposition between theory and art, as regimens belonging to social practices external one to another and incommensurable, accompanies the theoretic discourse on the limits of theory, carrying on the modern assumption of art autonomy. The principle or a *posteriori* delineation of the limits of art by using theory, assumed as negotiated in modernity through the institutionalisation of a specific type of theory as discursive practice the aesthetic theory of art , has gradually been replaced by the outlining of the limits of this theory both through artistic discourse and through the self-criticism of the philosophical discourse on art.

Two antagonistic conceptions on limits accompany this change. The normative task of the theoretical discourse in relation to practice has a correspondent in the representationalist conception on language: aesthetic theory represents art in a perpendicular, bird's eye view, outlining its limits from the outside, as *de facto* limits. The internalisation of limit by the theoretical discourse inserts theory in the immanence of practice, being the correspondent of a horizontal perspective on the latter, where the limit occurs not so much as *de facto*, or as factual limit, but as a sign of an insufficiency of aesthetic theory, of its withdrawal from the position of authority, signalling every time the contextual change of the old paradigm.

In both cases, the externality of the two cultural practices art and its theory, in the form of dialectical oppositions, reduces the task of theory to descriptive art criticism, while reducing, paradoxically yet less obviously, art criticism to practicing a theory that constructs every time at local level the specific of the concept of art in relation to the cultural spheres inside which it positions itself. For the mere reversal of the balance of power between the two is nothing but the negative version of self-understanding of art and theory as discursive practices. As long as their opposition continues to influence the discourse on art, the understanding of contemporary art therefore never leaves the frameworks of modernity: it extends into the negative their fundamental

assumptions, asserting the image of the emancipation of art from under the domination of philosophy, religion, morals, political action, everyday consumption or media spectacle.

Theory in the gallery

Together with Andy Warhol, art seems to have finally come free of its aesthetic restraints and of the need for the work of art to sensuously represent a reality. Art *is* reality, despite the secular Platonic conception that reduces visual arts to fictional representation, but it is not an object, being rather a discourse about the latter. Between art objects and consumption objects there is no difference in nature, but rather on in discourse, and the awareness of the symbolic essence of art becomes manifest in Warhol's *Brillo Boxes*¹. In Hegelian terms, after Warhol, art is the sensuous representation, not of the Idea, but rather of its own definition.

Conceptual art irreversibly mark the lack of substance of the aesthetic prejudice according to which art detaches itself from reality through something other than the way in which Joseph Kosuth asserts that art has itself as an object: a conceptual work of art is a (tautological) proposition about art, a definition of art.

This situation, described by Arthur Danto as the emancipation of art from philosophy in two check-mate moves, has a correspondent in the description of art philosophy as a project for the abstract representation of the possibility conditions for art².

With these two moments in the history of 20th century art, echoes of the Dadaist reaction against the theoretical limits of art and against the normative character of the theories regulating artistic practice, art becomes self-critical, a criticism of the art establishment and of the social establishment, ultimately a criticism of society. Between the two movements mentioned above are the institutional frameworks of art, materialising into norms what art theory proposes in description. Only that in this case the theories about *what art is* belong to the artists, and the autarchy of art may begin its era in full autonomy.

A testimony to the critical condition of contemporary art is the inaugural gesture of Marcel Duchamp through which the ready-made object enters the artistic establishment through the back door, changing, according to Thierry de Duve, the reaction of the audience from an aesthetic judgement into an artistic judgement "this [too] is art"³. As far as conceptual art is concerned, it offers, according to Benjamin H. Buchloh, a radical criticism of the artistic establishment, within which the author is dealt with as legal and administrative entity⁴. The projects of Lawrence Weiner, through which the concept of author is reduced to the creation of a blueprint for the production of the artwork and to the provision of proof or evidence in favour of his/her intentions (the statement being at the same time proposition and testimony) are in fact for Buchloh an argument in favour of this thesis. Fenomena otherwise contemporary with the platforms of the *Art & Language* group and with Robert Morris's in *Statement of Aesthetic Withdrawal*, by means of which the abandonment of visual representation becomes at the same time an indication of the documentary and process-like status of the work of art. However, in carrying out this project, conceptual artists implicitly use also an aesthetic, albeit of a kind radically different from any aesthetic of delight the austere aesthetic of management.

From this moment on, the gallery seems to establish the demise of theory, namely of the aesthetic theory, responsible for the management of the n

[1] Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 1986.

[2] *ibidem*.

[3] Thierry de Duve, *Kant după Duchamp*, transl. by Virgil Stanciu, Idea Design & Print, Cluj, 2003, pp. 52-53.

[4] Benjamin H.D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", in OCTOBER. *The Second Decade 1986-1996*, The MIT Press, 1997.

[5] Arthur C. Danto, *op. cit.*.

[6] Jürgen Habermas, "Modernity: An Incomplete Project", in Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, Pluto Press, 4th impression, 1990, p. 9.

[7] Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, no. 1, 1956, pp. 27-35.

limits of art. According to the dialectic way the same aesthetic theory defines itself, the perverse effect of theoretic self-management of art by art institutions is the recognition of its own death by the aesthetic theory as an internal need of its autonomy, the same way a computer game player has two extra lives without its fictional enemy being aware of this convention. For in the logic of art theory as aesthetic theory is inscribed not only its ability to define "what is art", by imposing the aesthetic quality as a norm of artistic practice, but also its ability to *ostensibly* limit itself in relation to the institutionally legitimised practice, thus reducing it to an asignificant condition, as if the latter were *free of any discursive feature*. This thus leaves also to theory the role of representing the self-understanding of the artistic practice. However, both in the hermeneutic criticism of the reduction of art to mere representation made by Danto after the Warhol moment, as well as in the variant of conceptual institutional criticism, art *creates theory*, relating itself to the theories that have the task being its representative before the cultural consciousness. What is left for the project of "emancipation" of contemporary art from philosophy to establish (Danto's terms⁵) is the identification of the art institutions to which these theories apply in order to question their subjacent logic. Once theory is suspected to be practice, seeking to impose a social domination over an entire practice, the gallery itself goes into a crisis, being an institution that belongs to modernity: *incipit* institutional criticism.

Art in academia

Upon entering the laboratory of theory, the contingent work of art necessarily becomes "Art" and takes on the form of an abstract specimen, annihilated in its immediate effects and subjected to an endoscopy by critical rationality. This recently manufactured picture of Art has a correspondent in that of Theory, both being presented as autonomous cultural spheres. Both descriptions of art and art theory are, in fact, the disguised versions of the autonomisation in post-Kantian modernity of the cognitive and aesthetic sphere as forms of instrumental and expressive rationality, respectively, as indicated by Jürgen Habermas⁶, within which what is being distanced through the dialectic of their mutual externality or complementarity is the practical sphere of action of the both.

The end of the philosophy of art as a failure of theory's normative project, adjacent to that of *defining art*, hailed by Morris Weitz⁷, marks in the philosophical discourse the internal insufficiency of conceiving art theory as modern philosophy, thus generalising the precarious condition of the particular case of aesthetic theory. Contemporary art seems to diverge from philosophy as art delimitation practice by means of philosophy's own self-criticism, to the extent to which the philosophical reflection ascertaining its own insufficiency is identified with an abstractization of the practice it depends on implicitly, defining itself in modern fashion as subject to the categories of anhistoricity and universality.

