



vector>

artă și cultură în context / art and culture in context

03/06

Publicat de / Published by:

Asociația Vector / Vector Association
Cuza Vodă 41
Iași, România
tel/fax: 0040 232 237486
e-mail: 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



Vector participă la proiectul *documenta 12 magazines*.
Vector is a contributor to *documenta 12 magazines*.

DOCUMENTA
MAGAZINES



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

Tipărit la / Printed at:
SERIMAGE, Iași

Preț: 10 RON
ISSN 1842 - 8657

Pe copertă / Cover:
Muzeul de Artă, Complexul Muzeal Național "Moldova," Iași
Art Museum, The National Museum Complex "Moldova", Iași

Vector - artă și cultură în context propune în deschidere o nouă serie de prezentări ale unor instituții de artă active în Sud-Estul Europei și în Orientul Mijlociu, conceperea unei inițiative instituționale din Vest care problematizează schimbul de cunoaștere între contexte și primul proiect realizat în Iași în cadrul programului *Backyard Residencies*. Cea de-a doua contribuție a revistei *Vector* la proiectul editorial *documenta 12 magazine* răspunde întrebării „Ce este viața ca atare (subiectificarea)?” atât printr-un text teoretic despre rezistența prin mica corupție în România comunistă, cât și printr-o serie de proiecte artistice propuse de artiștii și curatorii invitați, vorbind despre practica fotografică simultan integrată și opusă practicilor administrării identității, despre viața luată pe cont propriu ca proiect artistic, despre ascunderea la vedere a agresivității simplificate politic și despre reacția creativă la scenariile neolibérale. Secțiunea de teoria și critica recentă a artei abordează tema „criticii instituționale”, într-o serie de studii de caz despre situația producerii și intermedierei artei contemporane în Bulgaria, Ucraina și România. Alte secțiuni ale publicației *Vector* pun în discuție cazuri ale unor stiluri de viață cotidiană alternativă, ale unor angajamente în mediile tactice ori ale unor argumente despre organizarea unui festival de film.

Vector - art and culture in context proposes in the opening a new series of presentations of art institutions activating in South East Europe and Middle East, the conception of an Western institutional initiative which is questioning the knowledge exchange between contexts and the first project realized in Iași in the frame of *Backyard Residencies* program. The second contribution of *Vector* magazine to the *documenta 12 magazine* editorial project is answering the question “What is Bare Life (Subjectification)?” both by a theoretical text about the resistance through small corruption in communist Romania and by a series of artistic projects proposed by invited artists and curators, talking about the photographic practice as simultaneously integrated and opposed to the practices of identity administration, about life taken on one's own as an artistic project, about hiding in plain sight the politically simplified aggression and about the creative reaction to the neoliberal scenarios. The section assigned to the recent art theory and criticism approaches the “institutional critique” issue in a range of case studies about the situation of the production and inter-mediation of contemporary art in Bulgaria, Ukraine and Romania. Other sections discuss situations of alternative everyday lifestyles, of commitments in tactical media or certain arguments about the organization of a film festival.

cuprins / contents	
construind contexte_ relaționând contexte / building contexts_networking contexts	
Margarita DOROVSKA	
Despre InterSpace, Sofia, sau cum au ajuns să conteze noile medii	
Într-un context socio-cultural mai extins	4
ABOUT INTERSPACE, SOFIA, OR: HOW IT BECAME THAT NEW MEDIA	
MATTERS IN A BROADER SOCIO-CULTURAL CONTEXT	9
Kuda.org	
New Media Center_kuda.org, Novi Sad	13
NEW MEDIA CENTER_KUDA.ORG, NOVI SAD	18
Yane CALOVSKI	
Spațiul proiect <i>press to exit</i> : modalități de a reinventa o idee	22
PRESS TO EXIT PROJECT SPACE: WAYS OF REINVENTING AN IDEA	27
Basak SENOVA	
Producerea de conținut, crearea culturii și a vizibilității	
prin logica operațională a NOMAD	31
PRODUCING CONTENT, ESTABLISHING CULTURE AND VISIBILITY	
THROUGH THE OPERATIONAL LOGIC OF NOMAD	38
Galit EILAT	
Forbidden Games la Centrul Israelian pentru Artă Digitală, Holon	44
FORBIDDEN GAMES AT THE ISRAELI CENTER FOR DIGITAL ART, HOLON	48
Andrei SICLODI	
Investigații private, așa cum ni le dorim.	
Considerații asupra instituției de rezidențe pentru artiști:	
exemplul centrului de rezidențe Künstlerhaus Büchsenhausen	52
PRIVATE INVESTIGATIONS, THE WAY WE WANT THEM.	
CONSIDERATIONS ON THE INSTITUTION OF THE ARTISTS' RESIDENCY:	
THE EXAMPLE OF KÜNSTLERHAUS BÜCHSENHAUSEN	62
artiști în context / artists in context	
Aslı ÇAVUŞOĞLU	72
MORT LA CREIER	84
documenta 12 magazine	
ce este viața ca atare (subiectificarea)? / what is bare life (subjectification)?	
Sorin BOCANCEA	
RESISTANCE THROUGH SMALL CORRUPTION IN COMMUNIST ROMANIA	92
Rezistența prin mica corupție în România comunistă	99
Florin BOBU	
MITICĂ A LU LEANCA (MITICĂ, LEANCA'S SON)	106
Mitică a lu Leanca	115
Raluca VOINEA și Eduard CONSTANTIN	
TRYING TO BE A EUROPEAN CITIZEN. A REAL-LIFE PROJECT	116
Trying to be a european citizen. Un proiect <i>real-life</i>	126
Rana BISHARA	
SECRETIVE FACTS, PENDING FAMILIES	130
Fapte tănuite, familii în suspensie	134

Rozalinda BORCILĂ și Cristian NAE	
PAST FUTURES	138
stiluri de viață cotidiană / everyday lifestyles	
Ștefan TIRON	
A.S.C.N.O.U. Agenția Spațială de Călătorii Nocturne la Originile Universului.	
Mesaje reperate de la Bordul Navetei Pământ	162
S.A.N.V.O.U. THE SPATIAL AGENCY FOR NOCTURNAL VOYAGES TO THE ORIGINS	
OF THE UNIVERSE. MESSAGES RECEIVED ON BOARD OF THE SPACESHIP EARTH	166
angajamente tactice / tactical commitments	
Joanne RICHARDSON	
Amintirile unei video-activiste	170
MEMOIRS OF A VIDEO ACTIVIST	178
condiția critică: instituții / critical condition: institutions	
Dimitrina SEVOVA	
Nu mai există pesimism - exotismul este peste tot.	
Înapoi la realitate sau micro-abordările lucrului cu matricile instituționale	
în contextul artistic local	187
PESSIMISM NO MORE - EXOTICISM IS EVERYWHERE. BACK TO REALITY,	
OR MICRO-APPROACHES FOR HANDLING INSTITUTIONAL MATRICES	
IN THE LOCAL ART CONTEXT	196
Tamara ZLOBINA	
Nașterea instituțiilor. Activități din vacuumuri ucrainene	204
BIRTH OF INSTITUTIONS. ACTIVITIES FROM UKRAINIAN VOIDS	212
Alina ȘERBAN	
Instituția: partener sau adversar?	218
THE INSTITUTION: FRIEND OR FOE?	222
Cătălin GHEORGHE	
Situarea criticii de artă ca instituție în instituție	226
THE POSITIONING OF ART CRITICISM AS AN INSTITUTION	
WITHIN AN INSTITUTION	229
interviuri / interviews	
Vlad MORARIU	
Inter-text: celebrarea prin artă a schimbării. Festivalul de film Balkan Black Box	232
INTER-TEXT: CELEBRATING CHANGE THROUGH ART. BALKAN BLACK BOX FILM FESTIVAL	241
experiențe expoziționale / exhibitional experiences	
Kyd CAMPBELL, Basak SENOVA	
HTMLles EXPORT 2 [06] Belgrad Sofia Istanbul	249
HTMLLES EXPORT 2 [06] BELGRAD SOFIA ISTANBUL	252
camera de lectură / reading room	
Vlad MORARIU	
Celălalt punct de vedere: <i>Trilogia Balcanică</i>	254
THE OTHER POINT OF VIEW: THE BALKANS TRILOGY	257

Margarita Dorovska este colaboratoare a Asociației InterSpace în domeniul cercetării și dezvoltării și conduce din 2005 Fundația Cult.bg. Este specializată în studii culturale și manifestă un interes personal pentru politică și dezvoltarea *pattern*-urilor în arta și cultura contemporană. În ultimul timp activitatea sa s-a concentrat asupra problemei comunicării și formării de rețele în lumea artei din Europa de Est.

Despre InterSpace, Sofia, sau cum au ajuns să conteze noile medii într-un context socio-cultural mai extins

Margarita DOROVSKA

InterSpace a fost înființată cu nouă ani în urmă ca o asociație non-profit formată din artiști, informaticieni și producători media independenți. Începând cu acea dată, organizația s-a implicat activ în realizarea de proiecte artistice, în cercetare, educație și instruire, obiectivul său constant fiind contextualizarea și exploatarea potențialului noilor tehnologii, precum și aplicarea acestora în vederea construirii de rețele și comunități.

Recent, Joasia Krysa a avansat în *Curating Immateriality* o întrebare foarte importantă: dacă curatorul tradițional operează asemenea unui paznic într-o rețea centralizată, cum ar trebui să acționeze curatorii într-o rețea ramificată? Când mă gândesc la politicile și strategiile Asociației InterSpace, această semnalare îmi revine mereu în minte, determinându-mă să-mi pun la rândul meu o întrebare fundamentală – cât de descentralizate, de non-ierarhizate erau inițial rețelele și care au fost agenții catalizatori care au sprijinit și coordonat această transformare?

InterSpace a fost înființată cu nouă ani în urmă ca o asociație non-profit formată din artiști, informaticieni și producători media independenți. Începând cu acea dată, organizația s-a implicat activ în realizarea de proiecte artistice, în cercetare, educație și instruire, obiectivul său constant fiind contextualizarea și exploatarea potențialului noilor tehnologii, precum și aplicarea acestora în vederea construirii de rețele și comunități.

Am citit recent un interviu în care un artist bulgar, al cărui nume nu vreau să îl dezvălui, arăta că dezvoltarea în Bulgaria a noilor medii ar fi urmarea lipsei infrastructurii în domeniul artei și culturii, astfel, spațiul virtual devenind singura zonă de consolare a așteptărilor privind realitatea. Vremurile s-au schimbat atât de repede încât îmi este imposibil să mă întorc în trecut și să verific dacă într-adevăr aceasta ar putea fi cauza dinamismului pe care l-au căpătat noile medii în anii '90. Cu toate acestea, sunt foarte sigură că au fost oameni care nu au privit perspectivele evoluției sale doar ca pe un plan de rezervă sau ca pe un simulacru „de casă” destinat auto-promovării. Dacă acesta ar fi fost singurul imbold aflat la baza dezvoltării practicilor noilor media și a practicilor din spațiile virtuale, acestea nu ar fi reușit să reziste.

În același interviu, comentariile artistului erau însoțite de estimări matematice (calculule rapide sunt întotdeauna potrivite în domeniul artistic). Artistul afirma că, în perioada 1991-1999, în cariera sa artistică fusese investită suma de 120 000 \$, sub formă de costuri de deplasare, diurne, cazări, cataloage, costuri de producție și onorarii artistice. Artistul susținea că acest sprijin occidental a fost de

fapt reinvestit în economia occidentală, în hotelurile, liniile aeriene și rețelele de consum ale acesteia. Spre final, artistul revine la problema lipsei infrastructurii și arată că, deoarece sus-menționatele „investiții” s-au întors în locul de unde pleaseră, ele nu au adus nici o îmbunătățire materială substanțială sistemului cultural local și reamintește că la începutul anilor '90 o persoană trebuia să împartă computerul cu trei sau patru colegi și să aștepte de fiecare dată să îi vină rândul să-l folosească.

Nu mă voi folosi de acest prilej pentru a face speculații asupra primelor succese importante ale artiștilor bulgari la expozițiile internaționale de artă contemporană. Este vorba aici de o situație care, deși abordată cu o abilitate și un succes care variază de la o țară la alta, este familiară în regiune (și nu numai) și a fost suficient dezbătută. Folosesc acest exemplu pur și simplu pentru a face o paralelă între acest caz de legături externe și un caz intern și pentru a face cunoscute unele detalii despre eforturile unui grup de tineri artiști și activiști media care operează, fără a avea un sprijin local real și acces la resurse, nu numai în vederea dezvoltării lor personale ca artiști, ci și în vederea construirii mult-doritelor și mult-dezbătutelor infrastructuri și comunități, a contextului, în esență. Toate acestea au fost realizate treptat, într-o perioadă în care tehnologiile informaționale și comunicaționale erau departe de a fi considerate o necesitate de bază.



Mobile Studios in Sofia, May 2006

Când spun aceasta nu mă refer doar la InterSpace, ci la toți tinerii care, gândind în acest fel, au inițiat dorința de schimbare a modului de distribuție a puterii și de democratizare a scenei artistice. Fără eforturile numeroșilor prieteni și colaboratori și fără sprijinul inițial al Centrului Soros local (numit în glumă la acea vreme „al doilea minister al culturii”), unul dintre cele mai importante proiecte ale InterSpace din perspectiva îmbogățirii contextului și dezvoltării rețelei, *Cult.bg Server for Art and Culture*, nu ar fi fost posibil. Proiectul, lansat *online* în 2001, avea misiunea de a suplini lipsa mediilor specializate active în sfera artelor și culturii, prezentând evenimentele de pe scena culturală bulgară și analizând procesele aflate în desfășurare în acest domeniu. Celălalt obiectiv major al proiectului viza transformarea sa într-o rețea comunitară în care actorii din diferite grupuri sociale și culturale să poată să comunice, să prezinte idei, să organizeze colaborări și să se angajeze în activități tactice la un nivel local și internațional cât mai extins. La ora actuală Cult.bg este cel mai popular și mai



Mobile Studios in Sofia, May 2006

bine documentat *website* din Bulgaria în domeniul artei și culturii contemporane. Datorită structurii sale deschise, el reușește să includă pe lista colaboratorilor săi majoritatea instituțiilor culturale, organizațiilor artistice și artiștilor din Bulgaria, punându-le în schimb la dispoziție servicii gratuite, precum găzduirea de *site-uri*, cutii poștale electronice și liste de adrese. Crearea unei infrastructuri nu a fost totuși îndeajuns. Pornind de la experiența preliminară în organizarea cursurilor de instruire în domeniul publicațiilor electronice și acordând o atenție specială materialelor video și audio de pe Internet, au fost organizate și alte *workshop-uri*, croite de data aceasta pe măsura posibilităților oferite de server. Rețeaua se dezvolta treptat, iar secțiunile dedicate diverselor profiluri au început să fuzioneze. Departamentele interconectate axate pe arta sonoră, film, video și noile media au fost dezvoltate prin alte inițiative, precum radioul *online* „cult” și pregătirea de bază pentru producția de emisiuni radio, provocarea în sfera realizării de filme *Cinemasports*, întâlnirile lunare *the Upgrade* și bienala *Net_User Conference*. Ceea ce mi se pare deosebit de important în activitatea Asociației InterSpace este faptul că organizarea de tip laborator a acesteia oferă posibilități pentru experimentarea, dezvoltarea și testarea unor soluții tehnologice care, chiar și atunci când sunt concepute pentru a suplini necesitățile unui proiect artistic anume, au întotdeauna o valoare adăugată și produse reziduale care pot fi evaluate, reciclate, adaptate și aplicate unor situații culturale și sociale mai largi. *exStream* a fost un proiect desfășurat în colaborare, pe o durată de doi ani, în cadrul căruia cinci organizații de artă media din Europa au inițiat o platformă comună pentru crearea și distribuția artei noilor media. Proiectul s-a derulat între 2002-2004, iar un an mai târziu platforma tehnică a fost utilizată din nou, fiind adaptată de această dată pentru difuzarea *live* pe net a ședințelor consiliului municipal de la Sofia, în cadrul unui proiect ce viza o politică locală transparentă. Un alt exemplu foarte recent este *Bluetooth_Graffiti* – un proiect artistic semnat de Petko Dourmana, a cărui realizare a dat un impuls dezvoltării unei platforme tehnologice media cu orientare strategică, ce permitea un transfer în dublu sens (primire și încărcare) de imagini, materiale audio și video prin intermediul unor noduri *bluetooth*.

Desigur, inițiative precum crearea primei platforme de bloguri din Bulgaria, proiectele de *web streaming*, transmiterea de programe radio *online* și instruirea în domeniul instrumentelor multimedia de tip *open source* sunt dificil de comunicat, atrăgând la început o participare foarte restrânsă. Ele erau orientate cu preponderență către producerea de cunoaștere fără beneficii imediate și trebuie reținut faptul că aceste procese s-au dovedit eficiente pe termen lung – susținându-i pe artiști și activiști în dezvoltarea aptitudinilor tehnologice de bază, în găsirea de posibilități strategice inedite și în conectarea la rețelele strategice internaționale. În plus, impactul s-a reflectat și asupra sectorului industriilor creative orientate spre profit.

Contextul internațional mai vast a avut întotdeauna un impact asupra activității organizației și a implicării sale comunitare. Au fost realizate pe bază de colaborare mai multe proiecte uriașe, care conectează activitățile locale la diferitele noduri culturale din Europa pentru crearea unei rețele a practicilor culturale inovatoare.

- On Difference#2 Grenzwertig a avut loc în 2005-2006; s-a ocupat de situația artei contemporane în condițiile globalizării și a făcut obiectul unei expoziții importante organizate la Württembergischer Kunstverein, Stuttgart și dezvoltate în colaborare cu diverși curatori și instituții din Budapesta, Sofia, Ljubljana, Rio de Janeiro, Seoul și New Delhi. Ca o componentă simultană a acestui proiect, au existat evenimente locale de diferite formate care creau o punte de legătură între subiectul general și contextele locale. Evenimentul de la Sofia s-a axat pe practicile artistice și culturale critice, preocupate de dezvoltarea socială, politică, economică și urbană, care au fost prezentate de o serie de tineri artiști și realizatori de film sub forma unor materiale video instructive sau de tip „how-to”.
- Mobile Studios a fost un proiect-pilot la nivelul rețelei internaționale, ce viza un laborator de producție autonom destinat tinerilor artiști, muzicieni, interpreți și realizatori din domeniul cultural. Mobile Studios (inițiat de Public Art Lab, Berlin) era alcătuit din trei unități corespondente: editorial, talk și live. *Instalațiile și intervențiile urbane care s-au desfășurat în cadrul Live Studio, ca și discuțiile și dezbaterile din cadrul Talk Studios au fost prelucrate și difuzate de Editorial Studio în diferite formate. De asemenea, procesele de producție și difuzare au beneficiat de maximă vizibilitate.*

La Sofia, platforma mobilă de comunicare s-a preocupat intens de subiecte de actualitate precum: arta publică, dezvoltarea publicului și medierea artei. Programul zilnic era structurat pe baza unor formate de dezbateri și expoziționale diverse, precum “glance through the fence” [privitul dincolo de gard], o inițiativă ce viza orientarea perspectivei regionale către artele contemporane din Europa de Sud-Est prin invitarea de curatori din țările vecine, sau întâlnirile speciale Upgrade, care prezentau instituțiile culturale din Bulgaria.

- În acest an InterSpace va colabora cu trei organizații de artă media: ISIS Arts (Marea Britanie), RIXC (Letonia) și BEK (Norvegia) pentru implementarea proiectului At Home in Europe. Scopul său principal este acela de a facilita deplasarea și schimburile între artiștii și arta media din patru țări europene foarte diferite. Proiectul At Home in Europe se îndreaptă către producția și distribuția de opere artistice ce folosesc tehnici digitale și promovează cooperarea și dezvoltarea profesională între organizațiile partenere. Activitățile proiectului includ centre artistice, o serie de workshop-uri, o invitație internațională pentru scurt-metraje și turneul de proiecții de film Big M.
- Tot în 2007, InterSpace va lucra pentru dezvoltarea proiectului unui sediu artistic permanent, o dimensiune esențială a acestuia fiind colaborarea cu patru centre artistice din Europa de Est și cu Akademie Schloss Solitude din Stuttgart. Proiectul intitulat Opening Our Closed Shops își propune să elimine dezechilibrul dintre Europa de Est și cea de Vest în sfera schimburilor artistice și să acorde o atenție reală dezvoltării unui dialog consistent între diferitele scene artistice, aducând astfel un modest tribut extinderii și deschiderii lumii artistice contemporane.

Inevitabila instituționalizare a deja renumitei asociații a făcut ca InterSpace să devină mai operativă, mai preocupată de obiective strategice, i-a sporit

up: The Big M screening platform, At Home in Europe project, photo: Sharon Bailey.

down: Net User_3 conference, August 2005, St. Anastasia Island, BG.



capacitatea de distribuție și organizare a resurselor și i-a permis să-și asume proiecte internaționale de mare anvergură. Latura negativă a acestei instituționalizări cuprinde riscul ca structura sa lărgită să micșoreze capacitatea organizației de a rămâne în legătură cu entitățile neoficiale și cu indivizii. În plus, așa cum s-a sugerat la începutul articolului, faptul de a opera în cadrul unor rețele ramificate modifică modalitățile de selectare a conținutului și de administrare a creației simbolice. Aceasta deschide canale de comunicare și lărgeste accesibilitatea, dar cu siguranță nu diminuează procesul de bază de stabilire a grupurilor interne și externe și de negociere a valorilor. Schimbarea socială realizată prin mediul comunicativ îl de-centralizează pur și simplu pe curator, conducând la o dinamică extremă a producției și schimbului care transformă vechea ordine într-una cu totul nouă. Acestea sunt circumstanțele care trebuie avute în vedere, deoarece ele dau naștere unor noi tipare de management cultural. Axându-se pe implicațiile acestui subiect, în vara aceasta curatorul Galia Dimitrova va organiza cea de-a patra ediție a Conferinței *Net_user* și o tabără de lucru internațională care se va desfășura la o cabană din Munții Balcani. Aici se vor reuni teoreticieni și practicieni din domeniu, care vor dezbate subiecte precum rețelele sociale *web*, practicile curatoriale pe Internet, *eco-networking*-ul, mediile tactice și grafica tridimensională pe Internet. Acest eveniment poate fi considerat o tentativă timidă de construire și interconectare a contextelor, dar eu personal sunt convinsă că în acest fel noile media au început să capete semnificație în contexte sociale și culturale mai extinse.

Traducere de Irina Scurtu

About InterSpace, Sofia, or: How it Became that New Media Matters in a Broader Socio-cultural Context

Margarita DOROVSKA

Margarita Dorovska collaborates in research and development with InterSpace Association and since 2005 has been running Cult.bg Foundation. With a background in cultural studies and personal interest in the politics and development patterns in contemporary art and culture, a recent focus in her work is the topic of communication and networking in arts in Eastern Europe.

In *Curating Immateriality* Joasia Krysa recently put forward a very significant question: if the traditional curator operates as a gatekeeper in a centralized network, how should curators operate in a distributed network? In thinking about the politics and strategies of InterSpace Association it is this alert sentence that recurrently comes to my mind and has led me towards a fundamental question – how decentralized, non-hierarchical networks appeared in the first place and which were the catalyst agents that assisted and managed this transformation? InterSpace was founded nine years ago as a non-profit association of artists, informatics engineers and do-it-yourself media makers. Since then the organization has been active in realizing of art projects, organizing of events, in research, education and training, with a constant goal to contextualize, exploit the potential of and apply new technology to network and community building. Recently I came across an interview with a Bulgarian artist, whom I want to leave anonymous, explaining that the rise of new media in the country has come as a result of the lack of infrastructure in arts and culture and therefore virtual space has become the only consolation zone for all the expectations towards reality. The times have changed so fast that it is not possible for me to wind back and verify if this can be taken as the main cause of the new media energy in the 1990s. Still, I am quite sure there were people who had seen its development perspectives not only as a *plan b* or a home made simulacrum used for self-staging. If this was the only drive towards the new media practices and practices based in virtual spaces, they wouldn't have sustained. In the same artists' interview comments are followed up with mathematic calculations (quick arithmetics are always fashionable in the arts). The artist addresses the amount of 120 000 US dollars of investment in this individual artist's career in the period 1991-1999, made in the form of travel costs, *per diems*, accommodation, catalogues, production costs and artistic fees. The artist reports that this Western support has in fact been reinvested in the Western economy in its hotels, airlines, and consumption chains. In conclusion, the artist goes back to the issue of a lack of infrastructure and the fact that in returning home, none of these “investments” brought substantial material improvement to the local

InterSpace was founded nine years ago as a non-profit association of artists, informatics engineers and do-it-yourself media makers. Since then the organization has been active in realizing of art projects, organizing of events, in research, education and training, with a constant goal to contextualize, exploit the potential of and apply new technology to network and community building.

building contexts_networking contexts

cultural system and reminds that in the beginning of the 1990s, the same person had to share a computer with three or four colleagues, waiting in line to use it.

I will not take this as an occasion to speculate about the first major breakthroughs of Bulgarian artists at international contemporary art shows. This is example of a situation which, although managed with different agility and success from one country to another, is familiar in the region, and beyond, and has been sufficiently discussed. I use this example simply in order to put this outwards-bound case next to an internal one in order to share some details about the efforts of a group of young new media artists and activists working without real local support and access to resources, not only for their personal development as artists, but also for the building of longed for and talked about infrastructures, communities and essentially – context. And all these was slowly reached at a time, when informational and communicational technologies was obviously not considered even as a basic necessity.

In stating this, I must specify that I do not mean only InterSpace, but all the young likeminded people who set the mood for change in power distribution and for the democratization of the arts scene. Was it not for the efforts of many friends and contributors and the initial support of the local Soros centre (jokingly called at that time 'the second ministry of culture'), one of the most significant projects of InterSpace with regards to context enrichment and network development – *Cult.bg Server for Art and Culture* would not have been possible. This project was launched online in 2001 with the mission to fill the lack of active specialized media in the field of arts and culture with the function to presents what is happening in the cultural scene in Bulgaria and to analyze the scene's ongoing processes. The other main plan of the project was its development into a community network where players from different social, and cultural groups can communicate, present ideas, build collaborations and join tactical activities on broad local and international levels. Currently *Cult.bg* is the most popular and informative website for contemporary art and culture in Bulgaria. Because of its open structure, it manages to involve in its contribution base and management most of the cultural institutions, art organizations and artists in Bulgaria, while at the same time providing them with free services, such as web hosting, mail boxes and a mailing list.

Offering infrastructure was however not enough. Building on preliminary experience with organizational training courses on electronic publishing with a special focus on video and audio on the internet, further workshops were organized, this time tailored according to the possibilities provided by the server. The network was slowly growing and profile sections began to emerge. The interconnected departments of sound art, film and video and new media were enhanced through further initiatives such as the online radio *cult* and basic trainings for radio show production, the *Cinemasports* filmmaking challenge, the *Upgrade* monthly meetings and the biennial *Net_User Conference*.

What I find of special importance in the work of InterSpace is that its lab division provides for experimentation, development and testing of technological solutions which, even when conceived for the needs of a specific art project, always have their added value and residual products which can be evaluated, recycled, customized and applied to wider cultural and social situations. *exStream* was a two-year collaborative project in which five media art organizations in Europe established a common platform for the creation and distribution of new media art. The project took place from 2002-2004 and a year later the techical platform came into use again, this time adapted for the live web-streaming of the Sofia municipal council sessions - a project aimed at local policy transparency. Another very recent example is *Bluetooth_Graffiti* – an art project by Petko Dourmana, the realization of which gave impulse for development of a tactical media technological platform, allowing for two-way communication (receiving and uploading) with images, audio and video through bluetooth nodes.

Of course initiatives such as starting the first blogging platform in Bulgaria, web streaming projects, online radio broadcasting and trainings in open source multimedia instruments are difficult to mediate and attracted extremely narrow participation in the beginning. They were oriented mainly towards knowledge production without necessarily immediate capitalization on it and it should be

kept in mind that these processes took effect in the long run – in supporting artists and activists to further develop basic technology-related skills, to find tactical outreach possibilities and to link to strategic international networks. Additionally, the impacts even fed into the profit oriented creative industries sector.

The broader international context has always impacted the organization's work and its community commitment. Several huge collaborative projects were realized which link the local activities of different cultural nodes within Europe for the networking of innovative cultural practices.

- On Difference#2 *Grenzwertig* took place in 2005-2006 and dealt with the situation of contemporary art under conditions of globalization and was reflected in a major exhibition in Württembergischer Kunstverein, Stuttgart developed in collaboration with different curators and institutions from Budapest, Sofia, Ljubljana, Rio de Janeiro, Seoul and New Delhi. A simultaneous component of this project was the local events of different formats which all related the general topic to their local contexts. The programme in Sofia took a focused look at critical practices of art and culture, concerned with social, political, economic and urban developments, addressed by young artists and filmmakers in the form of instructional or „how-to“ videos.

- The *Mobile Studios* was the internationally networked pilot project of a mobile, autonomous production laboratory for young artists, musicians, performers and cultural programmers. Mobile Studios (initiated by Public Art Lab, Berlin) consisted of three corresponding units: editorial, talk and live. The installations and urban interventions that took place in the Live Studio, as well as the conversations and discussions of the Talk Studios, were transformed and broadcast in the Editorial Studio in various formats. The production and broadcast processes was made visible at the same time.

In Sofia the mobile communication platform was densely engaged with daily topics including: public art, audience development and mediation of art. The daily program was structured in various talk and exhibition formats including "glance through the fence", an initiative to draft a regional perspective towards contemporary arts in South Eastern Europe, by inviting curators from neighbouring countries and the specially hosted Upgrade meetings, which presented cultural institutions from Bulgaria.

- This year InterSpace will cooperate with three media art organisations: ISIS Arts (UK), RIXC (Latvia), and BEK (Norway) for the implementation of the At Home in Europe project. Its main aim is to facilitate the movement and exchange of artists and media art in four very different European countries. At Home in Europe is directed at the production and distribution of artworks using digital media and promoting co-operation and professional development between the partner organisations. The project activities include artists' residencies, a series of workshops, an international call for short films, and the Big M touring programme of film screenings.

This year InterSpace will cooperate with three media art organisations: ISIS Arts (UK), RIXC (Latvia), and BEK (Norway) for the implementation of the At Home in Europe project. Its main aim is to facilitate the movement and exchange of artists and media art in four very different European countries. At Home in Europe is directed at the production and distribution of artworks using digital media and promoting co-operation and professional development between the partner organisations. The project activities include artists' residencies, a series of workshops, an international call for short films, and the Big M touring programme of film screenings.

- Also in 2007 InterSpace is working towards the development of a permanent art residence programme, an integral part of which will be cooperation with four art centres in Eastern Europe and Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. The project titled Opening Our Closed Shops aims to cope with the imbalance of exchange in arts between Eastern and Western Europe and to bring genuine attention to and develop consistent dialogue between different art scenes thus giving a very modest tribute to the broadening and openness of the contemporary art world.



The inevitable institutionalization of the already established association made InterSpace more operational, more focused on strategic goals, increased its capability to distribute and organize resources and allowed for the undertaking of large-scale international projects. The negative side to this institutionalization is the possibility that increased structure weakens the organization's capacity to maintain its connections to informal constellations and individuals. Additionally, as suggested in the beginning of this article, operating in distributed networks changes the methods of content selection and management of symbol creation. It opens up communication channels and broadens accessibility but clearly does not diminish the basic process of setting inner and outer groups and negotiating values. The social change achieved through a communicative environment simply de-centralizes the curator, leading to extreme dynamics of production and sharing and essentially changes the entire old order to a new one. These are circumstances that are to be considered as they result in new patterns of cultural management. Devoted to this subject area, this summer curator Galia Dimitrova organizes the fourth edition of *Net_user* Conference and international working camp that will take place in a chalet high in the Balkan mountains, gathering network theorists and practitioners around issues such as social web networks, network curating, eco-networking, tactical media and 3D graphic networking. This can be viewed as a tiny gesture in building upon and linking contexts, but in fact I believe this is how new media began to make sense in broader social and cultural contexts in the first place.

construind contexte_relacionând contexte

New Media Center_kuda.org, Novi Sad

Kuda.org

Centrul New Media Center_kuda.org este o organizație culturală independentă din Novi Sad, Serbia, care din anul 2001 reunește artiști, teoreticieni, activiști media, cercetători și publicul larg din domeniul tehnologiilor informației și ale comunicațiilor și pentru cercetarea noilor relații culturale, a practicii artistice contemporane și a problematicii sociale. Centrul New media center_kuda.org creează o platformă pentru dialogul deschis, pentru metode alternative de educație și de cercetare. Problematika socială, cultura media, noile tehnologii și arta, principiile *Open Source* și *Free Software* sunt printre subiectele de care se ocupă kuda.org. Center_kuda.org a organizat peste 100 de manifestări, printre acestea numărându-se prelegeri, prezentări, ateliere de lucru în diverse domenii precum arta *new media*, cultura Internetului, arta digitală experimentală și activismul cetățenilor pentru construirea societății. Din punct de vedere al conservării, kuda.org arhivează în permanență arta media iugoslavă a anilor șaizeci și șaptezeci. Activitatea centrului se axează pe probleme privind influența mediilor electronice asupra societății, asupra utilizării creative a noilor tehnologii de comunicare și asupra politicilor culturale și sociale contemporane. Printre problemele principale se află interpretarea și analizarea istoriei și a semnificației societății informatizate, potențialul informației înseși și difuzarea influenței sale asupra relațiilor politice, economice și culturale din societatea contemporană. New Media Center_kuda.org își deschide spațiul atât pentru dialog cultural, cât și pentru metode alternative de educație și de cercetare. Problematika socială, cultura media, noile tehnologii în artă și principiile *Open Source* și *Free Software* sunt zonele de activitate ale kuda.org.

Context

Activitatea Centrului New Media Center_kuda.org se plasează în contextul specific socio-politic al Serbiei, care în momentul de față își caută propria identitate. Center_kuda.org se opune oricărui fel de discriminare socială și amenințărilor la adresa libertății individuale sau colective. Centrul încurajează deschiderea, comunicarea și dialogul, punând accent pe libertatea de exprimare în mediile electronice și în sfera tehnologiilor informației și ale comunicațiilor. În ultimii ani, manipularea mijloacelor de informare a jucat un rol hotărâtor în instigarea conflictului din fosta Iugoslavie. Dezvoltarea și răspândirea tehnologiilor informației și ale comunicațiilor au îmbunătățit accesul la informație și deci posibilitatea de a participa la procesele de democratizare. Ea a determinat și numeroase schimbări în societatea de azi, la nivel politic, social și cultural. Pe de o parte există necesitatea de a crea un front mai larg pentru educația media la nivel local, iar pe de altă parte trebuie articulată o poziție critică față de tendințele globale în dezvoltarea noilor tehnologii. Suntem conștienți de procentajul scăzut al mediilor digitale și al utilizatorilor de calculator și de Internet în Serbia. Unele studii recente arată că numai 8% din populație este

New Media Center_kuda.org
Novi Sad, Serbia Brace Mogin 2
email: office@kuda.org
url: http://www.kuda.org

reprezentată de utilizatorii activi de Internet. Este necesar ca sfera publică să fie prezentată ca un spațiu de interacțiune socială și să se insiste pe protejarea intimității individuale. Center_kuda.org participă intens la viața socială locală și globală, ca membru activ al mai multor rețele naționale și internaționale. Centrul New Media Center_kuda.org a încurajat de la început experimentele artistice și abordările inovatoare ale interacțiunilor culturale și sociale. Fondat inițial ca punct focal de educație și producție în Serbia, kuda.org a devenit cunoscut în ultimii cinci ani în toată regiunea de sud-est a Europei și în restul ei.

Programe permanente ale Center_kuda.org:

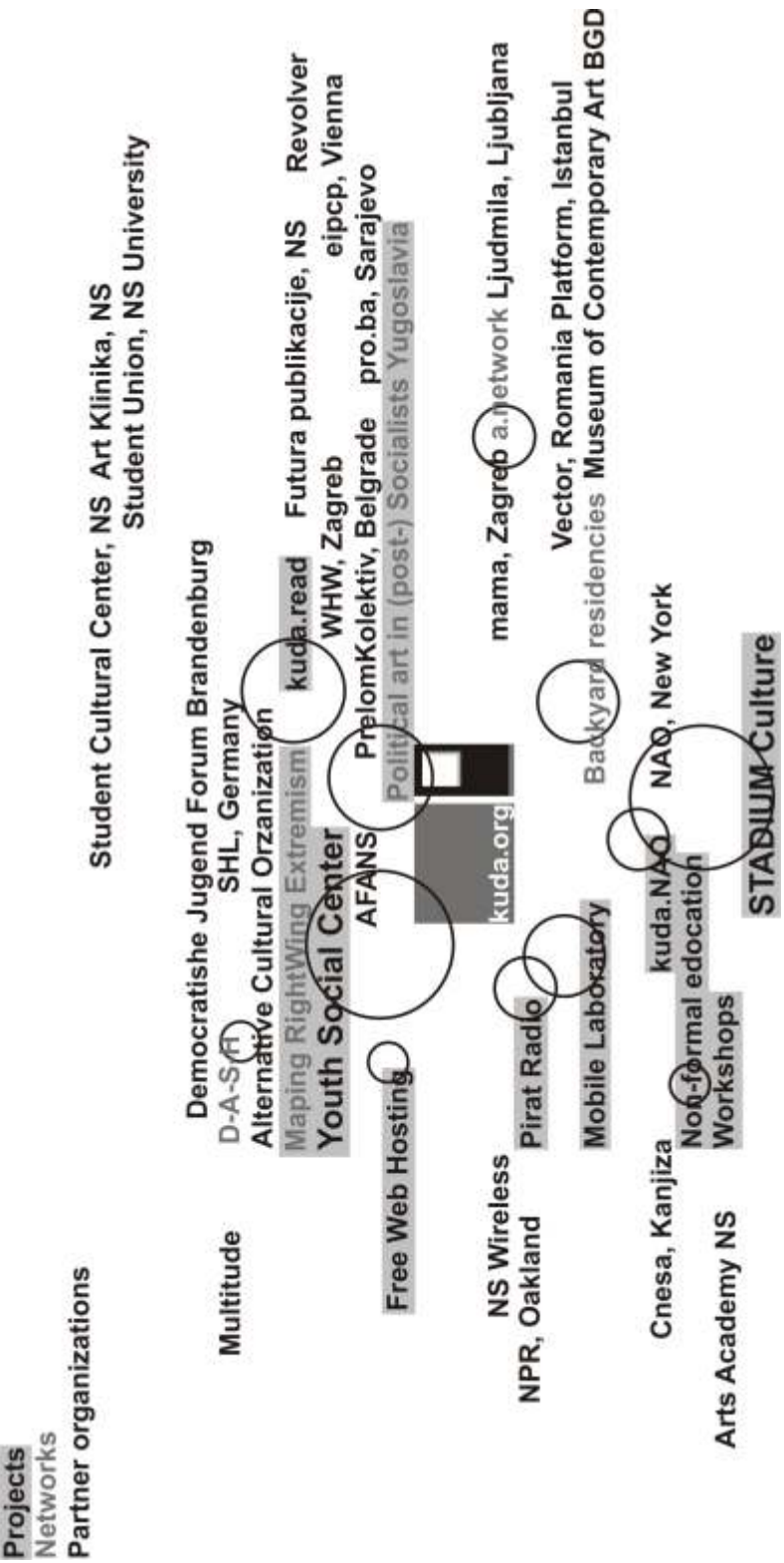
Centrul de informare Kuda.info / infocentar
Oferă informații din domeniul *new media*, al artei contemporane, al fenomenelor sociale, și posibilități de cercetare și de educație prin intermediul unei biblioteci, al unei mediateci și al unei arhive digitale. Pentru toți vizitatorii centrului kuda.org, accesul la Internet este gratuit.

Salonul Kuda.lounge / prezentări și prelegeri
Prelegeri, ateliere de lucru, discuții și prezentări publice susținute de artiști, activiști media, teoreticieni, oameni de știință și cercetători. Kuda.lounge este un loc al dialogului participativ activ. Începând din anul 2000, s-au organizat peste 100 de manifestări. Centrul are propriile sale facilități pentru evenimente publice și pentru ateliere de lucru (înregistrarea în timp real a programelor, arhivare digitală și *upload* pe Internet).

Kuda.production / producție și publicații
Creează o matrice pentru producția artistică non-profit în domeniul *new media* și al noilor tehnologii, pentru cercetări și experimente interdisciplinare. Pe lângă organizarea de numeroase expoziții și conferințe, începând cu anul 2004 Center_kuda.org oferă spațiu de Internet gratuit pe serverul kuda pentru artiști, activiști și sectorul ONG.

Câteva din proiectele actuale ale centrului Center_kuda.org

The Continuous Art Class
“The Continuous Art Class” este un proiect pe termen lung care re-contextualizează conținutul artei conceptuale și al neo-avangardei și le pune în legătură cu producția de artă contemporană. Proiectul “The Continuous Art Class” este un proiect de cercetare pe termen lung care dorește ca prin documentare, acțiuni, expoziții și spectacol, să reprezinte producția creativă și fertilă a anilor '70 și '60 din Novi Sad și Vojvodina, plasând-o în contextul mai larg regional și European. Realizarea acestui proiect dovedește că există concepția comună că este posibilă interpretarea importanței pe care a avut-o această scenă artistică în istoria artei din respectiva perioadă. Este necesară o abordare interdisciplinară pentru a recunoaște practicile respectivei perioade, care ar corespunde practicii înseși. Aceasta înseamnă că ar trebui să cuprindă artele vizuale, lingvistica, spectacolul, arta conceptuală, filozofia, sociologia și literatura. Proiectul de cercetare “The Continuous Arts Class” este o continuare simbolică a proiectului “The Public Arts Class”, prezentat în 1970 pe cheiul Dunării de protagoniștii vieții artistice conceptuale ai momentului. Până acum, în cadrul proiectului “The Continuous Art Class” s-au organizat mai multe manifestări: expoziții, *performance*, lansări de carte, dezbateri publice etc. Proiectul a început la nivel local, dar s-a extins pe un teritoriu mai larg din spațiul ex-lugoslav prin colaborarea cu mai multe organizații culturale, concepând un proces de cercetare multidisciplinară, de cartografiere și de analizare a condițiilor istorice, socio-politice și economice care au dus la constelația actuală de practici artistice și la producția intelectuală și culturală din spațiul post-socialist al „Europei de sud-est” sau, mai precis, al „Balcanilor Occidentali”, ca de exemplu fosta Iugoslavie.



Kuda.read - proiect de publicații

Centrul New Media Center_kuda.org a inițiat propriul său proiect de publicații, numit "kuda.read". Activitățile de editură ale kuda.org sunt dedicate explorării abordărilor critice ale culturii și tehnologiei *new media*, ale noilor relații sociale, culturale și artistice, ale teoriei și practicii. Din 2004, kuda.org a editat 10 publicații bilingve, care pot fi descărcate gratuit de pe *site*-ul kuda.org.



1. Trans_European Picnic: The Art and Media of Accession – realizat împreună cu V2_: Institute for the Unstable Media din Rotterdam, cu ocazia conferinței ținute în Novi Sad, 1 mai 2004.
2. tektonik – texte despre noua ontologie socială în epoca comunicației totale, 2004.
3. bitomatik – texte despre practica artistică în epoca dominației informației/media, 2004.
4. divanik – conversații și interviuri despre arta *new media*, cultură și societate, 2004.
5. Alternative Economics, Alternative Societies – realizat împreună cu Oliver Ressler (AT), cu ocazia prezentării expoziției în Novi Sad și la Belgrad, 2005. Publicată de editura Revolver, Germania.
6. The Continuous Art Class, The Novi Sad Neo-Avantgarde of the 1960's and 1970's – cu ocazia expoziției "The Continuous Art Class", Novi Sad, 2005. Publicată de editura Revolver, Germania.
7. Open Cultures and the Nature of Networks de Felix Stalder, 2006. Publicată de editura Revolver, Germania.
8. Art and Revolution de Gerald Raunig – traducere a cărții din limba germană în limba sârbă, 2006.
9. Omitted History – parte a proiectului de cercetare "The Continuous Art Class", 2006. Publicată de editura Revolver, Germania.
10. Clericalization of Serbia – parte a proiectului Centrului Social de Tineret din Novi Sad, 2007, *samizdat*.

Înființarea Centrului Social de Tineret și proiectul de cartografiere a extremismului de dreapta

Centrul Social de Tineret din Novi Sad oferă diverse posibilități pentru tineri să fie activi în domeniile care-i interesează și le întărește poziția lor pentru democrație și contra extremismului de dreapta în creștere. De aceea, Centrul Social de Tineret din Novi Sad este considerat un centru de întâlnire și de educare; un loc al împărtășirii, al sferei intereselor comune și al participării. Este și un punct fizic, o clădire aflată în Novi Sad, care, prin diversele sale activități, reprezintă locul central al participării tineretului și al colaborării în lupta împotriva extremismului de dreapta, a naționalismului și a xenofobiei.

La originea definirii și inițierii proiectului de cartografiere a extremismului de dreapta au stat o serie de excese politice și sociale din Serbia ultimilor 15 ani, bazate pe naționalitate și cauzate de intoleranța reciprocă, lucruri care au conturat în mod semnificativ mediul de viață actual, mai ales pentru tinerii din Serbia. Este ca și cum controversa istorică privind termenul de „naționalism” și-ar fi găsit întruchiparea în această țară, unde era vizibilă legătura sa directă cu tensiunile etnice, războaiele și conflictele politice. Scopul principal al proiectului de cartografiere a extremismului de dreapta a fost afirmarea tineretului în lupta împotriva naționalismului, a xenofobiei și pentru crearea consensului. Scopul general al proiectului este de a permite tinerilor libertatea de a-și exprima nevoile și gândurile despre problematica realitatea socială din Serbia. De asemenea, proiectul intenționează să stimuleze discuțiile și dialogul între membrii diferitelor comunități culturale și etnice și să încurajeze comunicarea între acestea. Proiectul se adresează și generațiilor tinere care au crescut în anii '90, în vremea războaielor și a apariției intoleranței, a urii și a violenței în țară. Majoritatea studenților din Serbia studiază fără condiții elementare de mobilitate, fără vizite la universități sau institute de cercetare din străinătate, ceea ce influențează semnificativ atmosfera de închidere și izolare. De asemenea, multe departamente de umanistică din universitățile noastre găzduiesc organizații studențești și de tineret reacționare și extrem-naționaliste. Aceștia sunt factorii care contribuie la crearea unei distanțe față de alte grupuri religioase, etnice sau naționale.

Prin intermediul Centrului Social de Tineret, organizațiile de tineret implicate vor continua și vor întări cercetarea deja existentă pe tema extremismului de dreapta, activitatea antirasistă, antifascistă și antinaționalistă, către includerea și respectul minorităților, care va duce la crearea unei coaliții. Proiectul de înființare a Centrului Social de Tineret din Novi Sad și de cartografiere a extremismului de dreapta [*Mapping Rightwing Activism*] este desfășurat de mai multe organizații de tineret și culturale: New Media Center_kuda.org, Kružok și Alternative Culture Organization – AKO, inclusiv rețeaua de tineret din Germania Demokratisches Jugendforum Brandenburg e.V. DJB.

New Media Center_kuda.org, Novi Sad

Kuda.org

New Media Center_kuda.org is an independent cultural organization based in Novi Sad, Serbia, which since 2001 brings together artists, theoreticians, media activists, researchers and the wider public in the field of Information and Communication Technologies and in the research of new cultural relations, contemporary artistic practice and social issues.

New media center_kuda.org creates a platform for open dialogue, alternative methods of education and research. Social issues, media culture, new technologies and art, Open Source and Free Software principles are amongst the issues that kuda.org is dealing with. Center_kuda.org organized more than 100 events, among them lectures, presentations, workshops in different areas such are new media art, Internet culture, experimental digital art and citizen activism towards building society. In terms of preservation, kuda.org is permanently archiving Yugoslav media art from the sixties and seventies.

Center'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.

Background notes

The work of the New Media Center_kuda.org is situated within the specific socio-political context of Serbia, which is currently searching for its own identity. Center_kuda.org resists all kind of social discrimination and threats to individual or collective freedom. It fosters openness, communication and dialog, with an emphasis on freedom of expression in electronic media, and in the sphere of Information and Communication Technologies. In recent years media manipulation played a crucial role in the instigation of the conflict in former Yugoslavia.

The development and spread of Information and Communication technologies increase access to information, and therefore the possibility of participating in democratizing processes. It also caused numerous changes in today's society on political, social and cultural levels. On one hand there is a necessity to create a wider front for media education on a local level, and on the other, a critical position must be articulated towards global trends in the development of new technologies. We are aware of the low percentage of digital media, computer and Internet users in Serbia. Some of the recent studies show 8% of the population as being active Internet users. It is necessary to present the public sphere as a space

New Media Center_kuda.org
Novi Sad, Serbia Brace Mogin 2
email: office@kuda.org
url: http://www.kuda.org

of social interaction and insist on individual privacy protection. Center_kuda.org actively participates in local and global social life. It is an active member of several national and international networks.

New Media Center_kuda.org from the beginning is fostering artistic experiments and innovative approaches towards cultural and social interactions. Primarily founded as educational and production focal point in Serbia, kuda.org became known in the recent five years throughout Southeast European region and Europe.

Permanent programs of the Center_kuda.org:

Kuda.info / infocentar
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, Center_kuda.org offers free web space on the kuda server for artists, activists and the NGO sector.

Some of the actual projects of Center_kuda.org

The Continuous Art Class
"The Continuous Art Class" is long-term project that re-contextualizes the content of conceptual art and neo-avant-garde and it connects them with contemporary art production. Project "The Continuous Art Class" is long-term research project which aims, through documentation, actions, exhibitions and performances, to represent creative and fruitful production of 1960s and 1970s in Novi Sad and in Vojvodina, placing it in a broader regional and European context. The realisation of this project indicates a common belief that it is possible to interpret the importance that this artistic scene had for art history of that time. An interdisciplinary approach is needed in order to recognize the practices of that period, which would correspond to the practice itself. This means it should include visual arts, linguistics, performance, conceptual art, philosophy, sociology and literature. The research project "The Continuous Arts Class" is a symbolic follow up of the "The Public Arts Class" project, which was carried out in 1970 on the Danube Pier in Novi Sad by the protagonists of the current conceptual artistic scene. So far, within the project "The Continuous Art Class," several events have been organized: exhibitions, performances, books, public debates, etc. The project has started locally, but it has expanded on broader territory of former Yugoslav space throughout collaboration with several cultural organizations, conceiving a process of multidisciplinary researching, mapping and analyzing of the historical, socio-political and economic conditions that led to current constellation of art practices or intellectual and cultural production in post-Socialist space of Southeast Europe or, more precisely, of Western Balcans, eg. former Yugoslavia.

Kuda.read - Publishing project

New Media Center_kuda.org has initiated its own publishing project called "kuda.read". The publishing activities of kuda.org are dedicated to the exploration of critical approaches to new media culture and technology, new social, cultural and artistic relations, theory and practice. Since 2004, kuda.org has published 10 bilingual publications, which could be freely downloaded from kuda.org's web site.

1. Trans_European Picnic: The Art and Media of Accession – realized together with V2_Institute for the Unstable Media, Rotterdam, on the occasion of the conference held in Novi Sad, May 1st, 2004.
2. tektonik, New social ontology in the time of total communication, 2004.
3. bitomatik, Art practice in the time of information/media domination, 2004.
4. divanik, Conversations and interviews about new media art, culture and society, 2004.
5. Alternative Economics, Alternative Societies – realized together with Oliver Ressler (AT), on the occasion of presenting the exhibition in Novi Sad and in Belgrade, 2005. Publisher: Revolver, Germany.
6. The Continuous Art Class, The Novi Sad Neo-Avantgarde of the 1960's and 1970's – on the occasion of the exhibition "The Continuous Art Class" held in Novi Sad, 2005. Publisher: Revolver, Germany.
7. Open Cultures and the Nature of Networks – by Felix Stalder, 2006. Publisher: Revolver, Germany.
8. Art and Revolution – Gerald Raunig. Translation of the book from German to Serbian language, 2006.
9. Omitted History – as a part of "The Continuous Art Class" research project, 2006. Publisher: Revolver, Germany.
10. Clericalization of Serbia – as a part of Youth Social Center Novi Sad project, 2007, Samizdat.

Establishing Youth Social Center and the project of "Mapping Rightwing Extremism"

Youth Social Center in Novi Sad represents a provider of different possibilities for youth, of their activation in their areas of interest and of empowerment of their standing for democracy and fight against growing right extremism. Therefore, Youth Social Center in Novi Sad is perceived as meeting and educational center, as the place of sharing, of mutual interests sphere and participation. It is physical point, a house located in Novi Sad, which by diverse activities represents pivotal point of youth participation and collaboration in fighting against rightwing extremism, nationalism and xenophobia.

In the background of defining and initiating the project "Mapping Rightwing Extremism" were series of political and social excesses in Serbia in the last 15 years, based on nationality and mutual non-tolerance, which had significantly defined present living environment, especially for the young people in Serbia. It seems that historical controversy concerning the term "nationalism" has found its embodiment in this country, where its direct connection with ethnic tensions, wars and political conflicts could be seen. Project "Mapping Rightwing Extremism" has as the main aim the affirmation of youth in struggle against nationalism, xenophobia and unification of opinion. Overall aim of the project is to enable young people freedom to express their needs and thoughts about social problems and social reality in Serbia. Also, the idea of the project is to stimulate discussion and dialogue among members of different cultural and ethnic communities and to foster mutual communication. Project is directed also to younger generations which grew during 1990s, in the time of wars and genesis of non-tolerance, hatred and violence in the country. Most of the students in Serbia are studying without basic conditions for mobility, visit to international universities and research institutes, which significantly influence the atmosphere

of closeness and isolation. Also, many humanities departments at our universities are hosts to retrograde and extreme nationalistic student and youth organizations. Those are the facts that contribute to the creation of distance towards other religious, ethnic and national groups.

Through the Youth Social Center, youth organizations involved will continue and enforce already existing research on right extremism, (anti)-racism, (anti)-fascism and (anti)-nationalism work, towards inclusion of and respect for minorities, which suppose to result in coalition building. The project of establishing the Youth Social Center in Novi Sad and of "Mapping Rightwing Extremism" is carried out by several youth and cultural organizations: New Media Center_kuda.org, Kružok and Alternative Culture Organization – AKO, including German youth network Demokratisches Jugendforum Brandenburg e.V. DJB.



Spațiul proiect *press to exit*: modalități de a reinventa o idee

Yane CALOVSKI

Investindu-și energiile în colaborarea cu partenerii interni și externi, *press to exit*, un proiect condus el însuși de artiști, este un program care are la bază o inițiativă susținută de către Programul Cultural Elvețian din Europa de Sud-Est și Ucraina. În primul rând, am vrut să încurajăm o gândire critică și să provocăm pe artiștii și curatorii locali și internaționali la proiecte colaborative; iar în al doilea rând, ne-am străduit să contribuim la efortul de a include Skopje ca centru cu relevanță artistică pe harta internațională. Astfel, devenim din ce în ce mai conștienți de poziția noastră ca spațiu colaborativ la a cărui definire și dezvoltare ulterioară vor contribui artiștii și curatorii tinerei generații.

[1] În 2004 Hristina Ivanoska și Yane Calovski au propus o nouă direcție pentru *press to exit*, transformându-l într-o inițiativă cu bază programatică. Anterior acestui lucru, Ivanoska și colegul acesteia Oliver Musovik, ambii angajați ai Programului Cultural Elvețian din Macedonia, au început să utilizeze spațiul pentru a expune și promova proiecte când fundația și-a mutat sediul în noile birouri din clădirea Ambasadei Elveției. Ar trebui luat în considerație faptul că managerul cultural Biljana Tanurovska a făcut parte din echipă între anii 2004-2006 și a contribuit la transformarea proiectului *press to exit* într-un program activă bazat pe expoziții, prelegeri și prezentări.

Yane Calovski este director artistic al *press to exit project space* din Skopje și editorul fondator al revistei *D (is for drawing)*. Locuiește și lucrează în Skopje (Macedonia). www.presstoexit.org.mk



Situat în spațiul galeriei Ambasadei Elveției din Skopje, spațiul proiect *press to exit* a fost conceput în vederea articulării și restabilirii dialogului absent dintre artiști, curatorii, teoreticieni, designeri, arhitecți și alte persoane implicate în domeniul producției culturale. Investindu-și energiile în colaborarea cu partenerii interni și externi, *press to exit*, un proiect condus el însuși de artiști¹, este un program care are la bază o inițiativă susținută de către Programul Cultural

Elvețian din Europa de Sud-Est și Ucraina. Spațiul este rezultatul aspirațiilor noastre continue de schimbare a paradigmei în modul în care producția artistică este înțeleasă și percepută de instituțiile de stat existente și de ONG-uri, care uneori sunt incapabile să răspundă noilor evoluții și idei din domeniile extinse ale *design*-ului, arhitecturii și teoriei artei. În acest context, *press to exit* a activat producții noi cu parteneri macedonieni și internaționali și a dezvoltat relații pozitive cu spațiile și instituțiile existente, atât din punct de vedere național, cât și internațional.

Agenda noastră reprezintă, în același timp, o mare responsabilitate, dar și o enormă provocare. Când am transformat *press to exit* într-un mediu axat pe producție, am vrut să clarificăm faptul că avem de gând să ne asumăm un rol activ în procesul de revitalizare a conflictualei scene artistice, prin proiecte de cercetare cu un nucleu conceptual distinctiv, decisiv, dar mai ales provocativ. Din 2004 am încercat să abordăm două probleme importante care privesc scena artistică din Skopje. În primul rând, am vrut să încurajăm o gândire critică și să provocăm pe artiștii și curatorii locali și internaționali la proiecte colaborative; iar în al doilea rând, ne-am străduit să contribuim la efortul de a include Skopje ca centru cu relevanță artistică pe harta internațională.

Programele *Visiting Curatorial Initiative* (Inițiativa vizitei curatoriale), *New Project Productions* (Noile producții de proiect) și seria *Lectures, Presentations and Exhibition* (Prelegeri, prezentări și expoziții), au definit *press to exit* ca fiind un nou model pentru un spațiu care lucrează cu artiști și curatorii, ajutându-i să rămână deschiși și conectați la acele chestiuni ce pot face obiectul unor eventuale proiecte, învățând în același timp cum să propună subiecte cu relevanță într-o societate în tranziție.

Visiting Curatorial Initiative este proiectat să ofere o oportunitate curatorilor internaționali cu carieră în ascensiune de a-și prezenta, dar și de a-și dezvolta noile proiecte în Macedonia. Aceasta este singura rezidență de cercetare curatorială din Balcani care oferă burse și un buget de producție curatorilor selectați, pentru a dezvolta o expoziție nouă care să aibă ca *input* crearea condițiilor unei fuziuni între cercetările paradigmatică și cercetările în contextul



Case Study workshop on curatorial practice with Basak Senova of Nomad, Istanbul, February 2006/ atelierul de practice curatoriale Case Study, cu Basak Senova de la Nomad, februarie 2006
photo credit: *press to exit* project space.

local. Nevoia de a comunica, de a înțelege diferitele practici artistice și curatoriale, de a întâlni oameni cu aceleași preocupări și de a le aduce la cunoștință ceea ce le putem oferi în Skopje și în Macedonia, continuă să inspire programul de rezidențe pentru curatorii chiar și după primii doi ani de desfășurare. Unul dintre primii curatorii invitați în 2005 a fost curatorul polonez Sebastian Cichocki, director de program al Kronika – un spațiu artistic din Bytom (Silezia de

[2] „*Citism*” s-a dezvoltat ca parte a workshop-ului curatorial condus de curatorul invitat Basak Senova al instituției Nomad din Istanbul. Celălalt proiect care s-a dezvoltat din workshop a fost expoziția *OFF* curată de Marjan Denkov și Biljana P. Isijanin, care includea lucrările Nikolei Uzunovski, lui Tihomor Topuzovski, Aleksandrei Petrusevska și ale lui Vedran Bojanovski.

left: Aleksandar Stankoski, *Penetration in EU*, view from the performance / fragment din performance, November 2005
photo credit: press to exit project space.

right: *Citism*, Boris Petrovski installing his work / instalarea lucrării, 2006.
photo credit: press to exit project space.



Sus, Polonia) – și curatorul Pavilionului Polonez de la Bienala din Veneția din 2007. El a avut posibilitatea să prezinte o serie de prelegeri care includeau ideile sale în calitate de critic de artă, scriitor și curator, cât și colaborările cu diferite instituții din Polonia și Germania, cum ar fi Foksal Gallery Foundation din Varșovia și Büro Kopernicus, un proiect cultural germano-polonez din Berlin. Expoziția lui din Skopje intitulată “*compulsive handmades*” (lucruri de mână incontrolabile) a prezentat noile lucrări ale artiștilor Artur Żmijewski, Pawel Althamer, Mariola Brilovska, Igor Krenz, ale Grupului Azzoro și ale altor artiști contemporani polonezi, făcând din ea prima prezentare de artă contemporană poloneză din Macedonia. Alți invitați în programul curatorial au fost Basak Senova, Goran Petrovic, Agnieszka Kurant, Marko Stamenkovic, precum și Alenka Gregoric și Daniele Ballit, a căror rezidență este planificată pentru anul 2007.

Programul *New Project Productions* ne-a ajutat să interacționăm între noi pe plan local. Lucrând cu artiști, curatori, designeri și arhitecți macedonieni capabili să abordeze în mod critic probleme cu relevanță socială, politică și culturală, acest program ne-a permis să înțelegem cât de departe suntem dispuși să ajungem în calitate de critici productivi ai societății fără a ne compromite poziția noastră de producători culturali.

În acest context se poate distinge colaborarea curatorială „*Citism*” (un neologism inventat prin îmbinarea cuvântului „city” [oraș] cu sufixul „-ism”) curată de tinerii istorici ai artei Elena Veljanovska și Hristijan Panev, de artistul Boris Petrovski (incluzând și lucrările acestuia), de designer-ul Neda Firfova și de artistul de sunet Antonio Dimitrov (cunoscut și ca Every Kid on Speed)². Proiectul a fost o încercare de a identifica trăsăturile unice ale orașului Skopje prin definirea codurilor limbajului său urban. Contribuțiile artiștilor implicați în proiect au reprezentat cercetări făcute în topografia semantică (Firfova), intervenții speciale (Petrovski) și procesarea și reemiterea zgomotului public sub formă de sunet (Dimitrov), și au creat o atmosferă supraîncărcată de componente autonome dar, în același timp, inseparabile ale unui nou tot unificat.

Alte proiecte din program includ *Vizan Lounge Café* (Salonul Vizan) – colaborare a

Macedonia. *Performance*-ul lui Stankovski a fost un eveniment ce a durat o singură seară având o logică discursivă, socio-culturală și politică, centrat pe aspirația Macedoniei de a face parte din U.E. Pe de altă parte, Gjuzelova a reluat partea finală a cercetării începută în 1997, investigând și descoperind împrejurările încă incerte ale morții tatălui său, distinsul intelectual macedonian Dimitar Gjuzelov, executat de regimului comunist la sfârșitul anilor '40. Puterea intelectuală și conceptuală a acestor două proiecte pun în evidență responsabilitatea noastră de a urmări îndeaproape lucrările artiștilor de-a lungul contextului construit prin întâlnirea a generații diferite și de a oferi posibilități de expunere celor mai critice și relevante proiecte de cercetare.

Seria *Lectures, Presentations and Exhibitions* (Prelegeri, prezentări și expoziții) a devenit o platformă educațională alternativă, așezându-i pe artiști, teoreticieni culturali, performeri, designeri și critici sub același acoperiș și încurajându-i să disemineze, să țină prelegeri informale și să genereze noi discuții. Acest program a fost folosit pentru a umple golul creat de procesul lent de refacere a sistemului educațional tradițional în ceea ce privește artele vizuale și *design*-ul.

Expoziția și vizita lui Wolfgang Tillmans au fost organizate în parteneriat cu MASSO – Asociația Macedoniană pentru Libera Orientare Sexuală. Atât ca artist, cât și ca individ, Wolfgang Tillmans a propus o abordare instrumentală în chestionarea elementelor inseparabile ale tinereții, frumuseții, sexualității, activismului social și politic, prin crearea de imagini care sunt atât documentare, cât și ficționale. A-l avea ca invitat și a fi martori ai lucrărilor sale în Skopje a fost unul dintre cele mai memorabile evenimente. Aceasta a fost prima expoziție individuală a lui Tillmans din Balcani și a fost organizată ca parte a încercării organizației MASSO de a dezvolta conștiința publică în ceea ce privește cultura homosexuală. Colaborarea cu artiștii și cu această curajoasă ONG s-a dovedit a fi o experiență semnificativă care a rupt multe bariere sociale și a reprezentat punctul de plecare al unor noi dialoguri.

Alt program care s-a facut remarcat în acest proiect a fost *Lost Highway*



OPA&HA, Dejan Spasovic, and Yane Calovski, Hristina Ivanoska and Biljana Tanurovska of press to exit project space, planning the final stage of the project *Visan Lounge Café*, February 2005 / OPA&HA, Dejan Spasovic, și Yane Calovski, Hristina Ivanoska și Biljana Tanurovska din cadrul spațiului proiect press to exit planificând ultimul stadiu al proiectului *Visan Lounge Café*, februarie 2005
photo credit: press to exit project space.

Expedition (Expediție pe autostrada pierdută), inițiată de artiștii Marjetica Potrc și Kyong Park. Ca activitate amplă a artiștilor, arhitecților și a altor activiști culturali, navigând prin teritoriul Balcanilor de Vest, construind planul unei societăți-rețea de tip *open-source*, auto-generativă, condusă de principiul coeziunii elementelor sale, fiind în același timp descentralizată, non-ierarhică și informală, expediția a ajuns în Skopje în august 2006 și a experimentat o serie de vizite însoțite de ghizi, prezentări și forum-uri dirijate de experți locali,

left: Thunder Stars performing as part of the *Lost Highway Expedition*, Kyong Park, one of the main initiator is recording the performance, August 2006 / performance in cadrul *Lost Highway Expedition*, Kyong Park, unul dintre principalii inițiatori înregistrează performance-ul, august 2006 photo credit: press to exit project space.

right: Wolfgang Tillmans being interviewed during the opening of his solo exhibition, October 2005 / Wolfgang Tillmans interviuat în timpul deschiderii expoziției sale personale, octombrie 2005 photo credit: press to exit project space.



workshop-uri între invitați și practicieni locali, discuții, expoziții, emisiuni radio și picnicuri, dezvoltând astfel un simț al prieteniei și dialogului care s-a dovedit a avea efecte de durată asupra comunității.

În timp ce Skopje devine treptat un punct nodal cultural cu relevanță în regiune, putem afirma cu mândrie că și noi am contribuit la împlinirea acestui fapt. Privind în urmă, ca urmare a divizării Iugoslaviei, capitalei Skopje nu i s-a acordat aceeași atenție ca celorlalte capitale din regiune precum Sarajevo, Belgrad sau Zagreb. Lipsa interesului internațional, combinată cu realitatea economică extrem de precară, ne-au făcut și mai conștienți că trebuie să invităm lumea să vină la noi și să nu cedăm neajutorării și izolării. Cel mai important lucru a fost să facem cunoștință cu oameni noi și interesați, cu care artiștii și curatorii locali pot colabora.

Noi credem că spațiul proiect *press to exit* ar putea fi văzut ca un exemplu pozitiv al unui spațiu artistic, provocând atât instituțiile artistice și culturale sprijinite de stat, cât și sectorul cultural reprezentat de ONG-uri, într-un mod pozitiv și productiv, în calitate de partener și colaborator. Este noul model al unui spațiu ce aparține unei structuri existente (Ambasada Elveției), ce și-a construit propria identitate în inițiativa bazată pe proiecte, care-și produce independent propriile prerogative pentru programe. Mergând mai departe, devenim din ce în ce mai conștienți de poziția noastră ca spațiu colaborativ la a cărei definire și dezvoltare ulterioară vor contribui artiștii și curatorii tinerei generații. De asemenea, căutăm să ne extindem asocierea cu alți parteneri în intens dezvoltata rețea internațională a instituțiilor similare sau în cea a profesioniștilor ce doresc să inițieze noi parteneriate și proiecte, în același timp concentrându-ne permanent asupra orașului Skopje și asupra Macedoniei.

building contexts_networking contexts

press to exit Project Space: Ways of Reinventing an Idea

Yane CALOVSKI

Investing its energies in collaborating with national and international partners, *press to exit*, a project in itself run by artists, is a program-based initiative, supported by the Swiss Cultural Programme South East Europe and Ukraine. First, we wanted to encourage critical thinking and instigate collaborations among local and international curators and artists; and second, we strived to contribute in the effort to put Skopje on the international map as a center with artistic relevance. Thus, we are becoming increasingly aware of our position as an active collaborative space that artists and curators of the younger generation will help define and further develop.

Situated in the gallery space of the Embassy of Switzerland in Skopje, *press to exit* project space is designed to articulate and reinstate the missing dialogue among artists, curators, theorists, designers, architects and others involved in the field of cultural production. Investing its energies in collaborating with national and international partners, *press to exit*, a project in itself run by artists, is a program-based initiative, supported by the Swiss Cultural Programme South East Europe and Ukraine. The space is a result of our ongoing aspirations for a paradigm shift in the way artistic production is understood and perceived by the existing state institutions and NGO's, which are at times unable to respond to new developments and ideas in the extended fields of design, architecture and art theory. In this context, *press to exit* has activated new productions with Macedonian and international partners and has developed positive relations with existing spaces and institutions, nationally and internationally.

Our agenda is both, a great responsibility and an enormous challenge. When we converted *press to exit* into a production-based environment, we wanted to make clear that we are going to take an active role in the process of revitalizing the struggling artistic scene with conceptually sharp, decisive and most importantly engaging research based projects. Since 2004 we have tried to address two main issues concerning the art scene in Skopje. First, we wanted to encourage critical thinking and instigate collaborations among local and international curators and artists; and second, we strived to contribute in the effort to put Skopje on the international map as a center with artistic relevance. The programs *Visiting Curatorial Initiative*, the *New Project Productions*, and the *Lectures, Presentations and Exhibition* series, have defined *press to exit* as a new model for a space that works with artists and curators helping them stay resourceful and open while learning how to make their issues matter in a society in transition.

Yane Calovski is artistic director of *press to exit* project space, Skopje, and the founding editor of *D* (is for drawing) magazine. He lives and works in Skopje (MK). www.presstoexit.org.mk



Sebastian Cichocki during his lecture on contemporary Polish art, March 2005 / Sebastian Cichocki în timpul conferinței sale asupra artei contemporane poloneze, martie 2005
photo credit: press to exit project space.

The *Visiting Curatorial Initiative* is set up to provide an opportunity for emerging international curators to present and also develop new projects in Macedonia. This is the only curatorial research residency in the Balkans providing a scholarship and a production budget to selected curators for developing a new exhibition informed by the merging of an established research with research in the local context. The need to communicate, to understand different artistic and curatorial practices, to meet like-minded people and introduce them to what we have to offer in Skopje and Macedonia, continues to inspire the curatorial residency program even after the initial two years of programming. One of the first curatorial guests in 2005 was the up-and-coming Polish curator Sebastian Cichocki, program director of Kronika – an art space in Bytom (the Upper Silesia, Poland) and this year's curator of the Polish Pavilion for the Venice Biennial 2007. He was able to present an engaged lecture series which included his ideas as an art critic, writer and curator and co-operations with different cultural institutions in Poland and Germany, such as the Foksal Gallery Foundation, Warsaw and Büro Kopernicus, German - Polish cultural projects, Berlin. His exhibition in Skopje titled *compulsive_handmades* featured new works of Artur Żmijewski, Pawel Althamer, Mariola Brilovska, Igor Krenz, the Azzoro Group and other contemporary Polish artists, marking it as the first presentation of the contemporary Polish art in Macedonia. Other guests in the curatorial program have included Basak Senova, Goran Petrovic, Agnieszka Kurant, Marko Stamenkovic, as well as Alenka Gregoric and Daniele Ballit whose residences are planned for 2007.

The *New Project Productions* program has brought us in contact with one another locally. Working with Macedonian artists, curators, designers and architects capable of critically addressing issues of social, political, and cultural relevance, has helped us understand how far we are willing to go as productive critics of society without compromising our position as cultural producers. In this context I can single out the curatorial collaboration *Citism* (a neologism coined by combining the word “city” and suffix *–ism*) curated by young art historians Elena Veljanovska and Hristijan Panev and artist Boris Petrovski (the project included also his work), as well as designer Neda Firfova and sound artist Antonio Dimitrov (a.k.a. Every Kid on Speed). The project was an attempt to detect the unique characteristics of Skopje by defining the codes of its urban language. The artists involved in the project contributed with their research into semantic topography (Firfova), special interventions (Petrovski) and processing and reissuing public noise as sound (Dimitrov) and created a highly charged atmosphere of autonomous, yet inseparable components of a new unified whole.

Other projects in this program include *Vizan Lounge Café* – collaboration of press to exit with the artists group OPA & HA and the artist Dejan Spasovic – that transformed the exhibition space into an alternative model for a performance platform involving a large number of friends performing, cooking, reading, singing and dancing, relaxing, and exhibiting, as well as the project by Aleksandra Stankovski *Penetration in EU* (2005) and Liljana Guzelova's *Eternal Recurrence* (2006) curated by Suzana Milevska. Both these later projects reflect on significant political realities in Macedonia. Stankovski's performance was a one-evening event with a political, socio-cultural and discursive logic, focusing on Macedonia's aspiration to be part of the EU. Gjuzelova, on the other hand, resumed the final stage of the research started in 1997, investigating and discovering the still enveloping circumstances of the execution of her father and prominent Macedonian intellectual Dimitar Gjuzelov from the communist regime in the late 1940's. The intellectual and conceptual power of both these projects underlines our responsibility to follow closely the work of artists across the generational context and to provide exhibition opportunity for the most critical and relevant research projects.

The *Lectures, Presentations and Exhibitions* series has become an alternative educational platform putting artists, cultural theorists, performers, designers and critics under the same roof and encouraging them to share and present informal lectures and start new discussions. This program was needed in order to fill in the gap created by the slow process of redesigning the traditional educational system when it comes to the visual arts and design. The exhibition and visit of Wolfgang Tillmans were organized in partnership with MASSO – the Macedonian Association for Free Sexual Orientation. Wolfgang Tillmans, both as an artist and an individual, has been instrumental in addressing the inseparable elements of youth, beauty, sexuality, social and political activism, by creating images that are both documentary and fictional. To have him as a guest and to witness his work in Skopje was one of the most memorable events. This was Tillmans' first individual exhibition anywhere in the Balkans and it was organized as part of MASSO's attempt to develop public awareness in regard to gay culture. The collaboration with both the artists and this brave NGO proved to be a charged experience that broke many social barriers and started new dialogues.

Another project that stood out in this program was the *Lost Highway Expedition*, initiated by artists Marjetica Potrc and Kyong Park. As a large movement of artists, architects and other cultural practitioners navigating through the territory of the West Balkans, envisioning a decentralized, non-hierarchical, informal, bottom-up and a self-generated open source network society, the expedition arrived in Skopje in August, 2006, and experienced a series of guided tours, presentations and forums conducted by local experts, workshops between travelers and local practitioners, discussions, exhibitions, radio shows and picnics, creating a sense of friendship and dialogue that has proven to have long-lasting effects in the community.

While Skopje is slowly becoming a relevant cultural hub in the region, we can proudly say that we feel we have contributed to its development. Looking back, since the brake up of Yugoslavia, Skopje did not receive the same attention as other capitals in the region, such as Sarajevo, Belgrade, or Zagreb. The lack of international interest combined with the increasingly depressing economic reality made us even more aware that we have to invite the world to come to us and not succumb to helplessness and isolation. The most important thing has been to introduce new interesting people to the scene with whom local artists and curators can collaborate. We believe that press to exit project space could be seen as a positive example of an art space challenging both the state-supported art and culture institutions, and the NGO cultural sector, in a positive and productive way as a partner and collaborator. It is a new model of a space that is an organ of an existing structure (the Swiss Embassy) while having its own identity as a project-based initiative that independently produces its own program prerogatives. As we move forward, we are becoming increasingly aware of our position as an active collaborative space that artists and curators of the younger generation will help define and further develop. We are also looking forward to extend affiliation to others in the fast growing international network of like-minded institutions and professionals interested in producing and developing new partnerships and projects, while keeping our focus on Skopje and Macedonia.

Producerea de conținut, crearea culturii și a vizibilității prin logica operațională a NOMAD

Basak SENOVA

NOMAD este o asociație cu sediul în Istanbul care are ca scop producerea și experimentarea unor noi modele în sfera artei digitale folosind diferitele prisme ale altor discipline. Rețeaua de producție a asociației NOMAD dorește să construiască legături puternice, care să treacă peste granițele teritoriale, cu ajutorul proiectelor orientate către cultura digitală. Pentru a-și dezvolta capacitatea de a produce conținut și de a genera material și tehnici prin intermediul acestor domenii invizibile de producție, cei de la NOMAD au pus accentul pe legătura dintre rețelele locale și cele internaționale.

NOMAD este o asociație cu sediul în Istanbul care are ca scop producerea și experimentarea unor noi modele în sfera artei digitale folosind diferitele prisme ale altor discipline. Rețeaua de producție a asociației NOMAD dorește să construiască legături puternice, care să treacă peste granițele teritoriale, cu ajutorul proiectelor orientate către cultura digitală. Principalul scop al acestor proiecte este de a stabili un canal de comunicare productiv care să permită accesul la noi resurse de informație. Începând cu anul 2002, asociația NOMAD a elaborat numeroase proiecte locale și internaționale care au cuprins festivaluri, expoziții, *performance*-uri, evenimente multimedia, proiecții de filme experimentale, prelegeri, dezbateri publice și publicații. În 2002, NOMAD a pornit cu proiecte *online*, concentrându-se local pe persoane și comunități orientate către mediul digital, ale căror producții sunt invizibile în cadrul discursului public. Pentru a-și dezvolta capacitatea de a produce conținut și de a genera material și tehnici prin intermediul acestor domenii invizibile de producție, cei de la NOMAD au pus accentul pe legătura dintre rețelele locale și cele internaționale. Constrângerile economice i-au făcut și ele să caute condiții și posibilități mai bune prin intermediul acestor structuri internaționale de rețele. Condițiile economice, politice, sociale și culturale – precum și strategiile *a priori per se* – au delimitat zona de funcționare a asociației. În mod inevitabil, aceste condiții înregistrează mobilitate, alături de trăsăturile adaptabilității și comunicabilității. S-a încercat, prin diverse proiecte mobile și continue, multiplicarea resurselor pentru fazele necesare de evaluare a necesităților, cercetare, proiectare și condiții de „producere”. Cultura locală suferă de pe urma abordării care insistă încă să perceapă artistul ca fiind în centru și opera de artă ca fiind sublimă și sfidând existența societăților cu o cultură deschisă și a culturii de rețea. NOMAD se străduiește să depășească această dogmă expunând și demonstrând noi moduri de producere și de



Basak Senova este curatoare, scriitoare și designer stabilită în Istanbul. A studiat literatura și designul grafic (master în design grafic și doctorat în artă, design și arhitectură la Universitatea Bilkent) și a urmat cel de-al 7-lea program de pregătire curatorială De Appel din Amsterdam. Ea este unul dintre membrii fondatori ai NOMAD, editorul revistei art-ist 6 și Kontrol. Ea organizează, de asemenea, *ctr_alt_del* și *Upgrade! Istanbul*. În prezent, ea este conferențiar la Facultatea de Comunicații a Universității Kadir Has, predând de asemenea la universitatea Bilgi din Istanbul.

construind contexte_relationând contexte

Rejection Episodes

Curator: Basak SENOVA
(Vooruit și De Centrale, Ghent, decembrie, 2006)

Denumirea proiectului, *Rejection Episodes* („Reacții de respingere”), provine din științele medicale: celulele care sunt răspunzătoare de imunitate pot cauza distrugerii grave în încercarea de a proteja corpul de intervenții medicale, declanșând reacții de respingere. Sistemul imunitar funcționează făcând deosebirea dintre celulele pe care le recunoaște drept „ale sale” și materia străină. Apariția acestor reacții de respingere este total instinctivă. În mod asemănător, o respingere socială poate fi și ea instinctivă și fără legătură cu rațiunea. Proiectul a fost construit prin detectarea unor astfel de cazuri în societate; s-a pus mai mult accent pe cazurile privind turcii în contextul culturii urbane, mai ales cele trăite de turcii din Belgia. Proiectul poate fi, de asemenea, văzut ca o încercare de a cartografia situațiile contradictorii și eterogene prin care se trece în fiecare zi. Cu toate acestea, proiectul nu intenționează să reprezinte o țară, ci mai degrabă să prezinte o serie de cazuri oarecum legate unul de altul. De aceea, pe parcursul proiectului, investigarea cazurilor s-a desfășurat în diferite straturi ale culturii urbane: suprapopularea disproporționată, confruntările culturale dintre migranții sosiți din Anatolia rurală și ceilalți locuitori ai orașului, dezechilibrul extrem dintre nivelurile de venit, influențele naționaliste, politica de uniune a statului, semnificația militară, procesul de re-creare a națiunii după întemeierea republicii și problemele de identitate.

Rejection Episodes s-a concentrat și pe lucrări de tip documentar, alături de exprimarea artistică prin producții culturale. Suporturile alese merg de la video la fotografie, de la jocuri pe calculator la stickere care se întind prin clădirea Vooruit și prin De Centrale în Ghent. Clădirea Vooruit a găzduit lucrările în regim de program prelungit, ziua și noaptea, în timp ce De Centrale a deschis numai câte două ore în fiecare seară. Această împărțire a însemnat și o categorisire după conținut, majoritatea lucrărilor găzduite de De Centrale fiind extrase direct din realitățile vieții cotidiene din Istanbul.

Clădirea Vooruit a salutat strada cu lucrarea lui Hatice Guleryuz, *The First Ones* (2000-2006), proiectată pe fațadă. Lucrarea, fără sonor, înfățișează în buclă continuă elevi dintr-o școală primară cântând imnul național al Turciei și recitând jurământul național, care are un ton autoritar, slăvind unitatea națională, alături de virtuțile hărniciei, curajului și cinstei. Vizualitatea lucrării se suprapunea și pe istoria clădirii. Ghișeul de bilete de la intrarea în clădire a găzduit secțiunea NOMAD, în care a fost expus cadrul detaliat al proiectului *Rejection Episodes*, cu ajutorul proiecțiilor cinematografice de tip reclamă de film și al sunetului. La intrare se aflau fotografiile lui Yesim Agaoglu, *Which Woman?* (2006) și *Hands up!* (2006), care chestionează posturile contradictorii ale femeilor și ale modurilor de reprezentare atribuite lor în context urban și rural, alături de influențele sociale și ideologice. Printurile lui Zekiye Sarikartal – *After Effects* (2006), atârănând din tavan până pe scări –, au dat un accent istoric acestor chestionări, folosind imagini ale femeilor din zorii Republicii. Din nou, pe scări, decupajele lui Nermin Er, *To be continued* (2006), pe plăci de sticlă, descriau povești și cazuri interconectate, într-un amalgam de realități cotidiene și fantezii.

Înăuntrul clădirii, Grădina de Iarnă a găzduit lucrările lui Ali Cabbar, Arzu Ozkal - Orhan Telhan, Osman Bozkurt, Bengisu Bayrak, și Banu Cennetoglu. Grupul Extrastruggle a folosit plăcile de sticlă din tavanul cafenelei și al Grădinii de Iarnă pentru seria *Letter* (2001), care reflectă asupra situațiilor juxtapuse începând cu întemeierea republicii și trecând prin reorganizarea continuă a națiunii prin noi

reforme – cum ar fi Reforma Alfabetului din 1928, care a dus și la reforma limbii turce.

Aparținând unui artist turc ce trăiește în Belgia, seria triplă de picturi digitale a lui Ali Cabbar, *Disorientated II*, *Rootless II*, *Dislocated II* (2006), înfățișează problemele alienării și ale înstrăinării. Arzu Ozkal - Orhan Telhan, care au locuit o vreme în Ghent, au conceput un joc pe calculator numit *Defixed* (2006), desfășurat între două terminale, care se joacă între percepțiile despre celălalt ale fiecăruia. *Defixed* funcționează pe baza asumpțiilor dintre cultura turcă și cea belgiană.

Instalația video a artistei Bengisu Bayrak's *Fast-Iman* (2003), chestionează relevanța mesajelor religioase pentru viața contemporană. La un alt nivel, ea documentează consecințele economiei neoliberale asupra modului nostru de trai. Creația video documentează o strategie pusă la punct de o moschee din Istanbul, de a derula versete din Coran pe un ecran cu afișaj digital aflat deasupra intrării în moschee. Bengisu Bayrak a ales un mod alternativ de a da informații despre lucrare: în loc să folosească un text descriptiv, ea a folosit un documentar video, care rula pe un monitor mic. Lucrările lui Osman Bozkurt s-au orientat în mod destul de explicit către detectarea reacțiilor de respingere socială. Seria lui de lucrări video și fotografii *Auto-Park: The Highway Parks of Istanbul* (2003), a funcționat ca un exemplu extrem de evocator al unei reacții de respingere socială: folosirea fâșiilor de spațiu verde dintre autostrăzi ca zone de agrement. Lucrarea documentează acțiuni neașteptate și neorganizate care pătrund prin imperativele dictate de situațiile globale urbanizate. Locuitorii de la periferia zonelor înstărite și extravagante ale orașelor se împotrivesc subtil deciziilor teritoriale.

Printul artistei Banu Cennetoglu, *15 Scary Asian Men* (2006), inversează direcția modurilor de percepție, punând în oglindă abordarea occidentală a identităților necunoscute. Coordonatele incerte ale timpului și spațiului din fotografiile sale, laolaltă cu neclaritatea peisajelor, ascund aceste identități necunoscute, care pot fi detectate prin procesul apropierii de detalii.

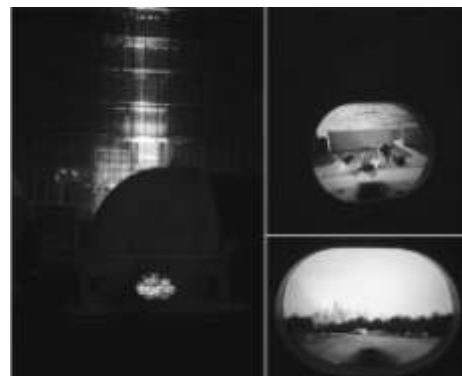
În spațiul Brugzaal, instalația video pe două canale a lui Koken Ergun, *I, Soldier* (2005), documentează o ceremonie militară anuală cu prilejul Zilei Naționale a Tineretului și Sportului – care comemorează începutul războiului de independență. În timp ce un ofițer turc recită o poezie despre meritele soldaților, defilarea este acompaniată de o melodie hip-hop în loc de marș. Cu toate că această lucrare pune accentul pe semnificația expresiilor militare și naționaliste din țară, ea arată și schimbarea petrecută la baza modurilor de reprezentare a sârbătorilor naționale; în paralel, în spațiul Brugzall a fost expusă lucrarea fotografică a lui Osman Bozkurt, *Ironing* (2006), care descrie aspectul tradițional și domestic al acestor moduri de reprezentare.

În același timp, desenele artistei Ceren Oykuts, *Record* (2006), făcute pe pereții întregii clădiri, documentau și înfățișau cazurile de „reacții de respingere” socială pe străzile din Ghent. Într-o prezentare comparativă, lucrările ei, concentrate asupra străzilor din Istanbul și a experiențelor vieții de zi cu zi din oraș, au fost prezentate la De Centrale.

Seria de fotografii a lui Ali Taptik, intitulată *Accident and Faith* (2004-2006), a fost și ea proiectată la De Centrale. Seria lui se axează pe cadre interconectate ale experienței vieții în Istanbul. Ea se referă la relații, locuri, oameni, emoții și coincidențe. Seria de transparențe *site-specific* ale lui Osman Bozkurt, *Istanbul*, a oferit o altă perspectivă pentru abordarea structurii orașului, care se croiește prin episoade aleatorii de respingere construcțională și socială. Caseta luminoasă supradimensionată de la Extrastruggle, *Trakonya* (2001-2006), lumina sala De Centrale de jos, dintr-un colț. Lucrarea este o juxtapunere a două figuri: o fetiță în uniformă de școală, ale cărei codițe iau forma unor minarete, și o pictogramă pentru înaltă tensiune (silueta unui bărbat lovit de un fulger). Ciocnirea dintre stiluri de viață, sexe și ideologii, împreună cu tensiunea potențialelor conflicte, desenează o imagine generală a stării obișnuite a societății.

Atât lucrările, cât și stickerele produse de Ceren Oykut, Extrastruggle, Sunipeyk, și Nermin Er au oferit o punte de legătură între cele două locații. Diversitatea limbajului vizual al stickerelor a fost dublată de limbajul vizual al tuturor lucrărilor

Artiști și designeri participanți:
Hatice Guleryuz, Ali Cabbar,
Yesim Agaoglu, Nermin Er,
Zekiye Sarikartal, Koken
Ergun, Arzu Ozkal - Orkan
Telhan, Osman Bozkurt,
Bengisu Bayrak,
Extrastruggle, Banu
Cennetoglu, Ceren Oykut,
Ali Taptik și Erhan Muratoglu
cu selecția NOMAD.
texte: Basak Senova, Sureyyya
Evren și Erden Kosova.
design: kuzudesign.com



care au structurat proiectul. Cu toate că aceste lucrări s-au referit la cazuri găsite mai ales în Turcia, anumite lucrări din proiect, care reflectau asupra unor cazuri paralele din Ghent, au dorit să forțeze publicul să se familiarizeze cu diverse realități și cu dinamica interioară a fiecărei culturi. De aceea, acumularea acestor lucrări a constituit masa de dovezi privind apariția reacțiilor de respingere în cadrul oricărui sistem, în ciuda sistemelor sale de autoritate și control.

Revista online KONTROL

KONTROL este concepută ca revistă *online* în limba engleză, cuprinzând articole, interviuri și recenzii pe teme care privesc controlul. KONTROL are ca scop urmărirea problemelor legate de „control” și furnizarea unui cadru pentru colectarea, examinarea și diseminarea opiniilor și perspectivelor asupra controlului la nivelul artei contemporane, al culturii, tehnologiei, al canalelor de informație și al politicii. Revista a apărut ca parte a proiectului “under.ctrl” al asociației NOMAD. Editorii revistei KONTROL sunt Basak Senova și Yane Calovski. Materialele care sunt colectate pentru fiecare ediție vor fi structurate în jurul unei sub-teme și vor include articole, reportaje, studii analitice, interviuri, proiecte artistice și fotografii.

Sub-tema primului număr este „pornografia fabricării fricii”. Este o încercare de a prezenta opinii și perspective asupra temei, de la cele controversate la cele complet definite, dar sunt prezente și abateri de la, și confuzii asupra subiectului fricii. Procesul de „fabricare a fricii” este un impuls eficient de controlare a vieților, credințelor și viselor oamenilor. Un astfel de proces are nevoie de o strategie de *marketing* concepută sistematic și dotată financiar. Se pot, de asemenea, detecta destul de multe similitudini între acest proces și logica de operare a domeniului global al pornografiei. De aceea, alături de implicațiile și necesitățile domeniului său întins și puternic, „pornografia” este practic metafora neliniștitoare pentru această problemă. În această selecție sunt cuprinse materiale care conturează și mai puternic revista ca un instrument activ pentru producerea de idei și discuții critice.

Cei care au contribuit la acest prim număr sunt: Inke Arns, Daniele Balit, Taeyoon Choi, Sebastian Cichocki, Maia Damianovic, Christoph Draeger, Marina Grzinic, Jeanne van Heeswijk, Glenn Ligon, Geert Lovink, Suzana Milevska, Ceren Oykut, Igor Stromajer, Tul Akbal Sualp, Zaneta Vangeli și Ana Vujanovic.

KONTROL are legături cu alte reviste și edituri internaționale, precum Vector, Cabinet, Idea, Umelec, Art-e-Fact, D (is for drawing) și Veenman. Designul revistei KONTROL este realizat de kuzudesign.com, iar revista este găzduită de NOMAD.

