



vector >

artă și cultură în context / art and culture in context

04/07

Publicat de / Published by:

Asociația Vector / Vector Association
Iași, România
tel/fax: 0040 232 237486
e-mail: vector.gallery@gmail.com

vector

Revista apare cu sprijinul financiar al Ministerului Culturii și Cultelor din România, prin PROMOCULT 2007, un program de promovare a artei contemporane românești în Uniunea Europeană

Published with the financial support of Romanian Ministry of Culture and Cults, PROMOCULT 2007, a program which is promoting Romanian contemporary art in European Union



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:
Cătălin Gheorghe
Editori / editors:
Matei Bejenaru, Vlad Morariu, Cristian Nae
Design:
Lavinia German
Logistică / Logistic:
Alexandru Bounegru
Corector / Proof reader:
Luminița Apostu

Tipărit la / Printed at:

ISSN 1842 - 8657

Pe copertă / Cover:
Lavinia German - *Replacing Space*, 2007,
view from exhibition, Vector Gallery, Iași

Publicația *Vector* se deschide cu prezentarea unei serii de evenimente care analizează reflexul inserării unor noi idei în contexte de regenerare a atitudinii publice: deschiderea unei biblioteci într-un spațiu expozițional, discutarea situației „post-finanțării” europene în Ucraina, navigarea poetică între culturi ingerate politic, setarea opiniilor personale față de sisteme (pre)date și activarea critică a spațiului public bucureștean. Sub forma unei intervenții artistice, printr-un travaliu de comentare și vizualizare a istoriei recente a României e prezentat scenariul unei vieți de artist în socialism. Dosarul „documenta 12 magazine” prezintă posibile răspunsuri la întrebarea „ce ar fi de făcut (în educația artistică)?” de la pozițiile teoretice ale unor „educatori” din sistemul artistic local la pozițiile unor artiști care activează pe scena internațională. Secțiunea „condiția critică: prejudecăți” tratează experiențe ale deconspirării ideilor preconcepute în situații concrete ale receptării artei și artiștilor. Comportamentul colectiv, principiile *Food Not Bomb* și activarea unui squatting țin de construirea unui stil alternativ de viață cotidiană; relațiile de contradicție dintre *copyright*, *copyleft* și *creative commons* sunt analizate ca angajamente tactice; iar tranziția structurilor electorale este examinată cartografic într-o ordine a vizualizării situației politice.

Vector publication presents in the opening a series of events that analyze the reflexive process of inserting new ideas within the context of the revival of political attitudes, such as: the opening of a library in an exhibitional space, a discussion on the situation of European "post-funding" in Ukraine, a poetical navigation in between politically shifted cultures, the configuration of personal opinions regarding the taught systems and the critical activation of the public space of Bucharest. Presented as an artistic intervention, the screenplay of the artist's biography during socialism is constructed through an effort of commenting and visualizing the recent history of Romania. The "documenta 12 magazine" dossier provides potential answers to the question: "what is to be done (in art education)?" from the theoretical positions of certain "educators" in the local artistic system to the statements of some artists that activate in the international scene. The "critical condition: prejudices" section speaks about experiencing the disclosure of preconceptions in the frame of real situations of art and artists' receptivity. The collective behavior, the *Food not Bombs* principles and the activation of squatting are terms related to an alternative lifestyle; the antinomies between copyright, copyleft and creative commons are being analyzed as strategical commitments and, finally, the transience of the electoral structures is examined through a cartographic view of the political situation.

construind contexte_relacionând contexte / building contexts_networking contexts:

Vasif KORTUN	
Biblioteca deschisă	4
OPEN LIBRARY	7
Ingela JOHANSSON, Volodymyr KUZNETSOV, Inga ZIMPRICH	
Post-finanțarea Europei de Est și apariția investitorilor privați	10
POST FUNDING EASTERN EUROPE AND PRIVATE INVESTORS APPEARANCE	13
Ștefan RUSU, Laura SCHLEUSSNER	
Navigând prin poetica eșecului	16
NAVIGATING THE POETICS OF FAILURE	23
Cătălin GHEORGHE	
Personal Local Settings. Tineri artiști în context. Galeria Vector	32
PERSONAL LOCAL SETTINGS. YOUNG ARTISTS IN CONTEXT. VECTOR GALLERY	
Vlad MORARIU	
Mobilizând resursele opoziționalității: <i>Spațiul public București Public Art 2007</i>	52
MOBILIZING THE RESOURCES OF OPPOSITIONALITY: <i>Spațiul public București Public Art 2007</i>	63

artiști în context / artists in context:

Dan MIHĂLȚIANU	
Viața de artist în socialism	72

"documenta 12 magazine":
what is to be done (in art education)? / ce este de făcut (în educația artistică)?

Matei BEJENARU	
WHAT ELSE REMAINS TO BE DONE?	92
Ce mai este de făcut?	94
Dan ACOSTIOAEI	
THE NEW ACADEMIC ORDER	96
Noua ordine universitară	98
Cătălin GHEORGHE	
ART AS EXPERIMENTAL JOURNALISM	100
Arta ca jurnalism experimental	102
Cristian NAE	
SCHILLER+BEUYS=DADA. ON THE NECESSARY USELESSNESS OF AESTHETICS	104
Schiller+Beuys=Dada. Despre inutilitatea necesară a esteticii	106
Milica TOMIC	
READING CAPITAL	109
Svenja MOOR	
NEVIN ALADAG: EVERYTHING FROM THE BEGINING	120
Nevin Aladag: Totul de la început	120
Dan PERJOVSCHI	
EDUCATE WITH CARE	126

stiluri de viață cotidiană / everyday lifestyles:

Bogdan CHELARIU	
Colectiv. Hrană, nu bombe! Squatting.	134
COLLECTIVE. FOOD NOT BOMBS! SQUATTING.	138

angajamente tactice / tactical commitments:

ANNA NIMUS	
<i>Copyright, Copyleft și Creative Anti-Commons</i>	144
COPYRIGHT, COPYLEFT AND CREATIVE ANTI-COMMONS	149

cartografii politice / political mapping:

Ionel BOAMFĂ, George ȚURCĂNAȘU, Alexandru RUSU	
Tranziența structurilor electorale în România între 2004 și 2007	154
THE TRANSIENCE OF THE ROMANIAN ELECTORAL STRUCTURES BETWEEN 2004 AND 2007	158

condiția critică: prejudecăți / critical condition: prejudices

Dieter LESAGE	
Portretului artistului în chip de cercetător	163
A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A RESEARCHER	168
Simona NĂSTAC	
Artă și prejudecată – o coproducție 100% RO	172
ART AND PREJUDICES – A 100% RO CO-PRODUCTION	175
Cătălin GHEORGHE, Cristian NAE	
Prejudicii ale judecății de confruntare	178
PREJUDICES OF THE JUDGEMENT OF CONFRONTATION	186

experiențe expoziționale / exhibitional experiences

DOCUMENTA 12, Kassel	194
----------------------------	-----

camera de lectură / reading room

Cristian NAE	
Decapitalizări: cum să transmiți o cunoaștere posibilă	204
DECAPITALISATIONS: HOW TO TRANSFER A POSSIBLE KNOWLEDGE	208

Biblioteca deschisă

Vasif KORTUN

Open Library (Biblioteca deschisă) a fost o revizitare a spațiului de expunere de la Platform sub forma unei biblioteci. [...] Era o experiență publică în cadrul căreia nu se putea face nici un schimb de valori materiale. Într-o măsură mai mică a fost vorba de o remaniere a experienței de galerie. [...] Platform avea în față întrebarea: să rămânem la fel ca și cum totul ar fi rămas la fel și să nu trăim teroarea zilnică a economiei experienței? Instituțiile nu sunt etichete ce trebuie menținute la infinit. Ele trebuie să se facă inevitabile.

Bulevardul Istiklal, unde se găsește Platform, a fost recreat în anii 1860, în timpul unui fel de perioadă semi-colonială a fostului Imperiu Otoman, între Războiul din Crimeea și a doua perioadă Constituțională din 1909. Era singura stradă lată și dreaptă din oraș .Coincizând aproximativ cu Haussmanizarea Parisului, a fost prima stradă pe care s-a putut încerca ideea de arteră .În această perioadă au existat peste șaizeci de expoziții pe această stradă ,unele organizate în magazinele mai mici. La fel ca multe alte orașe care și-au pierdut statutul de oraș-port ,depopulat între cele două războaie mondiale și industrializat în vremurile economiei naționale, Istanbulul a devenit un cu totul alt oraș până la schimbările economice recente.

Începând cu mijlocul anilor '90, multe firme și-au schimbat cu viteză din ce în ce mai mare proprietarii. Microeconomia cizmarilor, croitorilor, frizerilor și a micilor magazine de cartier a fost scoasă din scenă și înlocuită de baruri, bistrouri și cafenele, precum și de magazine-reprezentanță ale firmelor internaționale. Centrele modeste de artă au fost și ele scoase din peisaj și înlocuite de galerii comerciale și centre culturale sclipitoare. Cu toate că a rămas în continuare un loc în care economia experienței este practică într-un mod mult mai colorat decât în zona cu fricțiune zero a mall-ului, viitorul său rămâne nesigur.

Vizitatorii care vin la Platform nu trec prin detectoare de metal, nu sunt urmăriți de echipamentele de supraveghere și nu sunt întâmpinați de privirea suspicioasă a paznicilor înarmați. Și nici nu li se oferă un mediu care implică supremația culturală Platform și-a știut dintotdeauna locul.

Open Library (Biblioteca deschisă) a fost o revizitare a spațiului de expunere de la Platform sub forma unei biblioteci. Unul dintre cele mai evidente scopuri ale proiectului a fost de a produce un moment de pauză din fluxul frenetic de trecători prin mediul orientat preponderent spre consum al bulevardului Istiklal, devenit pietonal, și de a întrerupe verticalitatea acestui flux.

Introducând un prag nefiresc între stradă și galeria care în mod normal ar avea pereți albi, funcțiile centrului Platform au devenit neclare. Starea actuală putea fi percepută drept bibliotecă sau expoziție idiosincronică . Înființarea unei biblioteci într-un spațiu de parter cu chirie scumpă ar putea fi considerată de mulți drept o rată a unei ocazii de a face bani buni. O galerie ar fi fost mai acceptabilă pentru mărfuri culturale, dar o bibliotecă ?

Studioul de design multidisciplinar din Istanbul Superpool a conceptualizat această chestiune a spațiului nici-nici ”prin instalarea unui auditorium cu locuri pe o parte așezate cu fața la o scenă foarte lungă ,având un fundal de rafturi cu cărți. Această propunere cu două elemente singulare rafturi de o parte și staluri de cealaltă ,a produs interacțiuni publice de gradul trei, între privit și citit, între mers și odihnă .

Nu numai că bibliotecile din Istanbul sunt în general foarte rare, ele nu sunt nici foarte publice, pentru că nu încurajează în mod activ accesul. Ele nu sunt zone de odihnă ,de visare cu ochii deschiși, ci lăcașuri arhaice pentru studenți nemulțumiți și pentru câte un împătimit de lectură sau câte un cercetător. Sunt invizibile și le lipsește simbolismul a ceea ce ar trebui să fie.

Ideea unei biblioteci într-o expoziție a vizat familiarizarea publicului care nu bănuiește nimic atunci când vizitează spațiul, adesea fără vreun orizont de așteptare, fie cu vizionarea unei expoziții, fie cu prelungirea admirării vitrinelor. Ceea ce ar fi putut frustra niște așteptări ar fi fost faptul că nu prea erau multe de văzut, în afară de oameni care luau câte o carte, sau citeau, sau moțâiau. Nimic

photo credit: Iwan Baan



nu putea fi luat acasă ,deși, teoretic, tot conținutul aparținea tuturor. Era o experiență publică în cadrul căreia nu se putea face niciun schimb de valori materiale. Într-o măsură mai mică a fost vorba de o remaniere a experienței de galerie. Spre deosebire de cinematograful, unde întregul public trăiește intimitatea ca public, dar fără corp, în experiența expoziției omul privește, dar este potențial privit de un altul, iar instituția veghează asupra celor ce privesc lucrarea și asupra celor ce-i privesc pe cei ce privesc lucrarea. În "Biblioteca Deschisă" – un titlu oximoronic ce indică doar o speranță – se poate privi doar cunoaștere închisă "o, experiență absurd de frumoasă .

Biblioteca deschisă se închidea "metaforic seara .Pe toată lungimea rafturilor se trăgea o cortină .Cortina devenea un ecran pe fundalul căreia aveau loc programe publice, de la proiecții la prezentări. Programele publice începeau literalmente atunci când biblioteca publică se închidea. Biblioteca Deschisă a găzduit și câteva mini-biblioteci, fiecare cu curatorul ei ,și cu discuții privind transformarea proiectului într-un spațiu public activ.

După șase ani de practică expozițională în pofida câtorva proiecte care se situau la limita practicii expoziționale, instituția s-a săturat de spațiu, spațiul însuși a devenit din ce în ce mai obosit, iar publicul – presupunem noi – s-a săturat de instituție. Ritmul pur pe care îl cere practica expozițională are un efect de desensibilizare și începe să satisfacă o nevoie care este în mod atât de ostentativ bazată pe așteptările unei plaje a posibilului. Această tranzacție între public și spațiu este din ce în ce mai mult reglementată de codurile normalizării. Totuși, în cei șase ani de istorie a instituției, au apărut de ambele părți ale clădirii două cafenele aparținând unor rețele internaționale, au venit noi magazine, s-au închis multe din spațiile vechi, și întregul profil al străzii a început să se schimbe. Platform avea în față întrebarea: să rămânem la fel ca și cum totul ar fi rămas la fel și să nu trăim teroarea zilnică a economiei experienței? Instituțiile nu sunt etichete ce trebuie menținute la infinit. Ele trebuie să se facă inevitabile.

Mai mult, în acești șase ani, biblioteca centrului Platform a crescut exponențial, arhivele au fost consolidate și s-a început un program de rezidențe. Funcțiile suplimentare ale clădirii au contribuit la separarea din ce în ce mai evidentă a funcțiilor instituției pe măsură ce biblioteca și componenta de cercetare au devenit din ce în ce mai puțin vizibile pentru publicul larg, ceea ce a dus la o reducere a vizibilității instituției .De aceea ,un aspect foarte important al proiectului a fost acela de a comunica și de a evidenția arhivele dinamice ale centrului Platform ,în care se întâlnesc atât achiziții, cât și mii de donații de la instituții-prietene, de la artiști, critici și curatori.

Centrul Platform a fost invitat ca unul din cele două spații non-profit care participă la proiectele Frieze în 2006. Proiectul nostru, punct de colectare (collecting point) a funcționat ca un punct de donare a unor publicații și periodice de artă și a altor materiale care au fost expuse pentru consultare la Frieze Art Fair (Târgul de Artă Frieze) Conceptul Platform a fost acela de a răsturna economia târgului de artă și de a înființa un stand care, în loc să facă schimb de bunuri contra bani, să facă ofere în schimb o promisiune pentru publicații. Aceste publicații, care au fost puse la dispoziție pentru cercetare la centrul Platform, au fost și un stimulent suplimentar pentru proiect.

Este foarte important să înțelegem că discursul instituțional este invariabil legat de strategiile spațiului artistic, iar experimentul Platform a fost unul legat de ospitalitate.

Traducere de Sorana Lupu

Open Library

Vasif KORTUN

Open Library was a revisitation of Platform's exhibition space in the form of a library. [...] It would be a public experience where nothing of object value could be exchanged .To a lesser degree ,it was about reshuffling the gallery experience . [...] Platform was faced with the question :should we be staying the same as if all remains the same and we are not under the daily terror of experience economy ? Institutions are not labels that have to be maintained ad infinitum .They have to make themselves unavoidable.

Istiklal Avenue, where Platform is located, was recreated in the 1860s, during a kind of semi-colonial period of the late Ottoman Empire between the Crimean war and the second constitutionnal era of 1909. It was the only wide and straight street in the city. Coinciding roughly with the Haussmanization of Paris, it was the first street where a notion of anonyma could be experienced. During this time, there were more than sixty exhibitions on the street, some taking place in the smaller storefronts. As many of the cities that lost their port-city status, depopulated during two world wars, and industrialized in times of national economy, it became a different city altogether until the recent global economic change.

Since the mid-1990s many businesses changed hands with increasing speed . The micro economy of shoemakers ,tailors ,barbershops and corner stores were pushed out and replaced by bars ,chains and cafés, and flagship stores of international companies. Modest art centers were also edged out and replaced by glamorous commercial galleries and cultural centers. Although it is still a place where the experience economy is practiced in a more colorful way than in a zero friction zone shopping mall ,the future remains uncertain .

When visitors come to Platform, they do not pass through metal detectors, are not under the gaze of surveillance equipment, and are not confronted with the suspicious gaze of armed security personnel. Nor are they treated to an environment that implies cultural supremacy. Platform has always been aware of where it is located.

Open Library was a revisitation of Platform's exhibition space in the form of a library. One of the most evident goals of the project was to produce a moment of pause from the frenetic stream of passers-by through the largely consumption oriented experience of the pedestrianised Istiklal Avenue, and to break the verticality of that stream.

Vasif Kortun is a curator, writer and teacher. He was the founding director of the museum of the Center for Curatorial Studies, Bard College, New York, the director and curator of the 3rd International Biennial of Istanbul (1996-2000) , curator of the 2nd edition of the biennial , curator of the 2nd and 2⁴ Biennials of São Paulo (1994 and 1998), and one of the editors/authors of the book Fresh Cream Phaidon Press , London New York , 2000) . Presently he is the director of Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul.