The arguments in Weitz's text against the general theory of art are already history: on the one hand, as normative project, theory cannot define the concept of art, since artistic practice does not know a common feature for all art genres, being rather a dispersed manifestation of similitude and mutual reference relations between singular practices. The historic continuity of art witnesses, on the other hand, precisely the reactivity towards any externally-imposed conceptual delimitation. Thus, from a principle point of view, according to the second Weitzian argument against theoretical essentialism, if such

definition were possible as a *real* definition of the concept of art, it would block creativity or innovation in practice⁸.

In fact, Weitz's academic reaction to the essentialist-type classic art theories that create art models based on the particular features of one or another of the contingent art manifestations, is today but the symptom of the change in the image of philosophical practice described by Habermas as the shift the position of legislator to that of interpreter⁹. In this case, philosophy changes from the position of legislator of artistic practice, a role specifically pertaining to academia, for that of interpreter of the rationale for which artistic practice extends its institutional frameworks in the proximity of the everyday ones.

Whereas the first limit of the aesthetic theory of art, the empirical one, of defining art in the terms of the essence of this concept, may be relevant for the state of theory at the moment Weitz's article was published, the argument stating that creativity would be limited by theory owes obviously to the avant-garde vision of art, according to which art is "the negation of all canons". And the echo of the Kantian definition of art's irreducibility to rules and of its Romantic adoption is easily felt here.

More important are though the consequences of Weitz's criticism on the relation between art criticism and art theory: it seems to require the descriptive neutrality of theory, thus reduced to recording the artistic phenomenon (without explaining it, which would require theory). And a side-effect of this identification of theory with art criticism is the (restrictive) definition of the latter as an explanation of the rationale of an artistic intervention free of any pre-established framework on what art is, motivated by the abandonment of the task of managing the right of any phenomenon to artistic status in the hands of institutions. In this case, either, the self-criticism of the philosophical discourse does not offer, therefore, a way out of the representationalist paradigm that conceives the limits of art as *de facto* limits, of its description or of the mirror-language in which the figures of artistic practice are captured and then re-transmitted, but only proposes a limitation of it to one of the terms already assumed by the speculative paradigm that has generated it.

A modern aporia: art criticism or theory?

Surprisingly for the late state of modernity in which it appears, the answer to the issue of de-legitimising theory as art philosophy and of the relation between the contingency of art criticism and the normative generality of aesthetic theory was in fact provided over a century and a half earlier by Hegelian modernity. Redefining the tasks of art theory, Hegel marks the paradox constitutional to the modern accepted meaning of theory as generalisation of criticism in relation to the contingency of the historicity of the artistic phenomenon.

In his *Introduction to the Berlin Aesthetic Lectures of the 1820's*, Hegel summarises two paradoxes that continue to fascinate the self-critical manner of legitimising art theory as aesthetic theory. The fascination exerted by his theory consists in the dialectic conception of the concept as an absolute that needs to be concretised and, simultaneously, of the particular as a negative that needs to be captured in what it has to offer specifically.

The first Hegelian paradox is that of the relation between the general and abstract character of theory and the particular and concrete character of artistic practice. In a brief, methodological, fragment, Hegel effectively designates the aporia of the dialectic relation between theory and art, as a paradox between the justification of art criticism through the implicit and non-critical use of a general

[8] *ibidem*, pp. 29-30.

[9] Jürgen Habermas, "Filosofia ca locuitor și interpret (Philosophy as stand-in and interpreter)" in *Conștiința morală și acțiune comunicativă (Moral Consciousness and Communicative Action)*, transl. by Vasile-Gilbert Lepădatu, All Publishing, Bucharest, 2000.

[10] G. W. F. Hegel, *Introduction to the Berlin Aesthetic Lectures of the 1820's*, Oxford University Press, 1979, i.2.2.-i.3.2, pp.14-18.

[11] *ibidem*, pp.20-21.

[12] G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului (Phenomenology of Spirit)*, transl. by Virgil Bogdan, IRI Publishing, Bucharest, 1995.

[13] see Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press, 1984.

[14] Though the reactive use of aesthetics against the spectacular social aestheticism is paramount in the Situationist International program of social criticism, Pop-art's critique of consumption, exemplary in Warhol, is still a landmark for this topic.

theory about what art is and the speculative, abstract, academic theory that deals exclusively with the concept (wheat we mean by art) and that risks to replace its specific object with a certain, ideal, object, a purely discursive critical construct¹⁰. How descriptive can thus theory as theory be? How free of theoretical prejudices about what art means can be the explanation of a local artistic phenomenon?

Hegel's answer is no less paradoxical, his solution being to affirm the historicity of the concept of art, whose concretisation knows specific periods of concept manifestation, while at the same time linking this empirical historicity to the spirit manifestation forms¹¹. This second paradox, sketched out a few pages later in the introduction of the *aesthetic necessity* of art as freedom of the spirit, which is limited in the concrete forms of particular works, answers the paradox of the "unhappy consciousness" from the no less famous paragraph on the dialectics of the two consciousnesses in *Phenomenology of Spirit*¹². According to the Hegelian analysis, the mutual recognition of the master and the slave remain in mutual dependence, the slave's self-consciousness of dependence being, despite the restraining necessity, freer than that of the master, who needs a slave in order to have his existence recognised. The master is incompletely defined just as the negative of the other, being limited by his dependence on the slave, while the limited one is in fact free, in spite of the *de facto* necessity. In the terms of Hegelian aesthetics conceived as general theory of art, art criticism is thus *freer* at the level of self-consciousness (as long as the degree of freedom is dependent here on the degree of self-understanding) than theory understood as a generalisation on the artistic phenomenon; for its normative definition is subject to the continually evolving artistic practice, while theory needs the criticism of particular works of art in order for its validity to be recognized. Proposing a philosophical questioning of its own essence, artistic practice after Warhol frees itself from its representational task, fulfilling the Hegelian prophecy of a philosophical "overcoming" of art: art becomes its own critical philosophy, simultaneously turning the normative claims of aesthetics into art criticism.

Avant-garde and artistic autonomy: the (auto)critical use of aesthetic theory

The issue of art's autonomy in relation to the social and political sphere, a correspondent of the invention of the modern concept of art¹³, is the one that adopts and develops these paradoxes of the irreconcilable externality between art and theory into the mid-20th century. In its still active horizon is encompassed the mutation of the discourse on the limits of art, from a project of their ideal objectivisation into one of archaeologisation of the relations between art and the social sphere, with the purpose, in the latter case, of exhausting the aesthetic paradigm and the instances of its criticism in artistic practice. The echo of this requirement for art autonomy, manifested by the aesthetic discourse of modernity, is represented precisely by the dialectic conception of the relation between the artistic object, autarchically addressing public consciousness in terms of its own language, and its critical theory, as explication of this immediate and ineffable language. With the self-reflexivity gained by the artistic process in the 60's, aesthetic theory doesn't translate artistic language into philosophical speech any longer, but it rather follows its own use by the artistic act in the attempt to criticise by aesthetic means the generalized social aestheticism¹⁴.