KONTROL



Producing Content, Establishing Culture and Visibility through the Operational Logic of NOMAD

Basak SENOVA

Basak Senova is a curator, writer and designer based in Istanbul. She studied Literature and Graphic Design (MFA in Graphic Design and Ph.D. in Art, Design and Architecture at Bilkent University) and attended the 7th Curatorial Training Programme of Stichting De Appel, Amsterdam. She is one of the founding members of NOMAD, the editor of art-ist 6 and Kontrol. She is also organizing ctrl_alt_del and Upgrade! Istanbul. Currently, she works as a lecturer at the Faculty of Communication, Kadir Has University and also teaches at Istanbul Bilgi University.

NOMAD is an Istanbul-based association that targets to produce and experiment new patterns in the digital art sphere by using various lenses of other disciplines. NOMAD's production network aims to build strong connections across territorial borders through digital culture oriented projects. In order to develop the ability to produce content and to generate material and techniques through these invisible fields of production, NOMAD has given importance to link the local with international networks.

NOMAD is an Istanbul-based association that targets to produce and experiment new patterns in the digital art sphere by using various lenses of other disciplines. NOMAD's production network aims to build strong connections across territorial borders through digital culture oriented projects. The main goal of these projects is to establish a productive communication channel that enables access to new resources of information. Since 2002, NOMAD has developed numerous local and international projects including festivals, exhibitions, performances, multimedia events, experimental film screenings, lectures, panels and publications. In 2002, NOMAD started with online projects by focusing on local digital-minded individuals and communities whose productions are invisible within public discourse. In order to develop the ability to produce content and to generate material and techniques through these invisible fields of production, NOMAD has given importance to link the local with international networks. Economical constrictions also directed us to search for better conditions and possibilities through these international network structures. The surrounding economical, political, social and cultural conditions – as well as *a priori* strategies *per se* – framed our operational area. Inevitably, these conditions register mobility along with the features of adaptability and communicability. Through various mobile and on-going projects, we have tried to multiply resources for the required phases of need, research, design, and conditions of “producing.” Local culture suffers from the approach, which still insists on perceiving the artist in the center and the artwork as the sublime that defies the existence of open-culture societies and network culture. NOMAD strives to overcome this dogma displaying and demonstrating the new ways of production and perception of the collective knowledge. Therefore, the

foremost plans consist of connecting the consciousness and the products of the local digital domain, and eventually plugging-in the data to larger networks via projects, events and further collaborations. Documenting and displaying the local network and sharing the experiences with other networks are crucial at this phase. Apart from developing various projects with international transient networks, NOMAD has concentrated on three long-standing fields of network: local network for digital culture; the international “Upgrade!” network of autonomous on art, technology and cultural divides; and the sound-art network. Accordingly, in 2004, NOMAD developed a long-term project called “NOMAD-TV.network” which aimed to observe and establish links in the network that facilitates local digital culture. It gathered digital minded communities, artists, musicians, architects, designers, engineers, cultural producers, magazines, initiatives, organizations, and parallel entities in Turkey. While establishing the local network on digital culture, the project still links local knowledge, expertise and mode of production with international connections. “Upgrade!” network is decentralized and non-hierarchical structure that operates according to local interests and their available resources and reflects current creative engagement with cutting edge technologies. While individual nodes present projects on digital culture, engage in informal critique, and foster dialogue and collaboration between individual artists, “Upgrade! International” functions as an online, global network. Current Nodes are Amsterdam, Athens, Belgrade, Berlin, Boston, Caracas, Chicago, Lisbon, Johannesburg, Istanbul, Montreal, Munich, New York, Oklahoma City, Paris, Salvador, Scotland, Seattle, Seoul, Skopje, Sofia, Jerusalem-Tel Aviv, Vancouver, and Wellington. Since 2002, NOMAD has sought to establish a recognition platform for sound art in Turkey. Now, it establishes an international sound-art network “s-network” that operates in-sync with “ctrl_alt_del” sound art festival, which was designed as a multi-modal event based project (<http://www.project-ctrl-alt-del.com>). Through open-calls and collaborations with local universities and related international institutions, NOMAD is trying to produce content, which enriches through local and international inputs. At this very moment, a joint project is being built for the Middle East sound-art network. NOMAD believes that such projects enable a temporary autonomous space that is free from any physical and mental block and/or hegemony of a dogma for the construction of alternative channels for this flow. Such an everlasting flow of the nodes of a network does not only stimulate the need to explore the realities of new geographies, it also intensifies social relations and modes of interaction in the local context. Today, the drive to explore other realities detached from the realities produced by mass-media is crucial for locating oneself. Paul Virilio, in his book *Panic City*, describes the current situation as:

In this globalised and militarised everywhere, all citizens are becoming one citizen - saturated, standardised and synchronised - ever more reliant on a media fabricating a world of fear. For the panic of the 21st century is simply the final phase of the pincer movement. Place-less, media-fed, panic-struck - welcome to the desert of the real. (Paul Virilio, Translated by Julie Rose, 2005, ISBN:1 84520 224 4)

Now, through the filtered visions and “deserted realities” of mass-media there is no single reality among all realities which is free from the fear of external attacks of any kind and control. In this respect, as the key components of digital sphere “connectivity” and “mobility” function as key tools to follow the agenda of the globe through alternative channels.

<http://nomad-tv.net>



Rejection Episodes

A project curated by Basak SENOVA
(Vooruit and De Centrale, Ghent, December, 2006)



The project title *Rejection Episodes* is derived from the science of medicine: immune cells may cause serious damage in order to protect the body from any medical intervention by triggering rejection episodes. The immune system functions by distinguishing between cells it recognizes as 'self' and foreign material. The occurrence of these episodes is totally instinctive. Similarly, a social rejection may also be instinctive and beyond reasoning. The project was developed by detecting such social cases; the emphasis was mostly on Turkish cases in the context of urban culture, particularly experienced through/by Turks in Belgium. The project can also be seen as an attempt to map the contradictory and heterogeneous social situations that are experienced on a daily bases. Nevertheless, the project had no intention of representing the country, but rather to present a series of cases somehow connected to each other. Therefore, throughout the project, the investigation of these cases operated on different layers through urban culture, disproportioned overpopulation, culture clashes produced amongst migrants coming from rural Anatolia along with the other inhabitants of the city, extreme imbalance between levels of income, nationalist inputs, unitarian state policy, military significance, the re-creation process of the nation since the foundation of the republic, and identity problems.

Rejection Episodes also focused on documentary-type works along with artistic expressions through cultural productions. The selected media varied from video to photography, painting to printing, computer games to stickers that spread around the Vooruit building and De Centrale in Ghent. The Vooruit building hosted works for longer hours – during the day and night, whereas De Centrale opened only 2 hours each evening. This division also implied a content-wise categorization as most of the works inhabited by De Centrale were directly extracted from Istanbul's daily life realities.

The Vooruit building saluted the street with Hatice Guleryuz's work, *The First Ones* (2000-2006), on its front façade. The silent work repeatedly showed pupils in a primary school singing the Turkish National Anthem and uttering the national oath, which carries an authoritarian tone praising the unity of the nation along with the virtues of diligence, courage, and honesty. The visuality of the work also overlapped with the history of the building. The ticket office located at the entrance of the building featured the NOMAD section which exposed the detailed framework of *Rejection Episodes* through a trailer-like video projection and sound. At the entrance, there were Yesim Agaoglu's photographs, *Which Woman?* (2006) and *Hands up!* (2006), questioning the contradictory positions of women and the representation modes attributed to them in the urban and rural context, together with social and ideological inputs. Zekiye Sarikartal's prints – *After Effects* (2006), hanging from the ceiling all the way down to the staircases brought a historical edge to these questionings with the early women image of the Republic. Again, at the staircases – Nermin Er's cut-ups, *To be continued* (2006), on glass plate, depicted interrelated stories and cases with an amalgamation of daily life realities and fantasies.

In the building, Winter garden hosted the works of Ali Cabbar, Arzu Ozkal - Orhan Telhan, Osman Bozkurt, Bengisu Bayrak, and Banu Cennetoglu. Extrastruggle uses the tiles on the cafe's glass ceiling and the winter garden for his *Letter*

Participating artists and designers: Hatice Guleryuz, Ali Cabbar, Yesim Agaoglu, Nermin Er, Zekiye Sarikartal, Koken Ergun, Arzu Ozkal - Orkan Telhan, Osman Bozkurt, Bengisu Bayrak, Extrastruggle, Banu Cennetoglu, Ceren Oykut, Ali Taptik and Erhan Muratoglu with NOMAD selection. Publication texts by Basak Senova, Sureyyya Evren, and Erden Kosova. designed by kuzudesign.com

(2001) series that reflect on the juxtaposing situations since the foundation of the republic, and the nation's continuous reorganization through new reforms – such as the Alphabet Reform in 1928 which also led to a reform in the Turkish language.

As a Turkish artist living in Belgium, Ali Cabbar's triple digital painting series *Disorientated II*, *Rootless II*, *Dislocated II* (2006) depicted the issues of alienation and strangeness. Arzu Ozkal - Orhan Telhan, who lived in Ghent for a while, developed a computer game called *Defixed* (2006) that took place between two terminals who play against each other's perception of the other. *Defixed* worked on the assumptions between the Turkish and Belgian cultures.

Bengisu Bayrak's video installation *Fast-Iman* (2003) questioned the relevance of religious messages for contemporary life. On another level, it also documented the consequences of neo-liberal economy on our way of life. The video documents a strategy developed by a mosque in Istanbul by running lines from the Quran on a digital display screen above the entrance of the mosque. Bayrak chose an alternative way to give info about the work; instead of using a descriptive text, she uses a documentary video, which was displayed via a small monitor. Osman Bozkurt's works were quiet explicitly orientated in detecting social rejection episodes. His video and photograph series *Auto-Park: The Highway Parks of Istanbul* (2003), operated as an outstandingly vivid example of a social rejection episode: the use of strips of greenery between highways as areas of leisure. It documents unexpected and unorganized actions that penetrate through the dictated imperatives of globalized urban situations. Inhabitants, living in the outskirts of the wealthy and extravagant zones of other urbanites, subtly resist territorial decisions.

Banu Cennetoglu's printed matter, *15 Scary Asian Men* (2006), reverses the direction of perception modes by mirroring the Western approach on “unknown” identities. The uncertain time and space co-ordinates of her photographs, along with the vagueness of the landscapes, hide these unknown identities that can only be detected through the process of approaching details.

In the Brugzaal, Koken Ergun's two channel video installation, *I, Soldier* (2005), documents an annual military ceremony of the National Day for Youth and Sports – which celebrates the start of the independence war. While a Turkish officer recites a poem about the merits of soldiers, a nationalist hip-hop song accompanies the parade instead of marches. Although this work emphasizes the significance of the military and the nationalist expressions in the country, it also showed the shift that has been going on at the basis of the representation modes of celebrating national days; whereas in the hall of the Brugzall, Osman Bozkurt's photography, *Ironing* (2006), depicted the traditional and domestic side of these representational modes.

In the meantime, Ceren Oykuts's wall drawings, “Record” (2006), on the walls of the entire building, documented and depicted the cases of social “Rejection Episodes” in the streets of Ghent. As a comparative presentation, her works, concentrating on Istanbul streets and daily life experiences in the city, were shown in De Centrale.

Ali Taptik's photography series called *Accident and Faith* (2004-2006) was also projected in De Centrale. His series is about interconnected frames of the experience of living in Istanbul. It is about the relationships, places, people, emotions and coincidences. Osman Bozkurt's site-specific transparent series *Istanbul* provided another perspective to approach the structure of the city, which hacks itself through random constructional and social rejection episodes. Extrastruggle's oversize light box, *Trakonya* (2001-2006), lightened De Centrale from a corner below. The work is a juxtaposition of two figures: a girl with curly pigtails who takes the shape of two minarets wearing a school uniform, and the pictogram of high voltage (a male figure, hit back by the lightning). The clash between life styles, sexes and ideologies, along with the tension of potential conflicts, draw an overall picture of the usual social state.

Both the works and stickers produced by Ceren Oykut, Extrastruggle, Sunipeyk, and Nermin Er provided a continuation between these two venues. The variety of the visual language of the stickers duplicated itself with the visual languages of

all the works that structure the project. Although these works emulated cases detected mostly in Turkey, particular works in the project that reflected on parallel cases in Ghent, aimed to enforce the audience to get acquainted with diverse realities and the inner dynamics of each culture. Hence, the accumulation of these works formed evidence for the occurrence of rejection episodes within any system, despite its authority and control mechanisms.



KONTROL online magazine

KONTROL is designed as an online magazine in English, featuring articles, interviews and reviews specifically on issues of control. KONTROL aims to trace the issues of 'control' and offer a setting for collecting, considering and distributing opinions and perspectives on control in the course of contemporary art, culture, technology, information channels and politics. The magazine has developed as part of the “under.ctrl” project by NOMAD. The editors of KONTROL are Basak Senova and Yane Calovski. The materials which are assembled for each issue will be structured around a sub-theme include articles, reports, analytical studies, interviews, art projects, and photographs. The sub-theme of this first issue is “the pornography of fabricating fear.” It is an attempt to introduce opinions and perspectives ranging from controversial to conclusively defined views on the theme, yet departures from and muddles on the subject of fear are also present. The process of 'fabricating fear' is an effective compulsion to control people's lives, beliefs, and dreams. Such a process needs a systematically designed and financially equipped marketing strategy. One can likewise detect quite a lot of similarities between this process and the operational logic of the global domain of pornography. Therefore, along with the implications and needs of its widespread and powerful field, 'pornography' is practically the disturbing metaphor of this issue. The collection in it includes material that further delineates the magazine as an active instrument for producing critical ideas and discussions.

Contributors of the first issue are Inke Arns, Daniele Balit, Taeyoon Choi, Sebastian Cichocki, Maia Damianovic, Christoph Draeger, Marina Grzinic, Jeanne van Heeswijk, Glenn Ligon, Geert Lovink, Suzana Milevska, Ceren Oykut, Igor Stromajer, Tul Akbal Sualp, Zaneta Vangeli, and Ana Vujanovic.

KONTROL has also links to other international magazines and publishers such as Vector, Cabinet, Idea, Umelec, Art-e-Fact, D (is for drawing), and Veenman. KONTROL is designed by kuzudesign.com and hosted by NOMAD.



Forbidden Games la Centrul Israelian pentru Artă Digitală, Holon

Galit ELIAT

Rolul Centrului Israelian de Artă Digitală de-a lungul ultimilor patru ani a fost acela de a examina modalitățile în care instituțiile de artă pot funcționa, reflecta și reacționa la condițiile instabile din cultură și politică. Întrebarea emergentă tuturor acestor demersuri este: cum poate un institut de artă să desfășoare activități culturale într-un mod responsabil și să genereze o abordare critică asupra violenței și terorii, puterii opresive, guvernului oficial, și, în același timp, să protejeze suveranitatea individului împotriva opresiunii statale? Această abordare include întrebări despre identitatea națională, schimbul cultural, precum și despre singularitate și sfera publică.

Rolul Centrului Israelian de Artă Digitală de-a lungul ultimilor patru ani a fost acela de a examina modalitățile în care instituțiile de artă pot funcționa, reflecta și reacționa la condițiile instabile din cultură și politică. Întrebarea emergentă tuturor acestor demersuri este: cum poate un institut de artă să desfășoare activități culturale într-un mod responsabil și să genereze o abordare critică asupra violenței și terorii, puterii opresive, guvernului oficial, și, în același timp, să protejeze suveranitatea individului împotriva opresiunii statale? Această abordare include întrebări despre identitatea națională, schimbul cultural, precum și despre singularitate și sfera publică. În același timp, prin intermediul *workshop*-urilor, a conferințelor și a expozițiilor, explorăm posibilitățile prin care activiștii culturali din Israel și din Orientul Mijlociu pot distruge barierele naționaliste sau regionale, fiecare învățând din experiența celuilalt.

Acest tip de gândire a dus la o serie de proiecte și conferințe cum ar fi Hilchot Shchenim, 'Un Recognise', 'Liminal Spaces', 'People, Land, State' și 'Forbidden Games'. Prin expoziția *Forbidden Games* (Jocuri interzise) am încercat să-i provocăm pe vizitatorii noștri la discuții și dezbateri asupra problemelor geopolitice dificile ale Orientului Mijlociu. Spre deosebire de expozițiile cu jocuri elaborate după tipare obișnuite, vizitatorii nu vor găsi aici cele mai avansate produse din domeniu. Multe dintre jocurile difuzate prin încăperi sunt produse ale activiștilor, care au fost create cu resurse modeste, de către jucători avizi și programatori independenți. Ideea care le leagă pe toate acestea este legătura cu războiul și cu situația politică actuală din Orientul Mijlociu, începând cu Siria și terminând cu Libanul și Israelul.

Industria produce *reality-games* alternative, jocuri de strategie și de comunitate, predominant fiind genul jocurilor de război. Pentru jocul de război realist, care a fost întotdeauna popular, se manifestă un interes deosebit în ultimii ani, concurând cu utilizarea din ce în ce mai intensă în limbajul mass-media a unor asemenea termeni precum „axa răului” și „războiul împotriva terorii”. Războiul

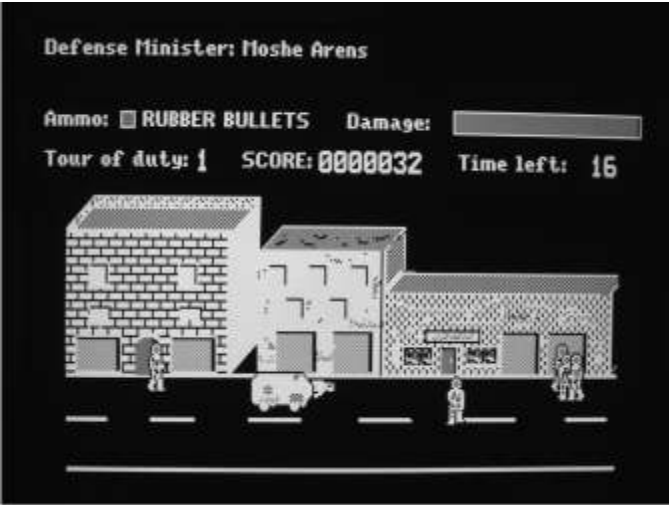
Galit Eilat este curatoare și, începând cu 2001, este directorul fondator al Centrului Israelian de Artă Digitală, Digital Art Lab din Israel. Este editor al revistei online de artă și cultură *Maarav* și predă în cadrul Departamentului de Fotografie, Video și Imaginea pe Computer la Academia de Artă și Design Bezalel.

global împotriva terorii a dus la o intensificare a sentimentelor naționaliste și patriotice printre jucători, iar companiile care se ocupă cu realizarea acestor jocuri au identificat acest potențial nou și s-au grăbit să elaboreze cadre de luptă ideologică. Companiile de jocuri din Occident dezvoltă nenumărate jocuri realiste de război cu o diviziune clară – ca să nu spunem dihotomică – între „bine” și „rău”. „Eroul american/european/israelian” va aparține în genere unei forțe de securitate trimisă să contracareze misiunile dezastroase ale forțelor răului care amenință lumea liberă.

Dramaturgul Harold Pinter, câștigător al Premiului Nobel pentru Literatură în 2005, a propus, în prelegerea sa ținută cu ocazia primirii premiului, să scrie un mini-discurs pentru președintele american George W. Bush, în care să includă actuala viziune dihotomică pe care Statele Unite ale Americii o au asupra lumii: „Dumnezeu este bun. Dumnezeu este mareț. Dumnezeu este bun. Dumnezeuul meu este bun. Dumnezeuul lui Bin Laden este rău. Al lui e rău. Dumnezeuul lui Saddam a fost rău, numai că el nu a avut unul. El era barbar. Noi nu suntem barbari. Noi nu retezăm capetele oamenilor. Noi credem în libertate. Dumnezeu, de asemenea. Eu nu sunt barbar. Eu sunt liderul ales în mod democratic al unei țări democratice care iubește libertatea. Suntem o societate care oferă compasiune. Oferim electrocutări și injecții letale pline de compasiune. Suntem o națiune măreață. Eu nu sunt dictator. El este. Eu nu sunt barbar. El este. Chiar este. Toți sunt. Eu dețin autoritatea morală. Vedeți acest pumn? Acesta este autoritatea mea morală. Și să nu uitați acest lucru!”

Viziunea asupra lumii promovată de „războiul împotriva terorii”, formulată simplu de președintele Bush în urma evenimentelor de la 11 septembrie 2001: „Ori sunteți cu noi, ori cu teroriștii”, împarte inevitabil lumea în bine și în rău fără a apela la o cale de mijloc. Harta lumii este împărțită în zone „prietene” care ar trebui fortificate și zone „inamice” care ar trebui ocupate. Regulile sunt clare, iar la fel este și misiunea. Exact ca în jocurile de război. Uneori pare ca și cum utilizarea excesivă a simulatorilor digitali în scopul antrenamentului în diversele jocuri de război a distorsionat complet capacitatea de a citi și de a analiza realitatea. Obiecțiile împotriva politicii duse acum de către Statele Unite tind să releve simplitatea viziunii dihotomice și orbirea pe care o generează, prezentând-o astfel ca falită, nepotrivită pentru confruntarea cu teroarea globală. Ratările permanente din Afganistan, Irak, și, în momentul în care aceste rânduri sunt scrise, Liban, pur și simplu întăresc sentimentul că este loc pentru un alt fel de gândire și pentru o viziune asupra lumii mult mai complexă.

Expoziția *Forbidden Games* (Jocuri interzise) prezintă mai mult de 22 de jocuri video realizate și distribuite independent de industria de divertisment de către mediile de activiști, de academii și de către grupări și companii ideologice ca instrument de chestionare a problemelor sociale și politice. Alternativa introdusă



de jocurile din expoziție este încorporată conținutului politic și ideologic, dar și sugestiilor lor de reconsiderare a potențialului inerent mediului, limbajului, și codului deschis pentru crearea unui pachet unic, îmbinând valorile cu momentele de plăcere și suspans. În spațiul expozițional jocurile sunt împărțite în: *jocuri de război* care prezintă narațiuni antitetice și viziuni opuse celor care sunt astăzi prezente în media occidentală (jocuri în rețea, începând de la rapidele „gut responses” și până la cele tematice, cum ar fi Războiul din Liban, cel din Golf, etc.), *jocuri create de activiștii* care critică ideologia actuală dominantă în politica globală și *jocurile-performance* care cer participarea întregului corp al jucătorului.

O parte a mecanismului „războiului împotriva terorii” și a viziunii unei lumi polarizate, este și crearea identităților-media și a imaginilor pe care acestea se sprijină. Celui ce locuiește în Orientul Mijlociu îi este imposibil să evite imaginea care îi este asociată de către media occidentală. Creatorii jocurilor din țările arabe încearcă să își re-asume responsabilitatea de a-și crea propria imagine care, după părerea lor, a fost distorsionată de către media occidentală. Ei se străduiesc să reconstruiască povestea din spatele conflictului cu Israelul și să-i îndrume pe tinerii jucători în constituirea corpusului de cunoștințe despre lume. Un exemplu bun este jocul, *Under Siege (Sub asediu)*, dezvoltat de către Afkar Media din Siria, care se bazează pe istoria modernă a Palestinei. Acesta are în centru viața unei familii palestinieni între anii 1999-2002, în timpul celei de-a doua Intifade. Toate nivelele jocului au la bază evenimente reale. Conține violență grafică și atacuri armate asupra soldaților, dar nu și asupra civililor. Acțiunea acestuia este inspirată, după cum am spus, de evenimente reale din societatea palestiniană, așa cum au fost documentate de către Națiunile Unite (1978-2004). Potrivit ONU, West Bank și Fâșia Gaza reprezintă regiuni ocupate, și, drept urmare, acțiunile militare desfășurate de luptătorii locali împotriva forțelor ocupante sunt considerate legitime.

Alt joc care încearcă să trateze istoria regională este *Global Conflicts (Conflicte globale)*. Jucătorul deține rolul unui jurnalist tânăr care tocmai a ajuns în Israel. El încearcă să contureze viitorul regiunii prin mijloace pacifice. Jucătorul trebuie să-și ducă la îndeplinire misiunea cu orice preț, navigând între sursele de informații israeliene și palestinieni pentru a-și putea termina articolul. Va reuși jucătorul să rămână obiectiv și să câștige încrederea ambelor părți în timp ce conflictul se amplifică? Ce se va întâmpla când oamenii din jurul lui vor deveni mai mult decât niște simple surse? Jocul oferă posibilitatea de a fi informat despre conflictul israeliano-palestinian. Acest lucru are loc prin intermediul evenimentelor personale reale care prezintă conflictul din diferite perspective.

Un joc diferit este *Special Force (Forță specială)*, creat de suporterii Hezbollah în 2003, care nu oferă jucătorilor prea mult timp de gândire asupra punctului de vedere al „celuilalt”; în momentul în care o misiune începe, jucătorul trebuie să găsească lunetiștii israelieni care trag spre el și să-i neutralizeze cu grenade de mână. Jocul, care arată ca un joc de acțiune obișnuit, a fost construit pe platforma cu sursă deschisă Genesis 3D. El debutează cu explozia unui tanc israelian. În timp ce computerul încarcă o serie de focuri de mitralieră printre care unele lovesc fruntea lui Ariel Sharon, lucru care garantează jucătorului 10 puncte este prezentat pentru scurt timp steagul Israelului în flăcări.

Expoziția mai cuprinde două jocuri care încearcă să abordeze prima și a doua Intifadă, realizate cu două scopuri diferite. *Intifada* unul dintre puținele *reality-games* produse în Israel, a fost creat în 1989 de Mike Medved, în timpul primei Intifade. Acesta încearcă să simuleze relația dintre comportamentul unui singur soldat israelian față în față cu demonstranții palestinieni, dar și relația dintre politicile guvernamentale. Scopul acestui joc este de a-i împrăștia pe demonstranți, omorând sau rănind un număr de palestinieni cât mai mic posibil, cu ajutorul diferitelor instrumente, cum ar fi bâte de lemn, gloanțe de cauciuc, gaze lacrimogene, etc. Imaginea politică evoluează de-a lungul jocului. Ministrul Apărării este înlocuit, iar politica guvernamentală față de demonstranți se schimbă după cum se schimbă și capacitatea soldatului de a reacționa. Soldatul israelian din acest joc reprezintă reflecția lumii văzută prin ochii israelianului; imaginea sa este cea a soldatului solitar ce înfruntă mulțimea înarmată, individul ce posedă calități umane și morale care încearcă să evite vărsarea de sânge

nonnecesară, în timp ce inamicii săi sunt caracterizați ca fiind teroriști însetați de sânge. Potrivit acestei viziuni asupra lumii, israelienii sunt mereu cei puțini împotriva celor mulți, David înfruntând-ul pe Goliat.

Al doilea joc care are ca subiect Intifada este *Stone Throwers (Aruncătorii de pietre)* realizat de sirianul Muhammad Hamaza, conceput ca o manifestare de simpatie și sprijin pentru poporul palestinian. Acest joc a fost creat după izbucnirea Intifadei Al Aqsa. Cu toate acestea, jocul pune accentul asupra percepției palestinieni a rezistenței față de ocupația israeliană: conform acestei percepții, Intifada rămâne o revoltă populară care se bazează mai degrabă pe aruncarea de pietre decât pe o formă de rezistență armată. Acest joc este centrat pe un singur palestinian, care trebuie să arunce cu pietre asupra polițiștilor israelieni care se apropie din ambele părți, pentru a apăra moscheea Al Aqsa. Ca și jocul israelian *Intifada*, și acest joc a fost realizat pentru a întări percepția de rezistență așa cum este ea atribuită luptei eroice a palestinienilor confrunțați cu numeroșii polițiști israelieni. Individul din acest caz duce o luptă simplă, fără muniție, și va câștiga independență și onoare prin sacrificiu de sine.

Conflictul deschis dintre est și vest prezentat de jocul *September 12 (12 Septembrie)*, realizat de newsgaming.com, arată cum au fost răniți oameni nevinovați în „războiul contra terorii” prin folosirea unei simple ecuații: raidurile aerieneucid civili și distrug case, acte care duc la creșterea numărului de teroriști. Jucătorii trebuie să încerce să trimită „bombe sofisticate” și să-i lovească pe teroriștii care merg printre civili. Inevitabil, bombele îi ating și pe civili. Drept urmare, alți civili se adună pentru a jeli victimele inocente iar unii dintre ei, la rândul lor, devin teroriști. Cu alte cuvinte, jucătorul nu poate câștiga niciodată. Un succes localizat asigură compromiterea întregii misiuni. Războiul contra terorii generează teroare. După ce a avut loc un număr de bombardamente se poate începe examinarea noțiunilor care au devenit foarte răspândite în mass-media și în discursurile militare, cum ar fi „ucidere cu țintă localizată”, „operație chirurgicală”, „depozite țintă”, „zone goale”, etc.

Câteva link-uri ale jocurilor din expoziție:

(*T*)error ([http://www.servus.at/cubic/\(t\)error.htm](http://www.servus.at/cubic/(t)error.htm))
Afkar Media (www.afkarmedia.com)
Special Force (<http://download.specialforce.net/english/indexeng.htm>)
Terror ([http://www.servus.at/cubic/\(t\)error.htm](http://www.servus.at/cubic/(t)error.htm))
September 12 (<http://www.newsgaming.com/games/index12.htm>)
Gulf War 2 (<http://www.idleworm.com/nws/2002/11/iraq2.shtml>)
Suicide Bomber Game (<http://newgrounds.com/portal/view/50323>)
War in the North
(<http://img62.imageshack.us/img62/4782/battlesinthenorthxj5.swf>),
Several "Nasrallah games"
(<http://www.planetnana.co.il/atarsh//flashoo/nasral.html>);
<http://www.amirlotan.com/nassralla/nasralla.html>;
<http://www.tapuz.co.il/North/Game.asp>)
Wild West Bank (<http://www.brand.co.il/unik/westbank>)

Traducere de Daniela Ciubotariu

Galit Eilat is a curator and, since 2001, she has been the founder and the director of Digital Art Lab - The Israeli Center for Digital Art, Israel. She is editor in chief of *Maarav* an online art and culture magazine as well as a teacher in the Department of Photography, Video & Computer Imaging at the Bezalel Academy of Art and

Forbidden Games at the Israeli Center for Digital Art, Holon

Galit ELIAT

The role of the Israeli Center for Digital Art in the past four years has been that of examining the terms in which art institutions can function, reflect and react to volatile conditions of culture and politics. The overarching question is: how can an art institute produce cultural activity in a responsible way and generate a critical approach to violence and terror, to oppressive power and official government, and protect the individual's sovereignty against the state's oppression? This approach includes questions about national identity, cultural exchange, as well as singularity and the public sphere.

The role of the Israeli Center for Digital Art in the past four years has been that of examining the terms in which art institutions can function, reflect and react to volatile conditions of culture and politics. The overarching question is: how can an art institute produce cultural activity in a responsible way and generate a critical approach to violence and terror, to oppressive power and official government, and protect the individual's sovereignty against the state's oppression? This approach includes questions about national identity, cultural exchange, as well as singularity and the public sphere.

Concurrently, through workshops, conferences and exhibitions, we are exploring the possibilities of cultural activists in Israel and the Middle East learning from one another how to break down nationalistic or regional barriers.

This reasoning led to a series of projects and conferences such as '*Hilchot Shchenim*', '*Un Recognise*', '*Liminal Spaces*', '*People, Land, State*' and '*Forbidden Games*'. Through the '*Forbidden Games*' exhibition we tried to provoke discussions and debates among our visitors on harsh Middle Eastern geo-political issues. Unlike standard game exhibitions, visitors will not find the most advanced products in the field. Many of the games scattered among the rooms are activists' productions created with modest resources by avid players and independent programmers. The common thread is the connection to war and to contemporary political situation in the Middle East, from Syria to Lebanon and Israel.

The industry produces alternative reality-games, community and strategy games, the most predominant among them being the war games genre. The realistic war game, which has always been popular, has gained momentum in recent years concurrent with the media's increased use of terms such as "the axis of evil" and "the war against terror." The global war against terror has led to an intensification of nationalistic and patriotic feelings among gamers, and gaming companies have identified the potential and hurried to issue ideological fighting settings. Western gaming companies develop countless realistic war games with a clear-cut not to say dichotomous division between "good" and "evil." "The

American/European/Israeli hero" will usually belong to some security force sent to thwart the sinister missions of the forces of evil threatening the free world.

Playwright Harold Pinter, winner of the Nobel Prize in Literature, proposed in his Nobel lecture 2005 to write a short speech for the American President, George W. Bush, encapsulating the dichotomous world view led by the US today: "God is good. God is great. God is good. My God is good. Bin Laden's God is bad. His is a bad God. Saddam's God was bad, except he didn't have one. He was a barbarian. We are not barbarians. We don't chop people's heads off. We believe in freedom. So does God. I am not a barbarian. I am the democratically elected leader of a freedom-loving democracy. We are a compassionate society. We give compassionate electrocution and compassionate lethal injection. We are a great nation. I am not a dictator. He is. I am not a barbarian. He is. And he is. They all are. I possess moral authority. Do you see this fist? This is my moral authority. And don't you forget it."

The world view promoted by "the war against terror," simplistically formulated by President Bush after 9/11: "You are either with us or with the terrorists," sweepingly divides the world into good and evil without middle tones. The map of the world is divided into "friend" areas which should be strengthened and "enemy" zones which should be taken over. The rules are clear, and so is the mission. Just as in war games. At times it seems as though the excessive use of digital simulators for training in various war games has totally distorted the ability to read and analyze reality. Objection to the policy now led by the United States strives to unearth the simplicity of the dichotomous view and the blindness it spawns, thus presenting it as bankrupt, unfit to confront global terror. The continuous failures in Afghanistan, Iraq, and , in the moment these lines are being written, Lebanon, only reinforce the feeling that there is room for a different way of thinking and a more intricate world view.

The exhibition *Forbidden Games* features more than 22 video games realized and distributed independent of the entertainment industry by activist media, academies and ideological groups and companies as a tool for addressing political and social issues. The alternative introduced by the games in the exhibition is embodied in the political and ideological content, but also in their suggestion for reconsideration of the potential inherent in the medium, the language, and the open code for creating a single package, combining values with hours of pleasure and suspense. The games are divided in the exhibition space into: *war games* that present antithetical narratives and opposed views to those presented today in the Western media (web games ranging from swift "gut responses" to topical issues, such as the Lebanon war, the Gulf war, etc.), *games by activists* criticizing the ideology currently dominating global politics, and *performance games* which require participation of the gamer's entire body.

As part of "the war against terror" and the polar world view it generates, media identities and images fostering it are also created. When you live in the Middle East, you cannot avoid the image ascribed to you by Western media. The conceivers of the games in Arab countries try to reinstate themselves with the responsibility of creating their own image which, to their mind, has been distorted by the Western media. They strive to recount the story behind the conflict with Israel and guide the youth playing computer games in constituting their knowledge of the world. A good example is the game *Under Siege*, developed by Syrian Afkar Media, based on the modern history of Palestine. It focuses on the life of a Palestinian family between 1999 and 2002, during the Second Intifada. All levels of the game are based on real stories. It contains graphic violence and shooting at soldiers, but not at civilians. Its action is inspired, as aforesaid, by real stories of Palestinian society, as documented by the United Nations (1978 - 2004). According to the UN, the West Bank and Gaza Strip are occupied land, and thus military actions performed by local fighters against occupying forces are considered legitimate.

Another game that tries to deal with regional history is *Global Conflicts*. The gamer plays a young journalist who has just arrived in Israel. He tries to shape the region's future with peaceful means. The player must complete his assignment at all costs, navigating between Palestinian and Israeli sources of information to complete his article. Will the player be able to remain objective



and gain the trust of both sides as the conflict escalates? What happens when people around him become more than mere sources? The game enables the player to learn about the Israeli-Palestinian conflict. He is informed by real personal stories that present the conflict from different perspectives.

A different game is the *Special Force*, created by Hezbollah supporters in 2003, which does not allow players much time to think about the point of view of the "other"; the moment a mission starts, the player must find the Israeli snipers shooting at him and neutralize them with hand grenades. The game, which looks like a regular action game, was built on the Genesis 3D open source platform. The introduction of the game shows the explosion of an Israeli tank. While the computer loads a sequence of drills - among them shooting at Ariel Sharon's forehead which grants the player 10 points - a flurry around the burning Israeli flag is presented.

There are two games in the show that try to deal with the first and second Intifadas developed for two different ends. *Intifada* - one of the few reality games produced in Israel, was created in 1989, by Mike Medved during the first Intifada. It attempts to simulate the relationship between the behavior of a single Israeli soldier faced with Palestinian demonstrators, and between government policies. The goal of this game is to scatter the demonstrators while killing and injuring the fewest Palestinians possible by using various means of scattering demonstrators such as wooden clubs, rubber bullets, tear gas etc. The political picture evolves in the course of the game. The Minister of Defense is replaced, and the government policy towards the demonstrations changes as does the soldier's ability to react. The Israeli soldier in this game is a reflection of a given Israeli world view; he is portrayed as a single soldier facing a charging crowd, a human and moral individual attempting to avoid unnecessary carnage, while his enemies are portrayed as bloodthirsty terrorists. The Israelis, according to this world view, are always the few fighting the many, David facing Goliath.

The second game dealing with the Intifada is *Stone Throwers* developed by Syrian Muhammad Hamaza as a manifestation of support for the Palestinian people. This game was created after the outbreak of the Al Aqsa Intifada. Nevertheless, it underscores the Palestinian perception of the resistance to the Israeli occupation: according to this perception, the Intifada remains a popular uprising based on stone throwing, rather than a form of armed resistance. This game is centered upon a single Palestinian, who must throw stones at the Israeli policemen, ttle

approaching him on both sides, in order to protect the Al Aqsa mosque. Like the Israeli *Intifada* game, this game was also designed to strengthen the perception of resistance as predicated upon the heroic struggle of individuals faced with numerous policemen. The individual portrayed here is waging a pure battle with no live ammunition, and he will win independence and honor through self sacrifice.

The wider conflict between east and west presented by the game *September 12*, developed by newsgaming.com, presents the wounding of innocent people in "the war against terror" by using a simple equation: air raids kill civilians and destroy houses, a move that leads to an increase in the number of terrorists. Players must try to send "sophisticated bombs" and strike terrorists walking amidst civilians. The bombings inevitably strike civilians as well. Other civilians consequently gather to mourn the innocent victims and some of them in turn become terrorists. In other words, the player of *September 12* can never win. A localized success ensures the failure of the entire mission. The war against terror generates terror. After several bombings one can start examining notions that have become highly prevalent in the media and the military discourse, such as "targeted killing," "surgical operation," "target bank," "sterile area." etc.

Links to some of the games from the show :

(T)error ([http://www.servus.at/cubic/\(t\)error.htm](http://www.servus.at/cubic/(t)error.htm))
Afkarmedia (www.afkarmedia.com)
Special Force (<http://download.specialforce.net/english/indexeng.htm>)
Terror ([http://www.servus.at/cubic/\(t\)error.htm](http://www.servus.at/cubic/(t)error.htm))
September 12 (<http://www.newsgaming.com/games/index12.htm>)
Gulf War 2 (<http://www.idleworm.com/nws/2002/11/iraq2.shtml>)
Suicide Bomber Game (<http://newgrounds.com/portal/view/50323>)
War in the North
(<http://img62.imageshack.us/img62/4782/battlesinthenorthxj5.swf>),
Several "*Nasrallah games*"
(<http://www.planetnana.co.il/atarsh//flashoo/nasral.html>;
<http://www.amirlotan.com/nassralla/nasralla.html>;
<http://www.tapuz.co.il/North/Game.asp>)
Wild West Bank (<http://www.brand.co.il/unik/westbank>)
Global Conflicts: Palestine (<http://www.seriousgames.dk/gc.html>)
The War on Terror (<http://war-against-terror.info>)
Utz-Rutz and Tzirim (Wolmert against Rallah)
(http://www.sketchbooksamurai.com/dmaot/?page_id=41)
Kuma war (<http://www.kumawar.com/>)
Intifada (<http://www.old-games.org/game.php?game=intifada>)
The Stone Throwers (<http://www.damascus-online.com/stonethrowers/>)
The Night Bush Was Captured (<http://hotair.com/archives/2006/09/15/video-game-night-of-bush-capturing/contains>)



Andrei Siclodi este directorul fondator și curatorul Programului Internațional de Burse pentru Artele Vizuale și Noile Medii *büchsenhausen.air* la Künstlerhaus Büchsenhausen din Innsbruck, Austria.

Investigații private, așa cum ni le dorim

Considerații asupra instituției de rezidențe pentru artiști: exemplul centrului de rezidențe Künstlerhaus Büchsenhausen

Andrei SICLODI

Formatul instituțional al rezidenței pentru artiști, care de la începutul anilor '90 a cunoscut o răspândire mondială explozivă sub umbrela globalizării și care, alături de ea, facilitează, aparent în mod automat, schimbul inter-cultural non-ierarhic, pare astfel a fi predestinat pentru a reprezenta mediul ultimativ care ar permite o practică critică. Dar este aceasta o prezumție adevărată? Künstlerhaus Büchsenhausen intenționează să devină în timp o școală alternativă postuniversitară de arte vizuale, deschisă tuturor celor interesați de dezvoltarea discursurilor critice contemporane despre estetica și societate.

Künstlerhaus Büchsenhausen din Innsbruck, Austria, o instituție afiliată la Asociația Artiștilor Plastici din Tirol¹, desfășoară din primăvara anului 2003 un program internațional de rezidențe în domeniul artelor vizuale și al noilor media. Programul se focalizează asupra promovării proiectelor artistice și – după un proiect pilot în anul 2005 – și a celor de teorie a artei. Ideea de bază a programului era și este în continuare aceea de a genera și cultiva un context de producție și dezbateri, în care artiștii și teoreticienii să reflecte asupra posibilei coroborări dintre problemele locale și discursurile artistice și sociale supraregionale, ținând totodată cont de posibilitățile pe care le presupune experimentul artistic, anume de a încerca ceva nou chiar cu riscul de a eșua. Bursele sunt alocate ca rezultat al unei proceduri de aplicații deschise de către un juriu de specialitate. Artiștii și teoreticienii selecționați petrec o perioadă de trei luni (iar începând cu anul 2007, de cinci luni) în Innsbruck, unde sunt invitați să lucreze la proiectul propus, în Künstlerhaus Büchsenhausen. Activitatea lor este făcută publică în cadrul a două prezentări la începutul, respectiv la sfârșitul rezidenței, iar individual și pe parcursul șederii lor acolo. Bursierii prezintă la început lucrarea efectuată până la acel moment și schițează planul pentru lunile următoare. La sfârșitul perioadei, în centrul prezentării concludive stau proiectele la care au lucrat artiștii și teoreticienii în timpul rezidenței. Spre deosebire de contextul expozițional uzual, obiectul discuțiilor îl constituie, în acest cadru, nu opera de artă realizată și gata să fie expusă, nici textul gata de tipar. Atenția principală este orientată asupra prezentării și dezbaterii rezultatelor (intermediare) într-un format discursiv deschis. Atât despre *status quo*. Acest program de promovare pentru artiști vizuali și teoreticieni, a cărui structură și conținut deține în prezent o poziție singulară în Austria, a trebuit mai întâi să-și stabilească poziția în cadrul internațional și, totodată, să se integreze în peisajul instituțional existent din Tirol. În ciuda scurtei sale durate, programul este în prezent în mare măsură stabilit, ceea ce se reflectă, nu în ultimul rând, în creșterea rapidă a numărului de aplicații. Acest stadiu a fost precedat, bineînțeles, de un proces complex de căutare a identității care a determinat, în decursul scurtei istorii de numai trei ani a programului, evoluția instituției Künstlerhaus Büchsenhausen de la un spațiu de ateliere pentru artiști locali și din străinătate la un centru „postuniversitar” internațional pentru producție, cercetare și dezbateri în domeniul artei.

Considerațiile următoare vizează câteva observații asupra producției contemporane de artă și teorie critică în contextul instituțional al unui centru de rezidență pentru arte vizuale și noile media, situat într-o capitală de provincie, de talie mijlocie, din Europa Centrală. Aprecierile constituie rezultatul unei experiențe de cinci ani în formarea și structurarea programului de rezidență, ale cărui activități au fost determinate de la bun început și sunt determinate în continuare, pe de o parte de încercarea de a veni în întâmpinarea dorințelor și așteptărilor pe plan local, iar pe de altă parte de aspirațiile către o producție critică de calitate superioară a discursului artistic. Ideile prezentate aici pornesc de la premiza că instituțiile de artă, care sunt situate la distanță față de centrele de artă și de capital, dețin un potențial deosebit de a juca un rol esențial ca platforme de dezbateri și reflecție pentru discursuri critice de artă aflate la intersecția dintre câmpurile de acțiune locale și globale.

[1] <http://buchsenhausen.at>, <http://www.kuenstlerschaft.at>

Cercetare, producție și reprezentare – o coextensivitate contextuală

Când ne gândim la un centru de rezidență sau la un program de rezidență trebuie să cercetăm mai întâi premisele instituționale specifice și condițiile structurale ale activității din acest domeniu, deoarece acestea reprezintă factorii esențiali care determină în mod decisiv strategiile și, în ultimă instanță, succesul unui astfel de proiect. În această ordine de idei, se pune în primul rând întrebarea specificității rezidenței în raport cu alte instituții de artă, precum muzeul, spațiul expozițional sau galeria. Una dintre deosebirile esențiale este faptul că rezidența nu numai că reunește sub același acoperiș contextul de producție și de reprezentare, dar, mai mult, determină contopirea instituțională a acestora. Această coextensivitate contextuală este caracteristică sistemului de rezidență. Ceea ce înseamnă că procesul de cercetare, producție și reflecție devine el însuși, în general, obiect de interogație a reprezentării și, prin urmare, producția artistică și cea teoretică sunt condiționate și condiționează alte forme de reprezentare decât cele care țin de *white cube*-ul canonizat. În plus, rezidența oferă artiștilor și teoreticienilor timp și infrastructură de lucru pentru o perioadă limitată. Aceasta înseamnă că cercetarea care precede producția preia o poziție centrală chiar dacă nu neapărat



[2] Charles Esche pretinde că „temporaritatea sau provizoratul, prin care înțeleg proiecte sau programe ce sunt în orice moment susceptibile de schimbare sau negociere, pot fi, cred, punctul de plecare pentru o reconsiderare constructivă a relației artei cu socialul și emanciparea în timpurile noastre ancorate în post-avant-gardă (post-războiul-rece). Citat din Charles Esche: "Temporariness, Possibility and Institutional Change" în: Simon Sheikh (Editor): *In the Place of the Public Sphere? (Critical Readers in Visual Culture)*, b_books Berlin, 2005, p. 122.

[3] Manray Hsu, "Networked Cosmopolitanism. On Cultural Exchange and International Exhibition", în: Nicholas Tsoutas (Editor): Knowledge + Dialogue + Exchange. Remapping cultural globalisms from the south. Woolloomooloo 2005. p. 76.

exclusivă în spectrul activităților desfășurate pe parcursul desfășurării unei rezidențe. Dacă luăm în considerare diversitatea practicilor de achiziționare și procesare a cunoașterii în acest context, putem constata cu siguranță că cercetarea reprezintă un domeniu care, în timpul unei rezidențe, se comportă coextensiv în raport cu producția și reprezentarea. În plus, conceptul de „temporaritate”, așa cum a fost el formulat de Charles Esche, joacă un rol hotărâtor în programul centrului de rezidențe de la Künstlerhaus Büchsenhausen². Temporaritate sau provizorat, ca stare creativă pentru generarea manifestărilor artistice și teoretice, sunt proprii oricărei rezidențe. Ca parametru de fond, aceasta influențează în mod esențial nu numai strategiile de acțiune ale participanților, ci, în același timp, fac posibilă auto-critica instituțională. Procesele artistice de elaborare și reflecție desfășurate în aceste condiții determină, la rândul lor, formele de reprezentare ale artei și discursurile acesteia, care, în acest caz, apar ca fiind heterogene, fragmentate și trazitorii. Din aceste motive, Künstlerhaus Büchsenhausen a propus formate discursive și performative ca forme de reprezentare ale practicilor artistice în acest context.

Segmente de public glocalizare și schimb inter-cultural

Formatul instituțional al rezidenței pentru artiști, care de la începutul anilor '90 a cunoscut o răspândire mondială explozivă sub umbrela globalizării și alături de ea, facilitează, aparent în mod automat, schimbul inter-cultural non-ierarhic și, în felul acesta, pare a fi predestinat pentru a reprezenta mediul ultimativ care permite o practică critică. Dar este aceasta o prezumție adevărată? Nu neapărat, dacă privim procentul nu tocmai mic de administrații de stat care, mai ales la nivelul regional al comunităților și districtelor, exercită o influență semnificantă asupra formei programelor de rezidență. Decizia asupra participanților la schimbul inter-cultural este determinată mult prea adesea de pragmatism și de orizontul personal al persoanelor implicate care fac parte din administrație. În consecință, doar foarte puține programe de rezidență reușesc, pe această bază structurală, să devină *de facto* un spațiu al dialogului interesant și al schimbării. Sunt, mai curând, rezultatul unui cosmopolitanism simulat, impregnat de o viziune de conservare a valorilor occidentale care reflectă doar rareori sau niciodată consecințele reale ale acțiunilor sale. În acest context, sunt pline de interes observațiile lui Manray Hsu cu privire la internaționalism, el constatând că „această lume a artei internaționale se disociază din ce în ce mai mult de lumea artei, așa cum o vedem noi, mii de practicieni care lucrăm în domeniul artelor vizuale: o lume a artelor formată dintr-o multitudine de rețele disjunctive între artiști și colective de artiști. Aceste rețele auto-organizate și autonome se află permanent în formare și lucrează din ce în ce mai mult la nivel multinațional, formând lumea artei ca un ambient, un mediu cultural, care înlocuiește „lumea artei internaționale”, aceasta din urmă fiind caracterizată prin expoziții de amploare și cataloage care, de obicei, prezintă artiștii individuali selectați de către curatori. La cealaltă extremă se află lumile artelor regionale. Manifestările lor expoziționale neglijează în mod similar natura de rețea a lumii artelor și, în special, a celor constituite ca rețele multinaționale. În timp ce există un simț acut al globalizării, manifestările expoziționale ale lumilor artei naționale sau regionale sunt încă predeterminate de limite tradiționale ce țin de granițele naționale și regionale. Aceste manifestări au loc conform logicii unor „geografii ale specificului”, care definesc o regiune în termenii unui set de trăsături durabile și imobile³.

Cu siguranță, în multe părți ale lumii, antagonismul diagnosticat aici între lumi artistice regionale și internaționale nu și-a pierdut încă nimic din actualitate. Cu toate acestea, există din ce în ce mai multe comunități regionale auto-organizate de artiști care reușesc să iasă din încapsularea regională organizând, de pildă, programe de rezidență pe care le folosesc ca platformă pentru constituirea și menținerea unor rețele profesionale care corespund intereselor și viziunilor lor. Schimbul inter-cultural, văzut ca promisiune a unui nou internaționalism, așa cum este promovat de burocrăți și politicieni, nu găsește aproape nici un ecou într-un astfel de mediu. Importantă este, mai curând, rețeaua supra-regională și stabilirea mediului profesionist, precum și mobilitatea inter-regională a membrilor acestor comunități. Dimpotrivă, semnificantă este organizarea supra-

regionala și instaurarea de medii ale specialiștilor, precum și mobilitatea inter-regională a membrilor acestor comunități. În aceste circumstanțe, schimbul profesional apare ca un fenomen ce corespunde conceptului de „glocalizare”, în viziunea lui Roland Robertson, conform căruia globalizarea și localizarea reprezintă două fațete ale aceleiași monezi – incluzând și toate pericolele ce pândesc în lumea corporatismului în dezvoltare.

Care sunt, deci, segmentele de public cu care ar trebui să interacționeze o rezidență care operează instituțional într-un astfel de context? După ce disoluția publicului clasic burghez, în favoarea unei fragmentări culturale în segmente de public, poate fi constatată – concomitent cu accentuarea corporatizării – care se dezvoltă din ce în ce mai mult și în afara marilor centre, un răspuns general valabil nu mai poate fi formulat în mod ușor. În schimb, strategia instituțională de adresare trebuie adaptată paradigmelor schimbate. O instituție care se consideră nod de legatură în rețeaua globală de producție a cunoașterii artistice aflată în plină schimbare, trebuie să își renegocieze în permanență legăturile și relațiile cu segmentele de public relevante la un anumit moment. Racordarea se produce, în principal, prin implicarea și conectarea participanților la rezidență, participanți care, urmărindu-și interesele, ajung să definească, să populeze și, în cele din urmă, să părăsească platforma dezbaterilor. Astfel, caracterul performativ al producției de cunoaștere artistică într-un astfel de context devine evident. Și, în sfârșit, putem aproba întru-totul afirmația lui Anselm Franke conform căreia, tot ceea ce se întâmplă într-o instituție poate fi înțeles fundamental ca un mijloc de construcție a unor „comunități imaginare”⁴.

Sarcini curatoriale

Acționând la interfața dintre segmentele de public (de artă) conotate regional și rețelele globale, misiunea curatorială constă în relaționarea integrativă și diferențiată în interiorul acestor două câmpuri de acțiune, ale căror interese și valori încă se definesc în parte din perspective interpretative diferite. Din punctul de vedere al bursierilor, esențială este întrebarea: în ce măsură specificitatea locului este relevantă pentru proiectele proprii. Din punctul de vedere al scenelor artistice regionale și aici, în cazul nostru, Asociația Artiștilor Plastici din Tirol adoptă un rol central ca susținător structural al instituției, cunoașterea contingentă produsă prin proiectele realizate de bursieri trebuie să fie făcută accesibilă, iar participarea la acest proces discursiv trebuie facilitată pentru diverse segmente de public. În cazul centrului de rezidență Künstlerhaus Büchsenhausen sunt de menționat două evenimente care au determinat căutarea modelului de intermediere indicat și a procesului de dezvoltare instituțională care să îlacompanieze: simpozionul și sesiunea de comunicări *Artist residencies – A model for a postgraduate academy in Innsbruck?* („Rezidențe pentru artiști un model pentru o academie postuniversitară în Innsbruck?”), care au avut loc în martie 2004 în Künstlerhaus Büchsenhausen, precum și seria de expoziții și discuții *Private Investigations – Research, acquisition and processing of knowledge in contemporary art practices* („Investigații private cercetare, achiziție și procesare a cunoașterii în practicile artistice contemporane”), care a avut loc în iarna 2005/2006 în Künstlerhaus Büchsenhausen, în Stadtturmalerie și în Kunstpavillon din Innsbruck în colaborare cu Jan van Eyck Academie. În consecința acestor două proiecte cercul participanților la programul de rezidență s-a lărgit, acesta incluzând acum nu numai artiști, ci și teoreticieni de artă⁵. Astfel, segmentele de public interesate din regiune pot urmări și participa la dezbateri artistice calificate, în afara cadrului academic sau a formatului uzual de expoziție. Künstlerhaus Büchsenhausen nu mai este doar receptor de propuneri de proiecte, ci și inițiază proiecte, ca în cazul proiectului „Private Investigations”. Seria de expoziții și prezentări a examinat cercetare individuală și neștiințifică, generează cunoaștere pe care o transformă în baze noi de cunoaștere care, la rândul lor, pot constitui un material al procesului artistic. Întrucât aceste strategii și metode ale achiziției și procesării cunoașterii sunt uzuale în contextul instituțional al rezidențelor pentru artiști și al programelor postuniversitare pe bază de rezidență, proiectul a analizat și aceste condiții specifice de lucru⁶. Din preocuparea față de aceste teme a rezultat

[4] Anselm Franke în: „Curating with Institutional Visions. A Roundtable Talk with Roger M. Buerge, Anselm Franke, Maria Lind, Nina Möntmann”, în: Nina Möntmann (Editor): *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Black Dog Publishing, London, 2006, p. 53.

[5] Un sfert din bursierii anuali ai centrului de rezidențe pentru artiști din Buchsenhausen sunt teoreticieni.

[6] La proiect au luat parte BAVO, Judith Fischer & Claudia Hardi, Geoffrey Garrison, Cătălin Gheorghe, Natascha Hagenbeek, Kristina Inciuraitė, IXI Software, Meta Haven, Hinrich Sachs, Urtica Art and Media Research Group, Alexander Vaindorf, Mona Vatamanu & Florin Tudor și Stevan Vukovic. Informații detaliate legate de proiect se găsesc pe *site*-ul <http://buchsenhausen.at>. O publicație este în pregătire și va apărea în anul 2008. Despre conceptul de «investigație», ca o posibilă descriere a «cercetării artistice» este apreciabilă sugestia lui Stephan Dilemuth, care a afirmat că „bazele unei cercetări artistice propriu-zise ar putea fi puse prin înlocuirea termenului de „cercetare” cu cel de „investigație”. Cercetarea ar putea fi, în acest mod, considerată ca fiind transformarea artistică și estetică a materialului investigat, care ar atrage după sine speranța creării unei inovații în domeniul artelor”, Stephan Dilemuth: „The Academy and the Corporate Public” in: Simon Sheikh, l.c., p. 107.

hotărârea unei schimbări instituționale de fond. Din 2007, programul de rezidență al centrului Künstlerhaus Büchsenhausen se desfășoară în noi condiții: durata șederii este prelungită și adaptată semestrelor universitare, astfel încât artiștii și teoreticienii pot dispune de mai mult timp în elaborarea proiectelor și în cooperarea la fața locului. În același timp, cresc exigențele față de bursieri: în plus, față de prezentarea concludivă, vor discuta în sesiuni publice teme legate de aspectele principale ale preocupărilor lor. Trecerea la programul de burse coroborează ambiția centrului Künstlerhaus Büchsenhausen care intenționează să devină în timp o școală alternativă postuniversitară de arte vizuale deschisă tuturor celor interesați de dezvoltarea discursurilor critice contemporane despre estetică și societate.

În paginile următoare sunt prezentate patru proiecte care au fost elaborate și realizate în cadrul programului de rezidență „büchsenhausen.air” între anii 2004 și 2006. În aceste proiecte, artiștii și colectivele de artiști roomservices, Ralo Mayer, Alison Gerber și Urtica tratează probleme și teme, care au jucat și încă mai joacă un rol pivot în transformările instituționale ale centrului Künstlerhaus Büchsenhausen. Întrebările sunt: ce este localul și cum se definesc specificitățile sale? Cum poate fi scrutat realul? Ce poate fi producția de cunoaștere în contextul artelor vizuale? Și unde și cum se intersectează practicile artistice și segmentele lor de public?

Traducere de Raluca Bourceanu

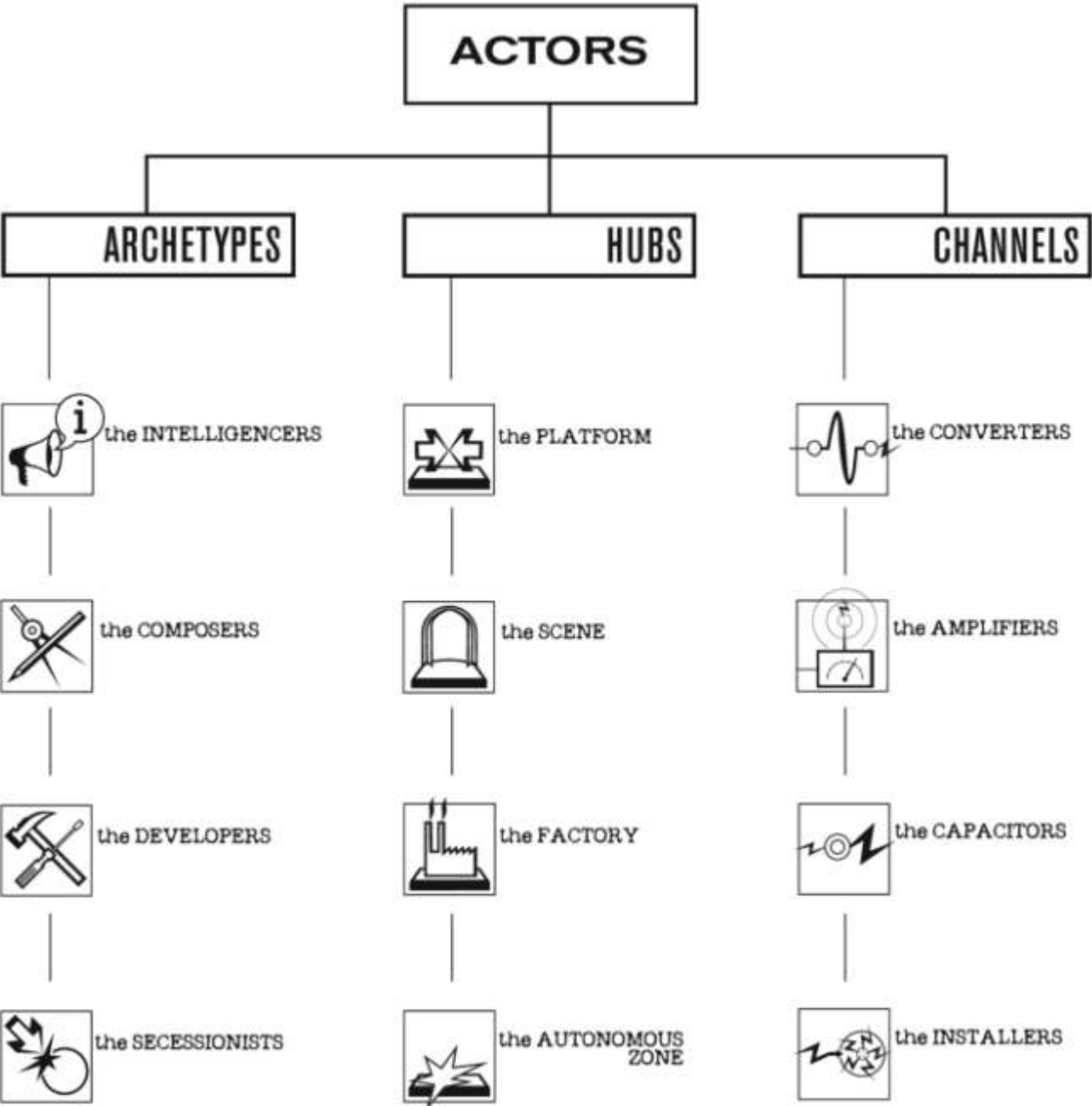
roomservices
Aventuri în producția de cunoaștere locală,
Innsbruck, 2005

Industrialismul și modernismul, așa cum le-am cunoscut, par să se deplaseze către China și, astfel, mass mediile ne-au spus că bunăstarea noastră viitoare se bazează pe mantrele „societății cunoașterii”, „cercetării și dezvoltării” și „industriilor creative”. Care sunt însă mișcările trasate la nivelul străzii, noile forme de ocupație în domeniul public? Ce se întâmplă dacă încercăm să cartografiem aceste conexiuni ale micro-politicii și producției de cunoaștere, în cea mai mare parte nevăzute, încercând să le identificăm arhetipurile, *hub*-urile și canalele? roomservices a produs un mic atlas care ar putea funcționa ca un instrument pentru a vedea aceste aspecte ale orașului, o intervenție naivă de a dezvălui rețelele și comunitățile ascunse care formează dinamica unui oraș. *Aventuri în producția de cunoaștere locală* a fost realizat ca un atlas alternativ în timpul perioadei de rezidență artistică la Künstlerhaus Büchsenhausen în Innsbruck. Acesta este conceput ca o cutie de unelte care dezvăluie straturile de producție a cunoașterii în Innsbruck sub forma unei cărțițe și a unei serii de fișe. Fișele arată cele trei tipuri/niveluri de producție a cunoașterii locale și subtipurile lor sub fiecare titlu. Atlasul se referă la rețele și locuri și la liniile pe care le pune în legătură pe baza tipului de producere, a mediului și a transparenței. Arhetipuri, *Hub*-uri și Canale sunt cele trei categorii principale pe care le-am identificat în acest câmp de acțiune. Fiecare grup și sub-grupurile sale s-a constituit și explicat în două, până la trei exemple din Innsbruck, care ar putea însă fi ușor situate, de asemenea, și în Istanbul, Malmö sau în orice alt oraș. Cartografiind această producție de cunoaștere de nivel mediu sau inferior, ne-am concentrat pe *hobby*-ști serioși, specialiști ai timpului liber și amatori profesioniști, care sunt dornici să își pună în practică interesele și să trăiască pentru activitățile lor productive secundare. Ideea fundamentală a designului realizat în forma fișelor a fost aceea de a permite completări atunci când ne gândim la diferite orașe, deschizând mai mult cutia de unelte în raport cu schimbul, reinterpretarea, redenumirea sau reclasificarea și orientând-o mai degrabă către inspirație, decât către instruire.

www.roomservices.org

roomservices este colaborarea lui Evren Uzer și Otto von Busch pentru proiecte de cercetare practică ce transgresează frontierele dintre urbanitate, re-organizare socială, co-localizare de *design*, socio-geografie aplicată și lucrare de artă socială.

Otto von Busch este un artist și designer din Goteborg, care se concentrează pe un *fashion design* subversiv și social. Evren Uzer este arhitect urbanist din Istanbul, preocupat de participarea comunităților și reducerea riscurilor.



Ralo MAYER
Cum să faci lucruri cu lumi

Ce tipuri de acțiune se pot dezvolta prin construcția și interpretarea de modele? Prin analogie cu distincția propusă de J. L. Austin între enunțuri verbale ca descrieri și acte de limbaj performative, prezenta serie de cercetări investighează aspectele performative ale micro-lumilor. Modelele au fost mereu folosite pentru producerea și transferul de cunoaștere. Ca obiecte sau concepte, ele fac posibilă manevrarea realităților, reducând lucrurile mari la dimensiuni comode, vizualizând cele mai mici obiecte și relații sau descriind straturi complet imateriale ale vieților noastre. În același timp, aceste instrumente de învățare și instruire pot fi transformate în cele mai puternice unelte de înșelare și manipulare. Un termen cheie al modelării pare a fi *scrutarea*. În decursul rezidenței mele la Künstlerhaus Büchsenhausen am încercat să scrutez nenumărate situații în care oamenii construiesc modele pentru a le examina și manipula. În cele din urmă, a trebuit să simplific din nou aceste investigații, să mă focalizez pe câteva elemente care ar putea descrie întregul, astfel încât alții ar putea să îmi scruteze propria cercetare, de sus. (Într-adevăr, recursivitatea este o trăsătură principală a modelelor și nu doar de când Rutherford și Bohr au descris atomul ca pe un sistem solar în miniatură). Desigur, ficțiunea este un alt model la îndemână pentru a descrie realitatea. Iar Științifico-Fantasticul! *Cu adevărat* un gen documentar! Lumile în miniatură sunt, cu siguranță, un motiv recurent în SF (micul oraș sub un bol de sticlă, etc.). Dar SF-ul este el însuși întotdeauna o lume în miniatură, la rândul său construind un univers mic ca un exemplu pentru unul mare, o trăsătură auto-reflexivă pe care o împărtășește cu un alt motiv, cel al mașinii timpului care în multe privințe, este pentru dimensiunea temporală ceea ce este un model pentru spațiul tridimensional. Ce ar fi fost mai evident decât traducerea unei cercetări despre modele într-o poveste model... o nuvelă Științifico-Fantastică amestecând intrigi și personaje de Philip K. Dick, ilustrată cu desene comice structural paralele.

<http://manoafreeuniversity.org/howtodothingswithworlds>

Ralo Mayer (1976) este bursier al Universității Libere Manoa din Viena și Drippsdrü și este susținut prin daegseingncy.net; lucrările sale actuale utilizează strategii de cercetare performativă și investighează figuri ale modelelor și mașinilor timpului în popularul gen SF post-fordist.



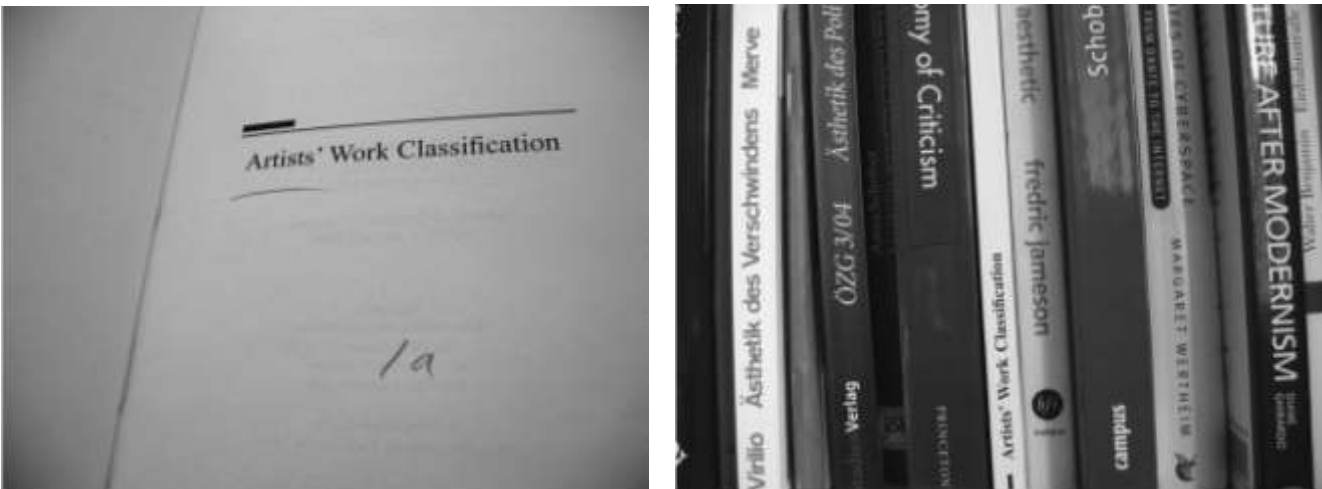
Alison GERBER
Artist's work classification, 2006

Între anii 2004 și 2006 am cercetat și documentat munca artiștilor, utilizând metode de cercetare din științele sociale, pentru a crea un sistem de clasificare pentru acea muncă – pentru activitățile zilnice în care artiștii se angajează să își producă lucrările. Proiectul ia forma unei cărți care schițează *Artist's Work Classification* [Clasificarea travaliului artiștilor], proiectată pentru a servi artiștilor în catalogarea muncii lor. Cartea a fost trimisă la 500 de biblioteci publice, academice și instituționale pentru a fi pusă la raft.

Sunt interesată de ideile și asumptiile pe care un privitor le-ar putea dobândi, confruntat cu acest nou artefact. În acest proiect, am sperat să explorez pozitivismul și profesionalizarea, relația dintre arta contemporană și alte câmpuri disciplinare, precum și procesul ambivalent de a face vizibil nevăzutul.

Poate că s-ar putea ridica aici o întrebare legitimă privind raportul dintre real și funcțional, privitoare la ce se întâmplă atunci când arta se apropie prea mult de „viața reală”. Mă interesează să dezvolt strategii pentru a lucra în spațiul public. Simt că, uneori, privitorul nu este cel mai bine abordat prin producerea unor obiecte care sunt imediat înțelese ca fiind artă. Știu că mă raportez la artă diferit de felul în care mă raportez la restul lumii și știu că cei mai mulți oameni împărtășesc această poziționare. Ceva ce este imediat înțeles de privitor ca fiind artă este alterat în privința importanței, validității, identificării. Poate că cel mai bun mod de a ajunge la un privitor este să faci ceva „real”. Am făcut o carte care pare „reală” – este „reală” în multe feluri, poate că este „reală” – care este întâlnită de privitor într-o situație obișnuită: în timp ce caută într-o bibliotecă. Vreau să creez o tensiune între funcție și contemplare, între producerea și reprezentarea realității, și să creez un spațiu pentru gândire și dialog.

Alison Gerber (*1979, trăiește în Malmö, Suedia) este o artistă interesată de elaborarea de strategii pentru lucrul în spațiul public. O parte majoră a lucrărilor ei se concentrează pe tensiunea dintre contemplație și funcție și pe relațiile dintre arta contemporană și alte discipline.



URTICA, grup de cercetare artistică și media
Social Engine
<http://www.urtica.org/socialengine>

„Social Engine” [Motorul social] explorează felul în care se răspândesc șabloanele socio-culturale și modul în care acestea modelează societatea în care trăim. În prim plan, funcționează ca o aplicație web, o bază de date conținând ITCC [Informație Transmisibilă prin Comportament Cultural], care ne ghidează comportamentul cotidian. Construit în forma unui joc, el creează o scenă pe care se desfășoară o „bătălie” purtată sub stindardul unei anumite idei. Fiecare ITCC, adică fiecare steag și titlu de pagină care este selectat și activat prin *input*-ul utilizatorului, are o anumită valență; în funcție de prevalența sa, sistemul (motorul social) este orientat către altruism sau egoism. În vreme ce „Social Engine” operează în prim-plan ca o operă de artă media, în fundal el furnizează o platformă educațională pentru un *workshop* concret. Scopul *workshop*-ului este acela de a explora procese și metode de comunicare simbolică în ambienturi mediate și de a spori gradul de conștientizare socială prin chestionarea felului în care aceste mesaje pot modela peisajul nostru social.

Proiectul “Social Engine” a fost dezvoltat pe o perioadă de timp cuprinsă între 2004 și 2007. Acesta include o aplicație *web*, un *workshop* și o publicație, adică un *source-book* hibrid ce va fi produs în 2007 în co-producție cu Künstlerhaus Büchsenhausen. Segmente ale aplicației *web* “Social Engine” au fost produse în cadrul programului de rezidențe artistice la Künstlerhaus Büchsenhausen (2004) și al unei burse de cercetare ArtsLink la Rhode Island School of Design / Departamentul Digital Media, Providence, SUA (2004).

Urtica, art and media research group
<http://www.urtica.org>
 membrii Urtica: Violeta Vojvodic, Eduard Balaz, Daniel Stevanovic

Urtica este o organizație artistică independentă, specializată în dezvoltarea de proiecte transdisciplinare, care combină arta, cultura, tehnologia și știința. Grupul a început realizarea proiectelor în 1999. Lucrările sale se extind de la lucrări de artă *web* la acțiuni media și difuzări la televiziune de *short video*-uri pentru publicul larg. Principalul său domeniu de interes îl constituie comunicarea și comportamentul în ambienturi virtuale.

Andrei Siclodi is founding director and curator of the International Fellowship Programme for Visual and New Media Arts *büchsenhausen.air* at the Künstlerhaus Büchsenhausen in Innsbruck, Austria.

Private Investigations, The Way We Want Them. Considerations on the Institution of the Artists' Residency: the Example of Künstlerhaus Büchsenhausen

Andrei SICLODI

The institutional format of the artist residency, experiencing a worldwide boom under the banner of globalisation – and in tandem with it, as it were – since the early '90s, is supposed to automatically facilitate non-hierarchical inter-cultural exchange and thus appears predestined to form the ultimate environment in which to develop a critical practice. But does this presumption bear scrutiny? The switch to a fellowship programme corroborates the goal of the Künstlerhaus Büchsenhausen of establishing itself, in the medium term, as an alternative postgraduate school of visual arts open to all who are interested in contemporary critical discourses on aesthetics and society.

Since the spring of 2003 the Künstlerhaus Büchsenhausen in Innsbruck (Austria), an institution affiliated with the Tyrolean Artists' Association¹, has run an international residency programme in the field of visual arts and new media. The programme focuses on the promotion of artistic projects and, since a pilot project in 2005, art theoretical projects. The idea at the heart of the programme was, and is, to generate and cultivate a context of production and discussion in which artists and theorists may reflect on local topics and place them in relation to supra-regional discourses on art and society while, at the same time, protecting the possibilities of an experimental laboratory where artists may attempt to work in new directions, and occasionally be allowed to fail. Fellowships are allocated by an expert panel following an open application procedure. The visiting artists and theorists stay in Innsbruck for a duration of three months each (from 2007, five months). Here, at the Künstlerhaus Büchsenhausen, they work on the projects proposed in their application. This working process is publicly accessible through two presentations, at the start and at the end of the residency, as well as through individual inquiry. At the beginning of their stay the fellows present their previous activities and provide an outlook on their plans for the coming months. The presentation at the end of the working stay focuses on the projects the artists and theorists have worked on during their residency. In contrast to conventional exhibition contexts, it is not primarily the finished body of work, or the text ready for publication, that are up for discussion. The main interest lies in the presentation and discussion of the respective (intermediate) working results in an open, discursive format. This much on the status quo. This promotional programme for visual artists and theorists, whose structural orientation and content give it a unique position within Austria, first had to work for international recognition and simultaneously to integrate itself within the existing institutional system in the Tyrol. Despite its short lifespan, the programme is now well-established; this fact is proven not least by the constant increase in applications. The current state of affairs, of course, was preceded by a complex process of searching for an identity. This

process has determined the development of the Künstlerhaus Büchsenhausen, in the course of its short three-year history, from a house of studios for guests/artists into an international post-graduate centre for production, research and discussion. The following text deals with some observations on the contemporary production of critical art and art theory in the institutional context of a residency centre for visual arts and new media that is located in a medium-sized provincial capital in Central Europe. These thoughts build on an experience of five years establishing and designing the residency programme whose activities, from the very beginning, have been determined, on the one hand, by the on-location fulfilment of manifold wishes and expectations, and, on the other, by the striving for a high-quality and critical production of artistic discourse. The ideas presented here are based on the assumption that art institutions, situated away from main centres of art and capital, are endowed with a special potential for playing an essential role as discussion and reflection platforms for critical art discourses at the interface between local and global fields of action.

Research, Production and Representation – a Contextual Coextensiveness

When thinking a residency centre or a residency programme, one first of all has to examine the specific institutional premises and structural conditions for working within a certain environment. These are the crucial factors that, to a large extent, determine the strategy and ultimately the success of such a project. Under these conditions, the primary question must concern the peculiarities of a residency programme as opposed to other institutions of the art scene, such as museum, exhibition space, or gallery. One of the crucial differences is that a residency not only combines the production and the representation context under one roof, but that it fuses them institutionally. This contextual coextensiveness is a basic characteristic of a residency. It means that the research, production, and reflection process itself generally becomes the subject of questions of representation, whereby the production of art and art theory are subject to, and require, forms of representation different from the canonised white cube. Apart from that, a residency offers artists and theorists both time and infrastructure for a certain length of time. This generally means that research leading towards any production occupies a central albeit not necessarily an exclusive position within the spectrum of activities during a residency. Taking into account the manifold practices of knowledge acquisition and knowledge processing in this context, we may safely assume that research denotes an additional field coextensive with production and representation during a residency. Moreover, the term 'temporariness', as defined by Charles Esche, also plays a central role in the programme of the Künstlerhaus Büchsenhausen². Temporariness, or provisionalism, as a creative state for the generation of artistic and theoretical manifestations is an integral feature of every residency. As a background parameter it not only has a decisive influence on the operational strategies of the participants themselves, but it also, at the same time, makes possible an institutional self-critique. The processes of artistic creation and reflection unfolding under such conditions for their part determine the forms in which art and its discourses – in our case appearing heterogeneous, fragmented, and transitory – are represented. For this reason discursive and performative formats have been suggested, at the Künstlerhaus Büchsenhausen, as the appropriate representational forms of artistic practices in that context.

Publics – Glocalisation and Inter-cultural Exchange

The institutional format of the artist residency, experiencing a worldwide boom under the banner of globalisation – and in tandem with it, as it were – since the early 1990s, is supposed to automatically facilitate non-hierarchical inter-cultural exchange and thus appears predestined to form the ultimate environment in which to develop a critical practice. But does this presumption bear scrutiny? Not necessarily, when we consider the considerable impact of political

[1] <http://buchsenhausen.at>, <http://www.kuenstlerschaft.at>

[2] Charles Esche claims that "*Temporariness* or provisionalism, by which I mean projects or programs that are constantly up for negotiation and alteration at every possible moment, can be, I believe, one trigger for a constructive remaking of art's relation to the social and the emancipatory in our now firmly post-avant-garde (post-cold-war) times ..." Quoted from: Charles Esche, "Temporariness, Possibility and Institutional Change" in: Simon Sheikh (ed.): *In the Place of the Public Sphere? (Critical Readers in Visual Culture)*, b_books, Berlin 2005, p. 122.

[3] Manray Hsu, "Networked Cosmopolitanism. On Cultural Exchange and International Exhibition" in: Nicholas Tsoutas (ed.): *Knowledge + Dialogue + Exchange. Remapping cultural globalisms from the south*, Woolloomooloo 2005, p. 76.

[4] cf. Anselm Franke, "Curating with Institutional Visions. A Roundtable Talk with Roger M. Buerger, Anselm Franke, Maria Lind, Nina Möntmann" in: Nina Möntmann (ed.): *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog Publishing, London 2006, p. 53.

Since the spring of 2003 the Künstlerhaus Büchsenhausen in Innsbruck (Austria), an institution affiliated with the Tyrolean Artists' Association¹, has run an international residency programme in the field of visual arts and new media. The programme focuses on the promotion of artistic projects and, since a pilot project in 2005, art theoretical projects. The idea at the heart of the programme was, and is, to generate and cultivate a context of production and discussion in which artists and theorists may reflect on local topics and place them in relation to supra-regional discourses on art and society while, at the same time, protecting the possibilities of an experimental laboratory where artists may attempt to work in new directions, and occasionally be allowed to fail. Fellowships are allocated by an expert panel following an open application procedure. The visiting artists and theorists stay in Innsbruck for a duration of three months each (from 2007, five months). Here, at the Künstlerhaus Büchsenhausen, they work on the projects proposed in their application. This working process is publicly accessible through two presentations, at the start and at the end of the residency, as well as through individual inquiry. At the beginning of their stay the fellows present their previous activities and provide an outlook on their plans for the coming months. The presentation at the end of the working stay focuses on the projects the artists and theorists have worked on during their residency. In contrast to conventional exhibition contexts, it is not primarily the finished body of work, or the text ready for publication, that are up for discussion. The main interest lies in the presentation and discussion of the respective (intermediate) working results in an open, discursive format.

This much on the status quo. This promotional programme for visual artists and theorists, whose structural orientation and content give it a unique position within Austria, first had to work for international recognition and simultaneously to integrate itself within the existing institutional system in the Tyrol. Despite its short lifespan, the programme is now well-established; this fact is proven not least by the constant increase in applications. The current state of affairs, of course, was preceded by a complex process of searching for an identity. This process has determined the development of the Künstlerhaus Büchsenhausen, in the course of its short three-year history, from a house of studios for guests/artists into an international post-graduate centre for production, research and discussion.

The following text deals with some observations on the contemporary production of critical art and art theory in the institutional context of a residency centre for visual arts and new media that is located in a medium-sized provincial capital in Central Europe. These thoughts build on an experience of five years establishing and designing the residency programme whose activities, from the very beginning, have been determined, on the one hand, by the on-location fulfilment of manifold wishes and expectations, and, on the other, by the striving for a high-quality and critical production of artistic discourse. The ideas presented here are based on the assumption that art institutions, situated away from main centres of art and capital, are endowed with a special potential for playing an essential role as discussion and reflection platforms for critical art discourses at the interface between local and global fields of action.

Research, Production and Representation – a Contextual Coextensiveness

When thinking a residency centre or a residency programme, one first of all has to examine the specific institutional premises and structural conditions for working within a certain environment. These are the crucial factors that, to a large extent, determine the strategy and ultimately the success of such a project. Under these conditions, the primary question must concern the peculiarities of a residency programme as opposed to other institutions of the art scene, such as museum, exhibition space, or gallery. One of the crucial differences is that a residency not only combines the production and the representation context under one roof, but that it fuses them institutionally. This contextual coextensiveness is a basic characteristic of a residency. It means that the research, production, and reflection process itself generally becomes the subject of questions of

representation, whereby the production of art and art theory are subject to, and require, forms of representation different from the canonised white cube. Apart from that, a residency offers artists and theorists both time and infrastructure for a certain length of time. This generally means that research leading towards any production occupies a central albeit not necessarily an exclusive position within the spectrum of activities during a residency. Taking into account the manifold practices of knowledge acquisition and knowledge processing in this context, we may safely assume that research denotes an additional field coextensive with production and representation during a residency. Moreover, the term 'temporariness', as defined by Charles Esche, also plays a central role in the programme of the Künstlerhaus Büchsenhausen². Temporariness, or provisionalism, as a creative state for the generation of artistic and theoretical manifestations is an integral feature of every residency. As a background parameter it not only has a decisive influence on the operational strategies of the participants themselves, but it also, at the same time, makes possible an institutional self-critique. The processes of artistic creation and reflection unfolding under such conditions for their part determine the forms in which art and its discourses – in our case appearing heterogeneous, fragmented, and transitory – are represented. For this reason discursive and performative formats have been suggested, at the Künstlerhaus Büchsenhausen, as the appropriate representational forms of artistic practices in that context.

Publics – Glocalisation and Inter-cultural Exchange

The institutional format of the artist residency, experiencing a worldwide boom under the banner of globalisation – and in tandem with it, as it were since the early 1990s, is supposed to automatically facilitate non-hierarchical inter-cultural



exchange and thus appears predestined to form the ultimate environment in which to develop a critical practice. But does this presumption bear scrutiny? Not necessarily, when we consider the considerable impact of political administrations, mainly on the regional level of municipalities and counties, who have a significant influence on the set-up of residency programmes. The decisions regarding who takes part in the inter-cultural exchange too often is determined by pragmatism and relies on the personal horizons of those involved.

[5] A third of the scholarship holders at the Kuenstlerhaus Buechsenhausen every year are theorists.

[6] The participants in the project were: BAVO, Judith Fischer & Claudia Hardi, Geoffrey Garrison, Cătălin Gheorghe, Natascha Hagenbeek, Kristina Inciuraite, IXI Software, Meta Haven, Hinrich Sachs, Urtica Art and Media Research Group, Alexander Vaindorf, Mona Vatamanu & Florin Tudor, and Stevan Vukovic. Detailed information may be found at <http://buchsenhausen.at>. A book is in preparation and is expected to be published in 2008. Concerning the term 'investigation', as a possible description of 'artistic research', what seems most remarkable is a suggestion by Stephan Dilemuth, who proposes that "grounds for a specifically artistic research could begin to be established by supplanting the term 'research' with the term 'investigation'. Research could then be seen as an artistic and aesthetic transformation of the investigated matter that carries with it the hope of creating an innovation in the field of the arts." Stephan Dilemuth: "The Academy and the Corporate Public" in: Simon Sheikh, i.c., p. 107.

determined by pragmatism and relies on the personal horizons of those involved. Thus only very few residency programmes, against the background of such structures, succeed in becoming a place of exciting dialogue and of change. More frequently they are the result of a make-believe cosmopolitanism, marked by a Western state of mind rooted in conservative values that only rarely, if ever, reflect on the real consequences of its actions. What might be helpful, in this context, are some observations on internationalism by Manray Hsu who states that “this international art world is becoming more and more disassociated from the art world as we – thousands of practitioners working in the visual art field – know it: the art world as consisting of the myriads of disjunctive networks among artists and artist collectives. These self-organized, autonomous networks are constantly in formation and increasingly working in a multinational fashion, and constitute the art world as an ambience, a cultural milieu, instead of an 'international art world' that can be summarized by grand exhibitions and catalogues which usually represent individual artists selected by curators. The opposite extreme then goes to regional art worlds; their exhibition frames similarly neglect the network-nature of the art world, especially those multinational networks. While there is a growing sense of globalization, the exhibition frames of national or regional art worlds are mostly still stuck in traditional demarcation of national and regional borders, and follow the logic of 'trait geographies' that defines a region in terms of a list of relatively durable and immobile traits and features.”³ The antagonism, diagnosed here, between regional and international art worlds in

Translated from German to English by Daniel Ostermann

roomservices
Adventures in Local Knowledge Production,
Innsbruck, 2005

Industrialism and modernism, as we have known them, appear to be moving to China and thus the media have told us our own future welfare is based on the hyped mantras of “knowledge society,” “research and development” and “creative industries”. But what are the movements traced on street level, the new forms of occupation in the public domain? What happens if we try to map these mostly unseen connections of micro-politics and knowledge production, trying to identify their archetypes, hubs and channels? roomservices has produced a small atlas that might work as a tool for seeing these aspects of the city, a naïve intervention to reveal hidden networks and communities that form the dynamics of a city. *Adventures in local knowledge production* has been realized as an alternative atlas during the artist in residency period at Künstlerhaus Büchsenhausen in Innsbruck. It is prepared as a toolbox that reveals the layers of knowledge production in Innsbruck in the form of a booklet and a series of cards. Cards are showing the three types/levels of local knowledge production and their subtypes under each title. The atlas looks on networks and places and the lines that are connecting the first two on the basis of production type, medium and transparency. Archetypes, Hubs and Channels are the three main categories we have identified in this field of action. Each group and its sub-groups has rooted itself in two to three examples from Innsbruck but which could easily be also situated in Istanbul, Malmö or any other city. When mapping this low- and mid-level knowledge production we focused on the serious hobbyists, spare time specialists and professional amateurs who are keen to practice their interests and live for their generative sideline activities. The basic idea behind the preparation in the form of cards was to enable additions while thinking about different cities and making the toolbox more open to change, re-interpretation, re-naming or re-classification and more for inspiration than instruction.

www.roomservices.org

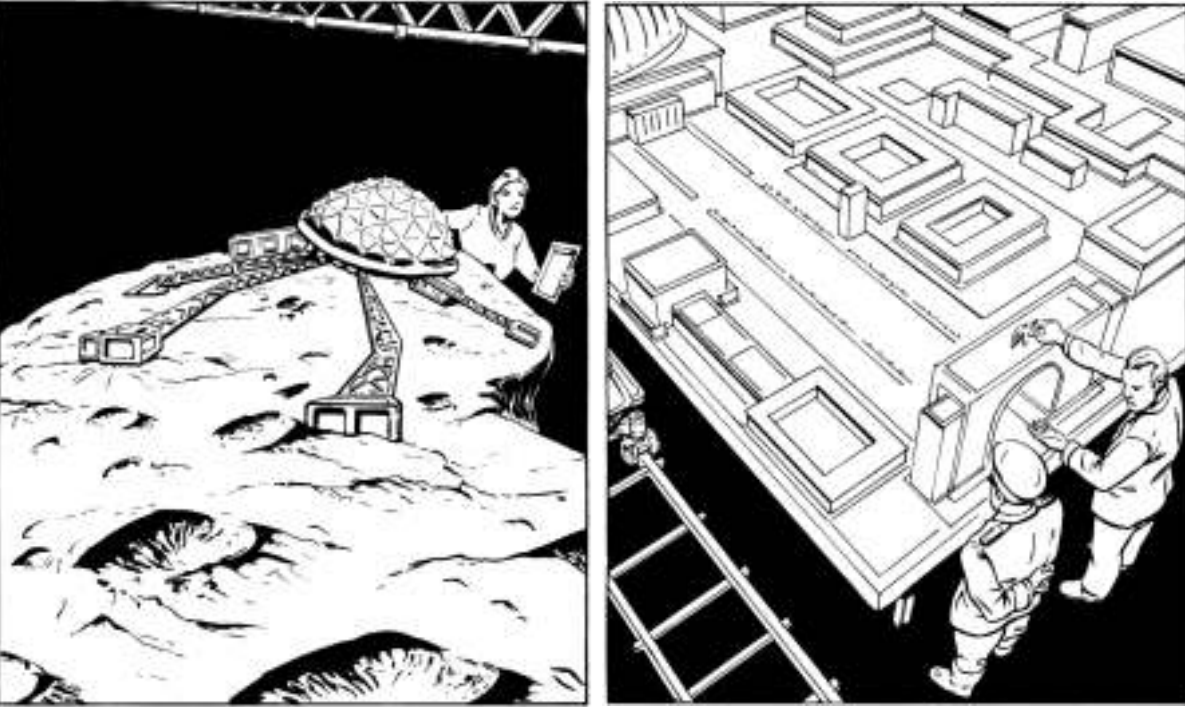
roomservices is the collaboration of Evren Uzer and Otto von Busch for practical research projects that are transgressing the borders between urbanity, social re-organization, design co-location, applied sociogeography and social art work. Otto von Busch is an artist and designer based in Gothenburg focusing on social and subversive fashion design. Evren Uzer is an urban planner based in Istanbul, working on community participation and risk mitigation.