By setting up an uncanny threshold between the street and the normally white-walled gallery, Platform's functions were blurred. The current status could be perceived as a library or as an idiosyncratic exhibition. To set up a library in a high-rent ground floor space could be seen by many as a waste of an opportunity to make big money. A gallery could have been acceptable for culture stock but a library?

The Istanbul based multidisciplinary design studio Superpool conceptualized this question of a 'neither-nor space' by setting up an auditorium with seats on one side facing a very long "stage" with books arranged as a backdrop. This proposal with two singular elements, shelving one side, and bleachers on the other, produced public interactions of a third kind, between watching and reading, walking and resting.

Not only Istanbul's libraries are in general far and few between, they are not exactly public spaces because they do not actively encourage access. They are not zones of rest, and daydreaming, but archaic dwellings for disgruntled students, and for the occasional aficionado and researcher. They are invisible, and lack the symbolisms of what they should be.

The notion of a library in an exhibition space was to familiarize an unsuspecting public who visited the space, often without any expectation, either to see an exhibition or in extension of window gazing. What would frustrate some expectations was that there was here a lot to watch, except for people who are picking up a book, or reading, or dozing off. Nothing could be taken home even although all the contents belonged theoretically to all. It would be a public experience where nothing of object value could be exchanged. To a lesser degree, it was about reshuffling the gallery experience. Unlike cinema, where the whole audience experiences intimacy on publicum but without a body, the experience of the exhibition is that one watches and is also being potentially watched by another, and the institution gazes over those who are watching the work, and those are watching those watching the work. In the 'Open Library' – an oxymoronic title that indicates merely a hope – one could simply watch nothing more than 'closed' knowledge, an absurdly beautiful experience.

The open library would metaphorically "close" in the evenings. Curtains were drawn over the whole span of shelves. The curtain would become a screen on which many public programs, ranging from screenings to presentations took place. Public programs literally began when the public library closed. The Open Library also hosted mini curated libraries along with discussions to transform the project into an active public space.

After six years of exhibition practise, despite a few projects that bordered on limits of exhibition practise, the institution grew tired of the space, the space became increasingly fatigued, and the audiences – we would suspect – became tired of the institution. The pure rhythm that exhibition practise demands, has a desensitizing effect and begins to fulfill a need that is so blatantly based on expectancies of a range of the possible. This transaction between the audience and space gets increasingly regulated by the codes of normalization. In the six years of the institution's history however, two international chain coffee shops popped up on either side of the building, new shops came, many older spaces closed down, and the whole profile of the street began to change. Platform was faced with the question should we be staying the same as if all remains the same and we are not under the daily terror of experience economy? Institutions are not labels that have to be maintained ad infinitum. They have to make themselves unavoidable.

Furthermore, in the six years, Platform's library expanded exponentially, the archives were solidified and a residency program was started. The added functions to the building contributed to the increasing severance of the institution's functions from each other as the library and research component became increasingly invisible to general audiences, resulting in an institution that is half-visible. Hence, a critical aspect of the project was to communicate and display Platform's unrelenting archives, which combine many acquisitions with thousands of donations from friendly institutions, artists, critics and curators.

Platform was invited as one of two not-for-profit spaces to participate in Frieze Projects in 2006. Our project collecting point 'was a drop off point for art publications, periodicals and other materials that were displayed for reference at the Frieze Art Fair. Platform's concept was to turn the economy of the art fair around to set up a stand that did not exchange goods for cash, but, on the contrary, to simply exchange a promise for publications. These publications that were made available for further research at Platform were also an additional incentive for the project.

It is critical to understand that institutional discourse is invariably linked to the politics of space and Platform's experiment was one in hospitality.

photo credit: Iwan Baan



Post-finanțarea Europei de Est și apariția investitorilor privați

Inga ZIMPRICH, Ingela JOHANSSON, Voldymyr KUZNETSOV

Transformarea prin care trece la ora actuala si Centrul de Artă Contemporana din Kiev explica posibilitatea de a întretine facilitati de productie, iar în acelasi timp întruchipeaza în mod dureros o adaptare la realitatea ucraineana autofinantata. [...] Pozitia institutionala fragila a CCA subliniaza în acelasi timp necesitatea propriei decodificari a Ucrainei catre o negociere publica a argumentelor sale, a intereselor concurente si a perspectivelor de viitor. [...] Proiectul *Post Funding* încurajeaza dezbaterea tocmai a acelor moduri în care sfera posibila a productiei artistice este influentata si întrepatrinsa cu cea a partilor ce au un interes investit în ea. În lipsa unor locuri institutionale de reflectie, proiectul *Post Funding* promoveaza activarea contextelor locale prin încurajarea practicienilor culturali în a-si discuta pozitiile. Astfel, în desfasurarea proiectului *Post Funding* speram ca prin publicatii si platforme publice vom putea invita la o discutie în care interactiunea dintre public, critici si artisti sa fie pusa în centru.

Pe parcursul unei rezidențe la Kiev în august 2006, Ingela Johansson (Suedia), Volodymyr Kuznetsov (Ucraina) și Inga Zimprich (Germania) au început să investigheze istoria, fundalul ideologic și perspectivele Centrului pentru Artă Contemporană din Kiev (CCA) în cadrul expoziției *Private with Public*. Privat cu public) Legătura cu istoria unei foste instituții Soros a dus la ideea cercetării mai îndeaproape a fostelor Centre de Artă Contemporane (CCA) și a altor instituții asemănătoare, fondate cu sprijinul sau depinzând de fonduri culturale vest-europene în cadrul proiectului *Post Funding Eastern Europe* (Post finanțarea Europei de Est). În stadiul actual, *Post Funding* investighează modelele adesea hibride ale producției culturale din Ucraina, mergând de la apariția investitorilor privați în domeniul cultural până la modele marginale de discuție din zonele ne-instituționalizate ale spectrului.

Investițiile internaționale pentru sprijinirea proceselor de democratizare în țările aflate în tranziție au constituit temelia economică pentru înființarea unor astfel de instituții ce susțin arta contemporană în Ucraina. Primul centru de artă din Kiev, în paralel cu alt Centru de Artă Contemporană, cel din Odessa, a fost înființat în 1993. Realizând moderația constituțională a scenei artistice fragmentate și în formare din Ucraina, oferindu-i acestei țări primele sale retrospective Warhol și Beuys și primele burse artistice, CCA a reușit să fondeze o scenă a artei tinere. Introducându-se bazele pentru încurajarea profesionalismului, artiști precum Alevtina Kakhidze și colectivul R.E.P. (Revolutionary Experimental Space) precum și curatori și critici și-au început carierele la CCA. Odată cu încetarea finanțării Soros și cu slăbirea poziției instituționale a CCA, produsul relativ nou care era arta contemporană a fost pus în jocul intereselor concurente la începutul anilor 2000.

Schimbarea comercială și mai ales schimbarea de definire din arta contemporană ucraineană a venit odată cu deschiderea centrului de artă Pinchuk. Magnatul și fostul politician Victor Pinchuk a creat o nouă instituție ucraineană de artă, pentru care Bourriaud a furnizat consiliere conceptuală, subminând în mod impresionant noțiunile esteticii relaționale într-o campanie estetică de relații publice. În umbra succesului lui Pinchuk, care a contribuit mult la popularizarea artei și a culturii, mai multe galerii comerciale au înflorit în ultimii ani. În plus, proiectul Arsenal, finanțat de stat, va transforma o enormă ruină de peste drum de grupul de mănăstiri Lavra, unul din cele mai scumpe terenuri din Kiev, într-un centru cultural destinat a adăposti muzeul patrimoniului cultural ucrainean, un teatru și o sală de operă și cel mai probabil industriei creative. Singurul spațiu-galerie deja realizat desfășoară un program comercial expunând un număr limitat de lucrări de artă contemporană. Faptul că peisajul instituțional este în mișcare sugerează că domeniul artei contemporane se află într-un proces de schimbare. O fostă membră a personalului CCA, care astăzi lucrează la o agenție de PR ne explica în timpul unei pauze de masă că modelele funcționale comerciale și noncomerciale nu pot fi deosebite în Ucraina: Un centru de artă funcționează ca o strategie personală de PR în timp ce galeriile administrate comercial de obicei se ascund în spatele ONG-urilor sau a fundațiilor. Pe de altă parte, nici ONG-urile, nici guvernul nu reușesc să și asume responsabilitatea pentru îndatoririle lor educaționale. Pare îndeosebi dificilă dezvoltarea de facilități alternative de producție în care să apară o reflecție teoretică asupra situației actuale. Răspunzătoare, explică Jerzy Onuch, fost director al CCA, este atitudinea prevalentă pe scena artistică ucraineană: Mușge vaca cât de mult poți – dar pe urmă nu-i da de mâncare, ci caută altă vacă. După ce Centrul de Artă Contemporană Soros a fost închisă vacă bună de muls în anii '90, fundația Pinchuk contractează astăzi activitatea culturală a Ucrainei. Nikita Kadan, membru al grupului de artiști R.E.P., numește fenomenul rezultat "monocentrism migrator": toate instituțiile semnificative ucrainene au fost inițiate de politicieni și/sau oameni de afaceri, iar centrele lor, fiind parte integrantă din campania lor de relații publice, a încorporat acel tip de artă produs inițial independent. Ducând mai departe fără piedici logica sistemului sovietic în care Uniunea de Stat a Artiștilor controla arta oficială (…), în acest monocentrism migrator, arta contemporană ucraineană a rămas practic aceeași cu arta reprezentată în instituțiile Soros (Guelman, Pinchuk)². Transformarea prin care trece la ora actuală și Centrul de Artă Contemporană



din Kiev explică posibilitatea de a întreține facilități de producție, iar în același timp întruchipează în mod dureros o adaptare la realitatea ucraineană autofinanțată. Directoarea Yuliya Vaganova îi păstrează deschis spațiul fizic. Din nou, datorită presiunilor financiare, Centrul oferă din ce în ce mai des spațiu pentru aborări discursive și conceptuale, pe lângă faptul că se concentrează pe

[1] Post Funding Eastern Europe, publicație . 1 3 0 exemplare , 2 0 0 7 . poate descărca de la adresa www.ccc-k.net

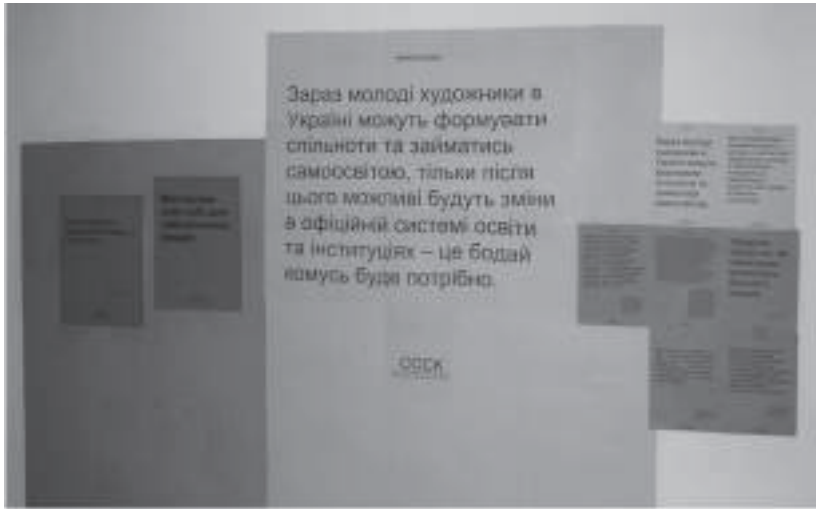
[2] Communiqué – Faculty of Invisibility Comunicat – Facultatea de Invizibilitate) , 2 0 0 7 . 1 0 0 exemplare distribuite de către pedagogi. www.faculty.cc

[3] Post Funding Eastern Europe – Try to Find Another Cow .Cu :Kateryna Botanova , Nikita Kadan ,Alevtina Kakhidze , Natalia Manzhali ,Liudmila Motsiuk ,Jerzy Onuch ,Alexander Soloviov, Yuliya Vaganova și alții .11 iulie 2007, Centrul de Artă Contemporană ,Kiev (Ingela Johansson ,Volodymyr Kuznetsov ,Inga Zimprich)

rezidențe artistice și pe Programul pentru Tinerii Artiști. Fără resurse substanțiale și structurale, încet dar sigur spiritul spațiului condus de artiști s-a deplasat către ideea odată preconcepută a unei instituții internaționale de artă contemporană .Poziția instituțională fragilă a CCA subliniază în același timp necesitatea propriei decodificări a Ucrainei către o negociere publică a argumentelor sale ă intereselor concurente și a perspectivelor de viitor. Acum, în timpul unei mese rotunde despre post-finanțare, desfășurate la Centrul de Artă Contemporană ,participanții au fost rugați să vorbească din punctul de vedere al parametrilor în schimbare: în vreme ce a fost ușor să se facă distincția între funcționarea din afară ,dinspre periferie sau din instituții – sau dintr o perspectivă situată între cele trei – poziționarea între putere și slăbiciune a întrerupt discuția. Nu numai că termenul ?putere” coincide cu noțiunea de guvern, dar și posibilitatea puterii, ce se naște din păstrarea integrității individuale, este în pragul dobândirii de sens ³. Proiectul *Post Funding* încurajează dezbateră tocmai a acelor moduri în care sfera posibilă a producției artistice este influențată și întrepătrunsă cu cea a părților ce au un interes investit în ea. În lipsa unor locuri instituționale de reflecție, proiectul *Post Funding* promovează activarea contextelor locale prin încurajarea practicienilor culturali în a-și discuta pozițiile. Astfel, în desfășurarea proiectului *Post Funding* sperăm ca prin publicații și platforme publice vom putea invita la o discuție în care interacțiunea dintre public, critici și artiști să fie pusă în centru. Deși se concentrează pe o chestiune care caracterizează situația din Ucraina, proiectul *Post Funding* este în sine o întrebare, cum ne înscriem noi, în calitate de producători culturali, în conceptul atât de larg promovat al schimbului cultural dintre Est și Vest? Dezvoltarea unei cercetări introduce parametri, influențează subiectul investigației și este afectată în mare măsură de poziția din care vorbim. Dacă ceea ce Nikita Kadan anticipează drept ?viitor policentrism – (espectiv)necesitatea alegerii ,realizată printr-un nou nivel de responsabilitate și relații simbiotice ?se va dezvolta ,poziția din care am început să vorbim va fi în cele din urmă transformată .

Proiectul *Post Funding* este documentat pe site-ul www.ccc-k.net

Traducere de Sorana Lupu



building contexts_networking contexts

Post Funding Eastern Europe and Private Investors Appearance

Inga ZIMPRICH, Ingela JOHANSSON, Voldymyr KUZNETSOV

The transformation, which CCA itself currently undergoes accounts for the possibility to maintain sites of production while it at the same time painfully embodies an adaptation to the Ukrainian self-financed reality. [...] CCA's fragile institutional position simultaneously stresses the necessity of Ukraine's own decoding towards a public negotiation of its arguments, competing interests and future perspectives. [...] Post Funding encourages to debate exactly those ways in which the possible scope of artistic production is influenced and intertwined with its stakeholders. Lacking institutional sites of reflection Post Funding promotes the activation of local contexts by encouraging its cultural practitioners to discuss their positions. Thus in Post Funding we hope through publications and public platforms to unravel and invite for discussion, in which the interplay of audience, critics and artists is centered.

During a residency period in Kiev in August 2006 Ingela Johansson (SE), Volodymyr Kuznetsov (UA) and Inga Zimprich (DE) started to investigate the history, the ideological background and the perspectives of the Center for Contemporary Art Kiev (CCA) within the exhibition *Private with Public* .The involvement with the history of a former Soros institution led to the idea to further research former CCA's and such institutions ,which were established with the help of or depending on Western cultural funding in the frame of the project *Post Funding Eastern Europe* . At the current stage of this process Post Funding investigates the often hybrid models of cultural production in Ukraine, ranging from the appearance of private investors in the cultural field to marginal models of speaking from non-institutionalized sidelines. International investments to support democratization processes in transitional countries, have been the economic fundament to establish such institutions that support contemporary art in Ukraine. The first art center in Kiev, in parallel to another CCA in Odessa, was established in 1993. Accomplishing the constitutional moderation of the fragmented and emerging Ukrainian art scene, providing the country with its first Warhol and Beuys retrospectives and artists grants, CCA succeeded in establishing a young art scene. Introducing the bases for fostering professionalism, artists as Alevtina Kakhidze and the collective R.E.P. (Revolutionary Experimental Space) as well as curators and critics started their careers in CCA. With the cease of Soros funding and the weakening of CCA's institutional position ,the relatively new product of contemporary art was put at play to competing interests since the early 2 0 0 0 . The commercial turn and certainly definitional shift in Ukrainian contemporary art has come with the opening of Pinchuk art center. Oligarch and former

Inga Zimprich is an artist and a curator based in Berlin/Germany .

Volodymyr Kuznetsov is an artist living in Kiev, Ukraine and is a member of the R E P group (Revolutionary Experimental Space) .

Ingela Johansson is an artist based in Stockholm/Sweden .