An explicit case is that of art criticism which has often theorised on specific currents, or of that particular art history discourse that has used aesthetic theory as a model for explaining the marked discontinuities in modern artistic practice, going as far as to suspect its own archiving project, together with the de-legitimisation of any evolution criterion that would support an intrinsic change of the concept of art. According to this interpretative practice, which assumes, in addition, the issues of justifying the avant-gardes and the criticism they contain, the dominant theory of modernity the aesthetic one has become the negative of artistic practice, its specific object of delimitation. Critical explanations have often borrowed heavily from this notion, observing in every change of the artistic practice the negative avatar of the aesthetic definition of art, from the end of the subject to the end of the artistic object, going through the rhetoric of the end of the institutions of modernity.

In the first case, is well-known the explanation of minimal art in terms of "theatricality", provided by Michael Fried, which implies the shift on the conception of the artwork's audience. From the immateriality and, implicitly, from the (imaginary) self-absence of the contemplative subject presupposed by modernist painting or sculpture, conceived in terms of the self-reflexive consciousness, audience shifts to the concrete spectator (therefore present in the act of reception), inserted into the space in which are thus asserted simultaneously the materiality of the object as irreducibility to an abstract and ideal scheme¹⁵. As disputed as it might be (for example by Rosalind Krauss)¹⁶, Fried's reading scheme has been accepted as a guideline for the interpretation of the historicity of 20th century art. Its contestation by Krauss, on the grounds of the Lacanian de-realisation of the subject-onlooker in minimal art as an exponent of the post-structuralist conception on language, itself seen as a system of differences and as a manifestation of the profound irrationality of the representational system, keeps in its turn to the framework of the same fundamental assumption of the deconstruction of the modern subject. Its curatorial adoption, refined by Thierry de Duve¹⁷ in the intention of questioning the place of the spectator-audience in the forms of the ambient or of the installation, in relation to the place of the look in modernity, uses as analysis object the same assumption of autonomy of the artistic object from the social framework of its occurrence.

The rhetoric of the deconstruction of the subject-receptor of the work of art as a monadic individual - monadic subject- also accompanies the reading of the works of late modernity at the level of significant objects: both the loss of aura, proclaimed by Walter Benjamin, with the advent of technical reproducibility¹⁸, as well as the reactivity to the consumerist character of the capitalist society, in the reading Benjamin Buchloh¹⁹ recently offered for the artistic neo-avant-gardes, indicating the shift of the Adornian principle of the social negativity of artwork into a parodic assumption of the conditions of production and reception massification, presuppose the interpretation of the artistic phenomenon as a sign of cultural practice and its explanation in terms of the dissolution of artistic values by means of consumption values.

The explanation of the rationale behind the birth of artistic practices discourses in terms of the change in the attributes of the aesthetic autonomy of the work of art which these discourse generate or which they assume and to which they respond, leads to a criticism of modern institutions in relation to the aesthetic autonomy of the practices of reproducibility. The genealogy of the museum, performed by Douglas Crimp²⁰, as an institution of modernity that manages, according to an aesthetic theory of the work of art, its reception, treats

[15] Michael Fried, «Art et Objectité», in Charles Harrison, Paul Wood, *L'art en théorie 1900-1990*, Editions Hazan, 1997, pp. 896-910.

[16] Hal Foster, *Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1987, pp. 55-65.

[17] Thierry de Duve, *Look, 100 Years of Contemporary Art*, Ludion, 2001.

[18] Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Iluminări*, transl. by Catrinel Pleșu, Idea Design & Print, Cluj, 2003.

[19] Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, The MIT Press, 2000.

[20] Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, 2004.

thus photography as an essentially anti-aesthetic medium and therefore an artistic practice essentially reactive to the historical logic of modernity. The museum's resistance to the subversive character of photography can thus be easily explained within the same reading of the photographic medium in relation to the modern delimitations of the work of art.

From the autonomy of theory to the interpretation of the critique of modernity

The phenomenon manifested by the above-mentioned criticism practice shows, in brief, a character opposed to the reduction of theory to the criticism of the work of art as monadic entity, in a social and cultural context, and to the local description of particular works of art, without using a prior theory of the concept of art. It is not so much that criticism has become the privileged medium of theory, but rather that art theory produces its own limit in its position as criticism, by inserting any discontinuity from familiar practice in the social and historical logic that provides the particular phenomenon the frameworks of its intelligibility. Art theory has not disappeared on account of artistic practice: it has changed its function of representing the essence of art into that of examining and instancing its limits as effects of the post-avant-garde trend towards social subversion. Art criticism is rather the one that creates theory, the way the construction of the concept of art through artistic practice aims only the local modifications of its aesthetic definition, as well as the conditions of this dissolution in the practice of visual arts. It is not a general concept of art that results from this type of analysis, but rather a plural configuration of negative significations. Erasing the aesthetic boundaries of art offers the concept of art a contextual pluralism in the presence of which theories no longer come across the constraint of universality, and especially of its uniqueness.

In order to avoid the aporia of the non-critical freedom of art, warranted solely through the discourse of institutions, which thus risks its effortless ideological use, as well as the equally fictitious description without theorisation of the local phenomenon, art theory seems thus to prefer to explain the social contained in the work of art which define its functions, thus explaining the practical effects aimed at by art in the context it occurs in. This is the implicit effect of suspecting the false opposition between theory and practice in modernity. It is only in the practical sphere, through the effacement of the art-action opposition, that the mutual exclusion of theory and art and the autonomy of each of them truly lose their discursive necessity.

Translated by Sorana Lupu



UN MIC TRIUMF DEMOCRATIC

Maeve POLKINHORN

Dan Perjovschi
The Room Drawing
Tate Modern Members Room
25 martie - 23 iunie 2006

Maeve Polkinhorn este curator adjunct la Tate Modern Londra și a fost curatoarea expoziției lui Dan Perjovschi, *The Room Drawing*.

Sala Membrilor (*Members Room*) se află deasupra etajului al șaselea al Muzeului Tate Modern, prin ferestrele ei imense văzându-se o magnifică panoramă la 360° spre celălalt mal al râului, către Catedrala St. Paul, și spre sud, către suburbia Southwark. Pentru o taxă anuală convenabilă¹, membrii Muzeului Tate se pot retrage aici din învălmășeala epuizantă a publicului și a artei contemporane din galerii, pentru a se bucura de priveliști la o cafea sau la un pahar de vin exclusiviste. Proiectul lui Perjovschi, *The Room Drawing*, 2006, a tulburat atmosfera din *Members Room* pe mai multe niveluri. Nu numai că a adus un accent umoristic și critic în atmosfera ei de obicei calmă, dar pentru prima dată în istorie, în *Members Room* au putut intra ne-membrii care doreau să vizioneze lucrarea lui Perjovschi. Un mic triumf democratic. În ciuda inevitabilelor comentarii negative din partea unui mic număr de membri, cărora li s-a părut că lucrarea le desfigurează sala cu graffiti, majoritatea reacțiilor membrilor au fost pozitive, iar personalului care lucrează în sală

experiențe expoziționale

[1] Cotizația anuală pentru membrii Tate începe de la 49 GBP, oferindu-le membrilor acces gratuit la toate expozițiile cu plată în toate cele patru sedii ale Muzeului Tate, dreptul de a folosi facilitățile oferite de Members Room, precum și revista Tate ETC și un ghid bilunar al evenimentelor de la Muzeul Tate.