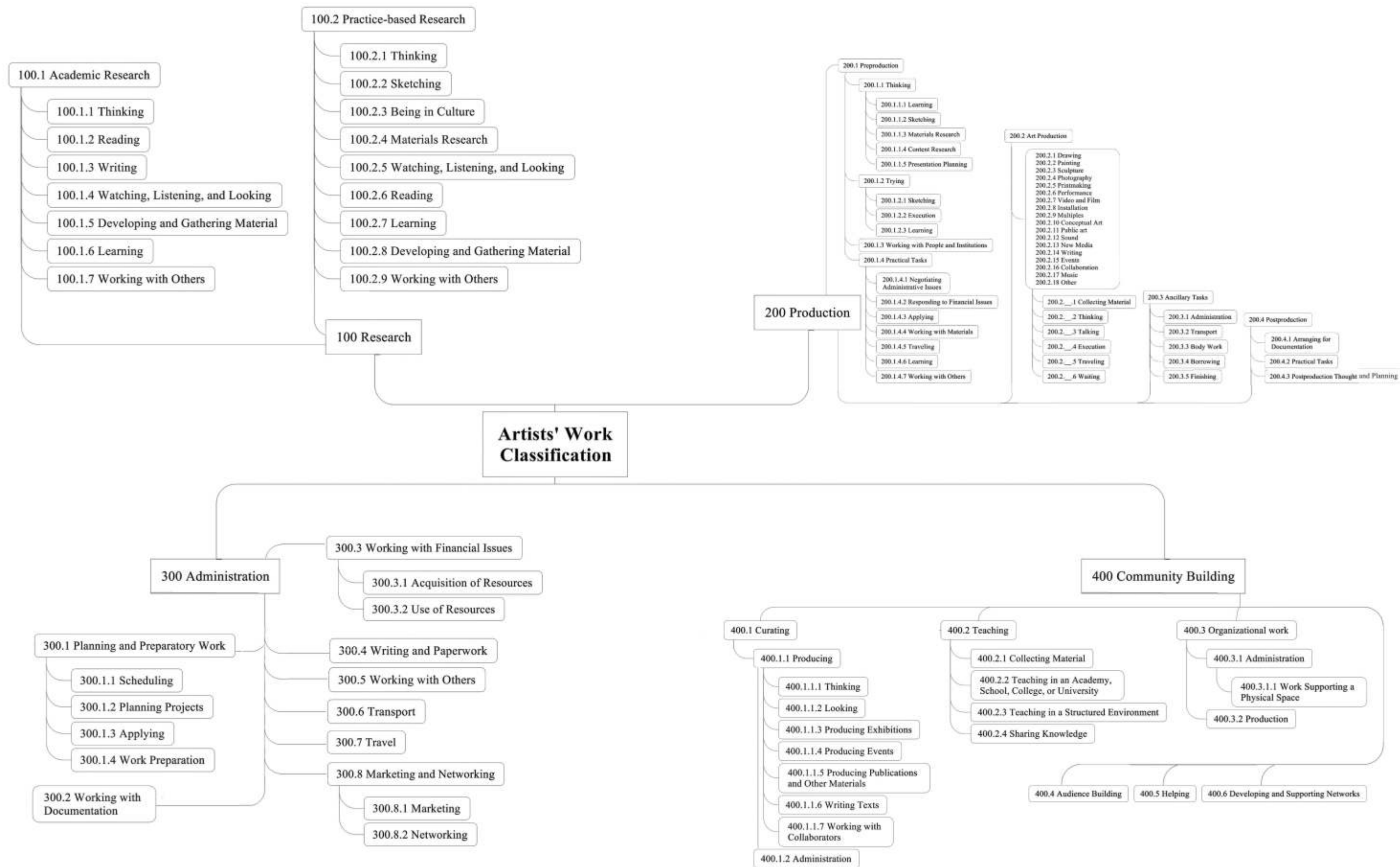
Ralo MAYER
How to Do Things with Worlds

What forms of agency can be developed through the construction and interpretation of models? In analogy to J.L. Austin's differentiation of verbal utterances as descriptions and performative speech acts, this research series investigates the performative aspects of micro-worlds. Models have always been used for the production and transfer of knowledge. As objects or concepts they make it possible to handle realities – downsizing big stuff to handy size, visualizing the tiniest objects and relations or describing totally immaterial layers of our lives. At the same time, these tools for learning and enlightenment can be turned into most powerful tools for deceiving and manipulation. A key term of modelling seems to be *scrutinizing*. During my residency at Künstlerhaus Büchsenhausen I tried to scrutinize countless settings, in which people are building models to scrutinize and manipulate them. And finally I had to simplify these investigations again, focus on few elements that could depict the whole, so others could scrutinize my research, like from above. (Indeed, recursivity is a main feature of models; not only since Rutherford and Bohr depicted the atom as a miniature solar system.) Of course, fiction is another handy model to describe reality. And *Science Fiction*, at that! A *truly* documentary genre! Miniature worlds surely are a recurrent motif in SF (the small city under a glass bowl, etc.) But SF is itself always a miniature world as well – building a small universe as an example of the big one; a self-reflective feature it shares with another motif, the time machine, which in many ways is to the temporal dimension what a model is to three-dimensional space. What was more obvious than translating a research about models into a model story... a Science Fiction short story mashing up plots and characters by Philip K. Dick, illustrated by structurally parallel comic drawings.

<http://manoafreeuniversity.org/howtodothingswithworlds>

Ralo Mayer (1976) is a Fellow at the Manoa Free University in Vienna and Drippsdrü and supported through daegseingncy.net; current works employ strategies of performative research and investigate figures of models and time machines in the popular SF genre of post-Fordism.





Alison GERBER
Artists' Work Classification, 2006

From 2004 through 2006 I worked to research and document artists' labor, using standard social science research methods, in order to create a classification system for that labor – for the everyday activities that artists engage in to produce their work. The project takes the form of a small book outlining the *Artists' Work Classification*, laid out as if for use by artists in order to catalog their labor. The book was sent to 500 public, academic, and institutional libraries for shelving. I am interested in the ideas and assumptions that a viewer could come to when confronted with this new artifact. In this project, I hoped to explore positivism and professionalization, the relationships between contemporary art and other disciplinary fields, and the ambivalent processes of making the unseen visible. Perhaps there is a valid question to be asked here about the real and the functional, about what happens when art gets too close to “real life”. I am interested in developing strategies for working in public space. I feel that the viewer is sometimes not best reached through the production of objects that are understood immediately to be art. I know that I approach art differently than I approach much of the rest of the world, and I know that most people share this approach. Something that is understood by the viewer immediately as art is altered in terms of importance, validity, identification. Perhaps the best way to reach a viewer is to make something “real.” I have made a book that looks “real” – is “real” in many ways, perhaps is “real” – that is encountered by the viewer in an everyday situation: while browsing in a library. I want to make apparent a tension between function and contemplation, between the production and representation of reality, and to create a space for thought and dialogue.

Alison Gerber

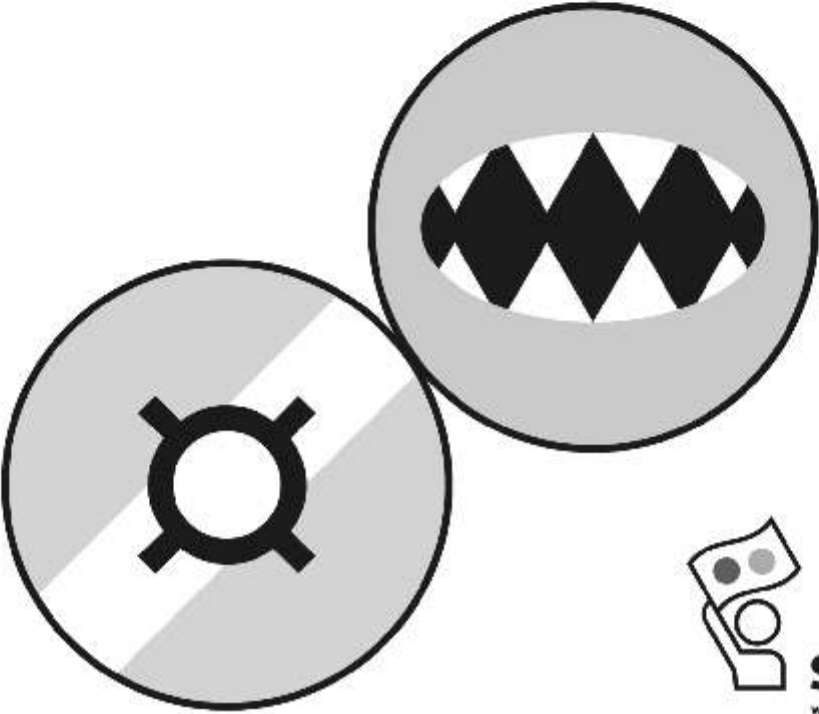
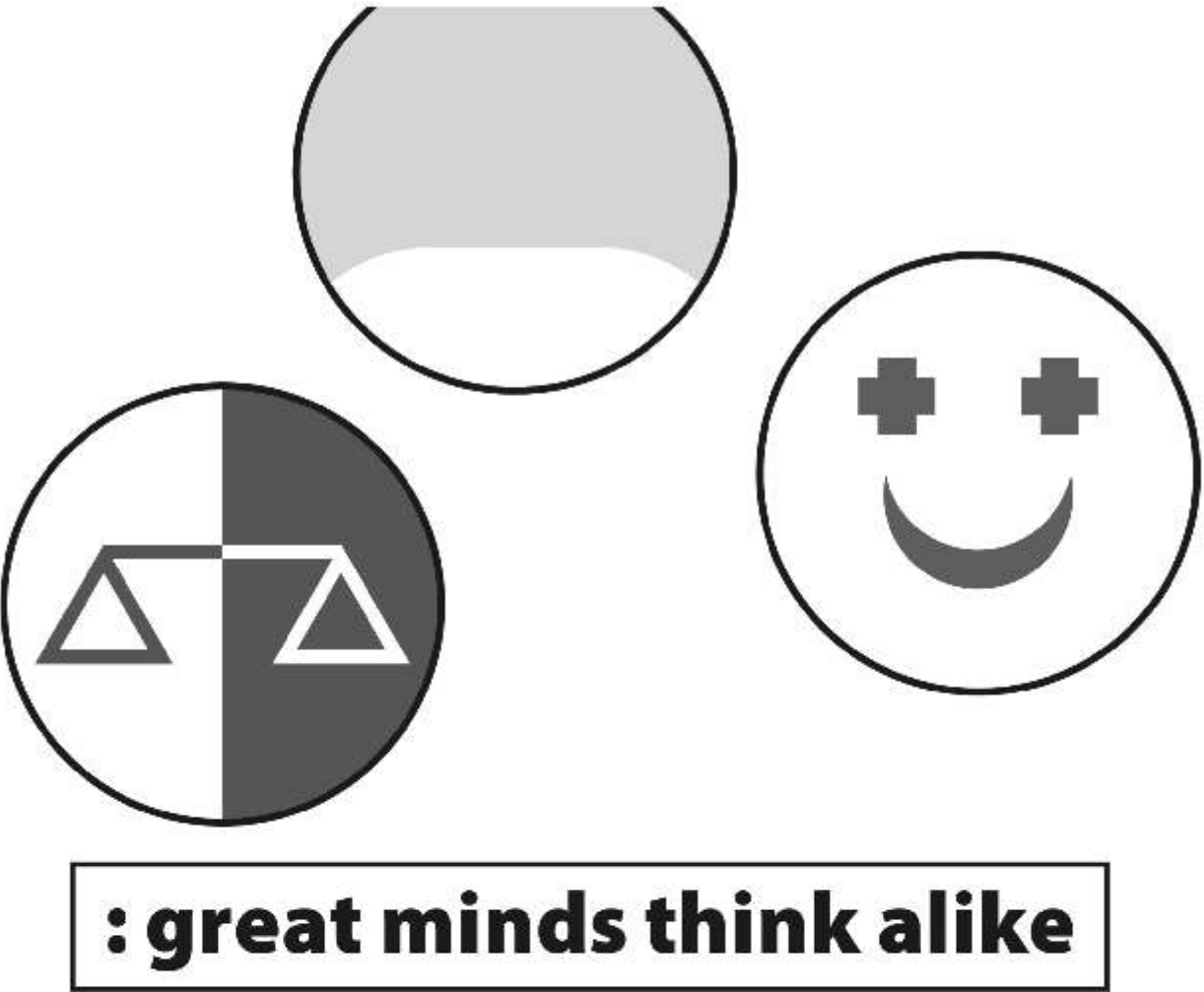
Alison Gerber (*1979, lives in Malmö, Sweden) is an artist interested in developing strategies for working in public space. Much of her work focuses on the tension between contemplation and function and the relationships between contemporary art and other disciplinary fields.

URTICA, Art and Media Research Group
Social Engine
<http://www.urtica.org/socialengine>

'Social Engine' explores how the socio-cultural patterns spread and in which way they shape the society we live in. In a foreground it functions as a web application, database of CBTI – Cultural Behaviourally Transmissible Information – that guide our every day behaviour. Made in a form of game it creates a stage on which a 'battle' under the flag of a certain idea is going on. Each CBTI, i.e. catch phrase and flag, that is selected and powered by user's input, has a certain valence; depending on its prevalence the system (Social Engine) is being oriented as altruistic or self-oriented. While in the foreground Social Engine operates as a media artwork, in the background it provides an educational platform for a hands-on workshop. The goal of the workshop is to explore processes and methods of symbolic communication in mediated environments, and to create social awareness by questioning how those messages can model our social landscape. The project 'Social Engine' has been developed in the period between 2004 and 2007. It includes web application, workshop and publication, i.e. a hybrid source book which will be produced in 2007 in co-production with Künstlerhaus Büchsenhausen. Segments of the 'Social Engine' web application have been produced within the framework of the artist-in-residence programme at Künstlerhaus Büchsenhausen (2004), and ArtsLink Fellowship at Rhode Island School of Design / Digital Media Department, Providence, USA (2004).

Urtica, art and media research group
<http://www.urtica.org>
members of Urtica: Violeta Vojvodic, Eduard Balaz, Daniel Stevanovic

Urtica is an independent artists' organisation, specialised in the development of transdisciplinary projects that merge art, culture, technology and science. The group started the realisation of its projects in 1999. Its work ranges from web-based artworks, media actions and short videos broadcast to the general public on television. Its main field of interest is the communication and behaviour in virtual environments.





CAIET DE GEOGRAFIE

ASLI ÇAVUŞOĞLU

Born in Istanbul in 1982, Asli ÇAVUŞOĞLU has been carrying out her studies in Istanbul Platform Centre for Contemporary Arts as a participant in *Visitors of Istanbul* Program. Trying to investigate the effects of text upon memory, Asli ÇAVUŞOĞLU has a book printed by BAS, a non-profit institution in Istanbul, under the title "Takip / Poursuivre."

The project realized in the frame of *Backyard Residencies* Program at Vector Association, Iași, is conveying the 2-month period she has had in Romania as a modest tourist in the form of a book, "Caiet de Geografie" – a socio-political exploration of the private ways of resenting and responding to cultural differences which resembles a diary. The book that consists of her texts and drawings was exhibited in Vector Gallery for only two hours.

Născută la Istanbul în 1982, Asli ÇAVUŞOĞLU a studiat la Istanbul Platform Centre for Contemporary Arts ca participant în cadrul programului *Visitors of Istanbul*. Încercând să investigheze efectele textului asupra memoriei, Asli ÇAVUŞOĞLU a publicat o carte editată de BAS, o instituție non-profit din Istanbul, intitulată "Takip/Poursuivre".

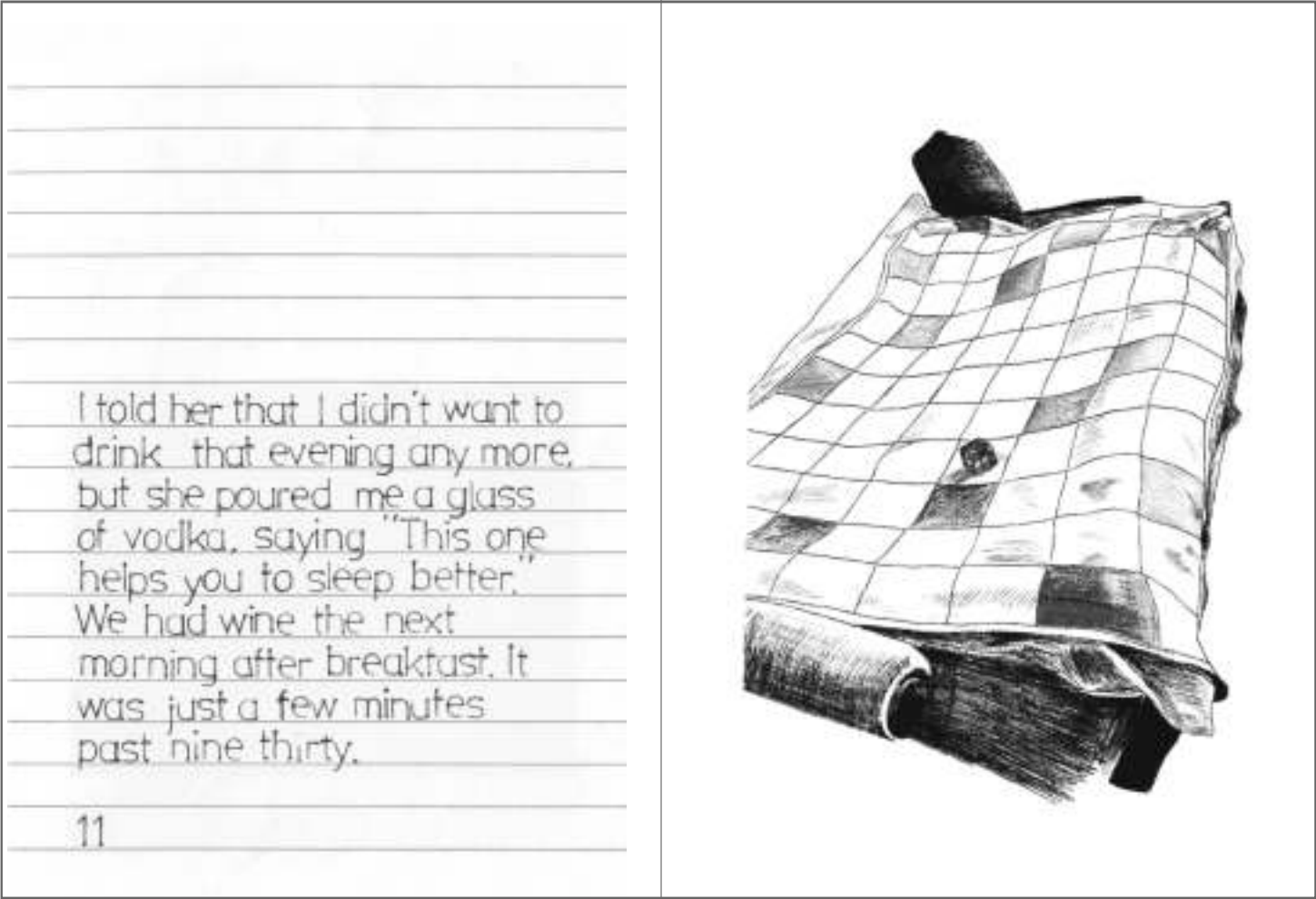
Proiectul realizat în cadrul Programului *Backyard Residencies* la Asociația Vector din Iași transmite cele două luni petrecute ca simplu turist în România în forma unei cărți, „Caiet de Geografie” – o explorare socio-politică a modalităților private de a resimți și oferi un răspuns diferențelor culturale, ce seamănă cu un jurnal. Cartea conținând textele și desenele sale a fost expusă la Galeria Vector pentru doar două ore.

Spații realizate, spații localizate

Intrând în spațiul alb al galeriei, o privire grăbită remarcă un rând de cărțicele de buzunar, reamintind prin format de agendele personale sau de caietele de notițe aflate întotdeauna la îndemâna unui reporter, ce așteaptă ordonate pe o masă. Forfota mulțimii și atmosfera convivială nu le smulg din tăcerea liniștită cu care se înconjoară, într-un dispozitiv de expunere a cărui forță constă în simplitatea gestului, permițând reorientarea atenției către spațiul mental conținut în actul lecturii. Impresia inițială a reportajului sub forma unui jurnal de călătorie se accentuează atunci când îl deschizi. Însemnări private, scurte fragmente narative relatând situații cotidiene și comentarii pe marginea unor întâmplări petrecute în timpul rezidenței artistei, dublate de desenele esențializate ale unor locuri parțial identificabile, creionate în maniera unor schițe după fotografii, oferă contradictoria senzație a lecturii ca violare a intimității oferită în același timp spre explorare publică. Realizezi repede că spațiul publicării se dovedește a fi mediul în care opera se instalează ca mișcare a separării între ficțiunea publică și cea privată, aproape de ceea ce Maurice Blanchot definea drept existența intertextuală a scriiturii: "cartea e fără de autor, deoarece se scrie începând cu dispariția vorbindă a autorului. (...) Cartea este carte în măsura în care nu trimite la cineva care ar fi făcut-o, la fel de pură de numele lui și liberă de existența lui pe cât e de sensul propriu al celui care o citește".

Practici ale lecturii: prejudecăți dislocate

Aici, scriitura devine spațiul întâlnirii, lacanian înscenate, dintre două imagini: imaginea de sine a lectorului, acoperind prejudecăți identitare și evidențe cotidiene nechestionate, și cea reflectată de artist prin propria sa perspectivă asupra lor, deseori prezentată printr-un scurt comentariu. Indicația titlului sugerează că obiectul



Realizing Spaces, Placing Spaces

Stepping inside the white space of the gallery, a transient glance notices a row of pocket-books, reminding in format of personal agendas or of commonplace notebooks always on hand for a reporter, waiting in an orderly display on a table. The to-and-fro movement of the crowd and the convivial atmosphere do not pull them out of the tranquillity and silence they surround themselves with, in an exposition device whose force lies in the simplicity of the gesture, allowing the viewer to refocus one's attention toward the mental space inside the act of reading. The initial feel of dealing with a reportage in the form of a travelling diary is emphasized when opening the book. Private notes, short narrative fragments recounting everyday situations and comments upon some adventures during the artist's residency, doubled by minimal drawings of partially recognizable places, outlined like sketches after photographs, all give the contradictory sensation of reading as a violation of an intimacy that is at the same time exposed to public exploration. One quickly realizes that the publishing space is the medium the work settles itself into, through a movement of separating public and private fiction, close to what Maurice Blanchot defined as the inter-textual existence of writing: "the book is without an author, because it writes itself beginning with the speaking disappearance of the author (...). A book is a book to the extent to which it doesn't refer to somebody having made it, as pure of his name and free of the author's existence as it is free of the proper meaning of the one reading it."

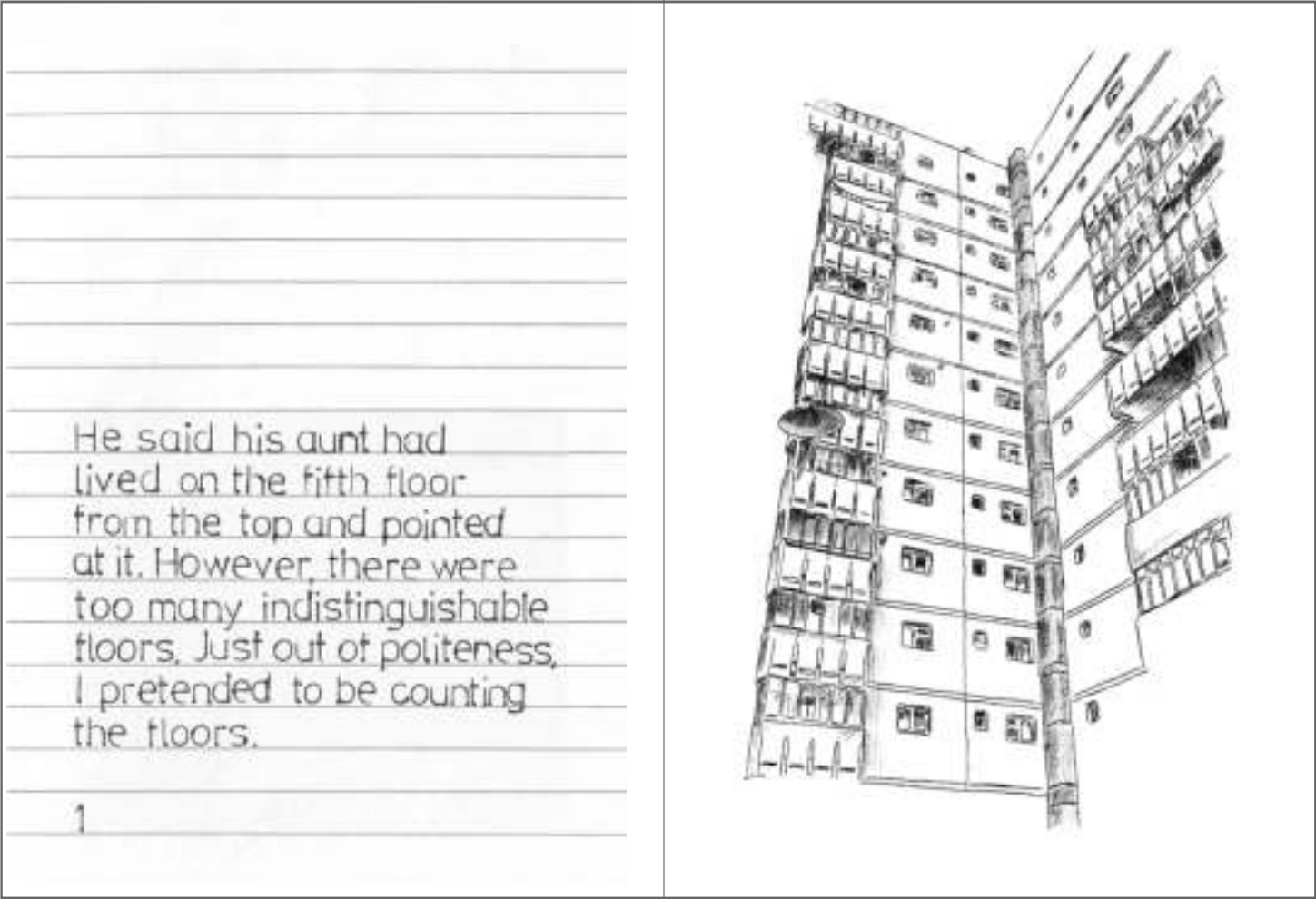
Practices of Reading: Dislocated Prejudices

In this case, writing becomes the space of the Lacanian-like staged encounter between two images: the self-image of the reader, concealing identity prejudices and unquestioned every-day evidences, and the one the artist reflects through her own perspective

expus trebuie privit drept un „caiet de geografie” – notițe de cartografiere idiosincratică a spațiului urban, în speță, a celui românesc, cunoscut parțial și selectiv prin intermediul câtorva orașe traversate (București, Cluj, Brașov, Iași) și al „ghizilor” întâlniți *ad-hoc*; și simultan, însemnări pentru o topologie socio-politică a cotidianului românesc. Judecând strict formal, s-ar putea crede că este vorba de un proiect de artă conceptuală, în care tehnicile obiective de cercetare și analiză socială au fost înlocuite de perspectiva intimistă a subiectivității radicale. Ceea ce nu este tocmai departe de intențiile proiectului, politice într-o manieră poetic-discretă, prin utilizarea perspectivei itinerante.

Generarea realului și politica politeții

Perspectiva „turistului”, privilegiată recent până la saturație de proiectele axate pe analiză și documentare socio-critică, joacă aici rolul de a evidenția diferența între ceea ce alegem să prezentăm celuilalt și imaginea celuilalt despre această imagine, altfel spus, dintre ficționala obiectivizare a unei perspective personale într-o imagine istorică și lucida sa deconstrucție prin subiectivitatea asumată a perspectivei „inocente” a stăinului. În dispozitivul lacanian propus, punctul orb al intersecției lor generează realul. *Schimbul* între cele două registre mutual acceptate, cel al „inocenței turistului” față de ceea ce observă și cel al „ospitalității” construite conform imaginii stereotipizate asupra identității naționale este permis de tratativele elementarei politeți. Tot politețea motivează la nivelul întâlnirilor umane relatate (parțial ficționale) și distanța petrecută în timp real între înregistrarea situației și afirmarea opiniei personale despre aceasta, nemărturisite atunci, amânate și declarate acum. Iar funcția *politeții* este, etimologic, una esențialmente *politică* – negocierea punctelor de vedere, esență a politicului, caracteristică liantului său social.



upon it, often presented in a short comment. The title suggests that the exhibited object should be seen as a “geography book” – notes for an idiosyncratic mapping of the urban space, namely the Romanian one, selectively and partially known through several main cities (Bucharest, Cluj, Brașov, Iași) and through the ad-hoc “guides” encountered there; at the same time, it also includes annotations for a socio-political topology of the Romanian every-day life. On the grounds of a strictly formal judgment, one could believe it is a conceptual art project where the objective techniques of research and social analysis are replaced by the intimist perspective of radical subjectivity. This is not so remote from the intentions of the project, political in a poetically-discrete manner, by using the itinerant perspective.

The Production of the Real and the Politics of Politeness

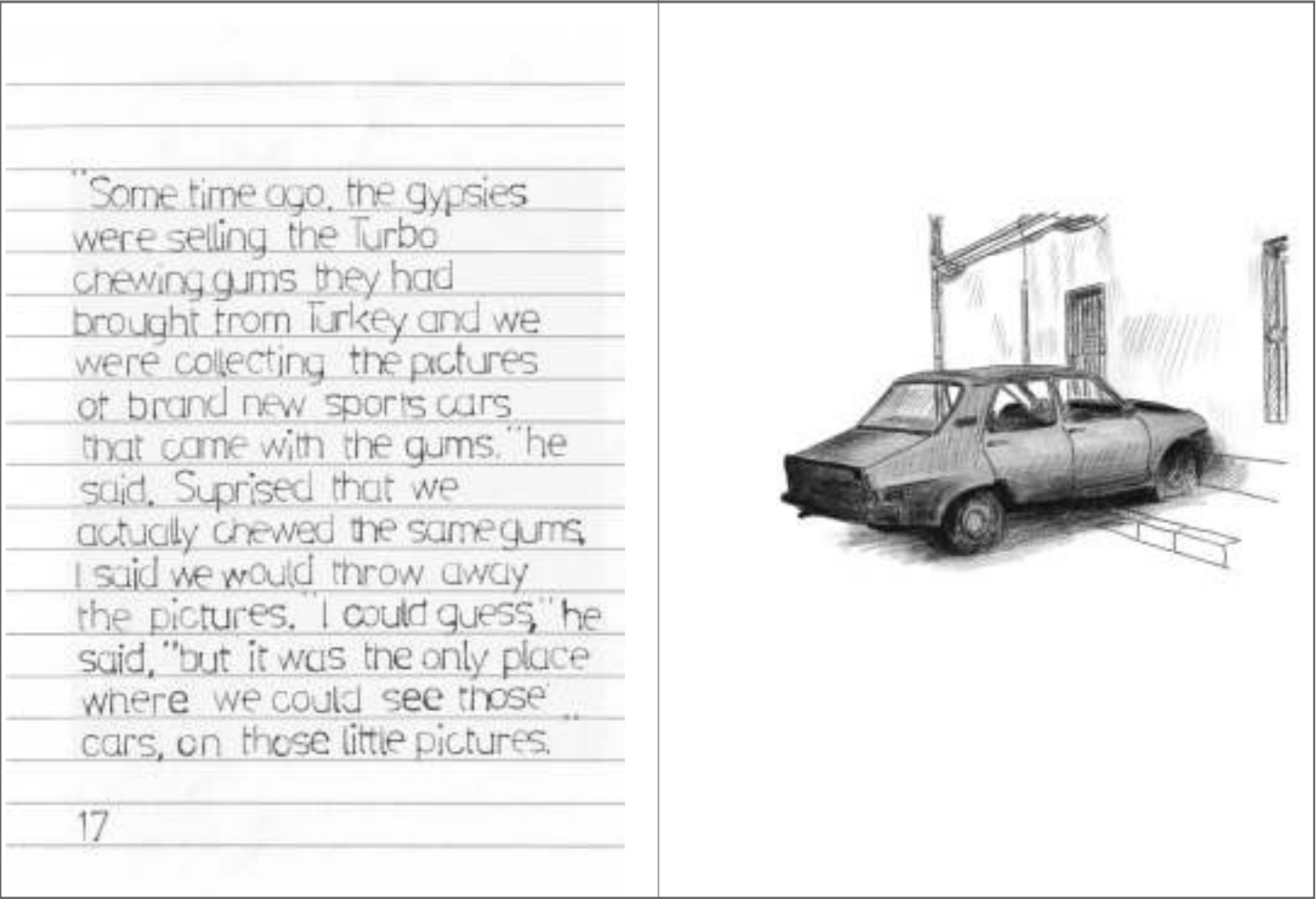
The “tourist’s” perspective, recently privileged to saturation by projects focused on analysis and socio-critical documentation, serves here to outline the difference between what we choose to present to the other and the other’s image of this image, in other words, between the fictional objectification of a personal perspective in a historical image and the lucid deconstruction through the committed subjectivity of stranger’s “innocent” perspective. Within the proposed Lacanian device, the blind spot of their crossing generates the real. The *exchange* between the two mutually accepted levels, the “tourists’ innocence” toward what he observes and that of “hospitality” built according to the stereotypical image of national identity, is possible by means of the negotiations of elementary politeness. During the (partly fictitious) human encounters narrated, politeness is also the reason for the distance in real time between recording the situation and asserting one’s personal opinion of it, withheld at the time, postponed and declared now. For the function of *politeness* is, etymologically, a *political* one: negotiating different perspectives – essential to the political and to its social bindings.

Ficțiuni politice

Ca act politic, aşadar, itinerariul călătoriilor private descrie subiectiv situații cotidiene disparate, propuse ca grilă de lectură asupra oraşelor cartografiate. Căci hărțile sunt ele însele ficțiuni politice: semnalizări convenționale ale teritoriilor, o stază istorică în proiectul global de construcție identitară. Ceea ce nu este trecut pe nici o hartă existentă, constituind realul punct de focalizare al proiectului, sunt tocmai diferențele culturale și, mai ales, habitudinile comportamentale. Ele mărturisesc ficționala suprapunere dintre identitatea politică și economică oferită de granițele convenționale, vizibil semnalate, și micro-frontierele cotidiene, sensibile doar prin experiența directă, care ascund confuzii etnice, lapsusuri culturale, sciziuni arbitrare în stofa relațiilor interumane sau sechele de identitate istorică. Lecturând atent caietul, asști mai degrabă la documentarea unui exercițiu de luciditate în fața unei condiții sociale și politice locale incerte, ce continuă să se identifice, surpinzător, cu rămășițele comunismului ca unic punct de reper constant. O stranie identitate muzeală tinde să șteargă însemnele vizuale ale condiției socio-economice actuale, inesențială și contingentă, în favoarea simbolurilor istorice perene, relicve ale perioadei comuniste. Este cazul simptomatic al Casei Poporului, a cărei experiență „turistică” ascunde sinistra sa semnificație de irevocabilitate a puterii centralizate în imaginea inocent-estetizată a unui *corpus* arhitectonic.

Fantasme naționalitare

Amintiri ale comunismului sunt și cele care relaționează astăzi Turcia și România: țara „occidentală” cea mai accesibilă în perioada imediat post-comunistă în ciuda situării sale geografice, pe care mirajul consumismului o identifica cu globalizarea vestică oferind fereasta către inaccesibil, astăzi în afara spațiului economic și politic european căruia



Political Fictions

As a political act, therefore, the itinerary of the private journeys subjectively describes unconnected everyday situations, as a reading grid used for the mapped cities. For maps are, themselves, political fictions: conventional signals of territories, a historical stasis in the global project of identitary construction. What is not marked on any existing map, in fact the real focal point of the project, are the cultural differences and especially the behavioural habits. They bear witness to the fictional overlapping between the political and economical identity provided by the conventional, visibly marked borders, and the everyday micro-frontiers, felt only through direct experience, hiding ethnical confusions, cultural vacuums, arbitrary tears in the cloth of human relations and sequelae of historical identity. When reading the book attentively, one witnesses most likely the documentation of an exercise of lucidity performed when faced with an uncertain social and political local condition, which continues to identify itself, surprisingly, with the remains of the communism as the only immutable landmark. A strange museum-like identity tends to erase the visual signs of the present-day socio-economical condition, accidental and contingent, in favour of the ageless historical symbols, relics of the communist times. It is the symptomatic case of „Casa Poporului” (the “People’s Palace”), whose “tourist” identity hides its sinister significance of irrevocable centralized power behind the innocently aesthetised image of an architectonic *corpus*.

Nationalitarian Phantasms

Also memories of communist times are those relating Turkey and Romania: the most accessible “Western” country in the early post-communist years, despite its geographic position, which the mirage of consumerism identified with the Western globalization, thus offering the Romanians a window towards the inaccessible, is located today

România îi aparține de curând. Gestul artei de a desena la fel de emblematic Dacie însoțită de istorisirea reamintind imaginile ce însoțeau altădată gumele turcești „Turbo” utilizează însă clișeu comunist ca pe o retorică întrebare asupra condiției economico-politice actuale. Generalizând, s-ar spune că lipsa reciprocă a informațiilor cu privire la cele două țări și indiferența politicos mascată în autosuficiența imaginilor mediatizate creează aici situații-tip, în care neînțelegerea devine tocmai originea sensului, relevând dorința tacită de a uita contextul local în favoarea noii identități europene. Urmărind ghidul, constăți că specificul românesc pare a se constitui din lipsa de specificitate a identităților etnice, remarcabilă în ridicola „distincție” estetică a „străinului”. Este însă manifestarea respectului pentru identitățile etnice prin enclavizarea lor urbană în tipice străzi și ambienturi pentru socializare comunitară mai mult decât o altă ficțiune comodă a consumismului neo-capitalist? Nu maschează ea oare indiferența față de condiția lor reală în exotica perspectivă turistică asupra unor noi Mc Donald's, la fel de virtuale ca și identitățile clonate ale corporației americane, ambalate ideologic într-o caricaturală estropiere a discursului postcolonial?

Istorisiri modeste

Zygmunt Bauman descria nu de mult identitatea schizoidă a individului postmodern prin opoziția a două metafore: cea a turistului, care, deși mobil, parcurge un timp (de)limitat între destinații date, traversând spațiile într-o condiție atopică, și cea a „vagabondului”, împărtășind fantasma romantică a noțiunii de „patrie” și dorința constantă a localizării. Turist este orice individ care-și petrece timpul într-un loc ca pe o indefinită traversare a spațiului. Lipsit de prezent, înregistrează superficial dinamica sa vizuală la nivelul „epidermei” imaginilor urbane deja propuse, al traseelor jalonate cu obiective prestabilite. Iar vagabond e orice nomad al cărui raport cu spațiul vizual este unul eminamente „subcutanat”, lipsit de țință și invizibil.

When I told him that I was a Turk he protested, saying „But you look like a European. Obviously it was meant to be a compliment. I thanked him kindly.

12

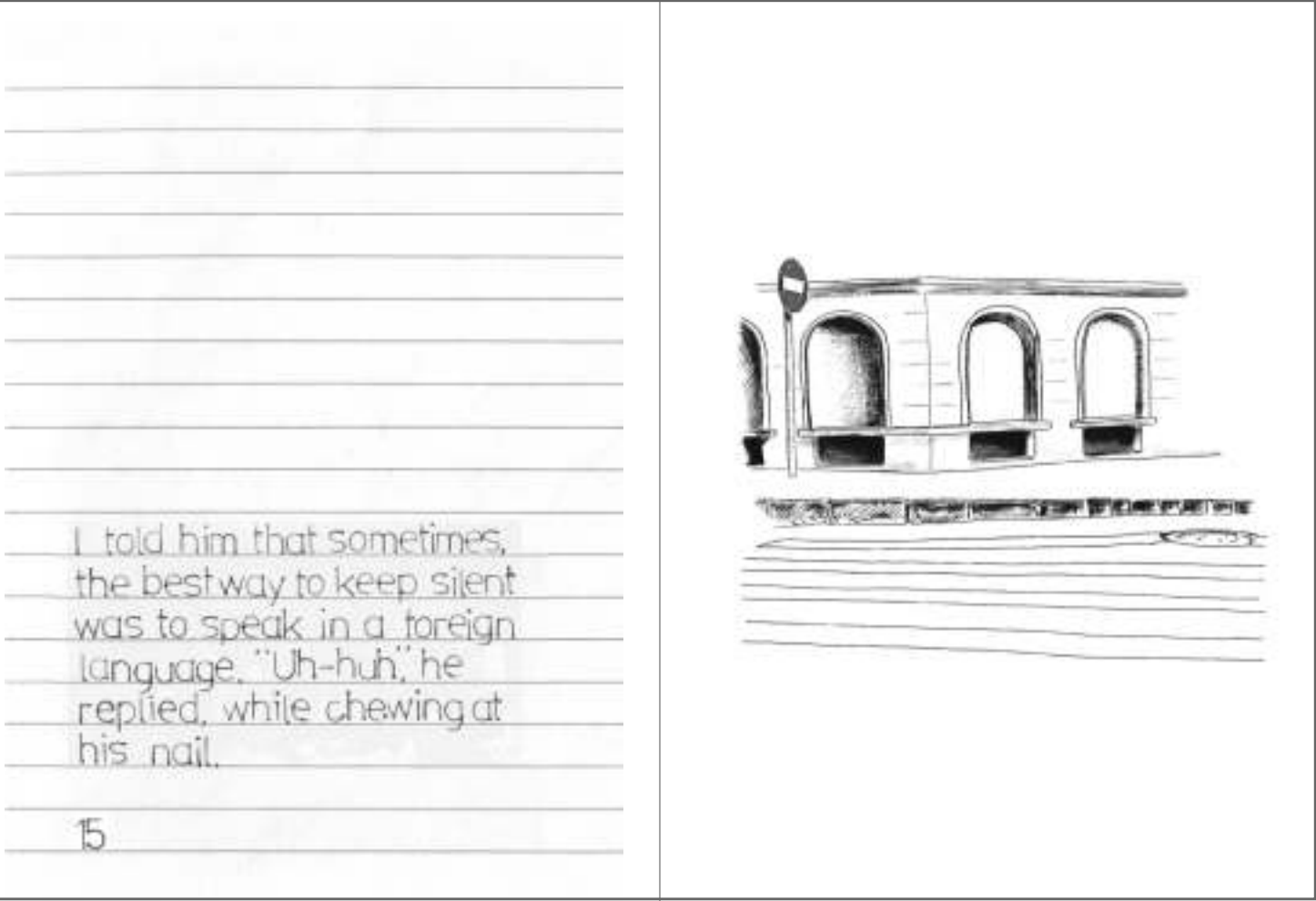
outside the economical and political space Romania recently joined. But the artist's choice to draw the equally emblematic “Dacia” accompanied by a story reminding of the short cartoons once wrapping the pieces of Turkish “Turbo” chewing-gum uses however the consumerist cliché as a rhetorical questioning of the present-day economical and political condition. Generalising, one could say that the mutual lack of information concerning the two countries and the indifference politely cloaked in the self-sufficiency of the images spread by the media creates typical situations, where misunderstanding becomes the very origin of meaning, revealing the tacit wish to forget the local context in favour of the new European identity. Reading the guide, one can notice that the Romanian specificity seems to result from the lack of specificity of the ethnic identities, remarkable in the ridiculous aesthetic “distinction” of the “stranger.” Although, is showing respect for ethnical identities through their urban enclavisation in typical streets and environments for community socialization anything more than a new convenient fable of neo-capitalist consumerism? Doesn't it conceal the indifference toward their real condition behind the exotic tourist's perspective on new McDonald's, as virtual as the cloned identities of the American corporation, ideologically wrapped in a grotesque mutilation of the post-colonial speech?

Modest Narratives

Not long ago, Zygmunt Bauman described the schizoid identity of the postmodern individual by using the opposition of two metaphors: “the tourist,” who, although mobile, spends a (de)lineated time between given destinations, crossing spaces in a permanently a-topical condition, and “the vagabond”, sharing the romantic fantasy of a “homeland” and the constant yearning for settlement. Any individual who spends time in a place as an indefinite crossing of spaces is a tourist. Lacking a present, the tourist superficially records the visual

În acest context, breviarul de politică oferit de Asli Çavuşoğlu cetățeanului global în elementare „lecții de geografie” pentru uz turistic este realmente util. Când „metanarațiunile” încetează a mai scrie istoria pe hărțile politice și economice învățate la școală, topologia cotidianului, scrisă la pas printr-o fragmentară și subiectivă selecție rămâne singura opțiune de a exersa traversarea frontierelor urbane. În acest joc de imagini ce produce constant forța autoritară a realului, granița și teritoriul redevin ele însele cele ce sunt în fapt: spații pur conceptuale, puncte incerte de focalizare a diferențelor de percepție între cadrele mentale private și cele mediatice. În oscilația acestora în fața experienței directe, cetățeanul global își construiește prin reducție comodele certitudini despre prezent.

Cristian NAE



dynamics at the level of the “skin” made of already proposed urban images, of routes marked with the milestones of predetermined objectives. And any nomad whose relation to the visual space is essentially “hypodermic”, aimless and invisible, is a vagabond. In this context, the breviary of politics offered by Asli Çavuşoğlu to the global citizen in the guise of elementary lessons of geography for the use of tourists is truly useful. When the “grand narratives” cease to write history on the political and economic maps studied in school, the topology of everyday life, written at a slow pace through a fragmentary and subjective selection, remains the only choice for exercising the crossing of urban frontiers. In this image-game constantly producing the authoritarian force of the real, the border and the territory themselves become again what they actually are: purely conceptual spaces, uncertain focal points for the perceptual differences between the media and the private mental frames. In their oscillation when facing the immediate experience, the global citizen builds by reduction his/her convenient certitudes about the present.

Cristian NAE

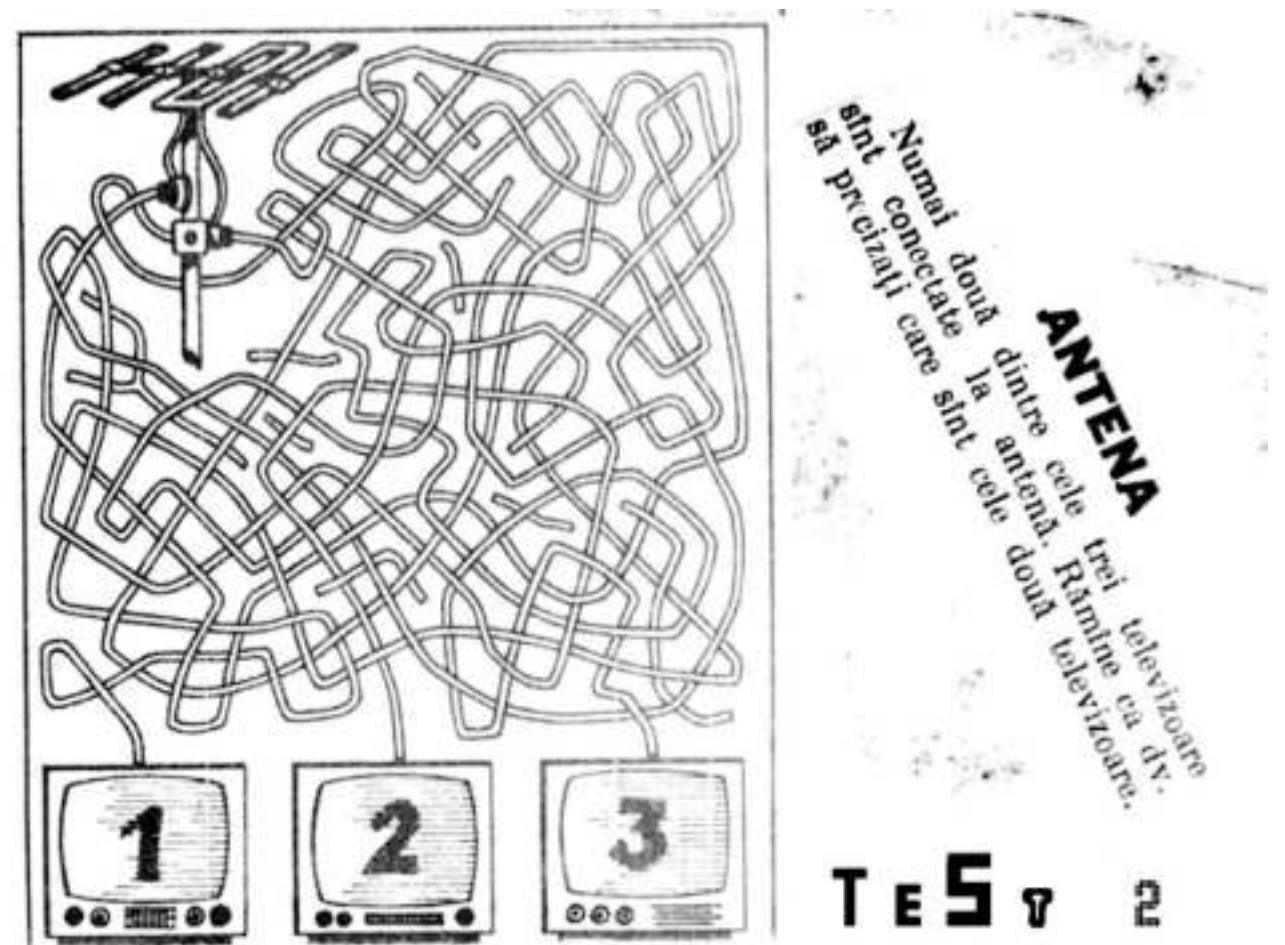
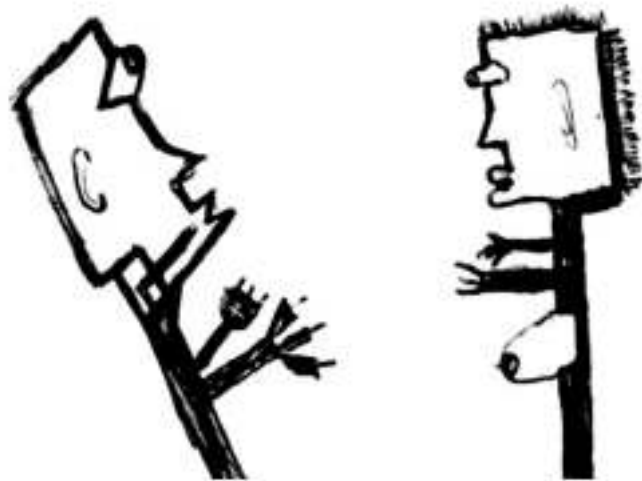


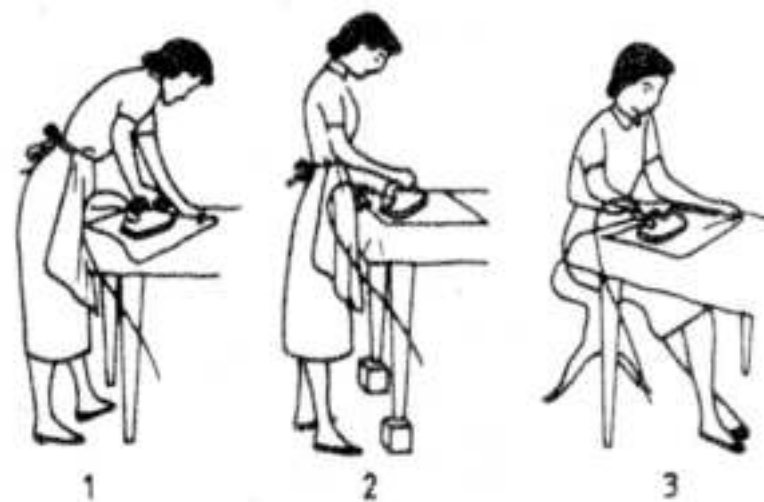
MORT LA CREIER este editor al unei serii de almanahuri publicate *online* si fondator al *net-label*-ului <http://arhiva7.xro.us>, producator, VJ, DJ de radio si membru al colectivului care organizeaza *gathering*-ul de la Ciorbesti.

Revista Vector publica o selectie de imagini extrase din cele 5 almanahuri care pot fi vizualizate integral pe adresa <http://arhiva7.xro.us/almanahul/>

MORT LA CREIER is editor of a series of almanacs published online and founder of the net-label <http://arhiva7.xro.us>, producer, VJ, radio DJ and member of the collective which is organizing the gathering from Ciorbesti.

Vector magazine is publishing a selection of images extracted from the 5 almanacs which could be integrally visualized on <http://arhiva7.xro.us/almanahul/>





အာ ဂု

အာ ဝာ





WHAT IS BARE LIFE (SUBJECTIFICATION)? Ce este viața ca atare (subiectificarea)?

What is Bare Life?

As a political product of exercising sovereignty, bare life is in turn constituted as a medium for producing power relations according to which we could be determined to reconsider our place in society. The construction and the authoritarian delineation of present political spaces entails the abandonment of many of us, reduced to a bare life, to an indistinct biopolitical zone. Surprised, exiled between the biological and the political life, we seek for different strategies for survival confronted to legislative actions. Is it possible to be facing exceptional political acts which re-dimension our life without our will? How can exception itself be defined and according to what “vanishing criteria” can “normality” be conceived? As exceptional conditions generate strategies and practices of response which operate within the interstices of communitary life, reglementation and surveillance become forceful elements restricting and enclosing us in mobile cages we are travelling by in unknown freedom. Where is our fury of “zoon politikon”?

“What is Bare Life (Subjectification)?” dossier is the second contribution of Vector magazine for “documenta 12 magazines”, a collective editorial project linking worldwide over 70 print and on-line periodicals, as well as other media (www.documenta.de).

Ce este viața ca atare?

Ca produs politic al exercitării suveranității, viața ca atare se constituie la rândul ei sub forma unui mediu al producției relațiilor de putere în funcție de care am putea fi puși în situația de a ne reconsidera situarea în societate. Construirea și delimitarea autoritară a spațiilor politice actuale duce la abandonarea multor dintre noi prin reducerea la o viață nudă, la o zonă biopolitică indistinctă. Surprinși, exilați între viața biologică și viața politică, căutăm diferite strategii de supraviețuire în fața actelor legislative. E posibil să ne aflăm în fața unor acte politice de excepție care ne redimensionează viața fără voia noastră!? Cum se poate atunci defini excepția însăși și conform căror „criterii de fugă” putem concepe „normalitatea”? În vreme ce condițiile excepționale generează strategii și practici de răspuns ce operează în interstițiile vieții comunitare, reglementarea și supravegherea devin elemente de forță care ne restricționează și ne îngrădesc în cuști mobile cu care circulăm în nu știm care libertate. Unde e furia noastră de “zoon politikon”?

Dosarul „Ce este viața ca atare (subiectificarea)?” reprezintă cea de-a doua contribuție a revistei Vector pentru “documenta 12 magazine”, un proiect editorial colectiv care conectează în întreaga lume peste 70 de periodice tipărite sau *on-line*, precum și alte medii (www.documenta.de).

Resistance through Small Corruption in Communist Romania

Sorin BOCANCEA

[1] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Puterea suverană și viața nudă (Homo sacer. Sovereign power and the nude life)*, Idea Design & Print, Cluj, 2006.

[2] Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. III, Paris, Gallimard, 1994.

[3] G. Agamben, *op. cit.*, p. 8.

[4] *Ibidem*, p. 14.

Sorin Bocancea is a lecturer at The Faculty of Political Sciences at "Petre Andrei" University in Iasi, is Doctor in Philosophy and is working on a PhD thesis in Political Sciences on a topic about the ideological foundations of European Union.

In this study I shall present the elements proving that bare life has been subjected in communist Romania to a strong and methodical aggression. Namely, the prohibition of abortion, the rational alimentation programme, the impossibility of obtaining the means for basic bodily hygiene and the cold in people's homes. The reaction of the bare life was prompt. But it did not come through the civil society, as it happens in modern democracies, but through a phenomenon our society is still trying to shake off today: small corruption.

The totalitarian experiences of the 20th century have generated questions as to the causes that had made them possible, the explanations suggested covering various domains (economics, politics, culture, psychology etc). Taking Foucault's concerns with the sources of sovereignty as a staring point, Giorgio Agamben¹ claims that it is in the totalitarian systems that the way politics take dominion over life is most visible. It is known that Foucault sees political modernity as the takeover of bare life by sovereignty and its transformation, thus, into political stakes. Once the individual as a living body becomes the stakes of political strategies, "in history occur both the increase of the possibilities of human and social sciences, as well as the simultaneous possibility to protect life and to authorise its holocaust."²

Seeing that Foucault did not apply his explicative model on concentration camps and on the structure of totalitarian states, Agamben attempts this step himself, believing these spaces belong par excellence to modern biopolitics. He strives to impose a new concept, that of *homo sacer*, which he believes defines the condition of Aristotle's *zoon politikon*. *Homo sacer* is the individual whose life is captured by the law, but only as something excluded, because it is taken out of its nudity and transformed into a political instrument, this mutation being, ultimately, the source of sovereignty. Such an act is interpreted by Agamben, following in Foucault's footsteps, as an "inclusive exclusion (an *exceptio*) of *zoe* within *polis*, as if politics were the place where life should turn itself into good life, while what is to be politicised were always already bare life. In Western politics, the bare life has the peculiar privilege of being that whose exclusion founds the city of men."³ As long as politics remains a politicisation of life, every political theory and praxis will remain in a stalemate and "the *sweetness* of life will not be given political citizenship except through blood and through death."⁴

Crossing a long period of totalitarianism, the Romanian society has been the theatre of such a war between sovereignty and the bare life. Remembering certain situations from this dark episode of our history, we realize the justness of Agamben's idea that in totalitarian societies life is problematised (in the terms proposed by Foucault) probably more than anywhere else. In this study I shall present the elements proving that bare life has been subjected in communist Romania to a strong and methodical aggression. Namely, the prohibition of abortion, the rational alimentation programme, the impossibility of obtaining the means for basic bodily hygiene and the cold in people's homes. The reaction of the bare life was prompt. But it did not come through the civil society, as it happens in

modern democracies, but through a phenomenon our society is still trying to shake off today: small corruption, which means, in a first attempt at a definition, the breach of rules in order to obtain goods and services more easily than through the official channels. Therefore, I believe that, *when analysing Romanian society in the communist times, together with the debatable resistance through culture to the symbolic violence of the official ideology, one must also mention the undeniable resistance through small corruption to the violence of sovereignty on bare life, despite the illicit nature and the bad reputation of this phenomenon*.

Before starting the discussion on the topic itself, I believe it is necessary to make a few considerations on the sources of "the sacralisation of life", of its inclusion into the city as an exception. I believe that we should not look to the ancient Greeks for the origin of this act, as Foucault did, but instead to the modern contractualists. I shall bring arguments in support of this opinion to begin with, then I shall present the way bare life survived in communist Romania.

1. The Modern Source of the Sacralisation of Life

Agamben's construction starts from a certain interpretation Foucault gives to some passages from Aristotle's *Politics*. "For millennia," – Foucault⁵ says – "man remained what it was for Aristotle: a living animal, with the added ability of having a political existence; modern man is an animal in whose politics its life as a living being is challenged." I believe that this interpretation is too remote from the meaning given to man by Aristotle, that of political being. In his *Politics*⁶, the Stagirite said: "A single complete community, large enough to be nearly or quite self-sufficing, the state comes into existence, originating in the bare needs of life, and continuing in existence for the sake of a good life. And therefore, if the earlier forms of society are natural, so is the state, for it is the end of them, and the nature of a thing is its end" (1252b, 29-32). The distinction between the natural and the political community is not an opposition, a fact that becomes clear when we further analyse Aristotle's text that says man is the only political animal because it has articulated speech: "And it is a characteristic of man that he alone has any sense of good and evil, of just and unjust, and the like, and the association of living beings who have this sense makes a family and a state. Further, the state is by nature clearly prior to the family and to the individual..." (1253, 16-18). We can see that the political precedes and incorporates the human beings, with all its own. Natural life, in the natural community called "family", is not outside, but for the purpose of man's *zoon politikon* existence, and it can only exist within the city: "The state is by nature clearly prior to the family and to the individual" – said Aristotle – "[...] But he who is unable to live in society, or who has no need because he is sufficient for himself, must be either a beast or a god: he is no part of a state." (1253a, 24-28)

In a fragment Agamben refers to, Aristotel says, indeed, that "also for the sake of bare life (in which there is possibly some noble element so long as the evils of existence do not greatly overbalance the good) mankind meet together and maintain the political community. And we all see that men cling to life even at the cost of enduring great misfortune, seeming to find in life a natural sweetness and happiness" [1278b 24-29]. But we must not overlook the fact that Aristotle operates with two discourses: one anthropological and one ontological. To say that for Aristotle man was "a living animal, with the added ability of having a political existence," as Foucault did, means to take into consideration only the anthropological discourse; however, the assumption of the ontological perspective, which in Aristotle's works is dominant and represents the core of the approach, leads us to the conclusion that man is only an animal capable of a political life, the political being neither an option, nor an accident, but the life of a being endowed by nature with speech, of a being that lives its life in the universe of values. Although most people come together "also for the sake of bare life," the fact that they have speech pitches them from the get-go into the political. The political in man's life itself and not something added to it, as Foucault would have us think. Both for with Plato and for Aristotle, politicising does not mean the transition from man as a mere animal to man as a political animal, but instead the fulfilment of an animal pre-destined to life in the *polis*, and the distinction between soul and body, on which their approaches are structured, is not between soul and the living body, but between life and death.

[5] Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 188, apud Agamben, *op. cit.*, p. 8.

[6] Aristotel, *Politica (Politics)*, translated by Alexander Baumgarten, IRI Publishing, Bucharest, 2001.

[7] John Locke, *Al doilea tratat despre cărmuire (Second Treatise on Civil Government)*, Nemira, Bucharest, 1999, p. 129.

[8] Agamben, *op. cit.*, p. 22.

The distinction between bare life and the political being can be identified in the works of the sophists in the shape of the opposition between *physis* and *nomos*, which Plato rejects and Aristotle does not reclaim. However, it cannot be placed in parallel with the modern distinction between private and public, nor with that operated by Foucault, because in Antiquity the human being belonged entirely to the city. When the sophists opposed *physis* to *nomos*, they did so, not in order to project the individual outside the *polis*, or to instance a bare life, but in order to substitute the laws of *physis* to those of the city, but also within the *polis*. The reclamation of bare life does not place it in a war against sovereignty, which would result eventually in the emancipation of the former from the latter, in its circumventing the dominion of the laws of sovereignty, but aims instead to have it acquire sovereignty, thus resulting in an extreme thematisation of life through the imposition in the city of the law of force. In the sophists' view, life would become politics itself and in no way it would circumvent it, it would not acquire the indifference that would allow it to merely live and nothing more.

The Aristotelian politicisation is not a historic fact, but instead an ontological one, if we take into account its teleology, and the Greeks did not even see it as a regrettable one, a trade in which something is lost and needs to be reclaimed. Let us not forget that for Socrates, the sacralisation of his life was an emancipation; the same goes for his spiritual followers, Plato and Aristotle, and for an Augustinian it would be the martyrdom needed for salvation. Therefore, it is only in modernity this concept can have the force and the tragic character bestowed on it by the one proposing it, because it needs a certain awareness of finitude. We can talk about the sacralisation of life only the moment when the individual feels that bare life is his most precious possession, which should be left unmediated, which should not be subject to norm. However, for those believing in immortality, the sacralisation of life has no meaning.

The ancients did not distinguish between human animal and political animal. It is only modernity, through the contractualists, that speaks of the political as of something that is added to life, to the natural being. And this addition, by contract, does nothing but replace the natural exposure to death with the political one. In the state of nature imagined by Hobbes, the individuals are equal in their vulnerability, because each can kill the other; in the civil state, only Leviathan can kill. However, despite what one may think, Leviathan's absolutism is not a totalitarianism, because apart from the exercise of its unique competence (to guarantee life), the sovereign power leaves life freedom. It is only in this construction that we can talk about the struggle of life for the expansion of its territory in the form of the private sphere.

It is the moderns that will instance the bare life through the concept of "state of nature". From nature, the individual has a body that is his property, by *property* Locke⁷ understanding life, liberty and possessions. All these are the individual's goods before the advent of the civil life, which will arrive to guarantee them. Sovereignty arises from the individuals' fear of death and from their desire to guarantee their life, to shelter it from the violence of the others. The sovereign can guarantee this, but he cannot shelter it from his own violence. From the moment when the individual created this guarantor, he started the struggle for reclaiming life from the hands of the guarantor itself. Modernity taught him this. The ancients never fought for human rights.

This struggle became visible and methodical with the advent of ideology, which Destutt de Tracy understood as a rational investigation of our ideas that would guarantee the understanding of the origination of these abstract products in the human desires and needs. The consequence of such knowledge would be the process of lawmaking on natural foundations, which would ensure the harmony of society by promoting the fulfilment of relevant desires. Given the fact that ideology is concerned with the interrogation of life in order to meet it with a certain government, it is only through it that politics becomes explicitly and programmatically biopolitical.

2. The Sovereign Exception versus Small Corruption

The specific trait of sovereignty is, according to Agamben⁸, exception: "The sovereign decision on exception is, in these terms, the original political and legal structure, starting solely from which what is included in order and what is

excluded from it acquire their meaning." It is only sovereignty that is located in the zone of indistinction between nature and law, because it establishes a law system, without being subject to it. "Sovereign is the sphere where one may kill without having homicide and without celebrating a sacrifice, and sacred, that is to say killable, but unsacrificeable, is the life that was captured in this sphere."⁹ These two realities, the sovereign exception and the sacred life, are symmetrical, making up the essence of the political. It is difficult, if not impossible, to decide which produces which, because they are located in a zone of indistinction. In a dialectical approach of the issue, one may say that they maintain each other. "Law is made of nothing but what it manages to capture inside itself through the inclusive exclusion of the *exceptio*: it nourishes itself on this exception and is a dead letter without it."¹⁰ And the bare life, the one captured through this exception, undertakes an effort of reclamation, which, paradoxically, legitimises thus, and even enhances sovereignty: "the spaces, the liberties, and the rights won by individuals in their conflicts with central powers always simultaneously prepared a tacit but increasing inscription of individuals' lives with the state order, thus offering a new and more dreadful foundation for the very sovereign power from which they wanted to liberate themselves."¹¹

In democratic societies, the struggle between the bare life and the law results in the prevalence of the private on the public; in totalitarian societies, the reclamation of the bare life becomes "the decisive political criterion and the place par excellence of sovereign decisions."¹² In Romanian totalitarianism, there have been, as I mentioned above, some explicit acts in which we can recognize the sacralisation of life: the prohibition of abortions, the rational alimentation programme, the exposure of the population to cold and lack of hygiene. I believe that from among these, the extreme version of taking dominion over life was Decree 770 of 1966, concerning the prohibition of abortions, proof that the totalitarian state was interested in the human life as early as in its *in utero* stage. This piece of legislation established that abortions could be had only by women over the age of 45, with more than four children in their care, by those women whose health was jeopardised by the pregnancy or whose pregnancy was the result of rape or incest. Through this decree, later given the status of law, Ceauşescu desired to increase the volume of workforce needed for the realisation of the great communist plans and a way to increase his own power – the tyrant dreamed of being the leader of a country with 30 million inhabitants. Following the decree, two million children, known as „decreţei” (“decree babies”), were born, and approximately ten thousand women died as a result of trying to illegally abort their fetuses without assistance from specialised staff. The birth of unwanted children was presented as a mission of preserving the national being: “Anyone who avoids having children is a deserter who abandons the laws of national continuity” said the decree¹³.

Bare life was totally absorbed by the political, that is to say excluded by the “life of the community”, and the status of woman was dissolved into the status of mother, giving birth to a child becoming “the fulfilment of a woman's destiny”. In order to supervise this process, the National Demographics Committee was set up in 1971, and beginning with the 1980-s, the medical institutions were required to report to the authorities the number of “pregnant women discovered.”¹⁴ The national inability of some people to reproduce became a culpability, fact proven by the introduction of the celibacy tax. In order to ensure the abstract life of the community, those ten thousand real women died, and their lives did not matter.

In 1950, the World Health Organisation launched the rational alimentation programme, which presupposed the adoption of an alimentation adapted by type of work, by gender and age, a clear example of life being taken over by the law framework, an act to which all modern societies consented. From here, it was so simple for the totalitarian regime in Romania to transform the issue of exceeding pounds into a state policy, that in 1982 it established the control of alimentation, accusing large categories of population of overindulgence in alimentation. The Committee for Rational Alimentation was promptly established, its task being the application of the Programme of Scientific Alimentation. Given the fact that in a study the former Health Minister, Iulian Mincu¹⁵, had drawn attention to the fact that in some regions the population consumed more calories than necessary, a programme of supplying food on the basis of food stamps was established, different from one county to another. Thus began “the famine hunt in the

[9] *Ibidem*, p. 72.

[10] *Ibidem*, p. 28.

[11] *Ibidem*, p. 100.

[12] *Ibidem*, p. 101.

[13] Cristian Pop Eleches, *The Supply of Birth Control Methods, Education and Fertility: Evidence from Romania*, Columbia University, 2005, http://www.columbia.edu/~cp2124/papers/fertility_latest.pdf, 4.12.2006

[14] Lavinia Betea, „Victimele decretului antiavort” (“The victims of the anti-abortion decree”), in *Magazin istoric*, no. 5/2004.

[15] Iulian Mincu, *Alimentația rațională a omului sănătos (The rational alimentation of the healthy human)*, Editura Medicală, Bucharest, 1978.

[16] Translation of a verse from a poem by Nicolae Labiș, *Moartea căprioarei* (*Death of a doe - 1954*), a lyrical coming-of-age story about the hunt for deer in times of famine, in the years after World War II.

Carpathian Mountains.”¹⁶ It is very difficult to know how many people were affected by this programme, but after 1989, the Ministry of Health published data about impressive numbers of people suffering of spasmophilia, rickets and other conditions caused by malnourishment. The health of the community left many out of health.

Immediately after this programme had been put into practice, the famous phenomenon of lines at the food shops appeared, alongside with the migration from one county to another in order to exploit the differences in the food rationing system. Inevitably, these were ways of re-legitimising sovereign power, present in the fact that those individuals were there because the power wanted to bring them in the situation of having to make great efforts in order to procure their food. By making food and heating very important, the power brought them in the state of nature, in a state where they constantly chased the elements needed for life preservation. This is the way the communist power problematised life. Day-to-day living was not part of the backdrop, but the dominant theme, almost the only theme. At work, while waiting for the bus, at home, in the conversations with neighbours and relatives, tips were exchanged about how to procure food. Everyone knew someone who could get eggs, obtaining in exchange a connection to someone who could get meat, and so forth. A phenomenon specific to every prohibition thus appeared, paradoxical as it was in a centralised regime: a black market in a society without a market.

Inter-human relations used to be dominated then by the hunt for food, with the obsession of storage, of the full fridge, joined by the dream of obtaining a gas bottle for the cooker. Through this technique, theorised in Le Bon's research on the psychology of the masses, the communist power preserved its statute as a constituent, the initial violence that legitimises the regime being preserved in such forms. A major difference between a democratic and a totalitarian regime is that the latter wants to make the sacredness of life felt at all times. The individuals must feel at all times that their life is exposed, that it is the preferred topic of the sovereignty. The latter announces that it wants to make life better, more just, to free it, to save it, and through all these it does nothing but politicise it, transform it into an instrument of domination.

Besides the two pieces of legislation presented above, one can also mention, as I mentioned before, the cold and the absence of means for maintaining personal hygiene. In the '80-s Romania, one could see tin chimneys coming out of the windows of the apartment blocks, used for the famous improvised Godin-like stoves, the race for food being complemented by the race to gather waste of all kind to burn for heating. In the same period, soap was very hard to find and whoever managed to give such a rare product as a gift for a special occasion would enjoy huge gratitude. The same as scarce was toilet paper, and Romanians used as a replacement the noxious (also from this point of view) publications „Scânteia” (“The Spark” – the main central daily newspaper) and „Munca de partid” (“Party work” – a monthly magazine for Party workers). The sovereignty was not able to estimate what would happen to the symbols in times of crisis.

As I mentioned before, in communist Romania the individuals answered the expansion of the sovereign exception through another exception: small corruption, the method of obtaining goods and services by illicit means, through which the participants made an exception from the norm. This exception became a rule, shaping a space that eschewed the political and had life as its sole value. This game was also joined by those from the lower levels of the repressive apparatus because, according to a phrase often uttered at the time, “we all have to live.” The reality built from “connections,” with their meaning of contacts with individuals who facilitated the procurement of goods or services difficult or impossible to obtain through official channels, in actual fact doubled the political reality, arising as an alternative to the latter. The term “connection” became the central concept of this new reality, designating the most precious capital for any individual who wished to keep his living standards at the limits of decency or to simply survive. In the reality of the connections structuring the small corruption, people met together for the sake of bare life, which made its presence felt through hunger, cold and fear.

This reality created its own language of nutritional meanings. Everything the regime supplied was projected in ironical phrases. For example, in the shops one could find “accordions” (pork ribs), “Adidas sneakers” (pig trotters), „nechezol”

(“neighing coffee” – ground coffee mixed with barley flour), „frații Petreuş” (“the Petreuş singing brothers” – two chicken that didn't weigh more than one kilogram together, packed in one bag) etc. Therefore, everyone waited for the code, the rescuing solution, to come through the system of connections, under various shapes: “they brought in meat,” “they're giving out butter,” “eggs on sale” etc. We have meat! And since I quoted a verse from Labiș's *Death of a doe*, the situation of bare life in communist Romania may be very well summarised by the following: “But law to us is alien and empty/ When life hardly clings on to us/ And custom and compassion are in vain/ With my sister sick and hungry on her deathbed.”

I mentioned that small corruption is a phenomenon that places the participants in an exceptional situation. Even if from a formal point of view everyone stayed in the realm of the generalised sovereign exception, in the cases mentioned, those working in food retail and the physicians on the one hand, and the consumers and patients on the other, evaded it to some extent. If the sovereign exception is the possibility to kill someone, present in totalitarianism through martial law, the one constituted by small corruption is the possibility to evade those of its acts that concern one's own life. The norm is suspended at these extremes. It could be said that the essential difference between them is that the sovereign's exception, extended at social scale, is the one founding the subject's exception because the latter arises on a ground already established by the law that structures the occurrence of any other exception. Indeed, small corruption is the evasion of a legal framework that constantly watches everyone in the act of infringement. However, following the dialectic, without the assumption of the subject's exception, the sovereign's exception is no longer meaningful, the legal framework being established on the assumption that the individual has the tendency to break the norm. The sacralisation of life carries weight due to the assumption that the person is constantly involved in the effort of de-sacralisation, of exception from the exclusive inclusion that sovereignty produces in order to legitimise itself. Even if from an ontological point of view, the two exceptions do not have the same dignity, for the exception of the small corruption does not leave the sovereign exception lay dormant.

The difference between the two exceptions is that the latter exists only in a state of clandestinity, whereas the former is in broad daylight, because this is where the very demonstration of its force resides. But the latter undermines the force of the former, leaving it only formal in the depreciative sense, that is to say emptied of contents. Even if the individual cannot evade norm at formal level, the possibility of circumventing the power originating in the sovereign exception transfers the latter from the realm of respect to that of ridicule. A power that fancies itself total and fails at this project comes to be excepted from the power itself. Therefore, the only chance of a power to preserve its status is to never tend towards totality, because this would compromise it, and instead to allow, in Dahl's words, polyarchy. It is only thus that it manages to structure social space without having the individuals wish they could evade it.

To prevent the rise of any other exception apart from its own is the very act of government of sovereignty in the totalitarian state. And the awareness that totality eludes it makes this government increase its absurdity and thus lose even more ground. The tendency sovereign power has to exclude any other exception, which leads to the expansion of its own exception at social scale, results in the production in clandestinity of another exception, also at social scale, this being small corruption. At a certain point in time, the individual wants his own life to be exclusively his own concern, and for this he is prepared to cross into that realm. The fact that the sovereign reserves the right to kill does not exclude the preservation by the individuals of the right to not let themselves be killed.

Small corruption is an infringement of the rule of law in the totalitarian state due to its scale. Instead of carrying on excluding it, of seeing it for what it was, the representatives of the sovereign power became involved in it. Culpability, this “measure of life being captured by the law,” stumbled on the fear the representatives of sovereignty had of falling under the incidence of another culpability generated by the new structure, by the new exception. In order to keep themselves from being excluded by their peers, police workers turned a blind eye when the villagers stole from the fields the produce they were required by law to put into storage at the Agricultural Production Cooperatives. Thus they

[17] Sorin Bocancea, „Personalizarea serviciilor publice” (“The personalisation of public services”), in Adrian-Paul Iliescu (coord.), *Mentalități și instituții (Mentalities and institutions)*, Ars Docendi, Bucharest, 2002, pp. 399-404.

were “kind-hearted,” “humane,” “sympathetic,” their presence being thus assumed as long as their function was excluded. The representative of sovereignty was thus placed in a zone of indistinction, where he was respected only as a suspended function, in a manner similar to sacralisation. Whereas the individuals' mere lives was excluded through politisation, they excluded sovereignty through this exclusive integration of its representatives. Whereas in modern democracies the prevalence of private over public does not succeed in pulling the individual from under the dominion of sovereignty, but enhances thus the very sovereignty the individual tries to escape, in totalitarianism, small corruption does not legitimise thus sovereignty, because the issue here is not a reclamation, but instead an evasion. The individual does not engage sovereignty in an open conflict that would legitimise it, but takes refuge in clandestinity. Here, sovereignty no longer “includes by excluding” him, because the determinations of clandestinity are unknown even for the sovereign power. Clandestinity is talked about formally, its boundaries are drawn albeit without knowing what shapes it can take. Clandestinity may take on the guise of reality, it may become a plain-sight clandestinity, and therefore “more clandestine” than ever. The best hiding places are those in plain sight. The women who wanted to have abortions but rejected empirical methods used their connections: they checked into hospitals under false diagnoses and were operated on by some of the more courageous surgeons in exchange for fairly high amounts of money. Everything was done in the institutions where this was strictly forbidden, under the nose of the authorities. And if the subsequent complications “betrayed” the illegality, imprisonment could be avoided also through the use of connections in high places. It cannot be estimated how many women managed to have abortions with the help of their connections, but this curiosity can be satisfied by asking some women at random. There will be few negative answers. Even if in the totalitarian environment sovereignty has power through the fact that it has a right on life and through the fact that it pushes the individual into clandestinity, life's facts, life's acts, escape it, it cannot control them as long as they are sheltered by clandestinity. It has power, but it cannot find the reason to exercise it. As strict as surveillance was in the camp where Ivan Denisovich was imprisoned, the guards could not work out how the inmates obtained dry moccasins or an extra portion of fruit paste. The individuals were brought to the camp to be exterminated, therefore for the purpose of death, not of life, but life refused to fulfil the political extermination programme. Life undermines its own sacralisation.

In post-communist Romania, there are traces left of the period when the bare life defended itself through small corruption. First and foremost there is the individuals' inability to argue with sovereignty from the position of the civil society, often called “the absence of organisational culture,” the tendency to perpetuate the rescuing exception, that is small corruption. Even if bare life is no longer under attack, small corruption survives through the personalisation of institutions, a phenomenon I have defined on another occasion¹⁷ as “the evasion from norm by establishing a realm of exclusiveness,” where the citizen and the public servant meet. This is no longer happening in order to shelter life from the violence of sovereignty, but only to solve a problem of status, the participants in the phenomenon counting themselves as privileged, people whose lives are not wasted by following the trajectories established by sovereignty. This phenomenon as well enhances sovereignty less than the involvement in the bodies of the civil society does.

Secondly, it is easy to identify an almost incomprehensible phenomenon: the nostalgia for the communist times. The individuals feel abandoned by the sovereignty that had confiscated their lives, deploring its present inability in this respect. An argument of the nostalgists: in those times people used to be more human, closer, more solidary. They forget, or else they never knew, what was the catalyst of this solidarity: famine, freezing cold, fear – the three “F”-s – resulting from the famous policy of the three “R”-s (reuse, recycle, repair). They forget, or else they never knew, that the closeness was a biological one, a solidarity of animals engaged in plain-sight poaching, seen as a form of saving bare life.

Translated by Sorana Lupu

Rezistența prin mica corupție în România comunistă

Sorin BOCANCEA

În studiul de față, voi prezenta elementele ce dovedesc că viața ca atare a fost supusă în România comunistă unei puternice și metodice agresioni. Este vorba de: interzicerea avorturilor, programul de alimentație rațională, imposibilitatea procurării mijloacelor necesare igienei corporale și frigul din locuințe. Replica vieții nude nu a întârziat să apară. Însă, ea nu a venit prin intermediul societății civile, cum se întâmplă în democrațiile moderne, ci printr-un fenomen de care societatea românească încearcă azi să scape: mica corupție

Experiențele politice totalitare ale secolului XX au generat întrebări privitoare la cauzele ce le-au făcut posibile, explicațiile propuse fiind de diferite facturi (economică, politică, culturală, psihologică etc). Pornind de la preocupările lui Foucault privind sursele suveranității, Giorgio Agamben¹ consideră că îndeosebi în sistemele totalitare se poate vedea cel mai bine modul în care politica ia în stăpânire viața. Este știut faptul că pentru Foucault modernitatea politică însemna preluarea de către suveranitate a vieții ca atare și, astfel, transformarea ei în miză politică. Odată ce individul în calitate de corp viu devine miza strategiilor politice, „apar în istorie atât sporirea posibilităților științelor umane și sociale, cât și simultana posibilitate de a proteja viața și de a-i autoriza holocaustul”².

Constatând faptul că Foucault nu și-a aplicat modelul explicativ și asupra lagărelor de concentrare și a structurii statelor totalitare, Agamben încearcă să facă acest pas, considerând că acestea ar fi spații ce aparțin prin excelență biopoliticii moderne. El se străduiește să impună un nou concept, acela de *homo sacer*, pe care îl consideră a defini condiția aristotelicului *zoon politikon*. *Homo sacer* este individul a cărui viață este capturată de lege, însă numai ca fiind ceva exclus, fiindcă este scoasă din nuditatea ei și transformată în instrument politic, această mutație fiind, în fond, sursa suveranității. Un asemenea act este interpretat de către Agamben, pe urmele lui Foucault, ca „excludere inclusivă (o *exceptio*) a lui *zoe* în *polis*, ca și cum politica ar fi locul în care viața trebuie să se transforme în viață bună, iar ceea ce trebuie politizat ar fi dintotdeauna viața nudă. Viața nudă are, în politica occidentală, acest singur privilegiu de a fi acel ceva a cărui excludere întemeiază cetatea oamenilor”³. Atâta vreme cât politica va rămâne o politizare a vieții, orice teorie și practică politică va rămâne în impas iar „*savoarea* vieții nu va obține cetățenie politică decât prin sânge și prin moarte”⁴.

Traversând o lungă perioadă de totalitarism, societatea românească a fost teatrul unui asemenea război între suveranitate și viața nudă. Rememorând anumite situații din acest întunecat episod al istoriei noastre, constatăm justetea ideii lui Agamben că în societățile totalitare viața este problematizată (în sensul propus de către Foucault) poate mai mult ca oriunde. În studiul de față, voi prezenta elementele ce dovedesc că viața ca atare a fost supusă în România comunistă unei puternice și metodice agresioni. Este vorba de: interzicerea avorturilor, programul de alimentație rațională, imposibilitatea procurării mijloacelor necesare igienei corporale și frigul din locuințe. Replica vieții nude nu a întârziat

[1] Giorgio Agamben, *Homo sacer. Puterea suverană și viața nudă*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2006.

[2] Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. III, Paris, Gallimard, 1994.

[3] G. Agamben, *op. cit.*, p. 8.

[4] *Ibidem*, p. 14.

Sorin Bocancea este lector la Facultatea de Științe Politice a Universității „Petre Andrei” din Iași, este doctor în filosofie și pregătește o teză de doctorat în Științe politice privitoare la fundamentele ideologice ale Uniunii Europene.

[5] Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 188, apud Agamben, *op. cit.*, p. 8.

[6] Aristotel, *Politica*, trad. Alexander Baumgarten, Editura IRI, București, 2001.

să apară. Însă, ea nu a venit prin intermediul societății civile, cum se întâmplă în democrațiile moderne, ci printr-un fenomen de care societatea românească încearcă azi să scape: mica corupție, prin care înțelegem, într-o primă definiție, încălcarea normelor pentru obținerea de bunuri și servicii mai ușor decât s-ar realiza pe cale oficială. De aceea, consider că, *în analiza societății românești din perioada comunistă, alături de discutabila rezistență prin cultură față de violența simbolică a ideologiei oficiale trebuie menționată și certa rezistență prin mica corupție față de violența suveranității asupra vieții ca atare, în pofida caracterului ilicit și a proastei reputații a acestui fenomen.*

Înainte de a intra în subiectul propriu-zis, consider necesare câteva considerații privitoare la sursele „sacralizării vieții”, a includerii ei în cetate ca excepție. Cred că nu la anticii greci trebuie să căutăm originea acestui act, așa cum a făcut-o Foucault, ci la contractualiștii moderni. Voi aduce argumente în sprijinul acestei opinii într-o primă parte, după care voi prezenta modul în care viața ca atare a rezistat în România comunistă.

1. Sursa modernă a sacralizării vieții

Construcția lui Agamben pornește de la o anumită interpretare pe care Foucault o dă unor pasaje din *Politica* lui Aristotel. „Vreme de milenii – spune Foucault⁵, omul a rămas ceea ce el era pentru Aristotel: un animal viu și, în plus, capabil de o existență politică; omul modern este un animal în a cărui politică viața sa de ființă vie este pusă în discuție”. Consider că această interpretare se îndepărtează de sensul pe care i-l dădea Aristotel omului ca vietate politică. În *Politica*⁶ sa, Stagiritul spunea: „Comunitatea deplină... este cetatea, care atinge limita totalei autarhii și care se creează în vederea vieții, deși dăinuie în vederea vieții mai bune. De aceea, întreaga cetate are un caracter natural, chiar dacă și comunitatea primă este astfel. Căci cetatea este scopul acestor « comunități prime » ...” (1252b, 29-32). Distincția dintre comunitatea naturală și cea politică nu este o opoziție, lucru ce se clarifică dacă analizăm mai departe textul aristotelic în care se spune că omul este unica vietate politică fiindcă are limbaj articulat: „Această însușire este proprie omului, spre deosebire de alte animale, așa că numai el sesizează dreptul și nedreptul, pe lângă alte senzații. Comunitatea acestor ființe creează familia și cetatea. Iar cetatea este anterioară în mod natural familiei și fiecăruia dintre noi...” (1253, 16-18). Vedem că politicul precede și înglobează ființa umană cu toate ale sale. Viața naturală, din comunitatea naturală numită „familie”, nu este în afara ci în vederea existenței de *zoon politikon* a omului și ea nu poate exista decât în cetate: „Este așadar evident – spunea Aristotel – că cetatea este anterioară prin natură în raport cu fiecare. [...] Cel incapabil să existe într-o comunitate, sau care nu are nevoie s-o facă din cauza autarhiei sale, nu este o parte a cetății, ci este o fiară sau un zeu” (1253a, 24-28).

Într-un fragment la care se referă Agamben, Aristotel spune, într-adevăr, că oamenii „ se adună la un loc chiar și în vederea vieții propriu-zise (căci și în acest fapt există totodată o parte nobilă) și alcătuiesc comunitatea politică chiar și numai în vederea vieții, dacă ea nu este împovărată de prea multe greutăți. Este evident faptul că cei mai mulți dintre oameni sunt atașați vieții, deși suferă numeroase neajunsuri, ca și cum viața ar avea în ea o bucurie și o salvare naturală” (1278b 24-29). Însă nu trebuie omis faptul că Aristotel operează cu două discursuri: antropologic și ontologic. A spune că la Aristotel omul era „un animal viu și, în plus, capabil de o existență politică”, cum face Foucault, înseamnă a lua în seamă doar discursul antropologic; dar, asumarea perspectivei ontologice, care la Aristotel este dominantă și constituie nucleul dur al concepției, ne duce la concluzia că omul este numai un animal capabil de o viață politică, politicul nefiind o opțiune sau un accident, ci viața proprie unei ființe dotate de la natură cu limbaj, a unei ființe ce își duce traiul în universul valorilor. Cu toate că majoritatea oamenilor se adună „chiar și în vederea vieții propriu-zise”, faptul că ei au limbaj îi proiectează dintru început în politic. Politicul este însăși viața omului și nu ceva ce se adaugă ei, așa cum lasă să se înțeleagă Foucault. Nici la Platon și nici la Aristotel politizarea nu înseamnă trecerea de la un om doar ca vietate la unul ca vietate politică, ci împlinirea unei vietăți predestinate pentru viața în

polis, iar distincția dintre suflet și trup pe care se structurează concepțiile acestora nu este între suflet și trupul viu, ci între viață și moarte.

Distincția între viața ca atare și ființa politică poate fi identificată la sofști în forma opoziției dintre *physis* și *nomos*, pe care Platon o respinge și pe care Aristotel nu o recuperează. Dar, ea nu poate fi asemănată cu cea modernă dintre privat și public, sau cu cea operată de Foucault, fiindcă în Antichitate ființa umană aparținea cu totul cetății. Când sofștii opuneau pe *physis* lui *nomos*, o făceau nu pentru a proiecta individul în afara *polis*-ului sau pentru a ipostazia o viață ca atare, ci pentru a substitui legile lui *physis* celor ale cetății, dar tot în *polis*. Revendicarea vieții ca atare nu o pune pe aceasta într-un război cu suveranitatea care s-ar solda, într-un final, cu emanciparea ei de aceasta, cu sustragerea ei din imperiul legilor suveranității, ci urmărește dobândirea suveranității de către aceasta, rezultând o extremă tematizare a vieții prin impunerea în cetate a dreptului forței. În concepția sofștilor, viața ar deveni politica însăși și nicidecum nu s-ar sustrage acesteia, nu ar dobândi indiferența ce i-ar permite pur și simplu să viețuiască și nimic mai mult.

Politizarea aristoteliciană nu este un fapt istoric, ci unul ontologic, dacă ținem seama de teleologia sa, iar grecii nici nu-l concepeau ca pe unul regretabil, un târg în care ar fi pierdut ceva ce trebuia recuperat. Să nu uităm că pentru Socrate sacralizarea vieții sale a fost o eliberare; la fel și pentru urmașii săi spirituali, Platon și Aristotel, iar pentru un augustinian va fi martiriul necesar mântuirii. De aceea, acest concept își poate avea forța și tragismul cu care l-a investit cel ce ni-l propune doar în modernitate, fiindcă el are nevoie de o anumită conștiință a finitudinii. Putem vorbi de sacralizarea vieții doar din momentul în care individul resimte că viața ca atare îi este bunul cel mai de preț ce ar trebui lăsat în nemijlocire, ce nu ar trebui expus normei. Pentru cei ce cred în nemurire, însă, sacralizarea vieții nu are nici o semnificație.

Anticii nu făceau distincție între vietate umană și cea politică. Abia modernitatea, prin contractualiști, a vorbit de politic ca de ceva ce se adaugă la viață, la ființa naturală. Iar acest adaos, prin contract, nu face decât să înlocuiască expunerea naturală la moarte cu cea politică. În starea naturală imaginată de Hobbes, indivizii sunt egali în vulnerabilitate, fiindcă fiecare poate să ucidă pe fiecare; în starea civilă, numai Leviathan poate să ucidă. Dar, în pofida a ceea ce s-ar putea crede, absolutismul lui Leviathan nu este un totalitarism, fiindcă în afara exercitării unicei competențe (garantarea vieții) puterea suverană îi lasă vieții libertăți. Abia în această construcție se poate vorbi de lupta vieții în a-și mări teritoriul sub forma sferei private.

Modernii sunt cei ce vor ipostazia viața nudă prin conceptul de „stare naturală”. De la natură, individul are un corp ce îi este în proprietate, prin *property* Locke⁷ înțelegând viață, libertate și posesiuni. Toate acestea sunt bunuri ale individului înainte de viața civilă care va apărea pentru a le garanta. Suveranitatea apare din frica de moarte a indivizilor și din dorința acestora de a-și garanta viața, de a o pune la adăpost de violența celorlalți. Suveranul le poate garanta acest lucru, dar el nu le-o poate pune la adăpost de propria violență. Din momentul în care individul și-a creat acest garant, el a pornit lupta de recuperare a vieții din mâna garantului însuși. Modernitatea l-a învățat acest lucru. Anticii nu au luptat niciodată pentru drepturile omului.

Această luptă a devenit vizibilă și metodică odată cu apariția ideologiei, pe care Destutt de Tracy o înțelegea ca pe o investigare rațională a ideilor noastre ce să garanteze înțelegerea originării acestor produse abstracte în dorințele și trebuințele umane. Consecința unei astfel de cunoașteri ar fi procesul de legiferare pe baze naturale, care ar asigura armonia societății prin promovarea satisfacerii dorințelor relevante. Întrucât ideologia are ca preocupare interogarea vieții pentru a veni în întâmpinarea ei cu o anumită guvernare, abia prin ea politica devine în mod explicit și programatic biopolitică.