[1] *Post Funding Eastern Europe*, publication . 1 copies , 2 0 0 0Downloadable at www.ccc-k.net

[2] *Communiqué – Faculty of Invisibility* 2 0 0 7 .cople 0 0 distributed by the tutors . www.faculty.cc

politician Victor Pinchuk has created a new Ukrainian art institution, to which Bourriaud has lent conceptual advice, impressively subverting the notions of relational aesthetics into an aesthetic public relations campaign. In the shade of Pinchuk's success, which greatly contributes to the popularization of art and culture, several commercial galleries blossomed in recent years. Additionally the state-run project Arsenal is going to transform a vast ancient ruin opposite the monastery cluster Lavra, ranging amongst the most expensive grounds in Kiev, into a cultural center meant to house the Ukrainian cultural heritage museum, a theatre and opera hall and prognosticated creative industries. Its already accomplished single gallery space runs a commercial program exhibiting the limited number of contemporary artistic positions. That the institutional landscape is in motion suggests that the field of contemporary art is quickly changing hands. A former staff-member of CCA, who works in a PR agency today explains during lunch break that commercial and non-commercial working models are not distinguishable in Ukraine. "An art center functions as a personal PR-strategy while commercially run galleries usually cover up as foundations or NGO's. Whereas in turn neither NGO's nor the government manage to take responsibility for their educative tasks." Especially difficult seems the development of alternative sites of production, in which a theoretical reflection on the current situation could emerge. Responsible, thus explains Jerzy Onuch, former director of CCA, is an attitude prevailing amongst the Ukrainian art scene: "Milk the cow as long as you can – but then do not try to feed the cow, but try to find another cow"¹. After Soros CCA had been "a very milky cow" during the nineties Pinchuk foundation contracts the cultural activity of Ukraine today. Nikita Kadan, member of the artist group R.E.P., describes the resulting phenomenon as "migrating monocentrism": All significant Ukrainian institutions have been initiated by politicians and/or businessmen and their centers, constituting an integral part of their public relations campaign, thus incorporated that kind of art which had been initially produced independently. Smoothly perpetuating the logics of the Soviet system in which the State Union of Artists controlled the official art [...] in this migrating monocentrism Ukrainian Contemporary art has been simply the same as the art represented in the institution of Soros (Guelman Pinchuk)"². The transformation, which CCA itself currently undergoes accounts for the possibility to maintain sites of production while it at the same time painfully



embodies an adaptation to the Ukrainian self-financed reality. Director Yuliya Vaganova keeps its physical space open. Also due to financial pressure CCA increasingly provides space for discursive and conceptual approaches, next to focusing on artists' residencies and the Young Artists Program. Without substantial and structural resources slowly but steadily the spirit of the artist-run space has moved into the once preconceived idea of an international contemporary art institution. CCA's fragile institutional position simultaneously stresses the necessity of Ukraine's own decoding towards a public negotiation of its arguments, competing interests and future perspectives. Now, during a Post Funding roundtable discussion at the CCA, its participants were asked to speak from changing parameters: While it was easy to distinguish, whether one operates from the sidelines, the institutions or the margins – or between those three – to position oneself between power and weakness interrupted the discussion. Not only does the word "power" coincide with the notion of government, but also is the possibility of power, which emerges from maintaining one's individual integrity, just at the verge of acquiring meaning³. Post Funding encourages to debate exactly those ways in which the possible scope of artistic production is influenced and intertwined with its stakeholders. Lacking institutional sites of reflection *Post Funding* promotes the activation of local contexts by encouraging its cultural practitioners to discuss their positions. Thus in *Post Funding* we hope through publications and public platforms to unravel and invite for discussion, in which the interplay of audience, critics and artists is centered. While focusing on an issue, which characterizes the Ukrainian situation, Post Funding is itself a question, how we as cultural producers subscribe ourselves to the widely promoted concept of cultural East-West exchange. Developing a research introduces parameters, influences the subject of investigation and is greatly affected by the position from where we speak. If what Nikita Kadan anticipates as "future polycentrism – the necessity of choice, a new level of responsibility and symbiotic relations"⁴ were to develop, the position from which we have started to speak would have ultimately been rendered.

The *Post Funding* project is documented at www.ccc-k.net

[3] *Post Funding Eastern Europe – Try to Find Another Cow*. With: Kateryna Botanova, Nikita Kadan, Alevtina Kakhidze, Natalia Manzhali, Liudmila Motsiuk, Jerzy Onuch, Alexander Soloviov, Yuliya Vaganova and others. July 11th, 2007, Center for Contemporary Art, Kiev (Ingela Johansson, Volodymyr Kuznetsov, Inga Zimprich)

[4] *Communiqué – Faculty of Invisibility* 2 0 0 7 .cople 0 0 distributed by the tutors. www.faculty.cc

Navigând prin poetica eșecului

Ștefan RUSU & Laura SCHLEUSSNER

Ștefan RUSU este artist și curator independent. Trăiește la Chișinău, Moldova și București, România. Proiectele sale recente se axează pe strategii de intervenție în spații neexplorate ale regiunilor din Orientul Îndepărtat ca Asia Centrală, Siberia sau Mongolia, unde se ocupă de investigarea mediilor politice și culturale și de apropierea aspectelor sociale și culturale. Începând cu 2005 a fost implicat în dezvoltarea TV project organizat de [KSA:K] – Centrul pentru Artă Contemporană Chișinău și a lucrat ca editor-șef la AATV. În 2005/2006 a participat la Curatorial Training Program la Shtichting de Appel, Amsterdam unde a co-curat *Mercury in Retrograde* www.mercuryinretrograde.com

Navigația este știința determinării poziției unei nave și a trasării unui parcurs care să o ghideze în siguranță dintr-un punct într-altul. Navigatorii încearcă de obicei să găsească drumul cel mai scurt între două puncte. Planul inițial și rezultatele finale ale navigării sunt desenate pe suprafețe plane numite hărți și diagrame. Până în secolul al XX-lea, cele mai sofisticate instrumente și tehnici de navigație disponibile, calculul estimativ folosind busola, cronometrul și sextantul, erau destul de inexacte. Numeroase naufragii au avut loc atunci când echipajele au lăsat vasele să intre în coliziune cu stânci, recife, iceberg-uri sau cu alte vase. Navigația exactă este îngreunată de vizibilitatea scăzută pe vreme nefavorabilă.
- manual de navigație

Istorii înghețate

În 1596, Willem Barents a pornit din Țările de Jos împreună cu echipajul său într-o a treia expediție pentru găsirea Pasajului de Nord-Est spre Asia. Un număr de busole, un sextant, un astrolab, un manual de navigație de la 1580 și o carte din secolul al XVI-lea despre China îi serveau drept îndrumare cartografice și culturale în acel teritoriu încă neexplorat. Cu toate că a fost o realizare în materie de navigație, expediția finală a lui Barents către Nova Zembla (Novaia Zemlia), a treia de acest fel, a fost un eșec total din punctul de vedere al obiectivelor propuse inițial. Nu s-a descoperit nici un Pasaj de Nord-Est spre China, vasul a eșuat pe un iceberg, echipajul a rămas izolat o iarnă pe gheață, iar Barents și-a pierdut viața. În 1597, restul echipajului a debarcat la Amsterdam, încă îmbrăcat în blăni de urs, după ce vâlsiseră o parte din drumul de întoarcere în bărci deschise.

Mutarea obiectelor din colecția Nova Zembla de la Departamentul de Istorie al Rijksmuseum și reamplasarea lor într-un context de artă contemporană prin proiectul expozițional al programului de pregătire curatorială (Curatorial Training Program) inițiat de centrul De Appel s-a bazat pe principiul re-contextualizării: un proces de schimb de valori culturale între două instituții culturale importante. În acest sens, scopul includerii colecției Nova Zembla într-un context de artă contemporană a fost de a oferi o nouă lectură a colecției, în care re-examinarea poveștii servește drept metaforă pentru chestionarea linearității și a paternității „siturilor” istorice cu straturi complexe. Unul dintre acestea este fostul peisaj socialist din Europa Centrală și de Sud-Est, care a intrat de mai mult de cincisprezece ani într-un proces de renegociere a



Nova Zembla instalation
- instalation view

moștenirii sale istorice. Odată cu extinderea UE, această zonă a devenit mai accesibilă consumatorului occidental. Deschiderea către Est este un proces aproape aleatoriu, în care Occidentul trage cu ochiul să vadă „cine” sună la ușă, examinează cu indiferență prin vizor „musafirul” și apoi hotărăște dacă să relaționeze cu el sau pur și simplu să înregistreze identitatea dată drept „alta”. Un traseu de navigație prin expoziția *Mercury in Retrograde* – printre lucrările lui Sven Johnne, Dimitri Gutov, IRWIN, David Maljkovic și Fernando Sanchez Castillo – reprezintă un proces de angajare în discutarea istoriilor ascunse care au fost prinse mult timp în capcana ghețurilor, datorită unui mediu politic înghețat – societăți în care valorile politice, culturale, morale și etice erau fixate. Momentul în care gheața se sparge este faimosul „punct zero” din istorie, un punct de plecare pentru reînnoire și revizionism. Aici, punctul de plecare este Nova Zembla, un sit în care artefactele au stat prizoniere în gheață mai mult de 300 de ani și o narațiune istorică olandeză are ca scenă îndepărtata Novaia Zemlia, acum teritoriu rusesc. Doar după dezghețul Războiului Rece și după efectele Glasnost și Perestroika olandezii au reușit să pună din nou piciorul pe locul taberei de iarnă a lui Barents, după 400 de ani, pentru a căuta urmele materiale ale unui trecut îndepărtat într-un peisaj schimbat.

"Astfel (am) fost trimiși de (către) (Burgmeiste)rii din Am(ster)dam An(no) 1(596) pentru a călători prin (N)ord către țările Chinei / și astf(el) după multe necazuri și cu (mare) primejdie am ajuns prin Apusul Nov(a Zembla) și am vrut încă să călătorim (pe lângă) coasta Tartar(iei) până în țările aici pomenite / (și în sfârș)it am ajuns în acest loc pe 26 Augu(st în anul) sus pom(enit) unde (vasul nostru/după ce ne) am străduit cu atâta bărbăție (în urmă) am rămas înțepeniți în gheață / Și am fost (chiar mai mult) nevoiți în această strâmtoare să clădim o c(a)să (ca să) ne ținem în viață prin iarnă pe cât s-a putut împotriva frigului. Locuit în casă din – 12 – octombrie anno – 1596 – toată iarna în întregime până pe –13 (iun)ie a anului următor – 97 – în mare frig. Suntem în același 13 iun(ie) când nava noastră stă tot prinsă strâns în (gheață) cu luntrea și cu barca cu pânze am căl(ătorit) de aici ca să mergem acasă / Dumnezeuul nostru ne va ocroti în drumul nostru / și ne va aduce cu sănătate în patria noastră / Amin."

- După traducerea în engleză a unei note semnate de Barents și Heemskerk, îndesată într-un corn de pulbere în hornul casei Behouden Huis („Refugiul”) de pe Novaia Zemlia, 13 iunie, 1596. Descoperită în 1876 de către Charles Gardiner.

Laura SCHLEUSSNER este curator independent, editor și traducător. Trăiește în Berlin. În 2001-2004 a fost inițiatorul și curatorul proiectului expozițional *Rocket Shop*. În perioada 1994-2001 Laura a lucrat ca membru al comisiei de admitere în cadrul International Admissions Representative de la Maryland Institute, College of Arts.

[1] La scurt timp după ce olandezii încercaseră fără succes o expediție la Behouden Huis pe Novaia Zemlia;

[2] Lucian Boia, *History and Myth in Romanian Consciousness*, traducere de James Christian Brown, Budapest: Central European University Press, 2001, p. 56. Lucian Boia este profesor de istorie la Universitatea din București. El este și autorul, între altele, al volumului *La Fin du Monde: une Histoire sans Fin* (1989) și co-autor al dicționarului *Great Historians of the Modern Age* (1991);

Atunci când s-a luat în considerare instalarea unor obiecte din secolul al XVI-lea, strategia echipei de curatori a pornit de la premisa că primele expuneri ale colecției Nova Zembla în Olanda au fost motivate de idealurile creatoare de mituri și de dorințele de fundamentare a unei națiuni ale unui stat național în devenire. Recuperate, sau, cum ar spune arheologii olandezi, „jefuite”, în 1871 și 1876 respectiv de navigatori danezi și englezi din locul de iernat al expediției lui Barents, obiectele au fost obținute de către olandezi și expuse ca trofee naționale la deschiderea Rijksmuseum în 1885 în Amsterdam¹. Conform lui Lucian Boia, scriitor și istoric român, „Definiția pe care o propunem mitului este următoarea: construcție imaginara (ceea ce, încă odată, nu înseamnă nici ‘reală’ nici ‘ireală’, ci dispusă potrivit logicii imaginarului), destinată să pună în evidență esența fenomenelor cosmice și sociale, în strâns raport cu valorile fundamentale ale comunității și în scopul de a asigura coeziunea acesteia. Miturile istorice presupun, evident, preluarea trecutului în sensul acestei definiții.”²

Preocuparea principală a evenimentului *Mercury in Retrograde* a fost de a începe un proces de negociere și o dezbatere în jurul constructelor actuale ale istoriei în societate. Modul în care artiștii decid să re-utilizeze trecutul în fața unui naționalism persistent și a unei comunități globale asimilatoare revelă liniile de fractură între aceste două forțe istorice. În acest context, mediul din ce în ce mai neo-liberal din Europa de Est a câștigat în mod agresiv influență și adepți care tocmai întemeiază turnurile unei noi moșteniri. Nimic nou din acest punct de vedere, deoarece Estul se contopește în albul istoriei ce se repetă pe sine. Rezistența poate lua forma recoltării unui trecut demult sau de curând uitat. Întrebarea este dacă în momentele de ruptură sau de reviziune acest trecut reprezintă o înrădăcinare periculoasă într-o istorie „retrogradă” sau o viziune călăuzitoare pentru pietrele de încercare ale viitorului. Considerate de către echipa de curatori drept metafore pentru găsirea unei căi între acești poli ai perspectivelor istorice, instrumentele de navigație din secolul al XVI-lea alese pentru expunere erau folosite pentru a controla direcția vasului; unele au fost chiar făcute de echipajul tehnic al lui Barents pentru a-și calcula poziția și a cartografia noile teritorii în timpul voiajului lor de explorare. Proclamate „relicvele lui Barents” atunci când descoperirile au fost făcute publice pentru prima oară în Olanda, obiectele folosesc drept punct de plecare pentru un traseu printre numeroase „iceberg-uri” istorice, dirijat de planul metodologiilor de cercetare ale artiștilor.

Probleme de navigație

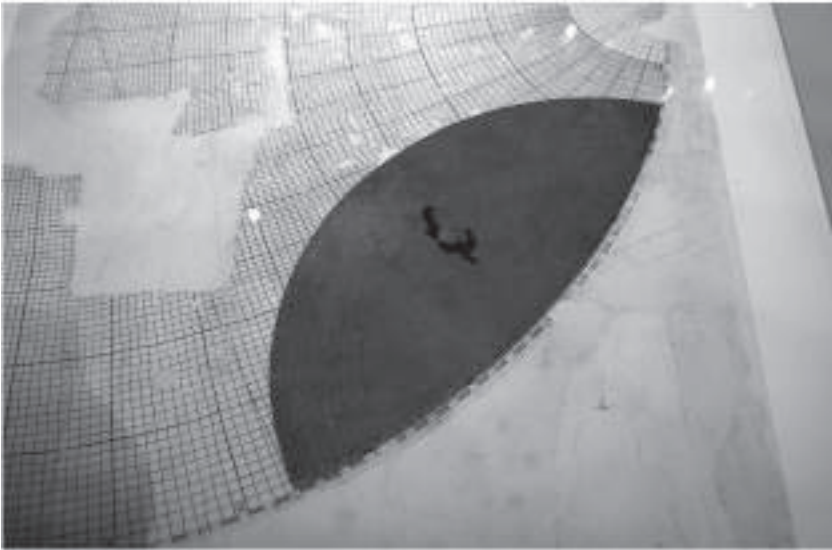
În cazul proiectului *Mercury in Retrograde*, problemele de navigație sunt evidente de la început. Pe un perete al încăperii cu artefactele Nova Zembla se găsește un peisaj de gheață, aparent o lucrare a unui pictor istoric din secolul al XIX-lea. Cu toate acestea, *Moartea lui Barents* (în Wikipedia, la http://www.mercuryinretrograde.org/index.php?title=Nova_Zembla, titlul lucrării apare ca „Homeward Bound”), lucrare a pictorului realist rus Gheorghi Kicighin, a fost comandată de echipa de expediție ruso-olandeză la mijlocul anilor '90 și, prin bunăvoința acesteia, împrumutată muzeului. Lipsiți de succes în căutarea locului în care a fost îngropat Barents, membrii expediției au finanțat această ilustrare a momentului morții lui Barents pe gheață, ce comemorează „sacrificiul suprem” al eroului, într-un teatru de gesturi și dramă naturalistă. În mod interesant, această scenă nu este inclusă printre multele ilustrații ale expediției publicate la începutul secolului al XVII-lea în jurnalul unuia dintre membrii echipajului inițial, Gerrit de Veer. Într-un stil ce combină retro-romantismul și realismul rus, lucrarea încorporează mai multe epoci în

încercarea de a re-insera o imagine lipsă în narațiunea vizuală a evenimentelor.

Pe un alt perete din încăpere, seria *Vinta*, lucrare a tânărului artist german Sven Johné, povestește diferite micro-istorii ale erorilor și eșecurilor umane asociate insulei baltice Vinta. Cu portrete în alb-negru ale persoanelor respective și cu povești concise dar relevante ale aventurilor lor, *Vinta* funcționează ca o cronologie a expedițiilor eșuate spre o insulă atât de minusculă, încât este aproape o noțiune abstractă – o utopie în miniatură a ambițiilor și speranțelor personale, situată pe granița dintre Est și Vest în epoca Războiului Rece. De la problemele ce au însoțit turnarea filmului *The Woman in the Moon* (1929) al lui Fritz Lang pe insula Vinta, până la doctorul est-german fugar care a confundat insula necartografiată din RDG cu Danemarca, lucrarea vorbește despre destine individuale afectate de încercări eșuate și de ambiții eroice fără reușită.