i-a plăcut energia pe care a adus-o proiectul în acest spațiu. Perjovschi iese bucuros dintre pereții rarefiați ai spațiului de galerie de tip „cub alb” pentru a lucra în situații mai puțin „prețioase”. Din 1991, desenele sale apar în paginile săptămânalului românesc *Revista 22*, care comentează asupra celor mai recente evenimente politice și sociale locale și globale. La Kassel, în 2003, și la Edinburgh, în 2004, a lucrat în aer liber, desenând cu creta direct pe stradă. Desenele sale, care au reprezentat România la Bienala de la Veneția din 1999, acopereau podeaua pavilionului și au fost literalmente șterse de pașii vizitatorilor. Viteza, performanța și temporalitatea sunt trăsăturile centrale ale artei sale. La Tate Modern, desenele pe care le-a făcut pe ferestre s-au decolorat treptat, pe măsură ce se scurgea perioada expoziției. Dacă lucrările lui nu sunt șterse intenționat pe perioada expunerii, ele sunt întotdeauna acoperite cu vopsea la sfârșitul expoziției, astfel încât să nu intre pe piața artei ca produs vandabil.

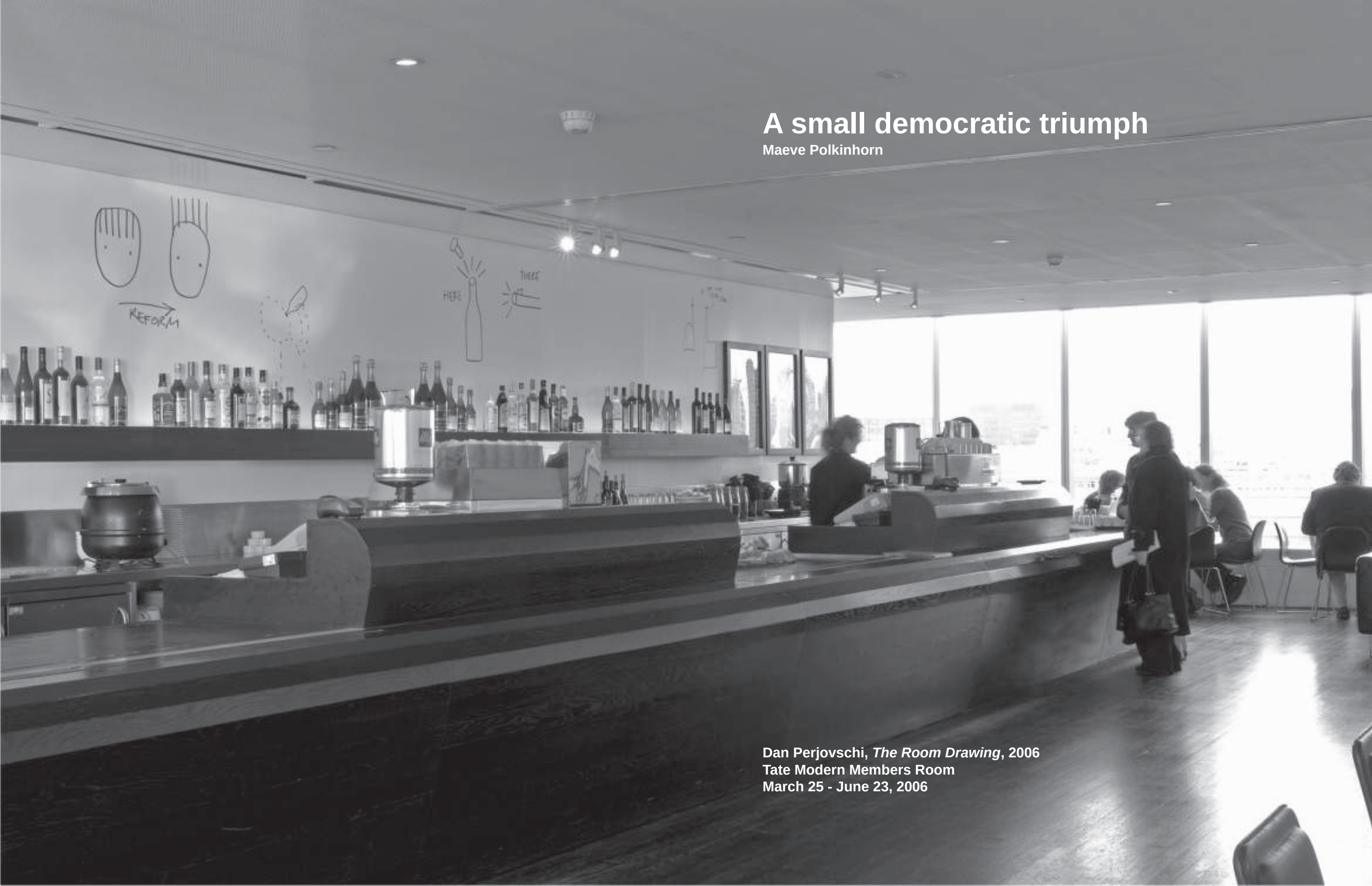
În anul care a trecut, Perjovschi a realizat mai multe proiecte în spații publice, în afara celor de expunere, din mari muzee. La Moderna Museet din Stockholm a încheiat recent un proiect de desen pe pereții garderobei, ascunzând de asemenea desene în dulapurile din garderobă. La Van Abbemuseum a acoperit cu desene pereții casei scărilor. Aceste spații de circulație publică se potrivesc cu lipsa de solemnitate și cu degajarea lucrărilor sale și, în același timp, îi permit luarea unei distanțe critice față de galeriile de tipul „cubului alb” ale muzeelor. Pe parcursul documentării pentru *The Room Drawing*, Perjovschi a intervievat o serie de angajați ai muzeului și membri ai Consiliului membrilor Muzeului Tate, pentru a-și face o idee despre cum funcționează Muzeul Tate ca instituție. Multe din desenele sale din *Members Room* au fost făcute ca reacție la ceea ce observase cercetând Muzeul Tate și pe londonezi, precum și ca un comentariu pe marginea situației politice internaționale mai largi. De exemplu, într-unul din desene, un grup de vizitatori ai muzeului dau mai multă atenție etichetei decât lucrării în sine, în timp ce alt desen se concentrează pe timpul exagerat de lung pe care londonezii îl petrec călătorind cu metroul. Alte desene numesc planurile de extindere ale muzeului Tate Modern 'going MoMA' („ne facem MoMA”) sau fac referire la rivalitatea internă dintre Tate Britain și Tate Modern. Perjovschi subliniază dublul tăiș al succesului muzeului în atragerea de vizitatori, de exemplu un desen arată hoarde de vizitatori așezați la rând ca să vadă priveliștea, mai degrabă decât lucrările. Pe peretele de lângă intrarea în *Members Room*, Perjovschi scrie: „O sală foarte exclusivistă, pentru 73,000 de membri”, referindu-se la cea mai recentă cifră a membrilor Tate.