2. Excepția suverană versus mica corupție

Specificul suveranității este, în opinia lui Agamben⁸, excepția: „Decizia suverană asupra excepției este, în acest sens, structura politico-juridică originară numai de la care pornind ceea ce e inclus în ordine și ceea ce e exclus din ea își dobândesc

[7] John Locke, *Al doilea tratat despre cărmuire*, Editura Nemira, București, 1999, p. 129.

[8] Agamben, *op. cit.*, p. 22.

[9] *Ibidem*, p. 72.

[10] *Ibidem*, p. 28.

[11] *Ibidem*, p. 100.

[12] *Ibidem*, p. 101.

[13] Cristian Pop Eleches, *The Supply of Birth Control Methods, Education and Fertility: Evidence from Romania*, Columbia University, 2005, http://www.columbia.edu/~cp2124/papers/fertility_latest.pdf 4.12.2006

[14] Lavinia Betea, „Victimele decretului antiavort”, în *Magazin istoric* nr. 5/2004.

[15] Iulian Mincu, *Alimentația rațională a omului sănătos*, Editura Medicală, București, 1978.

sensul lor”. Numai suveranitatea este cea care se plasează în zona de indistincție între natură și drept, fiindcă ea instituie un sistem de drept fără a se supune acestuia. „Este suverană sfera în care se poate ucide fără a se comite homicid și fără a celebra un sacrificiu, iar sacră, adică putând fi ucisă, dar insacriticabilă, este viața care a fost capturată în această sferă”⁹. Aceste două realități, excepția suverană și viața sacră, sunt simetrice, ele constituind esența politicului. Este dificil, dacă nu imposibil, de decis cine pe cine produce, întrucât ele se plasează într-o zonă de indistincție. Abordând problema în mod dialectic, se poate spune că ele se întrețin reciproc. „Dreptul nu are altă viață decât cea pe care reușește să o captureze înăuntrul lui prin intermediul excluderii inclusive a lui *exceptio*”¹⁰. Iar viața nudă, cea capturată prin această exceptare, se angajează într-un efort de recuperare care, în mod paradoxal, legitimează astfel și chiar potențează suveranitatea: „spațiile, libertățile și drepturile pe care indivizii le câștigă în conflictul cu puterile centrale pregătesc, de fiecare dată, în mod simultan, o tăcută dar crescândă înscriere a vieții lor în ordinea statală, oferind astfel o bază nouă, și mai de temut, puterii suverane de care ar vrea să se elibereze”¹¹.

În societățile democratice, lupta vieții nude cu dreptul duce la primatul privatului asupra publicului; în cele totalitare, revendicarea vieții nude devine „criteriul politic decisiv și locul prin excelență al deciziilor suverane”¹². În totalitarismul românesc, au existat, cum spuneam, câteva acte explicite în care putem recunoaște sacralizarea vieții: interzicerea avorturilor, programul de alimentație rațională, expunerea populației la frig și mizerie. Cred că, dintre acestea, varianta extremă de luare în stăpânire a vieții a reprezentat-o *Decretul 770* din 1966 privind interzicerea avorturilor, dovadă că statul totalitar era interesat de viața umană încă din stadiul ei intrauterin. Acest act normativ stabilea că avorturile pot fi făcute doar la femeile cu vârsta peste 45 ani și care aveau peste patru copii în întreținere, la cele a căror sarcină le punea în pericol viața sau a căror sarcină rezulta din viol sau incest. Prin acest decret, devenit ulterior lege, Ceaușescu dorea creșterea volumului forței de muncă necesară realizării marilor planuri comuniste și o cale de sporire a propriei puteri – tiranul se voia conducătorul unei țări cu 30 de milioane de locuitori. În urma decretului, s-au născut circa două milioane de copii, cunoscuți ca „decreței”, și au murit aproximativ zece mii de femei în urma încercărilor de a-și provoca avorturi fără a avea asistență de specialitate. Nașterea copiilor nedorii era prezentată ca misiune de menținere a ființei naționale: „cei ce se sustrag de la a avea copii sunt dezertori care abandonează legile continuității naționale”, se spunea în decret¹³.

Viața ca atare a fost absorbită total de politic, adică exclusă de „viața comunității”, iar statutul de femeie a fost dizolvat în cel de mamă, nașterea unui copil devenind „împlinirea destinului de femeie”. Pentru a supraveghea acest proces, în 1971, a fost înființată Comisia Națională de Demografie, iar începând din anii '80 instituțiile medicale aveau obligația de a raporta către autorități numărul „gravidelor depistate”¹⁴. Imposibilitatea naturală de reproducere a unor persoane a devenit culpă, fapt dovedit de instituirea taxei de celibat. Pentru asigurarea abstractei vieți a comunității, numită „continuitate națională”, au murit cele zece mii de femei concrete, ale căror vieți nu au contat.

În 1950, Organizația Mondială a Sănătății lansa programul de alimentație rațională ce presupunea adoptarea unei alimentații adaptate după muncă, sex și vârstă, exemplu clar de preluare a vieții de către cadrele dreptului, act la care au aderat toate societățile moderne. De aici, a fost simplu pentru regimul totalitar din România să transforme problema kilogramelor în plus în politică de stat încât, în 1982, a lansat controlul asupra alimentației, acuzând largi categorii ale populației că se supraalimentează. A fost instituită imediat Comisia pentru Alimentația Rațională ce avea sarcina să pună în aplicare Programul de Alimentație Științifică. Fiindcă într-un studiu fostul ministru al sănătății, Iulian Mincu¹⁵, atrăgea atenția asupra faptului că în unele regiuni populația consumă mai multe calorii decât este necesar, s-a instituit un program de furnizare a alimentelor pe bază de cartelă, diferențiat de la un județ la altul. Astfel, a început „vânătoarea foametei în Munții Carpați”. Este foarte dificil de precizat câte persoane au fost afectate de acest program, dar, după '89, Ministerul Sănătății a făcut publice cifre impresionante de persoane suferinde de spasmofilie, rahitism și alte boli cauzate de malnutriție. Sănătatea comunității i-a scos pe mulți din sănătate.

Imediat ce s-a pus în aplicare acest program a apărut celebrul fenomen al cozilor la magazinele alimentare și migrația dintr-un județ în altul pentru a exploata diferențele de regim al cartelării. În mod inevitabil, acestea erau modalități de relegitimare a puterii suverane, care era prezentă prin faptul că acei indivizi erau acolo fiindcă voia ea să-i aducă în situația de a-și procura cu efort hrana. Făcând foarte importantă hrana și căldura, puterea îi aducea în starea de natură, de goană după aceste elemente necesare conservării vieții. Așa a problematizat viața puterea comunistă. Traiul de zi cu zi nu era element de peisaj, ci tema dominantă, aproape unica temă. La serviciu, în așteptarea mijloacelor de transport, acasă, în discuții cu vecinii și cu rudele se schimbau ponturi pentru procurarea alimentelor. Fiecare știa pe cineva care procura ouă, obținând în schimb o relație cu cineva care procura carne ș. a. m. d.. A apărut astfel un fenomen specific oricărei prohibiții și paradoxal într-un regim centralizat: piața neagră într-o societate fără piață.

Relațiile interumane au fost atunci dominate de goana după hrană, apărând obsesia depozitării, a frigiderului plin, completată de visul de a obține butelie pentru aragaz. Prin această tehnică, teoretizată în cercetările lui Le Bon asupra psihologiei maselor, puterea comunistă și-a conservat statutul de constituantă, violența inițială ce legitimează regimul fiind menținută sub asemenea forme. O diferență majoră dintre un sistem democratic și unul totalitar este că acesta din urmă vrea să facă simțită sacralitatea vieții în orice moment. Indivizii trebuie să simtă în orice clipă că viața le este expusă, că este tema predilectă a suveranității. Aceasta anunță că vrea să o facă mai bună, mai dreaptă, să o emancipeze, să o salveze și, prin toate acestea, nu face altceva decât să o politizeze, să o transforme în instrument de dominare.

În afară de cele două acte prezentate, mai pot fi amintite, cum spuneam, frigul și absența mijloacelor de menținere a igienei corporale. În România anilor '80, de la ferestrele blocurilor se vedeau ieșind hornuri de tablă de la celebrele „godinuri”, cursa după hrană fiind completată de cea pentru procurarea deșeurilor de diferite proveniențe ce puteau fi arse pentru încălzire. Și, în aceeași perioadă, foarte greu de găsit erau săpunul, încât te bucurai de multă recunoștință dacă reușeai să dăruiești cuiva, la ocazii speciale, un asemenea produs rar. La fel de greu se găsea și hârtia igienică, în locul căreia românii utilizau dăunătoarele (și sub acest aspect) publicații „Scânteia” și „Munca de partid”. Suveranitatea nu a putut estima ce se va întâmpla cu simbolurile pe timp de criză.

Cum spuneam, în România comunistă, indivizii au răspuns extinderii excepției suverane printr-o altă excepție: mica corupție, această modalitate de obținere pe căi ilicite a unor bunuri și servicii, prin care participanții fac excepție de la norme. Această excepție a devenit regulă, configurând un spațiu ce s-a sustras politicului și care a avut ca valoare unică viața. La acest joc au participat și cei de la nivelurile inferioare ale aparatului represiv, fiindcă, după o expresie des întâlnită, „fiecare trebuia să trăiască”. Realitatea constituită de „relații”, în înțelesul de contacte cu persoane ce facilitau obținerea unor bunuri sau servicii greu sau imposibil de procurat pe cale oficială, a dublat-o efectiv pe cea politică, venind ca alternativă la aceasta. Termenul de „relație” a devenit conceptul central al acestei noi realități, desemnând capitalul cel mai de preț pentru orice individ ce dorea să își păstreze traiul la limita decenței sau pur și simplu să supraviețuiască. În realitatea relațiilor ce structurau mica corupție s-au întâlnit indivizii doar în vederea vieții ca atare ce își făcea simțită prezența prin foame, frig și frică.

Această realitate și-a creat propriul limbaj cu semnificații nutritive. Tot ceea ce oferea regimul era proiectat în expresii ironice. De exemplu, în magazine se găseau acordeoane (coaste de porc), adidași (copite de porc), nechezol (cafea în amestec cu orz), frații Petreuş (doi pui ce nu depășeau împreună 1 kg și care erau ambalați în aceeași pungă) etc. De aceea, fiecare aștepta să sosească, prin sistemul de relații, codul, formula salvatoare ce lua diferite forme: „se bagă carne”, „dă unt”, „au băgat ouă” etc. Avem carne! Pentru că tot am invocat versuri din poemul lui Labiş, *Moartea căprioarei*, cred că situația vieții ca atare din România comunistă poate fi foarte bine exprimată de următoarele: „Dar legea ni-i deșartă și străină / Când viața-n noi cu greu se mai anină, / Iar datina și mila sunt deșarte, / Când soru-mea-i flămândă, bolnavă și pe moarte”.

Spuneam că mica corupție este un fenomen ce îi pune pe participanți într-o situație excepțională. Chiar dacă în mod formal toți rămăneau în imperiul

excepției suverane generalizate, în cazurile amintite, cei din comerțul cu alimente și medicii, pe de o parte, și consumatorii și pacienții, pe de altă parte, se sustrăgeau într-o anumită măsură acesteia. Dacă excepția suverană este posibilitatea de a ucide pe cineva, prezentă în totalitarism prin legea marțială, cea pe care o constituie mica corupție este posibilitatea de a te sustrage actelor acesteia ce privesc propria ta viață. Norma este suspendată la aceste extreme. S-ar putea spune că diferența esențială între acestea este că excepția suveranului, extinsă la scară socială, este cea care întemeiază excepția supusului, întrucât aceasta se ivește într-un teren gata constituit de dreptul care structurează apariția oricărei alte excepții. Într-adevăr, mica corupție este eludarea unui cadru legal ce urmărește tot timpul pe fiecare în actul încălcării. Dar, urmând dialectica, fără supoziția excepției supusului, cea a suveranului nu își mai are rostul, cadrul legal constituindu-se pe supoziția că individul are tendința să încalce norma. Sacralizarea vieții are greutate datorită supoziției că persoana este angajată mereu în efortul de desacralizare, de exceptare de la includerea exclusivă pe care o produce pentru autolegitimare suveranitatea. Chiar dacă ontologic cele două excepții nu au aceeași demnitate, excepția pe care o constituie mica corupție nu o lasă pe cea a suveranului în odihnă.

Diferența dintre cele două excepții constă în faptul că cea de-a doua există doar în regim de clandestinitate, în timp ce prima este la vedere, fiindcă în asta rezidă însăși demonstrarea forței sale. Dar cea de-a doua sabotează forța celei dintâi, lăsând-o pe aceasta doar formală în sens peiorativ, adică goală de conținut. Chiar dacă individul nu se poate sustrage normei la nivel formal, posibilitatea de a eluda puterea originată în excepția suverană o transferă pe aceasta din registrul respectului în cel al derizoriului. O putere ce se vrea totală și își ratează acest proiect ajunge să fie exceptată de la puterea însăși. De aceea, singura șansă a unei puteri de a-și conserva statutul este să nu tindă niciodată la totalitate, fiindcă astfel s-ar compromite, ci să permită, în termenii lui Dahl, poliarhia. Numai așa ea reușește să structureze spațiul social fără ca indivizii să dorească să i se sustragă. Prevenirea apariției oricărei alte excepții în afară de a sa este însuși actul de guvernare a suveranității în statul totalitar. Iar conștiința că totalitatea îi scapă face ca această guvernare să-și sporească absurditatea și să piardă astfel cât mai mult teren. Tendința puterii suverane de a exclude oricare altă excepție, ce duce la extinderea propriei excepții la scară socială, se soldează cu producerea în clandestinitate a unei alte excepții, tot la scară socială, aceasta fiind mica corupție. La un moment dat, individul vrea ca propria-i viață să fie în exclusivitate grija lui și pentru aceasta este dispus să treacă în acest registru. Faptul că suveranul își rezervă dreptul de a ucide nu exclude preservarea de către indivizi a dreptului de a nu se lăsa uciși.

Mica corupție este un atentat la ordinea de drept a statului totalitar datorită amplitudinii sale. În loc să continue să o excludă, să o considere drept ceea ce era, reprezentanții puterii suverane s-au antrenat în ea. Culpă, această „măsură a capturării vieții în drept”, s-a împiedicat de frica reprezentanților suveranității de a nu intra sub incidența unei alte culpe generate de către noua structură, de către noua excepție. Pentru a nu fi excluși de către semenii, milițienii se întorceau cu spatele atunci când țărani sustrăgeau de pe câmp produsele agricole pe care legea le cerea să le ducă în magazinele Cooperativelor Agricole de Producție. Astfel, ei erau „omenoși”, „de treabă”, „sufletești”, prezența lor fiind astfel asumată doar în măsura în care funcția lor era exclusă. Reprezentantul suveranității era adus într-o zonă de indistinție, în care era respectat doar ca funcție suspendată, într-o manieră similară sacralizării. Dacă indivizilor le-a fost exclusă viața ca atare prin politizare, aceștia exclud suveranitatea prin această integrare exclusivă a reprezentanților ei.

Dacă în democrațiile moderne primatul privatului asupra publicului nu reușește să scoată individul din imperiul suveranității, ci chiar potențează astfel suveranitatea de care acesta vrea să scape, în totalitarism, mica corupție nu legitimează astfel suveranitatea fiindcă nu este vorba de o revendicare, ci de o sustragere. Individul nu intră cu suveranitate într-un conflict deschis care să o legitimeze, ci se refugiază în clandestinitate. În aceasta, suveranitatea nu îl mai include excluzându-l, fiindcă determinațiile clandestinității sunt necunoscute chiar și pentru puterea suverană. Se vorbește în mod formal de clandestinitate,

se trasează granițele ei fără a ști însă ce forme poate ea să capete. Clandestinitatea poate îmbrăca haina realității, poate deveni o clandestinitate în văzul tuturor și, de aceea, „mai clandestină” ca oricând. Cele mai bune ascunzători sunt cele la vedere. Femeile ce doreau să avorteze dar refuzau recurgerea la metode empirice apelau la relații: se internau în spitale sub diagnostice false și erau operate de către unii medici mai curajoși contra unor sume destul de ridicate. Totul se făcea în instituțiile în care era interzis acest lucru, sub nasul autorităților. Iar dacă complicațiile ulterioare „trădau” ilegalitatea, de pușcărie se putea scăpa tot prin intermediul unor cunoștințe sus-puse. Nu se poate estima câte femei au reușit să facă avort cu ajutorul relațiilor, dar această curiozitate se poate satisface întrebând la întâmplare câteva. Vor fi puține răspunsuri negative.

Chiar dacă în mediul totalitar suveranitatea are putere prin faptul că are drept asupra vieții și prin faptul că împinge individul în clandestinitate, ei îi scapă faptele de viață, actele ei, pe care nu le poate controla atâta timp cât sunt la adăpostul acestei clandestinități. Ea are putere, dar nu găsește motivul să și-o exercite. Oricât de strictă era supravegherea în lagărul în care era închis Ivan Denisovici, gardienilor le scăpa modul în care deținuții își procurau mocasinii uscați sau își obțineau o bucată de marmeladă peste rație. Indivizii erau aduși în lagăr pentru a fi exterminați, deci în vederea morții și nu a vieții, dar viața refuza îndeplinirea programului politic de exterminare. Ea sabotează propria sacralizare.

În România postcomunistă, există urme ale perioadei în care viața nudă s-a autoapărat prin mica corupție. Este vorba, în primul rând, de incapacitatea indivizilor de a disputa cu suveranitatea de pe poziția societății civile, numită adesea „absență a culturii organizaționale”, persistând tendința de a perpetua excepția salvatoare, adică mica corupție. Chiar dacă viața ca atare nu mai este agresată, mica corupție subzistă prin personalizarea instituțiilor, fenomen pe care l-am definit, cu altă ocazie¹⁶, drept „sustragere de la regulă prin instituirea unui teren al exclusivității” în care se întâlnesc cetățeanul și funcționarul public. Aceasta nu mai vine să pună viața la adăpost de violența suveranității, ci doar să rezolve o problemă de status, participanții la fenomen socotindu-se privilegiați, oameni ale căror vieți nu se irosesc în urmarea traiectelor stabilite de suveranitate. Și acest fenomen potențează mai puțin suveranitatea decât o face antrenarea în organizațiile societății civile.

În al doilea rând, este ușor de identificat un fenomen aproape de neînțeles: nostalgia după perioada comunistă. Indivizii se simt abandonați de suveranitatea ce le-a confiscat viața, deplângând incapacitatea ei actuală sub acest aspect. Un argument al nostalgicilor: pe atunci oamenii erau mai umani, mai apropiați, mai solidari. Uită sau nu au știut vreodată care era fermentul acelei solidarități: foamea, frigul, frica – cei trei „F” ce au rezultat din celebra politică a celor trei „R” (recuperare, refolosire, recondiționare). Uită sau nu au știut niciodată că a fost vorba de o apropiere biologică, de o solidaritate a vietăților antrenate în braconajul la lumina zilei, văzut ca formă de salvare a vieții ca atare.

[16] Sorin Bocancea, „Personalizarea serviciilor publice”, în Adrian-Paul Iliescu (coord.), *Mentalități și instituții*, Editura Ars Docendi, București, 2002, pp. 399-404.



Mitică a' lu' Leanca (Mitică, Leanca's son)

Florin BOBU

Mitică Lefter or "Mitică a lu Leanca" ("Mitică, Leanca's son"), as he is known in his village, is the author of this series of photographs. Between 1989 and 1998 he has worked as a photographer in the village of Corod, Galați county.

Mitică's archive, in its present state, consists of approximately 600 photographs for personal identification documents. The archive also holds photographs from weddings, funerals and baptisms. They are simple pictures, functioning as personal identity photographs for the Romanian authorities. They were copied in sizes that allowed Mitică to clip them later and distribute them to the people he worked with. He used to charge a small fee, to cover the cost of the photographs. He would be left with just a few pennies. Mitică does not appreciate his work as a photographer.

The photographs left behind by Mitică are grimy, poorly exposed, but very beautiful. This is what prompted me to take the archive into my custody.

What he used to trim out in the past, has become valuable today. Mitică's life, as it is revealed from what he thought was lacking value and had to be cut out, appears before us as a simple life: a few pots and pans, a stove, a wife, a child, a second child, a picture from the Army service, a light switch, a window and a curtain.

We can see nothing else, and so we can conclude that nothing else existed. However, what we see seems to be enough. We don't need to see more than a cat or a doll to realise that Mitică's life is one worth remembering. Because, in the end, this is what it is all about.

In the recent years, Mitică has stopped taking photographs. Analog photo-based identity documents have been replaced by digital photo-based identity cards, and their glossy surface features photographs taken by professionals. Mitică is now into something else. He got himself a computer and he began copying music and movies for the youth of the village. Due to the fact that he did not earn enough, Mitică went to Italy to work. At the time this text is being written, he is still there. He comes home rarely, for Christmas and Easter. Geta, his wife, is a dressmaker. The children have grown, they go to school and they learn about the geography of Romania.



Florin BOBU is a visual artist and an independent curator. He graduated from the Faculty of Visual Arts and Design (AKI) in Enschede (The Netherlands) in 2005 and has participated in a number of artistic events in Rotterdam, Munster and Antwerp. Florin Bobu was born and lives in Tecuci, Galați county.









Florin BOBU este artist vizual și curator independent. A absolvit Facultatea de Arte Vizuale și Design (AKI) din Enschede (Olanda) în 2005 și a participat la o serie de evenimente de artă din Rotterdam, Munster și Antwerpen. S-a născut și trăiește la Tecuci.



Mitică a' lu' Leanca

Florin BOBU

Mitică Lefter sau Mitică a' lu' Leanca, cum este cunoscut în satul său, este realizatorul acestei serii de fotografii. Între 1989 și 1998 el a lucrat ca fotograf în satul Corod, județul Galați.

Arhiva lui Mitică, în starea ei prezentă, numără aproximativ 600 de fotografii pentru buletine de identitate. În arhivă se mai găsesc fotografii de la nunți, înmormântări și botezuri. Sunt simple imagini care funcționau ca fotografii de buletin pentru autoritățile române. Ele erau copiate la dimensiuni ce-i permiteau lui Mitică să le decupeze apoi și să le împartă oamenilor pentru care lucra. Le percepea o taxă mică care acoperea costurile fotografiilor. Lui îi rămăneau câțiva bănuți. Mitică nu-și prețuia munca de fotograf.

Fotografiile rămase în urma lui Mitică sunt murdare, prost expuse, dar foarte frumoase. Acest lucru m-a făcut să iau în păstrare arhiva lui.

Ceea ce el decupa ieri, astăzi are valoare. Viața lui Mitică, așa cum reiese ea din ceea ce i se părea fără valoare și era decupat, ni se arată a fi o viață simplă: câteva cratițe, o sobă, o soție, un copil, al doilea copil, o fotografie din armată, un întrerupător, o fereastră și o perdea.

Nu vedem mai mult, deci putem considera că nimic altceva nu există. Totuși, ceea ce vedem pare suficient. Nu trebuie să vedem mai mult de o pisică sau o păpușă ca să ne dăm seama că viața lui Mitică este una demnă de ținut minte. Căci despre asta este vorba în cele din urmă.

În ultimii ani Mitică nu a mai făcut fotografii. Buletinele au început să fie înlocuite cu cărți de identitate pe a căror suprafață lucioasă apar acum fotografii făcute de profesioniști. Mitică s-a apucat de altceva. Și-a luat un calculator și a început să copieze muzică și filme pentru tineretul satului. Din cauza faptului că nu câștiga suficient, Mitică a plecat în Italia la muncă. La momentul scrierii acestui text, el se află acolo. Vine acasă rar, de Crăciun și de Paște. Geta, soția lui, e croitoreasă. Copiii au crescut, merg la școală și învață geografia României.

TRYING TO BE A EUROPEAN CITIZEN

A Real-life Project

Raluca VOINEA

[1] A quote from the movie "Existenz", directed by David Cronenberg, 1999.

[2] "Romania is Waiting," video, 3'57", 2004.

This is a personal story, which, by force of accident and legal constraints, escaped personal control and became political. It is a story which, no matter how much we try to explain as any other personal story of people who are also members of a social and political community, at some point it withdraws our understanding and strikes us as an inevitable determination of the social and political context in which these people situate themselves. How much free choice do we have in this story? Just as much as to make the story interesting¹. But let us not go that far and start with what could be considered a beginning...

In 2004 Eduard Constantin, an artist who had graduated painting and had been interested mostly in an experiential situation in art, such as that offered by installations and light art, was invited to produce a video in the context of 10 states having become new members of the EU. After brainstorming with his friends, the artist chose to take as a subject for the video the clock which was placed by the government of that time in the middle of the Universității square, also called Bucharest's ground zero. The clock was not only showing the time, but also the number of days left until Romania joins the EU. While this text being written, the clock is still there and the counting down almost at its end, nevertheless at the time of its 'implantation' in the landscape of Bucharest, the clock was an accessory of political propaganda and expressed rather a wishful thinking than a certain reality. Eduard Constantin's video was called "Romania is Waiting"² and it showed, alongside this clock, people waiting and ants working – a parallel between the situation Romanians were aspiring to become part of, and the attitude with which they were preparing for it. Not implying that they were by definition lazy, but that the European integration did not create any urgency for them, it did not represent a stimulus for a change of pace and even as we speak the authorities' euphoria regarding the moment which is to happen within hours is not necessarily shared by the people.

A few months after "Romania is Waiting" was made, Eduard Constantin was refused a visa for the UK and saw himself, as a Romanian citizen, put on hold for some longer, he discovered that waiting was not so much a chosen position, but one which could be enforced on people with a simple smile on the face by an officer beyond a probably secured little window.

The artist and the citizen Eduard Constantin decided to assume this waiting, and for a year he spent most of his time observing his neighbours in their balconies,

who were not waiting for anything in particular, but not doing anything special either. They were mostly being present there. The project "Living in the West. The neighbours"³ became thus a confession of the artist's expectations: living that life where waiting is not too different than acting, where one is unconcerned with whether he/she is observing or being observed, where art does not have to create any separate layer but can smoothly superpose over/identify with the layer of the quotidian.

As an artist, Eduard Constantin could have probably waited some more, and could have continued to produce that kind of documentary which gives a taste of a specific epoch and place, and which is indebted to the ordinary flow of things. As a citizen however, he decided to jump over some of the stages and see whether it was possible to acquire directly a status which would allow him not to wait anymore (waiting to be integrated, waiting to be given the right to work, waiting to be recognized...). He thus went to Brussels, got a residency ID card with his profession mentioned on it – his first ID card where he was stated as artist – he got a flat between EU's and NATO's headquarters, he went inside the building of the European Commission on its open day and assisted to the manifestations of Congolese immigrants in front of the same building, he took part in the feasts organised by his local City Hall, interviewed the worker from the supermarket about what it means to be a European citizen, watched on TV the news about the death of Slobodan Milošević and a couple of Romanian movies, wondering if he ever missed "home," he tried to get a job and found out most European citizens living in Brussels speak at least three languages, he didn't find a job and felt as if he was on a self-imposed artistic residency⁴, he had his first flight ever and his first (self-taught) recycling lessons, but mostly he tried to document everything as if the attempt to become a European citizen was but an artistic project, as if he was no longer capable of subtracting art from real life, letting the two coincide and see where they take him. On the other hand, confronted with the reality of the *sans-papiers* who were gathering constantly in churches to protest against their expulsion and to demand regularisation of their status⁵, Eduard Constantin, himself being stopped by police in the street with no reason and checked for papers, started gradually to lose interest in the artistic potential of his attempt and to no longer see life from the perspective of an artist, but rather to see his art from the perspective of real-life. And in the end to see no art at all, but let us not go that far yet.

In her text "From *Was ist Kunst?* via Eastern Modernism to Total Recall"⁶ theoretician and curator Inke Arns defines some of the projects of IRWIN group as real-time projects, which, while still being situated within the field of art, do nevertheless transcend it and aspire to have an effect in the social context. These projects develop in real time and include, as IRWIN themselves say it, "coincidences as guarantees of non-repeatability."⁷ However, there are the artists who choose the framework in which to develop the project and afterwards to present it, and they need to keep this framework within the art system which allows for a "perpetual symbolization" to take place and therefore for them to remain artists⁸. It is precisely here that a project such as "Trying to be a European citizen" can extend this definition and be called not only a real-time, but a real-life project. For not only it takes place unresponsively to the art system but it also leads the artist outside his own art. Eduard Constantin might have started with the thought of going to a place where he is identified as an artist first, and as a former Romanian citizen after; he might have been recognised as an artist only, by his neighbours, his bank officer or by other people whom he interviewed about their European-ness. In the first six months of his being there he might have even considered the thought of presenting in Brussels (or elsewhere) his art project of being in Brussels. However, soon after he was given residency permission for another six months, he realised it was not in fact an art project that he was developing there but his own life, that he was not in search of a better artistic career but of a better life, and as such he was no different than the few thousands Romanians who have legalised their status in Belgium in the last three years by becoming "independents."⁹

[3] "Living in the West. The Neighbours," interactive video series, variable duration, 2005-2006. The title refers to the artist's neighbourhood in the city of Ploiești, called in the West.

[4] I owe this phrase to curator Livia Pancu's project called "Imposed Residency" (Livia Pancu, project proposal, Iasi 2006).

[5] For a chronology of the manifestations of the *sans-papiers* in Belgium see <http://regularisation.canalblog.com/archives/2006/04/index.html>

[6] Inke Arns, "IRWIN (NSK) 1983-2002: From Was ist Kunst? via Eastern Modernism to Total Recall." [Http://www.artmargins.com/content/feature/arns.html](http://www.artmargins.com/content/feature/arns.html)

[7] Borut Vogelink, "Total Recall," in Maria Hlavajova & Jill Winder, eds., *Who if not we should at least try to imagine the future of all this? 7 episodes on (ex)changing Europe*, Artimo, Amsterdam, 2004.

[8] *Ibidem*.

[9] [Http://www.rombel.com/modules.php?name=News&file=article&sid=795](http://www.rombel.com/modules.php?name=News&file=article&sid=795)

[10] Jean Baudrillard, "Divine Europe," translated by François Debrix, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=477>. First published in the newspaper *Libération* on May 17, 2005 under the title « L'Europe divine ».

[11] *Idem*. 8

A *better life* is of course a circumstantial way of speaking. In the same way as the abstract reality of *European citizen* only becomes concrete in relation to the realities it excludes. The European Union, with its vocation for “new annexations,” as Baudrillard calls them¹⁰, can be seen as following the model of imperial power, however what it annexes has already been included in its previous exclusion, whether one (coming from the countries which represent these new annexations) encountered Europe as a faraway dream, at the border or at the supermarket, it was already present in his/her life and impossible not to relate to. One could say that the not-yet European citizen is to the EU what bare life is to political power: that which is excluded only to confer legitimacy to the inclusion, which is kept in a state of ban without being left entirely out of control, and which represents a potential to be exploited anyway sooner or later.

Thus “Trying to be a European citizen” became for our Romanian artist a way to ask the question of how much choice did he have when he decided to escape the “natural” process of him becoming European together with his compatriots, at the right time and under the right conditions and how much did he really succeeded in this attempt. Or if it was worth succeeding anyway, if the purpose was not rather just the attempt itself, in order to reassure himself that it was within his control to choose which power he wanted to subject himself to, if the whole story was not just a way of shifting the focus from the waiting to the acting in the hope that they are not two paths leading to the same direction. From this perspective, the Romanians which were waiting in the 2004 video with an implacable wisdom of *what's the point in worrying about it, it will happen anyway, whether we want it or not*, seem to have something in common with the “hostage citizens” of Europe¹¹, who protest or say no to the EU officials' decrees and referendums, without having any effect upon these: no matter their position, the decisions concerning their lives (their lives as people and as citizens) are taken irrespective of their wishes.

Real-time projects include coincidences as guarantees of non-repeatability. “Trying to be a European citizen” is surely a personal, non-repeatable story. However one which was made possible with a little impulse. Whether this impulse came from Brussels or from the British Embassy in Bucharest we can only speculate about. What is more important is the awareness that this moment created for the artist: that his life can take unexpected turns through political decisions independent of him, and that on the other hand he can react to these decisions in many ways, which are not so easy to control. If free choice in this world may seem just an illusion, at least there are potentially a number of infinite options we can choose from. Each with an unknown outcome, just like the one of this story.

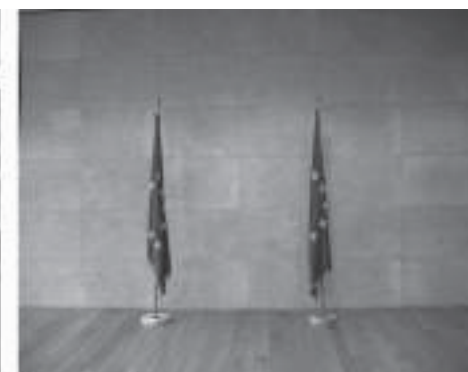
Raluca Voinea
December 2006, Câmpina

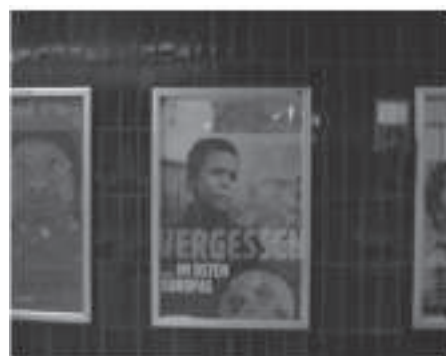
TRYING TO BE A EUROPEAN CITIZEN

by Eduard CONSTANTIN









TRYING TO BE A EUROPEAN CITIZEN

Un proiect *real-life*

Raluca VOINEA



TRYING TO BE A EUROPEAN CITIZEN de Eduard CONSTANTIN

Aceasta este o istorie personală care, prin forța împrejurărilor și a unor constrângeri legale, a scăpat controlului personal și a devenit politică. Este o istorie care, indiferent cât de mult am vrea s-o explicăm ca pe oricare istorie personală a unor oameni care sunt și membri ai unei comunități sociale și politice, de la un punct se sustrage înțelegerii noastre și ne izbește ca o determinare inevitabilă a contextului social și politic în care acești oameni se situează. Cât de mult avem libera alegere în această istorie? Suficient cât să facă istoria interesantă¹. Dar să nu mergem atât de departe și să începem cu ceea ce ar putea constitui un început...

În 2004 Eduard Constantin, un artist care absolvise facultatea de pictură și era interesat mai ales de situații experiențiale în artă, precum acelea oferite spectatorului de instalații și *light art*, a fost invitat să producă un video în contextul în care 10 state au devenit noi membre ale Uniunii Europene. După discuții cu prietenii săi, artistul a ales ca subiect pentru acest video ceasul care fusese implantat de guvernul acelei perioade în mijlocul Pieței Universității, la km 0 din București. Ceasul nu arăta doar ora, dar și numărul de zile rămase până la aderarea României la UE. Chiar în timpul redactării acestui text, ceasul este încă acolo și numărătoarea inversă aproape de sfârșit, însă la acel timp, al apariției sale în București, ceasul reprezenta mai degrabă un accesoriu de propagandă politică, exprimând o dorință mai mult decât o realitate certă. Video-ul lui Eduard Constantin s-a numit “Romania is Waiting”² [România așteaptă] și a înregistrat, pe lângă acest ceas, oameni așteptând și furnici lucrând o paralelă între situația la care românii aspirau să devină parte, și atitudinea cu care se pregăteau pentru aceasta. Fără să implice că ei ar fi fost prin definiție leneși, ci faptul că integrarea europeană nu crea pentru ei nici o urgență, nu reprezenta un stimul pentru o schimbare de ritm și chiar acum, euforia autorităților privind momentul care se va petrece în câteva ore nu este neapărat împărtășită de cei pe care îi privește direct. La câteva luni după ce “Romania is Waiting” a fost încheiat, lui Eduard Constantin i s-a refuzat o viză de intrare în Marea Britanie și s-a văzut, în calitate de cetățean român, lăsat să aștepte în continuare. Astfel, el a descoperit că așteptarea nu era atât de mult o poziție aleasă, ci una care îi putea fi impusă cu un simplu zâmbet pe față de către un funcționar aflat în spatele unui ghișeu.

Artistul și cetățeanul Eduard Constantin s-a hotărât să-și asume această așteptare, și timp de un an și-a petrecut mare parte din timp observându-și vecinii pe balcoanele lor, care nu așteptau ceva anume, și nici nu făceau ceva anume, în afară de a fi prezenți acolo. Proiectul “Living in the West. The neighbours”³ [Locuind în Vest. Vecinii] a devenit astfel o confesiune despre așteptările artistului: să trăiască acea viață în care așteptarea nu este prea diferită de acțiune, în care să nu fie preocupat dacă este observator sau observat, în care arta nu trebuie să se constituie într-o dimensiune separată, dar se poate ușor suprapune dimensiunii cotidianului.

Ca și artist, Eduard Constantin ar fi putut probabil aștepta mai mult, și ar fi putut continua să producă acel tip de documentar care dă gustul unei anumite epoci și al unui loc, și care este îndatorat cursului obișnuit al lucrurilor. Ca și cetățean totuși, el s-a hotărât să sară peste unele din stadiile impuse și să vadă dacă ar fi fost posibil să obțină direct un statut care să-i permită să nu mai aștepte (să aștepte să fie integrat, să aștepte să i se dea dreptul de lucru, să aștepte să fie recunoscut...). Astfel s-a hotărât să plece la Bruxelles, a obținut un permis de rezidență cu profesia lui menționată – primul act de identitate unde era menționat ca și artist – și a găsit o locuință între sediile EU și NATO, a mers la ziua deschisă în clădirea Comisiei Europene și a asistat la manifestațiile emigranților congolezi în fața aceleiași clădiri, a luat parte la festivalurile organizate de primăria locală, l-a intervievat pe funcționarul de la supermarket despre ce înseamnă să fii cetățean european, a urmărit la televizor știrile despre moartea lui Slobodan Milošević și câteva filme românești, întrebându-se dacă îi este vreodată dor de „casă”, a încercat să obțină un *job* și a aflat că majoritatea cetățenilor europeni în Bruxelles vorbesc cel puțin trei limbi, nu a gasit un *job* și s-a simțit ca și cum ar fi fost într-o

[1] Un citat din filmul “Existenz”, regizat de David Cronenberg, 1999.

[2] “Romania is Waiting”, video, 3’57”, 2004.

[3] Datorz această sintagmă proiectului curatoarei Livia Pancu numit „Rezidență impusă” [“Imposed Residency”] (Liviu Pancu, propunere de proiect, Iași 2006).

[4] Inke Arns, "IRWIN (NSK) 1983-2002: From Was ist Kunst? via Eastern Modernism to Total Recall". [Http://www.artmargins.com/content/feature/arns.html](http://www.artmargins.com/content/feature/arns.html)

[5] Borut Vogeltnik, "Total Recall", în Maria Hlavajova & Jill Winder, eds., *Who if not we should at least try to imagine the future of all this? 7 episodes on (ex)changing Europe*, Artimo, Amsterdam, 2004

[6] *Ibidem*.

[7] Borut Vogeltnik, "Total Recall", în Maria Hlavajova & Jill Winder, eds., *Who if not we should at least try to imagine the future of all this? 7 episodes on (ex)changing Europe*, Artimo, Amsterdam, 2004

[8] [Http://www.rombel.com/modules.php?name=News&file=article&sid=795](http://www.rombel.com/modules.php?name=News&file=article&sid=795)

[9] Jean Baudrillard, "Divine Europe", tradus în limba engleză de François Debrix, <http://www.ctheory.net/article.s.aspx?id=477>. Prima dată publicat în ziarul *Libération* în data de 17 mai 2005 cu titlul « L'Europe divine ».

rezidență artistică auto-impusă⁴, a călătorit pentru prima dată cu avionul și a avut primele lecții de reciclat, dar mai ales a încercat să documenteze totul ca și cum încercarea de a deveni cetățean european nu era decât un proiect artistic, ca și cum nu ar mai fi fost capabil să separe arta de viața reală, lăsându-le să coincidă și să vadă unde îl poartă. Pe de altă parte, confruntat cu realitatea emigranților ilegali [sans-papiers] care se adunau constant în biserici pentru a protesta împotriva expulzării lor și pentru a cere regularizarea statutului lor, Eduard Constantin, la rândul lui oprit de poliție pe stradă fără motiv și percheziționat, a început să-și piardă treptat interesul în potențialul artistic al încercării sale, și să-și vadă mai degrabă arta din perspectiva vieții reale decât invers. Și în cele din urmă să nu mai fie interesat de artă, dar să nu mergem încă până acolo.

În textul său "From Was ist Kunst? via Eastern Modernism to Total Recall"⁵, teoreticianul și curatorul Inke Arns definește câteva din proiectele grupului IRWIN ca proiecte în timp real [real-time projects]. Acestea fiind încă situate în domeniul artei, o transcend totuși și aspiră să aibă un impact în contextul social. Aceste proiecte se dezvoltă în timp real și includ, așa cum IRWIN înșșiși o spun, „coincidențe ca și garanții ale non-repetabilității”⁶. Totuși, artiștii sunt aceia care decid cadrul în care să dezvolte un proiect și apoi să-l prezinte, și ei au nevoie să păstreze acest cadru în sistemul artei, care permite existența unei „simbolizări perpetue” și astfel le îngăduie să rămână artiști⁷. Aici putem spune că un proiect precum "Trying to be a European citizen" poate extinde această definiție și să fie numit nu numai un proiect în timp real, dar un proiect *real-life*. Acesta nu doar că se petrece în afara sistemului artei dar îl și conduce pe artist în afara artei sale. Se poate ca Eduard Constantin să fi început cu gândul de a merge într-un loc unde să obțină dreptul de a fi identificat mai întâi ca artist și apoi ca cetățean român; se poate ca el să fi fost recunoscut doar ca artist de către vecinii săi de la Bruxelles, funcționarul de la bancă sau de alte persoane pe care le-a intervievat despre europenitatea lor. În primele șase luni ale șederii sale acolo se poate chiar să fi luat în serios ideea prezentării la Bruxelles (sau altundeva) a proiectului său artistic de a fi la Bruxelles. Cu toate acestea, curând după ce a primit prelungirea permisiunii de rezidență cu încă șase luni, și-a dat seama că ceea ce încerca să realizeze acolo nu era un proiect artistic ci propria lui viață, că nu era în căutarea unei cariere artistice mai bune ci a unei vieți mai bune, și în acest sens nu era diferit de cele câteva mii de români care și-au legalizat statutul în Belgia în ultimii trei ani devenind „independenți”⁸.

O viață mai bună este desigur un mod circumstanțial de a vorbi. În același fel în care realitatea abstractă a cetățeanului european devine concretă în relație cu realitățile pe care le exclude. Uniunea Europeană, cu vocația ei pentru „noi anexări”, cum le numește Baudrillard⁹, poate fi văzută ca un model de putere imperială, totuși ceea ce aceasta anexează a fost deja inclus prin excluderea sa anterioară, fie că cineva venind din țările care reprezintă aceste noi anexări a întâlnit Europa sub forma unui vis îndepărtat, fie că a întâlnit-o la graniță sau la supermarket, aceasta era deja prezentă în viața sa și imposibil de evitat. S-ar putea spune că cel care nu este încă cetățean european reprezintă pentru UE ceea ce viața nudă este pentru puterea politică: ceea ce este exclus doar pentru a conferi legitimitate incluziunii, ceea ce este menținut într-o stare de exil fără a fi lăsat cu totul în afara controlului, și ceea ce este un potențial care va fi exploatat oricum mai devreme sau mai târziu.

Astfel, "Trying to be a European citizen" a devenit pentru artistul nostru român un mod de a se întreba câtă liberă alegere a avut atunci când s-a hotărât să se sustragă procesului „natural” al devenirii sale „europene” împreună cu compatrioții săi, la timpul „potrivit” și în condițiile potrivite, și cât de mult a reușit în această încercare. Sau dacă merită să reușească, dacă scopul nu era mai degrabă în încercarea însăși, pentru a se asigura că era în control și putea alege cărei puteri voia să-i fie subiect, dacă toată povestea nu a fost cumva doar un mod de a deplasa accentul de la așteptare la acțiune cu speranța că acestea nu sunt două căi care duc în aceeași direcție. Din această perspectivă, românii care

așteptau în video-ul din 2004 cu înțelepciunea implacabilă conform căreia *la ce bun să te îngrijorezi pentru asta, se va întâmpla oricum, fie că noi vrem fie că nu*, par să aibă ceva în comun cu „cetățenii ostateci” ai Europei¹⁰, care protestează sau votează NU la decretele și referendumurile oficialilor UE, fără a avea vreun efect asupra acestora: indiferent care este poziția lor, deciziile care îi privesc în calitate de oameni și cetățeni sunt luate indiferent de dorințele lor.

Proiectele în timp real includ coincidențe ca garanții ale non-repetabilității. "Trying to be a European citizen" este cu siguranță o istorie personală, non-repetabilă. Totuși una care a fost posibilă cu un mic impuls. Putem doar specula asupra originii acestui impuls la Bruxelles sau la Ambasada Britanică din București. Ceea ce este mai important este conștiința pe care acest moment a creat-o pentru artist: aceea că viața lui poate lua cotituri neașteptate prin decizii politice independente de el, și pe de altă parte că el poate reacționa la aceste decizii în nenumărate feluri, care nu mai sunt atât de supuse controlului. Dacă libera alegere în această lume poate părea doar o iluzie, cel puțin există potențial o infinitate de opțiuni din care putem alege. Fiecare cu un rezultat necunoscut, așa cum este și cel care ar fi trebuit să incheie această istorie.

Raluca Voinea
Decembrie 2006, Câmpina

[10] *Iden*. 8

Secretive Facts, Pending Families

Rana BISHARA

This artist statement is a representative case of thousands of families in Palestine living under the Israeli occupation in recent days of "Democratic Israel" that are represented in my photographic artwork.

East Jerusalem

In the year 1986.....and.....got married!
In the year 1997 they have squatted into a 3 story skeleton of a building with 24 other families, after they have been living in a tent for over 2 years in East Jerusalem and long history of homelessness in the city, this is when their fourth child.....was born, a year later their fifth child made to this world.

October, 2006

A mother, three girls and two boys still living in the same place, in a measurable inhuman conditions in East Jerusalem living out of the minimum of the minimum, less than 300 \$ a month; just a few years ago they have connected temporarily the water and electricity with the rest of the families in the building.
In the year 1999 the parents wanted to register their children in their ID; they have been told they do not exist and their names where withdrawn. They had to hire a lawyer to deal with their case and prove that they have been residents of East Jerusalem, and after a long struggle they have succeeded to get their children's identities back in the mother's identity only.
The year 2000 it was the last time the family saw the father while he is remaining in the occupied West Bank, denied entry to Jerusalem.
Mother and father are in the process of being divorced because of this situation with a single mother remaining with five children in East Jerusalem and a father unemployed in the West Bank.

Rana Bishara is a Palestinian visual artist born in Tarsheva, Gaililee. Working mainly in installation and conceptual art, Bishara is dealing with her personal and political identity exploring difficult issues such as war, poverty, democratic rights and her childhood in Palestine. Through her work, she also expresses her longing for peace, love and stability. She exhibited in Palestine, and internationally in Switzerland, Spain, Poland, Germany, and the United States.



Facts¹

[1] Adalah website:
<http://www.adalah.org>

[2] Elodie Guego "'Quiet transfer' in East Jerusalem near completion", *Forced Migration Review*, September 6, 2006.

* **Ban on Family Unification:** On 31 of July 2003, the Knesset enacted the nationality and entry into Israeli Law (Temporary Order). This law prohibits the granting of any residency or citizenship status to Palestinians from the 1967 occupied Palestinian territory (OPT) who are married to Israeli citizens. The law affected thousands of families comprised of tens of thousands of individuals. On 27 of July 2005, the Knesset voted to extend the law until 31 of March 2006.

Facts on Jerusalem²

* 230 000 Palestinian Jerusalemites are counting as a small percentage of 30% of the total Jerusalemites in Israel.

* Mass refusal to recognize Israeli sovereignty over occupied Jerusalem meant that only 2,3% of Palestinian Jerusalemites became Israeli citizens. The others became permanent residents of Israel subject to Israeli law and jurisdiction, just as foreigners who voluntarily settle in Israel.

* Between 1967 - 1994 Israel confiscated 24,8 square kilometers of the land in East Jerusalem, 80% of it belonging to Palestinians. Land expropriation is continuing. Today merely 7% of the area of East Jerusalem remains available to Palestinians.

* Town planning scheme (TPS) is another key instrument of 'quiet transfer' that restricts building permits in already built-up areas, the only areas available for Palestinian use. Only 7,5% of the homes legally built during the period 1990 - 1997 belong to Palestinians.

* In 1995 Israeli Interior Ministry introduced a new regulation requiring Palestinian residents to prove they had continuously lived and worked in Jerusalem.

* The eight-meter high wall has given Israel a pretext to achieve long-established goal under the guise of security.



Fapte tănuite, familii în suspensie

Rana BISHARA

Acest *statement* de artist dezvăluie viața miilor de familii ce trăiesc în Palestina sub ocupație israeliană în perioada recentei „democrații israeliene”, situație reprezentată în proiectele mele fotografice.

Ierusalimul de Est

În anul 1986..... și..... s-au căsătorit!
În anul 1997 s-au stabilit într-o clădire neterminată, cu trei etaje, împreună cu alte 24 de familii, după ce locuiseră într-un cort timp de doi ani de zile în Ierusalimul de Est. După o lungă istorie de trai fără adăpost prin oraș, acum li s-a născut și cel de-al patrulea copil..... un an mai târziu și cel de-al cincilea copil s-a născut.

Rana Bishara este artistă vizuală din Palestina, născută în Tarsheva, Gaililee. Lucrând, în principal, în zona instalației și a artei conceptuale, Bishara ia în considerare identitatea sa personală și politică, explorând probleme dificile precum războiul, sărăcia, drepturile democratice și copilăria ei în Palestina. Prin intermediul lucrărilor sale, ea exprimă, de asemenea, dorința sa de pace, dragoste și stabilitate. Bishara a expus în Palestina și, internațional, în Elveția, Spania, Polonia, Germania și SUA.

Octombrie, 2006

Mama, trei fete și doi băieți, locuiesc încă sub același acoperiș, în condiții inumane evidente în Ierusalimul de Est, supraviețuind cu minimul pecuniar posibil, mai puțin de 300 de dolari pe lună, fiind conectați, temporar, acum câțiva ani, la electricitate și apă curentă, împreună cu celelalte familii din clădire. În anul 1999 părinții au dorit să își înregistreze copiii pe actele lor; li s-a spus că, de fapt, ei nu există și că numele lor au fost retrase. Au fost nevoiți să angajeze un avocat care să se ocupe de cazul lor și care să dovedească că au fost rezidenți în Ierusalimul de Est și, după o luptă legală dificilă, au reușit să recapete identitatea copiilor și să îi înregistreze doar pe actele mamei. În anul 2000 familia l-a văzut pentru ultima oară pe tată, el rămânând în West Bank-ul ocupat, fiindu-i refuzată intrarea în Ierusalim. Mama și tatăl sunt în proces de divorț, datorită situației – o mamă singură cu cinci copii în Ierusalimul de Est și un tată șomer în West Bank.



Fapte¹

* Interdicția unificării familiei: pe data de 31 iulie 2003 Knesset-ul a legiferat naționalitatea și intrarea în cadrul Legii Israeliene (Ordin Temporar). Această lege interzice orice rezidență sau statut de cetățenie palestinienilor din teritoriul ocupat în 1967 (OTP) care sunt căsătoriți cu cetățeni israelieni. Legea a afectat mii de familii formate din zeci de mii de persoane. În 27 iulie 2005, Knesset-ul a votat prelungirea aplicării legii până pe data de 31 martie 2006

Fapte despre Ierusalim²

* 230 000 de palestinieni din Ierusalim reprezintă un procent de 30% din totalul de persoane din Ierusalim în Israel.

* Refuzul în masă de a recunoaște suveranitatea israeliană asupra Ierusalimului ocupat a determinat ca doar 2,3% din palestinienii din Ierusalim să devină cetățeni israelieni. Ceilalți au devenit rezidenți permanenți ai Israelului, supuși legii și jurisdicției israeliene, ca și străinii care se stabilesc voluntar în Israel.

* Între 1967 și 1994 Israelul a confiscat 24,8 km pătrați din teritoriul Ierusalimului de Est, 80% din acest teritoriu aparținând de drept palestinienilor. Expropierea terenurilor continuă. Astăzi, doar 7% din teritoriul Ierusalimului de Est mai aparține palestinienilor

* Proiectul de planificare urbană (TPS) este un alt instrument cheie al „transferului tăcut”, restricționând eliberarea de permise de construcție în zonele deja construite, singurele disponibile pentru uzul palestinienilor. Doar 7,5% din locuințele construite legal între 1990 și 1997 aparțin palestinienilor.

* În 1995 Ministerul israelian de Interne a introdus o nouă regulă, cerând rezidenților palestinieni să dovedească că au trăit și lucrat continuu în Ierusalim

* Zidul înalt de opt metri a oferit Israelului un bun prilej pentru a îndeplini un țel demult stabilit, sub pretextul securității.

[1] Adalah *website*: <http://www.adalah.org>

[2] Elodie Guego, „*Transfer tăcut în Ierusalimul de Est aproape finalizat*”, *Forced Migration Review*, 6 septembrie 2006.



PAST

The extension of liberalism and the globalization of capitalism are not only the symptoms of a new planetary configuration – the completion of a totalizing process begun with the modern project of emancipating private life in the juridical-procedural framework of the vacating state sovereignty. Their present junction within a diffuse articulation of power constitutes the very medium for the production of human relations while the way we currently represent it mediates between capacities of decision and action. By modeling the context and translating it into *in-progress* scenarios for an anonymous "direction" of global "extras", played out on the stage of history, corporate economy produces a new form of exercising sovereignty and life administration, extended at the level of the immanent formatting of subjectivity.

According to Shell International scenario guru Pierre Wack, scenarios are narratives that imagine and describe possible futures. The exercise is intended to help corporations and governments identify opportunities for competitive advantage: what actions or strategies today can maximize profit *in any imaginable future*. In addition, scenario narratives are intended to help today's powerful actors to identify "the future that is worth building". The 1992 narratives describe different visions for the year 2020. The big question asked by the visionaries in the exercise is: how will the world respond to liberalization? It is the last time in the history of future scenarios that two possible, opposite outcomes are imagined. All subsequent Shell scenarios operate under the collective premise entitled TINA – *There is no Alternative to liberalization*, a vision often expressed by neo-liberal revolutionary Margaret Thatcher in the early 80's. Read as a single discursive *corpus*, "Global Scenarios 1992-2020" expose the narration of complete world domination, of the expansion of the corporate administration of the world on the level of an atemporal and immutable stasis. Thus, the two "fictional worlds" announce the emergence of a recent metanarrative: the process of "eternalizing the present" by controlling the future, rethinking subjectivity in the name of global planning. It thus signals the complete instrumentalization of life, the reduction of existence to the calculus of its efficient administration, the internalization of control exercised upon the social body regarded as a site of immanence for the multiple territorializing actions of power.

PAST FUTURES is a collaborative project which develops a critical interrogation of the possibilities for positioning ourselves relative to the matrix of economic and political conditions defining us as social subjects. What began as a proposal for an artistic intervention, inserting a scenario as a "ready-made" textual object in the context of a discussion on the notion of bare life, evolved into a collaboration which proposes a disjunctive manner of (artistically/discursively) practicing historical reading. Where we look, through what medium and from where determine a series of disappearances, obfuscations and camouflages, displacements of perspectives opened towards the possibilities for shaping our futures, as they

appear today regarded from the perspective of the past, dissolving the concatenation of temporal regime within the present stasis which conditions the unidirectional perception of reality.

Articulated in the form of a critical "textual installation" consisting in graphic and textual interpretation of the ready-made Shell scenario "Global Scenarios: 1992-2020", the project formally assumes the conditions of discursive production specific to the illusive modern separation between the economical, cultural, social and political. Inserted as a *web* resource operating as terminal of a network connecting the political macro-economical actors and singular individuals, the scenario in question is thus situated in the interstice of the stratified relations of knowledge and action constituting the public sphere, generating and problematizing the context of its own reception. The graphic interpretation of the original Shell diagram intends to produce a "subjective" counter-look upon the discursive practices of economical objectivation of human relations, while the invitation to simultaneously follow the textual commentary and the hyper-textually exposed scenario comments upon the complementarity between the media of distributing/concealing information. The actual absence of the scenario comments upon the relation between *copyright/shareware*, subsequently, between *ready-made*, production and recycling information, specific to the neo-liberal cultural economy.

Proposing the production of critical interpellation through the practice of historical reading as an alternative vehicle of subjectivation, and conceiving intervention as a civic action, the project functions as a platform for information and analysis, offering the reader access to information of public interest while suggesting at the same time possible means for individual documentation and collective debate. The artistic/critical gesture intends to contribute to the construction of a mobile interface between the administration of the informational network at the level of global economic and political actors and the control of its distribution in the public space. In turn, its activation by the reader opens up a field of critical mediation between the political space of art and the artistic space of the political.

FUTURES

Rozalinda BORCILĂ and Cristian NAE

Rozalinda Borcila is a Romanian artist living and working in the United States; she is currently Associate Professor of Sculpture and Performance at the University of South Florida in Tampa. Her work includes video, installation and performative explorations of the ways in which power is experienced and internalized in daily life. She also works in a number of collaborative and social practices, concerned with developing collective capacities for sustaining critical imagination and action, including *BLW* (a video performance collective which produces re-enactments of moments in the history of radical media in the US), *6 Plus* (a women's collective engaged in a series of projects in the Occupied Territories of Palestine); *common_places* and the *Center for Getting Ugly* (platforms for developing creative dissent through collaboration). Lately, she has been investigating Shell International's scenario-building practices in the context of a larger project on pre-enactment.

Cristian Nae is an art critic and independent curator, living and working in Romania. Presently, he is a Ph.D. candidate in Aesthetics and he is tutoring the same discipline at "George Enescu" University of Arts, Iași. His broader field of interest comprises critical theories of art, postmodern aesthetics and hermeneutics of visual art.

PAST

Extinderea liberalismului și globalizarea capitalismului nu sunt doar simptomele unei noi configurații planetare – împlinirea unui proces totalizator început odată cu proiectul modern al emancipării vieții private în cadrele juridico-procedurale ale retragerii suveranității etatiste. Conjugarea lor actuală într-o articulație difuză a puterii construiește însuși contextul desfășurării relațiilor interumane, iar modul în care îl reprezentăm în prezent mediază între capacitatea de decizie și cea de acțiune la nivelul individului. Prin modelarea contextului și traducerea sa în scenarii *in-progress* destinate unei „regii” anonime a figuranților globali pe platoul istoriei, economia corporatistă produce o nouă formă de exercitare a suveranității și de administrare a vieții, extinsă la nivelul formării imanente a subiectivității.

Conform guru-lui scenariilor dezvoltate de Shell International Pierre Wack, scenariile sunt narațiuni care imaginează și descriu viitoruri posibile. Exercițiul intenționează să ajute corporațiile și guvernele să identifice oportunități pentru obținerea de „beneficii competitive” – ce acțiuni sau strategii pot maximiza astăzi profitul *în orice viitor imaginabil*. În plus, narațiunile scenariilor își propun să ajute actorii reprezentativi de astăzi să identifice „viitorul care merită creat”. Istorisirile din 1992 descriu viziuni diferite pentru anul 2020. Principala întrebare ridicată de „vizionari” în cadrul acestui exercițiu este: cum va răspunde lumea liberalizării? Este pentru ultima dată în istoria scenariilor viitoare când sunt imaginate două rezultate posibile și opuse. Toate scenariile „Shell” ce vor urma operează sub o premisă colectivă intitulată TINA – *There is no Alternative to liberalization* („Nu există nici o alternativă la liberalizare”), o viziune adesea exprimată de revoluționarul neo-liberal Margaret Thatcher la începutul anilor '80. Lecturate ca un singur *corpus* discursiv, „Global Scenarios 1992-2020” deconspiră narațiunea dominației planetare fără rest, a expansiunii administrării corporatiste a lumii la nivelul unei staze atemporale și imuabile. Astfel, cele două „lumi ficționale” anunță constituirea unei recente metanarațiuni: procesul „eternizării prezentului” prin maniabilitatea viitorului, regândind subiectivitatea în numele planificării globale. Ele semnalizează așadar instrumentalizarea deplină a vieții, reducerea existenței la calculul administrării sale eficiente, internalizarea controlului asupra corpului social privit ca un plan de imanență al multiplelor acțiuni teritorializante ale puterii.

PAST FUTURES constituie un proiect colaborativ ce dezvoltă o interogație critică asupra modului de a ne raporta la ansamblul condițiilor economice și politice în care ne definim ca subiecți sociali. Ceea ce a început prin propunerea unei intervenții artistice, inserând un scenariu ca obiect textual *ready-made* în contextul unei discuții asupra noțiunii de viață nudă, a evoluat într-o colaboare care propune o modalitate disjunctivă de a practica (artistic/discursiv) lectura istorică. Unde privim, prin ce mediu și de unde determină o serie de dispariții, obfusări și camuflări ale faptelor reale, de deplasări ale perspectivelor deschise asupra posibilităților de a ne modifica viitorul, așa cum ne apar astăzi privite din trecut,

dizolvând concatenarea regimurilor temporale sub staza prezentului ce condiționează perceperea unidirecțională a realității.

Articulat sub forma unei „instalații textuale” critice constând din interpretarea grafică și textuală a scenariului *ready-made* Shell „Global Scenarios: 1992-2020”, proiectul își asumă condițiile producerii discursive specifice iluzoriei separări moderne între sferele economice, culturale, sociale și politice. Inserat sub forma unei resurse *web* ce operează ca terminal al unei rețele conectând actorii politici macro-economici și indivizii singolari, scenariul propus interogației se situează astfel în interstițiul relațiilor stratificate de cunoaștere și acțiune care constituie spațiul public, generându-și și problematizându-și contextul propriei receptări. Intepretarea vizuală a graficului propus de Shell intenționează să producă o contra-privire „subiectivă” asupra practicilor discursive de obiectivizare economică a raporturilor interumane, iar invitația de a urmări simultan comentariul textual și scenariul oferit hipertextual comentează relația de complementaritate dintre mediile de distribuție/ocultare a informației. Absența efectivă a scenariului comentează raportul dintre *copyright/shareware*, iar în subsidiar, dintre *ready-made*, producție și reciclare a informației, specific economiei culturale neo-liberale.

Asumând ca modalitate alternativă de subiectivizare procesul de interpelare critică prin intermediul practicării lecturii istorice și concepând intervenția artistică ca pe un act civic, proiectul funcționează în maniera unei platforme de informare și analiză, ce oferă lectorului accesul la o informație de interes public, furnizându-i deopotrivă resursele documentării individuale și dezbaterii colective. Gestul artistic/critic își propune să contribuie la construirea unei interfețe mobile între administrarea rețelei de informare la nivelul actorilor politici și economici globali și controlarea distribuției sale în spațiul public. Iar activarea acestora de către cititor deschide la rândul său un câmp de mediere critică între spațiul politic al artei și spațiul artistic al politicului.

FUTURES

Rozalinda BORCILĂ și Cristian NAE

Rozalinda Borcilă este un artist român care trăiește și lucrează în Statele Unite; în prezent, predă Sculptură și Performance în calitate de conferențiar la University of South Florida, Tampa. Activitatea sa include video, instalație și explorări performative ale felului în care puterea este trăită și internalizată în viața cotidiană. De asemenea, este angajată în diverse practici colaborative și sociale, preocupate de dezvoltarea capacităților colective de a susține imaginația critică și acțiunea, incluzând *BLW* (un grup de video *performance* care produce re-înscenări ale momentelor din istoria mediilor radicale în Statele Unite), *6 Plus* (un grup artistic de femei implicat într-o serie de proiecte în Teritoriile Ocupate din Palestina); *common_places* și *Center for Getting Ugly* (platforme pentru dezvoltarea divergenței creative de opinii prin colaborare). În ultima vreme, a investigat practicile de creare de scenarii ale corporației Shell International în contextul unui proiect mai larg asupra pre-înscenării.

Cristian Nae este critic de artă și curator independent; trăiește și lucrează în România. În prezent, este doctorand în Estetică și preparator în același domeniu la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Domeniul său de interes larg cuprinde teorii critice ale artei, estetică postmodernă și hermeneutica artelor vizuale.

www.shell.com/static/aboutshell-en/downloads/our_strategy/shell_global_scenarios/global_scenarios_1992_2020.pdf

Extreme Subjectification.

The Engineering of the Future and the Instrumentalization of Life.

[1] Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 2000, p.xi.

[2] *Ibidem*, p.xii.

[3] The collocation belongs to Rozalinda Borcilă and has been suggested in a private conversation with the artist.

[4] Michael Hardt, Antonio Negri, *op.cit.*, p.xiii.

[5] *Ibidem*, p.24.

[6] *Ibidem*, p.xv.

"Empire": a New Name for an Old Politics

Empire is neither the new name of total colonization (since it is lacking the subject), nor the geo-political system of a recent resurrection of centralized power (since it acts rhizomatically, placing its center at the crossroad of any junction of social practices capable of extending its borders). Ubiquitous, diffusely but permanently bounding the spaces of freedom, its name designates, rather, the image of sovereignty redefined at the level of the processes of subjectification and of subjectivity production.

For Hardt and Negri, this form of socio-political organization is, in fact, "a global order, a new logic and structure of rule-in short, a new form of sovereignty", while *Empire* "is the political subject that effectively regulates these global exchanges, the sovereign power that governs the world."¹ Through a mobile apparatus of control, the exercise of sovereignty discards, within this model, the territorial logic of the political: "in contrast to imperialism, Empire establishes no territorial center of power and does not rely on fixed boundaries or barriers. It is a decentered and deterritorializing apparatus of rule that progressively incorporates the entire global realm within its open, expanding frontiers."² Its logic is trans-historical: totalizing, it suspends history itself, conscripting any alternative within its configuration and leading, thus, to a process of "eternalizing the present."³

As a socio-economic control organism, redefining the sovereignty of the national political subject through its super and infra-national reconstruction, Empire incorporates in the political administration of life the networks of economical exchanges governing the structure of our current existence. What constitutes the core of social practices within the planetary organization described by Empire is the conversion of symbolic capital into *subjectivity production*: "biopolitical production, the production of social life itself."⁴ Carrying further the foucaldian biopolitical analysis, which defines the concept of biopower as "the situation in which what is directly at stake in power is the production and reproduction of life itself,"⁵ Hardt and Negri propose a generalization of the control strategies that are found, according to Foucault, outside the forms of institutionalization specific to disciplinary societies, acting directly upon human subjects, thought and bodies. By engaging singular administrative formations, configuring multiple practices of governmentality which act simultaneously, imperialism defines domination not only at the level of the exclusionary and integrative power over individuals or of the control of the relations between them, but of the power of deciding upon *life* – a new subject, collective and impersonal, ontologically prior to the notion of "masses," as well as to the political, ethnic or religious identities defining collectivities: "Empire not only manages a territory and a population but also creates the very world it inhabits. It not only regulates human interactions but also seeks directly to rule over human nature. The object of its rule is social life in its entirety, and thus Empire presents the paradigmatic form of biopower."⁶

As a strategy of life-governance, biopolitics presupposes and produces biopower. In the genealogy Foucault performs on modern institutions and practices of administrating population, political economy refers to those power devices which enable the organization of forces operating within and upon the social body; the relations between these forces constitutes the dynamic which structures the power relations (command and obey) specific to the life of this body. Biopolitics is the coordination of these forces in a field of exchanges ranging from the coordination of natural resources to the "arrangement of cities and streets, living conditions, number of inhabitants, longevity, health and working capacity."⁷ Following this paradigm, the economical organization of biopolitics can no longer be a contiguous phenomenon generated by the globalization of capitalism, but its major effect: "the great industrial and financial powers thus produce not only commodities, but also subjectivities: (...) needs, social relations, bodies and minds."⁸

How to explain the emergence of this politico-economical form of subjectivity, generated by its junction with the economical – due to the capacity of being produced – and the political – by being defined at the level of governing exchanges within the network of productive practices? What has changed in the representation of the subject, for subjectivity itself, rather than the domination of territories and the accumulation of goods and services, to become the object of planetary governmentality? How to understand its radical forms – those where not only singular identity, but *life itself is entirely produced*?

Engineering Subjectivity

The subject is the modern name of the human being. Its definition as the agency of *free will* in the frame of a teleological project is the figure through which subjectivity emerges in Western philosophy, locating, in the modern age, the concept of freedom within the control of a governing instance. Responsible for the rational determination of mankind, this instance functions both as an agent and as a form by means of which one could frame, understand and dominate human existence outside the purely biological regime. Defining the subject as self-reflexivity, modernity creates the notion of Subject as a substantialization of human being, conceived in close connection to the concept of property. Even the manners of reclaiming subjectivity are conceived by this thinking as *appropriation*, the subject always being defined using the logic of geo-spatial sovereignty.

Deconstructing this supposition of the authority of the individual over his or her own life led to the deconstruction of the fixed notion of subject as interiority opposed to the social exteriority, within a within a process-based perspective on its constitution. With the assumption of temporality as a substantive ontological structure, it becomes "project,"⁹ the dynamics of alterity favoring intersubjective existence. Consequently, according to this logic, subjectivity can be understood as the temporary effect of subjectivation, as the process of aggregating the assembly of practices and techniques used in producing the self.¹⁰ In foucaldian thinking, these practices can be used by the individual or by the institutions and social productive relations, encompassing at the same time the own body, the individual existence as a social and political agent, its representations as humanity, and the biological level of the species. It crosses the private/public duality, leading to the thesis of the production of subjectivity in the network of human relations and social practices which specify the spheres of autonomy, regulate exchanges and constitute themselves in institutions – organized ways of using norms and of (instituting) establishing procedures through which social subjects are defined. In addition, according to deleuzian thinking, the interaction of the fields in which human actions are exercised is constituted in "knots of subjectivation,"¹¹ qualitatively marked through existential intensities, decomposing the subject in multiple "gears" within the constant movements of territorialization spatially describing the configuration of subjectivity. From the alienation of human relations in their spectacular condition, through the technologization of communication and the aesthetization of private life, which signal the alienation of the subject in consumerist society, to the directed

[7] Michel Foucault, « La politique de la santé au XVIIIe siècle », in *Dits et Ecrits*, III, Gallimard, Paris, 1994.

[8] Michael Hardt, Antonio Negri, p.32.

[9] I am mainly thinking about the perspective upon subjectivity opened up by Martin Heidegger in conceiving human existence as *Dasein*. Within such thinking, not only that the transcendental subjectivity, on principle sharing universal and eternal conditions like the kantian one, is always outrun by the fact of "being-thrown" in a "world", but the present itself is created from the stasis of the future.

[10] cf. Michel Foucault, « La production du soi », in *Dits et Ecrits*, vol. IV, 1980-1988, Gallimard, Paris, 1994.

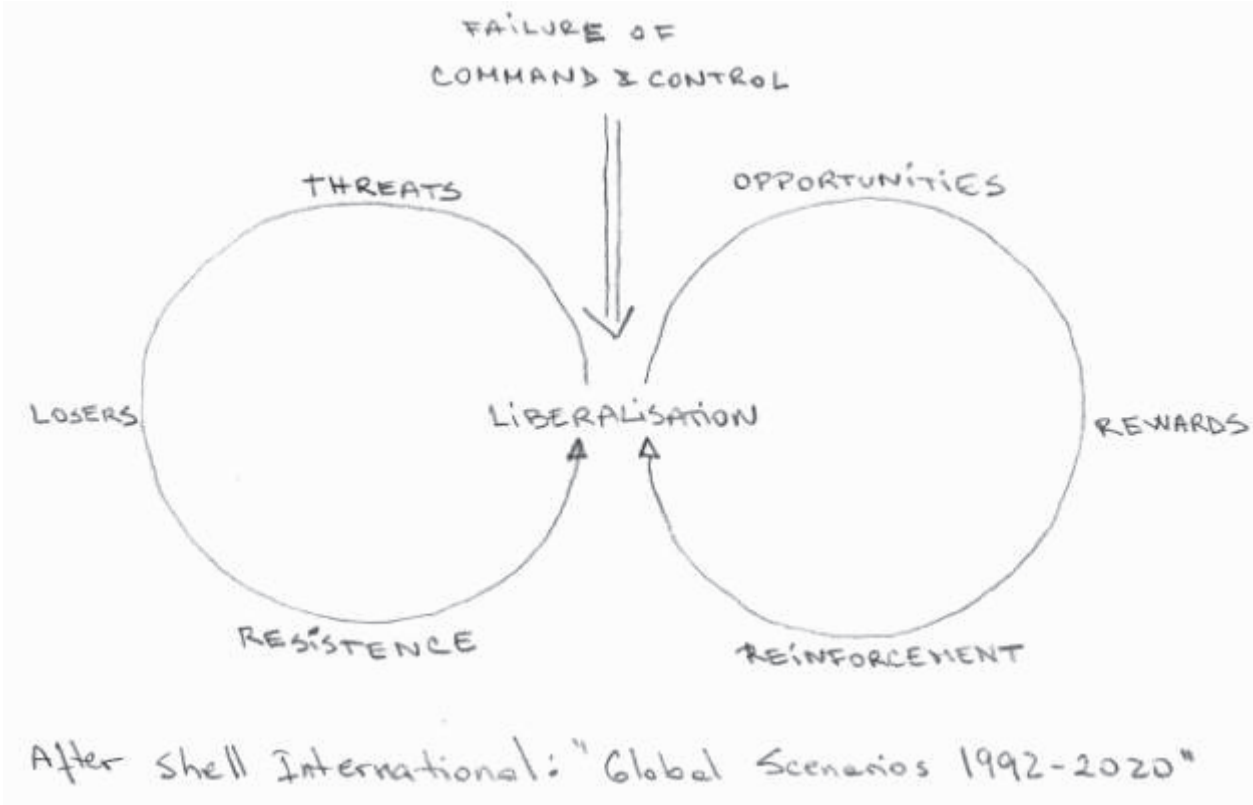
[11] See Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Editions du Minuit, Paris, 1980.

[12] Giorgio Agamben, *Homo Sacer: viața nudă și puterea suverană*, Editura IDEA Design and Print, Cluj, 2005.

production of behavior and attitudes, and the modification of subjectivity itself into "merchandise," the idea of the *production of subjectivity* shapes the exchanges constituting the process of subjectivation according to the image of differentiation rather than identification. From now on, personal option or free choice define the ownership of the self as much as the other forms of socio-political appropriation applied to the body, human relations, the organization of private life. Lacking a fixed centre and reduced to a mobile configuration of stasis, the contemporary subject claims into property merely aspects of local resistance to the huge machinery of global modernity. The image of productive reactivity becomes, in this context, essential for defining subjectivity. The notion of *option* itself cannot be understood as the *choice* among pre-established offers, but as inventing them. Production is opposed a counter-production, and the production of subjectivity confronts an affirmative process of subjectivation. In turn, the socio-political project of modernity tends mechanically to re-territorialize the field of counter-systemic practices, deviant mobile organizations and counter-productive practices, permanently multiplying and modifying the level of social action in new systemic organizations – engrafting for instance economical action upon the political one, or public action on upon the moral one.

Extreme Subjectivity

By coupling the political with sovereignty, the way to the production of an extreme form of subjectivity is opened. It is, first and foremost, that subjectivity found outside the pre-defined politico-juridical processes, of economical exchanges regulated by the existent social machine. It is also the subjectivity reactively constituted by the groups placed, mostly by decree, outside the system – any political system, facing the state of a permanent interstice between the purely biological and the social existence, the precariousness of the exclusive ontological condition they share. However, extreme also is the subjectivity of the individuals reduced to the abstract dimension of numbers, those found in the security areas or camps where sovereignty is exercised directly upon life, those whose biological existence is controlled, directed and, eventually, produced as part of a plan or of an economico-political project. Reduced to "bare life," *homo sacer* is for Agamben¹² the exemplary figure of the first type of subjectivity, of subjectivity in "state of exception," upon which power acts immediately and outside the common juridical norms. "Bare life" is thus life outside its juridico-political definition, upon which ultimate violence can be exercised in conditions of impunity, since power arrogates the right of defining life itself and legislating the right to life. Its recent resurgence in the frame of the war against terrorism, of the violence exercised on populations in interstitial zones in the name of the "civilizing" power, is a reminder of the antique form of extreme subjectivity. There is one aspect of this extreme thinking of subjectivity tacitly traversing the present economical and political production of subjectivity, aiming at the complete domination on the life of individual and economically sustaining the political action of defining "exception." What it has in common with the above-mentioned type of subjectivity is the *instrumentalization of life*: its reduction to the strategic calculus that anticipates even the costs of its production or maintenance. In its economical form, it presents itself as total domination through the economical manipulation of the organization of collectivities on behalf of globalization. And its political form of manifestation presupposes the ideology of the "best possible organization," its expression and proposition as inevitable and the argumentation for this belief by incorporating its possible critics within its own legitimizing speech. The *control of subjectivation* and the *generation of subjectification* – the definition of individuals or collective subjects that *can become* political subjects – thus become the figures of a single process of global technology of subjectivity. The constitution of these "strategic researches" involves a model of relation to world and time, as well as a specific cognitive practice, which calls to mind the



Liberalisation: Two Responses
from *Global Scenarios, 1992-2020*; Shell International.

[13] Martin Heidegger, "What Is Metaphysics?," in Walter Kaufmann, *Existentialism From Dostoevsky to Sartre*, A Meridian Book, New Meridian Library, 1975.

[14] *Idem*, *Timpul imaginii lumii*, Editura Paideia, București, 1998.

[15] "The Shell Global Scenarios to 2025," <http://www.shell.com/static/royal-en/downloads/scenarios>

[16] Ian Wylie, "There Is No Alternative to ...," *Fast Company*, issue 60, June 2002, p. 106, <http://www.fastcompany.com/online/60/tina.html>

[17] Gilberto C. Gallopín, "Branching Futures and Energy Projections," *Renewable Energy for Development*, Stockholm Environment Institute, December 1997, Vol. 10, No. 3, <http://www.sei.se/red/red9712d.html>

heideggerian idea of "planetary calculability," of the thinking that reduces even existence to the cruel sum of numbers and efficiency, thus leading to the absence of any preoccupation of human being for its own existence outside its possibility of rational domination.¹³ The modern origin of this thinking of the technological as project of world domination lies, according to the heideggerian reading, in the symptomatic cartesian generalization of world representation as an epistemic model.¹⁴ Reductive and reifying, governed by the criterion of truth as certitude and by the obsession of presence, this thinking changes the object of any representation into an opposed element (*ob-jectum*), separated from the medium of its existence – alien, inert and able to be manipulated. Similarly, by thinking the social body as an object, distinct from the acts exercised upon it with a view of a homogenous organization of life, but capable of response and decision, present-day biopolitical projects do not only foresee the political organization of global territories, but also tend, at times, to reduce the range of the unpredictable in individual existence, strategically constructing the very context in which the future can become a present object.

The objectualization of life and the *objectualization of the future* are thus parts of the same computing process, figures of the pure ontological virtuality, where any economy of alterity is actually impossible, any gift is pre-established, any excess, controlled. In this conception of the world, the borderline between the future and the present leaves no room for the *event*, for being as free offer, for human existence in the horizon of surprise: it effectively reduces future to present in the name of its *manageability*.

The Technology of the Future: Global Scenarios

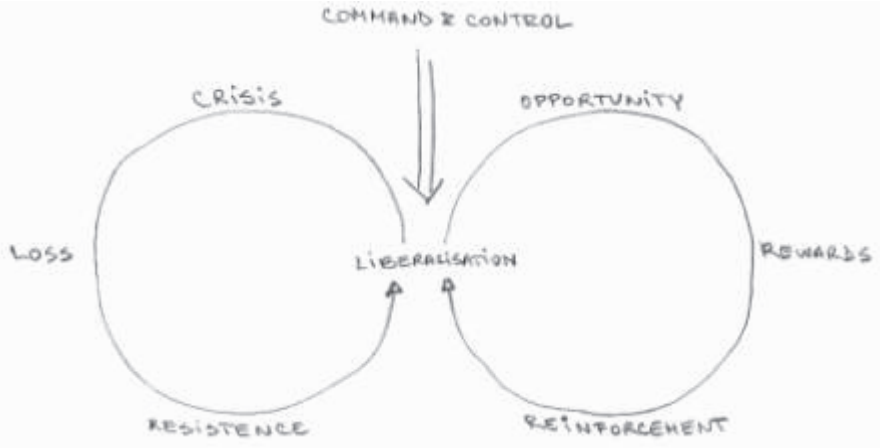
The scenarios of "alternative worlds" to be found in present-day strategic studies presuppose such a form of economical and political technology of the self, by means of the redistribution of global actions and reactions within the changes delineating national politics. It is not the construction of utopias which is at stake, placed under the modality of the possible, which would represent the world as a maquette, but the exposing of a form of *virtual modeling of the real*, where the economic and the political determine a single type of power – of the rationality inherent to the global economical processes, multiple and devoid of center. Unlike the distortion of the present by rewriting the past, or the utopian representation of the future, these scenarios question the capacity of the subject to construct his/her own self, acting upon the production of the future.

More than 30 years ago, Shell initiated the program *Global Scenarios*, which meant, according to their own declarations, to "revise and improve the strategy of the corporation"¹⁵ by analyzing the economical and social context for the activities of the corporation. The identification of the major exchanges in the future is the central point of the predictive activity of the scenarios, based not only on the mere inductive extrapolation from the past, but on a probability calculus, which presupposes the analysis of the configuration of forces in the present and, through this, the dislocation of its already constituted teleological representations. Accordingly, this calculus includes a form of pre-determination of the decisions taken in the planetary political economy, by their ideal limitation within the divergent, but controllable, action of social and economical forces. Efficiency is the dominant criterion of socio-political action for these scenarios, concerning the accommodation to the global economical changes anticipated, entailing the construction of *strategies for controlling the future*, reduced to the dimension of complete calculability. "The true role of strategy was to describe a future worth creating – and then to reap the competitive advantages of preparing for it and making it happen."¹⁶

The creation of geo-political scenarios is widely spread in current strategic studies. Unlike the scenarios developed by other organizations, such as the "Global Scenarios Group" from the Stockholm Environment Institute¹⁷, the strategic actions of the Shell scenarios imply not so much a calculus of the future socio-economical configurations, starting from the possibilities of exploiting planetary resources, but rather a pattern for the distribution of the means of exploiting energy resulting from the political forms of global organization,

through their democratic and neo-liberal restructuring. Therefore, they differ from the most alarming scenarios of the above-mentioned institute, *Barbarisation* and *Breakdown*, which accommodate at the same time alternative self-regulating ways of response – based on environmental cooperation – to these potential global anarchical configurations, resulting from the delegitimation of the governmental policies, regional fragmentation and social disarray, due to the acceleration of inequities in distributing and accumulating goods and resources.¹⁸

The completion of modernity in the efigy of neo-liberal economy is the predictive core of the totalizing scenario TINA ("There Is No Alternative"), expressing the total trust of the company during the 90's in the globalization of liberalism, compounding in 1995 two possible scenarios, *Just Do It* and *Da Wo*, which develop the putative capacities of global economic response to the implacable march of Globalization, Liberalization and Technology. "There is no Alternative" means "There is no alternative to these forces."¹⁹ The first conceives success for those who would rapidly take advantage of opportunities in a hyper-competitive world valuing individual creativity. The second exploits the opposite dimension of holism, the communion of individuals and their participative action in favour of the whole, of planetary welfare, constituting the main prerequisite values for the success of the corporations.



Variation #1

The Liberal Condition: a New Metanarrative?

The economical and political figure of this technological thinking is to be found as the couple *New Frontiers-Barricades*, two of the global scenarios initiated by Shell in 1992, shortly after the fall of the communist block in eastern Europe, predicting two possible reactions to the socio-political context of the extension of the liberalization process. Although prior to the implacable development of TINA towards the expansion of liberal frontiers conceived in the 1995-1998 scenarios, and, seemingly dualist, the two scenarios already prescribe the totalizing scenario of the complete world liberalization, identified as the moment of "global liberal revolution,"²⁰ of the complete elimination of any alternative in the political construction of the global future, incorporating in its discourse, and therefore annihilating its own critique, the simulacra of its own resistance. Hereby, they become paradigmatic for the emergence of a uchronic and atopic ideology, where the development of the present political condition becomes the only choice for the future.

To re-use the term employed by Lyotard for the legitimizing myths of Enlightenment modernity, the two scenarios join in a recent "metanarrative"²¹ of the progress of the political technology. Their peculiarity stems from the proposition of antagonic representations upon the future, divided, on the one hand, into an

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

[20] Shell Global Scenarios, 1992-2020, www.shell.com/static/aboutshel

[22] Shell Global Scenarios, 1992-2020, www.shell.com/static/aboutshell/downloads/our_strategy/shell_global_scenarios/global_scenarios_1992_2020.pdf

[23] *Ibidem*.

[24] *Ibidem*.

[25] v. Ash Narain Roy, "Arab World. Prospects of Democracy," in *Assian Affairs*, http://www.assianaffairs.com/june2003/viewpoint_arab_world.htm

[26] Shell Global Scenarios, 1992-2020, www.shell.com/static/aboutshell/downloads/our_strategy/shell_global_scenarios/global_scenarios_1992_2020.pdf

unbounded neo-liberalism, entailing a self-regulation of the global political relations through the opening of new markets and an accelerated development of yet "under-developed" countries – submitted to technological improvement and consumption – and, on the other hand, into a resistance within the boundaries of national sovereignty to the process of globally extending the "consumerist civilization," blocking the resources for further development. "Liberalisation may continue and spread into a world of rapid and sometimes unsettling change with vast new, highly competitive markets opened up. We call this scenario New Frontiers. Or it may be resisted and restricted – a world of divisions and barriers, with limited room for manoeuvre. This scenario is called Barricades."²² However, the opposition of the two scenarios is purely discursive: their presentation shows clearly the low efficiency of the restrictive model, based on national sovereignty and closed economy. Whereas the planetary extension of liberalism presumes an economical growth for the developing regions, entailing improved productivity and consumption that generate the need for exploiting resources according to global standards, the fragmentary configuration engendered by the resistance to globalization leads to major problems in exploiting energetic resources, highlighting the world economical inequality. Cooperating for solving energy problems would result in the incorporation of "intractable" countries in the international economical networks, where interdependency produces a general growth of the living standard. On the other hand, the blockages imposed to free exchange and to the circulation of goods entail a natural reactivity from the multinational blocks, materialized in imposing restrictions concerning the exploitation of oil resources to the exporting countries, which exacerbate economical inequalities and eventually result in internal caving of barriers imposed to liberal globalization. The attentive reading of the "meta-scenario" unveils that, inside these economical configurations, the representations of communitary life are effectively undertaking the deepest changes. In the hypothesis of unbounded liberalism, which implies the "deep structural reform of rich countries," the internalization of control by the individual is complete and becomes manifest at the level of cooperation for the sake of the community: "a new spirit and definition of community begins to emerge, with citizens willing to make greater sacrifices for the common good if they can be shown that these sacrifices will be used effectively for something they value, such as the environment."²³ Obviously, the persuasive strategy of the "scenarios" includes in its composition the use of leftist arguments, inserted in the setting of an ideological liberalization. And no less obvious is the use of fallacious arguments for sustaining these beliefs. Concerning the last question, the pro-corporatist argument uses, for instance, the false assumption of the causal relation between economical liberalization and democratization²⁴ one can find in many political studies of neo-liberal propaganda. It is actually a plausible and desirable fiction, but not a valid reasoning: if democratization is a condition of free market, it cannot be at the same time a consequence of economical options, as the case of Chinese economy and politics shows for the time being, or the problematic "forced" democratization of Iraq, where the ("rescuing") American intervention already opened-up the gates for the economical exchanges without being able to impose a real democratization.²⁵

From the Instrumentalization of Life to Necrocapitalism...

Why would global liberalization be a threat for subjectivity, since its very principles are oriented towards the advantage of the individual and the amelioration of life? What reasons could the resistance to the expansion of the neo-liberal economic-political model have? *New Frontiers* identifies as possible sources of resistance the "threats posed by liberalization to entrenched interests, the losers, and to national, religious and cultural identity."²⁶ Here again, the metanarrative of "eternalizing the present" presupposes the conditioning and distortion of representations on the present context, producing false targets to the leftist criticism. The argument of "conceding" to the liberal expansion is, for instance, justified by its long-term efficiency, legitimizing the intervention upon "local identities." Shifting the

economical emphasis on the cultural level, engrafting the reasons of economical motives on the identitary justification, the scenario's argument de-territorializes the political from the cultural sphere in order to better re-install it in the communitary life in the hypothesis of the *future* superiority of the economical argument. The spatial conception of "borders" as "barriers" – keepers of a territorially specific identity, fixed and enclavic, asserted against and inside a homogeneous global space, is what distorts the representation of the actual context, a conception as utopian as the representation of globalization as a *territorial stasis*, specific to the colonial domination. Actually, the (critical) resistance through the blockage of economical exchanges is, in this context, as Hardt and Negri suggest, as inefficient (and *a priori* controllable) as the representation on the global domination it opposes, being understood according to a false model of the globalization process as such. From a dynamic-deleuzian perspective, the definition of local/global implies, in fact, for the first term, favoring the reterritorializing barriers, while for the second one, the prevailing movement of de-territorialization.²⁷ Embracing this mobile perspective on the idea of "barricade" pushes the questioning of the globalization of liberalism towards the recent forms of "moral

[27] Michael Hardt, Antonio Negri, *op.cit*, p. 44.

[28] see Thomas Friedman, *The World is Flat*, Farrar, Straus and Giroux, 2005.

[29] Achile Mbembe, "Necropolitics," *Public Culture*, vol. 15, no.1, 2003, pp. 11-40.



Variation #2

legitimation" of the police intervention in the neo-barbarian areas delineated by the imperial politics. A more radical reason for the emergence of subversive forms of local resistance, and, apparently, external to its debate in strictly geo-political terms, can be offered by questioning its politics of subjectification, the consequences of opening these "new markets" at any *human* price. "Leveling inequalities" through opening the "frontiers" is, in fact, a re-territorialization of the procedures imposed on the micro-networks of life, food and symbolic exchanges inside local cultures. In other words, for opening up certain macro-political barriers one pays the price of transforming life into an exchange instrument and, when needed, of exercising power in the name of the civilized existence, of "rescuing from themselves" the groups found in state of exception, as the (moral) argument used for the American intervention in the Middle East states. Similar to Thomas Friedman's analysis²⁸, the scenario launches the hypothesis of an "unrestricted world," decentralized and homogeneous, characterized, on the other hand, by strict procedures applied with the intention of "leveling the economical inequalities," that eventually leaves no room for the private formatting of life. The problem of the global administration of life is reminiscent of the radical forms of critique of ideology applied to the corporatist political economy in postcolonial analysis. By representing the "new colonies" as sources of profit, corporatist thinking defines for Mbembe a form of *necropolitics*²⁹, interested in "maintaining the state of permanent war" due to the profitability of the contracts for reconstruction, the use of private militias or the extraction of natural resources in

[30] *Ibidem*.

[31] Walter Montag, "Necro-economics: Adam Smith and Death in the Life of the Universal," *Radical Philosophy*, 134, 2005, pp. 7-17.

[32] Subhabrata Bobby Banerjee, "Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism," *Borderlands*, volume 5, number 1, 2006, www.borderlandsejournal.adel aide.edu.au/vol5no1_2006/banerjee

[33] See Michel Foucault, « Techniques du soi », in *Dits et Ecrits*, vol.IV, 1980-1988, Gallimard, Paris, 1984. By "technologies of the self," Foucault designates the articulation of corporal practices, as methods of self-knowledge, into behaviors oriented towards fostering the "self-care". These include the spiritual exercises of the elenistic antiquity and early christianism, such as the practices of lecture, writing memories, confessional practices etc.

the context of a region found in "state of exception." Consequently, necropolitics generates the creation of "death worlds, new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of the living dead,"³⁰ as is happening with the Palestinian population. On the other hand, its *necroeconomic*³¹ form concerns the exercise of the right to "let die" on certain populations in the name of the equilibrium and rationality of the market – an appendix to the theory of the "invisible hand." Therefore, their conjunction in *necrocapitalism*³² redefines bare subjectivity as the "right to live" of certain populations in the context of the corporatist extension in the geographical areas where the interests for maintaining free market dispenses with the "collateral" effects of installing democracy. The complete instrumentalization of life by the utter planning of the future – its representation as a mere economical tool, reducing population to the demographic statistics of territories and to the status of consumer-producer in the service of world market – is not far from the emergence of an "alternative scenario" where maintaining poverty, feeding war, conserving ignorance are the necessary counterparts of the "global welfare" scenario, accomplished by stimulating consumption in the countries importing technology – technology of self-governmentality, as well.