Rezistență pe gheață

Continuând navigarea prin expoziția din spațiul construit și mediat de Institutul Livșiț al lui Dimitri Gutov, devine evident faptul că opera sa nu este doar un instrument eficient de re-citire a esteticii marxiste, ci și o formă de supraviețuire colectivă în iarna rusă neoliberală și naționalistă. Poate că e un ideal utopic să menționăm aici noțiunea reamintită de inițiativa lui Gutov în încercarea de a recontextualiza scrierile lui M. Livșiț și afirmația sa: idealul rasei umane este să se pună de acord complet. Cine altcineva în afară de Gutov mai prezintă moștenirea lui M. Livșiț drept o opoziție cristalizată la figurile capitalismului liberal? Acest lucru este îndeosebi evident în documentarul lui Gutov prezentat în expoziția *MiR*, în care artiști ruși discută snobismul *pop art*-ului – după cum îl descriu ei, o mișcare total bazată pe comerț și pe atributele sale. Inițiativa colectivă care a apărut la începutul anilor '90 într-un mediu extrem de ostil, sistemul neoliberal în rapidă dezvoltare din Rusia, este asociată cu „iarna” politică ce pare să coincidă cu itinerariul nostru exploratoriu imaginar. Aceasta nu este rezultatul unui accident geografic, ci mai degrabă al unei experiențe fizice și mentale semnificative ce seamănă cu tipul de dramă a stării paralele cu rezistența exploratorilor lui Barents prinși în capcana ghețurilor.



Navigation Tool
Nova Zembla installation
detail

„În această metodă clasică, folosită mai ales pe marea deschisă, navigatorul utilizează corpurile cerești care au fost identificate și grupate în constelații din timpuri străvechi. Astronavigația face posibile voiajurile pe distanțe de mii de mile de ape fără repere. Totuși, norii, ceața, ploaia, zăpada sau negura pot împiedica vizibilitatea esențială a corpurilor cerești.

Pentru astronavigație, navigatorul folosește z sextantul și cronometrul. Astrolabul este un instrument utilizat pentru a măsura pozițiile corpurilor cerești. Acesta constă dintr-un cerc sau arc de cerc marcat în grade, cu un braț mobil ce pivotează în centrul cercului. Până la inventarea sextantului în secolul al XVIII-lea, principalele instrumente folosite de către navigatori erau astrolabii de dimensiuni mai mici.

- manual de navigație

Cartografiată vizual asemenea unei constelații de sfere albe pe fundal negru, *East Art Map* este o inițiativă de durată a colectivului de artiști sloven IRWIN, un proiect prezentat de Miran Mohar, unul din membrii IRWIN la simpozionul „What Say These Stones”. Similar multiplelor expediții către Novaia Zemlia întreprinse de echipe olandeze și rusești în anii '90 – „operațiuni de recuperare” în căutare de noi obiecte și informații – inițiativa grupului IRWIN a avut ca scop construirea unui sistem complex de orientare printre coordonatele proaspăt recuperate ale istoriei artei. „Istoria nu este un dat”, scriu editorii și autorii proiectului *EAM*, „ea trebuie construită”. Afirmția urmează principiul unui ghid prin cultura vizuală a societăților totalitariste și post-totalitariste. Proiectul și publicația recentă *East Art Map* este cel mai cuprinzător proiect de documentare a artei contemporane întreprins vreodată pentru Est. Acesta ne călăuzește prin recenta reconstrucție a istoriei printr-o abordare cu autor colectiv și este o încercare de a echilibra însuși procesul de producere a istoriei tocmai prin lucrul cu mecanismele construirii și medierii realităților din perspectivă istorică. IRWIN se ocupă de ceea ce „s-a pierdut” prin istoriografia de după ce-al de-al II-lea Război Mondial, o strategie asociată cu abordarea de către curatori a episodului Lippmann, Rosenthal & Co.

Istoria revăzută

În lucrările lui David Maljkovic, *Scene for a New Heritage (Scenă pentru o nouă moștenire)* 1 și 2, vizitatori din mai multe decenii din viitor vizitează o misterioasă sculptură argintie, un monument din munții Petrova Gora pentru victimele celui de-al II-lea Război Mondial, construit în Croația în timpul regimului comunist (proiectat de Vojin Bakic). Ceea ce era odată un loc vizitat de școlarii croați este acum o cochilie lucioasă, aproape distrusă în cursul conflictelor ce au sfâșiat fosta Iugoslavie în anii '90. În lucrările video, cunoștințele despre această construcție s-au pierdut. În prima parte, un grup revine să-i exploreze exteriorul și încearcă să descifreze acest artefact al unei moșteniri pierdute, în timp ce, în partea a doua, un tânăr singur se întoarce de și mai departe din viitor și pare a fi condus prin interiorul cavernos și scorojit al monumentului de un glob auriu fermecat. Lucrarea vorbește despre o istorie fragmentată, distrusă, care nu mai poate fi accesată, și despre o construcție dintr-o moștenire modernistă ce devine un artefact straniu. Ca și în cazul recentelor expediții olandeze către Novaia Zemlia, în *Scene for a New Heritage* protagoniștii se întorc la un sit distrus pentru a reasambla trecutul. Un sentiment de pierdere și fragmentare sunt reduse la imagini ale unor fragmente futuriste strălucitoare, pe care se poate construi o nouă istorie.

Deși zona centrală a orașului a fost distrusă în parte de bombardamentele din cel de-al II-lea Război Mondial, statuia ecvestra a regelui Carol I a rezistat până în 1948, când a fost demontată de comuniști și topită. Din bronzul statuii lui



Fernando Sanchez CASTILLO - *Rich Fat Cat Dies in Chicago* projection view

Carol I a fost făcută la sfârșitul anilor '40 statuia lui Lenin, instalată în fața Casei Scânteii. În anii '50, printr-o decizie a Tribunalului de la Haga, statul român a fost nevoit să plătească despăgubiri familiei Mestrovici pentru distrugerea a două monumente, cel despre care vorbim și o ecvestra a regelui Ferdinand care fusese amplasată lângă biserica Mavrogheni.

- fragment dintr-un articol de Gabriela Lupu din revista românească “Cultura”, decembrie 2006.

Plasarea lucrării video monumentale a lui Fernando Sanchez Castillo, *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago (Pisica bogată moare de atac de cord în Chicago)* chiar la sfârșit, la ultimul etaj al expoziției *Mercury in Retrograde*, a adus ciclul navigației prin labirintul expoziției la o prăbușire arhetipală, post-climactică – un moment Hegelian de cădere și furie într-o dinamică istorică eternă. În filmul său, artistul coregrafiază o serie de aranjamente și jocuri ce au loc în jurul maltratării unui cap de bronz: un *coup d’etat* re-pus în scenă într-un maneaj, în deșert, în stradă. Atras în spectacolul ritualului reviziunii politice, privitorul devine parte a acțiunilor și a mișcărilor. În consecință, devine dureros de evident faptul că simbolurile unui regim detronat sunt îndepărtate doar pentru a fi înlocuite foarte curând cu altele. Așa cum spune Fernando Sanchez Castillo: „Istoria recentă a Spaniei încearcă să elimine de pe stradă excesul de însemne și simboluri ce au caracterizat perioada lui Franco. Mă întreb unde vor fi depozitate și aş vrea să încerc să văd dacă arta le poate folosi drept vestigii, drept cărămizi pentru construirea istoriei artei actuale. Uneori este nevoie să reconstruim memoria evenimentelor. Arta se poate exprima metaforic pentru a ne re-amplasa în structurile istoriei în moduri în care alte discipline n-o pot face”.

Această idee își găsește opusul în realitatea recentă post-socialistă din Europa de Est. Aici, o paralelă frapantă este turnarea din nou a statuii Regelui României, Carol I (1839-1914), o statuie ecvestră distrusă și topită în 1948, când comuniștii au preluat puterea. Conform unui ritual străvechi, învingătorii au făcut o statuie a lui Lenin din bronzul respectiv. Într-o răsturnare de regim și de situație, Guvernul României se gândește să refolosească rămășițele sparte ale

statuii lui Lenin – dărmată în 1989 – pentru a turna din nou și a reinstala vechea statuie a lui Carol.

Novaia Zemlia, Nova Zembla, Pământul Nou

Acum pe insula Novaia Zemlia nu mai umblă decât câțiva urși polari printre puținele rămășițe descoperite ale Refugiului. Astăzi, peisajul este presărat cu alte structuri abandonate – containerele grele de plumb folosite ca adăposturi de protecție pentru oameni în timpul testelor nucleare făcute aici de ruși în anii '50. Pe partea cealaltă a insulei Novaia Zemlia, climatul glacial a conservat urmele lagărelor de concentrare din vremea regimului Stalin, lângă așezări eschimose izolate și abandonate. Și pentru că ne apropiem de sfârșitul călătoriei, ar fi momentul să menționăm viziunea artistului rus Y. Lederman, care a prezentat o propunere pentru instalația *Barents' Relics*, pe care am respins-o, atât din cauza abordării excesiv de critice, cât și din cauza modului în care acest lucru se putea reflecta asupra unor obiecte culturale de mare valoare ale istoriei olandeze. Ideea lui fusese de a înconjura obiectele din colecția Nova Zembla cu imagini din gulagul sovietic ca o metaforă a prezentului și o reflecție asupra stării actuale a istoriografiei / muzeologiei mondiale, în care trecutul este folosit pentru a reafirma voința și nevoile structurilor actuale de putere.

În cele din urmă, noi, navigatorii – artiștii și curatorii – suntem prizonierii timpului. În momentul de față, Departamentul de Istorie al Rijksmuseum reconstruiește expoziția colecției Nova Zembla, și nu putem decât să ne închipuim care va fi aspectul istoriografiei olandeze actualizate. Ce știm sigur este că fostul simbol olandez al patriotismului – invocat ca model de rezistență în timpul celui de-al II-lea Război Mondial – va trece printr-o modificare a accentelor reprezentationale și poate că vom descoperi o nouă față a mitului în conformitate cu noile realități contemporane. Iar pe viitor, deoarece gheața continuă să se topească, poate că Pasajul de Nord-Est va deveni o rută de navigație cu drepturi de acces disputate între țările ce se învecinează cu el. Aici merită să reamintim un alt gând al lui Lucian Boia, care spunea că „trebuie înțeles că „nu există istorie obiectivă”, și nu numai că nu există, dar nici nu poate exista. Este sfârșitul unei iluzii, întreținută și amplificată de scientismul ultimelor două secole. «Școala critică» ce avea atâta încredere în capacitatea istoricului de a stoarce din document ceea ce Ranke numea «istoria așa cum a fost ea în realitate» și teoria marxistă cu impecabila-i așezare a tuturor fenomenelor într-o schemă completă a devenirii umane sunt cele două puncte extreme atinse de mitul unei istorii perfecte și obiective.” (pag.54, “Istorie și mit în conștiința românească”, Lucian Boia)

În contextul expoziției *Mercury in Retrograde*, colecția Nova Zembla reflectă asupra unei expediții în trecut al cărei rezultat este incert. În general, în calitate de producători și mediatori culturali, ne urmărim scopurile în paralel cu membrii expediției lui Barents. Luând cu ei în călătorie tipărituri și cărți, exploratorii duceau elemente ale propriei culturi pe un pământ necunoscut, într-o misiune de iluminare și schimb cultural. În mod clar, un grup de curatori din străinătate ce intră în apele necunoscute ale contextului politic, istoric și cultural olandez reprezintă un potențial pentru eșec în încercarea de a cerceta o complexitate a istoriei în cadrul societății („occidentale”) contemporane. Cu toate că acest proces nu poate rezolva dilemele istorice contemporane, el reprezintă totuși o încercare de a construi platforme de negociere între indivizi pentru realizările viitoare. Aici, rolurile asumate de către curatorii angajați critic în explorare ar putea fi descrise cel mai exact parafrazând cuvintele lui Lucien Febvre: „Istoricul nu este cel care știe, ci cel care caută...”.

Navigating the Poetics of Failure

Ștefan RUSU & Laura SCHLEUSSNER

Navigation is the science of working out the position of a ship and charting a course for guiding the craft safely from one point to another. A navigator usually tries to find the shortest route between two points. The initial planning and the end results of navigation are plotted on flat surfaces called maps and charts. Until the twentieth century, the most sophisticated navigational tools and techniques available, dead reckoning using the magnetic compass, chronometer and sextant were rather inaccurate. Many shipwrecks have occurred when the crew of the ship allowed the ship to collide with rocks, reefs, icebergs, or other ships. Accurate navigation is made more difficult by poor visibility in bad weather.

- navigation manual

Frozen Histories

In 1596 Willem Barents set out from the Netherlands with his crew on a third expedition to find a Northeast Passage to Asia. Various compasses, a sextant, an astrolabe, a navigation manual from 1580, and a 16th century volume on China served as the cartographical and cultural guides to unexplored territory. Although a navigational achievement, Barents' final expedition to Nova Zembla, the third of this kind, was an utter failure in terms of its initial goals. No Northeast Passage to China was discovered, the ship ran aground on an iceberg, the crew was stranded for a winter on the ice, and Barents lost his life. In 1597 the remaining crew landed in Amsterdam, still dressed in bearskins, after rowing back part of the way in open boats.

The displacement of items from the Nova Zembla collection from History Department of Rijksmuseum and their re-location into a contemporary art context through the CTP exhibition project at De Appel was guided by the principle of re-contextualization: a process of cultural value exchange between two major cultural institutions. In this sense, the aim of including the Nova Zembla collection in a contemporary art context was to offer a new reading on the collection, in which a reexamination of the story served as a metaphor for questioning the linearity and authorship of complexly layered historical “sites.” One of these is the former socialist landscape of Central and Southeastern Europe, which has been engaged in a process of renegotiating its historical heritage for over fifteen years. With the EU enlargement, this whole area has become more accessible to the western consumer. Opening to the East has

Ștefan Rusu is an artist and freelance curator based in Chisinau ,Moldova and Bucharest ,Romania .His recent practices focuses on strategy of intervention toward unexplored spaces of Far East regions such as Central Asia ,Siberia and Mongolia ,where he deals with investigation of cultural and political environments and appropriation of social and cultural aspects. Since 2005 he was involved in development of TV project run by K\$A K] - Contemporary Art Center from Chisinau and worked as editor - in chief of AATV program. In 2005/2006 he attended the Curatorial Training Program at Shtichting De Appel from Amsterdam where he co-curated Mercury in Retrograde (www.mercuryinretrograde.com)

building contexts_networking contexts

[1] Soon after the Dutch attempted an expedition to the Behouden Huis on Nova Zembla, which was not successful.

[2] Lucian Boia, *History and Myth in Romanian Consciousness*. Translated by James Christian Brown. Budapest: Central European University Press, 2001, p. 56. Lucian Boia is Professor of History at the University of Bucharest. He is the author of *Great Historians of the Modern Age* (1991) and *La Fin du Monde: une Histoire sans Fin* (1989)

Laura Schleussner is a freelance curator, editor and translator based in Berlin. From 2001-2004 she was the initiator and curator of the Berlin-based exhibition project *Rocket Shop*. Conceived as a mobile unit, Rocket Shop touched down at different sites to generate explorations, probe new phenomena, and initiate research. Rocket Shop cooperated with BüroFriedrich, Tatsis Projects and glue. Rocket Shop was featured in the 2004 edition of the Time Out Guide, Berlin. From 1994 - 2001 Laura worked as the International Admissions Representative for the Maryland Institute, College of Art and served as an advisory member of the undergraduate admission committee.

been almost a random process, in which the West takes a quick look to see “who” is ringing at its door, indifferently inspects “the visitor” through the peephole, and then decides whether to engage or simply register the given identity as “other.” One navigational path through the exhibition *Mercury in Retrograde* – through the works of Sven Johnne, Dimitry Gutov, IRWIN, David Maljkovic and Fernando Sanchez Castillo – represents a process of engagement in discussions of hidden histories that were long trapped in ice, due to a frozen political environment – societies where the politics, cultural, moral and ethical values were fixed. The moment when the ice breaks is the notorious “zero point” in history, a starting point for renewal and revisionism. Here, the point of departure is Nova Zembla, a site where artifacts were trapped in the ice for over 300 years and a Dutch historical narrative played out on the distant island, Novaya Zemlaya, now on Russian territory. Only through the thawing of the Cold War and the effects of Glasnost and Perestroika were the Dutch able to successfully set foot once again on the site of Barents' winter camp, 400 years later, to search for material remnants of a distant past in a changed landscape.

"So (we) were sent (out) from (Burgomaste)rs of Am(ster)dam An(no) I(596) in order to sai(l) by the (N)orth to the countries of China / so th(at) we after great trouble and no (small) danger are come round the West of Nov(a Zembla) intending yet also to sail (along) by the coast of Tarter(y) to the aforesaid countries/ (and are fin)ally come on this plac(e) on the 26 August(t in the year) above men(tioned) where our (ship/after we had) so bravely exerted ourselves (at last) became fast in (the) ice / And we have (moreover in) this emergency been compelled to build a h(ous)e (to) preserve our lives therein(n) through the winter if possible from cold. Lived in the house from the –12– October anno –1596–all the who l winter through till–13 (Jun)e of the following year –97–in great cold. Are on the same 13 Jun(e) when our ship still lays pinched all fast in (the ice) with our boat and yawl sa(iled) from here in order that we might come home again / Our God will grant us safe voyage/ and bring us with good health in our fatherland / Amen.