Perjovschi declară: „Înțeleg lumea dacă o desenez. Cât mai simplu și mai direct posibil. *Graffiti* intelectual, caricaturi politice, desene de copii. Un limbaj pentru secolul al XXI-lea.” Este remarcabil faptul că, prin acest mediu vechi de exprimare, desenul, Perjovschi poate nu numai să răspundă la nivelul timpului scurt de reacție al societății media actuale, dar să și formuleze, în același timp, o ascutită critică intelectuală și o analiză a acestei societăți. Cu o claritate și o onestitate înviorătoare, el secționează luciul modei, exagerările mass-media și retorica politică pentru a expune instrumentele de control și putere care acționează în societatea noastră contemporană globală. Perjovschi s-a înarmat cu una din cele mai bune tactici de supraviețuire: capacitatea de a vedea partea amuzantă a unei situații dramatice.



A small democratic triumph

Maeve Polkinhorn



Dan Perjovschi, *The Room Drawing*, 2006
Tate Modern Members Room
March 25 - June 23, 2006

[1] Annual Tate membership starts at £49 giving members free access to all ticketed exhibitions across the four Tate sites, use of the Members Rooms and Tate ETC magazine and bi-monthly guide to what's on at Tate.

The Members Room crowns the sixth floor of Tate Modern with magnificent 360° views through floor to ceiling windows across the river to St Paul's Cathedral and south over the borough of Southwark. For a reasonable annual subscription¹ Tate Members can retreat here after an exhausting tussle with crowds and contemporary art in the galleries to enjoy the views over an exclusive cup of coffee or glass of wine. Perjovschi's project *The Room Drawing*, 2006, disrupted the atmosphere of the Members Room on several levels. Not only did it bring a humorous and critical edge to its normally serene atmosphere but also for the first time ever the Members Room was accessible to non-members who wished to view Perjovschi's work. A small democratic triumph. Despite the inevitable negative comments from a handful of members who saw the work as defacing their room with graffiti the majority of responses from Members have been positive and the staff who work in the room have also appreciated the energy that the project has brought to the space.

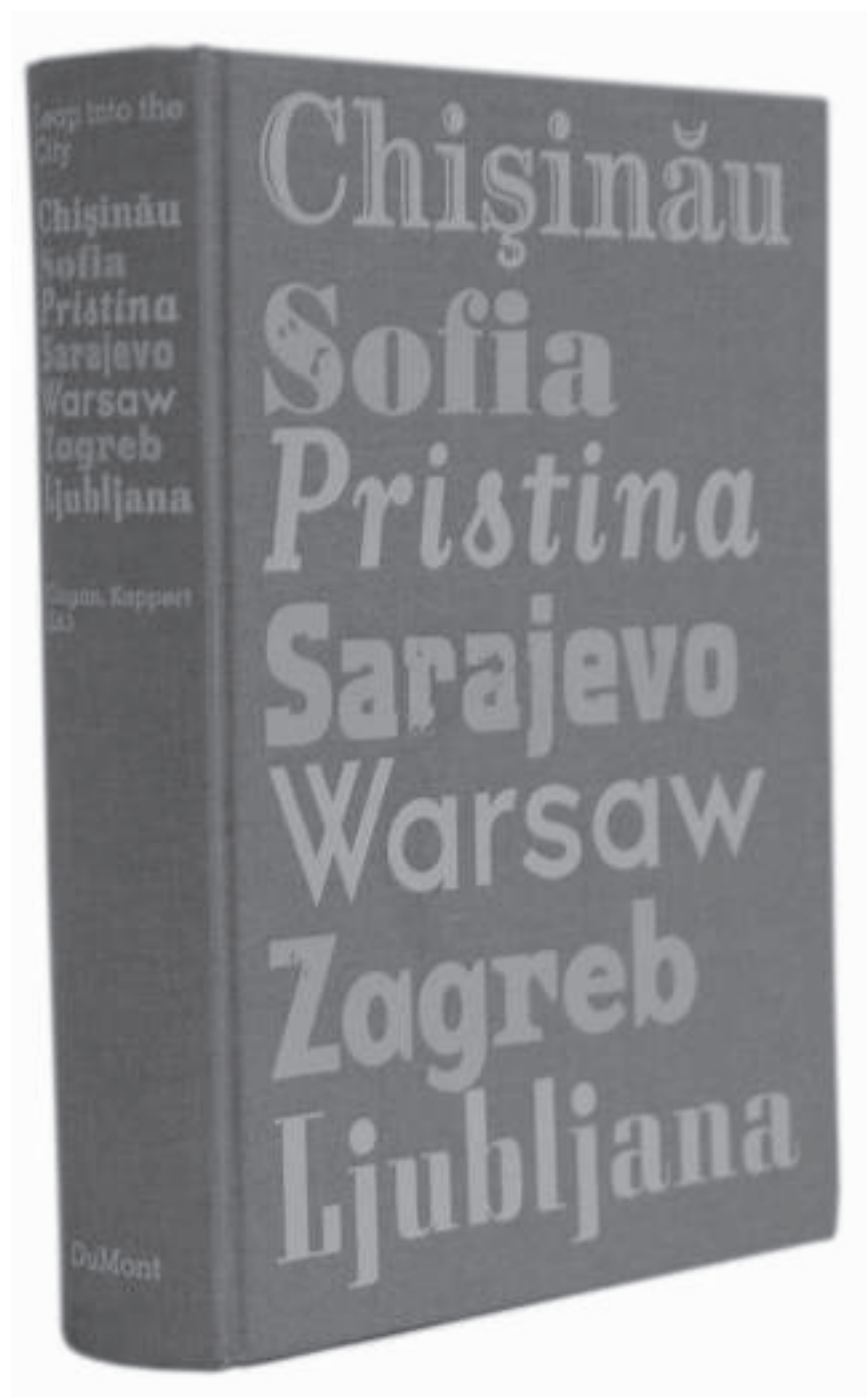
Perjovschi will gladly step out of the rarefied walls of a white cube gallery space to make work in less 'precious' situations. Since 1991 his cartoon-drawings have appeared on the pages of the Romanian weekly newspaper *Revista 22*, commenting on the latest political and social events both local and global. In Kassel, in 2003, and Edinburgh, in 2004, he worked outside, drawing in chalk directly on the street. Representing Romania at the 1999 Venice Biennale Perjovschi's drawings covering the floor of the pavilion were literally worn away by the feet of visitors. Speed, performance and temporality are central to his practice. At Tate Modern the drawings he made on the windows gradually faded as the exhibition period waned. If his work is not deliberately worn away during the period of its exposure it is always painted over at the end of the exhibition, therefore ensuring the work does not enter the art market as a commodity.