... and Back

When politics assumes the task of producing subjectivity by representing present forces and their future relations, it is obvious that the representation of the practices of subjectivation as free actions of the individual in the social field becomes problematic. The more its representation within the logic of the private/public opposition proves to be inefficient and illusory, the more urgent becomes the task of re-contextualizing the very idea of resistance. Undertaking the task of representing the forces of the future, the neo-liberal metanarrative conceived by Shell operates on the possible relations between different vectors of the technology of the self. But, by definition, force is not an entity, but a qualitative action generated within a relation. It does not represent a subject, but an attitude, a direction of configuration. In this respect, the rupture of subjectivity from its field of political constitution as well as the representations of the traditional practices of subjectivation, such as the artistic one, become acutely problematic. The instrumentalization of life in the name of profit and its artistic alternative representation in an economy of excess, specific for the modern representation of "resistance," constrain the artistic act, in this instance, not to inventing irrational practices, but to civic interventions as counter-devices – local operations on the social body and the technologies that produce it, maintain it and dispose of its resources. The perspective of necrocapitalism alarms the quiet existence of the politically-defined subjects, living in the pre-established space of imperialist thinking and concerned with the amelioration of their own life. The instrumentalization of the future requires a counter-action. A breach is sought, a space of alternative sovereignty, and the legacy of modernity offers us the social practice named "art." When we believe art remains the only interstitial space within the global economical relations of force, the refuge for the subjectivation of one's own biological life, it is necessary to question for ourselves which way the instrumentalization of life can be transformed and not simply denied, and how we can represent the present not under the implacable category of the real, but as mere possibility. In order to do it, it is first and foremost necessary to raise the complementary question: "How is it possible to escape the logic of the monadic subject into that of the social body?" Could the singular civic action become, in this respect, a practice of subjectivation meant to reinsert the reflexive consciousness of the individual into the social network? And, therefore, could the practices of exercising political action play the part of what Foucault called, in a different context, "technologies of the self"³³?

Cristian NAE and Rozalinda BORCILĂ

Subiectificarea extremă. Ingineria viitorului și instrumentalizarea vieții.

„Empire”: un nume vechi pentru o nouă politică

Empire nu este nici noul nume al colonizării totale (întrucât îi lipsește agentul), nici sistemul geo-politic al unei recente resurecții a puterii centralizate (întrucât acționează rizomatic, plasându-și centrul la intersecția oricăror noduri de practici sociale ce-i pot extinde granițele). Pretutindeni prezent, marcând difuz dar permanent zonele de libertate, numele său desemnează mai degrabă imaginea suveranității redefinite la nivelul proceselor de subiectivizare și al producerii de subiectivitate. Pentru Hardt și Negri, această formă de organizare socio-politică reprezintă, în fapt, „o ordine globală, o nouă logică și structură a regulilor, pe scurt, o nouă formă de suveranitate”, iar *Empire* „subiectul politic care conduce efectiv aceste schimburi globale, puterea suverană care guvernează lumea”¹. Prin intermediul unui aparat de control mobil, exercitarea suveranității se dispensează, în cadrul acestui model, de gândirea teritorială a geo-politicului: „în contrast cu imperialismul, *Empire* nu stabilește nici un centru teritorial de putere și nu se bazează pe granițe sau bariere fixe. Este un aparat de comandă *descentrat* și *deteritorializant* care încorporează progresiv întregul domeniu global cu frontierele sale deschise, în expansiune”². Logica sa este trans-istorică: totalizatoare, ea suspendă istoria însăși, încorporând orice alternativă în imanența configurației sale și conducând astfel la o „eternizare a prezentului”³. Redefinind suveranitatea subiectului politic național în calitate de organism de control socio-economic prin reconstrucția sa supra și infra-națională, *Empire* încorporează în administrarea politică a vieții rețelele de schimburi economice ce guvernează structura existenței sociale curente. Ceea ce constituie nucleul practicilor sociale în cadrul organizării planetare descrise de *Empire* este transformarea capitalului simbolic în *producție de subiectivitate*: „producție biopolitică, producția vieții sociale în sine”⁴. Continuând analiza biopolitică foucaldiană, în care conceptul de bioputere este definit drept „situația în care ceea ce se află direct pus în joc în cadrul puterii este producerea și reproducerea vieții însăși”⁵, Hardt și Negri propun o generalizare a strategiilor de control, aflate, conform lui Foucault, în afara formelor de instituționalizare specifice societăților disciplinare, acționând direct asupra subiecților umani, gândirii și corpurilor. Prin angrenarea unor formațiuni administrative singulare, configurând multiplele practici de guvernamentalitate acționând simultan, imperialismul redefineste dominația nu atât la nivelul puterii de excluziune și integrare a indivizilor sau al controlului relațiilor dintre aceștia, ci la cel al puterii de decizie asupra *vieții* – un nou subiect, deopotrivă colectiv și impersonal, anterior ontologic celui desemnat prin noțiunea de „mase” precum și identităților etnice, religioase sau politice ce definesc colectivitățile. „*Empire* nu se limitează la a guverna un teritoriu și o populație, ci creează lumea în care locuiește. Nu legiferează doar interacțiunile umane, ci caută de asemenea direct să stăpânească asupra naturii umane.

[1] Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 2000, p.xi.

[2] *Ibidem*, p.xii.

[3] Expresia îi aparține Rozalindei Borcilă și a fost sugerată în cadrul unei conversații particulare cu artista.

[4] Michael Hardt, Antonio Negri, *op.cit*, p.xiii.

[5] *Ibidem*, p.24.

[6] *Ibidem*, p.xv.

[7] Michel Foucault, « La politique de la santé au XVIIIe siècle », în *Dits et Ecrits*, III, Gallimard, Paris, 1994.

[8] Michael Hardt, Antonio Negri, *op.cit.*, p.32.

[9] Am în primul rând în vedere aici perspectiva asupra subiectivității deschisă de Martin Heidegger prin conceperea existenței umane ca *Dasein*. În cadrul acesteia, nu doar că subiectivitatea transcendențială, prin definiție împărtășind condiții universale și eterne precum cea kantiană, este întotdeauna devansată de situarea într-o „lume”, ci însuși prezentul este creat pornind de la staza viitorului.

[10] Cf. Michel Foucault, « La production du soi », în *Dits et Ecrits*, IV, 1980-1988, Gallimard, Paris, 1994.

[11] Vezi Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Editions du Minuit, Paris, 1980.

Obiectul stăpânirii sale îl constituie viața socială în întregime, iar astfel, *Empire* reprezintă forma paradigmatică de bioputere”⁶.

Ca strategie de guvernare a vieții, biopolitica presupune și produce bioputerea. În genealogia pe care Foucault o efectuează instituțiilor și respectiv practicilor moderne de guvernare a populației, economia politică privește tocmai dispozitivele de putere care permit gestionarea forțelor ce acționează în și asupra corpului social, relațiile dintre forțe structurând în dinamica lor raporturi de putere (comandă și supunere) specifice vieții acestui corp. Iar biopolitica reprezintă coordonarea acestor forțe în interiorul unui câmp de schimburi mergând de la circulația resurselor naturale la „amenajarea orașelor și străzilor, condițiilor de viață, numărul locuitorilor, longevitatea, vigoarea și aptitudinea de muncă”⁷. Continuând această paradigmă, structurarea economică a biopoliticii nu mai poate fi considerată un fenomen adiacent al globalizării capitalismului, ci efectul său central : „marile puteri industriale și financiare produc, astfel, nu doar bunuri, ci și subiectivități: (...) nevoi, relații sociale, corpuri și minți”⁸.

Cum se explică apariția acestei figuri politico-economice a subiectivității, generată de intersecția sa cu economicul – prin capacitatea sa de a fi produsă – și cu politicul – prin definirea sa la nivelul guvernării schimburilor aflate în interiorul rețelei de practici productive? Ce s-a modificat în reprezentarea subiectului astfel încât subiectivitatea însăși să devină obiectul guvernamentalității planetare mai degrabă decât stăpânirea teritoriilor și acumularea bunurilor și serviciilor? Cum să înțelegem formele sale radicale – cele în care nu doar identitatea singulară, ci *viața însăși este în întregime produsă?*

Ingineria subiectivității

Subiectul este numele modern al ființei umane. Definirea sa ca facultate a *liberei alegeri* în cadrul unui proiect teleologic constituie figura în care subiectivitatea își face apariția în filosofia occidentală, cunoscând în epoca modernă inserarea conceptului de libertate sub controlul unei instanțe guvernatoare. Responsabilă pentru determinarea rațională a omului, aceasta funcționează atât ca agent, cât și ca formă în care poate fi încadrată, înțeleasă și stăpânită existența umană în afara regimului său pur biologic. Definind subiectul ca auto-reflexivitate, modernitatea creează astfel noțiunea de Subiect ca substanțializare a ființei umane, gândită în relație directă cu cea de proprietate. În această gândire, chiar și formele privilegiate de recuperare a subiectivității sunt privite ca *apropriere*, subiectul fiind întotdeauna definit prin apel la logica unei suveranități geo-spațiale.

Deconstrucția acestei supoziții a autorității individului asupra propriei vieți a condus însă la reconsiderarea noțiunii fixe de subiect, ca interioritate opusă exteriorului social, în cadrul unei perspective procesuale asupra constituirii sale. Odată cu asumarea constitutivă a temporalității, devine „proiect”⁹, dinamică a alterității privilegiind existența intersubiectivă. Urmând această logică, subiectivitatea poate fi înțeleasă ca reprezentând efectul temporar al subiectivizării, caracterizată drept procesul în care se angrenează ansamblul de practici și tehnici utilizate în scopul construirii sau producerii sinelui¹⁰. În gândirea foucauldiană, aceste practici pot fi utilizate de individ sau de instituțiile și relațiile productive sociale, cuprinzând deopotrivă propriul corp, existența individului ca agent social și politic, reprezentările sale ca umanitate și nivelul său biologic, al speciei. Ea traversează dihotomia dintre sfera privată și cea publică, conducând la teza producerii subiectivității în cadrul rețelei de raporturi interumane și de practici sociale care definesc zonele de „autonomie”, regularizează schimburile și se constituie în instituții – forme de exercitare organizată a normelor și de instituire a procedurilor prin intermediul cărora sunt definiți „subiecții” sociali. Iar în gândirea deleuziană, interacțiunea câmpurilor în care se exercită acțiunile umane se constituie în „noduri de subiectivizare”¹¹, marcate calitativ prin intensități existențiale, descompunând subiectul în „angrenaje” multiple în cadrul mișcărilor permanente de teritorializare care descriu spațial configurația subiectivității. De la îndepărtarea relațiilor interumane, în condiția lor spectaculară, prin tehnologizarea comunicării și estetizarea vieții private,

semnalând alienarea subiectului societății de consum, la producerea dirijată a comportamentelor și transformarea subiectivității însăși în „marfă”, ideea *producerii de subiectivitate* oferă schimburilor ce constituie procesul de subiectivizare figura diferențierii mai degrabă decât pe cea a identificării.

De acum, opțiunea personală sau alegerea liberă definesc proprietatea asupra sinelui la fel de mult pe cât o definesc celelalte forme de apropiere socio-politică aplicate corpului, relațiilor umane, organizării vieții private. Lipsit de un centru fix și redus la o configurație mobilă de staze, subiectul contemporan nu își mai arogă în proprietate decât formele rezistenței locale la imensa mașinărie a modernității globale. Figura reactivității productive devine, în acest context, esențială în definirea subiectivității. Însăși noțiunea de *opțiune* nu mai poate lua chipul *alegerii* între oferte prestabilite, ci a *inventării* acestora. Producției i se opune o contra-producție, iar producției de subiectivitate un proces afirmativ de subiectivizare. La rândul său, proiectul socio-politic al modernității tinde, mașinic, să re-teritorializeze câmpul de practici contra-sistемice, organizările mobile deviante și practicile contra-productive, multiplicând și modificând în permanență nivelul acțiunii sociale în noi organizări sistемice – grefând spre exemplu actul economic pe cel politic sau acțiunea publică pe cea morală.



Variation #3

Subiectivitatea extremă

Prin cuplarea politicului cu suveranitatea se deschide calea către producerea unei forme extreme de subiectivitate. Este, în primul rând, vorba de acea subiectivizare aflată *în afara* proceselor predefinite juridico-politic, a schimburilor economice reglate de mașinăria socială existentă. De asemenea, este subiectivitatea construită *reactiv* de grupurile plasate, de cele mai multe ori prin decret, în afara sistemului – a oricărui sistem politic, confruntându-se cu starea de interstiiu permanent între existența pur biologică și cea socială, cu precaritatea condiției ontologice exclusive pe care o împărtășesc. Extremă este însă și subiectivitatea pe care o cunosc indivizii reduși la dimensiunea abstractă a cifrelor, cei aflați în zonele de securitate în care suveranitatea se exercită direct asupra vieții, cei a căror existență biologică este periclitată, controlată, direcționată și, în cele din urmă, chiar produsă ca parte a unui plan sau proiect economico-politic. Redus la „viața nudă”, *homo sacer* este pentru Agamben¹² figura exemplară a primului tip de subiectivitate extremă, a subiectivității „în stare de excepție”, asupra căreia puterea acționează imediat și în afara normelor juridice comune. „Viața nudă” este astfel viața în afara definirii sale juridico-politice, cea asupra căreia se poate exercita violența ultimă în condiții de impunitate, întrucât puterea își asumă dreptul de a defini viața însăși și a norma dreptul la viață. Reapariția sa recentă în cadrul războiului împotriva terorismului, al violenței exercitate asupra

[12] Giorgio Agamben, *Homo Sacer: viața nudă și puterea suverană*, Editura IDEA Design and Print, Cluj, 2005.

[13] Martin Heidegger, “What Is Metaphysics?”, in Walter Kaufmann, *Existentialism From Dostoevsky to Sartre*, A Meridian Book, New Meridian Library, 1975.

[14] *Idem*, *Timpul imaginii lumii*, Editura Paideia, București, 1998.

[15] “The Shell Global Scenarios to 2025”, <http://www.shell.com/static/ro-yl-en/downloads/scenarios>

recentă în cadrul războiului împotriva terorismului, al violenței exercitate asupra populațiilor aflate în zonele interstițiale în numele puterii „civilizatoare”, constituie o reminiscență a formei antice a subiectivității extreme. Există însă un aspect al acestei gândiri extreme a subiectivității, care traversează tacit producerea economico-politică actuală de subiectivitate, vizând instaurarea totalei dominații asupra vieții individului și susținând economic acțiunea politică de definire a „excepției”. Ceea ce aceasta are în comun cu tipul de subiectivitate descris mai sus este *instrumentalizarea vieții*: reducerea sa la calculul strategic ce anticipează până și costurile producerii sau întreținerii sale. În forma sa economică, ea îmbracă chipul dominării totale prin manipulabilitatea economică a organizării colectivităților în numele globalizării. Iar forma sa politică de manifestare presupune ideologia „celei mai bune organizări posibile”, formularea și propunerea acesteia ca inevitabilă și argumentarea acestei convingeri prin integrarea posibilelor critici în cadrul propriului discurs de legitimare. *Controlul subiectivizării și generarea subiectificării* – definirea indivizilor sau subiecților colectivi care *pot deveni* subiecți politici – devin astfel figurile unui unic proces de tehnologie globală a subiectivității.

În constituția acestor „cercetări strategice” sunt implicate atât un model de raportare la lume și la timp, cât și o practică cognitivă specifică, ce readuce în atenție ideea heideggeriană a „calculabilității planetare”, a gândirii care reduce până și existența la suma crudă a cifrelor și a eficienței, conducând la absența oricărei preocupări a ființei umane pentru propria existență în afara posibilității sale de stăpânire rațională¹³. Proveniența modernă a acestei gândiri a tehnologicului ca proiect de dominație a lumii se găsește, în lectura heideggeriană, în simptomatizarea generalizării carteziană a reprezentării lumii ca model epistemic¹⁴. Reductivă și reificantă, guvernată de criteriul adevărului ca certitudine și de obsesia prezenței, această gândire transformă obiectul oricărei reprezentări într-un element opus (*ob-jectum*), separat de mediul apariției sale – străin, inert și manipulabil. În mod similar, gândind corpul social ca pe un obiect, distinct de actele exercitate asupra acestuia în vederea unei organizări omogene a vieții, dar capabil de răspuns și decizie, proiectele biopolitice actuale nu prevăd doar organizarea politică a teritoriilor globale, ci tind, în unele cazuri, să reducă însăși marja de imprevizibil a existenței individului, construind strategic chiar și contextul în care viitorul poate deveni un *obiect* prezent.

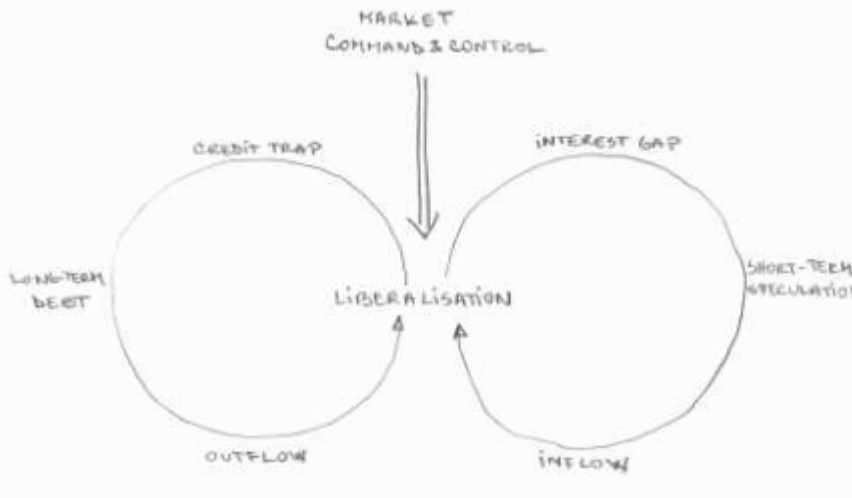
Obiectualizarea vieții și obiectualizarea viitorului fac astfel parte din același proces computațional, figuri ale purei virtualități ontologice, în care orice economie a alterității este imposibilă, orice dar este prestabil, orice exces, controlat. În cadrul acestei gândiri a lumii, granița dintre viitor și prezent nu lasă nici un loc *evenimentului*, ființei ca liberă ofrandă, existenței umane în orizontul surprizei: ea reduce efectiv viitorul la prezent în numele *maniabilității* sale.

Tehnologizarea viitorului: Global Scenarios

Scenariile „lumilor alternative” prezente în studiile strategice actuale presupun o asemenea formă de tehnologie economico-politică a sinelui prin redistribuirea acțiunilor și reacțiunilor globale în cadrul schimburilor care delimitează politicile naționale. Nu este însă vorba de construirea unor utopii, plasate sub regimul posibilului, care să reprezinte lumea sub forma unei machete, ci de expunerea unei forme de *modelare virtuală a realului* în care economicul și politicul definesc un singur tip de putere – al raționalității inerente proceselor economice globale, plurală și lipsită de centru. Spre deosebire de distorsionarea prezentului prin rescrierea trecutului, sau de reprezentarea utopică a viitorului, acestea pun în discuție capacitatea subiectului de a-și construi sinele, acționând asupra producerii viitorului.

Cu mai bine de 30 de ani în urmă, Shell a lansat programul *Global Scenarios*, menit, conform propriilor declarații, să „revizuiască și să îmbunătățească strategia corporației”¹⁵ prin analizarea contextului economic și social în care se desfășoară activitățile companiei. Identificarea schimbărilor majore din viitor constituie punctul central al activității predictive a scenariilor, bazate nu pe simpla extrapolare inductivă pornind de la trecut, ci pe un calcul al probabilităților, ce presupune analiza configurației de forțe a prezentului și, prin aceasta, dislocarea

reprezentărilor sale teleologice deja constituite. Acest calcul include astfel o formă de pre-determinare a deciziilor economiei politice planetare prin limitarea acestora ideală în cadrul acțiunii divergente, însă controlabile, a forțelor sociale și economice. Criteriul dominant de acțiune socio-politică al acestor scenarii este cel al eficienței, al adaptării la modificările economice globale scontate, conducând la construirea unor *strategii de control al viitorului*, redus la dimensiunea calculabilității totale. „Adevăratul rol al strategiei a fost acela de a descrie un viitor care merită construit – iar apoi, beneficierea de avantajele competitive oferite de pregătirea pentru acesta și realizarea sa”¹⁶. Crearea de scenarii geo-politice este larg răspândită în studiile strategice actuale. Însă, spre deosebire de scenariile altor organizații, precum cele furnizate de “Global Scenarios Group” din cadrul *Stockholm Environment Institute*¹⁷, acțiunile strategice ale scenariilor create de Shell presupun nu atât un calcul al configurațiilor socio-economice viitoare, plecând de la posibilitățile de exploatare a resurselor strategice planetare, ci o distribuire a formelor de exploatare a energiei pornind de la formele politice de organizare globală prin restructurarea lor democratică și neo-liberală. În acest fel, ele diferă de cele mai îngrijorătoare scenarii ale institutului menționat anterior, *Barbarisation* și *Breakdown*, ce cuprind totodată și modalități de răspuns auto-poietice alternative – bazate pe



[16] Ian Wylie, “There Is No Alternative to ...”, *Fast Company*, issue 60, June 2002, p. 106: “The true role of strategy was to describe a future worth creating and then to reap the competitive advantages of preparing for it and making it happen”, <http://www.fastcompany.com/online/60/tina.html>

[17] Gilberto C. Gallopín, “Branching Futures and Energy Projections”, *Renewable Energy for Development*, Stockholm Environment Institute, December 1997, Vol. 10, No. 3, <http://www.sei.se/red/red9712d.html>

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

Variation #4

cooperare environmentală – la aceste configurații globale anarhice posibile, rezultate al delegitimării politicilor guvernamentalității, fragmentării regionale și dezordinii sociale datorate accelerării inechității în distribuția și acumularea bunurilor și resurselor¹⁸.

Împlinirea modernității sub efigia economiei neo-liberale constituie nucleul predictiv al scenariului totalizator TINA (*There Is No Alternative*), ce exprimă încrederea totală a companiei în anii '90 în globalizarea liberalismului, construind în 1995 două posibile scenarii, *Just Do It* și *Da Wo*, ce dezvoltă capacitățile prezumtive de răspuns economic global la ineluctabilul marș al forțelor Globalizării, Liberalizării și Tehnologiei. “There is no Alternative” înseamnă “There is no alternative to these forces” (Nu există nici o alternativă la aceste forțe)¹⁹. Primul dintre acestea presupune succesul pentru cei care vor profita rapid de oportunități într-o lume a hipercompetiției valorizând creativitatea individuală. Cel de-al doilea scenariu exploatează dimensiunea contrară a holismului, comuniunea indivizilor și acțiunea lor participativă în folosul întregului, a bunăstării planetare, constituind principalele valori ce condiționează succesul corporațiilor.

[20] "Shell Global Scenarios, 1992-2020", www.shell.com/static/aboutshell/en/downloads/our_strategy/shell_global_scenarios/global_scenarios_1992_2020.pdf

[21] Cf. Jean-François Lyotard, *Condiția Postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, Editura IDEA Design and Print, Cluj, 2003.

[22] "Shell Global Scenarios, 1992-2020", www.shell.com/static/aboutshell/en/downloads/our_strategy/shell_global_scenarios/global_scenarios_1992_2020.pdf

[24] *Ibidem*.

Condiția liberală: o nouă metanarațiune?

Figura economico-politică a acestei gândiri tehnologice se regăsește în cuplul *New Frontiers-Barricades*, două dintre scenariile planetare inițiate de Shell în 1992, la scurt timp după căderea blocadei comuniste în estul Europei, precizând două posibile reacții la contextul socio-politic al extinderii procesului de liberalizare. Deși anterioare dezvoltării implacabile a TINA în direcția expansiunii frontierelor liberale concepută în scenariile anilor 1995-1998 și, în aparență, dualiste, cele două scenarii prescriu deja scenariul totalizator al liberalizării depline a lumii, identificat drept moment al „revoluției liberale globale”²⁰, al eliminării oricărei alternative din construcția politică a viitorului global, integrându-și în discurs și anihilându-și astfel propria critică, simulacrul propriei rezistențe. În acest fel, devin paradigmatiche pentru nașterea unei ideologii atopice și ucronice, în care dezvoltarea condiției politice prezente devine singura opțiune a viitorului.

Reluând termenul folosit de Lyotard pentru a desemna miturile legitimize ale modernității iluministe, cele două scenarii se conjugă într-o recentă „metanarațiune”²¹ a progresului tehnologiei politice. Particularitatea lor o constituie însă propunerea unor reprezentări antagonice asupra viitorului, divizat între un neo-liberalism fără frontiere, ce conduce la o auto-regulare a raporturilor politice mondiale prin deschiderea noilor piețe și accelerarea dezvoltării statelor încă „nedezvoltate” – supuse tehnologizării și consumului – și o rezistență în cadrele suveranității naționale la procesul de extindere globală a „civilizației consumiste”, blocând resursele dezvoltării. „Liberalizarea poate continua și se poate dezvolta într-o lume de schimbări rapide și uneori tulburătoare, piețe noi, vaste, extrem de competitive. Numim acest scenariu *New Frontiers*. Sau poate fi restricționată și respinsă – o lume a diviziunilor și barierelor, cu spațiu limitat de manevră. Acest scenariu este denumit *Barricades*”²².

Opoziția celor două scenarii este însă pur discursivă: din prezentarea lor se constată clar ineficiența modelului restrictiv, bazat pe suveranitate națională și economie închisă. În vreme ce în cazul extinderii planetare a liberalismului este prevăzută o creștere economică a regiunilor în dezvoltare, conducând la o sporire a productivității și consumului ce generează nevoia exploatarei resurselor conform unor standarde globale, configurația fragmentară datorată rezistenței la globalizare conduce la probleme majore de exploatare a resurselor energetice, ce accentuează și mai mult inegalitatea economică planetară. Cooperarea pentru rezolvarea problemelor energetice ar conduce la înglobarea țărilor „refractare” în rețele economice internaționale în care interdependența produce o creștere generală a standardului de viață. Pe de altă parte, blocajele locale impuse liberului schimb și circulației bunurilor conduc la o firească reactivitate a blocurilor multinaționale, concretizată prin impunerea unor restricții cu privire la exploatarea resurselor petroliere țărilor exportatoare, care accentuează inegalitățile economice și, în cele din urmă, au drept rezultat surparea internă a barierelor impuse globalizării liberale.

Lectura atentă a „meta-scenariului” dezvăluie faptul că în interiorul acestor configurații economice reprezentările asupra vieții comunitare sunt cele ce suferă, în cele din urmă, cele mai profunde modificări. În fapt, în ipoteza liberalismului fără frontiere, care implică „restructurarea profundă a țărilor bogate”, internalizarea controlului de către individ devine completă, manifestându-se la nivelul cooperării în folosul comunității: „un nou spirit comunitar și o nouă definiție a comunității încep să se ivească, cu cetățeni dorind să facă sacrificii pentru binele comun dacă li se poate demonstra că aceste sacrificii vor servi efectiv la ceva ce ei apreciază, precum mediul”²³.

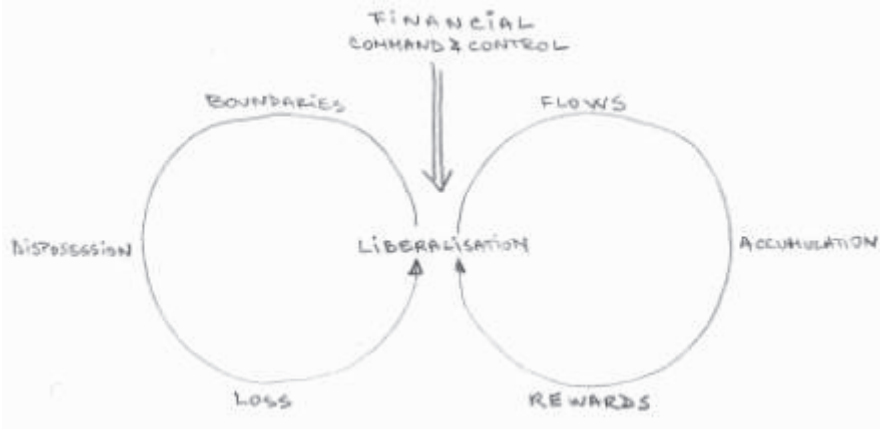
După cum se poate remarca, strategia persuasivă a „scenariilor” include în construcția sa utilizarea unor argumente de stânga, inserate în montura liberalizării ideologizate. Și nu mai puțin evidentă este utilizarea unor argumente falacioase în susținerea acestor credințe. În cea din urmă privință, argumentul pro-corporatist utilizează, spre exemplu, falsa asumptie a relației cauzale dintre liberalizare economică și democratizare²⁴, prezentă în multe dintre studiile politice de propagandă neo-liberală. Este, în mod evident, o ficțiune plauzibilă și dezirabilă, nu însă și un raționament valid: dacă democratizarea constituie o

condiție a pieței libere, ea nu poate fi însă și o consecință a opțiunii economice, așa cum arată momentan cazul Chinei, sau problematica democratizare „forțată” a Irakului, în care intervenția („salvatoare”) americană a deschis deja porțile schimburilor economice fără a putea impune o reală democratizare²⁵.

De la instrumentalizarea vieții la necrocapitalism...

De ce ar constitui însă liberalizarea globală o amenințare la adresa subiectivității, câtă vreme principiile sale sunt orientate tocmai în folosul individului și al ameliorării vieții? Ce motivații ar putea avea rezistența la expansiunea modelului economico-politic neo-liberal?

New Frontiers identifică drept posibile surse de rezistență „amenințările aduse de liberalizare vechilor interese, învinșilor și identităților etnice, religioase și culturale”²⁶. Și în acest caz, metanarațiunea „eternizării prezentului” presupune condiționarea și distorsionarea reprezentărilor cu privire la contextul actual, ce produce false ținte criticii de stânga. Argumentul „cedării” în fața expansiunii liberale este spre exemplu justificat de *eficiența* sa pe termen lung, care legitimează intervenția asupra „identităților locale”. Mutând accentul economic pe cel cultural, grefând motivațiile intervenției economice pe justificarea identitară, argumentul scenariului deteritorializează politicul din sfera culturală



pentru a-l re-instala mai bine în viața comunitară în ipoteza superiorității *în viitor* a argumentului economic.

Conceperea spațială a „granițelor” ca „bariere” – păstrătoare ale unei identități teritorial-distincte, fixe și enclavice, afirmată împotriva și în interiorul unui spațiu omogen global, este cea care distorsionează reprezentarea asupra contextului actual, concepție tot atât de utopică pe cât este conceperea globalizării în maniera unei *staze teritoriale*, specifică dominării colonizatoare. În fapt, însăși rezistența (critică) prin blocajul schimburilor economice, după cum sugerează Hardt și Negri, este, în acest context, la fel de ineficientă (și principial controlabilă) ca și reprezentarea asupra dominației globale căreia i se opune, fiind gândită conform unui fals model asupra procesului globalizării ca atare. Într-o perspectivă dinamic-deleuziană, definirea termenilor local/global implică în fapt, pentru primul termen, privilegierea barierelor reteritorializante, iar pentru situația globală, pervalența mișcării de deteritorializare²⁷.

Adoptarea acestei perspective mobile asupra ideii de „baricadă” îndreaptă chestionarea globalizării liberalismului către formele recente de „legitimare morală” a intervenției polițienești în zonele neo-barbare delimitate de politica imperială. O rațiune mai radicală a apariției unei forme subversive de rezistență locală și, aparent, externă discuției sale în termeni strict geo-politici, o poate astfel oferi chestionarea sa la nivelul politicii subiectificării, a consecințelor deschiderii acestor „noi piețe” cu orice preț *uman*. „Nivelării inegalităților” prin deschiderea „granițelor” îi corespunde, în fapt, o reteritorializare a procedurilor

[25] vezi Ash Narain Roy, "Arab World. Prospects of Democracy", in *Assian Affairs*, http://www.assianaffairs.com/june2003/viewpoint_arab_world.htm

[26] "Shell Global Scenarios, 1992-2020", www.shell.com/static/aboutshell/en/downloads/our_strategy/shell_global_scenarios/global_scenarios_1992_2020.pdf

[27] Michael Hardt, Antonio Negri, *op.cit.*, p. 44.

[28] vezi Thomas Friedman, *The World is Flat*, Farrar, Straus and Giroux, 2005.

[29] Achile Mbembe, “Necropolitics”, *Public Culture*, vol. 15, no.1, 2003, pp. 11-40.

[30] *Ibidem*. În original: “death worlds, new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to conditions of life conferring upon them the status of the living dead”.

[31] Walter Montag, “Necro-economics: Adam Smith and Death in the Life of the Universal”, *Radical Philosophy*, 134, 2005, pp. 7-17.

[32] Subhabrata Bobby Banerjee, “Live and Let Die: Colonial Sovereignties and the Death Worlds of Necrocapitalism”, *Borderlands*, volume 5, number 1, 2006, http://www.borderlandsejourn.al.adelaide.edu.au/vol5no1_2006/banerjee

impuse asupra micro-rețelelor vieții, hranei și schimburilor simbolice ce au loc în interiorul culturilor locale. Sau, altfel spus, deschiderea anumitor bariere macro-politice are loc cu prețul transformării vieții într-un instrument de schimb și, la nevoie, de exercitare a puterii în numele existenței civilizate, „salvării de ei înșiși” a grupurilor aflate în stare de excepție, cum este cazul argumentului (moral) al intervenției americane în Orientul Mijlociu. Similar analizelor lui Thomas Friedman²⁸, scenariul lansează astfel ipoteza unei lumi „fără restricții”, descentralizată și uniformă, caracterizată însă, pe de altă parte, de proceduri stricte aplicate în scopul „nivelării dezechilibrelor” economice, care nu lasă în cele din urmă nici un loc formatării private a vieții.

Problema gestionării globale a vieții reamintește formele radicale de critică a ideologiei aplicată economiei politice corporatiste în analizele postcoloniale. Reprezentând „noile colonii” ca surse de profit, gândirea corporatistă definește pentru Mbembe o formă de *necropolitică*²⁹, interesată în „menținerea stării de război permanent” datorită profitabilității contractelor pentru reconstrucție, utilizării milițiilor private sau extragerii resurselor naturale în condițiile unei regiuni aflată în „stare de excepție”. Necropolitica conduce astfel la crearea unor „lumi ale morții, noi și unice forme de existență socială în care vaste populații sunt supuse unor condiții de viață conferindu-le statutul de morți vii”³⁰, cum se întâmplă în cazul populației palestiniene. Iar forma sa *necroeconomică*³¹ privește exercitarea dreptului de „a lăsa să moară” asupra anumitor populații în numele menținerii *echilibrului și raționalității pieței* – un appendice al teoriei „mâinii invizibile”.

Conjugarea lor în *necrocapitalism*³² redefinește, prin urmare, subiectivitatea nudă sub forma „dreptului la viață” al anumitor populații în condițiile extinderii corporațiilor în zone geografice în care interesele menținerii pieței libere se dispensează de efectele „colaterale” ale instaurării democrației. Instrumentalizarea deplină a vieții prin planificarea fără rest a viitorului – reprezentarea sa ca simplă unealtă economică, reducând populația la statistica demografică a unor teritorii și la statutul de consumator-producător în slujba echilibrului pieței mondiale – nu este așadar departe de construirea unui „scenariu alternativ” în care menținerea sărăciei, alimentarea războiului, întreținerea ignoranței reprezintă contrapondera necesară a scenariului „bunăstării globale” prin stimularea consumului în țările importatoare de tehnologie – și de tehnologie de auto-guvernare.

...și înapoi

Atunci când politica asumă sarcina producerii subiectivității prin reprezentarea forțelor prezente și raporturilor lor viitoare, este evident că reprezentarea practicilor de subiectivizare ca acțiuni libere ale individului în câmpul social devine problematică. Câtă vreme conceperea sa în cadrul opoziției privat-public se dovedește inefficientă și iluzorie, cu atât mai urgentă devine sarcina de a recontextualiza însăși ideea de rezistență.

Reprezentându-și forțele viitorului, metanarațiunea neo-liberală generată de Shell acționează asupra relațiilor posibile dintre diferiții vectori ai tehnologiei de sine. Însă, prin definiție, forța nu este o entitate, ci o acțiune calitativă născută în cadrul unei relații. Nu reprezintă un subiect, ci o atitudine, o direcție de configurare. Acute devin, în acest caz, atât ruptura subiectivității de câmpul său de constituire politică, cât și reprezentările practicilor tradiționale de subiectivizare, precum cea artistică. Instrumentalizarea vieții în numele profitului și reprezentarea sa artistică alternativă într-o economie a excesului, specifică reprezentării moderne a „ rezistenței”, constrâng de această dată actul artistic nu la inventarea unor practici iraționale, ci a unor intervenții civice – operații locale asupra corpului social și a tehnologiilor care-l produc, îl conservă și dispun de resursele sale.

Perspectiva necrocapitalismului alarmează existența pașnică a subiecților politic-definiți, trăind în spațiul predeterminat al gândirii imperialiste și preocupați de ameliorarea tehnologică a propriei vieți. Instrumentalizării viitorului i se cere atunci o contra-acțiune în prezent. Se caută atunci o breșă, un spațiu de

suveranitate alternativă, iar moștenirea modernității ne furnizează practica socială denumită „artă”. Atunci când credem că arta rămâne singurul spațiu interstițial în cadrul raporturilor de forțe economice globale, refugiul pentru subiectivizarea propriei vieți biologice, este necesar să ne întrebăm în ce fel instrumentalizarea vieții poate fi transformată fără a fi pur și simplu negată și cum putem să ne reprezentăm prezentul nu sub categoria implacabilă a realului ci sub cea a posibilului. Pentru aceasta, se dovedește însă necesar să formulăm în prealabil întrebarea conexă: „cum putem ieși din logica subiectului monadic în cea a corpului social?”.

Oare acțiunea civică singulară poate constitui, în această privință, o practică de subiectivare, menită să reînsereze conștiința reflexivă a individului în rețeaua socială? Iar în acest caz, nu pot oare juca practicile de exercitare a opțiunii politice rolul a ceea ce Foucault numea, într-un alt context, „tehnici de sine”³³?

[33] Vezi Michel Foucault, « Techniques du soi », in *Dits et Ecrits*, vol.IV, 1980-1988, Gallimard, Paris, 1984. Prin termenul „tehnici de sine”, Foucault desemnează articularea practicilor corporale ca metode de auto-cunoaștere în comportamente orientate către cultivarea „grijii de sine”, din care fac parte exercițiile spirituale ale antichității elenistice și creștinismului timpuriu, spre exemplu practica lecturii, scrierea memoriilor, practicile confesionale etc.

Cristian NAE și Rozalinda BORCILĂ

A.S.C.N.O.U. Agenția Spațială de Călătorii Nocturne la Originile Universului.

Mesaje reperate de la Bordul Navetei Pământ

Ștefan TIRON

A.S.C.N.O.U. contravine atât reformelor educaționale din sistemul de învățământ oficial, cât și învățământului la distanță și cunoștințelor la pachet conferite de canalele Discovery segmentate pe civilizații, tehnologii, explorarea spațiului, etc. și servite estului Europei în *bulk*. Astăzi educația vine parcă întotdeauna de altundeva, învățământul instituționalizat rămâne inadecvat în fața multitudinii de resurse care par să fie tot timpul situate în afara claselor, în afara bibliotecilor școlare, în afara examenelor și testelor de sfârșit de an.

Călătoriile A.S.C.N.O.U. nu au fost lansate de pe nici o rampă, nu au fost hiperbugetate, ca să nu zic că nici nu au avut măcar buget. Ele continuă de un an și ceva în diferite orașe din țară: Arad, Oradea, Timișoara, Cluj. Nu a fost nici o minte centrală, nici un ordinator sau creier sub clopot la o masă de comandă plină de beculețe roșii și galbene. Adevărat, am avut ceva leduri roșii totuși. Dacă acest proiect de lansare de proiecte a funcționat, s-a întâmplat pentru că a fost conceput ca o agenție. O fantomă colectivă care chiar a propus idei, și-a dorit să schimbe și să introducă în program lucruri noi și neprevăzute. Nu a existat un public țintă, nu a existat nici un fel de cursă spațială, nici un „cine ajunge ultimul pe lună scapă turma”. Echipajele, astronauții și cosmonauții au constituit întotdeauna comunitățile și orașele unde au avut loc sesiunile de călătorii A.S.C.N.O.U. și fiecare dintre aceste orașe și comunități a avut ceva de zis, a putut modifica programul și asorta temele și oamenii invitați să vorbească. A.S.C.N.O.U. contravine atât reformelor educaționale din sistemul de învățământ oficial, cât și învățământului la distanță și cunoștințelor la pachet conferite de canalele Discovery segmentate pe civilizații, tehnologii, explorarea spațiului, etc. și servite estului Europei în *bulk*. Poate că nu există o istorie detaliată a educației prin televizor în România. Care este, de exemplu, distincția dintre reportajele de la telejurnal, reușitele patriei, arheologiile ancestrale, miracolul vieții, istoria egiptologiei, noi avânturi în știință și tehnică, sfaturi morale și medicale și apocalipsa noxelor capitaliste, toate îmbrățișate de Teleenciclopedia comunistă începută în 1965. Cum se situează spiritul enciclopedic în cadrul episodic și ciclic al Teleenciclopediei, care administra săptămânal înnoirile științifice, servind totuși porții egale de fiecare dată? Ce rol aveau vocile neîntrupate ale științei, *voice over*-ul realizat de către Florian Pitiș, Mariana Zaharescu, Lucia Mureșan? Ele păreau să traducă și să dubleze totul într-un fel de proto-limbă, acea nostratică bazată pe consultanța tehnico-științifică, familiară până la urmă tuturor indiferent de continent, bloc, cartier sau apartenență de clasă. Extrem de longevivă și populară, Teleenciclopedia e un fel de primă porție de știință popularizată, un fel de magazin științific televizat și programat cu o regularitate astronomică.



Teleenciclopedia e una din sursele posibile pentru A.S.C.N.O.U.. Sursa de căpătâi a constituit-o însă seria de episoade „Cosmos”, tradusă și difuzată la noi în anii '80. „Cosmos” a fost unul din primele seriale care și-au propus un traseu galactic, o compresiune imensă de timp și spațiu în același format televizat. Figura cheie a serialului „Cosmos” este astronomul Carl Sagan și naveta lui spațială imaginată sub formă de fulg de pădăie care pătrunde lin în inima spațiului intergalactic. De la estimări privind conținutul revoluționar al papirilor bibliotecii din Alexandria, modelele succesive de reprezentare a universului, evoluția creierului și evoluția stocării informației extrasomactice, și până la speculații cu privire la organisme și ecosisteme de pe alte planete, aproape totul este investigat. Astăzi există un *mainstream* educativ în plină reformă a învățământului. Un *mainstream* care este tot timpul parcă afectat de o penurie sistemică de mijloace tehnice, materiale școlare, materiale didactice, de salarii derizorii pentru corpul didactic, evaluări deficiente, corupția profesorilor și examinatorilor, lipsa interesului și apatia elevilor și a studenților. Apatia și dezamăgirea celor proaspăt intrați în rigorile școlii este una crescătoare, nu descrescătoare. Din discuții libere, aflăm cu stupoare că liceul era o perioadă de glorie și nu invers, o simplă perioadă germinativă unde erai controlat și supus unor constrângeri arbitrare. De obicei crezi că facultatea este mediul cel mai propice dezvoltării preocupărilor și pasiunilor tale, preocupări care, odată intrate în mediul academic, scad aproape la toate nivelele. Pasiunea și siguranța din liceu sunt înlocuite încet-încet de rutină, dezorientare și dezamăgire. Din primul an se simte un fel de răcire treptată, de moarte ineluctabilă a dorinței de a întreprinde ceva, altceva decât ceea ce ți se oferă. Astăzi educația vine parcă întotdeauna de altundeva, învățământul instituționalizat rămâne inadecvat în fața multitudinii de resurse care par să fie tot timpul situate în afara claselor, în afara bibliotecilor școlare, în afara examenelor și testelor de sfârșit de an. Rezultă un adevărat stil de viață tipic școlarului și studentului care este unul de frugalitate combinată cu o dezamăgire inoculată acolo, în clase, cu fiecare semestru în plus, cu fiecare curs predat. Este un stil de viață în care singura șansă este să te prefaci că nu auzi, că nu vezi și că ai înțeles aproape tot, fără să întrebi nimic. Nu ai cum să întrebi nimic, nu ai cum să propui nimic, pentru că programa este foarte clară și ea



trebuie executată. Dacă nu înveți să te prefaci măcar că înveți, nu reușești să treci prin viață, nu capeți titluri și calificări.

Calificarea propusă este însă tot timpul venită de altundeva, din cărți pe care nu le-ai cerut, din materii pe care nu știi de ce ți se predau, și lucruri pe care ai toate șansele să le înțelegi prea târziu. Rar ai ocazia, și atunci chiar ești fericit, când dai peste un profesor, un om care nu te condiționează în principal prin scârbă și plictiseală față de o materie. Sistemul nu face decât să își reproducă pozițiile corpului, alinierea sau scârba față de programă, statul în pauză, vorbitul în oră, copiatul la examen, acumularea de punctaje și buline. Toate astea au un farmec uriaș, dar trebuie interpretate și ca o provocare continuă. La un moment dat poate îți vei da seama că, dacă ai învățat ceva, dacă te-ai mai întors vreodată pe urmele cunoașterii căpătate din mers, cauți anumite condiții pe care nu le-ai avut, anumite situații și un anumit context în care nu ai trăit. Un context pe care nimeni nu ți-l poate livra la domiciliu și pe care tu trebuie să îl întreții și să îl formulezi în jurul tău. „Agenția Spațială de Călătorii Nocturne la Originile Universului” își propune asta.

Își propune să se folosească de contacte locale, de oameni din jurul nostru care pot oferi informații prețioase cu privire la universul din jurul nostru. Agenția a reușit să reunească coordonatele unui muzeu regional de științe naturale (Arad), ale unui teatru de păpuși (Timișoara), ale unui atelier de la Universitatea Partium (Oradea) și ale unui *medialab* independent (Cluj) în jurul unor tematici legate de cunoaștere și cosmologie. Ai putea să zici că nimic nu leagă structural toate aceste spații, dar este foarte clar acum, după sesiunile A.S.C.N.O.U. că ele pot găzdui astfel de prezentări, proiecții, instalații și programe care se desfășoară în timpul nopții. Deja când ne gândim la noapte și educație ne lovim de o barieră. Toate spațiile dedicate sunt închise publicului și curioșilor noaptea. Și cu toate acestea proiecțiile, observarea cerului și multe alte activități își au locul mai curând noaptea decât ziua. Împărțirea clasică între noapte și zi prezintă noaptea ca pe un moment de odihnă, de liniște aparentă și de detașare față de tematicile diurne. Cunoașterea și învățătura clasică este cumva puternic cuplată cultural de hiperactivitate, de atenția încordată și poziția verticală. Trebuie să stai sub un bombardament continuu de fotoni proveniți dintr-o singură sursă de lumină: steaua cea mai apropiată.



Dar acest ritm circadian oscilează puternic astăzi, noaptea devenind pentru mulți domeniu de activitate intensă, fie chiar și simpla navigare pe rețea. Eliberat de programarea diurnă, noaptea ești dispus să faci tot ce nu ți-ai permis ziua. În genere, în clasă, în timpul zilei, felul în care stai, geamurile și alte surse de lumină sunt dispuse ca să poată alunga somnul. În acest tip de educație infuzia de lumină e egală cu eradicarea oboselii. Că se întâmplă tocmai inversul, asta e altă discuție. Din aceste condiții de imobilitate și fixitate simți nevoia continuă de a te elibera și fura somn pe ascuns.

Întunericul și căldura stimulează însă odihna, relaxarea treptată și somnul. Aceste condiții sunt însă din ce în ce mai rar întâlnite. Propaganda victorioasă a eficientizării și productivismului contemporan refuză somnolența, visarea, starea dintre trezire și vis ca pe niște dușmani de clasă care trebuie amânați și împinși în limita dedicată de la sfârșitul zilei – zi care, însă, nu mai are sfârșit.

Din cauza luminilor orașului nu mai putem vedea Calea Lactee, și poate e nevoie de situații neobișnuite, însă confortabile, ca să redescoperi un spațiu de muzeu, o clasă sau un alt mediu diurn. Transformând spațiul din jur într-un fel de navetă imaginară, ai posibilitatea să vezi dacă acel spațiu este locuibil și cum îl poți locui altfel decât îți spun alții că se poate. Vezi dacă îl poți împărți și cu alții și dacă nu cumva asta este condiția ideală în care poți să parcurgi și să grupezi informații care îți sunt administrate aleatoriu la televizor, în școli sau facultăți. Aici ai ocazia să îți creezi propriul spațiu, propriul vehicul cu ajutorul căruia să poți călători prin istoria științei, prin cosmos sau de-a lungul erelor geologice, de când există viață pe planeta Terra.

A.S.C.N.O.U. și piloții noștri și-au propus acest parcurs și sunt gata, cred, să meargă până la marginile universului care expansionează chiar acum, în timp ce scriem.

Ștefan Tiron s-a născut în 1976 în România, a studiat și a trăit în Germania (Berlin) și în SUA (Anchorage, Philadelphia) și are o diplomă în Istoria și teoria artei la Universitatea de Artă din București. Se ocupă cu traficarea informațiilor între câteva orașe, scene, zone geografice, între științele naturale și arte, promovând zgomotul, subculturile locale ale tinerilor și mișcările contra-culturale. De curând coordonează un proiect educațional alternativ: <http://cozzzzzzzzmonautica.blogspot.com/>, care face turul diferitor orașe din România.



S.A.N.V.O.U.

The Spatial Agency for Nocturnal Voyages to the Origins of the Universe.

Messages received on board of the Spaceship Earth

Ștefan TIRON

The S.A.N.V.O.U. is opposed to the educational reforms in the official education system, as it is also opposed to the long distance education and to the take-out knowledge provided by the Discovery channels, divided in categories civilization, technologies, spatial exploration, etc. and offered in bulk to the East of Europe.

Today, education always seems to come from somewhere else, as the official education system is rendered inadequate by its incapacity to provide a multitude of resources resources that always seem to be found outside the classrooms, outside the school libraries, outside the examinations and final tests.

The voyages of the S.A.N.V.O.U. had no launching pad and no hyper-budget; in fact, they had no budget at all, to be frank. They have been going on for more than one year in different cities in the country: Arad, Oradea, Timișoara, Cluj.

There was no mastermind, no computer, and no brain in a glass case operating a control board filled with little red and yellow bulbs. There were a few red lights, though. If this project launching project really functioned, it functioned because it was conceived as an agency. A collective ghost who really put forward ideas, who wanted to bring change and insert new and unexpected things into the program. There was no target-audience, no spatial race, nothing of the kind: “who is the last on the moon is a rotten egg.”

The crew, the astronauts and the spacemen were always the communities and the cities where took place the traveling sessions of the S.A.N.V.O.U. and each of these cities and communities had something to say, being able to modify the program and fit together the themes and the people invited to speak. The S.A.N.V.O.U. is opposed to the educational reforms in the official education system, as it is also opposed to the long distance education and to the take-out knowledge provided by the Discovery channels, divided in categories civilization, technologies, spatial exploration, etc. and offered in bulk to the East of Europe.

Perhaps there is not a detailed history of the education through television in Romania. For instance, what is the difference between the reports in news bulletins, the achievements of the country, the ancestral archaeologies, the miracle of life, the history of Egyptology, the most recent breakthroughs in science and technology, the moral and medical counseling and the apocalypse of the capitalist toxic waste; they have all been embraced by the communist *Teleenciclopedia* that started in 1965. How did the encyclopaedic spirit fit the episodic and cyclic framework of the *Teleenciclopedia*, who used to manage on a weekly basis the scientific novelties, yet serving equal portions each and every time? What was the part played by the incorporeal voices of science, by the voice-over of Florian Pitiș, Mariana Zaharescu, Lucia Mureșan? They seemed to translate and dub everything in

a sort of proto-language, a nostratica based on technical and scientific consultancy that was familiar virtually to everyone, irrespective of their continent, apartment building, neighborhood, or social class.

As an exceptionally long-lived and popular show, *Teleenciclopedia* is a sort of first serving of vulgarized science, a type of scientific magazine made for television and scheduled with astronomical regularity.

Teleenciclopedia is one of the possible inspiration sources for the S.A.N.V.O.U.; yet, its main source was the “Cosmos” series, translated and broadcast in Romania in the '80s. “Cosmos” was one of the first series that embraced the idea of a galactic itinerary, of a huge time and space compression within the same television format. The key character of the “Cosmos” series was the astronomer Carl Sagan, with his spaceship imagined as a dandelion down that goes deep into the core of the intergalactic space. Almost everything is investigated, from the revolutionary content of the scrolls in the library of Alexandria, the representation of the universe in its successive patterns, the evolution of the brain and the evolution of the extra-somatic information stocking, to the speculations about organisms and ecosystems on other planets.

Nowadays, at the height of the reform of the education system, there is an educational mainstream. A mainstream than seems to be constantly afflicted with a systemic scarcity of technical means, school auxiliaries, and didactic auxiliaries, with ridiculous pay checks handed to the teachers, with deficient evaluations, with the corruption of teachers and examiners, with the lack of interest and apathy of the pupils and students. The apathy and disappointment of those who have just recently become acquainted with the strictness of school rules are increasing, not decreasing.

While discussing openly, we find out with amazement that high-school used to be a time of glory, not a mere germinal period during which one is controlled and subjected to arbitrary coercions. One usually thinks that the university environment is particularly favorable for enhancing one's interests and passions. Once one enters the academic environment, these interests start to drop at almost every level. The passion and self-confidence one felt during high-school are being slowly replaced by dullness, confusion and disillusionment. From the first year even, one feels a sort of gradual cooling, an implacable death of the desire to do something, something else than what is in store for him or her.

Today, education always seems to come from somewhere else, as the official education system is rendered inadequate by its incapacity to provide a multitude of resources resources that always seem to be found outside the classrooms, outside the school libraries, outside the examinations and final tests. The result is a particular lifestyle characteristic to the pupil and to the student, which combines frugality with the disappointment inoculated there, in the classroom, with each new semester, with each new lecture. With such a lifestyle, your only chance is to pretend that you do not hear, that you do not see, and that you understood almost everything, without ever asking a question. There is nothing to ask, there is nothing to suggest, because the curriculum is crystal clear and must be carried out as such. If you do not learn how to fake learning, you will not make it through life, you will not acquire titles and qualifications.

The qualification suggested to you always comes from somewhere else, from books that you did not ask for, from disciplines whose teaching makes no sense to you, and from things that you will probably understand too late. It happens very rarely and if it happens, you feel really happy to come across a teacher who does not inspire repulsion and disinterest for the discipline he or she teaches. The system does nothing else than reproduce its bodily postures, the conforming to or the rejecting of the curriculum, the spending of the breaks, the talking in class, the cheating on the exams, the acquiring of scores and points. All these are tremendously delightful, yet they must be also seen as a perpetual challenge. At a certain point you might realize that having learned something and following the trace of the knowledge acquired in passing, you are in search of certain conditions that were not there, of certain circumstances and of a certain context that remained unlive. A context that no one can deliver at your door, one that you have to create and maintain around you. This is the aim of the “Spatial Agency for Nocturnal Voyages at the Origins of the Universe.”

The Agency intends to capitalize on the local contacts and on the people who can share valuable information about the universe around us. It succeeded in bringing together the coordinates of regional museums of natural sciences (Arad), puppet theatres (Timișoara), a workshop of the Partium University (Oradea) and an independent media



lab (Cluj) around several themes related to knowledge and cosmology. One could argue that these spaces do not share a structural connection; nevertheless, after the sessions of the S.A.N.V.O.U., it became quite clear that they can host a whole variety of presentations, projections, installations and programs taking place at night-time. We already encounter a barrier when we envision a relation between night and education. All spaces dedicated to knowledge are closed to the public during night-time. And yet, the hours of the night are much more suitable for projections, the studying of the sky and many other activities. The classical division between day and night sees night as a time for rest, as a moment of apparent tranquillity and detachment from the diurnal preoccupations. Classical knowledge and learning have a strong cultural bond with hyperactivity, concentration and the vertical position. One has to be submitted to a continual raid of photons coming from a single light source: the closest star. But this circadian rhythm is strongly oscillating nowadays, when night has become for many a time for intense activity, even if this means mere net surfing. Free from the diurnal scheduling, you are tempted to do during the night all the things you cannot afford to do during the day. Generally, in the classroom, during the day, the position of your body, the windows and other sources of light are meant to chase sleep away. In this type of education, the light infusion equals the suppression of tiredness. The fact that, usually, the opposite occurs is another topic entirely. In these circumstances of immobility and fixity, you constantly feel the need to unwind and steal a few minutes of sleep. Darkness and warmth stimulate rest, gradual relaxation and sleep. But these conditions are ever more rarely encountered. The triumphant propaganda of the

contemporary efficiency and productiveness rejects slumber, dreaminess, the state between watchfulness and dream, which are considered class enemies that must to be postponed and relegated to the end of the day. A never-ending day, though. Because of the city lights we cannot see the Milky Way anymore, and maybe we need unusual yet comfortable situations in order to rediscover the space of a museum, of a classroom or of another diurnal environment. By turning the space around you into a sort of imaginary spaceship, you get the chance to see if that place is habitable and if you can inhabit it in a way that is your own. You find out if you can share it with others, and if this is not by any chance the ideal prerequisite for understanding and grouping together the information that television, school or university randomly provide. Here you get the chance to create your own space, your own vehicle for travelling across the history of science, across the cosmos or the geologic eras that divide life of the planet Earth. S.A.N.V.O.U and our pilots embraced this itinerary, and I believe they are ready to go all the way to the margins of the universe, which are expanding as we speak.

Ștefan Tiron was born in 1976 in Romania, studied and lived in Germany (Berlin) and the US (Anchorage, Philadelphia) and has a degree in the History and Theory of Art at the Art University Bucharest. He is busy trafficking information between several cities, scenes, geographic areas, between the natural sciences and the arts, promoting noise, local youth subcultures and counter-cultural moves. Recently he is co-ordinating an alternative education project: <http://cozzzzzzzzmonautica.blogspot.com/>, touring different Romanian cities.

Translated by Irina Scurtu



Amintirile unei video-activiste*

Joanne RICHARDSON

Născută în București, România, Joanne Richardson locuiește, în prezent, între Cluj și Berlin. A urmat cursuri postuniversitare în filosofie, literatură și studii de film la NYU și Duke University. Președinte al Asociației D Media din Cluj (<http://www.dmedia.ro>), un ONG care organizează conferințe și *workshop*-uri pe teme de media digitală și coordonează un grup de producție video. Este editor al *webzine*-ului *Subsol* (<http://subsol.c3.hu>) și a editat *Anarchitexts: Voices from the Global Digital Resistance* (Autonomedia Press, NY, 2003) și *Geert Lovink: Cultura Digitală* (Editura Idea, Cluj, 2004). Autoare a unor eseuri asupra recentelor mișcări sociale, istoriei stângii, postcomunismului, muncii imateriale, *software*-lor *open source*, *copyleft*-ului, mediilor tactice, filmului și video-ului experimental. În prezent finalizează o carte asupra mitologiilor Internetului.

Video-activismul s-a născut din recunoașterea faptului că mass-media este controlată de elite puternice și că, chiar dacă pretinde că slujește interesul democratic al publicului de a fi informat, interesele sale reale, sursele sale de sprijin financiar, conducerea sa ierarhizată și procesele de luare a deciziilor rămân toate ascunse în spatele ușilor închise. Este foarte important să se contracareze aceste practici prin luarea în considerare a perspectivelor și dorințelor oamenilor obișnuiți și ale grupurilor marginalizate și prin asigurarea unui proces de producție cât mai democratic, mai non-ierarhic și mai transparent posibil.

Am plecat din București la vârsta de nouă ani. Părinții mei erau refugiați pe motive politice. Am primit azil politic în Austria, iar mai târziu ne-am mutat la New York. Am avut parte de o copilărie precară, dar privilegiată, în sensul că am învățat la unele dintre cele mai bune școli din America – aceste fabrici sociale ce produc intelectuali marxiști. Apoi am renunțat să-mi mai dau doctoratul, am plecat din SUA și am venit în România să mă fac video-activistă. Vreme de mulți ani am respectat aceleași canoane și reguli de etichetă ca majoritatea activiștilor media occidentali. Însă acestea mi s-au părut mereu ciudate, ca și cum le vedeam în afara contextului lor și le auzeam rostite într-o limbă străină pe care o înțelegeam doar în parte.

Ce înseamnă video-activismul astăzi? Fie că e vorba de marile demonstrații împotriva Organizației Mondiale a Comerțului, sau de măruntele proteste împotriva Sky TV de la Roma, vezi aproape la fel de mulți oameni cu camere video ca și protestatari. Acestea ajung acolo unde camerele de televiziune nu pot pătrunde, oferind informații în direct despre evenimente ignorate sau prezentate în mod fals, documentând abuzurile poliției sau punând sub semnul îndoielii neutralitatea mass-mediei. Video-activismul zilelor noastre își are rădăcinile în mișcările media alternative ale anilor '60 și '70. Deși presa de opoziție cu un conținut alternativ a apărut încă din secolul al XIX-lea, aceasta privilegia poziția intelectualilor și menținea ierarhii structurale ale cunoașterii. Multe dintre mișcările sociale ale anilor '60 și '70 s-au evidențiat prin dorința de a provoca schimbări sociale nu prin intermediul ideilor alternative, ci prin însuși procesul de producție, transformându-i pe spectatori în producători și abolind distanța dintre specialiștii care creează cultura și consumatorii pasivi ai acesteia.

În perioada anilor '60, filmul documentar a devenit inițial reflexiv și nesigur de sine, punând sub semnul întrebării perspectiva sa mediatoare în încercarea de reprezentare a realului. Cinematograful american direct a căutat să obțină o

reprezentare mai veridică, un soi de transparență pură, menținând mâna călăuzitoare a realizatorului de film, dar înlăturând, pe cât posibi,l perspectiva subiectivă și stilul acestuia. Prin contrast, *cinéma vérité*-ul francez a introdus camera și pe realizatorul de film direct pe ecran, atrăgând atenția asupra inevitabilității medierii și a naturii construite a oricărei reprezentări. Unele experimentări mai radicale au căutat să abolească pe de-a-ntregul reprezentarea, dându-le oamenilor obișnuiți uneltele necesare pentru a-și produce propriile imagini cu ei înșiși. Consecința logică a respingerii medierii a fost dispariția artistului documentarist și a artificiei lui însuși. Surprinderea cât mai fidelă a realului însemna, până la urmă, democratizarea producției de imagini prin punerea acesteia la îndemâna tuturor – iar faptul că mijloacele video sunt portabile a făcut ca acest lucru să fie și mai simplu. În 1968, Bonny Klein și Dorothy Henaut au folosit noul Sony Porta-Pak la realizarea materialului *Challenge for Change* pentru Comitetul Național de Film din Canada. Ele au colaborat cu oameni din diferite regiuni ale țării, inclusiv din mahalalele orașului Montreal, ajutându-i pe aceștia să realizeze materiale proprii despre comunitatea lor. Încă de pe vremea aceea, țelul cel mai ambițios al video-activiștilor era să îi includă pe non-experti în procesul de producție. Modificările de formă sau stil au fost lăsate pe planul al doilea, fiind considerate mai puțin importante și mai puțin radicale. Aceeași idee călăuzește și video-activismul de astăzi – diferența fiind proliferarea materialelor video-activiste grație echipamentelor ieftine și Internetului.

Video-activismul a fost uneori criticat pentru faptul că este repetitiv, convențional din punct de vedere stilistic și pentru că produce nenumărate imagini ale unor demonstrații care arată toate la fel și care se contopesc una cu alta. Căutarea instantaneității, a „documentului” nemediat duce adesea la ignorarea unor aspecte precum forma, stilul, tehnicile de montaj sau publicul. La celălalt capăt al spectrului, care este mai caracteristic artistului video transformat în activist, s-a înregistrat o revenire la tradiția constrângătoare a clasicului *auteur* de film care își încorporează subiectele în teorii pre-formulate. Când a prezentat câteva fragmente dintr-un material video nefinalizat despre construirea unei conduite de petrol în regiunea Mării Caspice, Ursula Biemann a mărturisit că i s-a părut „enervant” faptul că țăranii care locuiau de-a lungul porțiunii pe unde avea să treacă acea conductă fuseseră fericiți să primească bani în schimbul pământului lor și nu aveau nici o intenție să opună rezistență. Realitatea nu se prea potrivea cu povestea pe care dorea ea să o spună. Acesta nu este un exemplu izolat – mulți artiști activiști își lasă propria voce (sau mai bine spus ideile împrumutate de la teoreticienii la modă) să acopere imaginile. În vreme ce prima formă de video-activism, care încearcă să lase „faptele” neretușate să vorbească de la sine, se poate dovedi repetitivă, defectuoasă din punct de vedere stilistic, și riscă să cadă pradă naivității transparenței pure ce caracteriza cinematograful direct, cea de-a doua întruchipează adesea cele mai rele aspecte pe care militantismul le-a lăsat moștenire de-a lungul istoriei.

Situaționiștii și gruparea post-situaționistă OJTR (*Organisation des Jeunes Travailleurs Revolutionnaires*) îi criticau cândva pe militanți pentru faptul că își lăsau dorințele subiective și energiile creative să se subordoneze unei corvezi marcate de rutină și repetabilitate – tipărirea și distribuirea de foi volante, lipirea de afișe, pregătirea pentru demonstrații, participarea la întruniri, angajarea în discuții nesfârșite despre protocoale de organizare. Însă ei au omis să analizeze un fapt foarte important, și anume originea militaristă a militantismului și consecințele acesteia. Cei dintâi militanți au fost ostașii lui Dumnezeu care apărau religia creștină în timpul Evului Mediu. Având drept imbold o viziune intransigentă a totalității, ei erau dispuși să facă orice era necesar pentru a câștiga războiul celor drepți. Militanții revoluționari dovedesc o asemănare stranie cu rudele lor din vechime: aceeași intransigență, aceeași dorință de a cuceri și converti, precum și același spirit de supunere. Însă militanții nu își reprimă dorințele fiindcă sunt masochiști, așa cum susținea OJTR. Ei își subordonează necesitățile imediate unei pasiuni coplășitoare (unei cauze supreme), de dragul căreia toate celelalte lucruri sunt sacrificate. Ei consideră că

* Cluj, 2006. O versiune precedentă a acestui text a apărut în *ArtMargins* (www.artmargins.com).

se află în toiul unui război, o stare specială care cere o comportare extraordinară și sacrificii temporare. Militanții nu militează pentru ei înșiși; ei își pun viețile în slujba acelei categorii sociale pe care o consideră cea mai asuprită (sau, mai precis, în slujba propriilor idei despre nevoile celor asupriți). Acest avangardism indirect îi privilegiază pe intelectuali și teoria corectă, mai ales atunci când realitatea pare să o contrazică. Cu toate intuițiile lor pătrunzătoare legate de conștiința deficitară a militantismului, situaționiștii au sfârșit prin a o recicla: ei au susținut că, în mai '68, proletarii voiseră, de fapt, să înfăptuiască o revoluție, însă „s-au dovedit incapabili să-și susțină cauza cu adevărat”, deoarece duceau lipsă de „o teorie coerentă și organizată” – cu alte cuvinte, aveau nevoie ca Internaționala Situaționistă să le explice ce voiseră de fapt să spună dar nu reușiseră.

Sunt multe aspecte ale militantismului cu care nu m-am împăcat niciodată – avangardismul său, atitudinea conflictuală, asumarea revoluției ca teatru al machismului politic. Când am revenit în România, am perceput atitudinea generală de neîncredere cu privire la politica militantă drept o șansă de a lăsa în urmă tradiția sa viciată și de a o lua de la zero. Scriam cândva cu entuziasm despre o nouă paradigmă a colaborării de grup care apăruse la începutul anilor '90 în Europa de Est – o alternativă conștientă la declarațiile publice și proclamațiile intransigente care au marcat nu doar militantismul de stânga, ci și istoria avangardei. S-a dovedit însă că optimismul meu era exagerat. După șaptesprezece ani, scepticismul la adresa militantismului s-a transformat într-o denunțare categorică a politicii de stânga și într-o scuză pentru resemnarea pasivă. Această situație este, într-o anumită măsură, consecința campaniilor de dezinformare de dinainte de 1989, care au făcut ca „stânga” să fie percepută pur și simplu ca puterea *de facto* a aparatului de stat comunist. Un rol important a jucat însă și noua mistificare privitoare la „postcomunism” promovată de cei care au ajuns la putere. La suprafață, postcomunismul apărea ca o descriere geografică, neutră, referitoare la țările foste comuniste. Însă dincolo de suprafață, postcomunismul era puternic subminat de prejudecăți negândite și de judecăți de valoare. Se pleca de la asumptia că sistemul comunist se prăbușise și că acesta se dovedise a fi un drum închis; lecția învățată din această tragedie a istoriei era că toate formele de control statal sunt totalitariste și că singura cale de a obține democrația este eliberarea pieței de toate constrângerile. Acest fatalism a devenit premisa necesară ce justifică politicile neoliberale de liberalizare a prețurilor, dereglementare a statului și privatizare. Dincolo de aspectele sale politice și economice, postcomunismul adăpostea, de asemenea, asumptii tacite despre boală și sănătate mintală, vizibile mai ales în metafora condescendentă a „terapii de șoc”, menite să îl vindece pe *homo socialisticus* de maladia sa. Interiorizând acest discurs al patologiei, intelectualii își denunțau istoria nefericită și așteptau ziua în care România avea în sfârșit să devină „normală”, asemenea restului lumii. În spatele limbajului postcomunist și normalizării se ascundea presupunerea că toate neajunsurile tranziției erau mai degrabă efecte ale sechelelor rămase în urma trecutului comunist și ale lipsei unei piețe capitaliste propriu-zise, decât o reflectare a exceselor sale.

Mass-media a amplificat această confuzie, respingând orice critică adusă capitalismului drept nostalgie după dictatura comunistă. Un articol recent al lui Cristian Câmpeanu, publicat în *România Liberă*, identifica mișcările anti-globalizare, sindicaliste și de mediu drept simptome ale unei dorințe patologice de revenire la comunism și drept o atitudine de „respingere” a principiilor democratice ale „societăților deschise”. Dorina Năstase de la CRGS, unul dintre principalii organizatori ai unui eveniment desfășurat la București și autointitulat „Forumul Social Român”, a răspuns criticilor aduse de membrii Indymedia Romania (care afirmaseră că forumul era o inițiativă birocratică și elitistă căreia îi lipsea deschiderea și transparența), numindu-i pe aceștia „staliști”. În ceea ce privește postcomunismul, problema nu este că acesta respinge trecutul comunist, ci că o face în mod superficial și oportunist și că scopul său ultim nu este să emită judecăți despre istoria regimurilor comuniste, ci să discrediteze orice idei noi care invocă noțiunea de comun, de colectiv, de public sau chiar activismul

însuși. Această interdicție de a folosi anumite cuvinte din cauza trecutului lor comunist controversat este o renegare a gândirii. Activismul este evitat deoarece înainte de 1989 acesta era legat de acțiunile membrilor de partid care făceau propagandă de la tribunele uzinelor și în spații publice. Însă este vorba de o percepție deformată. În sensul său cel mai radical (întorcându-ne până la originile cuvântului), activismul este o recunoaștere a faptului că lumea se poate schimba în direcția dorințelor și năzuințelor noastre numai atunci când acționăm pentru a face ca această transformare să devină realitate, și nu doar așteptând ca altul să o facă în locul nostru. Când activismul este scos în afara legii, când nu mai poate fi nici măcar contemplat, are loc o legitimare implicită a opusului său. Pasivitatea devine realitatea cotidiană corespondentă.

Împreună cu câțiva prieteni, am inițiat în 2003, la Cluj, D Media (<http://www.dmedia.ro>). Intenția noastră era de a crea un context pentru activismul media, inexistent până atunci, și să facem ca practica auto-organizării să devină mai contagioasă. Am organizat inițial conferințe și *workshop*-uri menite a populariza idei puțin cunoscute, precum *do-it-yourself media*, *net radio*, *free/open source software* și *copyleft*, iar din 2004 atenția noastră s-a îndreptat aproape exclusiv spre producția video. Reputația de grup video-activist este una stingheră în România. Iar video activismul a însemnat, într-adevăr, o pornire de la zero. Spre deosebire de alte țări comuniste, România nu a avut nici o alternativă, nici o contra-cultură sau tradiție a filmului ori materialului video experimental. Festivalurile de film experimental, asemenea celor din Iugoslavia anilor '60 sau mișcările precum *noul val* din Cehia, sau un studio de stat similar celui maghiar *Bela Balazs*, care producea filme experimentale provocatoare la adresa politicii în anii '70 și '80, erau de neconceput în contextul românesc. Singurele producții experimentale, semi-activiste erau în întregime clandestine, ca în cazul filmului lui Ion Grigorescu despre o conversație fictivă cu Ceaușescu, pe care autorul l-a ascuns de teama de a nu fi descoperit sau al filmelor grupului Kinema Ikon, care nu au fost difuzate public decât după 1989. Nici după 1989 nu a avut loc o mare dezvoltare a filmului experimental sau a materialului video activist. Din cauza costurilor prohibitive și în lipsa unei tradiții, producția video și de film s-a rezumat la școala de teatru și film sau la câteva departamente artistice, cu profesori cumpliți și tehnologii arhaice. Și astăzi lucrurile stau cam la fel: cu excepția câtorva artiști, cei mai mulți oameni încă nu au acces la producția video. Iar printre artiști, materialul video rămâne una dintre cele mai puțin populare forme de expresie.

Primul proiect video al D Media a fost *Real Fictions* („Ficțiuni adevărate” – 2004-2005), o serie de patru documentare experimentale realizate în colaborare cu voluntari din Cluj, cu vârste cuprinse între cincisprezece și douăzeci de ani. Fundalul imediat al proiectului *Real Fictions* a fost apatia generală a tinerilor față de implicarea politică și lipsa de experiență în privința auto-organizării, care îi determină adesea să se resemneze cu faptul că nu au nici o putere de a schimba lucrurile și să-și îndrepte privirile către un lider puternic care le promite să-i salveze. PRM, partidul de extremă dreaptă, s-a descurcat de minune în acest context, având membri în parlament și un candidat la președinție cu simpatii xenofobe foarte puternice care a obținut mai bine de 30% din voturi la alegerile din 2000. O mare parte dintre susținătorii săi au mai puțin de 25 de ani. Cele două materiale la care am colaborat, *Folklore* („Folclor”) și *Paint Romanian* („Vopsește românește”), au abordat în mod direct dezvoltarea naționalismului și extremei drepte în România, de la partidele politice gen PRM până la micile grupuri neofasciste precum Noua Dreaptă, care militează pentru o soluție finală în chestiunea Țiganilor și pentru reintroducerea homosexualității pe lista infracțiunilor. *Folklore*, cea mai lungă dintre lucrări și cu un caracter documentar mai pronunțat, pornește de la realitatea cotidiană a orașului Cluj, dezvăluind temerile și frustrările care i-au determinat pe cei mai mulți locuitori să îl aleagă primar al orașului, trei mandate la rând, pe Gheorghe Funar, naționalist extremist și membru PRM. Proiectul trece de asemenea dincolo de Clujul de astăzi, dezvăluind istoria naționalismului, de la Garda de Fier la regimul lui Ceaușescu și menținerea prezenței sale în cultura tradițională a zilelor noastre. *Paint Romanian*

este un montaj ritmic pe un fundal muzical, alcătuit din sute de instantanee ale obiectelor tricolore și monumentelor ce reflectă obsesiile naționaliste ale Clujului în timpul mandatului de primar al lui Funar. *Behind the Scene* („În spatele scenei”) prezintă felul în care artiștii tineri privesc efortul lor de a-și câștiga existența, deficiențele instituțiilor care promovează arta contemporană în România și importanța spațiilor administrate de artiști. Cel de-al patrulea proiect video, *Open*, care a fost filmat în Croația, în 2004, pe durata desfășurării „Transhackmeeting”, prezintă implicațiile politice și economice ale mișcării *Free/Open Source Software*. (Pentru download, <http://www.dmedia.ro/04video-e.htm>)



Proiectul *Real Fictions* a încercat să elimine diferența dintre experții și consumatorii de media, prin implicarea adolescenților din spațiul respectiv în procesul realizării video. Însă, în ciuda intenției noastre de a acorda voluntarilor statutul de parteneri egali, aceștia au continuat să ne considere pe noi experții însărcinați cu luarea deciziilor importante. Mulți dintre ei voiau să călătorească și să învețe câte ceva, însă fără să se implice îndeaproape în totalitatea procesului, fără să participe la multe întâlniri, fără să petreacă prea mult timp făcând muncă de cercetare și fără să lucreze ore suplimentare la montaj. Ne întrebăm de ce nu a „prins” oare ideea de auto-organizare? Avem tendința să idealizăm auto-organizarea ca pe un simbol al libertății, ca pe o capacitate de a ne exercita drepturile și posibilitățile nelimitate. În realitate însă, această libertate nu înseamnă doar bucuria de a ne descoperi creativitatea latentă, ci și povara responsabilității și muncii asidue. Suntem, de asemenea, tentați să idealizăm structurile deschise, percepându-le asemenea unui panaceu, ca și cum toate problemele sociale și economice ar dispărea, pur și simplu, dacă toată lumea ar avea ocazia de a se implica și de a comunica fără constrângeri – o utopie liberal-democrată perfectă. Însă deschiderea nu trebuie să însemne o schimbare sistemică sau chiar o cultură în care fiecare să gândească pentru el; forumurile deschise și *site*-urile pe care publicarea este liberă au devenit pepiniere unde rasiștii își reciclează toate prejudecățile și nevrozele lăsate moștenire de culturile lor. Afirmarea deschiderii poate deveni sinonimă cu tirania, dacă nu se preocupă în mod simultan de modul în care funcționează ideologia prin impunerea de idei standardizate și prevenirea gândirii critice și a intereselor pe care le servește aceasta. Într-o societate predominant patriarhală, homofobă și rasistă, deschiderea și „libera expresie” pot însemna pur și simplu impunerea vocii majorității pentru suprimarea drepturilor minorităților. Iar modurile de comunicare „rizomatice” nu sunt neapărat progresive. Cea mai nouă proliferație în domeniul mediei auto-organizate de tip *do-it-yourself*, se datorează grupurilor neofasciste, care au propria variantă Indymedia (rețeaua Altermedia) și propriile *zine*-uri, *net.radiouri* și *blog*-uri.

Deoarece s-a concentrat exclusiv asupra procesului de producție, proiectul *Real Fictions* a acordat prea puțină atenție lucrărilor finalizate și difuzării lor. Privind retrospectiv, impactul asupra vieții de zi cu zi a voluntarilor noștri pare să fi fost foarte redus în comparație cu impactul pe care l-ar fi putut avea proiectele video dacă ar fi fost avute în vedere segmente de audiență mai largi. Această concluzie este tributară specificității situației din România. Câțiva prieteni activiști din Italia m-au întrebat, la un moment dat, despre mișcările sociale din România și am fost nevoită să le mărturisesc că acestea de fapt nu există, cel puțin nu în forma la care se gândeau ei. „Societatea civilă” există, așa cum există mii de organizații non-guvernamentale care primesc fonduri din străinătate pentru acțiuni așa-zis umanitare și pentru a promova integrarea europeană. Însă grupurile auto-organizate, care au pornit de la zero și care activează fără a avea un cadru legal sau o structură instituțională și mai ales acelea care au o atitudine critică atât la adresa naționalismului din România, cât și la aceea a „tranziției” țării către capitalismul global, pot fi numărate pe degete. În Italia, mișcări precum Telestreet sau Indymedia Italy au o vastă rețea de sprijin alcătuită din centre sociale și sute de mii de oameni. Încercarea de a promova un etos de tip *do-it-yourself* în România cu câte o mână de voluntari este lipsită de acest context preexistent. Iar problema reală pare a se afla în altă parte: într-un discurs hegemonic aspectele reprimite nu ajung niciodată în conștiința publică. Decât să faci proiecte video pentru un grup restrâns de artiști sau pentru două-trei cluburi subterane, pare a avea mai mult sens să provoci publicul tradițional să-și pună întrebări despre felul în care își percepe propria lume.

Al doilea proiect video realizat de noi, *Made in Italy* (2005-2006), a fost o colaborare cu Candida TV (<http://candida.thing.net>), un colectiv activist de la Roma. Materialele video se axează pe de-localizarea companiilor italiene în România și pe migrația forței de muncă românești spre Italia. La ora actuală există în România 16 000 de companii italiene, iar unele orașe, precum Arad sau Timișoara, au fost literalmente transformate în Mici Italii. Realitatea investițiilor străine s-a dovedit foarte diferită de angajamentul inițial: regulile de muncă nu au fost respectate, condițiile de lucru sunt proaste, sindicatele lipsesc, iar multe companii s-au mutat spre est când salariile au început să crească, lăsându-i pe lucrători fără un loc de muncă de la o zi la alta. Mulți oameni au preferat să plece să muncească în străinătate decât să concureze pentru slujbe plătite cu 70 de euro pe lună la firmele italiene din România. Italia a devenit principala destinație a emigranților români, cu o cifră estimată la două milioane de muncitori, cei mai mulți clandestini. Ni s-a părut important să evidențiem această legătură, deoarece discursul public din România, lipsit de o perspectivă critică, a ridicat în slăvi investițiile străine ca pe un panaceu ce avea să salveze națiunea. Acest lucru este și mai adevărat acum, într-o perioadă de apogeu a euforiei privind UE și după venirea la putere a guvernării neo-liberale în 2004. Noua putere a făcut toate eforturile posibile pentru a promova de-localizarea companiilor străine în România, introducând un impozit total de 16% care a transformat țara într-un paradis fiscal pentru corporații și propunând o reformă a codului muncii care să suprima contractele colective de muncă, să introducă norma contractelor temporare, să prelungească săptămâna de lucru și să faciliteze concedierea muncitorilor.

Materialele video din compilația *Made in Italy* introduc o contra-narațiune care o însoțește pe cea principală, însă nu este vorba de o narațiune spusă de o voce unitară. Documentarele încearcă, de obicei, să creeze o senzație de autenticitate și totalitate care să îl facă pe privitor să se identifice cu mesajul lor. Stilul montajului este unul dintre principalele elemente care creează senzația de totalitate (ducând la identificare) sau o subminează. Montajul pe bază de asociere este cumulativ – se adaugă imagini și voci concordante pentru a se crea un tablou omogen. Montajul dialectic, așa cum l-a definit Eisenstein, trece dincolo de simpla adăugare prin prezentarea unui conflict al contradicțiilor. Însă montajul dialectic își are și el limitele sale, care sunt limitele dialecticii înseși: migrează între cupluri idealizate de contrarii (precum burghezia și proletariatul în *Strike*), iar rezultatul este previzibil. Aranjamentul de sunet și imagini poate fi și el disjunctiv fără a fi gă

dialectic, prin înfățișarea mai curând a unei multiplicități, decât a unei lumi făcute din contradicții în alb și negru. Materialele video din *Made in Italy* prezintă punctele de vedere discordante ale patronilor companiilor italiene, reprezentanților instituțiilor culturale italiene, ale muncitorilor, șoferilor de taxi, artiștilor, studenților, liderilor sindicali și emigranților români din Italia. Iar între diverșii „autori” de la D Media și Candida TV care au pus laolaltă narațiunile există, de asemenea, diferențe în ceea ce privește perspectivele, stilurile de filmare și opiniile legate de montaj, iar toate acestea împreună au făcut ca un punct de vedere unic să fie imposibil. Drept urmare, narațiunea se derulează prin disjunctii și devine tot mai complicată pe măsură ce înaintează. Nu există un univers unificat, ci o coliziune între mai multe lumi. Publicul trebuie să pună fragmentele laolaltă și să tragă propriile concluzii.

În comparație cu proiectul precedent, *Made in Italy* a creat, într-adevăr, senzația unei colaborări între parteneri egali. Aceasta a însemnat de asemenea că, privit cu realism, procesul s-a dovedit adesea dificil, de vreme ce existau multe dezacorduri în legătură cu ideile și stilurile, dar trebuia totuși să se ajungă la un consens. Însă, în ultimă instanță, cel mai interesant aspect al oricărui proces de colaborare real este faptul că cei implicați se regăsesc transformați; renunțăm toți la o parte din dogmatismul propriu pe măsură ce ajungem să vedem lucrurile din perspectiva celorlalți, învățăm toți câte ceva despre propriile limitări și prejudecăți, vedem cum ideile noastre se șlefuiesc prin procesul dialogului și devenim capabili să facem o treabă mai bună decât am fi făcut lucrând fiecare pe cont propriu.

Decizia de a adopta ca principiu de bază al video-activismului includerea spectatorilor obișnuiți în realizarea materialelor tinde să se axeze în întregime pe procesul de producție, și nu pe lucrarea propriu-zisă. Importanța prezentării perspectivelor și vocilor care nu se fac de obicei auzite nu trebuie desconsiderată. Însă, în domeniul video-activismului, dimensiunea estetică se pierde adesea. În cercurile activiste nimeni nu vorbește despre opera de artă sau despre estetică, de vreme ce acest tip de discuții este respins ca elitist. Cuvântul „artă” a devenit penibil în toate ipostazele, cu excepția celei situaționiste care privește arta ca pe o eliberare a energiilor creatoare cu care fiecare om este înzestrat, dar care au fost reprimare de rutina și plictisul vieții cotidiene. Artă înseamnă acest lucru, dar mai înseamnă și altceva. Este un act de comunicare și, spre deosebire de celelalte forme de comunicare (declarația politică, eseul filosofic sau emisiunea de știri), ea comunică anumite calități și afecte ce depășesc schemele conceptuale. Artă are puterea de a provoca – nu prin intermediul argumentației, al informației lipsite de ambiguitate sau al propagandei agitatoare, ci prin ceva ce rămâne încă greu de definit. Ea îi incită pe oameni să gândească și să simtă altfel, să pună întrebări mai curând decât să accepte răspunsuri gata făcute.

În perioada în care era membru al grupului Dziga Vertov, Godard a făcut câteva filme extrem de arogante de propagandă maoistă. În *Pravda*, film despre revolta de la Praga din 1968, bântuie tropul corectitudinii ideologice: ni se spune că studenții care au arborat drapelul negru „nu gândesc corect” și că realizatoarea de filme Vera Chytilova „nu vorbește corect”. Ideea din spatele filmelor făcute de Dziga Vertov este că imaginile sunt întotdeauna false și trebuie negate și criticate prin intermediul unui „sunet corect”. Ultimul proiect al grupului Dziga Vertov a fost filmul rămas neterminat *Until Victory* („Până la victorie”), filmat în 1970 în timp ce Organizația de Eliberare a Palestinei se pregătea pentru o revoluție. După desființarea grupului Dziga Vertov, Godard a colaborat cu Anne-Marie Mieville, folosind materialele filmate pentru *Until Victory* la realizarea unei noi lucrări, *Here and Elsewhere* („Aici și altundeva”). Așa cum ni se arată în comentariul filmului, *Until Victory* avea o problemă, și anume că sunetul era prea puternic, „atât de tare încât aproape acoperea vocea pe care voia să o extragă din imagine”. Filmul pune în discuție nu numai *Until Victory*, ci realizarea de filme militante în general.

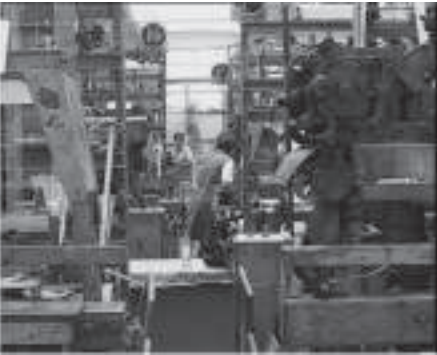
Here & Elsewhere este un film compus din întrebări. „Am mers în Palestina acum câțiva ani”, povestește Godard, „să facem un film despre revoluția ce urma să

aibă loc. Dar cine suntem acești noi, de aici? De ce ne-am dus acolo, altundeva? Și de ce aici și altundeva nu se întâlnesc niciodată cu adevărat?” Vocea din fundalul filmului mărturisește: „Întors în Franța, nu știi cum să înțelegi filmul... contradicțiile explodează, inclusiv în ceea ce te privește”. *Here and Elsewhere* este o meditație asupra modului în care militantismul revoluționar este pus în scenă ca teatru politic: gesturile și discursurile sale propagandistice, mascarea disjuncțiilor pentru a re-prezenta o singură voce a celor uniți în luptă. Este pusă, de asemenea, în discuție complicitatea realizatorilor de film activiști, care aranjează sunetul și imaginile într-un anumit fel cu scopul de a prezenta linia politică „corectă” și de a inhiba gândirea critică. Într-o epocă dominată de o politică a mesajului (relatări, comunicate, declarații de război), *Here & Elsewhere* este în căutarea unei politici a întrebării.

Godard făcea cândva o distincție între a face un film politic (un film despre politică) și a face un film în mod politic. A face film în mod politic înseamnă a cerceta felul în care imaginile își capătă înțelesul și a submina regulile jocului, indiferent dacă jocul este mistificare hollywoodiană sau propagandă militantă. Înseamnă a provoca privitorii să devină ființe politice, să mediteze la propria lor poziție față de putere, să aibă îndoieli și să pună întrebări. Prin contrast, o mare parte a video-activismului contemporan este de fapt propagandă inversată. În vreme ce conținutul este diferit de cel al presei tradiționale, forma și funcția acesteia sunt adesea menținute. Propaganda își prezintă poziția ca firească și inevitabilă, fără să reflecteze asupra modului în care este construită. Multe materiale video activiste își etalează militantismul mai curând prin sloganuri emoționale decât prin argumentație și rămân oarbe cu privire la propriile contradicții interne. Proiectul video *Rebel Colors* realizat de Indymedia, care documentează manifestațiile de la Praga din 2002 împotriva FMI și Băncii Mondiale, prezintă perspectivele unilaterale ale activiștilor veniți din America, Marea Britanie, Olanda, Franța, Spania și Italia, inclusiv ale membrilor partidelor comuniste de astăzi. Ceea ce lipsește cu desăvârșire este imaginea contextului ceh – mulți locuitori au denunțat evenimentele respective ca fiind o încercare de înscenare a unei revoluții de către străini, care au invocat sloganuri aparținând unei ideologii pe care cehii înșiși o consideră retrogradă. Deoarece lipsește conflictul dintre perspective, proiectul se dovedește a fi la fel de dogmatic ca și mass-media, chiar dacă există o inversare a conținutului.

Video-activismul s-a născut din recunoașterea faptului că mass-media este controlată de elite puternice și că, chiar dacă pretinde că slujește interesul democratic al publicului de a fi informat, interesele sale reale, sursele sale de sprijin financiar, conducerea sa ierarhizată și procesele de luare a deciziilor rămân toate ascunse în spatele ușilor închise. Este foarte important să se contracareze aceste practici prin luarea în considerare a perspectivelor și dorințelor oamenilor obișnuiți și ale grupurilor marginalizate și prin asigurarea unui proces de producție cât mai democratic, mai non-ierarhic și mai transparent posibil. Însă nu este suficientă eliminarea distincțiilor dintre producție și consum și dintre specialiști și spectatori. Este de asemenea necesar să punem sub semnul întrebării modul în care imaginile și sunetul sunt organizate pentru a produce semnificația. În ultimă instanță, video-activismul înseamnă a face proiecte video în mod politic refuzând să furnizeze banalități, răspunsuri gata făcute sau o linie politică „corectă”. Înseamnă a face materiale video sub formă de întrebări.

Traducere de Irina Scurtu



Born in Bucharest, Romania, Joanne Richardson is now living between Cluj and Berlin. Postgraduate studies in philosophy, literature & film studies at NYU & Duke University. President of D Media Association in Cluj (<http://www.dmedia.ro>), an NGO organizing conferences and workshops on digital media and coordinating a video production group. Editor of *Subsol* webzine (<http://subsol.c3.hu>), *Anarchitexts: Voices from the Global Digital Resistance* (Autonomedia Press, NY, 2003), and *Geert Lovink: Cultura Digitală* (Editura Idea, Cluj, 2004). Author of essays on recent social movements, the history of the left, postcommunism, immaterial labor, open source software, copyleft, tactical media, the avant-garde, and experimental film & video. Currently completing on a book on the mythologies of the internet.