- English translation of a note signed by Barents and Heemskerck and stuck into a powderhorn and inside the chimney of the Behouden Huis on Nova Zembla, June 13, 1596. Discovered in 1876 by Charles Gardiner.

When considering an installation of 16th century artifacts, the curatorial strategy of the team was driven by the premise that the initial displays of the Nova Zembla collection in the Netherlands were forged by the myth-making ideals and nation-building desires of a burgeoning national state. Recovered, or as Dutch archeologists might say, “plundered,” in 1871 and 1876 respectively by Danish and English seafarers from the site of Barents' wintering on the ice, the artifacts were obtained by the Dutch and displayed as national trophies with the opening of the Rijksmuseum in 1885 in Amsterdam¹. According to Lucian Boia, Romanian writer and historian, “the definition what we could refer to the myth is following: an imaginary construction (once more, which isn't signify nor the «real» or «unreal», but could be arranged according to the rules and logic of the imaginary), designated to put in to the evidence the universal and social phenomena, in accordance with the fundamental values and with the aim of strengthening its cohesiveness. The History Myths means, indeed re-using of the past in the real sense of the above mentioned sentence.”²

The main concern of *Mercury in Retrograde* overall was to start a negotiation process and debate around current constructs of history within society. How artists decide to reuse the past in the face of persistent nationalism and a merging global community reveals the fault lines between these two historical

forces. In this context, the growing neo-liberal environment in Eastern Europe has aggressively gained influence and followers who are in the process of establishing the towers of a new legacy. Nothing new in this respect, as the East merges into the whiteness of history repeating itself. Resistance can take the form of harvesting a long or recently forgotten past. The question is whether in moments of rupture or revision this past represents dangerous entrenchment in a “retrograde” history or a guiding vision for the challenges of the future. Considered by the curatorial team as metaphors for finding a way between these poles of historical perspectives, the 16th century navigation tools selected for the exhibition were used to control the direction of the ship; some were even manufactured by Barents' technical crew to calculate their position and map new territories during their explorative journey. Heralded as “Barents Relics” in the first Dutch publication on the finds, the artifacts serve as a starting point for a route through numerous historical “icebergs” that is guided by the agendas of artists' research methodologies.

Problems of Navigation

Within *Mercury in Retrograde*, problems of navigation are noticeable from the start. In the room with the Nova Zembla artifacts hangs a large icescape, apparently a work of a 19th century history painter. However, *The Death of Barents* by the Russian realist painter, Georgy Kitchigin, is actually a commission of a Dutch-Russian Nova Zembla expedition team in the mid 1990s, kindly loaned for the exhibition. Unsuccessful in their search for the burial site of Barents, the expedition members sponsored this illustration of the moment of Barent's death on the ice, which commemorates a hero's “final sacrifice” in a theatre of gestures and naturalistic drama. Interestingly, the scene was excluded in early 17th century illustrations of original crewmember Gerrit de Veer's journal. In a combined style of retro-romanticism and Russian realism, the work embodies multiple eras in an attempt to reinsert a missing image into the visual narration of events.

On another wall in the room the series *Vinta*, belonging to the young German artist Sven Johnne, chronicles various micro-histories of human mistakes and failures associated with the Baltic island of Vinta. With black and white portraits of the individuals concerned and pithy but telling stories of their adventures, *Vinta* functions as a timeline of failed expeditions to an island so tiny it almost represents an abstract notion – a miniature utopia of personal ambition and hope that was poised on the border between East and West in the era of the Cold War. From Fritz Lang's difficulties in shooting *The Woman in the Moon* (1929), that uses Vinta as location, to the escaping East German doctor who mistook the uncharted GDR island for Denmark, the work speaks about the individual destinies affected by failed attempts and heroic ambitions gone awry.

Resistance on the Ice

While continuing the navigation of the exhibition through the constructed and mediated space of Dimitri Gutov's Livshitz Institute, it becomes apparent that not only is his work an efficient tool in re-reading the Marxist aesthetic, but it is also a form of collective survival in the Russian neoliberal and nationalistic winter. Perhaps it sounds like an utopian ideal to mention here the notion recalled by Gutov's initiative in his attempt to recontextualize M. Livshitz's writings and his statement: the ideal of human race is to be in complete agreement. Who else besides Gutov presents M. Livshitz's legacy as a crystallized opposition to the figures of liberal capitalism? This is particularly apparent in Gutov's documentary presented in *MiR* exhibition, in which Russian

artists discuss about the snobbery of pop art which they describe as a movement that is completely based on commerce and its affections. The collective initiative that appeared in the early 1990s under the most hostile environment – the increasing development of the neoliberal system in Russia, is associated with a political “winter” that seems to coincide with our imaginary exploration itinerary. This is not by geographic accident, but rather it is the result of a significant physical and mental experience that resembles the sort of drama of the state parallel to the resistance of Barents' explorers trapped in the ices.



Navigation Tool
Nova Zembla installation
detail

“In this classic method, used most commonly in the open sea, the navigator uses celestial bodies that have been identified and grouped into constellations since ancient times. Celestial navigation makes possible voyages across thousands of miles of unmarked water. However, clouds, fog, rain, snow, mist, or haze, may prevent the essential sightings of celestial bodies.

For celestial navigation the navigator uses a sextant and a chronometer. The astrolabe is an instrument used for measuring the positions of heavenly bodies. It consists of a circle or section of a circle, marked off in degrees, with a movable arm pivoted at the center of the circle. Until the sextant was invented during the 18th century, smaller types of astrolabes were the main instruments used by navigators.

- navigation manual

Visually charted as a constellation of white spheres on a black background, the East Art Map is a longstanding initiative of the Slovenian artist collective IRWIN, a project presented by an IRWIN member, Miran Mohar, at the *Mercury in Retrograde* symposium “What Say These Stones.” Similarly to the multiple expeditions to Nova Zembla in which the Dutch and Russian teams took part in the 1990s – “recovery operations” in search of new artifacts and information – IRWIN's initiative aimed to build up a complex system of orientation through freshly recovered coordinates of art history. “History is not given,” as the EAM editors and project authors say, “it has to be constructed.” The statement follows the principle of a guidebook towards the visual culture of totalitarian and

post-totalitarian societies. The project and its recent publication, *East Art Map*, is the largest contemporary art documentation project ever undertaken on the East. It guides us through the recent reconstruction of history from a collectively authored approach. This is an attempt to balance out the history-making process itself by precisely working with the mechanisms of constructing and mediating realities from a historical perspective. IRWIN deals with what has been “lost” by post-WWII historiography, a strategy associated with the curators' approach to dealing with Lippmann, Rosenthal & Co. affair.

History Revisited

In David Maljkovic's *Scene for a New Heritage 1* and *2* visitors from several decades in the future make a trip to a mysterious silver structure, a monument at Petrova Gora to victims of World War II, which was built in Croatia under the communist regime (designed by Vojin Bakic). What was once a site visited by Croatian school children is now a gleaming shell that had almost been destroyed in the conflicts that raged in ex-Yugoslavia in the 1990s. In the video works, the knowledge about the structure has been lost. In part 1 a group returns to explore its exterior and attempts to decipher this artifact of a lost heritage, while in part 2 a solitary young man returns from even farther into the future and seems to be guided through its cavernous, peeling interior by a magical golden globe. The work speaks to a ruptured, broken history that can no longer be accessed, and a structure from a modernist heritage becomes an alien artifact. Like the recent Dutch expeditions to Nova Zembla, in *Scene for a New Heritage* the protagonists return to a destroyed site to reassemble the past. A sense of loss and fragmentation is pared with images of gleaming futuristic fragments, upon which a new history may be constructed.

David Maljkovic -
Scene for a New Heritage
detail, instalation view



Although the central area of the city was destroyed during the WW2 bombardments, the equestrian statue of the ruler Carol survived till 1948, when it was dismantled by the communists and melted down. From the resulting bronze a statue of Lenin was cast in the late 1940s and installed in front of the "Scânteia" building. After a decision of the Hague Tribunal in the late 1950s the Romanian state was forced to pay reparations to the Mestrovici family for the destruction of two monuments, the first mentioned statue and the another one representing the ruler Ferdinand, which was situated near the Mavrogheni church.

- Excerpt from an article by Gabriela Lupu in the Romanian magazine "Cultura" December, 2006.

Placing Fernando Sanchez Castillo's monumental video *Rich Fat Cat Dies in Chicago* at the very end, on the top floor of *Mercury in Retrograde* brought the cycle of navigation through the labyrinthine exhibition to an archetypal, post-climax downfall – a Hegelian moment of collapse and rage in an eternal historical dynamic. In his film the artist choreographs a range of displays and games that take place around the abuse of a bronze head: a *coup d'état* restaged in a riding ring, in the desert, in the street. Attracted by the spectacle performed by the ritual of political revision, the viewer becomes part of the actions and movements. Consequently, it becomes painfully apparent that the symbols of one deposed regime are removed, only in order to be soon replaced by others. As Fernando Sanchez Castillo's states: "Spanish recent history is trying to eliminate the excess of signs and symbols that characterized Franco's

period from streets. I wonder where they are being stored, and I would like to attempt to see if art can use them as the remnants or as the building blocks for constructing the history oh the current art. Sometimes one needs to reconstruct the memory of events. Art can speak metaphorically to relocate us in the structures of history in a way that other disciplines cannot."

Such an idea finds its antipode in the recent post-socialist reality of Eastern Europe. Here a striking parallel is the current recasting of the statue of the Romanian king Carol I (1839-1914), an equestrian statue that has been destroyed and melted down in 1948 when the Communists seized power. Preserving an ancient ritual, the winners used the bronze to create a statue of Lenin. After a reversal of regime and fortune, the Romanian government is considering reusing the broken remains of the Lenin statue that was toppled in 1989 to recast and reinstall the former statue of Carol.

Novaya Zemlya, Nova Zembla, New Land

Now on the island of Novaya Zemlya, only a few polar bears remain lurking around the meager, being among the few exposed remains of the Safe House. Today, the landscape is dotted with other abandoned structures – the heavy lead containers used as protective shelters for humans during the nuclear tests executed in 1950s by the Russians. On the other side of Nova Zembla the glacial climate preserves the remains of concentration camps dating from Stalin's regime, which are situated near isolated and abandoned Eskimo settlements.

Michael Blum Lipman & Rozental Bank
Instalation view



As we get closer to the end of our journey, it would be an appropriate time to mention the vision of Russian artist Y. Lederman who presented a proposal for the installation of Barents' Relics, which we rejected, both because of its excessively critical statement and the way in which this would reflect on prized cultural artifacts of Dutch history. His idea was to surround the artifacts from Nova Zembla with images of Soviet gulags as a metaphor for the present and a reflection on the current situation of world's historiography / museology, in which the past is used to reaffirm the will and needs of the existing power structures.

Ultimately, we the navigators – the artists and curators – are indeed the prisoners of time. Currently, the History Department of the Rijksmuseum is reconstructing the display of the Nova Zembla collection, and we can only guess about the new look of the updated Dutch historiography. What we know for sure is that the former Dutch symbol of patriotism – invoked as a model of endurance during World War II – will experience a shift in representational accents, and we might discover a new face of the myth in accordance with new contemporary realities. And in the future, as the ice continues to melt, the Northeast Passage may become a shipping route with access rights contested among its bordering countries. Here, it is worthwhile to recall another thought of Boia, who said that "one thing must be understood: there is no objective history, so although we speak about objectivity, in principle we are also talking about its non-existence.

Dimitri Gutov -
Livșig Institut. instalation view

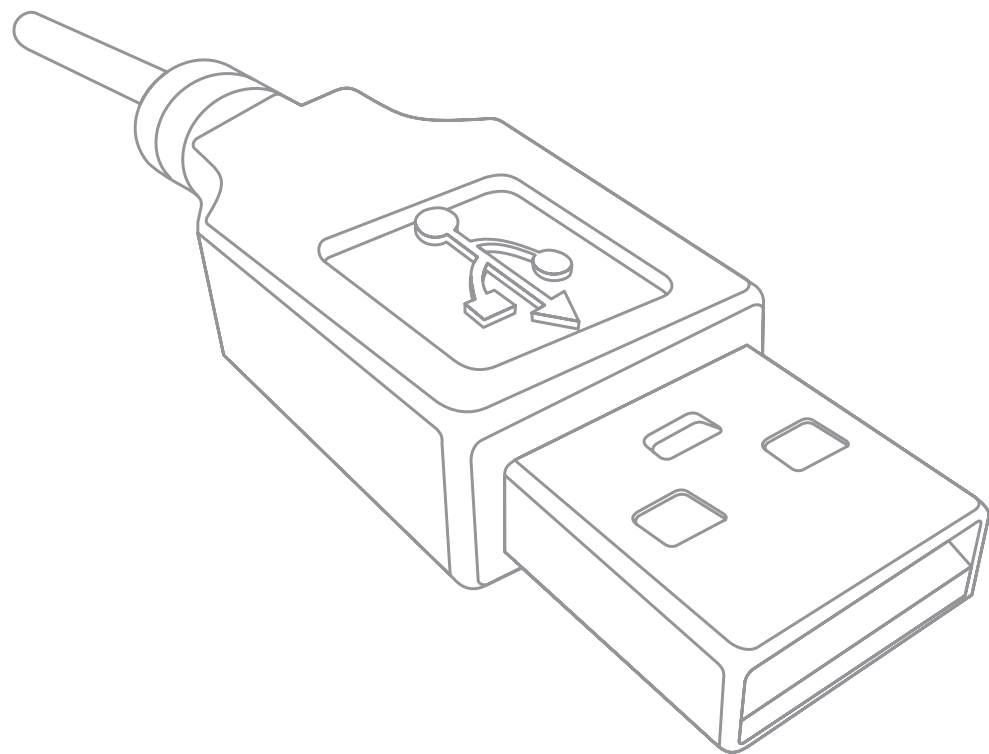


In other words, our era marks the end of the illusion, entertained and amplified by the scientism of the past century. The 'Critical School' was so trustful and aware of the historian capacity to squeeze from the document, or what the Ranke called 'the history as the way it really was' and the Marxist theory with its accurate disposal of the phenomena's into the perfect schema of the evolution of humanity actually are the two highest points reached by the myth of the 'perfect' and objective history."³

[3] *Ibidem*, p.54.

In the context of *Mercury in Retrograde*, the Nova Zembla collection reflects on an expedition to the past where the outcome is uncertain. Overall, as cultural producers and mediators, we see our aim in relation with the members of Barents' expedition. Carrying prints and books on their journey, the explorers were bringing items of their culture to an unknown land in a mission of enlightenment and cultural exchange. Clearly, a group of foreign curators entering into the unknown waters of the Dutch political, historical and cultural context represents a potential for failure in an attempt to research a complexity of history within a contemporary ("western") society. Although this process cannot solve contemporary historical dilemmas, nevertheless it represents an attempt to build negotiation platforms between the individuals for the future achievements. Here, the roles assumed by curators engaged critically in exploration could be best described with a paraphrase of Lucien Febvre's words: "The historian is not the one who knows but the one who searches for..."

Translated by Sorana Lupu



personal local settings.

tinere artiști în context | young artists in context

o serie de evenimente de artă contemporană produse de Galeria Vector din Iași în cadrul proiectului de cultură socială cARTier finanțat de Programul Cultural Elvețian în România – Pro Helvetia SDC

a series of contemporary art events produced by the Vector Gallery in Iași as part of the social culture project cARTier sponsored by the Swiss Cultural Program in Romania – Pro Helvetia SDC

curator: Cătălin GHEORGHE

asistenți / assistants: Alexandru BOUNEGRU, Livia PANCU

Proiectul Personal Local Settings a fost gândit în direcția (in)formării unei platforme de promovare a artei tinerilor artiști ieșeni în contextul necesității de a scana, a înregistra și, eventual, a reconfigura noile moduri de situare, de creativitate și de comunicare ale generației tinere.

Începând cu sfârșitul lunii octombrie 2006, până spre finalul lunii aprilie 2007, Galeria Vector a organizat o serie de evenimente de artă contemporană având ca invitați tineri artiști locali interesați să își expună punctele de vedere asupra condițiilor producerii relațiilor lor cu diferitele sisteme față de care își setează propriile opțiuni personale.

Conceperea unui proiect artistic care să reflecteze asupra condițiilor și aspectelor vieții sociale – ale cărei configurări fabricate sunt determinate de regularizarea intensivă a unor modele existențiale presetate în funcție de puterea de manipulare a nevoii de capitalizare a habitusurilor și convențiilor unor logici culturale și economice guvernate de sistem – presupune semnalarea unei conștientizări, auto-motivări și responsabilizări, în sensul unui răspuns orientat către re-evaluarea vieții cotidiene, care să indice luarea unei atitudini, efectuarea unei re-poziționări, inițierea unei re-situări, și instanțierea unei re-prezentări în opoziție cu acceptarea tacită a canoanelor, clișeele și procedurilor dictate de versiunile standard ale sistemelor.

Personalizarea răspunsului artistic, ca reacție locală tactică la strategiile globale ale sistemelor de producere și mediatizare a valorilor sociale, politice, economice și culturale, impuse artificial de diferitele sisteme de reproducere și redistribuire a cunoașterii și acțiunii, se constituie în funcție de retorica reacționară pe care și-o asumă critic cel ce propune un proiect artistic.