In the last year Perjovschi has realised several projects within non-gallery, public spaces in large museums. At Moderna Museet in Stockholm he recently completed a project drawing on the cloakroom walls, also hiding drawings within the cloakroom lockers. At the Van Abbemuseum he covered the stairwells walls with drawings. These public circulation spaces suit the informality and casualness of his work while also allowing him some critical distance from the white cube galleries of the museums. In his research for *The Room Drawing* he interviewed a number of museum staff and members of Tate Members Council in order to build up a picture of how Tate operates as an institution. Many of his drawings in the Members Room were made specifically in response to his observations of Tate and Londoners alongside commentary on the wider international political situation. For example in one drawing a group of museum visitors pay more attention to the label than to the art work itself while another drawing focuses on the inordinate amount of time Londoners seem to spend travelling on the tube. Other drawings refer to Tate Modern's plans for expansion as 'going MoMA' and to the internal rivalries between Tate Britain and Tate Modern. Perjovschi highlights the double edged sword of Tate Modern's success in attracting visitors, for example one drawing shows hordes of people lining up to see the view rather than the art. On the wall near the entrance to the Members Room Perjovschi writes: 'A very exclusive room for 73,000 members' referring to the latest count of Tate Members.

Perjovschi states: 'I understand the world if I draw it. As simply and directly as possible. Intellectual graffiti, political cartoons, kids drawings. A language for the 21st century.' It is remarkable that through the ancient medium of drawing Perjovschi is able not only to match the rapid response time of today's media society but also to form a cutting intellectual critique and analysis of that society. With refreshing clarity and honesty he cuts through the gloss of fashion, media hype and political rhetoric to expose the instruments of control and power at work in our contemporary global society. He has equipped himself with one of the best survival tactics, the ability to see the funny side of a dire situation.

Maeve Polkinhorn is assistant curator at Tate Modern, London and curated Dan Perjovschi's *The Room Drawing*.





Orașul și frontiera: singularități comune

Cristian NAE

Granița din mijlocul orașului: prezent, contemporan, postcomunist

„Cum să concepi și să produci o reflecție asupra prezentului?” Această întrebare, la o primă privire atât de abstractă, deopotrivă generală și vagă, constituie punctul de pornire al proiectului realizat sub coordonarea lui Katrin Klingan și Ines Kappert și concretizat prin atipicul *reader* intitulat *Leap into the City*, publicat de Du Mont Literatur und Kunst Verlag în 2006. În cadrul său, sensul acestei întrebări se concretizează însă prin intenția mărturisită a proiectului de a analiza imaginea de sine a șapte orașe Sud-Est Europene (Chișinău, Ljubljana, Pristina, Sarajevo, Sofia, Varșovia și Zagreb) și de a contura simultan prejudecățile ce le înconjoară, sesizabile la nivelul temelor și formatelor recurente ale discursului identitar european, prin practicarea diferenței reciproce între cele două imagini construite discursiv — a punerii lor în abis. Căci prin reprezentarea prezentului, discursului îi scapă de altfel tocmai caracterul evenimential, de survenire liberă a prezenței, a actului de a fi prezent. Dincolo de sensul unei configurații spațiale, delimitate geo-politic, sau de cel al unei temporalități determinate pur referențial (contemporaneitate), prezentul riscă astfel a nu putea fi privit altfel decât în absență, în *actul lipsei sale*, pe care însuși discursul o produce reducând-ul la coordonatele tacit utilizate pentru a-l putea recunoaște ca prezentul *nostru* — deopotrivă al unei regiuni geografice în imanența căreia coexistă cartografiile plurale ale unor identificări culturale, etnice sau religioase, al unor forme de viață socială specifice și în continuă modificare, al unei istorii în continuă rescriere.

Asumând convingerea că expunerea diferențelor dintre formele cotidiene de viață urbană teoretizate cultural poate oferi o analiză critică mai pertinentă decât reconstrucția unor identități geo-politice sub tutela unui reper conceptual generic, comun împărtășit, proiectul reformulează astfel problema distorsionării ideologice a „reflecției asupra prezentului” prin

camera de lectură

Leap into the City. Chișinău, Sofia, Pristina, Sarajevo, Warsaw, Zagreb, Ljubljana. Cultural Positions, Political Conditions. Seven Scenes from Europe. Du Mont Literatur und Kunst Verlag, Cologne, 2006, 600 pagini, 190 planșe color.

definirea prealabilă a acestui termen. Iar ceea ce se cere în mod special reconsiderată în această ipostază a condiției contemporane este problema singularității locale; sarcină cu atât mai dificilă cu cât este vorba de un spațiu geo-politic devenit sinonim cu ideea de tranziție sau de perpetuă reconstrucție identitară odată cu așa-numita „condiție postcomunistă.”

Diferențe globale / identități locale

În fapt, formalizarea discursivă a condiției socio-politice actuale într-o sintagmă precum cea de „postcomunism” riscă a o reduce la o imagine generică, reificată în corsetul unor inevitabile prejudecăți. Nu mă refer doar la acele prejudecăți constituite la nivelul vizibil al clișeelelor identitare, ci și la influența celor tacite, puse în joc prin însăși alegerea unei metode de prezentare, ce influențează prin selectare și decupaj semnificația locală a fenomenului încadrat. Cum să produci, așadar, un discurs care să evite poziționarea în situația unui producător de putere și a unui mediator al ideologiilor în vigoare, *practicând* perspectivele cotidiene, realitățile sociale și practicile estetice pe care, în același timp, le conține și prezintă teoretic? Ce formă, ce reguli de producere și, mai ales, ce efecte asupra realului are un discurs precum cel al *reader*-ului în cauză, în care se relaționează problemele sociale discutate în Varșovia, relevanța socială a artei în Chișinău sau practicile narative prin intermediul cărora sunt creați eroii în Bosnia-Herzegovina?

Încercând să răspundă întrebărilor de mai sus, discursul cărții ce concretizează într-un produs final inedit, fluxul informațional al celor trei ani de colaborări între actorii culturali ai orașelor amintite, colaborări inițiate de Kulturstiftung des Bundes și gestionate de cei doi editori (Katrin Klingan și Ines Kappert) cu sprijinul lui Marius Babias, Mathias Greffrath și Georg Schöllhammer, optează pentru o formă intergenerică, deopotrivă artistică și teoretică, în cadrul căreia interesele tematice sunt înglobate într-un hipertext ce intersectează perspectivele teoretice ale textelor și imaginilor selectate fără a decide și organiza (ierarhic) între acestea poziția de comentariu și obiect comentat. La nivelul metodei de comunicare, el combină conversația cotidiană, interviul și reportajul, discuția publică, înregistrarea fotografică și comentariul vizual asupra spațiului public, proiectele artistice de intervenție critică, înscenarea textului dramatic și eseul filosofic socio-politic. De altfel, opțiunea pentru decentralizarea perspectivei de abordare se regăsește chiar și la nivelul rațiunilor selectării orașelor prezentate nu în calitate de reprezentanți politici ai unor națiuni ori de scene culturale exemplare, ci în cea de puncte de focalizare ale „relațiilor private” și colaborării informale ce constituie micropolitica tacticilor discursive .

Pe scurt, ceea ce editorii aleg să opună privirii externe, pretins obiective și panoramice asupra vieții urbane este potențialul critic al unei contrapriviri fragmentare, imanentă și idiosincrazică, care construiește identitatea culturală a fiecărui loc pornind de la problematica socio-politică specifică fiecăruia. Particularizării prin intermediul opoziției dintre diferențele specifice și identitatea globală i se substituie astfel cea transversală dintre singularitatea contextului socio-politic și diferențele culturale globale.