Memoirs of a Video Activist *

Joanne RICHARDSON

Video activism was born from the recognition that mass-media is controlled by powerful elites and that although it claims to serve the democratic interest of the public to be informed, its real interests, sources of financial support, hierarchical leadership and decision making processes are all hidden behind closed doors. It's important to oppose these practices by including the perspectives and quotidian desires of ordinary people and marginalized groups, and by making the process of production as democratic, non-hierarchical and transparent as possible.

I left Bucharest when I was 9. My parents were political refugees. We received political asylum in Austria and later moved to New York. I grew up poor but privileged, in the sense that I had an education at some of the best schools in America, social factories for the production of Marxist intellectuals. And then I dropped out of my PhD, left the US, and returned to Romania to become a video activist. For many years I was weaned on the same canon and rules of etiquette as most Western media activists. But they always seemed strange to me, as if I was seeing them outside their frame and hearing them in a foreign language that I only partly understood.

What does video activism mean today? From large demonstrations against the World Trade Organization to small protests against Sky TV in Rome, you can see almost as many people with video cameras as protestors. They go where television cameras don't, providing live news about events that are neglected or misrepresented, documenting police abuse, or challenging the neutrality of the mass-media. Recent video activism has its roots in the alternative media movements of the '60s and '70s. Although an oppositional press with an alternative content has existed since the nineteenth century, it privileged intellectuals as experts and maintained structural hierarchies of knowledge. What was different about many of the social movements of the '60s and '70s was the desire to provoke social change not through alternative ideas but through the process of production itself, by turning spectators into producers and eliminating the difference between experts who create culture and its passive consumers.

During the '60s the documentary film first became reflexive and uncertain of itself, questioning its mediating gaze in its attempt to represent the real. American direct cinema sought to achieve a truer representation, a kind of pure transparency, by preserving the guiding hand of the filmmaker but subtracting his subjective perspective and style as much as possible. By contrast, French *cinéma vérité* inserted the camera and the filmmaker directly into the screen, drawing

attention to the inevitability of mediation and the constructed nature of all representation. More radical experiments sought to abolish representation altogether by giving ordinary people the tools to produce their own images of themselves. The logical result of rejecting mediation was the disappearance of the documentary artist and of the artifice itself. Better capturing the real ultimately meant democratizing the production of images by putting them within everyone's reach – and the portability of the video medium made this easier. In 1968 Bonny Klein and Dorothy Henaut used the new Sony Porta-Pak for the National Film Board of Canada's "Challenge for Change." They collaborated with people from different regions of the country, including the slums of Montreal, to help them produce their own community video. Ever since then, the most ambitious goal of video activists has been to include non-experts in the process of production. Changes of form or style have been downplayed as less important and less radical. It is this idea that still guides video activism today – what's different is the proliferation of activist video made possible by cheap equipment and the internet.

Video activism has sometimes been criticized for being repetitive, stylistically conventional, and producing countless images of demonstrations that look the same and blur into one another. The quest for the instantaneous, unmediated "document" often means that questions about form, style, montage techniques, critical analysis and audiences are ignored. On the other extreme of the spectrum, which is more characteristic of the video artist turned activist, there has been a return to the heavy handed tradition of film *auteur* that straightjackets its subjects into pre-formulated theories. When Ursula Biemann presented some footage from a video in progress about the construction of an oil pipeline in the Caspian region, she confessed she found it "annoying" that the peasants living along the trajectory of the pipeline were happy to receive money for their land and had no thoughts of resistance. The reality didn't quite match the story she wanted to tell. This is not an isolated example - many activist artists allow their own voice (or rather ideas borrowed from fashionable theorists) to overwhelm the images. While the first form of video activism, which tries to let the brute "facts" speak for themselves, can be repetitive, stylistically weak and fall prey to the naiveté of pure transparency that characterized direct cinema, the second sometimes re-enacts the worst aspects of militancy that have been handed down through history.

The Situationists and the postsituationist group OJTR (*Organisation des Jeunes Travailleurs Revolutionnaires*) once criticized militants for subordinating their subjective desires and creative energies to the drudgery of work marked by routine and repetition – printing and distributing leaflets, putting up posters, preparing for demonstrations, attending meetings, engaging in interminable discussions about protocols of organization. But what remained unanalyzed in their account was the militaristic origin of militancy and its consequences. The first militants were the soldiers of God defending the Christian faith during the middle ages. Driven by an uncompromising vision of totality, they were willing to do whatever was necessary to win the war of righteousness. Revolutionary militants bear an uncanny resemblance to their older relatives: the same intransigence, the same desire to conquer and convert, as well as the spirit of submissiveness. But militants don't repress their desires because they are masochists, as OJTR claimed. They subordinate their immediate needs to an overwhelming passion (a supreme cause) for the sake of which all other things are renounced. They believe they are in the middle of a war, a state of exception that requires extraordinary behavior and momentary sacrifices. Militants don't militate on their own behalf; they put their lives in the service of whatever social categories they believe to be most oppressed (or, more accurately, in the service of their own ideas about the needs of the oppressed). This indirect vanguardism privileges intellectuals and the correct theory, especially when reality seems to contradict it. For all their insights into the bad conscience of militancy, the Situationists ended up recycling it: they claimed the proletariat of May '68 had really wanted revolution but "proved incapable of really speaking on their own

* Cluj, 2006. An earlier version of this text appeared on *ArtMargins* (www.artmargins.com).

behalf” because they lacked “a coherent and organized theory” – in other words, they needed the Situationist International to explain to them what they had really wanted but were unable to say.

There are many aspects of militancy that always made me feel uncomfortable – its vanguardism, its confrontational posture, its enactment of revolution as a theater of political machismo. When I returned to Romania, I viewed the general distrust of militant politics as an opportunity to leave behind this flawed tradition and start from zero. I once wrote enthusiastically about a new paradigm of group collaboration that emerged in the early 1990s in Eastern Europe – a conscious alternative to the manifesto issuing and intransigent proclamations that marked not only leftist militancy but also the history of the avant-garde. But it turned out that my optimism was exaggerated. After 17 years, skepticism about militancy has turned into a flat denunciation of leftist politics and an excuse for passive resignation. This is partly due to disinformation campaigns before 1989 that assured the “left” would be understood simply as the *de facto* power of the communist apparatus. But it has also been influenced by a new mystification about “postcommunism” by those who came to power. On the surface of things, postcommunism appeared to be a neutral, geographical description that referred to countries that used to be communist. But beneath the surface, postcommunism was heavily weighed down by unexamined prejudices and value judgments. The assumption was that communism was over and it had proven to be a dead end; the lesson learned from this tragedy of history was that all forms of state control are totalitarian and that the only way to achieve democracy is to liberate the market from all restraints. This fatalism became the necessary premise justifying neoliberal policies of price liberalization, state deregulation and privatization. Aside from its political and economic dimensions, postcommunism also harbored tacit assumptions about mental disease and health, most obvious in the condescending metaphor of “shock therapy” that intended to cure homo socialisticus of its disease. Internalizing this discourse of pathology, intellectuals denounced their miserable history and awaited the day when Romania would finally become “normal” like the rest of the world. What was hidden behind the language of postcommunism and normalization was the assumption that all the defects of the transition were purely effects of hangovers from the communist past and of the lack of a proper capitalist market, rather than its excesses.

The mass-media has amplified this confusion by dismissing any critique of capitalism as nostalgia for communist dictatorship. A recent article by Cristian Câmpăanu appearing in “România Liberă” denounced the antiglobalization, syndicalist and environmental movements as symptoms of a pathological desire to return to communism and as a “refusal” of the democratic principles of “open societies.” Dorina Năstase of CRGS, one of the main organizers of an event in Bucharest that called itself the “Romanian Social Forum,” responded to criticisms by members of Indymedia Romania that her forum was a bureaucratic, elitist affair that lacked openness and transparency by denouncing her critics as “Stalinists.” The problem with postcommunism is not that it rejects the communist past but that it does so superficially and opportunistically, and that its ultimate aim is not to pass judgment on the history of communist regimes but to disparage any new ideas that invoke the common, the collective, the public, and even activism itself. This interdiction against using certain words, because of the disrepute of their communist past, is a refusal of thought. Activism is avoided because before 1989 it used to refer to the actions of party members who spread propaganda on the factory floor and in public spaces. But this is a deformed understanding. In its most radical sense (going back to the root of the word), activism is a recognition that the world can only change in the direction of your hopes and aspirations when you act to bring about its transformation, not by waiting for someone else to do it for you. When activism is outlawed, when it cannot even be thought, this is an implicit legitimization of its opposite. Passivity becomes its corresponding everyday reality.

Together with some friends, I started D Media (<http://www.dmedia.ro>) in Cluj in 2003. We sought to create a context for media activism that didn't exist and to make the practice of self-organization more contagious. At first we organized conferences and workshops to introduce unfamiliar ideas like do-it-yourself media, net radio, free/open source software and copyleft, and, since 2004, we devoted our attention almost entirely to video production. Being known as the video activist group in Romania is a lonely distinction. And video activism really did mean starting from zero. Unlike other communist countries, Romania had no alternative left, no counter culture and no tradition of experimental film or video. Festivals of experimental film like the ones in the 1960s in Yugoslavia, or a movement like the Czech new wave, or a state studio like the Hungarian Bela Balazs, which produced politically provocative, experimental films during the '70s and '80s, were unthinkable in the Romanian context. The only experimental, quasi-activist production was completely clandestine, like Ion Grigorescu's film about a fictitious conversation with Ceaușescu, which he hid for fear of being discovered, or the films of the Kinema Ikon group, which weren't screened publicly until after 1989. And after 1989, there was no big flowering of experimental film or activist video. Due to prohibitive costs and the lack of a tradition, film and video production was confined to the school of theater and film or to a few art departments, with dreadful professors and archaic technologies. Things are not significantly different today: most people still have no access to video production, aside from a few artists. And among artists, video remains one of the least popular forms of expression.



D Media's first video project was *Real Fictions* (2004-2005), a series of 4 experimental documentaries made in collaboration with local volunteers from Cluj between the ages of 15 and 20. The immediate background of *Real Fictions* was the general apathy of young people toward political participation and a lack of experience with self-organization, which often leads them to accept that they have no power to change things and to cast their eyes towards a powerful leader who promises to save them. PRM, the party of the extreme right, has fared well in this context, with members in parliament and a presidential candidate with very strong xenophobic sympathies who got more than 30 percent of the vote in the ta that militate for a final solution to the gypsy problem and the re-criminalization of

2000 elections. A large number of his supporters were under the age of 25. The two videos I collaborated on, *Folklore* and *Paint Romanian*, engaged directly with the rise of nationalism and the extreme right in Romania, from political parties like PRM to small neofascist groups like Noua Dreapta that militate for a final solution to the gypsy problem and the re-criminalization of homosexuality. *Folklore*, the longer and more documentary of the works, begins from the everyday reality of Cluj, exposing the fears and frustrations that led the majority of the local population to elect Gheorghe Funar, an extreme nationalist and member of PRM, as mayor of the city for three consecutive terms. It also goes beyond present day Cluj, uncovering the history of nationalism from the Iron Guard to Ceausescu's regime, and its continued presence in today's mainstream culture. *Paint Romanian* is a rhythmic montage set to music, composed of hundreds of still photographs of tricolor objects and monuments reflecting Cluj's nationalist obsessions during Funar's terms in office. *Behind the Scene* presents the views of young artists about their struggle to make a living, the inadequacy of institutions promoting contemporary art in Romania, and the importance of artist-run spaces. The fourth video, *Open*, which was filmed during the Transhackmeeting in Croatia in 2004, introduces the political and economic implications of the Free/Open Source Software movement. (For downloads, <http://www.dmedia.ro/04video-e.htm>)

The *Real Fictions* project tried to eliminate the distinction between experts and consumers of media by involving local teenagers in the process of video making. But despite our intentions of working with the volunteers as equal partners, they continued to look to us as the experts responsible for making important decisions. Many of them wanted to travel and learn a few skills, without becoming intimately involved in the entire process, without attending too many meetings, and without spending a lot of time doing research or putting in long hours for the montage. So why wasn't the idea of self-organization more contagious? We tend to idealize self-organization as a sign of freedom, as the ability to exercise our rights and limitless possibilities. But in reality this freedom is not only the joy of discovering our latent creativity, it's also the burden of responsibility and hard work. We also tend to idealize open structures as a cure-all, as if all social and economic problems would simply vanish if everyone got a chance to participate and communicate without restraints – a perfect liberal democratic utopia. But openness need not mean a systemic change or even a culture in which everyone thinks for themselves; open forums and open publishing sites have become breeding grounds for racists to recycle all the prejudices and neuroses they've inherited from their cultures. The affirmation of openness can become synonymous with tyranny, unless it simultaneously addresses how ideology functions by imposing standardized ideas and preventing critical thought – and whose interests it serves. In a society that's predominantly patriarchal, homophobic and racist, openness and “free expression” can simply mean imposing the voice of the majority to the exclusion of the rights of minorities. And “rhizomatic” modes of communication are not necessarily progressive. The newest proliferation of self-organized, do-it-yourself media is by neofascist groups, which have their Indymedia spin-off (the Altermedia network), and their own zines, net.radios and blogs.

By focusing exclusively on the process of production, the *Real Fictions* project paid too little attention to the finished works and their dissemination. In retrospect it seems that the impact upon our volunteers' everyday lives was very small compared to the impact the videos could have had if we had planned them for large audiences. This conclusion is influenced by the specificity of the Romanian situation. Some activist friends from Italy once asked me about the social movements in Romania and I had to confess they really don't exist, at least not in the way they meant it. “Civil society” exists, and there are thousands of non-governmental organizations that are getting foreign funding to do so-called humanitarian work or to promote European integration. But as for grassroots, self-organized groups that operate without a legal framework or institutional structure, and especially those that are critical both of Romania's nationalism and

its “transition” to global capitalism, you can really count them on a few hands. In Italy movements like Telestreet or Indymedia Italy have a large supporting network of social centers and hundreds of thousands of people participating. Trying to promote a do-it-yourself ethos in Romania with a handful of volunteers at a time lacks this already existing context. And the real problem seems to be elsewhere: in a hegemonic discourse, suppressed issues never reach public consciousness at all. Rather than making videos for a small art crowd or a couple of underground clubs, it seems more meaningful to provoke mainstream audiences to question the way they see their world.

Our second video project, *Made in Italy* (2005-2006), was a collaboration with Candida TV (<http://candida.thing.net>), an activist collective from Rome. The videos focus on the delocalization of Italian companies to Romania and the migration of Romanian labor to Italy. There are now 16,000 Italian companies in Romania and some cities like Arad and Timișoara have literally been transformed into little Italies. The reality of foreign investment was very different from the initial promise: labor rules were not respected, working conditions were poor, the unions were absent, and many companies delocalized further east when wages began to increase, leaving the workers without a job from one day to the next. Many people left to work abroad rather than compete for jobs paying 70 euro per month at Italian firms in Romania. Italy has become the leading destination for Romanian migrants, with an estimated 2 million workers, mostly clandestine. We thought it important to highlight this connection because public discourse in Romania has uncritically celebrated foreign investment as a panacea that would save the nation. This is even truer now, in the midst of a wave of EU euphoria and following the ascent of a neoliberal government in 2004. The new power has done everything possible to promote the delocalization of foreign companies to Romania by introducing a flat tax of 16 percent, which has turned the country into a fiscal paradise for corporations, and by proposing a labor code reform that would abolish collective work contracts, make temporary contracts the norm, prolong the work week and make it easier to fire workers.

The videos in the *Made in Italy* compilation introduce a counter-story to the dominant one, but it's not a story told in a unified voice. Documentaries usually aspire to create a sense of authenticity and totality that lead the viewer to identify with their message. The montage style is one of the main elements that can create a sense of totality (and lead to identification) or disrupt it. A montage of association is additive – it adds concordant images and voices to create a homogenous picture. Dialectical montage, as Eisenstein defined it, goes beyond simple addition by presenting a clash of contradictions. But dialectical montage also has its limits, which are the limits of the dialectic itself: it moves between idealized pairs of opposites (like the bourgeoisie and proletariat in *Strike*), and the final outcome is predictable. The arrangement of sound and images can also be disjunctive without being dialectical – by presenting a multiplicity rather than a world made up of black and white contradictions. The videos in *Made in Italy* present the discordant perspectives of the owners of Italian companies, representatives of Italian cultural institutions, workers, taxi drivers, artists, students, trade union leaders and Romanian migrants in Italy. And the various “authors” from D Media and Candida TV who pieced the narratives together also have different perspectives, styles of filming, and ideas about montage – all of which made a single point of view impossible. As a consequence, the story unfolds through disjunctions and becomes more complicated as it moves along. Rather than a unified universe, multiple worlds collide. The audience has to piece together the fragments and draw their own conclusions.

Compared to the previous project, *Made in Italy* really did feel like a collaboration between equal partners. This also meant, realistically, that the process was often difficult since there were many disagreements about ideas and styles and we had to reach a consensus. But ultimately the most interesting part of any real process of collaboration is that those who participate in it are transformed, we all give up a little of our dogmatisms as we come to see things from the perspective of the

others, we learn something about own limitations and prejudices, we see our ideas becoming more refined through the process of dialogue, and we are able to make a better work than each of us could have made as a single individual.

Taking the highest principle of video activism to mean including habitual spectators in video-making tends to focus entirely on the process of production rather than the work. The importance of presenting perspectives and voices that are not usually heard should not be downplayed. But what often gets lost in activist video is the aesthetic dimension. In activist circles no one talks about the work of art or aesthetics, since these kinds of discussions are disparaged as elitist. The word “art” has become an embarrassment in all but its Situationist sense – as the liberation of creative energies that everyone possesses, but which have been suppressed by the routine and boredom of everyday life. Art is this, but it is also something else. It is an act of communication, and unlike other forms of communication (the political manifesto, the philosophical essay, or the news broadcast), what it communicates are qualities and affects that exceed conceptual schemes. Art has the power to provoke not by argument, unambiguous information, or agitation propaganda but by something that we still don't really know how to define. It incites people to think and feel differently, to pose questions rather than accept ready-made answers.

While he was a member of the Dziga Vertov group, Godard made some extremely arrogant films of Maoist propaganda. *Pravda*, a film about the 1968 uprising in Prague, is haunted by the trope of ideological correctness: we are told that the students who flew the black flag “are not thinking correctly” and that the filmmaker Vera Chytilova does not “speak correctly.” The idea behind the Dziga Vertov films is that images are always false and need to be negated and critiqued by the “correct sound.” The last project of the Dziga Vertov group was the unfinished film *Until Victory*, shot in 1970 as the Palestinian Liberation Organization was preparing for a revolution. After the breakup of the Dziga Vertov group, Godard collaborated with Anne-Marie Mieville, using the footage shot for *Until Victory* to make a new work, *Here and Elsewhere*. As the voiceover says, the problem with *Until Victory* was that the sound was turned up too loud, “so loud that it almost drowned the voice it wanted to draw out of the image.” The film interrogates not only *Until Victory*, but militant filmmaking in general.

Here & Elsewhere is a film composed of questions. We went to Palestine a few years ago, Godard says. To make a film about the coming revolution. But who is this we, here? Why did we go there, elsewhere? And why don't here and elsewhere ever really meet? The voiceover confesses, “Back in France you don't know what to make of the film ... the contradictions explode, including you.” *Here and Elsewhere* is a reflection on how revolutionary militancy is staged as a political theater: its propagandistic gestures and speeches, its covering up of disjunctions in order to re-present a single voice of those unified in struggle. It also interrogates the complicity of activist filmmakers who organize the sound and images in a particular way to present the “correct” political line and to inhibit critical thinking. In an era dominated by a politics of the message (statements, communiqués, declarations of war), *Here & Elsewhere* searches for a politics of the question.

Godard once drew a distinction between making a political film (a film about politics) and making film politically. Making film politically means investigating how images find their meaning and disrupting the rules of the game, whether that game is Hollywood mystification or militant propaganda. It means provoking the viewers to become political animals, to reflect on their own position *vis à vis* power, to entertain doubts and to ask questions. By contrast, a lot of contemporary video activism is really propaganda in reverse. While the content differs from the mainstream press, its form and function is often preserved. Propaganda puts forward its position as natural and inevitable, without reflecting on its construction. Many activist videos show off their militancy through emotional slogans rather than argument, and are blind to their own internal

contradictions. The Indymedia video *Rebel Colors*, which documents the demonstrations in 2000 in Prague against the IMF and the World Bank, presents the one-sided perspectives of activists who came from America, the UK, Netherlands, France, Spain and Italy, including members of actually existing communist parties. What you really don't get is a reflection on the Czech context – many locals denounced what they saw as an attempt to playact a revolution by foreigners who invoked slogans from an ideology the Czechs themselves considered obsolete. Because the clash of these different perspectives is absent, the video comes across as dogmatic as the mass-media, even though the content is reversed.

Video activism was born from the recognition that mass-media is controlled by powerful elites and that although it claims to serve the democratic interest of the public to be informed, its real interests, sources of financial support, hierarchical leadership and decision making processes are all hidden behind closed doors. It's important to oppose these practices by including the perspectives and quotidian desires of ordinary people and marginalized groups, and by making the process of production as democratic, non-hierarchical and transparent as possible. But it is not enough to eliminate the distinctions between production and consumption and between experts and spectators. It's also necessary to question how images and sound are organized to produce meaning. Ultimately, video activism means making video politically - refusing to supply platitudes, ready-made answers, or the “correct” political line. It means making videos in the form of a question.



CRITICAL CONDITION: INSTITUTIONS

Prin instrumentarea teoriilor artistice, inițierea acțiunilor socio-culturale, construirea discursurilor de legitimare și situarea economică în raport cu resursele sferei publice, rețeaua instituțională, de la muzeu la proiectul artistic independent, nu mai este doar semnul structurării autoritare a cunoașterii, ci și o componentă inevitabilă a arhivării artei și a elaborării semnificației și auto-reprezentării sale culturale. Contextualizarea interogației critice devine astfel o urgență în câmpul generării politicilor culturale și al formatării lor responsabile prin investigarea funcțiilor sociale, a orientărilor culturale și a relațiilor cu mediile de comunicare alternative și cu atitudinile colaborative ce ar putea regenera condiția instituțională. Semnalarea noilor practici instituționale ce se impun explorate și reconsiderate în relația dintre modul de aplicare al programelor artistice și mecansimele de receptare la nivelul comunității, precum și analiza condițiilor de mediere în raport cu poziționarea publicului față de instituțiile existente reactivează demersul criticii instituționale de a investiga cultural raportul artei cu viața socio-politică situată.

By instrumentalizing artistic theories, initiating socio-cultural actions, building up legitimizing discourses and economically situating itself in relation to resources of public sphere, the institutional network, from museum to independent artistic project, is not only the sign of authoritarian structuring of knowledge, but also an unavoidable constituent of the process of art archivation and that of working up its cultural significance and self-representation. The contextualization of critical questionning becomes thus an emergency in the field of engendering cultural policies and formatting them in a responsible manner by investigating social functions, cultural orientations and relations with alternative media and collaborative attitudes that could regenerate the institutional condition. Signaling new institutional practices which require reconsideration, taking into account the relation between the manner of aplying artistic programmes and the mechanisms of reception on the level of the community, as well as the analysis of the conditions of mediation in relation with the public attitude towards the existing institutions, is reactivating institutional criticism's intervention of a cultural investigation of the relation between art and situated socio-political life.

Nu mai există pesimism¹ – exotismul este peste tot²

Înapoi la realitate sau micro-abordările lucrului cu
matricile instituționale în contextul artistic local

Dimitrina SEVOVA

După o criză a instituțiilor ei, societatea disciplinară se reformează într-o societate de control. Ca și celelalte instituții în declin, muzeul sfârșește prin a exista peste tot, acum funcționând ca un producător de discursuri. Paradoxal, după o etapă a experimentelor, acest proces duce la o concentrare de putere care face să fie dificilă supraviețuirea abordărilor independente (...) Împotriva copleșitoarei puteri a economiei de scară, de ce să nu propunem un muzeu fără propria colecție?

„Viitorul este stupid.” (Jenny Holzer)³

Viitor: „Am văzut un câmp plin de floarea soarelui. Toate se uitau în direcția greșită”. (Dan Perjovschi)⁴

Într-o situație post-colonială și o economie a serviciilor în continuă creștere, într-o realitate extinsă de noile tehnologii, esența și structura vieții artistice s-au modificat, iar împreună cu ele și discursul despre muzeu. Teoreticieni precum Nicolas Bourriaud scriu manifeste despre despărțirea de era geniilor izolate și îmbrățișarea unei epoci a esteticii relaționale⁵. Practicile artistice nou apărute redau dorințele colective ale societății.

Dacă în 1989, Estul declara „Nu mai vrem ideologie!” și a pornit să-și redescopere realitatea, Vestul anunța: „Nu mai vrem realitate!”⁶.

Dintr-o perspectivă locală, ca punct de plecare în căutarea Muzeului de Artă Contemporană din Bulgaria (care încă nu există), aș dori să abordez o discuție care „aproape” a avut loc – o arenă a dorințelor și deciziilor. Astăzi suntem într-o situație unică în care există o oportunitate crescândă pentru paritate, deoarece dorința colectivă este mai curând un început promițător, pe care l-am putea numi politica dorinței⁷ – o politică a responsabilităților împărtășite. Discuția dorită în sine ar constitui un pas înainte – o expunere a proceselor unui schimb social, politic și cultural. O altă discuție ar avea atunci șansa să apară la suprafață, concentrată în jurul design-ului și naturii viitorului muzeu de artă contemporană. Un Muzeu imaginar de Artă Contemporană din Sofia, o (potențială) instituție artistică democratică supusă, care să-și întâmpine presupusul public.

„Întrebarea care apare este: cum pot instituțiile de artă democratice, care rezistă schimbărilor politice actuale, să fie formate și înființate?”⁸. În acest caz concret

Dimitrina Sevova este teoretician bulgar și curator independent, actualmente trăiește și lucrează în Zürich. Implicată în practicile și dezbaterile privind cultura digitală, discursurile critice și de gen în Bulgaria, ca fondator în 1996 și curator până în 1999 al galeriei de artă contemporană TED din Varna. În 1998, s-a alăturat echipei Art Today Association, Center for Contemporary Art din Plovdiv, Bulgaria, în calitate de curator și a inițiat proiectul internațional *Communication Front/project of electronic and media art and theory*. În prezent, este co-fondator al colectivului de artă și teorie media critică *code flow*.

condiția critică: instituții

Pessimism No More!, 2002, Billboard, 300x400 cm (dimensions variable). Part of the group show "Bound/less Borders," Belgrade, Yugoslavia; Cetinje, Montenegro; Bucharest, Romania; Vienna, Austria (concept of the show: Biljana Tomic) © Pravidoljub Ivanov

[1] *Pessimism no more!* [Nu mai vrem pesimism!] este o lucrare de Pravidoljub Ivanov, Bulgaria, 2002. Billboard (dimensiuni variabile). Fragment din expoziția de grup „Granițe ne/limitate” Belgrad, Yugoslavia; Cetinje, Muntenegru; București, România; Viena, Austria (conceptul expoziției: Biljana Tomic). În această lucrare, Ivanov acoperă cu bandaje faimoasele găuri ale pieselor reale de brânză elvețiană Emmental, produsă încă din secolul 13 în Valea Rinului Emme, „fixând” ceea ce producătorii consideră o dovadă a calității. Brânza Emmental este înconjurată de o întreagă cultură de hrănire a vitelor, producere a brânzei cu trei tipuri de bacterii selectate, îmbătrânire, controlul calității, publicitate pe tot parcursul până la consumul împreună cu tipurile bine definite de vin roșu.

[2] De la ideile revoluționare ale lui Guy Debord cu privire la *Societatea Spectacolului* <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/4> (vizitat pe 12 decembrie 2006) până la eforturile studiilor culturale academice cu privire la modul în care Vestul produce imagini exotice. Ex, Angela McRobbie (ed.), *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*, Manchester University Press, 1997.

[3] Jenny Holzer: *Multiple* [Multiplu]. Sfera de sticlă cu gravura (2000) CHF 2000. De vânzare prin Art Forum Ute Barth, Zurich. Kunst Zürich 06. Al 12-lea Târg Internațional de Artă Contemporană. ABB Hall 550. Zürich-Oerlikon.



bulgar avem de-a face pe de o parte cu problemele colective și dorințele comunității de curatori și artiști care lucrează cu arta contemporană de a se stabili, a se constitui în sfera socială și culturală a societății bulgare contemporane. Trebuie să se observe modul în care comunitatea artistică se luptă într-adevăr cu prejudecățile demodate și întotdeauna conservator dominante pentru a demonstra valoarea muncii lor ca o marfă socială și culturală importantă într-un mediu dominat de piața liberală nou formată și noile condiții politice. Pe de altă parte, în cadrul acestui proces lucrează o forță puternică, impusă ca politică socială asupra instituțiilor publice pentru integrarea sferei culturale bulgare în schimbul intercultural și în noile standarde europene. Prin presiunea acestei politici legată de standardele impuse de Uniunea Europeană, instituțiile politice oficiale ar trebui în cele din urmă să nu aibă de ales și să devină interesate de dezvoltarea structurilor și condițiilor favorabile artei contemporane. Cel puțin să o recunoască ca pe o strategie culturală de depășire a marginalizării, ca pe un posibil ambasador al culturii locale în lumea internațională a artei și scena culturii europene⁹. În ciuda acestui fapt, acest interes nu a fost declarat parte a unei politici culturale oficiale și instituțiile corespunzătoare nu par doritoare să își depășească gândirea cu privire la cultură și artă în categoriile național și marginal.

În acest peisaj gol al ruinelor culturii politice au apărut un număr de instituții de artă, multe dintre ele inițiate de către artiști, care au dezvoltat o varietate de strategii de supraviețuire economică și artistică. Ele reprezintă, fiecare, propria natură a principiilor de producere bazate pe standardele internaționale și practicile artistice polifonice din cadrul rețelelor lumii artistice internaționale: InterSpace, Institutul de Artă Contemporană, Art Today Association, Red House și numeroase altele. Fiecare și-a exprimat dorința de a înființa un muzeu public de artă contemporană, dar nu au reușit să îi implice pe toți ceilalți într-o examinare îndeaproape a modului în care să formuleze o discuție care să poată duce la noi viziuni, la o înțelegere a proiectului acestui viitor muzeu public de artă contemporană din Bulgaria.

Pe lângă instituțiile interesate existente, o astfel de discuție ar trebui să includă experți în domeniul muzeelor, curatori, artiști, precum și media, sociologi, economiști, filosofi, politicieni, arhitecți, urbanisti, cetățeni, instituții finanțatoare; o discuție într-un cadru larg, multidisciplinar, de influențe și interese într-un domeniu extins al reflecțiilor și interacțiunilor sociale, în care relațiile vor da naștere unui format diferit: seminarii de lucru, mese rotunde, proiecte de cercetare, discuții în cadrul unei comisii, expoziții, conferințe locale și internaționale, consultarea experților, crearea unui organism temporar care ar putea împinge procesul înainte, dar care în același timp ar garanta o abordare democratică și un dialog social. Chiar dacă nici un rezultat posibil și adaptabil nu ar apărea la orizont, simpla ridicare a chestiunii în sine schimbă situația,

ar apărea la orizont, simpla ridicare a chestiunii în sine schimbă situația, îndreptând-o într-o direcție pozitivă: cum poate o dezbatere să fie creată într-un asemenea mod încât să exprime cea mai largă gamă de interese și chestiuni, pentru a ne permite să începem să ne gândim la un viitor muzeu? Ce tip de instituție ar trebui să fie? Cum ar trebui să fie structurat un muzeu public de artă contemporană din capitala Bulgariei?

Ale cui interese ar trebui să reprezinte? Care ar trebui să-i fie funcțiile reprezentative, care ar trebui să fie logica lui funcțională?

Există diferite puncte de vedere cu privire la muzeu. Mai ales în ultimii 15 ani, o dată cu schimbările globale ale condițiilor economice și politice, noțiunea de muzeu și funcțiile sale au trecut prin transformări dramatice și dinamice. Interacțiunea muzeului cu trecutul și prezentul s-a modificat odată cu colapsul hegemoniei perspectivei rasei albe, coloniale și naționale, cu ierarhia ei simbolică. Muzeul poate să nu mai fie static și sub presiunea în permanență creștere ci trebuie să rămână competitiv în arena divertismentului și a spectacolului culturii dominante, descoperind moduri noi de interacțiune cu publicul, cu arta, cu diferite perspective istorice care sunt continuu reinterpretate, producând noi imagini exotice și permițând integrarea socială în cadrul unor variate mișcări, comunități și identități. Astăzi vizitatorii muzeelor mari de artă contemporană din lume nu sunt doar recunoscuți, ci și din ce în ce mai mult tratați ca o nouă clasă de consumatori globali. Consumatori pentru care cumpărarea de bunuri, ca și de obiecte și de idei în forma educației și a informației este o pasiune, un fel de a te prezenta și a fi.

În același timp, diverse muzee urmează diferite strategii, politici și logici funcționale. Avem în față o gamă largă de naturi existente, filosofii și interacțiuni. Ne-am putea gândi la o comparație între politica Muzeului Whitney¹⁰, The New Museum¹¹ și MoMa¹², toate trei din New York. Fiecare dintre aceste instituții de artă s-a dezvoltat din același trecut politic, cultural și economic, în același mediu urban; fiecare are de-a face cu propriul context; fiecare urmează propria cale de cercetare, propriile reflexe și reprezentări ale proceselor artistice locale; fiecare caută propriul dialog cu publicul sau propria responsabilitate socială.

Transformând istoria, valoarea artei, obiectelor de artă și ideilor din diferite perspective, abordând radical ierarhiile, puterea normelor culturale ale matricilor instituționale existente și problematica relațiilor spațiale, a fost mai ușor din punct de vedere istoric pentru artiști și curatori, cu subiectivitatea și obsesiile lor,

[4] Dan Perjovschi, „Key Words in the New Europe”, în Marius Babias (ed.), *The New Europe. Culture of Mixing and Politics of Representation*, Fundația Generali, 2005, p. 139.

[5] Cf. Nicolas Bourriaud, « Relational Aesthetics, les presses du réel », 2002 (1998).

[6] Philippe Parreno, scurt video, 1991: falsă demonstrație stradală, copii mărșăluind cu sloganul „Nu mai vrem realitate!” pe pancarte. Cf. *online* <http://www.airdeparis.com/pnom4.htm> (vizitat pe 12 decembrie 2006).

[7] Un termen drag lui Gilles Deleuze și Félix Guattari. [8] Nina Möntmann, „Art and its institutions”, in: *idem* (ed.), *Art and its institutions. Current conflicts, critique and collaborations*, Black Dog Publishing, 2005, p. 8.

left: Billboard advertising for the Contemporary Art Museum “MUSIZ”, in the urban context, part of the PR campaign before the opening action. © Ivan Moudov

right: “Opening” of the Contemporary Art Museum “MUSIZ” at the Podujane train station, Sofia. © Ivan Moudov



[9] „Arta contemporană nu a fost niciodată atât de populară – dar care este rolul ei astăzi și cine îi controlează viitorul?” Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, 2004, pe interiorul copertii.

[10] Cf. <<http://www.whitney.org/www/collection/history.jsp>>. Deși bugetul de achiziție Whitney a fost întotdeauna mai curând modest, Muzeul a utilizat la maxim resursele cumpărând lucrările artiștilor în viață, mai ales a celor tineri și nu foarte bine cunoscuți. A existat o tradiție de durată a Muzeului Whitney de a cumpăra lucrările de la expozițiile anuale și biennale ale Muzeului, care a început în 1932 ca un spectacol pentru artă recentă americană. Un număr de capodopere ale Muzeului Whitney au provenit din acele expoziții, incluzând lucrările lui Arshile Gorky, Stuart Davis, Reginald Marsh, Philip Guston, și Jasper Johns. Chiar și astăzi, Muzeul continuă să își îmbogățească Colecția Permanentă prin Bienală; printre cele mai recente achiziții sunt lucrările lui Mike Kelley, Matthew Barney, Louise Bourgeois, Zoe Leonard, Matthew Ritchie și Shahzia Sikander.

[11] „Să fii un membru al comisiei unei instituții de succes este atrăgător din punct de vedere al statutului social, totuși nu dorim un consiliu care crede că instituția ar putea fi subminată prin prea multă experimentare sau poziționare radicală. New Museum a fost fondat de un curator (o raritate printre muzee) pe premiza antreprenoriatului curatorial care ar trebui să se redefinească continuu. Aceasta este filosofia acestui muzeu și de aceea nu avem o colecție mare”. Carolee Thea, “Interview with Dan Cameron”, în: *Foci interviews with ten international curators*, programul curatorial apexart, 2001, p. 107. În spațiul New Museum, fondat în 1977, un număr de artiști a expus pentru prima oară într-un mediu de muzeu, cum ar fi Carolee Schneemann, John Baldessari, David Wojnarowicz, după ce nu avuseseră posibilitatea înainte de a lucra cu o instituție mare și oficială. Alții, ca Martha Rosler și Adrian Piper, au avut prima retrospectivă acolo și unii au fost descoperiți pentru lumea internațională a artei prin expozițiile lor personale sau

filosofiile speculative, muzeele interne, să reinstaleze sau să modifice perspectiva, să asume ironia și curajul politic de a dezvolta strategii artistice critice pentru criticarea instituțiilor muzeului, decât pentru instituții ca atare. Această abordare specifică este reprezentată de critica instituțională impusă de Duchamp și Piccabia prin Jeff Koons și Haim Steinbach, care analizează o critică a consumului, a transformării în marfă și a ordinii obiectului de artă, sau de curatori ca Harald Szeemann¹³ sau Nicolas Bourriaud, care au revoluționat percepția contemporană a funcției muzeului ca un spațiu și o arenă pentru aranjarea ierarhiilor artistice, vizionare și culturale, până la Hans-Ulrich Obrist și ideile lui despre Muzeul Imaginar.

Astăzi, împreună cu fascinația extremă pentru aceste abordări, există o tendință de a gândi despre „critica instituțională” a anilor '70, '80 și '90 că a fost pe deplin încorporată în instituțiile de artă. Și, într-adevăr, din motive variate, instituțiile actuale au reușit să se obișnuiască cu ele însele producând sau impunându-și să participe activ la procesul de producere a schimbărilor din cadrul artei contemporane. Este adevărat că, în majoritatea cazurilor, abordările legate de „critica instituțională” s-au transformat într-o parte integrantă a instituțiilor în sine: „critica instituțională s-a dovedit a fi o metodă mai curând decât un gen. Astăzi nu se mai face o critică instituției pentru a o deconstrui.”

Ivan Moudov, reprezentant al celui de-al doilea val de „conceptualiști” bulgari din ultimii câțiva ani, și-a concentrat opera mai ales în jurul abordărilor legate de „critica instituțională” într-o serie de lucrări ca *Fragments* [Fragmente], *MUSIZ*, și *Audio Guide*.

De data aceasta, „critica instituțională” vine ca o intervenție tactică a unui artist în spațiul public urban din Sofia: „Muzeul de Artă Contemporană, Sofia”, în 2005. Ivan Moudov este cel care lansează dezbaterea și reușește să atragă atenția comunității artistice, dar și a instituțiilor media și culturale, aruncând chiar o otheadă nostimă unui public tânăr mai larg. La început *MUSIZ* se dezvoltă ca un fals în media, pentru a-și găsi punctul culminant în falsa deschidere a unui muzeu fantomă. Acțiunea lui are, de asemenea, extrem de mult succes și din punctul de vedere al numărului oamenilor pe care i-a adunat împreună pentru falsa deschidere într-o gară de tren abandonată, o clădire adecvată arhitectonic într-un stil industrial modern care își are originea la începutul secolului. Și el reușește să atragă o atenție remarcabilă asupra acestui aspect.

După acțiunea lui Moudov se pare că o discuție serioasă despre un viitor muzeu de artă contemporană a devenit mai probabilă. Artistul utilizează principiul de acțiune al ogindirii contextului local sau mecanismul „afirmației subversive”¹⁴. El nu face nici o încercare de a idealiza sau de a furniza soluții, ci mai curând lucrează cu discursurile existente, multiplicându-le. El suprapune multiple straturi legate de marginalizările locale, stereotipuri, prejudecăți sau rezistența directă împotriva oricărui tip de schimbare. Percepția artei contemporane în Bulgaria, în anumite grupuri culturale, poate fi descrisă ca xenofobie¹⁵. El se joacă cu argumentele publice între limbile chirilică și metodică (o formă populară pentru versiunea latinizată a limbii chirilice utilizată în poșta electronică, aluzie la Sf. Chiril și Metodie) separând societatea în pro-ruși și pro-vestici. Un alt strat se referă la artistul de origine bulgară celebru pe plan internațional, Christo, pe numele său civil Hristo Javashv, jucându-se cu faptul că Christo nu poate fi considerat un artist bulgar, deoarece și-a părăsit țara cu mulți ani în urmă și a lucrat într-un context cu totul diferit¹⁶. Dacă citiți textul metodic de pe anunțul lui Moudov, ceea ce vedeți este Christo, MUSIZ și DJ Party. Cu siguranță artistul a calculat efectul local, provincial al acțiunii lui și i-a dat o utilizare ironică. Chiar dacă o adevărată acțiune de „guerilla” a funcționat potrivit regulilor genului, intervenția rămâne închisă în cercul provincial al Sofiei. Și totuși, calitățile acestei lucrări merg mult dincolo de granițele marginalizate ale spațiului artistic și cultural în care ea acționează.

De fapt, veteranul acestei abordări a artei bulgare este Nedko Solakov. Ani întregi el a lucrat în direcția „criticii instituționale” – o abordare care a devenit esențială

pentru opera lui. Printre proiectele aflate în lunga listă de lucrări realizate de către artist predominant pentru marile instituții muzeale, evenimentele decisive și spațiile private importante ale lumii artistice, voi menționa: expoziția sa personală „Leftovers – a selection of my unsold pieces from the private galleries I work with” [Rămășițele – o selecție a lucrărilor mele nevândute din galeriile private cu care lucrez] (2005) la Kunsthaus din Zurich, „Art & Life (in my part of the world)” [Arta & Viața (în partea mea de lume)], 2005, la a noua Bienală de la Istanbul, „A (not so) White Cube” [Un Cub (nu foarte) Alb], 2001, la P.S., New York. Voi insista doar asupra a două instalații care sunt direct legate de scena locală a artei contemporane. Dacă ele nu au jucat rolul unei forțe motrice a evenimentelor, cel puțin au lărgit orizontul. Au adus mirosul de praf de pușcă și au constituit o sărbătoare bombastică pentru această scenă. Ambele instalații au fost privite ca adevărate „mici” cuceriri și ambele vor rămâne ca valoroase în arhiva celor care au obținut o reală valoare „istorică”.

„Les aventures (et les visions) de François de La Bergeron en terre Bulgare” [Aventurile (și viziunile) lui François de La Bergeron pe pământurile bulgare], Institutul Francez, Sofia, 1993. Narațiunea din această instalație este văzută și relatată din punctul de vedere al unui călător imaginar care traversează Bulgaria în timpuri moderne (anterior socialismului). El este figura emblematică a observatorului vestic al locurilor exotice din era modernă, a cărui atenție este atrasă de orice găsește pe poteca ce nu face aluzie la „realizările culturale moderne” ale localnicilor. Solakov se joacă, pe de o parte, cu o inversare și o dislocare a perspectivelor pentru a sublinia contradicțiile din acțiunea mecanismelor și reflecția lor în sistemele de valori. Pe de altă parte, el propune o critică ironică atât a stereotipurilor antropologice pentru descrierea obiceiurilor și valorilor persoanelor prin obiectele vieții de zi cu zi, cât și a stereotipurilor etnografice. În același timp, această critică este ironic direcționată înspre el însuși și înțelegerea locală „blindată” a valorii naționale și a construcției ei bazată pe specificitățile folclorice și mitologice „disprețuite”. În acest scop, artistul introduce în instalația sa două lucrări ale maestrilor bulgari, un portret de Zlatyu Boyadjiev din colecția sa personală și un Ivan Angelov împrumutat pentru această ocazie din Galeria Națională de Artă. Incluzându-le ca obiecte etnografice în instalația generală, el ridică problema valorii lor artistice, transformând aceste capodopere vechi în propria lor parodie culturală și ridicând dilema: obiect „artistic” sau „etnografic”? Într-un alt proiect pentru o acțiune



participarea la expozițiile de grup la The New Museum <<http://www.newmuseum.org/>> (vizitat pe 12 decembrie 2006).

[12] „Fondat în 1929 ca o instituție educațională, The Museum of Modern Art este consacrat a fi primul muzeu de arta modernă din lume”. De pe *website*-ul oficial MoMa <http://moma.org/about_moma /> (vizitat pe 12 decembrie 2006).

[13] „Urmând rumoarea stârnită de Documenta 5, Szeemann s-a retras la Ticino și acolo și-a inventat propria profesie ca organizator independent de expoziții. Într-un spirit de antrepriză patafizică, el a fondat 'Agenția pentru Munca Oaspeților Spirituali' ca un subsidiar al (imaginarului) 'Muzeu al Obsesiilor'.” Tobias Bezzola, “Natural Pathos. Harald Szeemann” (1933-2005), *Parkett* No. 73/2005, p. 175.

[14] De exemplu, Dimitrina Sevova, „Sparks from the Interaction between Art and Politics” in Zurich, Umělec 2/2006 <http://www.divus.cz/umelec/en/pages/umelec.php?id=1051&roc=2006&cis=2#clanek> (vizitat pe 12 decembrie 2006).

[15] „Privind în urmă, acel capitol din istoria artei contemporane din Turcia a fost legat de xenofobie. Contemporanii erau străini, tipii ca mine erau străini, Bienala era

Installation view Nedko Solakov, "Leftovers – a selection of my unsold pieces from the private galleries I work with", atKunsthaus Zürich, 2005Photograph: Arthur Faust, © Kunsthaus Zürich

străină. Această mafie modernă, elitistă, provincială, se gândea că erau în aceeași ligă, dar nu erau. E ca și galeriile din West Broadway în New York, care vând turiștilor creduli aceste lucruri numite „artă”. Carolee Thea, "Interview with Vasif Kortun", *op. cit.*, p. 57.

[16] „În acest an, în aprilie, Ivan Moudov „a deschis” Muzeul de Artă Contemporană din Bulgaria. Principalul interes al campaniei mari a fost numele lui Hristo Javashev folosit ca momeală media. Cu succes, după cum se dovedește. Și nici accidental. Ficțiunea, minciuna, spațiul care s-a dovedit a fi gol în Gara Podujane nu este un alt truc într-o competiție a minciunilor, ci o întrebare, care totuși își poartă propriul răspuns unul dintre posibilele răspunsuri. Nu doar pentru că nu avem. Nu avem pentru că nu ne este clar ce este arta contemporană bulgară. Este bulgară de fapt? Și ce înseamnă de fapt bulgară?” Vladia Mihajlova, *Hristo sau Christo*, Kultura Nr. 43, 9 decembrie 2005 <http://www.online.bg/kultura/my_html/2393/christo.htm> (în bulgară; vizitat pe 12 decembrie 2006).

[17] Următoarea comparație se impune: „În acel timp reacția locală la o expoziție internațională era mai puternică decât acum. Există o piață provincială cu produsele și colecționarii ei. Puterile locale erau mult mai pronunțate. Beral era pedepsit, așa cum aveam și eu să fiu mai târziu. Era vorba de sfârșitul anilor '80 și mulți dictatori mureau sau dispăreau, mutându-se în sisteme politice neo-liberale. Erau mulți bani și un *boom* în colecțiile provinciale. Bienala de la Istanbul a intervenit în acest spațiu social și l-a problematizat, deși fusese un agent al economiei neo-liberale”. Carolee Thea, “Interview with Vasif Kortun”, *op. cit.*, p. 56.

[18] „Aici în Budapesta, în 1994, lucrând cu unul dintre curatorii mei preferați, Katalin Neray, am realizat unul dintre proiectele mele preferate, „Colecționarul de artă”, despre marele om negru care trăiește undeva în deșertul african și colecționează artă contemporană din Europa și America, cumpărându-și Picasso pe 23 nuci de cocos sau Rauschenberg din perioada timpurie pe 7 oase de antilopă. Katalin a fost destul de generoasă să mă lase să utilizez majoritatea

radicală în contextul local, care nu s-a materializat (datorită fermei opoziții a părinților săi la un asemenea act de vandalism), Nedko Solakov a intenționat să transforme șapte desene din colecția sa de clasici, scrijelindu-le, pictându-le, scriind notițe peste ele și astfel, „desacralizându-le” direct prin intervenția sa, în timp ce putem de asemenea presupune fără a greși că, după „transformare”, ele vor fi aduse înapoi din viața lor de obiecte etnografice pentru a fascina lumea artei, de această dată ca opere de artă contemporană, și vor deveni atractive pentru piața internațională și lumea artei. Semnificația lor va trece, în cele din urmă, dincolo de contextul local. Artistul pune la îndoială sistemul ierarhic de atribuire a valorii artistice și economice în contextul național istorico-artistic precum și piața artistică speculativă care se ivește palid la orizont. Acest lucru se întâmpla la începutul anilor '90, o perioadă în care „bătrânii” maeștri bulgari erau vânduți la prețuri exuberante pe piața locală de artă din Bulgaria din cauza jocurilor speculative și a schemelor de spălare de bani, în timp ce ele nu aveau nici o valoare pe piața internațională¹⁷.

Principiile acestui caz de balon de săpun temporar creat de piața artistică speculativă locală pot fi văzute funcționând peste tot în lumea globală a artei. Acest proces este marcat nu doar de discursurile post-coloniale cum ar fi „occidentalizat de influență europeană” amestecat cu sentimente exagerate de simultană măreție locală și inferioritate. Nu doar dintr-o perspectivă estică poate fi povestită „trista” soartă a unei mari părți a moștenirii artistice a operelor „clasice” importante pe plan local. Opere care după un timp vor provoca doar interesul unui grup restrâns de specialiști și istorici sau nu vor mai însemna nimic pentru nimeni. Este un fapt cunoscut că viitorul joacă câteodată glume proaste în lumea artistică, indiferent de situarea geografică.

O altă instalație „istorică” importantă, instalație critică cu privire la instituțiile și lumea artistică definită de hegemonia modelului universal vestic, dar și conținând o aluzie a propriei situații „absurde” se referă la povestea unui artist care vinde și expune în Vest în timp ce trăiește în Sud-Est¹⁸: „The Collector of Art (Somewhere in Africa there is a great black man collecting art from Europe and America, buying his Picasso for 23 coconuts...)” [Colecționarul de artă (Undeva în Africa este un mare negru colecționând artă din Europa și America, cumpărându-și un Picasso pentru 23 de nuci de cocos...)] al lui Nedko Solakov, expusă printre alte lucrări la Muzeul Ludwig, Budapesta, 1994¹⁹. Un colecționar negru de artă contemporană din Europa și America trăiește, împreună cu colecția lui, într-o colibă din deșertul african. Solakov utilizează încă o dată abordarea lui preferată, cea a dizlocării perspectivelor, pentru a obține construcții narative absurde și a surprinde o viziune neobișnuită asupra obiectelor și persoanelor²⁰.

Se pare că ideea viitorului muzeu de artă contemporană e pe cale de a fi împărțită între trei vechi „super” instituții de artă care au apărut ca muzee „istorice”, „naționale”, sau „străine” de la formarea noului stat bulgar către sfârșitul secolului până la socialismul târziu: „Galeria Municipală de Artă din Sofia”, „Galeria Naționala de Artă” și „Galeria Națională Bulgară pentru Artă Străină”. Pe măsură ce trece timpul, ideea că fiecare dintre aceste muzee mărește interesul pentru colecție și creează un nou departament, din care un nou muzeu ar putea să apară ulterior, devine mai realistă.

Directorul Galeriei Naționale de Artă, Boris Danailov, are ambiții serioase de a defini un nou fel de politică și de a găsi un nou fel de politică a scenei artistice locale și a artei contemporane. Într-un interviu acordat publicației *Bulgarian Diplomatic Review*²¹ el exprimă o poziție care este nouă pentru această instituție: „Acum, este mai mult orientată spre viitor”. Un nou curs politic, o reînnoire și modernizare a acestei instituții muzeale publice. Directorul anunță că deschide ușile larg pentru noile „stiluri și genuri artistice”. El subliniază legătura istorică dintre trecut și prezent și modul în care departamentul inițial al muzeului, fondat în 1892, a pornit, de asemenea, să adune lucrări ale celor care erau atunci artiști bulgari contemporani²².

Galeria Națională de Artă arată un real apetit pentru ideea unui viitor muzeu de artă contemporană ca o parte a corpului ei instituțional. Galeria se dovedește a fi o adevărată forță motrice pentru acest proces, deoarece organizează prima licitație de artă contemporană din Bulgaria pentru a crea colecția inițială a „viitorului muzeu” de artă contemporană. Dacă scopul acestei licitații a fost să se concentreze exclusiv pe partea comercială și dezvoltarea unei piețe de artă pentru arta contemporană, aceasta ar trebui să conteze ca o adevarată realizare. Dar nu mă simt foarte în largul meu gândindu-mă la o licitație comercială ca un punct de plecare pozitiv pentru o discuție despre un muzeu, chiar dacă aceasta ia aspectul unui eveniment caritabil. După cum declara în discurul său ministrul Stefan Danailov, tiz al celui menționat mai sus, Boris: „Acumularea colecției permanente inițiale prin vânzarea operelor este de o importanță crucială pentru așezarea fundației noului muzeu”²³. Cel mai important lucru, ni se spune, este să se facă primul pas și restul va urma. De ce sunt lucrurile adunate laolaltă și instituțiile oficiale încep din nou cu strategii politice ciudate? O întrebare se naște din colecția inițială astfel clădită pentru acest „viitor muzeu de artă contemporană” – care este rolul statului și al instituțiilor publice și care este rolul pieței libere într-o societate democratică? Aplicând această rețetă nu ar exista nici o piață de artă reală, nici un muzeu public de artă contemporană.

Când ești într-un spațiu izolat, adevărurile locale sunt privilegiate. Nici una dintre instituțiile oficiale muzeale de artă nu propune o abordare care să confrunte faptele – care rămân în mare parte *terra incognita* pentru instituțiile bulgare. În căutarea unui discurs mai adecvat, la un nivel instituțional, pentru procesele care au loc în arta contemporană, am dori să insistăm pe argumentele expuse de Ruxandra Balaci, directorul științific al recent formatului Muzeu Național de Artă Contemporană din București, localizat din 2004 într-o aripă a fostei monumentale și infame Case a Poporului, cu privire la scopurile acestui nou muzeu²⁴. Dincolo de dialog, interactivitate și experiment, ea vorbește de un muzeu în evoluție, de importanța consiliului internațional în obținerea legitimității în procesele globale, dar de asemenea în lansarea artiștilor și curatorilor români la evenimentele și procesele de pe scena internațională. Ea discută despre dificultățile menținerii autonomiei instituționale și financiare, a explicării majorității politicienilor care „nu fac diferența între arta contemporană și cea modernă”, a importanței structurilor flexibile pentru un muzeu de artă contemporană, a funcționării ca un laborator de cercetare, în permanență mișcare și despre realitățile sociale de pe teren, lipsa banilor și o „cultură a mediocrității” în general susținută de media, împotriva căreia persoana responsabilă de relațiile cu publicul a unui muzeu în evoluție, oricare ar fi realizările în ochii observatorilor internaționali, are o misiune dificilă.

În opoziție, pe *web site*-urile a trei instituții muzeale înființate în Sofia, încastrate într-un design prost și cu o navigație dificilă, nu putem găsi nimic care să indice un consiliu, *lobby*, patroni, membri, finanțatori²⁵. Aceasta nu constituie o surpriză: din câte imi dau eu seama, nici unul dintre muzeele existente nu este structurat potrivit unor astfel de principii. Nici un program al evenimentelor care urmează nu este publicat; nici o activitate educațională nu este propusă publicului; referințele la publicațiile lor lipsesc, ca și informația specifică cu privire la diferite departamente. Singura excepție parțială este Galeria Municipală de Artă din Sofia, care face o încercare de a furniza documentație extensivă *on-line* cu privire la evenimentele ei trecute și la expoziții, ca și o descriere detaliată a structurii ei și a istoriei muzeului.

Într-o situație ca aceasta, care poate fi descrisă mai curând ca un joc de putere între instituțiile statului, decât ca o diferențiere între strategii politice instituționale specifice, întrebarea este care dintre acestea va domina peste celelalte și își va redefini poziția pentru a deveni spațiul ales pentru arta contemporană potrivit standardelor globale. Galeria Municipală de Artă din Sofia a început, de asemenea, să își organizeze colecția permanentă de artă contemporană. Mai mult, într-un context cultural și social local specific dominat de lipsa banilor și de spectrul bântuitor ale birocrăției de stat, muzeul se prezintă

capodoperelor din colecția Ludwig pentru a le plasa în coliba tipului negru”. Nedko Solakov, “A bitter text that ends in a joke”, în: Dimitrina Sevova și Alain Kessi (eds.), *CFront Book Crossing Points East-West*, cflow, 2002, p. 91. Disponibil *online* la <http://www.cfront.org/cf00book/en/nedko-bitter-joke-en.html> (vizitat pe 12 decembrie 2006).

[19] Publicul bulgar s-a întâlnit cu o altă versiune a acestei instalații în cadrul expoziției „N Forms? Reconstructions and Interpretations”, 1994, SCA/Raiko Alexiev Gallery, Sofia. Această expoziție anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană rămâne până astăzi cea mai temeinică investigație și reprezentare a „avangardei bulgare” și a perestroicii de la mijlocul anilor '80, care a evidențiat noile practici artistice și motivele discursului de pe scena artistică bulgară.

[20] O altă critică, dintr-o perspectivă estică, a mecanismelor de producere a imaginilor exotice, impusă cu toate stereotipurile de o industrie de divertisment exagerat de umflată, se găsește într-un text de Ekaterina Degot: „[Vesticii] consideră Rusia o țară mai curând exotică decât una occidentală, în ciuda faptului că Sophie Marceau a jucat rolul Annei Karenina”. Ekaterina Degot, „Lecture at the Opening of the Exhibition 'So Far, So Close...' by Olga Kisseleva”, în: *Passage Europe. Realities, References. A Certain Look at Central and Eastern European Art*, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, 2004, p. 154.

[21] Următorul fragment din acest interviu arată o încercare curajoasă de-a lui Boris Danailov de a-l cita pe Harald Szeemann și a părea adecvat proceselor globale: „Există un loc foarte interesant la parterul Galeriei Capela, unde de asemenea se organizează expoziții. Dar acestea consiute un tip diferit de expoziții. Dacă cele organizate sus sunt evenimente reprezentative, mai serioase, aici jos garantăm libertatea și diversitatea autorilor prezențați unii dintre ei sunt tineri artiști în curs de consacrare, alții oferă o formă alternativă de artă și, de asemenea, sunt artiști care vor să arate ceva nou. Noi căutăm un ritm mai dinamic, încercând să ne ținem degetele pe pulsul vieții de astăzi. Ce se întâmplă

În spațiul public se întâmplă de asemenea aici. Astfel, Galeria apare ca un partener activ pentru arta de astăzi". Antonia Vitanova, *The National Art Gallery*, Bulgarian Diplomatic Review, disponibilă *online* la <http://www.diplomatic-bg.com/c2/content/view/987/47/1/0/> (vizitat pe 12 decembrie 2006).

[22] Acest lucru ignoră faptul că, mai mult sau mai puțin, cam la vremea aceasta își fac apariția primii artiști bulgari care au creat opere cu adevărat, realizând ceva care, în formă și conținut, poate fi recunoscut ca artă plastică. Acest proces vine „monstruos de târziu." Pe aceste teritorii, parte a Imperiului Otoman, nu sunt produse sau create „picturi laice" sau arte plastice. Iconografia este cea a picturii bisericești canonice, create de maeștri anonimi și este singura noțiune larg accesibilă a acestui tip de artă până la începutul secolului al 19-lea, când conceptul de autor este importat în aceste teritorii din Vest, împreună cu cel de stat național. Acesta este modul în care primii artiști adevărați și marea lor operă apar pe scenă, marcați de faptul că ei sunt cu adevărat primii în istorie. Adevărul este că, după ce a fost constituit noul stat bulgar modern, deficitul de talente artistice locale a determinat predecesorii să îi importe de pe pământurile slave mai avansate în dezvoltare. Artiștii invitați din regiunile slave de graniță ale Imperiului Austro-Ungar sau din Rusia le-au fost acordate de către autoritățile de stat ateliere, poziții oficiale, burse și alte oferte atrăgătoare pentru a-i face să rămână și să își îndeplinească marea lor misiune să pună fundația unei scene artistice bulgare. O poveste care aduce aminte de cea a noului Țar bulgar, importat cam în același timp din vest, împreună cu dantela din Bruxelles și alte accesorii ale model aduse pentru a da substanță strălucirii ideii burgheze de prestigiu.

[23] Puteți avea o impresie directă despre discursul Ministrului bulgar al culturii, Domnul Danailov, la prima licitație de artă contemporană din Bulgaria de pe 19 decembrie 2006, *on-line* la <http://www.youtube.com/watch?v=GiRAuhRdAFo> (în bulgară).

[24] Cosmina Ionescu, „Interviu

cu o abordare directă, „dinamică" a reprezentării artei contemporane. Mulțumită nu doar echipei, ci și eforturilor îndelungate și intereselor personale pentru arta contemporană a principalului curator al acestei instituții de artă, Maria Vassileva, cu experiența ei adunată drept curator independent pe scena artistică locală și internațională. Printre multiplele sale eforturi, mici și inteligente sau mai mari, pentru deschiderea unui spațiu mai vast pentru arta contemporană, seria de expoziții „Meeting Place" [Locul de întâlnire] iese în evidență, cu expozițiile personale ale artiștilor și curatorilor tineri care și-au făcut recent apariția pe scena artistică. Unii dintre aceștia au pentru prima oară o oportunitate de a lucra într-un muzeu. Proiectul se bazează pe un model care este unic în realitatea artistică bulgară și printre instituțiile locale – muzeul ca un laborator²⁶, ca un loc deschis pentru întâlniri și discuții, muzeul ca o punte între generații și între diferite categorii de public. Este de asemenea singurul muzeu unde poți găsi vreun fel de arhivă personală și informații cu privire la artiștii contemporani bulgari. Din nefericire, în ciuda acestei dovezi convingătoare de disponibilitate de schimbare a acestei instituții de artă, ea rămâne dominată de trecutul ei și de lipsa unui cadru legal furnizat de ministerele responsabile și municipalitate.

Maria Vassileva

Un alt proiect interesant încercând să stabilească, printr-o abordare inteligentă, „noi" nume în contextul istoric local și muzeal conservator, din nou la Galeria Municipală de Artă din Sofia, cu curatorul Maria Vassileva: „Sofia Municipal Art Gallery and Group 8th March present: Reflections Multiplied, curated by Maria Vassileva, 2006" [Galeria Municipală de Artă din Sofia și Grupul 8 Martie prezintă: Reflecții multipliccate, curator Maria Vassileva, 2006]. Expoziția nu analizează în mod special aspectele de vizibilitate vs. invizibilitate sau încercarea de a descoperi autori „marginalizați". Mai curând, scopul este acela de a prezenta, fără ierarhii, lucrările de artă contemporană ale artistelor contemporane care au făcut o carieră pe scena locală și internațională, în mijlocul lucrărilor de artă care au achiziționat „valoare națională", ale artistelor de la începutul ultimului secol, nume recunoscute drept „clasice" în istoria artei moderne bulgare. Și prin această căutare a legăturilor istorice cu rădăcinile artei feminine de pe scena artistică bulgară, de a atrage atenția și a convinge publicul local de semnificația artei contemporane în contextul acestei istorii. Cu alte cuvinte, scopul este acela de a corobora valoarea artei contemporane a acestor artiste ca „moștenire națională". Adevărul este că numele selectate pentru expoziția artistelor contemporane sunt mult mai puțin „marginalizate" decât reprezentanții lor „istorici". Cu arta lor, ele vorbesc o limbă globală, mult mai adecvată pentru contextul scenei artistice internaționale, implicate politic și social. De fapt, expoziția este oarecum politică și a deschis o discuție despre „modul în care arta luptă pentru vizibilitate și eficiență în societate astăzi". Însă aceasta se întâmplă în condițiile unei dizlocări ironice a perspectivelor impusă de contextul local specific asupra acestui set de aspecte legate de relevanța socio-culturală, locul, rolul și valoarea artei într-o societate contemporană. Deoarece reprezentanții ei „clasici" nu au nici o altă șansă decât ca arta lor să obțină o semnificație artistică locală, în timp ce femeile contemporane ar putea chiar să aibă o șansă să fie „cu adevărat" descoperite de către piața artistică internațională sau de spațiile și evenimentele mari și definitorii.

Maria Vassileva

Proiectul *Artspace: Summer 2006* indică în această direcție a pesimismului înfrânt, ca „o mușcătură de optimism – sunt câteva simptome de ‚normalizare' a acelui proces"²⁷, un real pas înainte. Proiectul a făcut parte din ciclul „Selecția Criticilor", un forum pentru discuții critice despre arta contemporană cu scopul de a promova tinerii autori care lucrează în Bulgaria. A fost inițiat de tinerii curatori Iana Kostova (istoric de artă) și Vladia Mihajlova (cercetător cultural). Împreună cu studenții și conferențiarii de la Academia de Artă din Sofia, curatorii se stabilesc temporar în studiourile Academiei de Artă, în ruine nefuncționale, chiar în centrul orașului, pe Dundukov 56. Proiectul constă din trei părți: *workshop*, expoziție și discuții. Într-un text de Iana Kostova, care dezbate pe larg evenimentul artistic²⁸, autorul pretinde că proiectul reflectă asupra problemei lipsei spațiului pentru artă contemporană și își propune să contribuie la realizarea

lui, la crearea și imaginarea sa în Sofia. Fascinantă este înțelegerea faptului că o abordare esențială în rezolvarea problemei stă în discuția ce se axează pe o locație imaginară. Proiectul, pe cât permit resursele disponibile, a analizat trecutul și prezentul, s-a uitat cu atenție la încercările trecute, majoritatea tranzitorii și scurte, de a forma spații de galerie non-comerciale, alternative și centre de artă contemporană. Probabil că un pas înainte înspre a găsi o soluție nouă, mai bună, ar fi, fără îndoială, modelarea, structurarea și existența unui muzeu public de artă contemporană. Un muzeu de artă contemporană care desigur va garanta posibilitatea unei culturi pe termen lung – strategie politică în acest domeniu. „În acest sens, ideea ediției de vară a „Selecției Criticilor" este încercarea de a da viață unei posibile (deși utopice) micro-varianțe a unui *spațiu artistic*, care urmează a fi diferit, unde lucrurile urmează să aibă loc chiar când banii lipsesc, chiar când nu este dezvoltată o infrastructură sau strategie politică culturală de a sprijini arta contemporană aici. Subiectul proiectului este o absență"²⁹.

Maria Vassileva

În timpurile societății disciplinare analizate de Foucault, Deleuze și alții, muzeul este una dintre instituțiile cu ziduri, alături de școală, închisoare, familie. După o criză a instituțiilor ei, societatea disciplinară se reformează într-o societate de control. Ca și celelalte instituții în declin, muzeul sfârșește prin a exista peste tot, acum funcționând ca un producător de discursuri. Paradoxal, după o etapă a experimentelor, acest proces duce la o concentrare de putere care face să fie dificilă supraviețuirea abordărilor independente: „Tendința este clară: superstructurile centralizate sunt încurajate – Tone Hansen utilizează termenul „muzeu megamonstru" în studiul ei cu privire la procesul centralizării muzeului de stat din Oslo"³⁰.

Maria Vassileva

Împotriva copleșitoarei puteri a economiei de scară, de ce să nu propunem un muzeu fără propria colecție? De ce se așteaptă de la acest muzeu non-existent ca încă o dată să reprezinte și să sancționeze naționalul? De ce nu un muzeu care face totul posibil pentru a nu exclude un public care nu urmează și nu pune în practică ideile burgheze de prestigiu, pentru a evita elitismul și a servi doar consumatorilor globali? Un muzeu deschis concepțiilor populiste asupra spațiului public, care aduce oamenii acolo unde sunt.

Maria Vassileva

Am putea căuta inspirație în micile modele ale muzeelor alternative ca „muzeul în dosare" la care Lia Perjovschi lucrează de ani de zile și pe care am avut recent plăcerea să îl văd într-o variantă expusă la Cabaret Voltaire din Zurich, în contextul expoziției „Dada East – The Romanians of Cabaret Voltaire" [Dada Est românii – Cabaretului Voltaire]. Cunoscut și sub denumirea de CAA, Arhiva Contemporană de Artă (și în același timp Centrul pentru Analiza Artei), această cronologie este o „arhivă de artă non-instituțională, ...un spațiu de artă contemporană și atitudine critică. O bază de date internațională care se axează pe teoria artei, studii culturale și teoria criticii. O colecție cuprinzătoare de diapozitive, casete video, CD-uri, cataloage, cărți, recenzii, documentarea artei internaționale și evenimentelor culturale... Un exercițiu de dialog, comunicare, împuternicire, relații naturale; temele reflectând discuția actuală din domeniul artei și noile teorii culturale. Aspecte ale relevanței sociale și politice a artei, autonomia și contextul artei. De la un dialog între două persoane la discuții în grup, conferințe, prezentări, *workshop*-uri, expoziții", extinzându-se în spațiul real, în propriul studio al Liei Perjovschi și alte spații, pentru a determina oamenii să gândească critic despre artă³¹.

Maria Vassileva

Traducere de Simona Hultoană

cu Ruxandra Balaci", în: *Observator Cultural*, No. 220. Disponibil *on-line* în limba engleză la <http://www.mnac.ro/interview.htm> (textul original românesc la: <http://www.observatorcultural.ro/infofrage.phtml?xid=10976>; ambele vizitate pe 12 deembrie 2006).

[25] De fapt, *website*-urile a două dintre instituțiile menționate, la care se putea ajunge acum un an, sunt actualmente *off-line*.

[26] Hans-Ulrich Obrist: „Importanța lui Alexander Dörner consta în definițiile rolului muzeului: muzeul într-o stare de permanență transformare; muzeul ca oscilând între obiecte și proces; ...", Hans-Ulrich Obrist, *dontstop*, Sternberg, 2006, pp. 54-55.

[27] Nedko Solakov, *op. cit.*, p. 90.

[28] Iana Kostova, *Art as if for the last time*, disponibil *on-line* la <http://www.liternet.bg/publish19/yana_kostova/izkustvo.htm> (în bulgară; vizitat pe 12 decembrie 2006).

[29] „O altă categorie este o expoziție unde vizitatorul nu trebuie să vină într-un loc ca să-l vadă, muzeul este atât actual, cât și virtual. Acest lucru ne-ar duce la 'Muzeul vienez în desfășurare' [Viennese Museum in Progress], care organizează expoziții în ziare sau produce *puzzle*-uri Boetti, ce sunt distribuite pe liniile aeriene". Hans-Ulrich Obrist, *op. cit*.

[30] Nina Möntmann, *op. cit.*, p.13

[31] Cf. cronologia *on-line* la <http://www.perjovschi.ro/pdf_files/Detective_Draft_part5.pdf>.

Dimitrina Sevova is a Bulgarian art theorist and independent curator, currently lives and works in Zürich. Involved in the practices and debates around digital culture, gender and critical discourses in Bulgaria as founder in 1996 and curator until 1999 of the TED Gallery for contemporary art in Varna. In 1998, joined the team of the Art Today Association, Center for Contemporary Art in Plovdiv, Bulgaria, as a curator, and initiated the international project *Communication Front /project of electronic and media art and theory/*. Presently, she is co-founder of the critical media art and theory collective *code flow* (<http://www.code-flow.net>).

Pessimism No More¹ – Exoticism is Everywhere²

Back to Reality, or Micro-approaches for Handling Institutional Matrices in the Local Art Context

Dimitrina SEVOVA

Following a crisis of its institutions, disciplinary society reforms itself into a society of control. Like the other institutions in decay, the museum ends up being everywhere, now functioning as a producer of discourses. Paradoxically, after a phase of experiments, this process leads to a concentration of power that makes it difficult for independent approaches to survive (...) Against the overwhelming power of the economy of scale, why not propose a museum without its own collection?

“The Future is Stupid”. (Jenny Holzer)³

Future: I saw a field full of sunflowers. They were all looking the wrong way. (Dan Perjovschi)⁴

In a post-colonial situation and a growing economy of services, in a reality broadened by new technologies, the essence and structure of artistic life is changed, and with it the discourse about the museum. Theoreticians like Nicolas Bourriaud write manifestos about saying good-bye to the era of the isolated geniuses and embracing a time of relational aesthetics⁵. The newly emerged artistic practices give a rendering of the collective wishes of the society.

If in 1989, the East declared “No more ideology!” and went about rediscovering its reality, the West announced “No more reality!”⁶.

From a local perspective, as a starting point in search of the (as yet non-existent) Museum of Contemporary Art in Bulgaria I would like to take a discussion that “almost” took place an arena for desires and decisions. Today we are in a unique situation in which there is an increasing opportunity for parity, because the collective desire is in itself a rather promising beginning, let us call it the politics of desire⁷ – a politics of shared responsibilities. The desired discussion itself would constitute a step forward a display of the processes of a social, political and cultural shift. Another discussion would then have a chance to come to the surface, concentrated around the design and nature of the future museum of contemporary art. An imaginary Museum of Contemporary Art in Sofia, a (potential) future democratic, dutiful artistic institution about to meet its presumed public.

“The emerging question is: how can democratic art institutions that resist current political shifts be formed and established?”⁸. In this concrete Bulgarian case we are faced on the one hand with the collective troubles and desires of the community of curators and artists dealing with contemporary art, to establish themselves, to constitute themselves in the social and cultural sphere in contemporary Bulgarian society. It must be noted that the art community is truly struggling with the ever dominating conservative and outdated prejudices in order to prove the value of their work as an important social and cultural commodity in an environment dominated by the newly-formed neoliberal market and the new political conditions. On the other hand, in this process a powerful force is at work, imposed as official politics on the public institutions for integrating the Bulgarian cultural sphere in intercultural exchange and in the new European standards. Through the pressure of this politics linked to the standards imposed by the European Union, the official political institutions should finally have no choice but to become interested in developing structures and favorable conditions for contemporary art. At the very least recognizing it as a cultural strategy for overcoming marginalization, as one possible ambassador of local culture in the international world of art and the European culture scene⁹. In spite of this, this interest has not been declared part of an official cultural politics, and the corresponding institutions do not look prone to overcome their thinking on culture and art in categories of the national and marginal.

In this barren landscape of culture-political ruins, a number of new art institutions have emerged, many of them initiated by artists, who have developed a variety of strategies for economic and artistic survival. They each represent their own nature of production principles based on international standards and polyphonic artistic practices across international art world networks: InterSpace, the Institute for Contemporary Art, the Art Today Association, the Red House and numerous others. They have each expressed their desire for setting up a public museum of contemporary art, but have not managed to involve all others in a closer examination of how to shape a discussion that could lead to new visions, to an understanding of the design of this future public museum of contemporary art in Bulgaria.

Besides the existing interested institutions, such a discussion would need to include museum experts, curators, artists, as well as the media, sociologists, economists, philosophers, politicians, architects, urbanists, citizens, funding institutions. A discussion in a broad multidisciplinary framework of influences and interests in a broad field of reflections and social interactions in which relationships will give rise to a different format: working seminars, round-table discussions, research projects, panel discussions, exhibitions, local and international conferences, consulting with experts, the creation of a temporary body that could push this process ahead, but would at the same time guarantee a democratic approach and social dialog. Even if no possible and adaptable result may be lingering on the horizon, merely raising the questions should in itself change the situation in a positive direction: How can a debate be created in such a way as to express the broadest range of interests and issues, in order to allow us to start thinking of the future museum? What type of institution should it be? How should a future public museum of contemporary art in the Bulgarian capital be structured? Whose interests should it represent? What should be its representative functions, what its functional logic?

There are very different points of view about the museum as such. Especially over the past fifteen years, with the global changes in the economical and political conditions, the notion of the museum and its functions has undergone dramatic and dynamic changes. The interactions of the museum with the past and present have changed with the collapse of the hegemony of the white, colonial and national perspective with its symbolic hierarchy. The museum can no longer be static, and under ever growing economic pressure it has to remain competitive in the arena of entertainment and the spectacle of mainstream culture, by discovering ever new ways of interacting with its public, with art, with different historical perspectives continuously being reinterpreted, and by producing ever

[1] Jenny Holzer: *Multiple*. Glass sphere with engraving. (2000) CHF 2000. On sale by Art Forum Ute Barth, Zurich. Kunst Zürich 06. 12th International Contemporary Art Fair. ABB Hall 550. Zürich-Oerlikon.

[2] Dan Perjovschi, “Key Words in the New Europe”, in: Marius Babias (ed.), *The New Europe. Culture of Mixing and Politics of Representation*, Generali Foundation, 2005, p. 139.

[3] *Pessimism No More!* is a work by Pravdoljub Ivanov, Bulgaria, 2002. Billboard (dimensions variable). Part of the group show “Bound/less Borders,” Belgrade, Yugoslavia; Cetinje, Montenegro; Bucharest, Romania; Vienna, Austria (concept of the show: Biljana Tomic). In this work, Ivanov covers with band-aids the famous holes of real pieces of Swiss Emmental cheese, produced since 13th century in the valley of the Emme river, “fixing” what the producers consider a proof of quality. The Emmental cheese is surrounded by an entire culture of feeding the cows, production of the cheese with three types of selected bacteria, ageing, quality control, advertising all the way to the consumption with well-defined types of red wine.

[4] From Guy Debord's revolutionary ideas on the *Society of the Spectacle* <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/4> (visited 12 January 2007) to the academic cultural studies efforts on how the West produces exotic images. E.g., Angela McRobbie (ed.), *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*, Manchester University Press, 1997.

[5] Cf. Nicolas Bourriaud, « Esthétique relationnelle », les presses du réel, 2002 (1998).

[6] Philippe Parreno, short video, 1991: fake street demonstration, children marching with the slogan “No more reality!” on banners. Cf. online < <http://www.airdeparis.com/pnom4.htm> > (visited December 12, 2006).

[7] A term dear to Gilles Deleuze and Félix Guattari.

[8] Nina Möntmann, “Art and its Institutions”, in: *idem* (ed.), *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog Publishing, 2005, p. 8.

[9] “Contemporary art has never been so popular but what is its role today and who is controlling its future?” Julian Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, 2004, on the sleeve.

[10] Cf. <<http://www.whitney.org/www/collection/history.jsp>> (visited December 12, 2007). Although the Whitney's acquisition budget was always rather modest, the Museum made the most of its resources by purchasing the work of living artists, particularly those who were young and not well known. It has been a long-standing tradition of the Whitney to purchase works from the Museum's Annual and Biennial exhibitions, which began in 1932 as a showcase for recent American art. A number of the Whitney's masterpieces came from these exhibitions, including works by Arshile Gorky, Stuart Davis, Reginald Marsh, Philip Guston, and Jasper Johns. Even today, the Museum continues to enrich its Permanent Collection via the Biennial; among the recent acquisitions are works by Mike Kelley, Matthew Barney, Louise Bourgeois, Zoe Leonard, Matthew Ritchie, and Shahzia Sikander.

[11] “Being a board member of a successful institution is attractive as social status, yet we don't want a board that believes the institution could be undermined through too much experimentation or radical positioning. The New Museum was founded by a curator (a rare among museums) on the premise of curatorial entrepreneurship, which should continuously redefine itself. That's the philosophy of this museum and it's why we don't have a big collection.” Carolee Thea, „Interview with Dan Cameron”, in: *Foci interviews with ten international curators*, apexart curatorial program, 2001, p. 107. It is in the venue of The New Museum, founded in 1977, that a number of artists have exhibited for the first time in a museum environment, such as Carolee Schneemann, John Baldessari, David Wojnarowicz, after they had no possibility ever to work with a large and official institution before. Others, like Martha Rosler and Adrian Piper, had their first retrospective there, and some were discovered for the international world of art through their personal shows or participation in group shows at The New Museum

new exotic images allowing for the social integration in various movements, communities and identities. Today the visitors of the big museums of contemporary art around the world are not only recognized, but also more and more treated as a new class of global consumers. Consumers for whom the buying of goods, as well as objects, and of ideas in the form of education and information, is a passion, a means of proving yourself and of being.

At the same time, various museums follow different strategies, politics and functional logics. We have in front of us a broad range of existing natures, philosophies and interactions. We could think of a comparison between the politics of the Whitney Museum¹⁰, The New Museum¹¹ and MoMa¹², all three in New York. Each of these art institutions has developed from a different political, cultural and economic background in the same urban environment; each deals with its own context; each follows its own research path, its own reflexes and representations of global and local artistic processes; each seeks its own dialog with its public, its own social responsibility.

Transforming the history and value of art and art objects and ideas from different perspectives, radically dealing with museum hierarchies, the power of cultural norms of the existing institutional matrix, and with issues of spatial relations, historically it has been easier to artists and curators with their subjectivity and obsessions, speculative philosophies, inner museums, a reinstalling or shift in perspectives, irony and political audacity, to develop critical artistic strategies for criticizing museum institutions, than it has been for the institutions themselves. This specific approach is the institutional critique imposed from Duchamp and Piccabia through Jeff Koons and Haim Steinbach, who look at a critique of consumption, of commodification and the order of the art object, or curators like Harald Szeemann¹³ or Nicolas Bourriaud, who have revolutionized the contemporary perception of the function of the museum as a space and arena for arranging artistic, visionary and cultural hierarchies, to Hans-Ulrich Obrist and his ideas on the Imaginary Museum.

Today, along with enraptured fascination for these approaches, there is a tendency to think that the “institutional critique” of the 70's, 80's and 90's has been fully incorporated in the art institutions. And indeed, for various reasons today's institutions have succeeded in getting used to themselves producing or imposing on themselves to actively participate in the process of producing contemporary art changes. It is a fact that in most cases, approaches connected to “institutional critique” have turned into an integral part of the institutions themselves: “institutional critique proved to be a method rather than a genre. Today a critique is no longer put up against the institution in order to deconstruct it.”

Ivan Moudov, representative of the second wave of Bulgarian “conceptualists,” over the past few years has concentrated his work mainly around approaches connected to “institutional critique,” in a series of works like “Fragments,” “MUSIZ,” and “Audio Guide.”

This time “institutional critique” comes as the clever tactical intervention of an artist in the public urban space of Sofia: “Museum of Contemporary Art, Sofia,” in 2005. Ivan Moudov is the one who launches the debate and succeeds in grabbing the attention of the art community, but also of the media and cultural institutions, even sending a humorous wink to a broader young audience. At first “MUSIZ” develops as a media fake, to find its climax in the fake opening of a phantom museum. His action is extremely successful also in terms of the number of people he got together for the fake opening in an abandoned train station, an appropriate building in a modern industrial style which originates in the beginning of the last century. And he manages to attract sensational attention to the issue.

After Moudov's action it seems that a serious discussion about a future museum of contemporary art has become more likely to appear on the horizon. The artist

uses the action principle of the mirror held to the local context, or the mechanism of “subversive affirmation”¹⁴. He does not make any attempt at idealizing or at providing solutions, but rather works with existing discourses by multiplying them. He overlays many layers connected to local marginalizations, stereotypes, prejudices, or outright resistance against any kind of change. The perception of contemporary art in Bulgaria in some cultural groups can be described as xenophobia¹⁵. He plays with the public arguments between Cyrillic and Methodic (a popular designation for the Latinized version of Cyrillic as used in electronic mail, alluding to the brothers Sts. Cyril and Method) separating society in pro-Russian and pro-Western. Another layer relates to the internationally famous artist of Bulgarian origin Christo, by his civil name Hristo Javashhev, playing with the fact that Christo cannot be considered a Bulgarian artist, having left the country many years ago and having worked in an entirely different context¹⁶. If you read the Methodic text on Moudov's billboard, what you see is Christo, MUSIZ and the DJ Party. Surely the artist has accurately calculated the local, provincial effect of his action, and has put it to ironic use. Even as a true “guerilla” action enacted according to the rules of the genre, the intervention remains closed in the provincial circle of Sofia. And yet, the qualities of this work go far beyond the marginalized boundaries of the artistic and cultural space in which it plays.

In fact the veteran of this approach in the Bulgarian art scene is Nedko Solakov. For years he has been working in the direction of “institutional critique” an approach that has become essential to his work. Amidst a long list of projects realized by this artist predominantly for large museum institutions, decisive events and important private spaces of the art world, I will mention: his one-person show “Leftovers a selection of my unsold pieces from the private galleries I work with”, 2005, at Kunsthaus in Zurich, “Art & Life (in my part of the world)” 2005 at IX-th Istanbul Biennale, “A (not so) White Cube” 2001 at P.S., New York. I'll dwell only on two installations which are directly connected to the local scene of contemporary art. If they have not played the role of a driving force in the events, they have at least broadened the horizon. They have carried the smell of gunpowder and have been a bombastic celebration for this scene. Both installations can be regarded as true “little” conquests, and both will stay as valuable in the “archive” of those having achieved real “historical” value.

“Les aventures (et les visions) de François de La Bergeron en terre Bulgare,”¹⁷ French Institute, Sofia, 1993. The narrative in this installation is seen and told from the point of view of an imaginary traveler who crosses Bulgaria in modern times (before socialism). He is the emblematic figure of the Western observer of exotic places from the modern era, whose attention is grabbed by everything found on his path that does not hint at the “modern cultural achievements” of the locals. Solakov plays on the one hand with a reversal of perspectives and dislocation in order to underline the contradictions in the action of the mechanisms and their reflection in the value systems. On the other, he proposes an ironic criticism both of anthropological stereotypes for describing the customs and values of people through objects of everyday life, and of ethnographic stereotypes. At the same time this criticism is ironically directed at himself and the local “armored” understanding of national value and its construction based on the “disdained” folkloristic and mythological peculiarities. To this aim the artist introduces in his installation two works by Bulgarian masters, a portrait by Zlatyu Boyadjiev from his own collection and an Ivan Angelov borrowed for the occasion from the National Art Gallery. By including them as ethnographic objects in the general installation, he raises the question of their artistic value, turning these old masterpieces into their own cultural parody and raising the dilemma: “ethnographic” or “art” object? In another project for a radical action in the local context, which did not materialize (because of his parents' firm opposition to such vandalism), Nedko Solakov intended to “transform” seven drawings from his collection of classics by scribbling on them, painting over them, writing notes all over them and such, outright “desecrating” them by his intervention while at the same time we can safely assume that after their “transformation” they would be brought back from their life as ethnographic objects to fascinate the world of art,

<<http://www.newmuseum.org/>> (visited December 12, 2006).

[12] “Founded in 1929 as an educational institution, The Museum of Modern Art is dedicated to being the foremost museum of modern art in the world.” From the official MoMa website <http://moma.org/about_moma/> (visited December 12, 2006).

[13] “Following the brouhaha of *Documenta 5*, Szeemann retired to Ticino and there invented his own profession as an independent exhibition maker. In a spirit of pataphysical enterprise, he founded the “Agency for Spiritual Guest Labor” as a subsidiary of the (imaginary) “Museum of Obsessions” Tobias Bezzola, “Natural Pathos. Harald Szeemann (1933-2005),” *Parkett* No. 73/2005, p. 175. Szeemann referring metaphorically to Marcel Duchamp: “Of course you have inner rules, like a museum of obsessions that is in your head. Then there are the freedoms or constrictions that we have from place to place.” Carolee Thea, “Interview with Harald Szeemann,” *op. cit.*, p. 18.

[14] Cf. for instance Dimitrina Sevova, “Sparks from the Interaction between Art and Politics in Zurich”, *Umělec* 2/2006 <<http://www.divus.cz/umelec/en/pages/umelec.php?id=1051&rc=2006&cis=2#clanek>> (visited 12 December 2006).

[15] “In retrospect, that chapter in the history of contemporary art in Turkey was all about xenophobia. Contemporary was alien, folks like me were aliens, the Biennial was alien. The thing is that this modern, elitist, provincial mafia used to think they were in the same league, but they're not. It's like the galleries on West Broadway in New York, which sell these things called ‘art’ to gullible tourists.” Carolee Thea, “Interview with Vasif Kortun,” *op. cit.*, p. 57.

[16] “In April this year Ivan Moudov “opened” the Museum of Contemporary Art in Bulgaria. The main focus of the broad campaign was the name of Hristo Javashhev used as a media bait. Successfully, as it turns out. Not by accident, either. The fiction, the lie, the space that turned out to be empty at the Podujane train station are not another trick in a lying

competition, but a question, which however carries its own answer – one of the possible answers. Not just because we do not have. We do not have because we are not clear as to what contemporary Bulgarian art is. Is it Bulgarian at all? And what does Bulgarian mean in the end?" Vladia Mihajlova, *Hristo or Christo*, Kultura No. 43, 9 December 2005
<http://www.online.bg/kultura/my_html/2393/christo.htm> (in Bulgarian; visited December 12, 2007).

[17] The title of this exhibition is everywhere quoted in French. In English: The adventures (and visions) of François de La Bergeron on Bulgarian lands.

[18] The following comparison imposes itself: "At that time the local reaction to an international exhibition was stronger than now. There was a provincial market with its products and collectors. Local powers were much stronger, you see. Beral was chastised, as I would be later on. That was the late 80s and many dictatorships were dying or fading away, mutating into neo-liberal political systems. There was a lot of money around and a boom in provincial collections. The [Istanbul] Biennial intervened in this social space and problematized it, even though it had been an agent of the neo-liberal economy. Carolee Thea, "Interview with Vasif Kortun", *op. cit.*, p. 56.

[19] "Here in Budapest, in 1994, working with one of my favorite curators, Katalin Neray, I did one of my favorite projects, "The Collector of Art," about the great black man who lives somewhere in the African desert and collects contemporary art from Europe and America, buying his Picasso for 23 coconuts, or his early Rauschenberg for 7 antelope bones. Katalin was generous enough to let me use most of the masterpieces from the Ludwig collection to place them into the black guy's hut." Nedko Solakov, "A bitter text that ends in a joke", in: Dimitrina Sevova and Alain Kessi (eds.), *CFront Book Crossing Points East-West*, cflow, 2002, p. 91. Available online at <<http://www.cfront.org/cf00book/en/nedko-bitter-joke-en.html>> (visited December 12, 2007).

[20] The Bulgarian public met with another version of this installation in the exhibition "N Forms? Reconstructions and

this time as pieces of contemporary art, and become attractive to the international art market and art world. Their significance would finally cross beyond the boundaries of the local context. The artist questions the hierarchical system for attributing economic and artistic value in the national art-historical context and the speculative art market showing faintly on the horizon. This is happening at the beginning of the 90s, a period in which the Bulgarian "old" masters were being sold at exuberant prices on the deeply local art market in Bulgaria due to speculative games and schemes for money laundering, whereas they had no value whatsoever on the international market¹⁸.

The principles of this case of a temporary local speculative art market bubble can be seen at work everywhere in the global world of art. This process is marked not only by post-colonial discourses such as "westernized by European influence" mixed with simultaneous oversize feelings of local greatness and inferiority. Not only from an Eastern perspective can the "sad" fate of a large part of the artistic heritage of locally important "classic" works of their authors be told. Works which after a time will provoke the interest of only a narrow group of specialists and historians, or mean nothing to anyone any longer. It is a well-known fact that the future sometimes plays bad jokes in the world of art, regardless of geographical location.

Another "historically" important installation critical of institutions and the art world defined by the hegemony of the Western universalistic model, but also containing a hint of its own "absurd" situation, concerns the story of an artist selling and exhibiting in the West while living in the South-East¹⁹: Nedko Solakov's "The Collector of Art (Somewhere in Africa there is a great black man collecting art from Europe and America, buying his Picasso for 23 coconuts...)" 1992-2005, shown among other places at the Museum Ludwig, Budapest, 1994²⁰. A black collector of contemporary art from Europe and America is living, together with his collection, in a hut in an African desert. Solakov makes use once again of his favored approach of displacing perspectives in order to obtain absurd narrative constructions and catch an unusual view on objects and people²¹.

It looks like the idea of the future museum of contemporary art is on its way to being shared between the three old art "super" institutions that have come about as "historic," "national," or "foreign" museum venues from the dawn of the new Bulgarian state through the end of the 19th century to late socialism: the "Sofia Municipal Art Gallery," the "National Art Gallery" and the "Bulgarian National Gallery for Foreign Art." As time proceeds, the idea that each of these existing museums broaden the interests of its collection and provide for the creation of a new department from which at a later point the new museum could branch out, is becoming more realistic.