Poziționarea personală în raport cu condițiile locale de co-producție a co-existenței se realizează în funcție de complexa structurare sau simpla orientare a dispozițiilor, preferințelor, observațiilor și protocoalelor de comunicare reactivate vizual.

Conceiving an artistic project that would meditate upon the conditions and aspects of social life – whose fabricated configurations are determined by the intensive regularization of some existential models that are preset according to the manipulation ability of the need to capitalize the habits and conventions of a cultural and economic logic governed by the system – requires the pointing out of an awareness, of a self-motivation and of a responsibility amounting to a response oriented towards reevaluating everyday life, which would indicate the taking of a stand, the performing of a repositioning, the initiating of a replacing, and the instantiating of a re-presentation opposed to the tacit acceptance of the canons, clichés, and proceedings dictated by the standard versions pertaining to systems.

The personalization of the artistic response – as local reaction to the global strategies of the systems that produce and circulate social, political, economical, and cultural values, artificially imposed by the different systems of reproducing and redistributing knowledge and action – is constituted according to the reactionary rhetoric embraced critically by the person who suggests an artistic project.

The personal positioning in relation to the local conditions of co-producing the co-existence is achieved according to the complex structuring or to the simple orienting of the visually reactivated communication dispositions, preferences, observations, and protocols.

The "PERSONAL LOCAL SETTINGS" project was designed to (in)form a promotion platform for the art of the young artists living in Iași, in the context of the necessity to scan, record and possibly re-frame the new positioning, creativity and communication possibilities of the young generation.

From the end of October 2006 to the end of April 2007, Vector Gallery organized a series of contemporary art events, inviting local young artists who showed interest in expressing their points of view regarding the conditions in which occur their relations to the different systems towards which they establish their own personal options.

Setarea zero :sunete și imagini neplanificate

un eveniment realizat de
MORT LA CREIER & Dan BĂSU

Într-o experiență de sunet și imagine prelucrate la interferența dintre DJ-ing și Vj-ing, primul eveniment al sesiunii de setări personale în raport cu convențiile sistemelor de producție și expunere într-o galerie de artă, a adus împreună doi tineri producători de muzică experimentală și text vehiculat ca imagine, în contextul facilitării unei relații de socializare a unui public eclectic.

Cătălin GHEORGHE

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

Dan BĂSU studiază foto-video-multimedia la Universitatea de Arte, Iași. Activează ca VJ și se ocupă cu video performance și instalație video.



Zero Setting :Unplanned Sounds and Images

an event realized by
MORT LA CREIER & Dan BĂSU

Through a sound and image experience processed as an interference of Dj-ing and Vj-ing, the first event of the session of personal settings in relation to the system conventions of production and displaying in an art gallery ,brought together 2 young producers of experimental music and text communicated as image in the context of mediating a social relation of an eclectic audience .

Cătălin GHEORGHE

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.

Dan BĂSU studies photo-video-multimedia at the University of Arts, Iași. He activates as a VJ and deals with video performance and video installation.



FIGHT!

o instalație multi-media realizată de

Liliana BASARAB & Costel CHIRILĂ

FIGHT! comentează cinic invazia vizuală a unei interpelări de stradă și simulează ironic o contralovitură de artă. În oraș, vedem pe stâlpi, pe garduri sau pe clădiri afișe care cheamă la inițieri promise în artele marțiale. În filme, vedem lupte abundente și hiper-realiste între personaje celebre și figuranți anonimi. Cultura urbană și industria cinematografică reproduc surplusuri violente de adrenalină și simulează situații excesive de putere. În lumea artei asistăm la lupte între generații și conflicte între convenții, la escaladarea opozițiilor dintre cei care vorbesc despre inițiere, călcând peste cadavre, și cei care s-au săturat de scenarii prost scrise, setting-uri instalate după reguli și distribuții falsificate. Cu toate acestea, lupta rămâne indecisă și aparent e inutilă. Expoziția e un comentariu social și artistic, caricatural și satiric, cinic și ironic, pe de o parte asupra inflației de imagini și sloganuri din artele marțiale, care apar în stradă și în filme, iar pe de altă parte asupra regulilor exacte de expunere muzeală, pe baza cărora se pretinde că ar ajunge să configureze știința arhivării tematice. Lucrarea video din această instalație multimedia mixează elemente de acțiune și interpretează momente din istoria picturii. Dincolo de agresivitatea promoțională a străzii, de producția violenței patologice din industria cinematografică și de hemoragia cvasi-conflictelor din lumea îngustă a artelor se află un scenariu bulversant cu un final deja consumat.

Liliana BASARAB, artist vizual, trăiește și lucrează în Iași. A făcut parte din promoția 2005-2006 a programului de rezidență Le Pavillon, unitatea pedagogică a Palais de Tokyo, Paris, Franța.

Costel CHIRILĂ, artist vizual, trăiește și lucrează în Iași. A absolvit cursurile Facultății de Arte, Iași, promoția 2006; este co-organizator, împreună cu Ioan Pricop, al minifestivalului de performance și acțiuni de stradă „Azi 12”.



FIGHT!

a multi-media installation by

Liliana BASARAB & Costel CHIRILĂ

FIGHT! is cynically commenting the visual invasion of a street interpellation and is ironically simulating an art counter-stroke. In the city, on the pillars, on the fences or on the buildings walls we can see posters that are calling us to promised initiations in the Martial Arts. In movies, we can see abundant and hyper-realist fights between celeb characters and anonymous. Urban culture and cinema industry are reproducing violent surpluses of adrenaline and simulate excessive situations of power. In the art world, we witness fights between generations, conflicts between conventions, and oppositions between those that are talking about initiation while stepping over dead bodies, and those who are tired of bad written scenarios, normatively installed settings and counterfeited distributions. Nevertheless, the fight remains undecided and)is(apparently futile. This exhibition is a social and artistic comment, a caricatured and satirical one that describes with cynicism and irony the inflation of images and slogans in the imagery of Martial Arts, and on the other hand a comment on the exact rules of the museum kind of display, on the basis of which a science of a thematical archiving practice is pretending to be possibly configured. The video work from this multimedia installation is mixing elements of action and interprets moments from the history of painting. Beyond the promotional aggression from the street, the production of pathological violence from the cinema industry and the hemorrhage of the quasi-conflicts from the narrow artworld, there is a puzzled scenario with an already consumed end.

Liliana BASARAB, visual artist, lives and works in Iași, Romania; in 2005-2006, she participated in the residency programme of the Pavillon / Palais de Tokyo, Paris, France.

Costel CHIRILĂ, visual artist, lives and works in Iași; BA in visual arts at the University of Arts, Iași, 2006. Together with Ioan Pricop he is co-organizing since 2004 the mini-festival of performance and street actions "Today 12".

AUDIO.VIDEO

un eveniment realizat de

Dan BĂSU, Daniela PĂLIMARIU și SILENT STRIKE

Suportul și informația audio-video configurează modul de operare și mediere al noilor medii, care au devenit instrumente de comunicare și expresivitate ale generației tinere. Prelucrând digital și analog elemente simultane de pictură video și coregrafie video, Dan Băsu și Daniela Pălimariu comunică vizual experiența realizării live a unui kit de grafică video în sincronizare cu piesele și fragmentele de muzică experimentală și ambientală performate în galerie de Silent Strike.

Cătălin GHEORGHE

“AUDIO.VIDEO este altceva decât o încercare de a sincroniza componenta audio cu cea video. Performance-ul explorează capacitatea umană de a crea o imagine având ca sursă corporalitatea și expresia umană. Omul digital transformă imaginea omului analogic, dar totul este de fapt controlat de acesta din urmă. Mișcarea sa se subordonează fie unei căutări a luminii și a culorilor, fie stabilirii unei relații profunde cu el însuși. Principiul este acela că fiecare gest generează noi imagini, stabile sau nu; următoarea imagine se naște din prima, o amplifică sau o reduce; nu există imagine finală și nici imagine sigură; ea este mai mult decât un element vizual, devenind senzație organică pentru omul analogic ce caută să o atingă și să o controleze. Acestea nu ar putea fi explorate cu adevărat fără intervenția audio, concepută de Silent Strike, ce reprezintă suportul concret al imaginii, oferind unitate, controlând ritmul. AUDIO.VIDEO nu este doar un experiment bazat pe un principiu tehnologic ce generează imagini. Cele trei componente ale sale (două digitale și una analogică / două vizuale și una audio) se află în inter-dependență permanentă. Orice schimbare a uneia este sesizată de celelalte două care sunt nevoite să reacționeze pentru a se sincroniza. Sunetul generează firesc mișcarea; mișcarea generează culoarea. Ordinea acestora nu este întâmplătoare, ci urmărește o narațiune a sunetului și a imaginii integrate.



Daniela PĂLIMARIU studiază foto-video-multimedia la Universitatea de Arte, Iași. Este interesată de instalație video și performance.

Dan BĂSU studiază foto-video-multimedia la Universitatea de Arte, Iași. Activează ca VJ și se ocupă cu video performance și instalație video.

SILENT STRIKE, muzician, implicat în susținerea și dezvoltarea de proiecte legate de muzica electronică.

www.silentstrike.ro

www.myspace.com/silentstrike

AUDIO.VIDEO

an event organised by

Dan BASU, Daniela PALIMARIU & SILENT STRIKE

The audio-video media and information configure the operation and mediation of new media, which have become the communication and expression instruments of the young generation. Through digital and analogue processing of simultaneous video painting and video choreography, Dan Basu and Daniela Palimariu communicate visually the experience of realising live a video graphics kit synchronised with the experimental and ambient music performed in the gallery by Silent Strike.

Cătălin Gheorghe

“AUDIO.VIDEO is something else than an attempt at synchronising the audio component with the video component. The performance explores the human ability of creating an image starting from human corporality and expression. The digital man transforms the image of the analogue man, but everything is controlled ultimately by the latter. His movement is subordinated either to a search for light and colours, or to establishing a profound relationship with the self. The principle is that each gesture generates new images, stable or not; the next image is born of the first, it amplifies or reduces it; there is no final image and no definite image: it is more than a visual element, becoming organic sensation for the analogue man who tries to touch and control it. They could not be explored thoroughly without the audio intervention designed by Silent Strike, the concrete medium for the image offering unity and controlling the rhythm.

AUDIO.VIDEO is not just an experiment based on a technological principle generating images. Its three components (two digital and one analogue / two visual and one audio) are in a permanent inter-dependence. Any change in one of the components is sensed by the other two, that are forced to react in order to synchronise. Sound generates movement, naturally; movement generates colour. Their succession is not random, but instead it follows a narrative of sound and integrated image.”

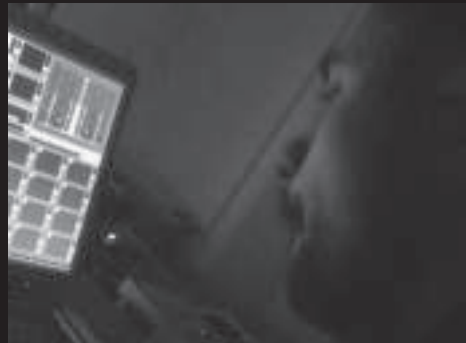
Daniela PĂLIMARIU studies foto-video-multimedia at the University of Arts, Iași. She is interested in performance and video installation.

Dan BĂSU studies photo-video-multimedia at the University of Arts, Iași. He activates as a VJ and deals with video performance and video installation.

SILENT STRIKE, musician, involved in creating and developing electronic music projects.

www.silentstrike.ro

www.myspace.com/silentstrike





HEATER

o instalație multi-media realizată de

Florin BOBU

Instalația multimedia propusă de Florin Bobu, realizată sub forma unor radiatoare-obiect dispuse într-un format minimalist care comunică cu acțiunea performativă din filmul video, se constituie într-un demers critic care conectează o situație actuală la trecutul tratamentului vieții de zi cu zi din perioada ceaușistă. În plină iarnă, caloriferul devenea obiectul unei relații obsesive condiționată afectiv de controlul administrativ al corpului. Se poate reconstitui un trecut care ar redeschide o arhivă emoțională a suferinței și a depășirii ei? Lucrările propuse de artist se aplică sub forma unui comentariu subversiv al unei situații anormale pe care am trăit-o unii dintre noi cu aproape 20 de ani în urmă. Relația specială cu caloriferul sau cu simulacrul acestuia este definită printr-o grijă obsesivă față de dispozitivul ce putea, la momentul acela, substitui o multitudine de nevoi și implicit de a crea o stare de plenitudine.

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

HEATER

a multi-media installation by

Florin BOBU

Displaying a series of objects-radiators in a minimalist format which is communicating with the performative action of the video film, the multi-media installation proposed by Florin Bobu is constituting into a critical approach which connects an actual situation to the treatment of everyday life in Ceaușescu's period. In full winter, the heater became the object of an obsessive relation, affectively conditioned by the administrative control of the body. Could there be any re-enactment of the past which may re-open an emotional archive of suffering and its overtaking?

The works proposed by the artist are applied as a subversive commentary on an abnormal situation that some of us lived almost 20 years ago. The special relation with the heater or with its simulacrum is defined by an obsessive care for this device which, in that moment, was being able to substitute a multitude of needs and thus create a state of fulfilment.

Florin BOBU is born and lives in Tecuci (Romania). He graduated AKI, the Academy of Visual Arts and Design in Enschede (The Netherlands) in 2005. He participated to a series of art events in Rotterdam, Munster and Antwerpen.



RESURSE REDISTRIBUITE

un proiect realizat de
Andrea HAJTAJER în colaborare cu Cristian NAE

Clivajul dintre estul și vestul Europei, identificat la nivelul distribuirii suportului informației de specialitate, produce comportamente excesive de copiere și arhivare automată. Practica fotografică devine o practică de achiziție acumulativă, iar practica comunicării devine o practică a (in)formării unei orientări în cunoaștere. O practică documentar-artistică de circumstanță e dublată de o cercetare artistică în direcția procesării unei informații fotografiate. A rezultat o carte-document care vorbește despre rezistența la limitarea accesului la informație și despre abandonarea, forțată de împrejurări, a funcției fotografiei artistice. Cercetarea documentar-artistică a fost expusă, sub forma unei instalații, în spațiul de lucru al Galeriei Vector. Pentru perioada 14 - 23 februarie 2007, Galeria Vector a împrumutat cartea-proiect a Andreei Hajtajer și a pus-o la dispoziția publicului în cadrul instalației-de-studiu propusă de artistă.

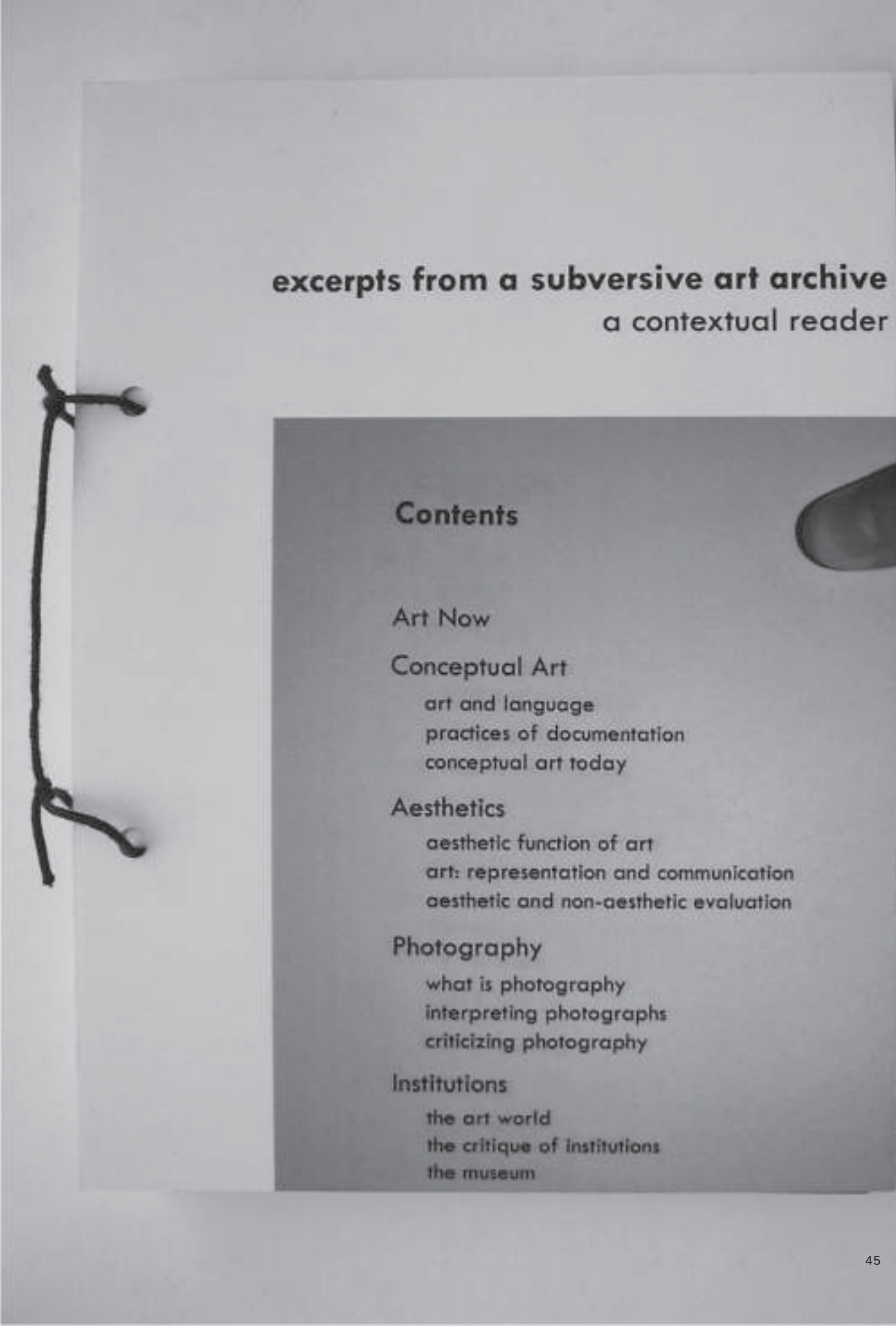
Cătălin GHEORGHE

Procesul educațional artistic constituie nu doar un cadru de modelare autoritară a opțiunilor studenților, ci și un sistem mutual de practici formative și de strategii de cercetare comunicative. În condițiile precarității informațiilor teoretice și ale unei insuficiente pregătiri critice a actului de creație, generată de o politică educațională locală autosuficientă și sterilă, acest proces poate include strategii personale de documentare și practici private de orientare. Tutoriatul informal constituie astfel o formă radicală de curatoriat personal, iar rețeaua de informații construită de student, o formă alternativă de perfecționare profesională. În urma unei colaborări informale desfășurate pe perioada unei burse de studiu la Manchester Metropolitan University, s-a constituit o arhivă privată de cărți, reader-uri și albume de teoria și istoria artei contemporane fotografiate digital, care a fost ulterior procesată într-un simulat reader pentru uz personal. Prin sistemul de structurare a fotografiilor extrase din arhivă, reader-ul își comentează propria sa condiție artistică, chestionând contextul special al utilizării conceptuale a textului și fotografiei.