Politicile cotidianului

Alături de efectul critic al practicilor relaționale și colaborative, dublat de opțiunea montării paralele a perspectivei imanente și a celei „străine”, remarcabil la proiectul în cauză este rolul politic oferit practicilor cotidiene în specificarea identității sociale a fiecărui oraș și a interacțiunilor umane pe care le permite. Selectând ca punct de plecare investigarea sensurilor locale ale

contemporaneității în fiecare dintre orașele traversate, prin intermediul contingenței opiniilor asupra sensurilor sale relevante formulate de cei aproximativ 50 de actori culturali, artiști vizuali, esești politici, dramaturgi, sociologi sau curatori prezenți în proiect, *Leap into the City* manifestă tocmai diversitatea nivelurilor de înțelegere ale unei situații politico-sociale desemnate sub aceeași etichetă conceptuală. Pe de o parte, contextul „postcomunist” cuprinde un sens istoric, cel al memoriei războiului privită ca activitate a strategiiilor și respectiv a tacticilor de reamintire a acestuia (Sarajevo), sau cel al unei națiuni în interstițiu, aflată sub protectoratul O.N.U., concretizat prin practicile cotidiene de ignorare/integrare ale acestor condiții exterioare (Kosovo); cuprinde, de asemenea, o determinare socio-culturală, caracterizată prin eclectism vizual și consumismul iresponsabil, lecturat la nivelul codurilor vizuale ale orașului și al practicilor de formatare a sferei publice respective (Sofia). Acestea relevă o atitudine specifică față de înțelegerea identității europene, oscilând între irelevanța socială a culturii mediatice și euforia consumistă. Pe de altă parte, orașele cele mai apropiate de „condiția europeană”, cosmopolita Ljubljana ori deja critica poziție culturală a Varșoviei se dovedesc a răspunde prin strategii identitare specifice disipării condiției de avanposturi ale occidentului odată cu delegitimarea ideologiei separatiste de tip comunist.

Ceea ce se obține în cele din urmă prin exploatarea potențialului critic al cotidianului este, așadar, reconsiderarea conceptului de sferă publică, ca spațiu care oferă sens actelor cotidiene, în cadrul căreia macro și micro-politica își mărturisesc parțialele suprapuneri și diferențele specifice. Ea devine astfel locul în care sarcina critică a artei, în calitate de formator al identităților culturale, este testată în perspectiva efectelor sale sociale reale, al prizei sale efective și nedistorsionate ideologic în real, la nivelul problemelor ce formează interacțiunea publică.

Arta în spațiul critic: singularități comune

Utilizând ca metodă reflexivă poziționarea locală în imanența orașului, *reader*-ul propune prin urmare și o lectură proprie a spațiului urban est-european, deopotrivă ca simptom al experiențelor modernității recente și ca focar de concretizare al raporturilor mutuale dintre artă și contextul său socio-politic, marcat de situarea în proximitatea Uniunii Europene. Căci, nu în ultimul rând, în intenția utilizării unei metode de cercetare perspectivele se află și aceea de a exersa conștiința critică a publicului local cu privire la condițiile socio-politice ale artei contemporane. Forța pe care o emană sublinierea diversității problemelor comune reperate în viața socială a fiecărui oraș supus analizei se traduce la nivelul teoriei critice a artei tocmai prin oferirea unei lucide analize a funcției sale în societățile est-europene contemporane. Spre exemplu, precaritatea abordării condiției feministe, temă recurentă a criticii culturale contemporane, este contrabalansată de importanța discutării semnificației „protectoratului” în Kosovo.

În cele din urmă, investigarea modurilor de acțiune socială ale artei contemporane în fiecare dintre scenele artistice traversate conduce la specificarea unei condiții culturale critice singulare, la conștientizarea căreia explorările similare proiectului în cauză participă exemplar. Or, dezvoltarea unei conștiințe critice locale reprezintă încă o sarcină majoră a scenei artistice în calitate de actor cultural al construcției europene. Câtă vreme construcția sa identitară socio-politică este în schimbare, identitatea artei contemporane est-europene reprezintă la rândul său un punct focal într-o geografie culturală mobilă. Iar *Leap into the City* demonstrează faptul că identificarea singularității problemelor trăite în comun pot oferi adoptării mimetismului necritic alternativa firească a cooperării dialogale.

The City and the Border: Common Singularities

Cristian NAE

the reading room

Leap into the City. Chişinău, Sofia, Pristina, Sarajevo, Warsaw, Zagreb, Ljubljana. Cultural Positions, Political Conditions. Seven Scenes from Europe. Du Mont Literatur und Kunst Verlag, Cologne, 2006,

The Border from the Core of the City: present, contemporary, post-communist

“How to envisage and reflect on the present?” This question, so abstract at first sight, in the same time general and vague, is the starting point for the project realized under the coordination of Katrin Klingan and Ines Kappert and finalized in the atypical reader *Leap into The City*, published by Du Mont Literatur und Kunst Verlag in 2006. In the frame of the book, the meaning of the above question becomes clearer once perceived the project's avowed intention to analyze the self-image of seven East-European cities (Chişinău, Ljubljana, Pristina, Sarajevo, Sofia, Warsaw and Zagreb) and to simultaneously reveal the prejudices surrounding them, distinguishable on the level of the recurrent themes and formats of the identity European discourse, by practicing the mutual difference between the two discursive constructs - their mise-en-abime. For, by re-presenting the present, the discourse misses the event-like character, the condition of a free happening of the presence, of the act of being-present. Beyond the meaning of a spatial configuration, geo-politically defined, or the temporal one, referentially fixed as contemporaneity, there is the risk of not being able to regard the present otherwise but as an absence, as the act of missing, an absence produced by the discourse itself in its reduction to the coordinates implicitly used to understand it as our present- at once that of a geographical region within which co-exists multiple mappings of cultural, ethnic or religious identifications, of certain specific and continuously modifiable forms of social life, of a history continuously re-writing itself.

In the conviction that the presentation of the differences among quotidian forms of urban life culturally theorised can result in a more relevant critical analysis than the reconstruction of certain geo-political identities under a generic conceptual landmark, commonly shared, the project thus reconcieves the problem of the ideological distorsion of the "reflection upon the present" by a preliminary definition of this term. Given this aspect of the contemporary condition, the major point to be reconsidered is the question of the local singularity; a difficult task since we are dealing with a geo-political space lately became synonymous with the idea of transition or incessant identity reconstruction with the so-called "post-communist" condition.

Global differences / local identities

Actually, the discursive formalization of the present-day socio-political condition in a syntagm such as "post-communism" risks to reduce it to a generic image, reified in the confinements of unavoidable prejudices. I am not talking only about those prejudices constituted on the surface level of identity clichés, but also about the influence of the tacit ones, called into play by the very choice of a method of presentation, influencing by selection and framing the local significance of the framed phenomenon. Therefore, how to produce a discourse that should avoid the situation of a power producer and of a mediator of current ideologies, by practicing the quotidian perspectives, the social realities and the aesthetic practices that, at the same time, it contains and theoretically presents? What form, what rules of production and, especially, what effects upon the real has a discourse like the present reader's one, relating the social problems discussed in Warsaw, the

social relevance of art in Chişinău or the narrative practices by which we create heroes in Bosnia-Herzegovina?