The director of the National Art Gallery, Boris Danailov, has serious ambitions to define a new kind of politics and to find a new approach to the local art scene and contemporary art. In an interview with the Bulgarian Diplomatic Review²² he expresses a position that is new for this institution: "Now, it is more future-oriented." A new political course, a renewal and modernization of this public museum institution. The director announces that he is opening the doors wide for new "artistic styles and genres." He underlines the historical connection between the past and the present, and how the initial department of the museum, founded in 1892, also started out with gathering works by the then-contemporary Bulgarian artists²³.

The National Art Gallery is showing real appetite for the idea of a future museum of contemporary art as an offshoot of its own institutional body. The Gallery turns out to be a true driving force for this process, as it organizes the first auction of contemporary art in Bulgaria in order to create the initial collection of the "future museum" of contemporary art. If the aim of this auction was to concentrate exclusively on the commercial side and the development of an art market for contemporary art, this could count as a true achievement. But I feel ill at ease

thinking of a commercial auction as a positive starting point for a discussion on a museum even if it takes the guise of a charitable event. As Minister Stefan Danailov, namesake of the aforementioned Boris, declares in his speech: "The accumulation of the initial permanent collection out of the sale of the works themselves is of groundbreaking importance for laying the foundations of the new museum"²⁴. The most important thing, we are told, is to make the first step and the rest will follow. Why are things once more lumped together, and the official institutions find themselves again with strange political strategies? A question arises from the initial collection thus raised for this "future museum of contemporary art" – what is the role of the state and public institutions, and what is the role of the free market in a democratic society? Applying this recipe would result neither in a real art market nor in a really public museum of contemporary art.

When you are in an isolated space, the local truths are privileged. Not one of the official art museum institutions is proposing an approach with which to face the facts which remain largely *terra incognita* to the Bulgarian institutions. In search of a discourse more adequate, on an institutional level, to ongoing processes in contemporary art, we might want to dwell on the arguments put forth by Ruxandra Balaci, the artistic director of the recently formed National Museum of Contemporary Art in Bucharest, located since 2004 in a wing of the monumental and infamous former House of the People, on the aims of this new museum²⁵. Beyond dialog, interactivity and experiment, she speaks of a museum in progress, of the importance of the international board in achieving legitimacy in global processes, but also in providing a steppingstone for Romanian artists and curators to events and processes on the international scene. She discusses the difficulties of maintaining institutional and financial autonomy, of explaining to a majority of politicians who "do not make the difference between contemporary and modern art" the importance of flexible structures for a museum of contemporary art, of functioning like a research lab, in permanent movement, while keeping in mind social realities on the ground, the absence of money and a "culture of mediocrity" generally sustained by the media, against which the local PR of a museum in progress, whatever its achievements in the eyes of international observers, has a difficult stand.

In contrast, on the Web sites of the three established Sofia museum institutions, embedded in bad design and fraught with bad navigation, we cannot find any indication of the existence of a board, a lobby, patrons, members, funders²⁶. This does not come as a surprise: as far as I am aware, none of the existing museums is structured according to such principles. No program of upcoming events is published; no educational activities are proposed to the public; references to their publications are lacking as well as specific information about the different departments. The one partial exception is the Sofia Municipal Art Gallery, which makes an attempt at providing extensive online documentation of its past events and exhibitions, as well as a detailed description of its structure and the history of the museum.

In a situation like this, which can be described rather as a power game between the state institutions of art, than as a differentiation into specific institutional political strategies, the question is which one will dominate over the others and swiftly redefine its position to become the venue of choice for contemporary art according to global standards. The Sofia Municipal Art Gallery also has started organizing its own permanent collection of contemporary art. What is more, in a specific local cultural and social context dominated by the lack of money and the haunting specter of the state bureaucracy, the museum presents itself with an outright "dynamic" approach towards representing contemporary art thanks not only to its team, but also to the long-standing efforts and personal interests in curating contemporary art of the main curator of this art institution Maria Vassileva, with her experience gathered as an independent curator both in the local and in the international art scene. Among her multiple small and clever or more sizeable efforts for opening more space for contemporary art, the series of

Interpretations," 1994, SCA/Raiko Alexiev Gallery, Sofia. This Annual Exhibition of the Soros Center for Contemporary Art remains to this day the most thorough investigation and representation of the "Bulgarian avant-garde" and perestroika of the mid-80s, which outlined the new artistic practices and its discursive grounds on the Bulgarian art scene.

[21] Another critique, from an Eastern perspective, of the mechanisms of the production of exotic images, imposed along with all stereotypes by an overblown entertainment industry, is found in a text by Ekaterina Degot: "[The Westerners] consider Russia an exotic rather than a western country, despite the fact that Sophie Marceau played the role of Anna Karenina." Ekaterina Degot, "Lecture at the Opening of the Exhibition 'So Far, So Close...'" by Olga Kisseleva", in: *Passage Europe. Realities, References. A Certain Look at Central and Eastern European Art*, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole, 2004, p. 154.

[22] Of which the following excerpt shows a bold attempt by Boris Danailov to quote Harald Szeemann and sound adequate to the global processes: "There is a very interesting place on the Gallery's ground floor – the Chapel – where exhibitions are also organized. But these are a different type of exhibitions. If the ones organized upstairs are representative, more serious events, down here we guarantee liberty and diversity of the presented authors some of them are budding young artists, others offer an alternative form of art and there are also artists who want to show something new. We are after a more dynamic rhythm, trying to keep our fingers on the pulse of today's life. What is happening in the public space is also happening here. Thus, the Gallery appears as an active partner to the art of today." Antonia Vitanova, *The National Art Gallery*, Bulgarian Diplomatic Review, available online at <<http://www.diplomatic-bg.com/c2/content/view/987/47/1/0/>> (visited December 12, 2006).

[23] This is ignoring the fact that more or less around this time the first Bulgarian artists to really create works make their appearance, creating something that in form and content can be recognized as fine arts. This

process comes “monstrously late.” On these territories, part of the Ottoman Empire, no “worldly paintings” or fine arts are produced or created. The iconography is that of canonic church painting, created by anonymous masters, and is the only widely accessible notion of this type of art until the beginning of the 19th century, when the concept of the author is imported to these territories from the West along with that of the nation-state. That is how the first true artists and their great works appear on the scene, branded by the fact that they are truly the first in a history. The truth is that after the new modern Bulgarian state was constituted, the deficit in local artistic talents led the forefathers to import them from Slavic lands more advanced in their development. The artists invited from the Slavic border regions of the Austro-Hungarian Empire or from Russia were provided by the state authorities with studios, official positions, grants and other attractive offers to make them stay and fulfill their grand mission to lay the foundations of a Bulgarian art scene. A story reminiscent of that of the new Bulgarian Czar, imported around the same time from the West, along with Brussels needle lace and other fashion attributes brought in to substantiate the glamour of bourgeois ideas of prestige.

[24] You can get a direct impression of the speech of the Bulgarian Minister of Culture, Mr. Danailov, at the first auction of contemporary art in Bulgaria on 19 December 2006, online at <<http://www.youtube.com/watch?v=GiRAuHRdAFo>> (in Bulgarian).

[25] Cosmina Ionescu, „Interview with Ruxandra Balaci”, in: *Observator Cultural*, No. 220. Available online in English translation at <<http://www.mnac.ro/interview.htm>> (Romanian original text at <<http://www.observatorcultural.ro/infoframe.phtml?xid=10976>>; both visited Decembre 12, 2006).

[26] In fact, the websites of two of the institutions mentioned, reachable less than a year ago, are currently offline.

[27] Hans-Ulrich Obrist: “Alexander Dörner’s importance lies in his innovative definitions of the museum’s role: the museum in a state of permanent transformation; the museum as

exhibitions “Meeting Place” stands out, with its one-person shows of young artists and curators who have recently made their appearance on the art scene. Some of these for the first time receive an opportunity to work in a museum venue. The project is based on a model that is unique in the Bulgarian art reality and among local institutions – the museum as a laboratory²⁷ – as an open place for meetings and discussions, the museum as a bridge between generations and between different audiences. It is also the only museum venue where you can find some kind of a professional archive and information on Bulgarian contemporary artists. Unfortunately, in spite of this compelling evidence of readiness to change this art institution, it remains dominated by its past and the lack of a legal framework provided by the corresponding ministries and the municipality.

Another interesting project attempting to establish, using a clever approach, “new” names in the conservative local historical and museum context, again at the Sofia Municipal Art Gallery, with curator Maria Vassileva: “Sofia Municipal Art Gallery and Group 8th March present: Reflections Multiplied, curated by Maria Vassileva, 2006.” The exhibition does not look so much at issues of visibility vs. invisibility, or attempt to discover “marginalized” authors. Rather, the aim is to show on a par, without hierarchies, contemporary art works of contemporary women artists who have made a career on the local and international scene, in the midst of works of art that have acquired “national value,” by women artists of the beginning of last century, names recognized as “classics” in the history of Bulgarian modern art. And through this search for a historical connection to the roots of women’s art in the Bulgarian art scene, to attract the attention and convince the local audience of the meaning of contemporary art in the context of this history. In other words, to corroborate the value of the contemporary art of these women artists as “national heritage.” The truth is that the names selected for the exhibition of the contemporary women artists are much less “marginalized” than their “historical” representatives. With their art they speak a global language, much more adequate to the context of the international art scene, politically and socially engaged. In fact the exhibition is quite political and has opened up a discussion on “how art fights for its visibility and effectiveness in society today but with the ironic displacement of perspectives imposed by the specific local context on this set of issues related to the socio-cultural relevance, the place, the role and the value of art in a contemporary society. Because its “classic” representatives do not have any other chance but for their art to become of local artistic significance, whereas the contemporary women artists may even stand a chance to be “really” discovered by the international art market or the big and defining museum spaces and events.

The project *Artspace: Summer 2006* points in this direction of overcome pessimism, as “a bite of optimism there are a few symptoms of ‘normalization’ of that process”²⁸ – a real step forward. The project was part of the “Critics’ Selection” cycle, a forum for critical discussions on contemporary art aiming to promote young authors working in Bulgaria. It was initiated by the young curators Iana Kostova (an art historian) and Vladia Mihajlova (a cultural scientist). Together with students and lecturers at the Art Academy in Sofia, the curators temporarily settle down in the studios of the Art Academy, in ruins and non-functioning, at the very center of the city on Dondukov 56. The project consists of three parts: workshop, exhibition, and discussions. In a text by Iana Kostova discussing at length the art event²⁹, the author claims that the project reflects on the problem of the lack of space for contemporary art and aims at contributing to its happening and being created and imagined in Sofia. Fascinating is the understanding that an essential approach to resolving the problem lies in a discussion around an imaginary venue. The project, as far as the resources at hand allowed, analyzed the past and present, looked carefully at the past attempts, most of them transitory and short-lived, to form non-commercial, alternative gallery spaces and centers for contemporary art. Perhaps as a step forward towards finding a new, better solution. Which without doubt the modeling, structuring and existence of a public museum of contemporary art

would be. A museum of contemporary art which of course will guarantee the possibility of a long-term culture-political strategy in this realm. “In this sense the idea of the summer edition of the “Critics’ Selection” is to attempt to give life to one possible (though utopian) micro-variant of a hypothetical *art space*, which is to be different, where things are to happen even when the money is lacking, even when there is no developed infrastructure or culture-political strategy to support contemporary art here. The focus of the project is an absence.”³⁰

In the times of disciplinary society analyzed by Foucault, Deleuze and others, the museum is one of the institutions with walls, alongside school, the prison, the family. Following a crisis of its institutions, disciplinary society reforms itself into a society of control. Like the other institutions in decay, the museum ends up being everywhere, now functioning as a producer of discourses. Paradoxically, after a phase of experiments, this process leads to a concentration of power that makes it difficult for independent approaches to survive: “The tendency is clear: centralized superstructures are encouraged – Tone Hansen uses the term ‘megamonstermuseum’ in her study of the centralization process of the state museum in Oslo.”³¹

Against the overwhelming power of the economy of scale, why not propose a museum without its own collection? Why is it expected of this non-existent museum that it once again represent and sanction the national? Why not a museum that does everything possible in order not to exclude an audience that does not follow and enact bourgeois ideas of prestige, in order to avoid being elitist and serving only global consumers? A museum open to populist conceptions of public space, which fetches people where they are.

We might seek inspiration in small models of alternative museums like the “museum in files” Lia Perjovschi has been working on over the years, and of which I recently had the pleasure of seeing a variant at the Cabaret Voltaire in Zurich, in the context of the exhibition “Dada East – The Romanians of Cabaret Voltaire.” Also known as the CAA, the Contemporary Art Archive (and at the same time the Center for Art Analysis), this chronology is a “non-institutionalised art archive, ... a space for contemporary art and critical attitude. Data base (international) focusing on art theory, cultural studies, and critical theory. Comprehensive collection of slides, video tapes, CD, catalogues, books, reviews, documentation of international art and cultural events... An exercise for dialogue, communication, empowerment, natural relation. Themes, reflecting the current discussion in the art field and new cultural theories. Issues about social and political relevance of art, the autonomy and context of art. From one to one dialogue to group discussions, lectures, presentation, workshops, exhibitions,” extending into real space, into Lia Perjovschi’s own studio and other spaces, to involve people in thinking critically about art.³²

oscillating between object and process; ...” Hans-Ulrich Obrist, *dontstop*, Sternberg, 2006, pp. 54-55.

[28] Nedko Solakov, *op. cit.*, p. 90.

[29] Iana Kostova, *Art as if for the last time*, available online at <http://www.liternet.bg/publish/19/yana_kostova/izkustvo.htm> (in Bulgarian; visited December 12, 2007).

[30] “Another category is an exhibition where the visitor doesn’t have to come to a place to see it, the museum is both actual and virtual. This would lead us to the *Viennese Museum in Progress*, which organizes exhibitions in the newspapers or produces Boetti’s puzzles, which are distributed on the airlines.” Hans-Ulrich Obrist, *op. cit.*

[31] Nina Möntmann, *op. cit.*, p. 13.

[32] Cf. the chronology online at <http://www.perjovschi.ro/pdf_files/Detective_Draft_parts5.pdf> .

Nașterea instituțiilor. Activități din vacuumuri ucrainene

Tamara ZLOBINA

Instituțiile de stat și proiectele private cu orientare comercială rămân principalii actori din sfera culturală, deși cu greu li se poate recunoaște statutul de inovatori. Tinerii artiști au două posibilități: să lucreze în grup pe baza unei platforme comune și să profite la maximum de rarele burse, competiții sau alte forme de sprijin propuse de instituții non-comerciale.

Site-ul Svynofarma expune o colecție de materiale vizuale și textuale. El funcționează ca un mediator între artiști și public, oferind informații despre acțiuni, intervenții, expoziții, prezentări și îndemnându-i pe vizitatori să devină interactivi.

Combinând activitățile *on-line* cu cele *off-line*, Svynofarma utilizează diverse modalități de a întâlni oameni interesanți. Principiul său de bază este să evite practicile instituționale, dar să profite de posibilitățile instituționale: după prezentările de la Centrul pentru Artă Contemporană, Svynofarma a realizat proiecte în cele mai frecventate restaurante din Kiev; străzile, panourile publicitare, *site*-urile Internet și galeriile sunt considerate spații la fel de potrivite pentru prezentarea activităților Svynofarma.

Ce înseamnă să simți absența? E acea senzație neliniștitoare, când intuiești că în jurul tău lipsește ceva, dar îți este foarte greu să descrii această lipsă. Bănuiala că ceva ar trebui să fie altfel sau să arate altfel, sau să creeze alte posibilități se face din ce în ce mai simțită în rândul tinerilor profesioniști, determinându-i să facă schimbări în mediul în care trăiesc, sau pur și simplu să schimbe mediul cu totul. Cea de-a doua variantă este mai des întâlnită într-o zonă post-sovietică cu un grad ridicat de drenare a creierului. Însă golurile se cer umplute. În funcție de situația culturală, asemenea goluri dau naștere unor proiecte ce s-ar putea numi activități izvorâte din vacuități. Ele au la origine diferitele tipuri de absență – absența instituțiilor, absența criticii, absența educației, absența experimentelor și a progresului. Sunt organizate pe baza unor tipare împrumutate sau create în virtutea aspirației intuitive către auto-actualizare.

În Ucraina, modul de viață se subordonează în întregime situației politice a unei țări în curs de dezvoltare. Haosul evenimentelor politice de după Revoluția Portocalie a creat o mare dezamăgire printre oameni și a împărțit domeniul cultural în două părți: traiul de zi cu zi al oamenilor obișnuiți și scena politică, care a devenit ținta bancurilor și a ironiilor joviale (gradul de jovialitate depinzând de vârsta glumețului). O astfel de reacție în fața dezamăgirii provocate de politică poate fi explicată prin anumite trăsături „tradiționale” ale mentalității ucrainene (cum ar fi duplicitatea, neîncrederea, prudența), dar este neîndoielnic și o consecință a democratizării. Această avalanșă de satiră politică, parodii și caricaturi, având drept țintă partidele și pe liderii acestora ar fi greu de imaginat

în Rusia vecină sau în Belarus. Actuala situație de „democrație sălbatică” face ca Ucraina să fie deosebit de atractivă pentru orice manifestări artistice sau civice, datorită nivelului foarte redus al cenzurii. Practicile artistice urbane ale celebrului grup R.E.P. (*revolutionary experimental space* – spațiu experimental revoluționar) au dovedit din plin acest fapt. Evenimentele organizate în spațiul public în timpul campaniei electorale din 2006 au dovedit un nivel de politizare exploziv¹. Evenimentul intitulat *We will R.E.P. you* a fost autorizat de consiliul municipal din Kiev și s-a desfășurat în piața principală, fiind încadrat de două demonstrații rivale (naționalistă și comunistă) dedicate Revoluției din Octombrie. Dar aspectul cel mai trist al acestei imagini idilice este faptul că asemenea activități sunt posibile nu datorită politicii de stat deschise și progresiste din sfera culturală, ci în virtutea indiferenței totale manifestate în Ucraina cu privire la chestiunile de artă contemporană.

Modele tradiționale post-sovietice de educație artistică, structura ierarhizată și birocratizată a Uniunii Naționale a Artiștilor (așa cum a observat cu îndreptățire Nykyta Kadan, activist R.E.P., Uniunea Națională a Artiștilor din Ucraina reprezintă un proiect anti-globalist de succes, cu desăvârșire străin de contextul mondial) și managementul incompetent al statului în sfera culturii au dus la o configurație culturală nefericită: pe de o parte, există cultura oficială retrogradă care promovează niște „valori nemuritoare”, iar de cealaltă, cultura de masă a nonvalorilor consumeriste. Artă contemporană este prinsă între două entități agresive, fiind lipsită de posibilitățile primare de interacțiune (spații, public și critică). Atmosfera sufocantă a ideologiei comuniste a fost înlocuită de un declin economic deprimant și de comercializarea din ce în ce mai accentuată a tuturor nivelurilor de trai. Valul dinamic al artei noi din anii '90 s-a deplasat din Ucraina spre Occident, unde artiști precum Boris Mihailov au găsit posibilități de dezvoltare profesională ce lipseau aproape cu desăvârșire din Ucraina la momentul respectiv. Contextul local ucrainean s-a rezumat la expoziții de „artă frumoasă” tip *kitsch* organizate de galerii comerciale, sau la proiecte *kitsch* pompoase axate pe artele aplicate și pictura de interior, promovate de Uniunea Națională a Artiștilor.

Procesul artistic propriu-zis nu a fost frânat de toate aceste circumstanțe negative. La începutul secolului al XXI-lea, a intrat în scenă noua generație de artiști formați de-a lungul celor cincisprezece ani de independență a Ucrainei. O stabilitate politică și economică mai mult sau mai puțin durabilă, noile tehnologii, constituirea unei clase mijlocii instruite au reprezentat baza noilor activități artistice, susținute de stat prin însăși politica sa de neintervenție în inițiativele private. Afirmația din urmă poate fi contestată prin câteva exemple de amestec vizibil în competițiile artistice. Reprezentanții Ucrainei la Eurovisionul din 2005 sau la a 51-a ediție a Bienalei de la Veneția au fost desemnați potrivit unor indicații precise, după revocarea deciziei inițiale a specialiștilor. Cel mai mare scandal din sfera artei contemporane ucrainene este legat de renovarea imenselor spații ale fostei clădiri a Arsenalului, din centrul Kievului. Fundația Victor Pinchuk pentru Artă Contemporană a câștigat licitația pentru înființarea unui muzeu de artă contemporană în edificiul Arsenalului. Însă proiectele întocmite prevedeau construirea pe spațiul respectiv a unui mega-muzeu național potrivit ideilor pe care le avea noua guvernare cu privire la ce înseamnă o reprezentare corectă a artei ucrainene. Aspectele politice ale acestei decizii au fost adeseori dezbătute în mass-media, în virtutea divergențelor de opinii dintre celebrul oligarh ucrainean și noii oficiali „portocalii”. Personalitatea ieșită din tipare a lui Victor Pinchuk (care este ginerele fostului președinte Leonid Kuchma) face adesea subiectul presei ucrainene și mondiale, opiniile în privința sa fiind foarte împărțite. Este binecunoscut cazul cumpărării de către Pinchuk, în timpul guvernării precedente, a celei mai mare fabrici de oțel din Ucraina, achiziție care a fost apoi anulată, fabrica fiind revândută magnatului indian al oțelului Lakshmi Mittal.

Unul dintre cei mai bogați oameni din Ucraina, Pinchuk este de asemenea celebru pentru activitățile sale caritabile în sprijinul artelor (lucru rar întâlnit în Ucraina). Ca președinte al Corporației Interpipe, el a început prin a sprijini eforturile filantropice și comunitare, inclusiv prin acordarea de ajutor artiștilor și muzicienilor rămași fără mijloace financiare după prăbușirea Uniunii Sovietice. El

[1] O analiză de profunzime a Annei Lazar privind activitățile R.E.P. poate fi găsită pe *site*-ul http://www.sekcja.org/english.php?id_artykulu=32

[2] <http://www.c-artpinchuk.org/peiges/english/2.html>

este sponsorul principal al orchestrei „Vremena Goda” din Dnipropetrovsk, al teatrului „Lenkom” din Moscova, al orchestrei de cameră „Virtuozii din Moscova”, precum și al festivalului anual de la Colmar, din Franța. În 2003, a înființat în Ucraina Fundația pentru Artă Contemporană Victor Pinchuk².

În ultimii câțiva ani, principalul obiectiv al activității sale a fost inaugurarea primului Muzeu de Artă Contemporană din Kiev, care se dorește a fi un obiectiv de referință al Europei de Est. Încă de la înființarea sa, Fundația aduce laolaltă opere de artă, cu scopul de a crea fonduri durabile ale curentelor artistice universale. Multe dintre cele două sute de opere ale colecției reflectă modul în care globalizarea contemporană a influențat tendințele și reprezentările culturale naționale. Vectorul național își are propria cotă de nivel cronologică: anul 1991. Cele mai multe dintre lucrările ce aparțin acum acestei colecții au fost expuse în mai multe rânduri la Kiev, în cadrul unor expoziții organizate de Fundație. Printre acestea s-au numărat expoziția *Prima colecție* (noiembrie 2003) de la Casa Centrală a Artiștilor și expoziția *Adio arme* (octombrie 2004) din clădirea Arsenalului. Expoziția intitulată *Prime achiziții* prezenta opere semnate de celebrii artiști ucraineni Boris Mihailov, Arsen Savadov și Vasili Tsagolov, precum și opere ale unor artiști ca Olafur Eliasson (Danemarca), Jun Nguyen-Hatsushiba (Vietnam), Carsten Höller (Germania), Philippe Parreno (Franța), Navin Rawanchaikul (Thailanda); acestea au fost primele achiziții internaționale ale Fundației.

Inaugurarea Centrului Artistic Pinchuk în septembrie 2006 a fost un eveniment de marcă pentru scena artistică din Ucraina. Clădirea luxoasă în stilul secolului XX din centrul capitalei fusese reamenajată de arhitectul francez Philippe Chiambaretta. Cele trei etaje cuprind spații expoziționale, cafenele și săli de lectură. În interiorul galeriei, există culoare șerpuitoare ce duc dintr-o încăpere în alta. Elegantele spațiile cubice albe, luminate difuz și pardosite cu plăci de granit așezate asemenea parchetului, constituie un decor perfect pentru obiectele expuse.

Cea dintâi expoziție, *Spațiu nou*, a fost organizată de Nicolas Bourriaud și Alexander Soloviov. Obiectele expuse pot fi descrise ca o reprezentare eclectică a colecției lui Pinchuk. Se regăseau aici câteva picturi (Sarah Morris, Alexandre Gniliitsky, Thomas Ruff, Navin Rawanchaikul), câteva lucrări cinetice și ambientale (The Institute for Unstable Thoughts, Charles Sandison, Xavier Veilhan), câteva fotografii (Oleg Kulik, Boris Mihailov, Arsen Savadov), câteva materiale video (Ilia Chichkan, Carsten Höller).

În articolul introductiv al catalogului publicat în condiții grafice deosebite, Victor Pinchuk făcea cunoscută misiunea noii instituții de a aduna sub același acoperiș cele mai îndrăznețe manifestări ale gândirii artistice din Ucraina și din întreaga lume, în vederea unui dialog neîntrerupt între procesele artistice locale și cele globale. Acest minunat mecanism optic numit artă putea fi folosit pentru înregistrarea celor mai greu perceptibile mișcări și schimbări sociale și îi putea familiariza pe ucraineni cu noile moduri de gândire.

Pentru Victor Pinchuk, pe care averea sa considerabilă îl face o țintă sigură a amenințărilor politice și economice, imaginea de mecena poate fi parte a unei strategii de autoapărare. Om de afaceri experimentat, el înțelege foarte bine posibilele beneficii pe care le prezintă sprijinirea unei sfere acum practic subdezvoltate, dar care s-ar putea dovedi în viitor deosebit de semnificativă și profitabilă. Cu toate acestea, gustul său personal se îndreaptă mai degrabă către arta sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, consfințită de trecerea timpului. Funcționarea Fundației și a Centrului Artistic Pinchuk se bazează pe deciziile și opțiunile curatorului. Nicolas Bourriaud, critic de artă recunoscut pe plan internațional și autorul a numeroase cărți și publicații, a acceptat cu plăcere oferta de a se alătura Fundației în calitate de administrator permanent. Alexander Soloviov, unul dintre cei mai apreciați specialiști ucraineni, este curator al expozițiilor organizate de Fundație pe plan local.

Recent înființata instituție privată ridică și, în același timp, răspunde în mod efectiv unora dintre cele mai importante probleme legate de discursul filantropic ucrainean. Pentru persoanele înstărite care au făcut avere în anii '90 (o cunoscută zicală spune că nu se pot face bani mulți pe căi cinstite), începutul noului secol este o perioadă de căutare a modurilor de legitimare în ochii celorlalți mult mai tă

curați membri ai societății ucrainene (mai ales atunci când persoana în cauză caută să înceapă o carieră politică). Un act de caritate nu înseamnă doar o faptă bună, ci și un mod stilat de a cheltui banii, care confirmă în același timp un statut social ridicat. Înființarea unui muzeu privat propriu este un *beau geste* care îi conferă lui Victor Pinchuk reputația de intelectual. A fost un plan fără cusur: atâta vreme cât în Ucraina nu existau instituții de artă contemporană solide și generos finanțate (Centrul pentru Artă Contemporană din Kiev înființat de Soros la începutul anilor '90 s-a confruntat cu numeroase dificultăți după încetarea sponsorizării masive), luxosul muzeu particular din centrul orașului era practic condamnat să devină un loc atrăgător și la modă, atât pentru public, cât și pentru artiști. Personalitatea lui Victor Pinchuk legitimează lucrările expuse în ochii vizitatorilor bogați, care nu se pricep deloc la arta contemporană, dar care pot fi transformați în cumpărători grație prestigiului fondatorului. Acest detaliu (fără a uita de perfecte tehnici moderne de reprezentare) face din Centrul Artistic Pinchuk visul oricărui artist care își dorește succes comercial și celebritate. Sumele mari investite în această instituție ar putea stimula dezvoltarea pieței artistice și înființarea de galerii private care să se preocupe mai curând de arta ca obiect decât de obiectele de artă. Însă evoluția acestor influențe în domeniul artei contemporane ucrainene rămâne încă incertă.

Muzeul privat de care vorbim a fost înființat de un bărbat trecut de patruzeci de ani; selecția colecțiilor se face pe baza tendințelor și a succesului comercial (referitor la creatorii care participă la aceste colecții, A. Soloviov a făcut observația crucială că în Ucraina trăiesc în jur de douăzeci de artiști vrednici de acest nume care reușesc să se întrețină din arta lor); faptul că a existat o expoziție cu lucrările unei femei se explică prin preluarea modelului tradițional al fundațiilor private occidentale. În umplerea golurilor de informație, Centrul Artistic Pinchuk adoptă o perspectivă asupra artei contemporane mondiale în stilul canalului TV Discovery. Promovând un anumit mod de a vedea lucrurile, o astfel de instituție îi poate determina pe tinerii artiști să adopte tendințele la modă, în loc să experimenteze pe cont propriu. Această amenințare este cu atât mai mare cu cât în Ucraina nu există o critică propriu-zisă și un sistem educațional dezvoltat (în Universități, istoria artei se sfârșește de obicei cu Andy Warhol). Deschis unui public larg, Centrul de Artă Pinchuck îi atrage pe acei artiști care nu au relații în cadrul instituțional (cu alte cuvinte, care nu locuiesc în Kiev). Chiar dacă proclamă dorința de a crea oportunități pentru experimentarea artistică, Centrul de Artă Pinchuck este de fapt foarte tradiționalist. Tendința de a se călăuzi după modele celebre, participând la evenimente mondiale de marcă, precum Bienala de la Veneția de pildă, sugerează o perspectivă rigidă și duce cu gândul la spectrul sinistru al ierarhiei, ce pare a se afla la temelia instituției.

Totuși, Centrul de Artă Pinchuck este prima instituție privată din Europa de Est dedicată exclusiv artei contemporane. Noul fenomen umple un gol, dar adâncește altele. Faptul că progresul tehnic a creat posibilitatea unor inițiative care nu presupun o prea mare cantitate de resurse și de timp a făcut ca acestea să fie puse în practică de cei pasionați ca simplu hobby. Unele dintre ele s-ar putea transforma în surse de informație sau în organizații cu un grad înalt de profesionalism.

Proiectele pe Internet reprezintă cea mai simplă cale de a desfășura astfel de activități. Este o teză susținută de o varietate de exemple de succes. Revista poloneză de artă de pe Internet *Sekcja*³, înființată în 2001 de studenții de la Universitatea din Varșovia, are două secțiuni – una actualizată o dată pe săptămână, iar cealaltă, o dată pe lună, unele articole fiind traduse în engleză. Această organizare temporală dinamică și coordonatele prezentate la timpul potrivit fac din *site*-ul în cauză o sursă de informare eficientă privind cele mai noi nume din domeniu și cele mai recente tendințe ale artei poloneze, la care se adaugă recenzii pline de substanță asupra evenimentelor artistice din regiune. Ca o comparație, celebra, în zona post-sovietică, Revistă moscovită de artă (*Hudozhestvennyj zhurnal*⁴), axată pe o analiză aprofundată a artei din punct de vedere cultural și filosofic, este mult mai puțin dinamică și deschisă colaborărilor. Proiectele artistice ucrainene desfășurate pe Internet sunt orientate asupra unor tipare diferite. Este vorba de cele mai multe ori de surse de informație privind cultura ucraineană ce au în vedere grupuri-țintă și o strategie conceptuală mai

[3] <http://www.sekcja.org>

[4] <http://xz.gif.ru>

[5] Sonia Delaunay s-a născut în Ucraina. Împreună cu soțul său, Robert Delaunay, a creat un nou stil, orfismul, care este o variantă mai abstractă și mai plină de culoare a cubismului. În memoriile publicate mai târziu, a mărturisit că întreaga sa operă artistică a fost influențată de culorile văzute în copilărie la nunțile ucrainene.

mult sau mai puțin definite. Una dintre trăsăturile comune ale diferitelor surse este orientarea către arta ne-comercială, stilurile alternative de muzică, literatura și cinematografia de limbă ucraineană cu alte cuvinte, către acele produse culturale lipsite de posibilități de reprezentare în media privată comercializată sau în cea de stat birocratizată. Site-uri precum <http://kut.org.ua>, <http://azh.com.ua>, <http://sumno.com> sunt inițiative private non-comerciale ce promovează cele mai noi expoziții, cărți și filme și publică interviuri și articole despre evenimente de actualitate. Unul dintre cele mai longevive *site*-uri ucrainene, <http://artvertep.dp.ua>, înființat de o agenție artistică particulară, combină funcțiile de arhivă, magazin și sursă de informații. Toate aceste inițiative împărtășesc aceleași obiective crearea de *site*-uri informative independente și dinamice având ca țintă marele public. Unele dintre ele încearcă să promoveze articole cu un conținut critic sau educațional mai pronunțat, însă aceste încercări sunt limitate de stilul publicistic de abordare a chestiunilor și de discrepanța de cunoștințe teoretice dintre autori și cititori.

Există două *site*-uri dedicate artei contemporane ucrainene care se diferențiază într-un anumit fel de proiectele menționate mai sus. <http://artinua.com> se prezintă ca o galerie virtuală și o sursă de informație cu privire la arta contemporană ucraineană, dar rămâne un site legat de comunitatea artistică din Kiev. Detestabilul și arogantul proiect <http://proza.com.ua> este o inițiativă clar ideologică, promovând o artă *trash* ce vizează „deflorarea rigidei arte ucrainene”. Această opoziție dovedește o veche problemă a ucrainenilor în domeniul limbii. Această țară preponderent bilingvă este supusă din când în când „luptelor lingvistice” dintre comunitățile vorbitoare de rusă și ucraineană, ațâțate de o politică de stat haotică și de manipulările cinice din ajunul alegerilor. Ca o consecință, limba este adesea percepută ca un semn al diferenței dintre configurațiile culturale. *Site*-ul luptă împotriva unor instituții precum Ministerul Culturii sau Uniunile Naționale și a proiectelor perimate propuse de acestea (care sunt de obicei legitimate de vechea tradiție ucraineană a artelor și meșteșugurilor și sunt finanțate de către stat). Din cauza caracterului retrograd al unor astfel de proiecte, este compromisă însăși noțiunea de *ucrainitate*. Pe de altă parte, comunitatea vorbitoare de ucraineană percepe *proza* ca pe o creație comercială agresiv anti-ucraineană. În ciuda faptului că ambele comunități sprijină aceiași artiști și că aceleași instituții sunt considerate responsabile pentru inițiativele culturale menționate, se poate totuși percepe o diferență ideologică limpede între cele două. Diferitele tipuri de raporturi (sprijin, combatere) cu anumite fenomene culturale și obiectivele mai mult sau mai puțin ideologice (de a informa publicul despre proiectele artistice alternative rusești/ucrainene, de a combate structurile culturale perimate, de a provoca etc.) au făcut ca aceste proiecte să rămână închise în ele însele. Create pentru un anumit tip de activitate, incapabile să opereze schimbări și experimentări rapide, ele joacă roluri secundare în cadrul procesului cultural.

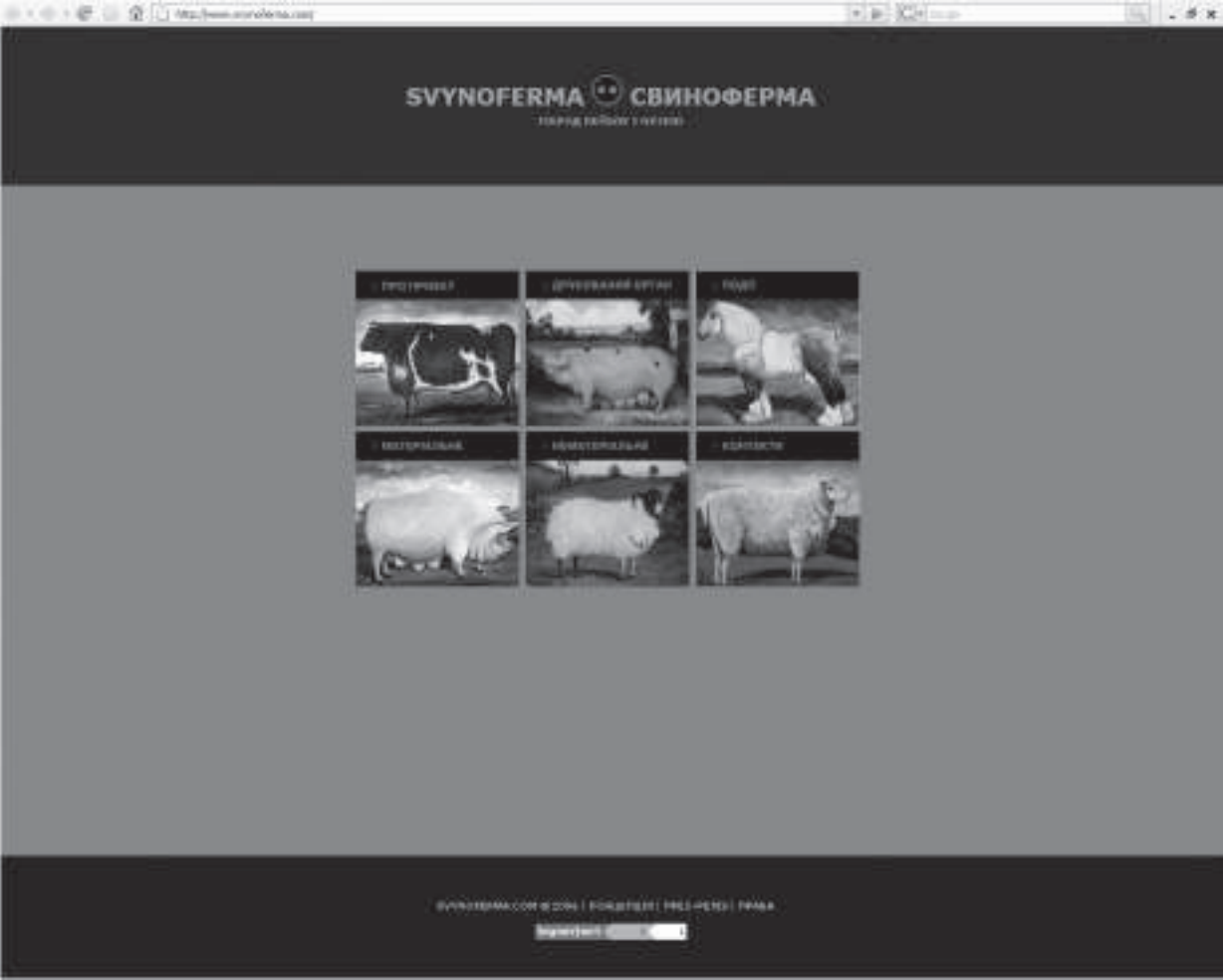
Instituțiile de stat și proiectele private cu orientare comercială rămân principalii actori din sfera culturală, deși cu greu li se poate recunoaște statutul de inovatori. Tinerii artiști au două posibilități: să lucreze în grup pe baza unei platforme comune și să profite la maximum de rarele burse, competiții sau alte forme de sprijin propuse de instituții non-comerciale precum Centrul de Artă Pinchuk, Centrul pentru Artă Contemporană, Fundația Eidos. Dar a activa pe cont propriu într-o țară ce oferă atât de puține posibilități este un lucru riscant pentru un tânăr artist sau critic, din cauza pericolului de a se angaja în structuri culturale ierarhice, care pot frâna cu ușurință dezvoltarea personală prin stimularea unui singur (unicul just) procedeu, stil artistic sau paradigmă teoretică. Atât modelele tradiționale de gândire, cât și noile tendințe pseudo-subterane produc un număr imens de stereotipuri, care sunt foarte greu de combătut. Critica specialiștilor se preocupă mai curând de confruntarea citatelor textuale și de reflecțiile filosofice decât de analiza culturală aplicată. Scrierile publicistice nu pot adopta un caracter mai analitic, din cauza particularităților educației și instruirii culturale ale marelui public. Iată un exemplu: în domeniul artistic, noțiunea de „colorit ucrainean” poate duce cu gândul la culorile strălucitoare din pânzele Soniei Delaunay⁵, dar poate fi înțeleasă și cu referire la bluzele brodate sau cântecele populare tradiționale. Faptul de a vorbi fără a ține seama de potențialitățile de percepție

poate distruge intenția autorului și poate provoca unele confuzii. În situația inversă, simplificarea amenință să dizolve ideile de bază ale criticii.

Toate aceste aspecte creează o situație cu totul schizofrenică în sfera activităților critice. Imposibilitatea de a scrie texte complexe și falsitatea gesturilor epatante stimulează descoperirea de noi posibilități. Activitatea însăși poate fi oferită ca un act critic săvârșit cu un înalt grad de ironie la adresa necesarei simplificări. Acest ultim proiect analizat aici a apărut în același timp cu Centrul de Artă Pinchuk. Proiectul multimedia www.svynoferma.com se prezintă pe sine ca un hibrid între etichetă și muzeu.

Creat prin eforturile a două persoane, Svynoferma a apărut ca urmare a lipsei de posibilități de reprezentare din orașul Lvov (pentru tânăra artistă Grycyia Erde) și din dorința de a folosi arta contemporană ca unealtă analitică în producerea criticii culturale (visul îndrăzneț al curatorului SCC139). Începuturile proiectului pot fi descrise ca tentative repetate de a evita orice fel de etichetări și comparații. Numele proiectului este un cuvânt compus la întâmplare⁶, care nu are nici o legătură cu zodiacul chinezesc sau cu scrierile lui George Orwell (acestea au fost primele semnificații asociate cu denumirea proiectului). Năzuința întrucâtva

[6] În română, Svynoferma (свиноферма) înseamnă fermă de porci.



[7] http://www.svynoferma.com/material/11/mat11_01.html

[8] <http://www.svynoferma.com/suicide.html>

romantică a organizatorilor de a umple spațiile goale din discursul cultural ucrainean folosindu-se doar de propriile sentimente intuitive a avut drept rezultat structura aparte a proiectului, care aspiră să construiască o platformă pentru experimente oferită artiștilor și în același timp să fie el însuși un experiment. Unul dintre primele proiecte, instalația interactivă *Spațiul expozițional al Svynofermei*, prezentat la Centrul pentru Artă Contemporană din Kiev (în cadrul expoziției *Proiect de raport*, 21.12.2006 - 11.02.2007), arată modul în care intuiția însăși poate fi transformată în operă de artă. Grycyia Erde și SCC139 au botezat coridorul Centrului pentru Artă Contemporană „galeria Svynoferma” și și-au făcut cunoscută ideea de bază: de a expune o lucrare pe zi, o lucrare care să fie o punte de legătură cu paginile de Internet ale Svynoferma ce prezintă autorul respectiv sau acea serie de lucrări. Textele care însoțeau instalația evidențiază retorica proiectului – aceea de a descrie lucrări în modul cel mai simplu, ca de pildă: *Zumka. 17.03.2006. Selecție de fotografii cu o față care primește mesaje din cosmos*⁷ sau *Grycyia Erde. Suicid. Material video inspirat de Wikipedia despre femeile-scriitor sinucigașe*⁸. O astfel de retorică nu incomodează prin folosirea unor texte lungi și plicticoase sau a unui vocabular specializat, ci reușește să trezească interesul vizitatorului pentru proiect. În condițiile în care critica profesionistă lipsește aproape cu desăvârșire, aceasta poate fi o bună strategie pentru evitarea influenței recenziilor semnate de diletanți, atât de obișnuite în presa ucraineană. Mai mult, privitorului i se sugerează că nu s-a spus chiar totul, transmițându-i-se sentimentul că ceva nu este în ordine, că este vorba de un act ce nu poate fi încheiat decât prin implicarea sa personală.

Senzația de incompletitudine este o întruchipare a stilului Svynoferma. Criteriile de selecție se apropie mai curând de navigarea pe Internet decât de o politică editorială. Internetul a devenit principala metaforă conceptuală a proiectului ce se autointitulează un punct de intersecție al personalităților, evenimentelor și informațiilor din domeniul artei contemporane. Prin faptul de a se autoproclama muzeu, Svynoferma surâde batjocoritor la adresa funcției de arhivă a acestuia. Referindu-se la anumite instituții, printre care Centrul de Artă Pinchuk, Alexander Soloviov spunea că „în epoca postmodernismului, a post-ideologiei și a post-capodoperei, muzeul nu este un templu, nu este un loc menit să inspire, nu este atât o colecție de «hituri», cât un laborator intelectual, o zonă a interacțiunii sociale, un «ultim bastion» unde arta este privită separat de toate celelalte”. Ca experiment instituțional, Svynoferma nu separă lucrările de artă de *trash*-ul vizual, menținând tot ceea ce îi impresionează pe autorii *site*-ului și ignorând toate caracteristicile valorice, stilistice, ierarhice ori de gen. Unica logică este acel haos al Internetului capabil să dea naștere experimentelor interdisciplinare.

Site-ul Svynoferma expune o colecție de materiale vizuale și textuale. El funcționează ca un mediator între artiști și public, oferind informații despre acțiuni, intervenții, expoziții, prezentări și îndemnându-i pe vizitatori să devină interactivi. Explicațiile scurte sunt scrise într-un stil mai curând poetic. Ambii autori au o anumită experiență literară și își consideră propriile scrieri o activitate artistică în sine, ce poate fi percepută independent de obiectele vizuale și în spatele căreia se ascunde ocazia unui dialog.

Combinând activitățile *on-line* cu cele *off-line*, Svynoferma utilizează diverse modalități de a întâlni oameni interesanți. Principiul său de bază este să evite practicile instituționale, dar să profite de posibilitățile instituționale: după prezentările de la Centrul pentru Artă Contemporană, Svynoferma a realizat proiecte în cele mai frecventate restaurante din Kiev; străzile, panourile publicitare, *site*-urile Internet și galeriile sunt considerate spații la fel de potrivite pentru prezentarea activităților Svynoferma. Aceste intervenții organizate în spații publice au mai multe obiective: de a găsi persoane interesate să colaboreze, de a intra în legătură cu publicul larg, de a provoca și a atrage în jocul artei contemporane fără declarații și manifeste, prin apariția spontană a artei în spațiul urban și prin oferirea unei inițieri în arta experimentală în cele mai neașteptate locuri. În vreme ce Victor Pinchuk (mai bine zis curatorii Fundației sale) consideră arta contemporană un mecanism optic menit a-i învăța pe ucraineni să adopte o gândire mai modernă, închizând-o, în vederea acestui nobil scop, în vitrinele de sticlă ale prestigiosului său muzeu, Svynoferma se străduiește să propună o serie amplă de activități libere ce creează o atmosferă

de joc. Mobilitatea proiectului devine eticheta sa unificând diferitele niveluri ale discursului filantropic, Svynoferma are posibilitatea de a promova anumiți autori și anumite idei.

În calitate de spațiu al experimentării, Svynoferma propune lucrări artistice de mici dimensiuni, nefinalizate, care jonglează cu stereotipuri de genul „arta ar trebui să fie ceva serios”, „asta nu e artă, oricine poate face așa ceva”, „asta era cândva”, „arta poate fi orice”, încercând astfel să creeze un câmp cultural cât mai larg. Fără să dovedească o seriozitate și o responsabilitate excesive, Svynoferma oferă o artă mai ironică, mai dezinhibată, mai ieftină, aparent de tipul „nici un context, nici un mesaj”. Nu sunt lupte. Sunt doar scurte *feedback*-uri asupra realității, care nu e nici ea decât o combinație întâmplătoare de imagini realizată de soarta fiecăruia. Până la urmă, acesta e doar începutul. Două tinere femei se delimitează de tipurile existente de activități (ascunzându-și până și adevărata identitate în spatele unor pseudonime), folosindu-se cu îndrăzneală de intuiție în loc să împrumute modele gata făcute. Au creat un experiment iar toată lumea știe că în astfel de cazuri un rezultat negativ este totuși un rezultat.

Traducere de Irina Scurtu

Tamara Zlobina is an art critic and curator, working in Kyiv and living in different cities (Kyiv, Lviv, Kamenez-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 (Kyiv), using different nicknames - SCC139, CSC139, CCS139. Presently she's trying to combine artistic, critical and literary spheres in Ukraine, using Internet and multidisciplinary activities (performances, conferences, presentations, exhibitions) in www.svynoferma.com project.

Birth of Institutions. Activities from Ukrainian Voids

Tamara ZLOBINA

State institutions and private commercial projects that hardly can be recognized as innovators still are main players in cultural sphere. One of the possibilities for young artists is group-working on common platform and intensive using of rare grants, contests or other forms of support proposed by non-commercial institutions like PinchukArtCenter, Center for Contemporary Art, Eidos foundation. Internet site 'Svynoferma' exhibits collected visuals and texts. It functions as the mediator between artists and public informing about realized actions, interventions, exhibitions, presentations and engaging visitors into interaction. Mixing on-line and off-line activities Svynoferma uses various manners to meet with interested people. The main principle is to avoid institutional practices but to use institutional possibilities: after CCA-based presentations Svynoferma realized projects in fashionable Kyiv's restaurant; streets, advertisement boards, internet sites and galleries are consider as equal possibilities to present Svynoferma's acts.

What does it mean to feel the absence? Disturbing feeling, when you can guess but hardly can describe some lack or lacks in your usual entertainment. The suspicion that something should be organized other way or have other look or create another possibilities becomes prominent for young professionals, pushing them to make changes in their environment or simply to change the environment. The last one is more usual for the post-soviet region with high level of brain drain. But lacks need to be filled. Depending on cultural situation such lacks create projects which can be named as activities from voids. They are provoked by different kinds of absence absence of institutions, absence of critique, absence of education, absence of experiments and development... They are organized according to borrow patterns or created with intuitive aspiration to self-actualization. The whole way of life in Ukraine is deeply engaged in political situation of developing country. Chaotic political events after Orange Revolution caused significant disappointment among people and divided culture into two parts: daily life of ordinary people and political theatre which became the object of jokes and gay irony (the measure of gaiety depends on age of joker). Such feedback on political disappointment can be explained by some 'traditional' features of Ukrainian mentality (like slyness, distrust, prudence) but more evidently it's the consequence of democratization. Huge amount of political satire, caricatures and parodies on parties and their leaders can be hardly imaged in neighbor Russia or Byelorussia. This situation of 'wild democracy' makes Ukraine very attractive for any artistic or civil demonstrations because of very low level of censure. Urban art practices of famous group 'R.E.P.' (revolutionary experimental space) proved this statement. Their performances in public space during election company-2006 were led with highly explosive level of politization¹. "We will R.E.P. you" was permitted by Kyiv city council and performed on the main square between two

opposite demonstrations (nationalist and communist) devoted to October Revolution. But the saddest moment in this paradise picture is the simple fact that such activities are possible not because of open and progressive state politics in cultural sphere but because of total indifference to problems of contemporary art in Ukraine. Post-soviet traditional models of artistic education, hierarchical and bureaucratized structure of National Artistic Union (as Nykyta Kadan, R.E.P. activist, well noticed, Ukrainian National Artistic Union is successful anti-globalist project totally alienated from the world context), incompetent state management in cultural sphere created sad cultural configuration: from one side one can noticed backward official culture which pretends on some 'eternal values' and trash consumer mass culture from another. Contemporary art was caught between two aggressive formations and deprived of primary possibilities of interaction (spaces, public and critique). Stuffy atmosphere of communist ideology was replaced by depressive economical decline and further commercialization of all levels of life. Energetic wave of new art developed in the 1990th was carried away from Ukraine to West where artists like Boris Mykhailov found possibilities for professional development almost absent in Ukraine at the moment. Ukrainian local situation resulted in kitsch 'fine arts' exhibitions organized by commercial galleries and as well kitsch pompous projects of National Artistic Union concerned on applied arts and interior paintings. Actual artistic process wasn't stopped by all these negative circumstances. On the beginning of the XXI century the new generation of artists formed during 15 years of Ukrainian independence comes into the stage. More or less permanent political and economical stabilization, new technologies, forming of educated middle class create basis for new artistic activities supported by the State just by policy of non-intervention in private initiatives. The last statement can be contested by few examples of blatant meddling in art contests. Ukrainian representatives on Eurovision-2005 or 51st Biennial in Venice were assigned in strict command way after disaffirmation of previous experts decision. The biggest scandal in Ukrainian contemporary art is concerned with renovation of huge former military spaces of Arsenal in the center of Kyiv. The Victor Pinchuk Foundation for Contemporary Art in Ukraine has won the investment competition for establishing a museum of contemporary art in Arsenal. But plans were drafted to construct a national megamuseum on the site according to ideas of new government about correct representation of Ukrainian art. Political aspects of this decision were discussed in media many times because of obvious opposition between famous Ukrainian oligarch and new 'orange' officials. The outstanding figure of Victor Pinchuk (he is the son-in-law of ex-president Leonid Kuchma) is often discussed in Ukrainian and world media from different points of view. Well-known is case about purchase he had made of Ukraine's largest steel company under the previous government was rescinded and resold to Indian steel magnate Lakshmi Mittal. One of the reaches persons in Ukraine, he is famous also by active charitable activities directed to support arts (what is rather rare in Ukraine). As President of Interpipe Corporation, he started by supporting philanthropic and community endeavors including providing aid to artists and musicians left without financial support after the collapse of the Soviet Union. He is a major donor to the "Four Seasons Orchestra" of Dnipropetrovsk, the "Lenkom" theater in Moscow; the "Virtuosos of Moscow" chamber orchestra; and the annual festival in Kolmar, France. In 2003 he established the Victor Pinchuk Foundation for Contemporary Art in Ukraine². During last few years the main target of activities was the opening of the first Museum of Contemporary Art in Kyiv, which would be a place of reference in Eastern Europe. Since its establishment, the Foundation has been collecting works of art with the intention of creating representative permanent of world art trends. Much of the two hundred works of the collection reflect how contemporary globalization has affected national cultural determinisms and representations. National vector has its chronological benchmark: 1991. Most of the works that are part of the collection now were presented several times in Kyiv in exhibitions organized by the Foundation. Among them were the exhibition "First Collection" (November 2003) at the Central House of Artists and the exhibition "Farewell to

[1] Deep revue about R.E.P. activities by Anna Lazar can be found on http://www.sekcja.org/english.php?id_artykulu=32

[2] <http://www.c-artpinchuk.org/peiges/english/2.html>

Arms" (October 2004) at the Arsenal. The exhibition entitled "First Acquisitions" presented works by most prominent Ukrainian artists Boris Mikhailov, Arsen Savadov and Vasyl Tsagolov, as well as works by artists such as Olafur Eliasson (Denmark), Jun Nguyen-Hatsushiba (Vietnam), Carsten Höller (Germany), Philippe Parreno (France), Navin Rawanchaikul (Thailand), which became the first international acquisitions of the Foundation.

The opening of Pinchuk Art Center in September 2006 became great event for Ukrainian art scene. Luxurious 20th-century building in the capital downtown was reorganized by the French architect Philippe Chiambaretta. Three floors are meant for expositions, café and lecture room. The zigzagging route snakes its way through the gallery-floors. Elegant white-cube spaces with pleasant, diffuse lighting and granite floors, laid parquet-style serve perfect background for exhibited objects.

The first exhibition "New space" was organized by Nicolas Bourriaud and Alexander Solovyov. What were exhibited can be described as eclectic representation of Pinchuk's collection. There were some painting (Sarah Morris, Alexandre Gnilitsky, Thomas Ruff, Navin Rawanchaikul), some kinetic and environmental (Institution of Unstable Thoughts, Charles Sandison, Xavier Veilhan), some photography (Oleg Kulik, Boris Mikhailov, Arsen Savadov), some video (Ilya Chichkan, Carsten Höller).

In the introductory article of fine published catalogue, Victor Pinchuk announced the mission of the new institution to gather under one roof the boldest manifestation of artistic thoughts from Ukraine and the rest of the world for the continuous dialog between local and global art processes. Such wonderful optical device called art can be used to record barely perceptive movements and changes in society and teach the Ukrainians about modern ways of thinking.

For Victor Pinchuk, whose wellness makes him clear target for political and economical threats an image of *Maecenas*, can be the part of a protective strategy. As experienced businessman he understands well the possible benefit from support of practically undeveloped now but potentially significant and profitable sphere. However his own taste is more disposed to time-proved late 19th and early 20th century art. Functioning of the Foundation and PinchukArtCenter depends on curator's decisions and choices. Nicolas Bourriaud is an internationally known art critic, author of many books and publications, who kindly joined the foundation as a permanent trustee. Alexander Solovyov is the curator of the Foundation's local exhibitions and one of the most known Ukrainian experts.

Newly born private institution shows few prominent problems of Ukrainian humanitarian discourse gathered together and effectively solved. For rich group of people whose wealth was gathered during the '90s (one famous proverb claims that big money can be get just in a dishonest way) the beginning of new century became time of seeking for ways of legitimization in eyes of other, much more pure, members of Ukrainian society (especially if someone wishes to begin a political career). Charity can be not just a good deed but the way of spending money with taste, which also confirms high social status. Organization of own private museum is a *beau geste* creating reputation of intellectual for Victor Pinchuk. It was a completely faultless project: on condition that there are no powerful and well financed institution of contemporary art in Ukraine (sole Center for Contemporary Art in Kyiv organized by Soros on the beginning of '90s faced with a lot of troubles after the end of grant financing) luxury organized private museum in downtown was condemned to become fashionable and attractive place for public as well as for artists. Victor Pinchuk personality legitimize exhibited works in eyes of rich visitors who have no previous experience in contemporary art but can be turned into buyers thankfully founder's prestige. This detail (altogether with perfect modern techniques of representation) makes PinchukArtCenter the dream of any artist who desires commercial success and fame. Big money invested in this institution can stimulate development of art-market, organization of private galleries whose activities would be concerned more on actual art than on 'fine arts'. But progressive character of these influences for Ukrainian contemporary art at all remains unclear.

Private museum is organized by men after forty; with collection selected by orientation on trends and commercial success (A. Solovyov made a crucial lobar

remark about Ukrainian authors in collection that there were about 20 contemporary artists in Ukraine worthy of the title who manage to live by their art); with single woman artist exhibited was created orienting on tradition model of western private foundation. Fulfilling informational lacks PinchukArtCenter proposes the overview of global contemporary art scene in "Discovery Channel" style. Highlighting own key points such an institution can push young artists to adopt fashionable trends instead of making their own experiments. This threat is more dangerous because of absence of critique and developed educational system in Ukraine (history of art usually ends by Andy Warhol in universities). Open for wide public PinchukArtCenter stays close to artists who have no contacts inside institution (which can be put other way – 'don't live in Kyiv'). Proclaiming the wish to create possibilities for artistic experiments PinchukArtCenter is very traditional itself. Tendency to act orienting on famous examples, involving in significant world events like Venice biennale allude to stiff way of thoughts and horrible ghost of hierarchy putted into the basis of institution.

Any way, PinchukArtCenter is the first private institution in Eastern Europe fully dedicated to contemporary art. New phenomenon covers one of the voids but makes others yawning. Technical progress makes possible other activities which don't demand a lot of material and time imputes so can be organized by interested people as hobby projects. Some of them have a potential to turn into high-professional informational sources or organizations.

The simplest way to provide such activities is Internet-base projects. Variety of successful examples proves this thesis. Polish Internet art magazine 'Sekcja'³ organized by students of University of Warsaw in 2001 consists of two parts – one is updated once per week, other once per month, some articles are translated into English. Such dynamic time schedule and orientation on due notice turn site into efficient source of last names and tendencies in Polish art supplemented with deep reviews about artistic events in the region. For comparison the most famous in post-soviet region 'Moscow Art Magazine' (*Hudozhestvennyj zhurnal* ⁴) oriented on extensive cultural and philosophical analysis of art is much less dynamic and open for collaboration.

Ukrainian artistic internet projects are oriented on different examples. Usually it is an informational source devoted to Ukrainian culture with more or less defined target group and conceptual strategy. One of the common features of various sources is an orientation on non-commercial art, alternative music styles, Ukrainian-language literature and films – in other words to those cultural products which are deprived of representational possibilities in commercialized private or bureaucratized state media. Such sites as <http://kut.org.ua>, <http://azh.com.ua>, <http://sumno.com> are private non-commercial initiatives promoting new exhibitions, books, films; publishing interviews and revue articles about current events. One of the oldest Ukrainian artistic sites <http://artvertep.dp.ua> organized by private artistic agency combines functions of archive, internet-shop and news-board. All these sources have common goals to create independent and dynamic informational sites oriented on the general public. Some of them are trying to propose more critical or educational articles but these attempts are limited by more publicist style of issues and lack of theoretical knowledge between authors and readers.

In some way opposed to the named projects are two sites dedicated strictly to Ukrainian contemporary art. <http://artinua.com> represents itself as virtual gallery and informational source about contemporary art in Ukraine but stays some way closed on Kyiv-based artistic community. Odious and pretentious project <http://proza.com.ua> is clear ideological project promoting trash-style art aiming for 'defloration of stiff Ukrainian culture'. Such opposition demonstrates prolonged language problem in Ukraine. Mainly bilingual country time to time experience 'languages fights' between Russian and Ukrainian speaking communities supported by desultory state policy and cynical manipulations on the eve of elections. As a result language often is thought as a mark of different cultural configurations. What *proza* fights is institutions like Ministry of Culture or National Unions and proposed by them outdated projects (which usually are legitimized by old Ukrainian artistic tradition of crafts or fine arts and financed by the State). Thanks to backwardness of such projects the notion of 'ukrainiti' itself was compromised. In contrast, Ukrainian-speaking community perceives *proza*

[3] <http://www.sekcja.org>

[4] <http://xz.gif.ru>

[5] Sonia Delaunay was born in Ukraine. Together with her husband Robert Delaunay she created a new style 'orphism' more abstract and colourful variant of cubism. Later she wrote in her memoirs that colors of Ukrainian wedding that she saw in childhood influenced all her artistic works.

[6] Svynoferma (свиноферма) in English means pig farm.

[7] http://www.svynoferma.com/material/11/mat11_01.html

[8] <http://www.svynoferma.com/suicide.html>

as aggressive anti-ukrainian commercial source. In spite of the very fact that similar authors are in favour of both communities and similar institutions can be called hostile for all named cultural initiatives one can recognize clear ideological distinction between them. Different kinds of relations (support, struggle) with certain cultural phenomenons and more or less ideological goals (to inform public about alternative/ukrainian/russian art projects, to fight outdated cultural formations, to provoke etc.) closed these projects in their own limits. Created for certain kind of activity, incapable to quick changes and experiments they play supporting roles in cultural process.

State institutions and private commercial projects that hardly can be recognized as innovators still are main players in cultural sphere. One of the possibilities for young artists is group-working on common platform and intensive using of rare grants, contests or other forms of support proposed by non-commercial institutions like PinchukArtCenter, Center for Contemporary Art, Eidos foundation. But acting as an individual in the country of few possibilities is dangerous for the young artist or critic because of threat of engaging in hierarchical cultural formations which can easily stop personal development by stimulation to one certain (solely right) mode of activity, art style or theoretical paradigm. Traditional models of thoughts as well as new pseudo-underground trends produce huge amount of stereotypes that can be hardly fight. High-educated critique is more concerned on cross-textual quotations and philosophical reflexions than on applied cultural analysis. Publicist writings couldn't be done more analytical way because of peculiarities of education and cultural erudition of general public. Just one example: notion of 'Ukrainian colouring' in art can be used as an inspiration from Sonia Delaunay's bright colours of paintings⁵ but understood as traditional embroidery shirts and folk songs. Speaking without taking into account perception potentialities can destroy author intention and lead to misunderstandings. Simplification threatens to dissolve main ideas of critique in other case.

All these issues create a completely schizophrenic situation for critical activities. The impossibility of complicated writings and falseness of epatage gestures stimulate discovering of new possibilities. Activity itself can be provided as critical act done with high level of irony on necessary simplification. The last project analyzed in this article was born synchronously with PinchukArtCenter. Multimedia project www.svynoferma.com poses itself a hybrid of label and museum.

Organized by two persons Svynoferma appeared from the lack of representational possibilities in the city of Lviv (for young artist Grycyia Erde) and from the wish to use contemporary art as an analytical tool for cultural critique (a big dream of curator SCC139). The beginning of project can be described as regular attempts to avoid any labels and comparisons. The name of the project was chosen as a random word⁶ and has no relation to Chinese horoscope or literary works of George Orwell (these were first associations with project title). A little romantic aspiration of organizers to fulfil empty spaces in Ukrainian cultural discourse using just personal intuitive feelings resulted in special structure of project aspiring to build a platform of experiments for artists and to be experiment itself. One of the first projects interactive installation 'Exhibition space of Svynoferma' showed in Center for Contemporary Art, Kyiv (during the 'Report project' exhibition, 21.12.2006 11.02.2007) demonstrates how institution itself can be turned into the work of art. Grycyia Erde and SCC139 named space of CCA corridor Svynoferma's gallery and proclaimed main conception: to exhibit one work per day, work which would be link to Svynoferma's internet pages presenting this author or this series of works. Texts which accompany installation demonstrate rhetoric of project to describe works the simplest way like: *Zumka. 17.03.2006. Photo series about a girl who receives signals from cosmos*⁷ or *Grycyia Erde. Suicide. Wikipedia-inspired video about women-writers self murderer*⁸. Such rhetoric doesn't disturb by using long boring texts or specialized vocabulary but awakes visitor's interest in project. In the condition when professional critique is almost absent it can be a good strategy to avoid influence of dilettante revues so common for Ukrainian media. And it suggest to recipients a suspicion that all wasn't told, that something wrong, some

feeling of unfinished act which would be completed just with their personal participation.

Feeling of incompleteness is the style of Svynoferma. Selection criterions are closer to Internet-surfing then to editorial politics. Internet by now is the main conceptual metaphor for the project naming itself the cross-road of personalities, events and links about contemporary art. Proclaimed itself a museum, Svynoferma sneers at archive functions of the last. Alexander Solovyov told, inscribing PinchukArtCenter that "in the postmodern, post-ideological, and post-masterpiece era, the museum is not a temple, not a house of inspiration, not so much a collection of "hits" as an intellectual laboratory, a zone of social interaction, the "last outpost" where art is distinguished from everything else". As institutional experiment Svynoferma doesn't distinguished art pieces from visual trash saving all that impressed editors and ignoring any value, stylistic, genre and hierarchical characteristics. The sole logic is internet-style chaos able to born interdisciplinary experiments.

Internet site 'Svynoferma' exhibits collected visuals and texts. It functions as a mediator between artists and public informing about realized actions, interventions, exhibitions, presentations and engaging visitors into interaction. Short explanations are written in more poetic style. Both organizers have some experience in literary work and concern their own writings as one more artistic activity which can be perceived independently from visuals but conceals occasion for discussion.

Mixing on-line and off-line activities Svynoferma uses various manners to meet with interested people. The main principle is to avoid institutional practices but to use institutional possibilities: after CCA-based presentations Svynoferma realized projects in fashionable Kyiv's restaurant; streets, advertisement boards, internet sites and galleries are consider as equal possibilities to present Svynoferma's acts. There are few goals of such intervention in public spaces: to find people interested in collaboration, to have a contact with general public, to provoke and invite into the game of contemporary art without declarations and manifests but by the sudden appearance of art in the urban space and experimental art education in unexpected places. When Victor Pinchuk (i.e. curators of his Foundation) considers contemporary art as an optical device useful for teaching Ukrainians to think more modern way and closes it in prestigious museum glass case according to this noble goal, Svynoferma tries to propose a wide set of various playful democratic activities. Mobility of the project permits it to be the label uniting different levels of humanitarian discourse Svynoferma has possibilities to promote some authors or ideas.

As the space for experiment Svynoferma proposes short, unfinished art works playing with such stereotypes as "art should be serious", "it's not art, anyone can do this", "it was once", "art can be anything" trying to inject as much as possible wide cultural field. Without excessive seriousness and responsibility Svynoferma provides more ironical, freer, cheaper and on the first look no-context-no-message art. No fights. These are just short feedbacks on reality which is nothing but random mix of images organized by personal fate. Finally, it's just the beginning. Two young women distinct themselves from existing kinds of activities (even hiding their real names behind pseudonyms) boldly using intuition instead of borrowing ready models. They created an experiment as everybody knows even negative result is a result in such cases.

Alina Șerban este istoric de artă și curator independent din București. Cercetarea sa este dedicată implicațiilor mișcării „realismului socialist” asupra evoluției artei vizuale între 1945-1965 în România și problematicilor conceptualismului în arta românească. Este membru AICA și editor al revistei *Arhitekt* din București. Recent a participat la conferințele *SocialEast Forum – Art and Ideology*, MIRIAD, Manchester University (2006) și *Assemblage, Bricolage and the Obsolete*, Henry Moore Institute, Leeds (2006). Ultimul ei proiect curatorial a fost *Indirect Speech*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (2006).

Instituția: partener sau adversar?

Alina ȘERBAN

Ținând cont de prezența noilor parametri în câmpul cultural autohton, ne vom întreba: cum își redefinește instituția culturală propriul său rol pentru a putea negocia / genera o cunoaștere relevantă pentru spațiul public? [...] Inițiativele independente, instituționale sau individuale, vor marca un model participativ alternativ la comunitate, încurajând societatea să fie critică față de ceea ce creditează și promovează. [...] Elaborarea de politici culturale instituționale bazate pe diversitate, pe o nouă criticalitate, pe un accent pus pe educație, pe individualism, pragmatism și creativitate ar putea modifica radical modul în care rolul instituției este perceput public.

Anul 2007 ar putea fi un an de răscruce în ceea ce privește evoluția și dinamica practicilor culturale instituționale în România. Noul curriculum ar putea introduce un discurs instituțional particularizat, bazat pe o împropătare a metodologiei și a normelor de funcționare, și ar putea propune o serie de strategii de evaluare și de stabilire a criteriilor de competență profesională. Prognoza ia în considerare schimbările structurale care vor urma, drept consecință imediată a aderării țării la Uniunea Europeană, precum și ritmul rapid de extindere a pieței de capital în următorii ani în România, favorizând atragerea de fonduri private în sectorul cultural. Trecerea de la un tip de viziune la altul se va realiza totuși cu pași mărunți. Dacă ar fi să urmărim cu precizie acest scenariu, atunci, unul din momentele pe care le va marca schimbarea de direcție a politicii culturale instituționale va fi cel de recâștigare a relevanței necesare în peisajul societății a fenomenului cultural contemporan. Drept consecință directă, autonomia producției culturale contemporane față de programele de finanțare publică va crește, prin deschiderea scenei către surse de finanțare private sau către stabilirea de parteneriate strategice cu instituții sau programe culturale internaționale. În același timp este de așteptat să se dezvolte o serie de micro-sisteme culturale care se vor auto-susține prin accesarea de fonduri locale și internaționale. Ținând cont de prezența noilor parametri în câmpul cultural autohton, ne vom întreba: cum își redefinește instituția culturală propriul său rol pentru a putea negocia/genera o cunoaștere relevantă pentru spațiul public?

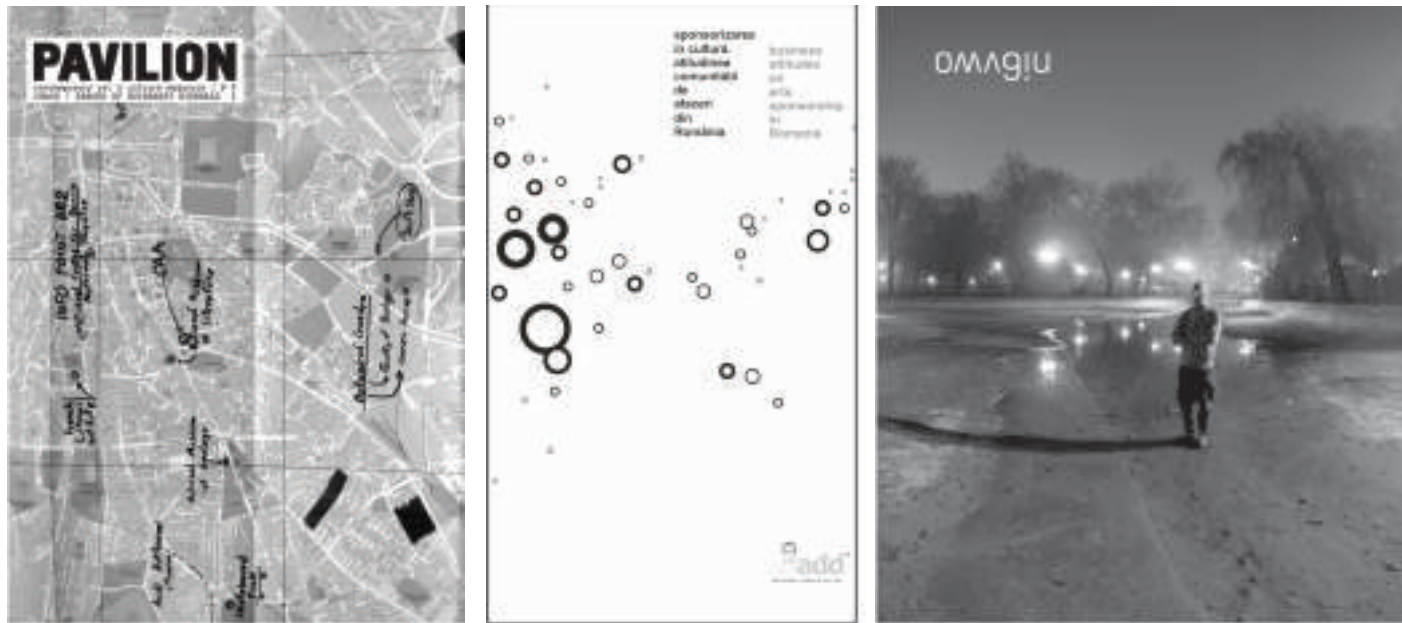
Înainte de toate, pentru a putea crea vizibilitatea necesară manifestărilor culturale contemporane, este obligatoriu să găsim soluții unor chestiuni încă dureroase, prezente la nivelul practicii instituționale. În primul rând, renunțarea la fetișizarea subiectului ar fi un prim pas spre reînnoirea sistemului. În al doilea rând, corelarea realităților prezente ale societății românești, rezultat al evoluției istorice particulare, cu apropierea unei terminologii, ce aparține unei practici internaționale deja canonizate, poate contribui la fixarea unei reprezentări stabile

a statutului instituției culturale în plan local. Și, în al treilea rând, pentru ca instituția culturală să devină o structură reglatoare viabilă în societatea românească, este necesar să se determine modalități precise prin care noile criterii și bareme instituționale vor fi integrate mentalității unei piețe culturale aflate în continuare în umbra trecutului.

Investigarea modului de funcționare a instituțiilor publice de stat va dezvălui, cu surprindere, persistența unor cutume aparținând moștenirii trecute, supuse permanent criticilor acide venite din partea societății civile. Faptul de a gândi încă la singular, și nicidecum la plural (vezi Instituție și nu Instituții), se reflectă în menținerea unui sistem instituțional centralizat, care nu operează potrivit unor strategii coerente, creative, pe termen lung, ci aleatoriu, de cele mai multe ori sub umbrela unor interese politice. Existența problemelor de deontologie instituțională și profesională a determinat spațiul cultural românesc să dezvolte forme și practici instituționale independente. Se pot înșirui, într-o listă lungă, câteva din aspectele care au convins operatorii culturali locali să găsească soluții alternative la politicile culturale guvernamentale: imaginea internalizată a instituției publice ca depozitară a unor *habitus*-uri ideologice, absența unei dezbatere constante asupra rolului și competențelor pe care și le atribuie în contextul local instituția publică, lipsa de transparență, monopolul financiar, statutul personalului instituțional, favorizarea unor practici de (i)mixtiune, raportul conflictual dintre două procese – reformare versus desincronizare – rezultat al practicării unui limbaj administrativ greoi. Paralel, metamorfozele societății „de tranziție” au stimulat apariția unei zone a spectacularului în câmpul instituțional românesc, caracterizată de prezența antinomiilor, de gustul pentru mediatic, pentru „deconstrucții” la comandă și pentru retorismul limbajului. Sub presiunea noii configurații a cadrului socio-politic local, climatul instituțional cultural este nevoit să adopte o stare de normalizare și să răspundă provocării schimbării. Desigur, prezența unei instabilități a indicilor socio-economici, slaba abilitate managerială de a face față unor situații financiare încă incerte, se reflectă în modul de funcționare a instituțiilor, dar și în anvergura și calitatea proiectelor pe care le desfășoară. Paralel, conștientizarea noilor oportunități care se deschid începând cu 2007, interesul, în creștere, al sferei publice și private pentru formele de manifestare culturală contemporană, dar și dezvoltarea unor rețele instituționale paralele, regionale sau internaționale, determină apariția unor programe și proiecte culturale specifice.

În acest context, organizațiile non-guvernamentale locale, înființate ca alternativă pragmatică la instituția publică de stat, își vor asuma rolul de platforme de intervenție în zona socială și culturală. Prin intermediul proiectelor și programelor culturale promovate, pe termen lung sau scurt, aceste instituții readuc în atenția comunității chestiunea modelelor, a regenerării culturale, reușind să ia pulsul real al sferei societale și să propună strategii de lucru care pot funcționa și în afara unui cadru instituțional precis. Astfel, inițiativele independente, instituționale sau individuale vor marca un model participativ alternativ la comunitate, încurajând societatea să fie critică față de ceea ce creditează și promovează.

În zona artei contemporane, un model discursiv distinct este practicat de anumite asociații și fundații non-profit a căror reprezentativitate crește în spațiul cultural autohton, în urma lansării unor proiecte de lungă durată, cu impact imediat pentru scena de artă locală, dar și internațională. Aceste organizații generează un model instituțional diferit, bazat pe comunicare, cooperare și susținere a fenomenelor artistice periferice. Luptând pentru propria lor finanțare și promovare, aceste mici instituții devin principalele platforme de evaluare a fenomenului artistic contemporan, caracterizându-se prin responsabilizare profesională, prin circumscrierea acțiunilor lor unor modele discursive teoretice experimentale și prin atenția acordată proiectelor cu caracter socio-educativ. Între preocupările lor se înscrie și dorința de a forma o conștiință publică locală care să accepte necesitatea apariției unei piețe de artă, a unor programe naționale de achiziții și care să cultive gustul public pentru arta contemporană. În momentul de față, preocuparea principală a sectorului independent este de a găsi



mijloace alternative de susținere a producției de artă, prin atragerea de sponsorizări din partea investitorilor particulari sau a marilor corporații multinaționale. Din păcate, acest proces avansează destul de greu astfel încât, în mare parte, organizațiile non-profit rămân dependente de programele de finanțare publică, fiind nevoite să aplice în mod regulat.

Pe de altă parte, dinamica instituțională constituie o piesă importantă în evoluția scenei de artă contemporană, a pieței de artă, normalizând raportul dintre comunitatea artistică și societate. Lipsa unor strategii guvernamentale coerente, care să promoveze și să finanțeze substanțial partenerii implicați în fenomenul artistic contemporan, determină, în mare măsură, ca activitățile artistice de bună calitate să se desfășoare fără o susținere financiară constantă din partea statului și cu o vizibilitate mult redusă în comparație cu alte domenii culturale sau cu evenimente similare organizate sub patronajul instituțiilor guvernamentale.

În ceea ce privește definirea unui curent de gândire și a unor particularități definitorii pentru arta contemporană este interesant faptul că proiectele de impact pentru scena artistică locală sunt cele inițiate de asociații sau fundații independente, non-profit. Pluricentrismul și diversitatea sunt trăsăturile definitorii ale scenei artistice contemporane în România. Fiecare din aceste centre mizează pe un model sintactic diferit, având un set de valori și o misiune diferită. În prezent, în România, se desfășoară trei bienale internaționale de artă contemporană, două dintre ele având loc în București, alta în Iași, create la inițiativa unor asociații și fundații culturale independente, și există patru reviste dedicate în mod direct fenomenului artistic contemporan, finanțate fie din surse private, fie din surse publice locale sau cu sprijinul unor programe internaționale. Platformele de discuție lansate de către aceste poziții instituționale independente se concentrează asupra diseminării producției de artă a unei generații tinere, asupra regenerării contextului cultural regional local și asupra recuperării istoriei



recente, fie prin cercetare, fie prin prezentarea unor personalități sau fenomene artistice desfășurate în perioada totalitară în România, urmărind să le integreze istoriei est-europene. Nu putem trece însă cu vederea faptul că situația instituțională actuală e cu mult diferită față de cea de acum patru ani, de exemplu. O anumită stabilitate instituțională se reflectă în consecvența cu care anumite proiecte culturale de durată sunt realizate, în renunțarea la o auto-referențialitate ce afecta anumite aspecte decizionale, și în evaluarea sistemului existent prin apelul la modele instituționale externe. În prezent, anumiți parteneri tradiționali ai zonei de artă contemporană încep să-și retragă programele de finanțare, ca urmare a integrării României în Uniunea Europeană, iar alții, precum centrele culturale străine, se concentrează pe promovarea unor evenimente realizate în colaborare cu instituțiile culturale locale. O seamă de programe de finanțare culturală publică au fost lansate prin Institutul Cultural Român (programul Cantemir, care explorează proiectele de cooperare culturală europeană) și Ministerul Culturii și Cultelor (Fondul de mobilitate pentru operatorii culturali și Fondul Cultural Național, program care susține proiecte culturale și editoriale punctuale, desfășurate într-o perioadă relativ restrânsă de timp). În ceea ce privește expertiza instituțională, o problemă cu care va continua să se confrunte acest domeniu este cea a dobândirii și menținerii credibilității instituției de stat.

O mică concluzie
Prezența acestor schimbări în destinul sferei instituționale românești este rezultatul asumării de către aceasta a sarcinii de a transforma contextul cultural contemporan. În aceeași măsură, miza comunității este de a incita aceste instituții locale, căzute în apatie, să reacționeze față de prejudecățile culturale existente, față de nostalgiile individuale, și să legitimeze crearea de noi structuri. Astfel, elaborarea de politici culturale instituționale bazate pe diversitate, pe o nouă criticalitate, pe un accent pus pe educație, pe individualism, pragmatism și creativitate ar putea modifica radical modul în care rolul instituției este perceput public.

Alina Șerban is art historian and independent curator based in Bucharest. Her research is dedicated to the implications of the Socialist Realism movement on the visual art evolution between 1945-1965 in Romania and to the problematics of conceptualism in Romanian art. She is AICA member and editor of *Arhitekt* magazine, Bucharest. Recently, she has participated in the conferences *SocialEast Forum – Art and Ideology*, MIRIAD, Manchester University (2006), *Assemblage, Bricolage and the Obsolete*, Henry Moore Institute, Leeds (2006). Her last curatorial project was *Indirect Speech*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (2006).

The Institution: Friend or Foe?

Alina ȘERBAN

Taking into account the presence of the new parameters in the local cultural field, we may ask ourselves: how does the cultural institution re-define its own role in order to be able to negotiate / generate a knowledge that is relevant to the public space? [...] Independent initiatives, institutional or individual, will outline an alternative participative model in the community, encouraging the society to be critical of what it credits and promotes. [...] The development of institutional cultural policies based on diversity, on a new criticality, on a focus on education, on individualism, pragmatism and creativity, could change radically the way the role of the institution is perceived by the public.

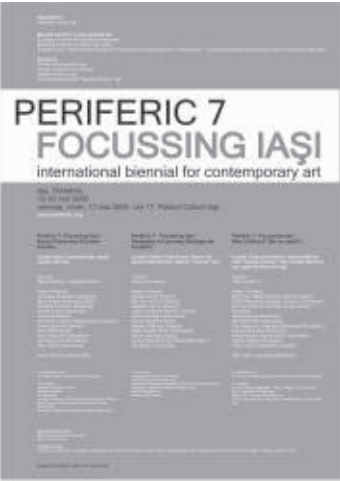
The year 2007 could be a crucial one for Romania as far as the evolution and the dynamics of the institutional cultural practices are concerned. The new curriculum could introduce a particularised institutional discourse, based on a refreshment of methodology and working norms, and it could put forward a number of strategies for the assessment and establishment of criteria of professional competence. The prognosis takes into account the structural changes occurring directly as a result of Romania's accession to the European Union, as well as the fast pace of the expansion of the capital markets in the next few years in Romania, fact that will support the channeling of private funding into the cultural sector. The transition from one type of vision to another, though, will be achieved in small steps. If we were to follow closely this scenario, one of the moments marked by the change of direction of institutional cultural policies will be the reclaiming of relevance, necessary in the landscape of society, by the contemporary cultural phenomenon. As a direct consequence, the independence of contemporary cultural production on public funding programmes will increase due to the scene's opening towards private funding sources or towards the establishment of strategic partnerships with international institutions or cultural programmes. Meanwhile, it is to be expected that a number of cultural micro-systems will develop and sustain themselves by tapping into local and international funds. Taking into account the presence of the new parameters in the local cultural field, we may ask ourselves: how does the cultural institution re-define its own role in order to be able to negotiate/generate a knowledge that is relevant to the public space?

Prior to the creation of the necessary visibility for the contemporary cultural manifestations, we have to solve some painful issues, present in the institutional practice. Firstly, to discard the fetishizing of the topic would be a first step towards

the system renewal. Secondly, the correlation of the present realities of the Romanian society, a result of its particular historic evolution, with the appropriation of a terminology belonging to an already canonised international practice, could contribute to the establishment of a stable representation of the status the cultural institution has at local level. And thirdly, in order the cultural institution to become a regulating structure viable in the Romanian society, is necessary to determine the precise integration modes of new institutional criteria and standards, that of the mentality of a cultural market still overshadowed by the past.

The investigation of the way public institutions work will unveil, to our surprise, the survival of unwritten laws inherited from the past, permanently subject to the bitter criticism of the civil society. The fact that they are thought about in the singular and never in the plural (viz. Institution instead of Institutions) is reflected in the continued existence of a centralised institutional system, which does not operate according to coherent, creative, long-term strategies, but instead at random, more often than not under the umbrella of political interests. The existence of deontological institutional and professional problems have determined the Romanian cultural scene to develop independent forms and practices. One could make a long list of the aspects that have pushed the local cultural operators to find alternative solutions to the governmental cultural policies: the internalised image of the public institution as a depository of ideological *habitus*, the absence of a constant debate on the role and the competencies the public institution takes on in the local context, lack of transparency, financial monopoly, the status of institutional staff, the outlining of interventionist practices, the conflicting relation between two processes – reformation versus desynchronisation – as a result of the use of a cumbersome administration language. Parallel, the metamorphoses of a society “in transition” have stimulated the birth of an area of the spectacular in the Romanian institutional field, characterised by the presence of antinomies, of a taste for media presence, for “deconstructions” on demand and for the rhetoricism of the language.

Under the pressure of the new configuration of the local social and political framework, the cultural institutional climate is forced to adopt a state of normalisation and to meet the challenges of change. Certainly, the presence of an instability of the social and economic indices, the low management ability to cope with still uncertain financial situations, is reflected in the way the institutions work, as well as in the scope and the quality of the projects they run. In the meantime, the awareness of the new opportunities opening after the 2007 accession, the growing interest of the public and private sphere for the forms of contemporary cultural manifestation, but also the development of parallel



institutional networks, regional or international, cause specific cultural programmes and projects to appear.

In this context, local nongovernmental organizations, established as a pragmatic alternative to the public, state institution, will take on the role of intervention platforms in the social and cultural area. Through the cultural programmes and projects promoted, be they long-term or short-term, these institutions bring back into the attention of the community the issue of models, of cultural regeneration, managing to feel the real pulse of the societal sphere and to propose working strategies that are able to operate outside a precise cultural framework. Thus, independent initiatives, institutional or individual, will outline an alternative participative model in the community, encouraging the society to be critical of what it credits and promotes.

In the area of contemporary art, a distinct discursive model is being practiced by certain not-for-profit associations and foundations whose representativity is growing in the Romanian cultural space, following the launch of long-term projects, with instant impact on the local art scene, as well as on the international one. These organisations generate a different institutional model, based on communication, cooperation and the support of peripheral artistic phenomena. Struggling for their own funding and promotion, these small institutions become the main platforms for the evaluation of the present contemporary artistic phenomenon, being characterised by professional responsabilisation, by the focus of their actions on experimental theoretical discursive models and by the attention given to social and educational projects. One of their concerns is the desire to shape a local public consciousness that would accept the need for an art market, for national programmes of acquisition, as well as the cultivation of a public taste for contemporary art. At the time being, the main concern of the independent sector is to find alternative means for supporting art production, by attracting sponsorships from private investors or from the large multinationals. Unfortunately, this process is advancing slowly, and, for the most part, the not-for-profit organisations remain dependent on public funding programmes, for which they are forced to apply regularly.

On the other hand, institutional dynamics is an important part in the evolution of the contemporary art scene, of the art market, normalising the relation between the artistic community and society. The absence of coherent governmental strategies that would promote and substantially fund the partners involved in the contemporary art phenomenon causes, to a great extent, high-quality artistic activities to run without a constant financial support from the state and with a much lower visibility compared to that of other cultural domains or of similar events organised under the patronage of governmental institutions.

As far as the definition of a thought school and of defining particularities for the contemporary art is concerned, it is interesting to note that the projects with the most impact for the local art scene are those initiated by independent, not-for-profit associations and foundations.

Pluricentrism and diversity are the defining features of the Romanian contemporary art scene. Each of these centres counts on a different syntactic model, having a different set of values and a different mission. At present, in Romania there are three international biennials of contemporary art being organised, two of them in Bucharest and one in Iași, all of them created at the initiative of independent cultural associations and foundations, and there are four magazines dedicated directly to the contemporary artistic phenomenon, funded either from private sources, or from local or international public sources. The discussion platforms launched by these independent institutional instances focus on the dissemination of the art production belonging to a young generation, on the regeneration of the local regional cultural context and on the reclamation of recent history, either through research, or through presenting artistic personalities or phenomena occurring in Romania in the totalitarian period, aiming to integrate them in the Eastern-European history.

However, we cannot overlook the fact that the present institutional situation is very different from that present, for example, four years ago. A particular institutional stability is reflected in the consistency with which certain long-term cultural projects are achieved, in the abandonment of a self-referentiality that used to influence certain decision-making aspects, and in the evaluating of the existing system by comparison with foreign institutional models. At the moment, some traditional partners of the contemporary art area are beginning to limit their funding programmes, as a consequence of EU integration, while others, such as the foreign cultural centres, focus on the promotion of events organised in cooperation with the local cultural institutions. A number of public-funded cultural programmes have been launched through the Romanian Cultural Institute (the Cantemir programme, exploring European cultural cooperation projects) and through the Ministry of Culture and Religious Affairs (the mobility fund for cultural operators and the National Cultural Fund supporting one-off cultural and publishing projects, covering relatively brief time intervals). As far as institutional expertise is concerned, a problem with which the field will continue to confront is the acquisition and maintenance of credibility by the state institution.

A Brief Conclusion

The presence of these changes in the destiny of the Romanian institutional field is the result of the assumption of the task of transforming the contemporary cultural context. To the same extent, the community's stake is to stimulate these languishing local institutions to react to the existing cultural prejudices, to individual nostalgias, and to legitimise the creation of new structures. Thus, the development of institutional cultural policies based on diversity, on a new criticality, on a focus on education, on individualism, pragmatism and creativity, could change radically the way the role of the institution is perceived by the public.

Translated by Sorana Lupu

Cătălin Gheorghe este critic de artă și teoretician, doctor în Estetică, membru al AICA România. În prezent, susține seminarii de teoria criticii de artă la Universitatea de Arte din Iași.

Situarea criticii de artă ca instituție în instituție

Cătălin GHEORGHE

Discuția ar putea fi purtată în direcția capacității de instituire a criticii de artă, respectiv de inițiere, de introducere și de stabilire a unor cadre de operare în câmpul artei. Critica de artă rămâne instituția care ar trebui să își permită cel mai radicale luări de poziție, cele mai extravagante desincronizări, cele mai eficiente procese și cele mai dinamice restructurări. Înțelegerea activității curatoriale ca modalitate de exercitare a criticii de artă prin intermediul practicilor educaționale de predare a cunoștințelor, de învățare reciprocă, de schimb informațional și de co-producere artistică și culturală în cadrul atelierelor profesionale de lucru, contribuie la abordarea criticii de artă ca instituție. Capacitatea criticii de artă de a funcționa ca instituție într-o instituție artistică produce posibilitatea reexaminării situației comunicării și a politicilor acțiunii de a reflecta asupra societății proxime și a problematicii globale în direcția provocării conștientizării și determinării deciziilor de a opera cu cele mai negociate soluții din cele mai revoluționare lumi posibile.