Andrea HAJTAJER și Cristian NAE



Andrea HAJTAJER, artist vizual, trăiește și lucrează în Iași. A absolvit cursurile Facultății de Arte, Iași, promoția 2007.
Cristian NAE, critic de artă și curator independent, trăiește și lucrează în Iași. În prezent, predă estetică la Universitatea de Arte, Iași.



excerpts from a subversive art archive a contextual reader

Contents

Art Now

Conceptual Art

- art and language
- practices of documentation
- conceptual art today

Aesthetics

- aesthetic function of art
- art: representation and communication
- aesthetic and non-aesthetic evaluation

Photography

- what is photography
- interpreting photographs
- criticizing photography

Institutions

- the art world
- the critique of institutions
- the museum

REDISTRIBUTED RESOURCES

a project realized by

Andrea HAJTAJER in collaboration with Cristian NAE

The split between the Eastern and Western Europe, identified at the distribution level of the specialized information support is producing excessive behaviours for automatically copying and archiving. The photographic practice is becoming an accumulative practice of acquisition, and the communication practice is becoming a practice to (in)form an orientation in knowledge. A circumstantial documentary-artistical practice is doubled by an artistic research for processing photographed information. As a result, there is a document-book that is talking about the resistance to the information access limitation and about the abandonment, due to the circumstances, of the art function of the photography. The documentary-artistic research was displayed, as an installation, in the working space of Vector Gallery. In between February 14 - 23, 2007, Vector Gallery borrowed the project-book from Andrea Hajtajer and will offer it to the public in the frame of the study-installation proposed by the artist.

Cătălin GHEORGHE

The educational artistic process is not only a frame for an authoritarian blanking of student's option, but also a mutual system of formative practices and communicative research practices. Given the precariousness of theoretical information and an insufficient critical training of the creative act, generated by a self-sufficient and sterile local educational politics, this process can include personal strategies of documentation and private practices of orientation. Informal tutorage is thus a radical form of personal curatorship, while the informational network built by the student, an alternative form of professional retraining. Out of an informal collaboration during a scholarship at Manchester Metropolitan University, a private archive of books, readers and albums of theory and history of contemporary art result, digitally photographed and later processed into a simulated reader for personal use. Through the system of structuring the photographs extracted from the archive, the reader comments its own artistic condition, questioning the special context for the conceptual use of text and photography.

Andrea HAJTAJER & Cristian NAE

Andrea HAJTAJER, visual artist, lives and works in Iași. BA in visual arts at the University of Arts, Iași, 2007.

Cristian NAE, art critic and independent curator, lives and works in Iași. Presently teaches as an assistant at the Art University, Iași

24H CYBER-CRUIISING

un proiect realizat de Alex GRIGORAȘ

Intervenția reală în cyber-spațiu presupune o amplificare creativă a simulării. Virtualitatea și realitatea interacționează și se expun reciproc. Însă singurul motiv pentru care nu poți rămâne permanent în mediul virtual ar fi imposibilitatea de a te transpune fizic și a-ți satisface nevoile primare. Imersiunea în spațiul virtual înscrie relația dintre utilizator și avatar într-un scenariu hiperreal, care solicită regândirea instalării în jocul pe computer. Computerul devine mediul legitimat al defragmentării vieții de zi cu zi și al construirii unei alternative prin trăirea plăcerii de a te preumbla.

Cătălin Gheorghe și Alex Grigoraș



Alex GRIGORAȘ, artist vizual, trăiește și lucrează în Iași. În prezent este preparator la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design din Iași.

24H CYBER-CRUIISING

a project realized by Alex GRIGORAŞ

In the immediate reality of the cyber-space, the actions are reset by an immaterial, but factual, relation to different counter-decisional situations. The border experiences, mediated by possible simulations, create a relation between interface's risks and a quasi-virtual series of hyper-real livings. The self-generated absorption of the everyday life is de-compensating the electronic scenarios through an *in situ* construction of a transposition.

Cătălin GHEORGHE and Alex GRIGORAŞ

Alex GRIGORAŞ, visual artist, lives and works in Iaşi. Presently he is a trainer in the Graphics Foto-Video-Multimedia Department of the Faculty of Fine Arts, Decorative Arts and Design, Iaşi.





REPLACING SPACE

un proiect realizat de Lavinia GERMAN

Pornind de la ipoteza luării unei distanțe față de înțelesul concret al termenului de “spațiu public” și evitând confuzia termenului cu cel de “loc public”, înțeles ca spațiu concret, care se conturează fizic și care delimitează spațiile private, proiectul propus definește spațiul public ca pe un context al negocierii ce funcționează pe principiul medierii continue a normelor de relaționare socială. Prin aplicarea sa la cazul de față, un spațiu concret, deja public, galeria de artă, se transformă într-un spațiu public ca metaforă/interpretare artistică, cu acces nerestricționat, zona/suprafața verde având ca primă regulă de funcționare prezența concretă și interpretată a publicului.

Lavinia GERMAN

Orice proiect public consemnează o delimitare. Acest proiect deschide însă un spațiu. Un spațiu al criticii instituționale, un spațiu privat al eliberării, un spațiu public al întâlnirii. Prezența publicului e o condiție politică a funcționării spațiului, o condiție estetică a trăirii sale, o condiție morală a împărtășirii, o condiție logică a comuniunii și o condiție artistică a producerii spontane a evenimentului situării. Locul expunerii devine un pretext al producerii spațiului public, iar comunicarea devine mediul oportun al chestionării unei poetici intermediare.

Cătălin GHEORGHE

Lavinia GERMAN, artist vizual, trăiește și lucrează în Iași. A absolvit Facultatea de Arte, Iași, promoția 2006, în prezent masterand în cadrul aceleiași univesități.

REPLACING SPACE

a project by Lavinia GERMAN

Starting from the assumption of distancing oneself from the concrete meaning of the term "public space" and avoiding the confusion with the term "public place", understood as concrete space, outlined in the physical world and delineating private spaces, the proposed project defines public space as a negotiation context operating on the principle of constantly mediating social relation-forming norms. By applying it to this case, a concrete space, already public, the art gallery, turns into a public space as artistic metaphor/artistic expression, with unrestricted access, the green zone/area having as its first operating rule the audience's concrete and interpreted presence.

Lavinia GERMAN

Any public project records a boundary outlining. This project, however, opens a space. A space of institutional critique, a private space of deliverance, a public space of encounter. The presence of the audience is a political condition for the space to function, an aesthetic condition for its experience, a moral condition for sharing, a logical condition of communion and an artistic condition of spontaneously producing the event of position assumption. The exhibition place becomes a pretext for producing public space, and communication becomes the appropriate medium for questioning intermediate poetics.

Catalin GHEORGHE

Lavinia GERMAN, visual artist, lives and works in Iași. BA in visual arts at the University of Arts, Iași, 2006, presently MA in visual art at the same university.

Mobilizând resursele opoziționalității: *Spațiul public București | Public Art 2007*

Vlad MORARIU

Orizontul de dezvoltare a proiectului a fost anunțat încă de pe acum: el avea să includă o serie de proiecte artistice, dezbateri publice și intervenții mediatică, urmărind confruntarea publicului cu dezvoltările sociale, inițierea dezbaterilor publice și contribuția culturală la dezvoltarea democrației. Cele trei obiective pe care proiectul le urmărește sunt: (1) conectarea Bucureștiului la evoluția artei contemporane internaționale, cu scopul de a genera o conștiință a semnificației sferei publice; (2) instituirea, pe termen mediu, a unei inițiative independente sau a unei instituții pentru arta în spațiul public; (3) realizarea, pe termen lung și permanent, a proiectelor de artă în spațiul public.

Privire fugară asupra spațiului public

Grecii antici ajunseseră să creadă că mișcarea din Universul fizic are loc pentru că fiecare lucru tinde să ocupe locul său propriu acolo unde intră în repaos. Acceptând principiul unei *convenientia universalae*, ceea ce este valabil în fizica obiectelor putea fi extins la mecanica societății. În aceasta, anticul își lua în primire funcția sa de *zoon politikon* și o împlinea prin ocuparea locului său prestabilit în Agora, locul de unde vocea sa se putea face auzită. O voce care își asuma decizia politică, prin aceea că ea avea dreptul de a se re-prezenta, ceea ce înseamnă că gândul putea fi limpede și nemijlocit scos la suprafață.

Agora este mai întâi de toate un nume. Ca nume el trimite în mod direct la purtătorul său, locul pe care noi mai târziu l-am identificat în ruinele Atenei. Și totuși, ca reziduu al timpului, Agora nu ne spune încă nimic. Ea capătă noimă în proximitatea celor mulți, a celor pentru care dreptul de a fi aici însemna dreptul de a fi numărat printre cetățeni. Sensul acestei simplități a referinței vine din aceea că grecul cetățean se leagă de Agora în mod firesc: numele Agorei devine supra-numele său.

Ca antiteză istorică a anticilor, noi am făcut din Agora un concept; am redefinit-o, numind-o spațiu public. Dar prin aceasta ceva rămâne deja în urmă. Sfera publică nu mai este un nume, ea a devenit o încercare de a descrie un spațiu în care noi ar trebui să ne găsim locul firesc, dar pe care îl pierdem mereu din vedere. Aici nu e vorba doar de a descrie fluxurile de comunicare, ci și de nevoia unei societăți complicate de a-și acorda privilegiul unei teorii normative care să îi regleze mecanismele. În normă, sfera publică este gândită în termenii unui spațiu comun de comunicare ce presupune generarea opiniei publice în

modalități validabile politic și moral. În același timp, conceptul normativ este prevăzut cu o forță capabilă de a genera schimbarea politică, prin mobilizarea opiniei publice ca forță politică decisivă.

Spațiul public este un concept cu o intensiune normativă. Cu toate acestea, o întrebare asupra extensiunii sale ne pune astăzi într-o imposibilitate practică: noi suntem martorii privilegiați ai dispariției sale. În capitalismul târziu sau în neo-capitalismul post-comunist, spațiul public a devenit arena de luptă a actorilor acumulării de plus-valoare. Spațiul public este privatizat, închiriat, ocupat abuziv, vândut. În aceasta recunoaștem poziția din ce în ce mai slabă a sferei publice în raport cu puterea suverană căreia i se adresează și pe care o provoacă în ultimă instanță; altfel spus, asistăm la dezavuarea crescândă a criticii ca vehicul al generării de subiectivitate.

A face vizibil: proiectul de artă contemporană

Suntem astăzi re-re-prezențați, ceea ce înseamnă prezențați în mod indirect, distorsionați în alegerile noastre, iar vocile noastre se aud slab. Pentru a da voce gândului tău e nevoie să lupți, dar lupta a devenit deja neatractivă; în definitiv, nu mai e vorba decât de simularea unei vieți normale, în care fiecare mimează participarea la politic. În chiar nucleul acestei simulări cultura imaginii și-a asigurat hegemonia, spațiul dezbaterilor desubstanțializat mutându-se în studioul de producție al talk-show-ului. Simularea normalității ține în frâu energii subterane, dar chiar și astfel au loc deraieri, cazuri în care spațiul public nu mai reușește să producă raționalitate și valori morale, ci dimpotrivă răul social. Sunt mulți cei pentru care această simptomatică indică necesitatea regândirii acestui concept.

Fragmentarea este astăzi condiția *sine qua non* a economiei neo-liberale. Ea ține de dinamica relației sofisticate dintre cerere și ofertă, dintre ofertant și cumpărător, dintre producătorul de dorințe și subiectivitatea comodificată. Acest lucru are consecințe directe asupra spațiului public: nu numai că acesta este sfârșit în micro-spații, dar el generează în același timp pesimismul unui sfârșit al istoriei, generat de absența adversarului vizibil (fie că acesta era tradus în diviziunea dintre est și vest, dintre comunism și capitalism etc.). Hedonismul noului mileniu creează tipologii umane diferite; expansiunea globală brutală a capitalului fără granițe dă naștere fie susținătorilor necritici, fie oponenților convinși.

Pentru o țară aflată în tranziție, așa cum este România, aceste probleme apar în cel mai dramatic mod posibil. O simplă vizită în București poate confirma oricând acest lucru. Nu poți scăpa de impresia unei curse contra-cronometru în care fiecare este prins fără voie: ceea ce erau recunoscute în mod tradițional ca locuri publice dispar subit, înghițite în malaxorul creșterii economice (domenii publice privatizate abuziv, publicitatea agresivă) sau al politicii emoționalizate (spațiile revoltelor transformate în locuri ale băilor de mulțime electorale). Rezistențele sunt locale, făcându-se greu auzite, atunci când nu își pierd substanța prin transformarea în scandal promovat mediatic.

Întrebării „ce este de făcut?” îi poate da răspuns proiectul de artă contemporană. Ca mijloc al creației și al criticii, proiectul de artă poate face vizibile o serie de lucruri și își poate alege în chiar spațiul public locul de desfășurare, a cărui performativitate este judecată în funcție de discuțiile critice pe care le generează în anterioritatea sau posterioritatea evenimentului artistic. E vorba mereu de încercarea de a asigura hegemonia asupra

simbolicului și a imaginarului culturii critice și de a furniza legitimitate subscenelor de opoziție. Un proiect care și-a propus generarea tocmai a acestor tipuri de reacții critice este cel curatoriat de Sabine Hentzsch și Marius Babias, *Spațiul public București | Public Art 2007*.

Acest proiect pilot a fost lansat pe 20 aprilie 2007 la București, prin intermediul unei mese rotunde la care au participat, printre alții, Michael M. Thoss (Allianz Kulturstiftung), Horia Roman Patapievici (ICR), artistul Olaf Metzel, Timotei Nădășan (directorul editurii Idea Design & Print) etc. Orizontul de dezvoltare a proiectului a fost anunțat încă de pe acum: el avea să includă o serie de proiecte artistice, dezbateri publice și intervenții mediatice, urmărind confruntarea publicului cu dezvoltările sociale, inițierea dezbaterilor publice și contribuția culturală la dezvoltarea democrației. Cele trei obiective pe care proiectul le urmărește sunt: (1) conectarea Bucureștiului la evoluția artei contemporane internaționale, cu scopul de a genera o conștiință a semnificației sferei publice; (2) instituirea, pe termen mediu, a unei inițiative independente sau a unei instituții pentru arta în spațiul public; (3) realizarea, pe termen lung și permanent, a proiectelor de artă în spațiul public. 2007 este un an pilot, iar artiștii care au luat parte la acest experiment au fost: Mircea Cantor, Anetta Mona Chișa / Lucia Tkáčová, Nicoleta Esinencu, H.arta, Daniel Knorr, Dan Perjovschi și Lia Perjovschi. Proiectul s-a dezvoltat pe mai multe layere, incluzând aici lansarea unui website, însoțită de un nou panel de discuții, invitarea unor artiști în rezidență în România, fapt care a permis dezvoltarea unor proiecte de lungă durată, editarea unor cărți într-o colecție nouă la editura Idea Design&Print, colecția „Public”, și, în fine, lansarea unor proiecte artistice în spațiul public din București.

Tematizând publicul

Într-o serie de conferințe ținute la BBC pe la începutul anilor '90, Edward Said își propusese să abordeze tema necesității prezenței intelectualului în spațiul public. De-a lungul a patru astfel de intervenții, Said situa intelectualul în sfera opoziționalității, ca o componentă necesară a unei dialectici capabilă să conducă spre progres social. Figura intelectualului veritabil era mai degrabă asociată cu cea a revoltatului, a rebelului și a renegatului. Cultura scriiturii și a dezbaterilor de idei erau investite astfel cu rolul fundamental pentru generarea unei comunități critice, ca garant al „vieții bune” a unei societăți.