Attempting to answer the above-raised questions, the discourse of the book objectifying in an uncommon result the informational flux of the three years of collaborations among the cultural actors of the already mentioned cities, initiated by the German Federal Cultural Foundation (Kulturstiftung des Bundes) and coordinated by the two editors (Katrin Klingan and Ines Kappert), with the support of Marius Babias, Mathias Greffrath and Georg Schöllhammer, opts for a inter-generic form, at once artistic and theoretic, where thematic approaches are integrated in a hypertext intersecting the theoretical perspectives of the selected texts and images without deciding and organizing among them the positions of the commentary and the commented object. On the level of the method of communication, it combines ordinary conversation, interview and reportage, public discussion, photographic recording and visual commentary on public space, the staging of the drama and the socio-political philosophical essay. Besides, the intended attempt of de-centering the approach is noticeable even when it comes to the criteria for selecting the cities, presented not as political representatives of a nation or as exemplary cultural scenes but as points of condensation for the “private relations” and the informal collaboration which constitute the micro-politics of the discursive tactics employed.

In sum, what the editors choose to oppose to the external, professedly objective and panoptical view upon the urban life is the critical potential of a fragmentary counter-view, immanent and subjective, that builds the cultural identity of each place starting from its specific socio-political problems. The particularization through the opposition between specific differences and global identity is thus replaced by the transversal one between the singularity of the socio-political context and the global cultural differences.

The politics of every-day life

Besides the critical effect of the relational and collaborative practices, doubled by the option for a parallel montage of the immanent and the “stranger” perspectives, remarkable for the present project is also the political function assigned to the every-day practices in specifying the social identity of each city and the subsequent human interaction thus made possible. Selecting as a starting point the investigation of the local meanings of contemporaneity in each of the cities passed-through, by means of the contingent opinions upon its relevant meanings expressed by the around 50 cultural actors, visual artists, political analysts, play writers, sociologists or curators involved, *Leap into the City* reveals the diversity of its levels of understanding a socio-political situation designated under the same conceptual label. On the one side, the “post-communist” context comprises a historical meaning — the memory of the war regarded as a continuous activity of the strategies and the correspondent reminding tactics (Sarajevo), or the meaning of a nation in interstice, fallen under the UN protectorship, which is materialized by the every-day practices of assimilating/ ignoring this external conditions (Kosovo). It also comprises a socio-cultural determination, characterized by visual eclecticism and careless consumption, lectured at the level of visual codes of the city and of the practices of formatting the public sphere (Sofia). The former reveal a specific attitude towards the understanding of the European identity, caught between the social irrelevance of the media culture and the consumerist euphoria. On the other

hand, being the closest cities to the “European condition”, Ljubliana or the already critical cultural position of Warsaw prove to respond by means of specific identity strategies to the loss of their ancient condition of western *avant-posts* with the disparagement of the communist separatist ideology.

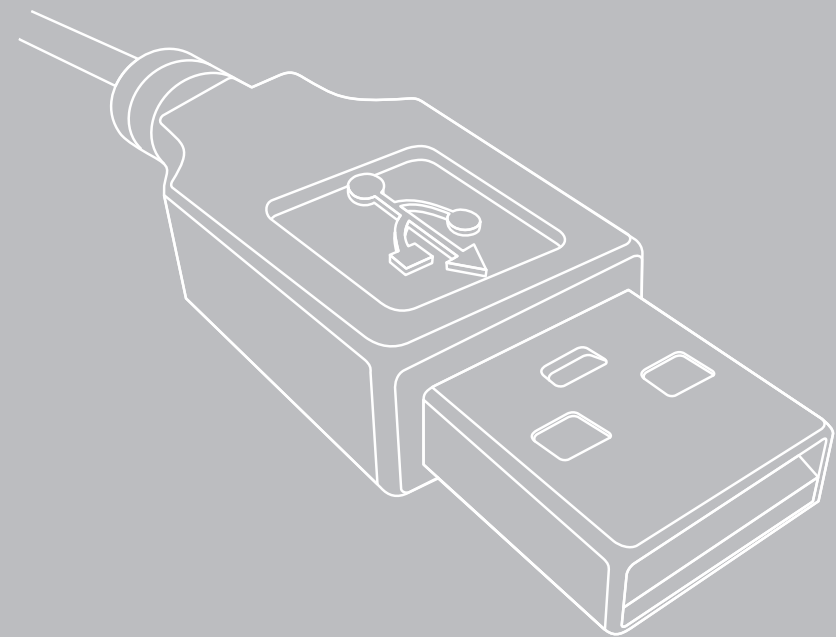
What is eventually gained by exploring the critical potential of the every-day life is, thereafter, a new questioning of the concept of public sphere, as a space that gives meaning to every-day actions, within which macro and micro-politics prove their half-way superpositions and their specific differences. Consequently, it becomes the site for testing the critical task of art as formative of cultural identities, in the light of its actual social effects, of its effective and ideologically undistorted approach to reality, from the perspective of the problems formatting public interaction.

Art in the critical space: common singularities

Using as a reflexive method the local positioning in the immanency of the city, the reader consequently proposes a personal reading of the East-European urban space, both as a symptom of the experiences of recent modernity and as a focus of the mutual relations between art and its socio-political context, marked by the proximity of the EU For, last but not least, using a perspectivist method of research also aims at exercising the critical consciousness of the local public regarding the socio-political conditions of contemporary art. The force of underlining the diversity of the common problems encountered in the social life of each city analyzed is reflected on the level of the critical theory of art by the capacity to offer a lucid analysis of its function in East-European contemporary societies. For instance, the precarious approach of the feminist condition, recurrent theme of contemporary cultural criticism, is counterbalanced by the necessity and immediacy of discussing the significance of “protectorship” in Kosovo.

Finally, the investigation of the ways contemporary art socially acts on each of the artistic scenes taken into account leads to the specification of a singular cultural condition. In this respect, explorations such as the present project's research represent a major contribution in making people aware of this matter of fact. Or, the development of a local critical consciousness is still one of the major tasks for the artistic scene as a cultural actor in the European construction. As long as its socio-political identity condition is changing, the identity of East-European contemporary art is, in turn, a focal point in a mobile geography. *Leap into the City* proves that identifying the singularity of the commonly shared problems can offer the natural alternative of a cooperative dialog to the adoption of uncritical mimetism.

Translated by Cristian Nae



personal local settings. tineri artiști în context

octombrie 2006 - februarie 2007

o serie de evenimente de artă contemporană produse de Galeria Vector din Iași în cadrul proiectului cARTier în colaborare cu Programul Cultural Elvețian în România - Pro Helvetia SDC

Mulțumiri / Acknowledgements

Daniela CIUBOTARIU
Sorana LUPU
Irina SCURTU



Platform Garanti Contemporary Art Centre, Istanbul, TR
new media center_kuda.org, Novi Sad - Belgrade, SCG
Vector Association, Iași, RO

supported by the Nordic Council of Ministers