Punerea în discuție a criticii de artă înțeleasă ca discurs de însoțire și recontextualizare a practicii artistice o situează injust în zona exprimării opiniilor, mai curând decât în aceea a participării decizionale. Mulți dintre cei care acționează în lumea artei consideră că discursul criticii de artă operează încă în zona jurnalismului de idei, fără a avea contribuții efective în determinarea practicilor artistice ca rezultate ale reflecției asupra lumii vieții sociale. Se pune însă întrebarea dacă nu cumva demersurile criticii de artă restructurează receptarea și influențează producerea evenimentelor artistice. În aceste condiții s-ar putea vorbi despre capacitatea similară contribuției unei instituții la expunerea unui demers artistic. Tentația de a discuta despre critica de artă ca instituție nu pare însă a fi co-dependentă de clasificările familiare din lumea artei. Este adevărat că modelul descrierii acțiunilor criticii de artă după modul de organizare instituțională ar influența clasificarea discursurilor criticii de artă și implicit a receptării lor. De pildă, modalitatea de organizare a instituțiilor independente ar oferi ca model un discurs mai puțin normativ și mai mult experimental al criticii de artă. Însă discuția ar putea fi purtată în direcția capacității de instituire a criticii de artă, respectiv de inițiere, de introducere și de stabilire a unor cadre de operare în câmpul artei. Constituirea unor programe, a unor proiecte și a unor protocoale de comunicare cu deschidere publică presupune nu doar experimentarea unor situații reale de implicare și poziționare instituțională, ci și asumarea unei confruntări sociale. Deși tendința de acceptare a funcționalității sociale a instituțiilor culturale e înscrisă în contractul tacit dintre cei care inițiază și aplică programele culturale și cei care solicită participarea la derularea lor, sunt inerente conflictele dintre viziunea, strategiile și evenimentele propuse de instituții și orizontul de așteptare

și motivațiile de implicare ale publicului. În aceeași situație se regăsește și discursul criticii de artă care e nevoit să se poziționeze ca instituție într-o lume segmentată a instituirii libere a artei. Critica de artă rămâne însă instituția care ar trebui să își permită cel mai radicale luări de poziție, cele mai extravagante desincronizări, cele mai eficiente procese și cele mai dinamice restructurări. Fiind unul dintre cele mai interrogative medii, critica de artă ar trebui să aibă una dintre cele mai flexibile capacități de răspuns. Nu e vorba aici de o responsabilitate universală, ci de o capacitate de reacție suficient de bine documentată, orientată și convingătoare. Deși nu se poate vorbi despre o substituie a funcției socio-culturale pe care o are implementarea unui program artistic/cultural, cu toate acestea critica de artă manevrează suficientă putere de a se manifesta drept demers creativ ca instituție în instituție. Nu e pusă în discuție politica unei autonomizări a criticii într-un proiect artistic implementat de o instituție, ci de complementaritatea constructivă în structurarea și medierea mesajului artistic. Nici nu se poate vorbi despre interpunerea la vedere a unui departament de critică de artă într-o instituție artistică, ci despre facilitarea conștientizării atitudinii critice în organizarea unui eveniment artistic. Scoaterea la vedere a criticii de artă din zona tactică subversivă ar mări șansele de clarificare a confruntării. Asumarea orientării criticii, în condițiile deschiderii la reacțiile contra-critice, presupune nu atât re-examinarea presupuzițiilor și reajustarea orizontului de întâmpinare, ci mai curând stimularea cercetării și sofisticarea problematizării. La acestea s-ar adăuga prospectarea capacității de participare a publicului care devine masa critică a mobilității instituționale. Dezbaterea contribuie creativ la resetarea regulilor de producere și re-distribuire a discursului într-un context al colaborării și soluțiilor colective. Dacă în cazul criticii de artă tradiționale se punea problema autorității auctoriale, simplificând constructiv, critica de artă contemporană e co-auctorială, evitând privilegiile și rezervările. Această condiție a criticii actuale redimensionează comunicarea culturală, transformând-o într-un instrument al reflectării și analizei sociale. Problemele cotidiene sunt prelucrate și rediseminate artistic și teoretic într-un efort comun al travaliului cultural. În procesul identificării subiectului aplicării instituționale a criticii de artă, s-ar putea reveni la interpunerea curatorului ca responsabil al problematizării și comunicării critice. Complexitatea practicilor curatoriale, care pot include atât contribuții editoriale, cât și implicări educaționale, redefinește câmpul de acțiune al criticii de artă, care nu mai poate fi privită doar ca un discurs post-evenimențial, ci chiar ca un material fluid de concepere și redare a unui proces socio-cultural. Diversificarea și angajarea activităților instituționale prin extinderea înțelegerii și aplicabilității practicilor curatoriale poate duce la o reconfigurare a relațiilor dintre instituții și publicuri. Înțelegerea activității curatoriale ca modalitate de exercitare a criticii de artă prin intermediul practicilor educaționale de predare a cunoștințelor, de învățare reciprocă, de schimb informațional și de co-producere artistică și culturală în cadrul atelierelor profesionale de lucru, contribuie la abordarea criticii de artă ca instituție. Drept consecință, relația dintre acțiunile criticii de artă structurate și mediate instituțional și modalitățile de implicare participativă a publicurilor redispune strategiile și comportamentele în câmpul vieții culturale. Criticalitatea devine, astfel, mediul stabilirii raportului creativ dintre condiția instituțională și condiționarea publică. Asumarea argumentărilor și modificărilor aduse în timp discursurilor și practicilor instituțiilor de-a lungul istoriei (auto)criticii instituționale și revizuirea modalităților de schimb informațional și creativ cu diferitele genuri de public aduc în discuție situația actuală a dispunerii criticii de artă. În condițiile impactului culturii vizuale asupra capacității și orientării reacțiilor publicului în lumea artei, critica de artă intervine prin diferitele ei modalități de manifestare (de la editare și organizare de *workshop*-uri la concepere de rețele colaborative și proiecte expoziționale), creând cadre mobile de reflexie, argumentare și punere în practică. Capacitatea de intervenție a criticii de artă ar putea fi îmbunătățită prin fuziunea dintre formatul instituției birocratice și cel al

instituției critice. Restructurarea instituțiilor din perspectiva gândirii critice, articulată eficient cu strategiile operative ale gândirii creative și productive, ar putea clarifica rolul instituțiilor de artă în grila compulsivă a culturii vizuale. Deschiderea discursivă și capacitatea de mobilizare pragmatică a criticii de artă îi asigură și îi întăresc legitimitatea instituțională drept cadru de concepere și execuție în lumea culturală. Critica de artă, ca domeniu al inter-discursivității și al potențialității experimentale de punere în practică, este cea care are puterea la ora actuală să clarifice tendințele contemporane de a fuziona, din ambele direcții, ideologiile și practicile drepte cu cele ale stângii tradiționale. Dacă anumite instituții de artă oscilează promiscuu între promovarea comercială a proiectelor cvasicritice și ambițios estetice și organizarea cadrelor pentru facilitarea publică a dezvoltării unor proiecte de critică culturală, critica de artă ar putea discrimina între strategiile ideologice și cele economice ale prestanței instituțiilor. Odată cu punerea în discuție a rețelelor profesionale ca alternative de lucru la structurile instituționale s-a trecut cu vederea propria calitate a rețelelor de instituire a proiectelor similare celor instituționale. Flexibilitatea discursivă și practică a criticii de artă chestionează continuu cadrele de concepere a conflictelor și de îmbunătățire a soluțiilor. Tocmai de aceea, capacitatea criticii de artă de a funcționa ca instituție într-o instituție artistică produce posibilitatea reexaminării situației comunicării și a politicilor acționării conjugate, reciproc informate, de a reflecta asupra societății proxime și a problematicii globale în direcția provocării conștientizării și determinării deciziilor de a opera cu cele mai negociate soluții din cele mai revoluționare lumi posibile.

The Positioning of Art Criticism as an Institution within an Institution

Cătălin GHEORGHE

The discussion could take place in the direction of the establishing ability of art criticism, that is of its ability to initiate, introduce and maintain operating frameworks in the art field. Art criticism remains, the institution that should be able to afford the most radical opinions, the most extravagant desynchronisations, the most effective processes and the most dynamic reorganisations. The understanding of curatorial activity as a way of exercising art criticism by means of the educational practices of teaching knowledge, mutual learning, information exchange and artistic and cultural co-production within professional workshops, contributes to the approach of art criticism as an institution. The ability of art criticism to function as an institution within an artistic institution creates the possibility of re-examining the situation of communication and of the policies of convergent, mutually informed actions, of reflecting on the immediate society and on global issues in the direction of inciting conscientisation and of determining decisions to operate with the most negotiated solutions in the most revolutionary of the possible worlds.

The questioning of art criticism understood as a discourse for accompanying and re-contextualizing artistic practice positions it, unjustly, in the area of expressing opinions rather than in the area of decisional participation. Many of those who work in the art world believe that the discourse of art criticism still operates in the area of idea journalism, without making real contributions to the determination of artistic practices as results of a reflection on the world of social life. However, one may ask whether the interventions of art criticism might restructure reception and influence the production of artistic events. In these circumstances one may talk about the ability similar to the contribution of an institution to the exposition of an artistic intervention. The temptation to talk about art criticism as an institution does not seem, however, to be co-dependent on the familiar classifications in the art world. It is true that the model of describing the actions of art criticism according to their institutional organisation would influence the classification of the art criticism discourses and, implicitly, the classification of their reception. For instance, the way independent institutions are organised would offer as a model an art criticism discourse that is less normative and more experimental. But the discussion could take place in the direction of the establishing ability of art criticism, that is of its ability to initiate, introduce and maintain operating frameworks in the art field. The establishment of programmes, projects and communication protocols opened to the public presupposes not only the experimentation of real instances of institutional engagement and positioning, but also the assumption of a social confrontation. Although the tendency to accept the social functionality of cultural institutions is inscribed in the tacit contract between those who initiate and apply

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

critical condition: institutions

cultural programmes and those who request an involvement in their deployment, conflicts between the vision, strategies and events proposed by the institutions on the one hand, and the audience's expectation horizon and reasons for engagement are inherent. Art criticism finds itself in the same situation, being forced to position itself as an institution in the segmented world of the free establishment of art.

Art criticism remains, however, the institution that should be able to afford the most radical opinions, the most extravagant desynchronisations, the most effective processes and the most dynamic reorganisations. Being one of the most interrogative media, art criticism should have one of the most flexible response capabilities. The matter here is not a universal responsibility, but a response capability that is adequately documented, oriented and convincing.

Although we cannot talk about a substitution of the socio-cultural function the implementation of an artistic/cultural project has, art criticism handles enough power to manifest itself as a creative intervention in its position as an institution within an institution. It is not the politics of an autonomisation of criticism within an artistic project implemented by an institution that is being discussed, but instead the constructive complementarity in the organisation and mediation of the artistic message. Nor can we talk about the visible interposition of an art criticism department in an artistic institution, but instead about the facilitation of a conscientisation of the critical attitude in organising an artistic event. Bringing to light art criticism from the subversive tactics area would increase the chances of clarifying the confrontation.

The assumption of the orientation of criticism, in the circumstances of an opening to counter-critical responses, presupposes not so much the re-examination of postulations and the re-adjustment of the expectation horizon, but rather the stimulation of research and the sophistication of questioning. To this we could add the exploration of the audience's capacity to participate, which becomes the critical mass of institutional mobility. The debate plays a creative role in the resetting of the rules of producing and re-distributing discourse in a context of collaboration and collective solutions.

Whereas in the case of traditional art criticism one encountered the issue of auctorial authority, if we were to simplify from a construction point of view, contemporary art criticism is co-auctorial, avoiding privilegiation and reservation. This condition of present-day criticism re-dimensions cultural communication, transforming it into an instrument of reflection and social analysis. Daily problems are processed and disseminated artistically and theoretically in a united effort of cultural labour.

In the process of identifying the subject of the institutional application of art criticism, there might occur a comeback to the interposition of the curator as the one responsible for critical questioning and communication. The complexity of curatorial practices, which may include both editorial contributions as well as educational involvements, redefines the scope of art criticism, which can no longer be seen as a post-event discourse, but instead as a fluid material for designing and rendering a socio-cultural process.

The diversification and the commitment of institutional activities through the expansion of the understanding and applicability of curatorial practices could lead to a reconfiguration of the relationship between institutions and audiences. The understanding of curatorial activity as a way of exercising art criticism by means of the educational practices of teaching knowledge, mutual learning, information exchange and artistic and cultural co-production within professional workshops, contributes to the approach of art criticism as an institution. As a result, the relationship between the actions of art criticism structured and mediated institutionally, on the one hand, and the manners of participative involvement of the audiences on the other, re-positions strategies and behaviours in the field of cultural life.

Criticality becomes thus the environment for establishing a creative relation between institutional condition and public conditioning. The assumption of argumentations and modifications made over time in the institutions' discourses and practices throughout the history of institutional (self)criticism and the revision of the means of informational and creative exchanges with the various

types of audience bring into focus the present situation of the positioning of art criticism.

Given the impact visual culture has on the audience's capacity and on the orientation of the latter's reactions in the art world, art criticism intervenes through its various ways of manifestation (from editing and workshop organisation to developing collaboration networks and exhibition projects), creating mobile frameworks for reflection, argumentation and application in practice. The intervention capacity of art criticism could be improved through the fusion between the format of a bureaucratic institution and that of a critical institution. The reorganisation of institutions from the perspective of critical thinking, efficiently articulated with the operative strategies of creative and productive thinking, could clarify the role of art institutions in the compulsive grid of visual culture.

The discursive opening and the capacity for pragmatic mobilisation art criticism has ensure and strengthen its institutional legitimacy as a framework for design and execution in the cultural world. Art criticism, as a domain of inter-discursivity and of experimental potentiality of practical application, is the one capable at the moment to clarify the contemporary trends towards merging, from both directions, right-wing ideologies and practices with those of the traditional left. Whereas certain art institutions oscillate promiscuously between the commercial challenge of quasi-critical and ambitiously aesthetic projects on the one hand, and the organisation of frameworks for the public facilitation of the development of cultural criticism projects on the other, art criticism could discriminate between ideological and economic strategies of the institutions' stateliness.

During the questioning of professional networks al working alternatives to institutional structures, the networks' own ability to establish projects similar to the institutional ones has been overlooked. The discursive and practical flexibility of art criticism constantly challenge the frameworks for imaging conflicts and improving solutions. This is the reason why the ability of art criticism to function as an institution within an artistic institution creates the possibility of re-examining the situation of communication and of the policies of convergent, mutually informed actions, of reflecting on the immediate society and on global issues in the direction of inciting conscientisation and of determining decisions to operate with the most negotiated solutions in the most revolutionary of the possible worlds.

Translated by Sorana Lupu

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.

Inter-text: celebrarea prin artă a schimbării

Festivalul de film Balkan Black Box

www.balkanblackbox.de



O serie de interviuri realizate de Vlad MORARIU cu Katharina KOCH, Timm KÖHLER, Antje MÜLLER, Saša PEROVIĆ, Jens VUKOREP

Între 17 și 25 noiembrie 2006, Berlinul a fost martorul celei de-a 8-a ediții a Festivalului Balkan Black Box, un eveniment care celebrează schimbările politice, analiza și critica socială din spațiul balcanic prin intermediul artei contemporane. Balkan Black Box (bbb) este o rețea deschisă de persoane cu biografii și medii de proveniență complexe, care activează în domeniul cultural în Berlin. Festivalul oferă o bună ocazie artiștilor din diverse contexte sociale din Europa de Sud-Est să se întâlnească și să discute despre schimbările inerente cauzate de deschiderea globală într-o zonă ale cărei răni de după război sunt încă deschise, schimbări care aduc după ele neînțelegeri și tensiuni sociale. A fost și pentru mine o bună ocazie de a provoca la o discuție mai lungă câteva persoane care s-au ocupat de organizarea festivalului, care s-a desfășurat atât în mediul Internetului, cât și în cel al întâlnirilor față în față, o intervenție deschisă care s-a axat pe chestiunile teoretice și practice specifice pe care le produce o asemenea inițiativă.

Vlad Morariu (V.M.): Să începem cu câteva întrebări simple: există un spațiu vast de determinare atunci când se vorbește despre Balcani, atâta timp cât acest concept pare să nu aibă același referent în contexte diferite de discurs. Unde încep și unde se termină Balcanii pentru voi? Cu ce concept al „Balcanilor” operează organizatorii Festivalului de film Balkan Black Box?

Timm Köhler (T.K.): În termeni simpli, bbb înțelege prin „Balcani” statele post-socialiste din Europa de Sud-Est – adică Slovenia, Croația, Serbia, Bosnia și Herțegovina, Muntenegru, Macedonia, Provincia Kosovo, România, Bulgaria și Albania. S-ar putea include și Republica Moldova. Motivul pentru această categorisire este că aceste țări – oricât de diferite ar fi și oricât de diferit vor fi

evoluat după 1990 – au un trecut comparabil datorită modelului socialist și nu au fost integrate în Europa Occidentală. Pe măsură ce vremurile se schimbă și Slovenia, România și Bulgaria devin sau vor deveni state membre ale UE, focalizarea pe regiune ar putea fi discutată. Pe de altă parte, mai este mult până ce aceste țări să-și găsească și ele un loc integrat în „Europa lărgită”. Totuși, mai există un sens: în anii '90, „Balcanii” au fost reinvențați. Renașterea acestui vechi termen a venit odată cu războaiele din fosta Iugoslavie (răzburarea sângeroasă din cheile Balcanilor), cu dificultatea transformărilor din zonă (Balcanii, văzuți ca o „curte din dos” a Europei) sau pentru a eticheta circul vânzării culturale pe bani buni a Balcanilor/țiganilor în capitalele occidentale. Cum arăta și sociologul sloven Rastko Močnik, „Balcanii” au devenit un antonim direct pentru „Europa”, ca o dihotomie alb/negru, cetățeni civilizați/sălbatici. Această tendință către distingere este în special vizibilă în Europa de Sud-Est în sine – „Balcanii sunt ceilalți”. Astfel, țările din Europa de Sud-Est seamănă cu o „cutie neagră” (“black box”), numită generic „Balcani”, iar bbb dorește să o deschidă, înfățișând (unele din) realitățile acestei regiuni. Desigur, prezența cuvântului “Balkan” în numele festivalului a avut efect magic. Iar bbb trăiește și se joacă cu diferitele asociații legate de „Balcani”. Rămâne în continuare un proces contradictoriu și în același timp palpitant.

Saša Perović (S.P.): Suntem prea modești ca să încercăm să participăm activ la conceptualizări academice; în loc de asta, încercăm să ne orientăm către și să oglindim ceea ce se gândește și se spune. Din punct de vedere geografic, Balcanii și Sud-Estul Europei sunt sinonime pentru noi. Cu toate acestea, ne-am concentrat pe „țările aflate în tranziție” de-acolo și, început în fosta Iugoslavie, festivalul nostru s-a extins peste ani și acum include România, Bulgaria și Albania. Poate or să urmeze Grecia și Turcia la un moment dat, dar deocamdată nu considerăm că avem resursele și competența să acoperim întreaga regiune balcanică. În plus, nu este ușor să găsești un public comun, dar nu acesta este motivul principal pentru neincluderea acestor părți ale regiunii în festival, deocamdată.

Antje Müller (A.M.): Ca să completez răspunsul lui Saša: în afară de asta, poate ai observat că ne-am concentrat pe țările post-socialiste. Acest lucru se datorează relațiilor personale ale echipei bbb cu această zonă. Unii dintre noi avem legături de familie cu zona; alții au lucrat aici, au studiat chestiuni legate de ea sau pur și simplu sunt interesați de ea.

Jons Vukorep (J.V.): S-ar putea spune că ne interesează mai mult țările balcanice post-socialiste decât, de exemplu, Grecia (care este de-acum membru vechi al Uniunii Europene și al NATO). Turcia ar intra în aceeași categorie; cel puțin eu nu văd Turcia ca făcând parte din bbb, deși mi se pare un spațiu foarte interesant. Pe de altă parte, faptul că Slovenia este și ea considerată a face parte din Balcani (în ciuda integrării ei în UE și NATO și a poziției geografice) se leagă de istoria acestei țări. Un alt motiv ar fi contextele personale: indiferent dacă sunt germani sau iugoslavi, mulți dintre organizatorii bbb au avut un contact strâns cu fosta Iugoslavie. Deci munca noastră se leagă de această regiune „nedefinită” și din motive concrete și pragmatice.

S.P.: Aș dori să adaug ceva la ce a spus colegul meu, faptul că eu, personal, evit termenul „socialiste” când vorbesc despre societățile Blocului Estic și ale Iugoslaviei de după cel de-al doilea Război Mondial. Fără a intra în detalii, care ar necesita o discuție a lor proprie, este suficient să spun că una din ideile centrale ale mișcării socialiste de dinaintea primului Război Mondial era că oamenii se vor conduce singuri; indiferent dacă acest obiectiv este utopic sau nu, se poate spune cu siguranță că nu a fost realizat în nici una din aceste țări. Aceste țări erau conduse, în realitate, în mod autoritar de birocrațiile de partid. Din acest motiv și dintr-o mulțime de alte motive, „stalinism” pare a fi un termen mai potrivit pentru a descrie sistemul politic din toate aceste țări, inclusiv din Iugoslavia, de după 1948 și din Blocul de Est de după 1953.

(În ce privește sistemul economic, nu era el „socialist”? Nu toată lumea era de acord. Branko Horvat, eminentul economist iugoslav, credea într-adevăr că Iugoslavia este o țară socialistă bazată pe principii marxiste, dar în cartea sa, *Societatea iugoslavă*, povestește o anecdotă drăguță despre cum a explicat el odată principiile planificării economice iugoslave la o conferință internațională. La sfârșitul discuției, un profesor american l-a întrebat pe un ton rezervat: „Ce au toate astea de-a face cu marxismul?”. Răspunsul lui Horvat, cum că acest lucru este considerat marxism pur în Iugoslavia, a provocat o furtună de râsete și aplauze; a fost considerat drept o glumă academică bună, spune Horvat. Poate că profesorul american nu era un foarte bun cunoscător al marxismului, dar dintre cei care erau, unii au mers până la a numi țările din Blocul Estic „capitaliste de stat”. În orice caz, oricare ar fi fost relațiile de proprietate, administrarea politică a economiei nu era deloc democratică, contrar a ceea ce preconizase Marx însuși.)

Balcanii sunt, în orice caz, nu numai din cauza istoriei deosebite a Iugoslaviei, un domeniu fascinant de studiu pentru cei interesați de aceste probleme. Unul din motive este poziția centrală a așa-numitei „chestiuni naționale”, care joacă un rol remarcabil în schimbările decisive din cursul politic al mișcării socialiste de după Revoluția Rusă.

Anul acesta, într-o discuție publică ce s-a axat pe „stânga” germană și pe poziția acesteia față de dreptul la autodeterminare a provinciei Kosovo, s-a amintit de fapt, între altele, modul în care ascensiunea stalinismului după 1923 a dus la o schimbare de atitudine, dacă nu chiar la o ruptură totală cu privire la modul în care partidele comuniste se ocupau de chestiunea națională, cu ramificații imediate pentru Balcani. Acesta este un subiect interesant și consider că acea perioadă trebuie studiată pentru a înțelege evoluția ulterioară a partidelor comuniste, mergând până la destrămarea completă a puterii lor și la conflictele din comunități care au apărut după aceea nu numai în Iugoslavia, ci și, de exemplu, în mai multe foste republici și provincii sovietice.

V.M.: Acest Festival și-a făcut apariția acum opt ani, într-o perioadă în care direcția pe care ar fi trebuit să o ia reconstrucția socială și politică a Balcanilor nu era prea clară. Presupun că a fost dificil să organizați un eveniment în care să se expună artă contemporană din Balcani, fie că ea însemna filme, muzică sau expoziții, în timp ce bombardierele NATO făceau raiduri peste Serbia. Puteți creiona o scurtă istorie a acestui eveniment până în prezent, subliniind scopurile și obiectivele sale preliminare și modul în care au apărut și s-au adaptat în timp?

T.K.: În anii '90, au sosit în Berlin mulți refugiați din fosta Iugoslavie, care au trebuit să-și asigure „supraviețuirea culturală”. În aceeași perioadă unii din fondatorii bbb lucraseră ca voluntari pentru pace în Bosnia de după război. Au inițiat acolo legături intense cu artiști, tineri, cu scena culturală informală. În 1999, primul bbb de la Berlin a reunit aceste două surse – „cultura din exil” și schimbul cultural internațional. Războiul cu Serbia a fost o ocazie importantă de a include dezbaterea și critica politică. De aceea, tema primului Festival a fost „Culturi ale opoziției” – deoarece mișcările de opoziție din Serbia, Croația și Bosnia se desfășurau în principal prin intermediul culturii informale.

Pentru a inversa schimbul cultural, ediția din 2000 a bbb a fost programată să se desfășoare în localitatea Pula, Croația, cu colaborarea participanților italieni, francezi, austrieci, germani și ex-iugoslavi. O acțiune foarte ambițioasă, care a fost cât pe ce să eșueze din motive financiare și logistice. De atunci, am integrat festivalul în peisajul cultural al Berlinului, deoarece rețelele noastre locale reprezintă o resursă imparțială pentru un festival cu buget mic.

Muzica și dezbaterea politică au făcut parte de la bun început din bbb. Începând cu anul 2001, filmul a jucat un rol din ce în ce mai important. Odată cu primul concurs internațional de film din 2004, secțiunea de film a bbb a dobândit din ce în ce mai multă atractivitate. În plus, literatura, artele plastice și ale spectacolului sunt luate în vizor pe rând în diferite ediții ale festivalului.

Ce a mai rămas de la început este împletirea de subcultură și înaltă cultură și, în consecință, publicul nostru se întinde pe un spectru larg. De asemenea, structura grupului de organizatori ai festivalului a rămas similară: bbb este o rețea

deschisă de persoane cu diferite proveniențe, migratorii sau nu; activiști care încearcă să pună de acord propriul lor profesionalism cu condițiile de lucru neprofesionale, neplătite.

Un lucru greu de trecut cu vederea, punctul de plecare al bbb este fosta Iugoslavie. Am încercat permanent să extindem aria festivalului. Au trebuit stabilite contacte și relații de lucru, dar acestea au nevoie de timp pentru a crește. Concursurile de film s-au dovedit a fi un ghid bun, dar contactele următoare, propunerile și partenerii de colaborare sunt extrem de binevenite.

S.P.: N-am planificat noi războiul, iar faptul că festivalul a avut loc când cădeau roii de bombe asupra a ceea ce mai rămăsese din Iugoslavia nu a fost premeditat atunci când s-a plănuit primul festival. Acest lucru i-a fost mai degrabă util festivalului din punct de vedere al atenției acordate de mass-media.

A.M.: Noi am intenționat să arătăm că Balcanii nu constau numai din crize sociale, politice și/sau economice. Cel mai adesea, regiunea nu este prea bine înțeleasă ci mai degrabă asociată cu simboluri negative. Războiul și instabilitatea sunt adesea văzute ca sinonime ale Balcanilor. Dar regiunea este bogată în artă și cultură, care au un impact imens asupra vieții cotidiene din Balcani.

V.M.: Ultimii ani au fost martorii dezvoltării expozițiilor de artă contemporană balcanică pe tot teritoriul Germaniei. Rețeta succesului este asociată cu prezentarea ei drept „balcanică”, drept ceva îndepărtat, o „cutie neagră”, cum ar spune organizatorii bbb. Dar unii ar vedea în asta o victorie a proiectului de hegemonie Vest-Europeană, atâta timp cât artiștii din Balcani își construiesc în mod explicit propria identitate ca una a „Celuilalt”. Acest lucru ar presupune mijloace de subiectivizare și control. Organizatorii au declarat că bbb este un festival politic, exprimându-se prin artă și cultură și că încearcă să schimbe starea de fapt actuală în cadrul spectrului oferit de aceste instrumente. Ce înțelegeți prin asta? Putem să ne gândim la Balcani ca la o resursă infinită de luptă politică? Puteți indica linia de rezistență între acțiunea voastră și procesul de subiectivizare?

S.P.: Dă-mi voie să te corectez. Noi n-am afirmat niciodată că bbb este un festival politic, și nici că are scopuri politice. Dacă includem teme politice, facem asta din cauză că ele sunt omniprezente în domeniul producției culturale și din cauză că oamenii sunt interesați să se împace cu propriul trecut. Nu avem nici un scop politic, în afara celui de a da ocazia diferitor voci să fie auzite și de a stimula discuții. Acest lucru reflectă și diferențele interne dintre noi, ca persoane care gândesc politic – lucru care ne împiedică să formulăm un program definitiv și, oricum, n-am simțit până acum nevoia să facem asta.

J.V.: Cu toții suntem persoane foarte implicate din punct de vedere politic și ne plac discuțiile în contradictoriu, care vor continua la nesfârșit. Noi nu ne agățăm de o singură idee, care să facă viețile noastre să depindă de ea.

Katharina Koch (K.K.): Arta și cultura de avangardă/independentă trebuie să fie întotdeauna o examinare a afirmațiilor și chestiunilor politice importante. Nu se poate rupe această legătură/interacțiune necesară. Aceasta nu este, bineînțeles, un specific al producției culturale din regiunea Balcanilor, dar ar trebui oricum să funcționeze în toate discursurile de artă/cultură.

În această ordine de idei, arta/cultura sunt domenii care se referă întotdeauna la contexte și evoluții sociale și politice și se influențează reciproc. Acest lucru funcționează în mod sigur și în (auto)reprezentarea regiunii Balcanilor prin artiștii, cineasții și teoreticienii de acolo. bbb nu susține exotismul sau o anumită imagine a Balcanilor, ci se joacă cu termeni și imagini omogene și încearcă să le interogheze într-un fel. bbb oferă o platformă/un punct de schimb pentru persoane diverse din diferite părți și contexte ale regiunii, cum ar fi persoane care locuiesc în Berlin sau în altă parte, imigranți sau nu. bbb oferă mostre de diferite atitudini, opinii, experiențe și perspective și creează un spațiu practic pentru confruntarea lor, pentru a începe discuții și o comunicare constructivă. Astfel,

festivalul nostru urmărește o abordare practică, bazată pe lucrul interactiv și pe experiențe, în loc să reproducă doar discursul teoretic academic. Este el însuși un fel de joc sau de experiment: ideile oficiale, perspectivele și clișeele pot fi reproduse și, în același timp, pot fi deconstruite prin practici ale interpretării care le exagerează și le interoghează astfel în calitate de constructe culturale și nu ca autenticitate.

V.M.: Spuneți că Balcanii sunt gândiți ca fiind o „cutie neagră”, ale cărei elemente culturale încercați oarecum să le diseminați. Totuși, când se vorbește despre cutii negre, se poate înțelege că se vorbește despre spații de experimentare, ale căror coordonate sunt datele de input și cele de output. De exemplu, camera de filmat a fost privită ca o cutie neagră, un dispozitiv pentru experimente cu mișcarea cinematografică; de asemenea, există o direcție încă puternică în filosofie și psihologie, care consideră că mintea umană este o cutie neagră care trebuie analizată din punct de vedere al input-urilor și output-urilor sale. Care ar fi input-urile și output-urile în cazul Balkan Black Box? Și mai ales, cine va da aceste coordonate? Ați fi de acord că Balcanii sunt un experiment eșuat (dacă ne gândim la istoria lor din secolul XX), ale cărui output-uri pot fi cel mai bine confirmate prin artă și cultură?

S.P.: Balcanii sunt o regiune geografică și, din acest punct de vedere, nu au cum eșua. Din punct de vedere al *output*-ului, depinde. Noi facem un festival cultural și deci nu judecăm o regiune precum Kosovo după producția ei de minereu, cu toate că s-ar putea să fie cel puțin la fel de substanțială sau chiar mai mult decât producția sa culturală. Ce poate eșua, și eșuează frecvent, este producția culturală însăși – noi tindem să fim pragmatici în această privință și considerăm că trebuie să înregistrăm și aceste „eșecuri”, la fel ca o cutie neagră a unui avion...



A.M.: Am spus că Balcanii sunt văzuți ca o „cutie neagră” de multe țări occidentale, un termen care se referă, de fapt, la evenimentele din regiune care sunt adesea neînțelese sau sunt pur și simplu înțelese greșit. În ultimii opt ani, noi am încercat să deschidem această cutie timp de o săptămână, pentru a oferi o platformă pentru colectarea și prezentarea acestor evenimente prin intermediul artei și a culturii în Berlin.

Festivalul s-a dezvoltat deja, într-un fel, ca un anumit tip de instituție unde artiștii se pot întâlni, fie că sunt din regiunea în sine, fie că locuiesc în Berlin sau în altă parte în Germania. Artiștii fac schimb de contacte, plănuiesc proiecte comune, se invită unii pe alții – pur și simplu lucrează împreună.

În afară de asta, multe mijloace ale artei și culturii prezentate la bbb probabil nu ar fi fost prezentate niciodată în Germania, uitați-vă numai la programul de filme. Doar câteva filme, foarte puține, vor mai fi vreodată proiectate în alt context, în Germania sau în alte țări occidentale. Festivalul bbb încearcă să arate că mai există și altceva în afara culturii *mainstream*; el oferă ocazia de a prezenta diferite moduri și mijloace de dezvoltare artistică și culturală a regiunii. Publicul de obicei arată respect pentru acest lucru oferind un *feedback* pozitiv.

De-acum suntem cunoscuți și în Balcani. Artiștii au început chiar să ne trimită lucrări care să fie incluse în program. Avem contacte cu alte țări și primim idei și sugestii de la acestea. Ținem de asemenea legătura cu oameni din regiune și primim sugestii și date de contact de la aceștia. Și, nu în ultimul rând, echipa noastră menține contactul cu regiunea; unii dintre noi se deplasează permanent către și dinspre ea.

Nu sunt sigură că am înțelege corect ultima ta întrebare: eu nu văd Balcanii ca pe un experiment. Deci nu-i văd ca pe un experiment (ne)eșuat. Regiunea constă din diferite state care interacționează și depind unul de celălalt într-o anumită măsură. Aș folosi mai degrabă termenul de stat eșuat sau ne-eșuat. Dar aceasta ne-ar duce la o altă discuție.

Eu cred că artele și cultura sunt o medie importantă a regiunii. Dar există și alte lucruri care sunt și ele foarte semnificative.

K.K.: bbb funcționează ca o platformă care adună și face schimb între diferite *input*-uri. Rezultatul este la fel de multifățetat și diferit și însuflețit de noi experiențe, contacte, rețele, colaborări, idei, creativitate și discuții. bbb trăiește de pe urma acestor interacțiuni și oferă astfel alternative la cultura și producțiile cinematografice din *mainstream*. Cum spunea și Antje mai devreme, multe



mijloace ale artei și culturii prezentate la Festivalul Balkan Black Box probabil n-ar fi prezentate niciodată în Germania. Numai câteva filme, mai ales documentare și scurt-metraje, ar fi proiectate în alt context. Noi încercăm să deschidem „cutia neagră” care, de fapt, este încă o pată întunecată pentru multă lume din societatea germană. Noi preluăm această metaforă, ne interogăm pe noi înșine cu privire la propria noastră imagine a „conținutului posibil” și ne jucăm cu viziunile exotismului și ale misterului. Datorită diversității de proiecte interesante și constructive, de lucrări, dezbateri, idei și experimente care vorbesc de la sine, cu ocazia fiecărei noi ediții a festivalului, bbb deconstruiește misterul și exotismul „cutiei negre” prin sine/automat în moduri noi și diferite.

V.M.: Subiectul ediției de anul acesta a bbb a fost „Zone de memorie”. Pe scurt, ea a cuprins încercarea oamenilor din spațiul Balcanilor de a-și trăi viețile lor cotidiene într-o zonă atât de plină de răni deschise. Ați organizat expoziții de fotografie, seminarii despre viitorul provinciei Kosovo, iar publicul a avut, de asemenea, ocazia să vadă analize și declarații despre războaiele din Croația sau Bosnia, ca să dăm doar câteva exemple. Este momentul să tragem linie? Suntem suficient de departe de acele evenimente pentru a construi un discurs obiectiv despre ceea ce s-a întâmplat, alungând astfel subiectivitatea noastră naționalistă / etnică / economico-instituțională?

S.P.: Aș vrea să răspund la aceste întrebări în ordine inversă. Da, într-adevăr, am încercat să încurajăm „discursul obiectiv”, iar acest lucru implică, după părerea mea, prin definiție, încercarea de a depăși particularitățile naționaliste sau etnice. Cât privește subiectivitatea economică, nu prea înțeleg întrebarea – dar e clar că oamenii implicați în bbb, la fel cu artiștii pe care îi prezintă și cu mare parte din public, aparțin micii burghezii și împărtășesc, în mare, conștiința ei specifică de clasă, cu toate problemele care apar de-aici...

Tema noastră, „cultura memoriei”, s-a referit la unele filme și expoziții foarte specifice care s-au axat pe aspectul oficial al comemorării, cum ar fi ridicarea de monumente publice. În ultima vreme, acesta a fost un „subiect fierbinte” în ceea ce privește întreaga Europă de Est și am dorit să înfățișăm acest lucru și să-l reflectăm critic, într-o anumită măsură, în cadrul festivalului.

Cât privește războaiele, ei bine, noi nu ne vedem în postura celor care să decidă dacă e momentul să tragem linie, ci lăsăm decizia aceasta la latitudinea artiștilor de-acolo. Și avem impresia că încă nu s-a terminat. Dar ce e interesant este că perspectivele se schimbă încet – nu spectaculos, ci în pas cu evoluția societății și a situației politice. Iar moștenirea războiului va rămâne generației prezente și se va face simțită și în viitor. Nu este posibil și nici de dorit să blocăm acest proces. Singura problemă este calitatea, în cea mai mare parte teribil de slabă, din momentul de față a filmelor de lung metraj despre războaie – am avut câteva discuții foarte serioase despre ce să includem și ce nu, dar consensul a fost că, per total, calitatea era îngrozitor de slabă din toate punctele de vedere imaginabile.

J.V.: Eu aș spune că nu noi hotărâm și evaluăm distanța față de război. Aceasta este sarcina artei și a producției artistice locale. Nu este întotdeauna același lucru să ilustrezi temele într-un mod subiectiv sau obiectiv. Oricum, pentru multe din punctele de discuție este nevoie de mai multă atenție. Nu contează dacă abordarea este subiectivă sau obiectivă, dacă este personală, națională sau concretă, sunt încă multe povești de spus. Din prima zi a războiului au existat discursuri care au vrut să producă o înțelegere a situației. Și cu toate acestea, mai trebuie încă să așteptăm până să avem o istorie unificată a ceea ce s-a întâmplat.

A.M.: „Este momentul să tragem linie?” bbb nu are căderea să facă astfel de distincții. Dar, cum am mai spus, este o platformă care poate fi folosită de artiști și de creațiile lor. Tragerea liniei este la latitudinea populației din regiune. Cu toate că lucrurile par să se schimbe puțin, face parte în continuare din viața cotidiană și artistică. Subiectul „Comemorare culturală” a fost ales pentru a face referire la anumite filme și expoziții. A existat o anumită exacerbare a acestui subiect în ultima vreme și noi am dorit să o reflectăm într-o anumită măsură în cadrul festivalului.

K.K.: Noi n-am vrut să tragem o linie, ci să oferim un spațiu tematic (cu o scară largă) artiștilor, cineasților, teoreticienilor, pentru a-și examina „zonele lor de memorie”. În discursurile reale socio-culturale, memoria se referă în principal la memoria colectivă a unei societăți, regiuni etc., din punct de vedere al războiului, al naționalismului, al proceselor de transformare post-socialiste și al impactului lor asupra oamenilor care locuiesc în aceeași regiune. bbb dorește să deschidă abordările teoretice către experiențele practice. Am incitat artiștii să prezinte modul lor de a trata complexitatea subiectului și să răspundă întrebărilor noastre privitoare la acesta concentrându-se pe anumite lucruri în serii de filme și dezbateri. Cred că este interesant de văzut ce se poate pune într-o astfel de

chestiune și ce moduri diferite se pot alege pentru aceasta: conștient subiectiv, încercarea de a fi obiectiv, echilibrul între propriile experiențe și cele colective, concentrarea asupra trecutului, prezentului sau chiar a viitorului, pentru a folosi memoria ca să creezi din ea ceva nou. Astfel, memoria devine o scară largă de perspective diferite și metode de a le trata.

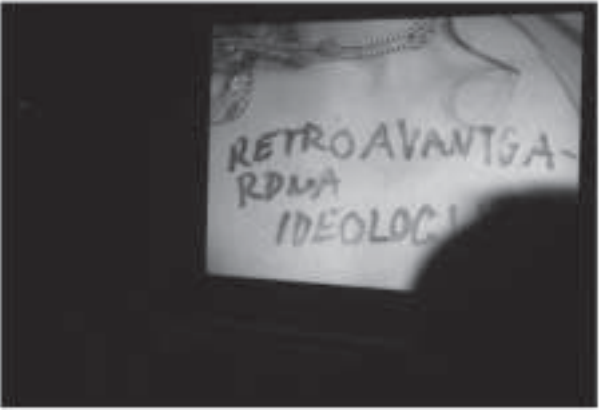
V.M.: *Balkan Black Box* este singurul festival de acest fel din Germania. V-ați asumat această poziție de unic jucător din teren, acordând o atenție specială subtilităților politice și culturale ale subiectelor abordate. Cum privește publicul german inițiativa voastră? Cât de greu v-a fost să adaptați festivalul la contextul german?

S.P.: Publicul din Berlin este foarte amabil și politicos. Numai când am îndrăznit să ne atingem de subiecte politice, atunci când erau invitate persoane cu vederi critice la adresa NATO sau a ICTY (Tribunalul Penal Internațional pentru Fosta Iugoslavie) (cu toate că au fost întotdeauna însoțite de voci care exprimau opinii opuse), am primit reacții negative din partea jurnaliștilor, din cauza atitudinii lor de aprobare a intervenției occidentale. În orice caz, am suportat și aceste furtuni și am trecut și peste faptul că unele ziare n-au mai scris despre festivalul nostru, din motive pe care îmi închipui că au legătură cu aderarea noastră la *motto*-ul lui Tacitus, rar respectat azi: „Audiatur et altera pars” („să ascuți întotdeauna și cealaltă parte”).

Dar publicul în general a părut să ne aprobe abordarea. Publicul a însemnat un amestec de imigranți din Balcani, imigranți la a doua generație și un public de intelectuali germani. Aici, în Berlin, sunt mulți studenți care se specializează pe Europa de Sud-Est, fie de la științe politice, fie de la antropologie, iar ei formează o parte din nucleul cel mai fidel al publicului nostru. Am reușit să atragem și imigranți din clasa muncitoare prin concerte și petreceri, în timp ce filmele și discuțiile tind să atragă un public orientat mai mult spre zona academică.

J.V.: Mie mi se pare că Sașa o ia prea în ușor. Nu poți să spui că publicul este, de fapt, amabil „cu excepția...” și pe urmă vii cu exemplul ăsta! Este exact ca publicul de peste tot: al nostru provine dintr-o bază compusă din comunitatea iugo-balcanică, din germani care au o legătură cu Balcanii, din experți și specialiști (profesori, jurnaliști, experți în Europa de Sud-Est, studenți la slavistică etc.); se mai pot menționa turiștii care caută exotismul sau vizitatorii care caută pericolul... cu totul, o bază solidă. Mai ales dacă ne gândim că destul de mulți germani au cunoștințele de bază despre Balcani suficiente pentru a se implica într-un discurs diferențiat, decât doar să-și agite picioarele înmuiate de șliboviță pe ritmul trompetelor.

A.M.: Avem un public minunat. Unii din spectatori vin de mai mulți ani. Acest lucru se datorează parțial situației din Berlin. În oraș trăiesc foarte mulți foști refugiați, imigranți la a doua generație și studenți care au ținut legătura cu



regiunea Balcanilor. Dar au și spirit critic și ne abordează atunci când nu sunt de acord cu calitatea unui film sau a unei expoziții ș.a.m.d. Dar asta nu înseamnă, de fapt, că atragem numai persoane cu formație academică. Desigur, au fost controverse când s-au adus în discuție subiecte sensibile care, de exemplu, chestionau rolul așa-numitului „Occident” sau uneori oamenii s-au plâns că ne-am concentrat prea mult pe țara A în loc de țara B. Noi încercăm să obținem un echilibru bun de prezentări artistice din diferite țări. Dar nu reușim întotdeauna, mai ales din cauza condițiilor diferite ale producției artistice din țările respective.

K.K.: Eu cred că Berlinul este cel mai bun loc din Germania în care se poate organiza un astfel de festival, deoarece Berlinul funcționează ca un fel de „Drehscheibe” (pod) între fostul Est și fostul Vest. Noi am atras întotdeauna un public cu adevărat critic și multifățetat, cu experiențe foarte diferite și din medii sociale și culturale diferite. În consecință, discuțiile despre anumite filme, lucrări, literatură, teorie, dezbateri etc., comunicarea și schimburile din cadrul publicului și dintre el și noi sunt adesea foarte critice și oferă argumente constructive...

Doresc să-i mulțumesc Katharinei Koch pentru că a mediat și a făcut posibil acest interviu.

Vlad MORARIU

Katharina Koch, născută la Berlin în 1977, a urmat cursuri în studiile de gen, cultură și antropologie culturală la Universitatea Humboldt din Berlin. Dizertația ei de masterat este despre arta contemporană și femeile-artist din România. Începând cu 1999 a realizat mai multe documentare despre impactul socio-politic al largirii UE către Europa Centrală și de Est și către Europa de Sud-Est. Cel mai recent film al său prezintă o serie de portrete ale mai multor femei-artist care trăiesc și lucrează în România. Katharina s-a alăturat echipei bbb în 2004. În prezent lucrează la o teză de doctorat în antropologie culturală.

Tim m Köhler, născut în 1972 în Germania de Est (RDG), a studiat politica și istoria Europei de Est și a petrecut un timp în Rusia, Belarus, Marea Britanie și Bosnia-Herțegovina. S-a alăturat echipei bbb în 2001 și se ocupă de relații publice.

Antje Müller, născută în Germania de Est (RDG) în 1975, s-a orientat către studierea Europei de Sud-Est, a științelor politice și a limbii engleze, cu accent pe Europa de Sud-Est, mai ales fosta Iugoslavie. A studiat și a lucrat o vreme în Marea Britanie, Republica Cehă, Rusia, Bosnia-Herțegovina. S-a alăturat echipei bbb în 2002 și se ocupă de coordonare și finanțe.

Saša Perović s-a născut și a crescut în Germania, cu mamă germană (Schwaben) și tată Iugoslav (din Muntenegru). De profesie matematician, Saša s-a preocupat de istoria și teoria filmului. Începând cu 2002, a fost curator al multor programe integrate de film și discuții publice pe teme politice legate de dizolvarea progresivă a fostei Iugoslavii.

Jons Vukorep s-a născut în 1972 în Sarajevo, Bosnia-Herțegovina. A studiat comunicarea vizuală la Hamburg. Trăiește și lucrează ca artist vizual în Berlin. Foarte bun la tenis de câmp și de masă. Împușcă talere. Are un fiu, Viktor.

Traducere de Sorana Lupu

Inter-text: Celebrating Change through Art

Balkan Black Box Film Festival

www.balkanblackbox.de

A series of interviews by Vlad MORARIU with Katharina KOCH, Tim m KÖHLER, Antje MÜLLER, Saša PEROVIĆ, Jens VUKOREP

Between 17th-25th of November 2006, Berlin witnessed the 8th edition of the Balkan Black Box Festival, an event that celebrates political change, social analysis and critique in the space of the Balkans through the means of contemporary art. Balkan Black Box (bbb) represents an open network of people with complex biographies and backgrounds, acting in the cultural field of Berlin. The festival emerges as a good opportunity for artists coming from different cultural contexts in south-eastern Europe to meet and discuss about the inherent changes brought by the global opening in an area whose post-war wounds are still open, changes that consequently produce misunderstandings and social tensions. It was also a good opportunity for me to provoke some people in charge with the organization of the festival to a long discussion carried out throughout the following weeks both in the medium of Internet and face-to-face meetings, an open intervention which focused on the specific theoretical and practical issues that such an enterprise produces.



interviews

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.

Music and political debate were part of bbb from the beginning. Since 2001, film played a growing role within it. With the first international film competition in 2004, the bbb film section gained more and more attraction. Besides, literature, fine and performing arts are taken into focus through different festival editions. What remained from the beginning is the intertwining of sub- and high-culture, consequently our audience represents a broad spectrum. Also, the structure of the festival organising group remained similar: bbb represents an open network of people with diverse migration and non-migration backgrounds; activists working in trying to bridge their own professionalism with unprofessional, unpaid working conditions. Hard to overlook, the point of departure of bbb was former Yugoslavia. We have been constantly trying to extend the scope of the festival. Contacts and working relations had to be established, but this needs time to grow. The film competitions proved to be a great pathfinder, but further contacts, proposals and co-operation partners are utmost welcome.

S.P.: The war was not planned by us and that the festival took place when bombs were raining on what was left of Yugoslavia was not premeditated when the first festival was planned. If anything, it helped the festival in terms of media attention.

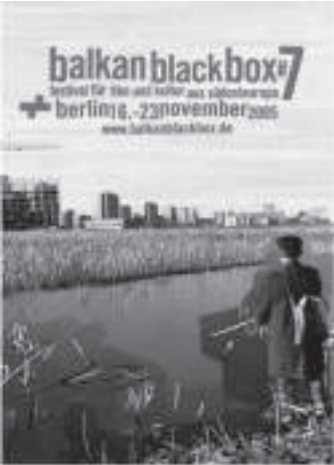
A.M.: We have been intending to show that the Balkans do not only consist of social, political and/or economic crises. The region is often not very well understood and rather combined with negative symbols. War and instability are often seen as synonyms of the Balkans. But the region is rich in arts and culture which have a huge impact on the daily life of the Balkans.

V.M.: The recent years have witnessed the growth of contemporary Balkan art exhibitions throughout Germany. The recipe for success is associated with its presentation as "Balkan", that is, as something remote, a "black box", as the organizers of the bbb would say. Yet some would acknowledge in this the victory for the West-European project of hegemony, as long as Balkan artists positively construct their own identity as that of "the Other". By that we would reckon means of subjectivization and control. The organizers have declared that bbb is a political festival, expressed through art and culture, and that it tries to change the present state of matters within the spectrum offered by these instruments. What do you mean by that? Can we think about the Balkans as an endless resource for political struggle? Can you point the line of resistance between your enterprise and this process of subjectivization?

S.P.: Let me correct you. We never declared bbb to be a political festival, nor to have political aims. If we include political topics, then this happens because they are ever present in the field of cultural production, and because people are interested in coming to terms with their past. We don't have a political agenda, except for trying to give different voices a hearing and to stimulate discussions. This also reflects our internal differences as politically thinking persons due to which we cannot really formulate a conclusive agenda, but we haven't felt the need to do this anyway.

J.V.: We all are also very engaged political persons and enjoy the contradictory discussions, which are to go on for ever. Hardly do we hook to only one idea, that would make our lives depend on it.

Katharina Koch (K.K.): Avant-garde/independent art and culture should always be an examination of critical political statements and issues. One can't separate this necessary connection/interaction. That is of course not a specification of the art and culture production of the Balkan region, but should work in all art/culture discourses anyway. On these terms, art/culture are fields which always refer to social and political contexts and developments and influence each other. This works definitely also in



the (self)representations of the Balkan region through artists, filmmakers and theorists from there. bbb doesn't support an exoticism or a certain imagination of the Balkans, but plays with homogeneous terms and imaginations and tries to question them in some way. bbb gives a platform/exchange for diverse people from different parts and contexts from the region such as for people living in Berlin or somewhere else, with or without migrant backgrounds. bbb samples different attitudes, opinions, experiences and perspectives and creates a practical space to confront them, in order to start discussions and constructive communication. In this way, our festival pursues a practical approach based on interactive work and experiences instead of reproducing only theoretical academic discourse. It's like a game or experiment itself: official ideologies, perspectives and clichés may be reproduced and at the same time deconstructed through performance practices which exaggerate them and question them in this way as cultural constructions instead of genuineness.

V.M.: You have been saying that the Balkans are thought as being a "black box", whose cultural elements you try somehow to disseminate. Yet, when one talks about black boxes, one can think about them in terms of spaces for experiments, whose coordinates would be the input and the output data. For example, the filming camera has been regarded as a black box, a device for experimenting cinematic movement; also, there is still a powerful direction in philosophy and psychology that consider the human mind a black box to be analysed in terms of its inputs and outputs. In this case, what would be the inputs and the outputs of the Balkan Black Box? And especially, who is to provide these coordinates? Would you say that the Balkans are a failed experiment (when thinking about its history in the 20th century) whose outputs are best acknowledged through art and culture?

S.P.: The Balkans are a geographical region and as such can hardly fail. Concerning the output, it depends. We are a cultural festival and therefore do not judge a region such as Kosovo according to its ore production, albeit that may be just as or more substantial than its cultural production. What can fail, and does so frequently, is the cultural production itself we tend to be pragmatic in this regard and think we should also record these "failures," just as the black box in an airplane does...

A.M.: We have said that the Balkans are seen as a "black box" by many Western countries, which basically refers to the developments in the region which are often not or simply misunderstood. We have been trying to open this box for one week for the past eight years to provide a platform to gather and present these developments by means of arts and culture in Berlin.

The festival has somehow already developed as a certain kind of institution where artists can come together, whether from the region itself, living in Berlin or from somewhere else in Germany. They exchange contacts, plan common projects, invite each other simply work together.

Apart from this, many means of art and culture presented at bbb would probably never be shown in Germany, just have a look at the film programme. Only very few films will ever be screened in any other context, in Germany or in other Western countries. balkan black box tries to show that there is more than just the mainstream of culture; it gives the opportunity to present different means and ways of artistic and cultural development of the region. The audience usually honors this by giving very positive feedback.

By now, we are also known in the Balkans. Artists have actually started sending their work to us in order to be included in the programme. We have contacts to other countries and festival and get ideas and suggestions from them. We are also in contact with people from the region and get suggestions and contacts from them. And, last but not least, our team is in touch with the region; some of us keep coming backwards and forwards.

I'm not sure, if I understand your last question right: I don't see the Balkans as an experiment. Therefore, I don't regard it as an (un)failed experiment. The region



Vlad Morariu (V.M.): Let us start with some simple questions: there is a great space of indeterminacy when talking about the Balkans, as long as this concept seems not to have the same referent in different discursive contexts. Where do the Balkans start and where do they end for you? With what concept of the “Balkans” do the organizers of the Balkan Black Box Film Festival work?

Timm Köhler (T.K.): In simple terms, bbb refers to the “Balkans” as the post-socialist states of Southeast Europe – that is, Slovenia, Croatia, Serbia, Bosnia and Herzegovina, Montenegro, Macedonia, UNMIKosovo, Romania, Bulgaria and Albania. One could include republic of Moldova, too. The reason behind is that these countries – as different as they are and as different as they have developed since 1990 – have a comparable past due to the socialist model and have not been integrated within Western Europe. As times are changing, as Slovenia, Romania and Bulgaria have or will become EU member states, the actual regional focus might be discussed. On the other hand – it is a long way until these countries will find an integrated place in the “enlarged Europe,” too. Nevertheless, there is another meaning: during the 1990s the “the Balkans” were re-invented. The rebirth of this old term came along with the wars in former Yugoslavia (blood revenge in the gorges of the Balkans), the difficult transformation in the area (Balkans, seen as the backyard of Europe), or in order to label the ongoing hype of the Balkan / gypsy cultural sell-out in the Western capitals. As the Slovenian sociologist Rastko Močnik showed, ‘the Balkans’ became a direct antonym of ‘Europe’, as a dichotomy of black and white, citizens and savages. This tendency of distinguishing oneself is especially noticeable in Southeast Europe itself – “the Balkans are the others.” Thus, the countries of Southeast Europe resemble a “black box” simply called “the Balkans” and bbb wants to open it, portraying (some of the) realities of this region. Of course, having ‘Balkan’ in the festival’s name turned out as a spell. And, bbb lives and plays with the various associations connected with “the Balkans.” It remains a contradictory, yet thrilling process.

Saša Perović (S.P.): We are too modest to try to actively participate in academic conceptualisations and instead we try to orient ourselves at and mirror what is being thought and said. Geographically speaking, the Balkans and South-Eastern Europe are synonymous for us. However, we have concentrated on the “countries in transition” there, and starting from former Yugoslavia our festival extended over the years to include Romania, Bulgaria, Albania as well. Perhaps Greece and Turkey will eventually follow, but at the moment we just don’t feel we have the resources and competence to cover the whole Balkan region. Also, it is not easy to find a common audience, but that’s not the main reason for keeping these parts of the region out of the festival for now.

Antje Müller (A.M.): Just to complete Saša’s answer: apart from that, you might have noticed that we have been concentrating on the post-socialist countries. This is due to the bbb team’s personal connections to this area. Some of us have family ties to the region; others worked there, have studied subjects connected to it or are simply interested in it.

Jons Vukorep (J.V.): One can say that we are more interested in the post-socialist Balkan countries, than, for example, Greece (by now, an old member of the European Union and NATO). Turkey would go into the same category; at least I don’t see Turkey as bbb, although I find it as a very interesting space. On the other side, the fact that we consider Slovenia also as being Balkan (despite its integration in the E.U. and NATO and its geographical position) is related to the history of this country. The personal backgrounds would be another reason: no matter if German or Yugoslav, a lot of bbb organizers have had a close contact with ex-Yugoslavia. So our work links itself with this “undefined” region also because of concrete and pragmatic grounds.

S.P.: May I just add to what my colleagues said, that I personally avoid the term “socialist” to designate the societies of the Eastern Bloc and Yugoslavia after WW

II. Without going into details, which would require a discussion of its own, suffice it to say that one of the central ideas of the socialist movement up until WW I was that the people would rule themselves; whether such a goal is utopic or not, one can say for sure that this goal was not realised in any of these countries. These countries were really ruled by party bureaucracies in an authoritarian way. For this and a host of other reasons, “Stalinism” appears to be the more appropriate word for the political system of all these countries, including Yugoslavia after 1948 and the Eastern Bloc after 1953.

(As for the economical system, wasn’t that “socialist”? Not everybody thought so. Branko Horvat, the eminent Yugoslav economist, did certainly believe that Yugoslavia was a socialist country based on Marxist principles, but he tells in his book “The Yugoslav Society” a nice anecdote on how he once explained the very principles of Yugoslav economic planning at an international conference. At the end of the discussion, an American professor asked, apologetically, the question: “What’s all that to do with Marxism?” Horvat’s answer that this was considered pure Marxism in Yugoslavia, provoked a storm of applause and laughter; it was considered as a good academic joke, purports Horvat. Perhaps the American professor was not well-versed in Marxism, but among others who were, some went so far as to call the Eastern Bloc countries “state capitalist.” In any case, whatever the property relations were, the political administration of the economy was hardly democratic, contrary to what Marx himself had envisioned).

The Balkans is, not only for the special history of Yugoslavia, in any case a fascinating field of study for those who are interested in these problems. One reason is the centrality of the so-called “national question,” which plays an eminent role in what were decisive changes in the political course of the socialist movement in the aftermath of the Russian Revolution.

In a panel discussion this year which dealt with the German “Left” and how it deals with the right of self-determination in regard to Kosovo, it was in fact brought up, among other things, how the rise of Stalinism after 1923 led to a shift, if not a total break with respect to how the Communist parties dealt with the national question, with immediate ramifications for the Balkans. This is an interesting matter, and I believe it is necessary to study this period in order to understand the subsequent evolution of the Communist parties, all along until the final breakdown of their rule and the communalist strifes that ensued thereafter, not only in Yugoslavia but also, for example, in several former Soviet republics and provinces.

V.M.: This Festival emerged eight years ago, in a period when the direction which the new social and political re-construction of the Balkans was supposed to take was not very clear. It must have been hard to organize an event to exhibit Balkan contemporary art, whether this meant films, music, exhibitions, while NATO bombers were raiding over Serbia. Can you please draw a short history of this event up to present, emphasizing its preliminary aims and goals and how they emerged and adapted through time?

T.K.: During the 1990s many refugees from the former Yugoslavia arrived in Berlin and had to establish their “cultural survival”. At the same time, some of the bbb founders had been working as volunteers for peace in post-war Bosnia. There, they initiated intense contacts to artists, youth, the informal cultural sphere. In 1999, the first bbb in Berlin joined these two sources – “exile culture” and cultural international exchange. The war on Serbia was an important occasion to include political debate and criticism. Therefore, the topic of the first festival was “Cultures of Opposition” – as opposition movements in Serbia, Croatia and Bosnia were mainly carried through informal culture.

In order to reverse the cultural exchange, bbb 2000 was planned to take place in Pula, Croatia, with the collaboration of Italian, French, Austrian, German and Ex-Yugoslav participants. This undertaking was very ambitious and almost failed due to financial and logistical reasons. Since then, we have integrated the festival in Berlin’s cultural landscape because our local networks are an impartial resource of a low-budget festival.

consists of various states which interact and depend on each other up to a certain extent. I would rather use the term failed or unfailed state. But this would lead us to a different discussion.

I do think that arts and culture are an important mean of the region. But there are also other developments which are also very significant.

K.K.: bbb functions as a platform which gathers and exchange different inputs. What comes out of it is as same multifaceted and differentiated and powered by new experiences, contacts, networks, cooperations, ideas, creativity and discussions.

bbb lives from these interactions and offers in this way alternatives to mainstream culture and film productions. As Antje mentioned earlier, many means of art and culture presented at Balkan Black Box film festival would probably never be shown in Germany. Only very few films, especially documentaries and short films, would be screened in any other context. We try to open the “black box,” which is in fact still a truly dark spot for many people in German society. We pick up this metaphor, question ourselves regarding our own imagination of the “possible content” and play with the visions of exoticism and mystery. Due to the diversity of interesting and constructive projects, works, debates, ideas and experiments which are speaking for themselves, with the occasion of every new edition of the festival, bbb deconstructs the mystery and exoticism of the “black box” by itself/automatically in new and different ways.

V.M.: The topic of this year's BBB was “Areas of Remembrance.” Simply said, it comprised the quest of the people who live in the Balkan space to live their everyday lives, in an area so fully loaded with open wounds. You organized photography exhibitions, seminars about the future of Kosovo, and the public had also the opportunity to see analyses or statements about the wars in Croatia or Bosnia, just to name few. Is it time to draw the line? Are we distant enough from those events, in order to build an objective discourse about what happened, thus banishing our nationalistic / ethnical / economico-institutional subjectivity?

S.P.: Let me work these questions over starting backwards. Yes, we have indeed been trying to encourage “objective discourse,” and this implies, it seems to me by definition, to try to overcome nationalist or ethnic particularities. As for economic subjectivity, I don't quite understand the question – but it is clear that the people involved in bbb, just like the artists they present and a good deal of its audience, belong to the petty bourgeoisie and share its specific class-consciousness, with all the problems that may entail...

Our theme “culture of remembrance” referred to some very specific films and exhibitions which dealt with the official aspect of remembrance, such as in the erection of public monuments. This has been a “hot topic” lately in regard to the whole of Eastern Europe, and we wanted to mirror this and critically reflect it, to a certain extent, within the festival.

Concerning the wars, well, we don't see ourselves as the ones who decide if it's time to draw the line, but have to leave it up to the artists down there to decide. And our impression is that it's not over with. But what is interesting is that the perspectives are slowly changing – not spectacularly, but in accord with present developments of society and the political situation. And the legacy of war will stay with the present generation and make itself felt in the future as well. It is neither possible nor desirable to block this out. The only problem is the presently mostly abysmal quality of feature films dealing with the wars – we had some serious discussions what to include or not, but the consensus was that the overall quality was horrifying in all imaginable respects.

J.V.: I would say, we are not the one to decide upon and to evaluate the distance to war. This is a task for the local art and art production. It is not always the same thing to illustrate the themes in a subjective or an objective way. Anyway, for a lot of issues involved, there is a need for further attention. No matter if done with a subjective or an objective approach, if personal, national, or concrete, there are

still a lot of stories to be told. From the first day of the war there were discourses that wanted to produce an understanding about the situation. Yet, we still have to wait for an unified history of what happened.

A.M.: “Is it time to draw a line?” bbb is not in the position to make any distinction like this. But as I have said before, it is a platform which can be used by artists and their art. It is up to the population of the region to draw a line. Although it slightly seems to change it is obviously still part of daily and artistic life. The topic “Cultural remembrance” was chosen in order to refer to some special films and exhibitions. There has been a certain hype about this topic lately and we wanted to reflect it up to a certain extent within the festival.

K.K.: We did not want to draw a line, but instead to offer a thematic space (with wide scale) for artists, filmmakers, theorists in order to examine “their areas of remembrance.” In actual socio-cultural discourses, remembrance refers mainly to the collective memory of a society, region, etc., in the terms of war, nationalism, post-socialist transformation processes and their impact on the people living in the same region. bbb wants to open the theoretical approach for the practical experiences. We invited the artists to present their way of dealing with the complexity of the topic and provide our questions/interests regarding it through certain focuses in film-series and debates. I think it is interesting what one can put into this issue and which different ways one can choose for it: consciously subjective, the attempt to be objective, balancing between your own or your collective experiences, focussing on the past, present or even the future, in order to use remembrance for creating something new out of it. In this way, remembrance becomes a wide scale of different perspectives and approaches to deal with them.

V.M.: Balkan Black Box is the only festival of its kind in Germany. You have asumed this position of the only player in the field, paying a special attention to the political and cultural subtleties of the approached subjects. How does the German public regard your enterprise? How hard was it to adapt your festival to the German context?

S.P.: The public and audiences in Berlin are very gentle and nice. Only if we dared to touch upon political subjects where voices critical of NATO or the ICTY were invited (even though always together with voices that would hold opposing views), did we get negative reactions from journalists through their approval of the Western intervention. In any case, we were able to weather those storms and even to endure some newspapers not covering our festival anymore, for reasons that we could imagine that are connected with our adherence to Tacitus' old, but nowadays rarely adhered-to motto “Audiatur et altera pars” (“always listen to the other side as well”).

But the audiences in general appear to approve of our approach. It consists of a mix of migrants from the Balkans, second-generation immigrants, and an intellectual German audience. Here in Berlin, there are a lot of students who are specialising in South-Eastern Europe, whether from the political sciences or cultural anthropology departments, and they are a part of our most faithful core audience. We are also able to attract working class migrants via our concerts and parties, while the films and discussions tend to draw a more academically oriented audience.

J.V.: I find Saša's words too easily spoken. One cannot say that the public is actually nice “except...” and then this example! It is just like the public everywhere else: ours emerges from a base, composed of the Yugo/Balkan Community, the Germans with a connection with the Balkans, then the experts and specialists (professors, journalists, east-european experts, students in Slavistic, etc.); one can also mention the exotic-tourists, or the hazardous visitors... all in all, a solid base. Especially when we consider that quite a few Germans have the sort of base knowledge about the Balkans, needed to engage

in a differentiated discourse, instead of just shaking their šljivovica-softened legs to the sound of trumpets.

A.M.: We have a great audience. Some of them have been coming for several years. This is partly due to the situation of Berlin. A lot of former refugees, second-generation immigrants and students who have been in contact with the Balkans in their studies live in the city. But they are also critical and approach us, if they are not in favour of the quality of a film or an exhibition etc. But this doesn't actually mean that we only attract people with an academic background. Of course, there have been discussions on bringing up sensitive topics which, i.e., questions the role of the so-called "West," or sometimes people complain that we have been focussing too much on country A and not on country B. We try to have a good balance of artistic presentations from the different countries. But it does not always work, not least due to the varying conditions of artistic work within the countries.

K.K.: I think Berlin is the best location in Germany in order to make such a festival, as Berlin functions like a kind of "Drehscheibe" (bridge) between former East and former West. We always attracted a really critical and multifaceted audience with very different experiences, socialisation and cultural background. So, the discussions about specific films, artworks, literature, theory, debates etc., their understanding and approach within the audience and between us and them are often very critical and offer constructive arguments...

I would like express my thanks for Katharina Koch, for mediating and making this interview possible.

Vlad MORARIU

Katharina Koch, born in Berlin in1977 studied Gender Studies, Cultural Studies and Cultural Anthropology at the Humboldt University Berlin. Her M.A. thesis is about contemporary art and women artists in Romania. Since 1999 she realised several documentaries about the socio-political impacts of the EU-enlargement in Central East and South East Europe. Her latest film is a portrait of several women artists living and working in Romania. She joined bbb in 2004. At the moment she is working on her Phd in Cultural Anthropology.

Tim m Köhler, born 1972 in Eastern Germany, studied politics and history of Eastern Europe, and spent some time in Russia, Belarus, Great Britain and Bosnia-Herzegovina. Joined bbb in 2001 working there for public relations.

Antje Müller, born in Eastern Germany in 1975, studied Eastern European Studies, Political Sciences and English, with the main focus on South Eastern Europe, especially former Yugoslavia. She spent some time studying or working in Great Britain, Czech Republic, Russia, Bosnia-Herzegovina. She joined bbb in 2002, doing coordination and finances.

Saša Perović was born and raised in Germany to a German (Swabian) mother and Yugoslav (Montenegrin) father. A mathematician by profession, he has concerned himself with the history and theory of film for a long time. Since 2002, he has curated several integrated programmes of films and panel discussions on political questions connected with the progressive dissolution of the former Yugoslavia.

Jons Vukorep was born in 1972 in Sarajevo, Bosnia & Herzegovina. He studied visual communication in Hamburg. Lives and works as a visual artist in Berlin. Very good in lawn and table tennis. Shooting pigeons. Has a son, Viktor.

HTMLles EXPORT 2 [06] Belgrad | Sofia | Istanbul

Kyd CAMPBELL, Basak SENOVA

Cum se produce „interacțiunea” în cazul practicilor artistice actuale când culturile care interacționează diferă? Trebuie să elaborăm strategii și moduri de prezentare diferite pentru a deschide căile de comunicare dintre proiecte / lucrări, artiști și public în fiecare context cultural?

Festivalul HTMLles, început ca un eveniment anual ce se concentrează pe poziția femeilor în cyber-spațiu, a creat un proiect internațional bianual, care cuprinde toate fațetele *new media* și ale tehnologiilor *web art*. Evenimentele de la Montreal sunt acum un loc de întâlnire pentru femeile și feministele care lucrează în domeniul mediilor creative digitale, iar adăugarea proiectelor de circulație a creat o rețea internațională pentru artiștii *new media* din Canada. În acest context, proiectul *HTMLles EXPORT 2* a însemnat deplasarea a cinci artiști canadieni, a unui curator canadian (Kyd Campbell) și a opt proiecte prin orașele Belgrad, Sofia și Istanbul între 18 și 31 octombrie. StudioXX, care funcționează din 1995, a inițiat pentru a doua oară proiectul. Bianual, StudioXX produce un proiect itinerant ce le permite artiștilor, care au participat cu lucrările lor la cea mai recentă ediție a Festivalului HTMLles de *Media Art + Networked Practices* de la Montreal, să călătorească cu proiectele lor.

HTMLles EXPORT 2 a fost o încercare de a dezvolta noi categorii de public și noi piețe pentru proiectele de artă media canadiene. Proiectele itinerante au fost prezentate în paralel cu programele produse de partenerii locali și traduse în engleză și în limbile locale respective. Toate evenimentele au fost deschise publicului, inclusiv atelierele interactive. Artiștii și-au prezentat lucrările sub formă de ateliere interactive, prelegeri, *performance*-uri și expoziții pe termen scurt. Scopul principal al deplasării a fost interacțiunea cu artiștii locali, cu publicul și curatorii.

Deoarece scena culturală și situația logistică și economică era foarte diferită în Belgrad, Sofia și Istanbul, a fost necesar să se creeze un program foarte flexibil și să se găsească tactici pentru interacțiunea cu publicul în cadrul acestei planificări stricte. În fiecare din orașele gazdă s-au format parteneriate cu curatori locali activi și cu centre importante de artă contemporană, precum și cu reviste de artă contemporană și cu alte inițiative artistice. Cu toate că ar fi existat posibilitatea să se mute o expoziție complicată de lucrări pentru a fi expusă pe timp scurt în galeriile artistice din fiecare oraș, opțiunea făcută a fost să se pună accent pe întâlnirile personale. În fiecare oraș, curatorii locali au implicat artiști locali în scurtul program și și-au concentrat intențiile de conectare cu activitățile artistice locale și comunitățile de activiști.

* StudioXX și Festivalul HTMLles sunt susținute de numeroase organisme guvernamentale și private, printre care: The Canada Council for the Arts, Le Conseil des Arts et des Lettres du Quebec, Ambasada Canadei la Ankara și Ambasada Canadei la Belgrad.

experiențe expoziționale

În această ordine de idei, Jennifer Willet a prezentat cele mai recente rezultate din laboratorul *Bioteknica*. *Bioteknica* este un proiect continuu de colaborare în domeniul artei / cercetării care investighează etica și estetica intersecției dintre artă și științele biologiei. Emily Hermant a prezentat *The Lies Project* ca lucrare *web-based* care explorează actul de a minți ca monedă de schimb și ca instrument în tranzacțiile și construcțiile culturii noastre. Proiectul îi invita pe privitori să mintă și să intervină în minciunile celorlalți, modificând calitatea și conținutul minciunilor lor. Michelle Teran a aplicat noi faze ale proiectului *web-art Flatlandia* în fiecare oraș. *Flatlandia* folosește o metodă taxonomică pentru găsirea și denumirea exemplelor de „spații imagine” în orașe. Proiectul îi invita pe participanții locali la o plimbare de explorare, demonstrând felul în care se culeg, se organizează și se interconectează informațiile în cadrul unui sistem de baze de date cu facilități de căutare. Chantal Dumas a adunat povestiri locale pentru proiectul *Oral Histories* cu ajutorul unui grup multigenerațional de participanți locali. Proiectul se leagă, în același timp, de cea mai veche formă de comunicare și de una din cele mai moderne. Scopul proiectului a fost de a aduna povestiri legate de relațiile femeilor cu tehnologia, prin prisma experiențelor proprii. Caroline Martel a proiectat și a discutat documentarul său, *The Phantom of the Operator*, care are ca subiect activitatea telefonistelor. Pentru ea, secolul al XX-lea a avut o forță de muncă invizibilă: telefonistele. Ele erau stelele căzătoare într-un univers al progresului infinit. Documentarul este un montaj, asamblat din 150 de filme industriale, de publicitate și de management științific rar văzute, produse în America de Nord între 1903 și 1989. Joanna Berzowska a prezentat electronice portabile și a discutat tehnicile de construcție a „comutatoarelor soft”, prezentând *XS Labs*, un studio de design și cercetare, care produce artefacte tehnologice *extra soft* și reacționează în mod ciudat la interacțiunea cu corpul și cu mediul înconjurător.

Prin intermediul acestei serii de evenimente cu scop precis, de ateliere interactive, *performance* și expoziții pe termen scurt, artiștii canadieni care au făcut deplasarea să prezinte proiectele lor s-au întâlnit cu curatori, cu operatori culturali, artiști locali și publicul din Belgrad, Sofia și Istanbul, cu scopul de a dobândi noi perspective și de a încuraja dialogul și colaborarea dintre indivizi, împărtășirea și demistificarea diferitelor culturi, a intereselor și a experiențelor.

La Belgrad, evenimentul HTMLles EXPORT 2 [06] a fost co-produs de curatorul Maia Ciric [*Upgrade!* Belgrade] și Miroslav Karic [Organizația Artistică Independentă *Remont* / Revista *Remont*] și găzduit de galeria *O3ONE* și de Centrul Tinerilor Artiști *Kontekst*. Printre prezentatorii locali: Anica Vucetic, Zana Poliakov, Natasa Teofilovic și Aleksandra Jovanic. La Sofia, proiectul a fost co-produs și găzduit de Centrul pentru Cultură și Dezbateri *Red House* – Andrey Nikolov, cu colaborarea *radio.CULT.bg*. Printre prezentatorii locali: Yofka, *The Upgrade!* Sofia și *The Upgrade!* Skopje. La Istanbul, proiectul a fost co-produs de NOMAD și găzduit de Centrul de Artă Contemporană *Platform Garanti* și de Apartment Project. Printre prezentatorii locali: Basak Senova, NOMAD: Ceren Oykut, Ozlem Sulak, Hatice Guleryuz, Bengu Karaduman, The Apartment Project: Selda Asal, Filmmor Women's Cooperative: Ulku Songul, și Melek Ozman.

Traducere de Sorana Lupu



HTMLles EXPORT 2 [06] Belgrad | Sofia | Istanbul*

Kyd CAMPBELL, Basak SENOVA

* StudioXX and the HTMLles Festival receive support from numerous governmental and private bodies including: The Canada Council for the Arts, Le Conseil des Arts et des Lettres du Quebec, the Canadian Embassy in Ankara and the Canadian Embassy in Belgrade.

How does “interaction” proceed with the current art practices when the interacting cultures differ? Do we have to develop different strategies and presentation modes to open up lines of communication among projects/works, artists and audience in each cultural context?

The HTMLles Festival, started as an annual event focused on the position of women in cyberspace, developed an international biennial project, which includes all facets of new media and web art technologies. The Montreal events now stand as a meeting place for women and feminists working in creative digital media and the addition of circulation projects have created an international network for Canadian new media artists. In this context, “the HTMLles EXPORT 2” project included the travel of five Canadian artists, one Canadian curator (Kyd Campbell) and eight projects to the cities of Belgrade, Sofia and Istanbul between the dates of October 18th and 31st. StudioXX, in operation since 1995, initiated the project for the second time. Biannually, StudioXX produces a touring project which allows for artists who have participated with their works in the most recent edition of the HTMLles Festival for Media Art + Networked Practices in Montreal to travel with their projects.

“The HTMLles EXPORT 2” was an attempt to develop further audiences and markets for Canadian Media art projects. The touring projects presented in parallel to programming produced by local partners and translated in English and in the respective local languages. All events were open to the public, including the interactive workshops. The artists presented their works in the format of interactive workshops, artists' talks, performances and short exhibitions. The main goal of the travel was the interaction with local artists, publics and curators. As the cultural scene, the logistic and economic situation was vastly different in Belgrade, Sofia and Istanbul, it was necessary to create very flexible programming and to find tactics for engaging with our audiences in this tight time schedule. In each of the hosting cities partnerships were made with active local curators and major contemporary art centers as well as culture magazines and other art initiatives. Though it could have been a possibility to move with an elaborate exhibition of works to be briefly installed in local art galleries in each city, the option was taken to place the focus on personal encounters. In each city the local curators involved local artists in the short program and focused their outreach activities on the local art and activist communities.

In this respect, Jennifer Willet presented *Bioteknica's* most recent developments in the laboratory. *Bioteknica* is an ongoing collaborative art/research project investigating the ethics and aesthetics at the intersection of

art and the biological sciences. Emily Hermant introduced *The Lies Project* as a web-based work that explores the act of lying as currency and tool in the transactions and constructions of our culture. The Project invited viewers to lie and to intervene in others' lying by altering the quality and content of their lies. Michelle Teran applied new phases of *Flatlandia* web-art project in each city. *Flatlandia* uses a taxonomic approach for finding and naming examples of 'image spaces' in cities. The project invited local participants on an exploratory walk by demonstrating how information is collected, organized and linked together within a searchable database system. Chantal Dumas collected local histories for *The Oral Histories* project with the help of a multigenerational group of local participants. The project is linked to the oldest form of communication, and to one of the most modern. The goal of the project was to collect stories, which relate women's relations to technology through their personal experiences. Caroline Martel screened and discussed her documentary *The Phantom of the Operator*, which takes the telephone operators as its subject. For her, the 20th Century had its invisible workforce: telephone operators. They were the shooting stars in a universe of infinite progress. The documentary is a montage, crafted from 150 rarely seen industrial, publicity and scientific management films produced in North America between 1903 and 1989. Joanna Berzowska presented wearable electronics and discussed the techniques of building “soft switches” by introducing *XS Labs* as a design and research studio, which develops technological artifacts that are extra soft and react in weird ways to the body and environments.

Through these series of focused events, interactive workshops, performances and short exhibitions, traveling Canadian artists and their projects encountered curators, cultural operators, local artists and publics in Belgrade, Sofia and Istanbul with the goal of gaining new perspectives and fostering dialog and collaborations amongst individuals, sharing and demystifying different cultures, interests and experiences.

In Belgrade HTMLles EXPORT 2 [06] was co-produced by curator Maia Ciric [Upgrade! Belgrade] and Miroslav Karic [Remont Independent Art Organization / Magazine] and hosted by O3ONE Gallery and Kontekst Young Artists Center. The local presenters include Anica Vucetic, Zana Poliakov, Natasa Teofilovic and Aleksandra Jovanic. In Sofia, it was co-produced and hosted by the Red House Center for Culture and Debate – Andrey Nikolov with the collaboration of radio.CULT.bg. The local presenters include Yofka, The Upgrade! Sofia and The Upgrade! Skopje. In Istanbul, it was co-produced by NOMAD and hosted by Platform Garanti Contemporary Art Center and The Apartment Project. The local presenters include Basak Senova, NOMAD: Ceren Oykut, Ozlem Sulak, Hatice Guleryuz, Bengu Karaduman, The Apartment Project: Selda Asal, Filmmor Women's Cooperative: Ulku Songul, and Melek Ozman.





The Balkans Trilogy
Authors: Marius BABIAS, Réne BLOCK, Boris BUDEN, Barbara HEINRICH, Nataša ILIĆ, Rastko MOČNIK, Bojana PEJIĆ

Editors: Réne BLOCK, Marius BABIAS
Kunsthalle Fridericianum Kassel, Silke Scrieber Verlag, 2006

Celălalt punct de vedere: Trilogia Balcanică

Vlad MORARIU

Căderea Cortinei de Fier a însemnat, în același timp, reinventarea unui discurs politico-social care să facă față noilor provocări apărute pe scena globală. Estul ar fi trebuit să se alăture Occidentului conform cineticii unui proces natural, lipsit de contradicții interne, al cărui *deadline* ar fi trebuit să fie aderarea lui la structurile instituționale Euro-Atlantice. Cu toate acestea, acest lucru nu s-a dovedit a fi decât o promisiune neîmplinită, atât timp cât naționalismele de tot felul, fundamentalismele religioase, conservatorismul, amnezia socială sau dimpotrivă, nostalgia trecutului comunist și sentimentul pierderii identității proprii sub tăvălugul capitalismului vestic s-au arătat a fi generatoare de tensiuni sociale, de războaie violente și de drame colective.

Dintr-un anumit punct de vedere, conceptul Balcanilor reprezintă un proiect născut în Occident. Aici nu mă refer doar la acele structuri statale născute în urma celor două războaie mondiale și a disecției Europei în sfere de influență politico-ideologice și economice; aceasta nu poate fi decât consecința acelui romantism exotic de secol XIX care a creat imaginea literară a Balcanilor ca poartă a Orientului, contraparte primitivă a Vestului civilizat, imaginea Celuilalt desăvârșit, ea însăși apropiată și reinvestită în chiar nucleul ideologic al Balcanilor și transferată în capilariile sistemice ale acestuia – manuale și tratate de istorie, literatură, discursurile marginale ale politicienilor – care propagau nou-inventata identitate a Balcanilor ca scut al creștinătății, ca purtător al adevăratei credințe (ortodoxe) în fața deviațiilor religioase, ca deținător al unei continuități istorice în spațiul geografic Sud-Est European.

Că acest proiect a fost unul frivol a demonstrat-o istoria recentă a dizolvării Iugoslaviei. Eșuarea lui nu a convins însă Occidentul că politica sa față de Balcani trebuie reevaluată atât politic cât și cultural. Exemplul artelor vizuale este relevant: atunci când, la mijlocul anilor '90, artiștii Balcanilor au început să fie expuși în Vest, succesul lor s-a dovedit a fi datorat mecanismului de promovare, care îi prezenta pe aceștia ca întruchipând pe „Altul” necunoscut al Europei. În mod natural, această rețetă a succesului a devenit capital simbolic de investit în propria carieră de către artiștii înșiși, prin aceasta reconfirmând hegemonia culturală a Europei Occidentale.

Între 2003 și 2005 a avut loc o serie de expoziții, discuții și proiecte în spațiul oferit de către Kunsthalle Fridericianum din Kassel (Germania), dar și o serie de evenimente conexe desfășurate în marile orașe din Balcani. Aceste evenimente au avut ca punct de plecare tocmai necesitatea unei reevaluări de poziție și au chestionat posibilitatea dezvoltării unui discurs eliberat de etichete și clișee. Cartea pe care o am aici în vedere nu face decât să documenteze aceste proiecte, asumându-și acest alt punct de plecare: Balcanii sunt văzuți ca un model de transculturalitate, o paradigmă pentru o Europă care își recuperează trecutul și istoria. Nucleul proiectului și, în consecință, al acestei lucrări-document, refuză izolarea spațiului balcanic de modernitatea Europeană, integrând istoria sa

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.

camera de lectură

istoriei largi a continentului ca parte reprimată a acestuia, preferând viziunea deconstruită și inversată a Vestului ca „Altul” Balcanilor. Documentând proiectul *Trilogia Balcanilor* (1. expoziția *In the Gorges of the Balkans*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 30.08 - 23.11.2003; 2. proiectul itinerant de discuții, dezbateri și expoziții în diverse orașe din Balcani – Istanbul, Belgrad, Priștina, Sarajevo, Ljubljana, Zagreb, Skopje, Sofia, București, Cetinje, Diyarbakir – *In the cities of the Balkans 2003 - 2005*; 3. expoziția *Beyond the Balkans*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 20.05 - 19.09.2004) inițiat de către René Block printr-un eseu vizual semnat chiar de către acesta, această carte mai conține și o serie de eseuri teoretice având ca subiect Balcanii și noua ordine politico-economică (semnate de Marius Babias, Bojana Pejić, Rastko Močnik, Boris Buden, Nataša Ilić, Barbara Heinrich) ca și o cronologie adnotată a evenimentelor politice și culturale care au avut loc în spațiul Balcanic din 1878 și până astăzi (Boris Buden și Maja Stancović).

Deși poate că nu este locul potrivit de a discuta fiecare eseu în parte, voi menționa faptul că partea teoretică a *Trilogiei Balcanilor* construiește prin cele șase voci ale sale un discurs comun complet care își propune să deconstruiască imaginarul comun despre Balcani. „Balcanii” sunt un clișeu, o etichetă pusă pe reprezentarea unor realități politico-sociale complexe, care răzbună chiar faptul etichetării și simplificării în tensiuni și contradicții structurale. Chiar lipsa unui răspuns unanim recunoscut la cea mai simplă întrebare care se poate pune în legătură cu acest subiect – „Ce sunt Balcanii?” – răspuns întotdeauna diferit de la o construcție statală la alta, pentru că fiecare dintre acestea nu se vede pe sine ca „balcanică”, demonstrează falsitatea imaginii Balcanilor ca reprezentare a „Celuilalt - Altul diferit” și fac un non-sens din chiar definițiile geografice asociate acestui concept. Prin urmare, cele șase eseuri și-au propus fiecare în parte să demaște modalitatea prin care este construită această imagine falsă – prin mecanisme discursive, prin strategii politice și prin proiecte de hegemonie culturală – pentru ca, subvertind-o, să poată fi așezate elementele unui nou proiect de reinventare a identității europene în care Balcanii sunt un partener egal.

În ultimă instanță, proiectul *Trilogiei Balcanilor* și, implicit, această lucrare-document, reușesc să se constituie într-un forum de discuții și proiecte propuse, care transformă pe cel ce îi parcurge paginile într-un re-vizitator virtual al propriei alterități.



The Other Point of View: The Balkan Trilogy

Vlad MORARIU

The fall of the Iron Curtain also meant the reinvention of a new socio-political discourse able to face the new challenges on the global scene. The deletion of the differences between East and West should have had the motion of a natural process, without internal contradictions, whose deadline should have been the integration in the Euro-Atlantic structures. Yet, this thing has proved to be just a false, unaccomplished promise, as long as different kinds of nationalisms, religious fundamentalisms, conservatism, social amnesia or even the nostalgia for the communist past and the feeling of a lost self-identity under the wave of the West capitalism have shown that they can generate social tensions, violent wars and collective dramas.

From a certain point of view, the concept of “Balkans” represents a project born in the West. And here I don't intend to refer only to those state structures which emerged following the two world wars and also Europe's dissection into spheres of political-ideological and economical influence; this can only be the consequence of that 19th century exotic romanticism which created the literary image of the Balkans as a gate towards the East, a primitive counter-part of the civilized West, the image of the absolute Other, itself appropriated and reinvested in the very ideological nucleus of the Balkans and transferred in its marginal endings – handbooks and compendiums of history, literature, the peripheral discourses of the politicians, etc. – which promoted the new-invented identity of the Balkans as a shield for Christianity, as bearers of the true belief (orthodoxy), facing the religious deviations, as beholder of a historical continuity in the south-east European space.

That this project was a feeble one was demonstrated by the recent history of Yugoslavia's disintegration. Yet, its failure hasn't convinced the West that its politics towards the Balkans must be re-evaluated both politically and culturally. The example offered by the visual arts speaks for itself: when in the middle of the '90s the Balkan artists started to be exhibited in the West, their success proved to depend on the mechanisms of promotion, which presented them as the Europe's unknown “Other”. Naturally, this recipe for success became a symbolic capital to be invested in their own carriers by the artists themselves, through this confirming Western Europe's cultural hegemony.

Between 2003 and 2005 a series of exhibitions, discussions and projects took place in the space offered by Kunsthalle Fridericianum in Kassel, Germany, but also a series of connected initiatives to be held in the significant cities of the Balkans. These events had as a starting point the necessity of re-evaluating the actual standings and questioned the possibility of developing a discourse freed from etiquettes and clichés. The book hereby presented documents of these

Vlad Morariu graduated the Philosophy Faculty from “Al. I. Cuza” University of Iași in 2005. At present, he attends the master courses at the same faculty and he is an Erasmus exchange student for Humboldt University Berlin.

reading room

projects, assuming this other point of departure: the Balkans are seen as a model for transculturality, a paradigm for a Europe that recuperates its past and history. The nucleus of this project and, consequently, of this source-book, refuses to isolate the Balkan space from the European modernity, integrating its history in the wide history of the continent as repressed side of it, preferring the vision of the deconstructed and inversed West as the "Other" of the Balkans. Documenting "The Balkan Trilogy" project (1. the exhibition *In the Gorges of the Balkans*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 30.08 - 23.11.2003; 2. the itinerant project of discussions, debates and exhibitions in different cities from the Balkans – Istanbul, Belgrade, Pristina, Sarajevo, Ljubljana, Zagreb, Skopje, Sofia, Bucharest, Cetinje, Diyarbakir – *In the cities of the Balkans 2003 - 2005*; 3. the exhibition *Beyond the Balkans*, Kunsthalle Friedericianum, Kassel, 20.05 - 19.09.2004) initiated by René Block through a visual essay signed by Block himself, this book also contains some theoretical essays having as their common theme the Balkans and the new economico-political order (signed by Marius Babias, Bojana Pejić, Rastko Močnik, Boris Buden, Nataša Ilić, Barbara Heinrich) as well as an annotated chronology of political and cultural events that took place within the Balkan space from 1878 until today (Boris Buden and Maja Stancović). Although it may not be the right place to analyze each essay, I will mention that the theoretical part of *The Balkan Trilogy*, by means of the its six voices, builds a complete mutual discourse in order to deconstruct the common imaginary about the Balkans. "The Balkans" are a cliché, an etiquette labelled upon the representation of some complex socio-political realities which take revenge on the very facts of etiquette and simplification in structural contradictions and tensions. Even the lack of a unanimous answer to the simplest question that can be addressed in relation to this subject: What are "the Balkans?" (an answer that always differs from a state construction to another, because each of them does not see itself as "Balkan") proves the falsity of the Balkan Image as the representation of the Other a different Other" and they make a non-sense from the geographical definitions associated to this concept. Thus, the six essays have each proposed to expose the way in which this false image is built through discursive mechanisms, political strategies, and projects of cultural hegemony so that, subverting it, the elements of a new project of reinventing the European identity in which the Balkans can be an equal partner, should be put together. Finally, *The Balkans Trilogy* project and, implicitly, this source-book, succeed in turning themselves into a discussion and proposed projects forum which transforms the one who scours its pages into a virtual re-visitor of his own alterity.

Translated by Daniela Ciubotariu





program of artists' residencies in south-east europe

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