În România, sfera opoziționalității reprezentată de cultura scriiturii critice se cristalizează timid. Platforme și inițiative singulare în acest sens, încercând să nu se lase compromise de industria de *lifestyle*, care estetizează eliminând substanța, au probleme în a-și asigura accesibilitatea, tocmai pentru că refuză logica marketingului și a cosmetizării. În cazul proiectului *Spațiul public București | Public Art 2007* a fost mai degrabă vorba de o strategie inversă: a crea breșe în arealul socialului prin asigurarea prezenței în mijlocul unor purtători de mesaj ușor accesibili. Proiectul a coborât în stradă dezbaterile de idei și luările de poziție, în paginile a două reviste de cultură, *Observator cultural* și *Suplimentul de Cultură*. Intenției de a sublinia prin comparație (cazurile spațiilor publice occidentale sau cele din fosta Iugoslavie), de a analiza critic și de a lua poziție i-au răspuns Ciprian Mihali, Ovidiu Țichindeleanu, Oliver Marchart, Simon Sheikh, Boris Buden, Marius Babias, Suzana Milevska, Alina Șerban, Timotei Nădășan.

În mod tradițional, artiștii și reprezentanții științelor sociale sunt percepuți ca făcând parte din sfere autonome, care pot produce aceleași efecte prin mijloace

de expresie deosebite. Opoziția era în acest caz cea dintre carte și lucrarea de artă ca purtători diferiți ai mesajului critic. O suprapunere a acestora două care să meargă până la identificare ne apare mai curând ca o excepție decât o regulă. Colecția „Public” a editurii Idea a acceptat această provocare, generând ea însăși o colecție singulară în peisajul publicistic românesc și poate și în cel european, prin inițiativa editării „cărților de artist”. Să stăruim o clipă în preajma acestei sintagme cu o întrebare asupra semnificației sale.

Tocmai pentru că autorul acestei cărți nu este unul tradițional, acest tip de carte iese din canoanele clasice. În același timp ea are pretenția de a fi altceva decât un catalog, fie el ca suport care să documenteze o lucrare sau o expoziție. Cărțile de artist din colecția „Public” s-au oprit undeva la mijlocul drumului: ca și cartea tradițională, cartea de artist are intenția de a genera un anumit tip de conștiință socială și, în genere, un anumit tip de cunoaștere. În același timp, producerea acestei cunoașteri are loc prin reinventarea instrumentelor analitice; în fond, este vorba de un alt fel de analiză și sinteză generată însă de această dată prin articularea resorturilor subiective ale artistului. O cunoaștere ale cărei idei sunt puse în circulație mai mult de către imagini și mai puțin de către cuvinte. Astfel a fost booklet-ul și lucrarea „Dialectics of Subjection” ale Anettei Mona Chișa/Luciei Tkáčová, o privire ludică aruncată asupra modurilor de apropiere a politicului, publicația-inventar „Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis (1985-2007)”, a Liei Perjovschi, care marchează punctul de început al unui proces de redefinire pentru arhiva colectată de artistă, cartea „Postmodern ex-comunist” produsă de Dan Perjovschi, care cuprinde desene și grafitti-uri incluse în ultimele sale prezențe expoziționale, cartea de artist „Tăcerea mieilor”, a lui Mircea Cantor, care comentează situația unei practici sociale prinsă între imovabilitatea tradiționalului și restricțiile impuse de aderarea la structurile instituționale europene, prima apariție editorială a Nicoletei Esinencu pe piața din România cu „A(11)Rh+”, acte de „subversiune performativă” deja reprezentate pe multe din scenele Occidentului, și publicația grupului H.arta „H.arta 2008”, de fapt o agendă a cărei inovativitate constă în aceea că datele cuprinse în ea fac în multe cazuri trimitere la evenimente cu semnificație aparte pentru istoria noastră recentă. O publicație aparte este cea a lui Daniel Knorr, care se intitulează chiar „Carte de artist”. Knorr a produs 300 de exemplare unicat, între paginile sale adunând fragmente de gunoarie din diferite părți ale României, care satisfac criteriile estetice ale unei lucrări de artă prin aceea că, aflate sub o presiune de 150 de tone, micile artefacte lasă urme vizibile în paginile cărții, configurații ale unor contingente spațiale transmutate într-o narațiune a timpului nostru care a fost, dar carte care reușește în același timp să producă un act de reflecție asupra a ceea ce noi degajăm, a ceea ce noi lăsăm în urmă, a ceea ce noi nu mai folosim, în ultimă instanță, asupra reziduurilor ființei noastre. În sfârșit, noua carte a lui Marius Babias, „Recucerirea politicului. Economia culturii în societatea capitalistă”, este o colecție de eseuri ce propune re-vizitarea unor teme pe care teoreticianul le-a abordat în cărțile anterioare, dar și teme de reflecție noi, legate de punctele de contact dintre practica curatorială și teoretică, artă și societate.

Intervenții: apropierea imaginii

În 1992 W.J.T. Mitchell, raportându-se la mult mediatizata „linguistic turn” din mediul filosofiei analitice a anilor '60, anunța în revista *Artforum* că trăim vremurile unei schimbări de paradigmă în științele umane și ale culturii, prin care imaginea înlocuiește semnul ca obiect de studiu al acestora. E timpul unui „pictorial turn”, spunea Mitchell. Dar deja simptomatice acestei schimbări de paradigmă era dată în analizele situaționiștilor. În *Societatea spectacolului*, Guy Debord scria că „în societățile unde predomină condițiile moderne de producție,

tot ceea ce înseamnă viață se prezintă sub forma unei imense acumulări de spectacole. Tot ceea ce era trăit în mod direct a fost mutat și transformat în reprezentare. [...] Spectacolul nu este o colecție de imagini, ci o relație socială între oameni, mediată de imagini.” Prin aceasta Debord definea spectacolul ca pură afirmare a aparenței, o afirmare a vieții sociale ca pură aparență. Critica ce avea ca obiect spectacolul îl demasca pe acesta ca negație a vieții, o negație care devenea vizibilă. Viața transpusă în reprezentare este viața ucisă. O neliniște similară vom găsi la Mitchell: dacă schimbarea de paradigmă trimitea la faptul că relațiile sociale sunt acum mediate de imagini, apelul său atrăgea atenția asupra faptului că noi încă nu am înțeles structura și funcționalitatea lor, relația lor cu limbajul și modul lor de acțiune asupra observatorilor și asupra lumii. Analiza lui Mitchell se îndrepta înspre găsirea unui punct de contact între iconologie și ideologie, înțelegând ideologia în termenii unei iconologii care diagnostichează (o aplicație a lui Althusser asupra lui Panofsky).

Situarea discursului iconologico-ideologic în proximitatea celui despre spațiul public ar putea avea consecințe importante pentru constituirea unei arheologii a individului contemporan. În istoria postcomunistă a României am putea identifica un număr de oportunități pentru a realiza o asemenea analiză. Prima dintre ele ar fi poate experimentul transmisiunii la televizor în timp real a Revoluției Române, care de altfel a devenit obiectul de lucru al de acum faimoasei lucrări „Videograme dintr-o revoluție” a artiștilor Andrei Ujică și Haroun Farocki. Un al doilea asemenea prilej ar fi cel al circulației imaginilor mineriadelor, cu consecințe iremediabile asupra neîncrederii în configurația spațiului public și asupra relațiilor sociale în România post-decembristă. Leziunea iremediabilă produsă asupra cortexului social, cauza unei percepții de sine alterate, a devenit obiectul de analiză al lucrării „Istorie / Isterie” realizată de Dan Perjovschi în fața Facultății de Arhitectură din București, locul unde s-a consumat ultimul episod al luptei de clasă din istoria României. Dan Perjovschi ne-a oferit o lucrare mută, în alte cuvinte spus, ne-a oferit imagini mute, statui vivante închipuind două personaje imersate deja în atemporalul memoriei colective, un student și un miner, care au încremenit timp de o săptămână (15-

22 septembrie 2007) în același loc, în aceleași poziții, în același cod al aducerii aminte: cele două personaje față-către-față, spate-către-spate, violența unuia asupra celuilalt și acceptarea mută în fața forței brute. Jocul de cuvinte din titlul lucrării lui Dan Perjovschi ascunde de fapt cezura dialectică a conștiinței unui observator imaginar, pentru care consemnarea textuală ar trebui să obiectiveze o privire lucidă a faptelor, faptul care devine text, textul care devine istorie, dar care este subminat de imagine, cea care creează nebunia, percepția falsă, conștiința falsă, isteria și, în final, inevitabilul. Lucrarea lui Dan Perjovschi are menirea de a deparazita imaginea și de a o restitui unui circuit simbolic normal; ea devine inofensivă, iar recuperarea sa are scopul de a vindeca amnezia de dată recentă instalată chiar printre cei care odinioară au devenit victime.

Pe același traseu dar cu o altă optică se instalează lucrarea artistei Anetta Mona Chișa. Și totuși aici nu este vorba despre o conștiință falsificată prin prezența imaginii, ci mai degrabă de reacția împotriva unei conștiințe adormite, sedate de repetitivitatea și similaritatea imaginilor care inundă bazinul spațiului social. De-a lungul lunii iunie, lucrarea de numai 45 de secunde a artistei a putut fi vizionată pe *billboard*-uri, spații de expunere publicitare din mall-uri și în deschiderea filmelor din programul unor cinematografe. Această intervenție video poate fi interpretată ca o reacție inversă la publicitatea instalată în spațiul public: îi împrumută agresivitatea și violența, subversiunea prin seducție, forța performativă. Mesajul se instalează neașteptat: cel ce vizionează așteaptă docil invazia mesajului publicitar, însă nu primește decât imaginea unei tinere care îl privește cu ostilitate și care îl întreabă pur și simplu „What the fuck are you staring at? What the fuck are you looking for here?”. Performance-ul singurului personaj din acest video reproduce doar simularea unui atac; de fapt el se refuză prin învăluire, un refuz care pornește dinspre imagine pentru a genera o reacție similară la nivelul conștiinței privitorului. Imaginea nu se mai lasă privită și prin aceasta nu face decât să construiască o rezistență neînduplecată la oricare tentativă de control. Ea elimină posibilitatea de a fi utilizată ca mijloc, devenind punct terminus în sine, refracție ce determină reflecție.



Intervenții: instituții emergente

Dacă spațiul public trebuie reevaluat și reconceptualizat, atunci punctul proximal este cel al instituțiilor. E vorba aici de demascarea celor deja anchilozate și, prin aceasta, devenite nefuncționale, dar și de instituirea colectiv-intențională a unora noi. Dincolo de suportul concret, instituțiile au nevoie de legitimare colectivă pentru a exista. Ceva devine o instituție numai dacă este reprezentat, recunoscut și, prin aceasta, legitimat ca atare. O întrebare venită din imboldul de a chestiona avatarurile structurale ale instituțiilor a animat proiectul „Tramvaie și instituții” al artistului Daniel Knorr. Timp de o lună, începând cu 15 septembrie patru tramvaie au putut fi văzute circulând pe liniile Bucureștiului purtând cu sine mărcile vizuale a patru instituții creditate cu cea mai mare încredere de către populația României: Biserica Ortodoxă Română, Armata, Poliția și Societatea Crucii Roșii. Suportul actului artistic e determinat de nevoia chestionării acestui fapt certificat de sondajele de opinie și considerat neproblematic. A călători cu tramvaiele lui Daniel Knorr devine un prilej de a răspunde la câteva întrebări simple: ce înseamnă că sunt purtat de Biserică? (asemeni, sunt eu purtat de instituție sau de Casa lui Dumnezeu?) Cum am ajuns să fiu închis în vehiculul Poliției? Care îmi sunt șansele de supraviețuire în

această ambulanță recondiționată a Crucii Roșii? Devin țintă în acest vehicul al armatei și, mai ales, pentru cine lupt(ăm)? Proiectul lui Daniel Knorr își regăsește semnificația deplină doar ca moment al unui act de reflecție născut în conștiința călătorilor săi. Altfel, obiectele artistului, care nu vin în întâmpinarea unei nevoi de ornamentare a spațiului public (ca pete de culoare în câmpul vizual ele sunt seci și neatractive) rămân la calitatea lor de simple obiecte. Ca preludiu al neliniștii, tramvaiele lui Knorr problematizează contradicțiile ascunse în spatele acestor instituții: între tradiționalism și modernism, între dileme geo-politice și izolare, între neputința și dorința de a oferi „siguranță și încredere”, între viață salvată și valoarea sa monetară. Dincolo de toate aceste dileme alienante, în proiectul lui Daniel Knorr instituțiile coboară din nou în stradă, în sfera publică. Ceea ce artistul face este nimic altceva decât gestul simplu al returnării lor către oameni.

O simplă curiozitate inițială, ce putea fi satisfăcută cu mijloacele modeste ale unui aparat foto analog, s-a transformat ulterior pentru Mircea Cantor într-o oportunitate de analiză și comparație pe termen lung. Lucrarea sa video „Tăcerea Mielor” s-a concentrat asupra unei practici pe cale de dispariție, cea a tăierii mielilor în piețele orașelor, în pregătirea sărbătorii pascale. Lucrarea ter,





abundă în imaginea însângerată a animalelor sacrificate, însă concluzia se lasă totuși așteptată. Încă un *work in progress*, „Tăcerea Mieilor” prefigurează momentul critic dar încă nu îl împlinește. Există analogia cu universul lui Hanibal Lecter, însă nu identificăm călăuza care să ne spună încotro trebuie să ne îndreptăm. În lipsa punctelor de sprijin, tentația e cea de a căuta dincolo de drama celor pentru care a crește aceste animale și a le sacrifica devine un mijloc de existență, dramă cauzată de impunerea unor noi reglementări României de către structurile europene. În spatele întrebării adresate de către artist „Cum vedeți viitorul acestei practici?” rămâne imaginea mieilor care, muți, se îndreaptă spre tăiere.

Contribuția Liei Perjovschi a venit sub forma confirmării unei practici deja devenită obișnuită în Occident: aceea a *open studio*-ului. Pentru opt ore în fiecare zi, timp de o săptămână, ușa atelierului artistei a rămas deschisă oricărei priviri curioase asupra conținutului arhivei la care Lia Perjovschi lucrează de 22 de ani. Pentru mediile artistice din România, *Arhiva de artă contemporană / Centrul de analiză a artei* (CAA), care pentru o vreme va intra într-o fază de renegociere cu sine însăși / însuși, nu mai are nevoie de nici un fel de prezentare. Să spunem însă că prin încercarea acestui experiment, al *open studio*-ului, prin faptul că arhiva se deschide spațiului public, CAA devine un mediu al producției de cunoaștere și al *sharing*-ului de informație și, în același timp un proces inițiat nu sub forma încercării unei noi muzeificări, ca tentativă de creare a unui spațiu public clasic, ci mai degrabă sub cea a sondării continue, a revizitării și re-evaluării tematicе, în fine, sub forma reconceptualizării și re poziționării strategice în regiunile nou deschise ale artei contemporane.

Intervenții: rezistență și revoltă

La ultimul *gay fest* a avut loc un eveniment neobișnuit pentru spațiul public românesc, devenind o premieră pentru cel mediatic: contra-demonstrația mișcării extremiste „Noua Dreaptă” a întâmpinat rezistența unui grup de gherilă urbană, o variantă a germanei Antifa. Era poate primul semn că în România încep să se cristalizeze microsfele ale rezistenței, adevărate comunități critice alternative. Proiectul grupului H.arta este cu atât mai inovativ cu cât el și-a propus să creeze conexiuni între diferite astfel de voci subterane, într-o continuare firească a unei inițiative mai vechi, cea de a realiza o imagine proces



omogenă „despre noi și ceilalți”, plecând de la teme sensibile pentru societatea românească. Având patru puncte de orientare în tematicile postcomunismului, feminismului, educației și display-ului, și ca urmare a unui proces intens de cercetare și documentare, cele trei artiste (Maria Crista, Anca Gyemant, Rodica Tache) au invitat timp de o lună în spațiul Ordinului Arhitecților Români, devenit *project space* H.arta, aceste grupuri de activiști din spațiul public românesc și internațional având scopul de a construi un corp de dezbateri ale căror concluzii comune vor fi făcute cunoscute opiniei publice în diverse forme (comunicate, postere, flyere etc.). Intenția de a construi o viziune a rezistenței vine astfel să întâmpine perspectiva unui spațiu public aflat în refugiu, subiect al violențelor simbolice și structurale.

Tot din perspectiva rezistenței a vorbit inițiativa lui Șerban Sturduza și a lui Virgil Scripcariu, cea a unei întâlniri cu o livadă de cireși moartă. „hot art 6 / Peisaj în curtea din dos a orașului” e povestea unei recuperări și a protestului mut. Recuperarea e de fapt gestul simbolic al celor doi de a salva urmele unei constelații moarte, cea a livezii de cireși tăiată pentru ca în locul ei să se construiască un nou centru comercial. Protestul e chiar cel al trunchiurilor, mut în urma vieților lor ucise, mut în urma deșertificării spațiului verde, dar totuși prezent ca survenire în baricada imaginară pe care ele o constituie. 419 forme pietrificate devin echivalentul a 1676 vieți noi care ar putea să vină (pentru fiecare copac tăiat, patru copaci nou plantați într-un parc, pe marginea unui lac, oriunde), dar care încă întârzie. Acțiunea e poate un conciliu funerar, dar care se sustrage mereu performării ultimului serviciu.

Se merge către miezul problemei, adânc, tot mai adânc, dincolo de simularea pacificării, dincolo de clamarea anulării diferențelor, pentru ca analiza să răstoarne un răspuns indezirabil: grupa și culoarea sângelui. Personajele din „A(II) Rh+”, piesa Nicoletei Esinencu, și-au început istoria prin a fi simple voci: „Țara mea este cea mai frumoasă țară din lume / [...] Propun să găsim o țară, să plătim o țară, în care să emigreze toți țiganii / bulgarii / maghiarii / americanii / arabii / rușii / nemții din țara noastră.” Locul nu a contat: a fost doar o întâmplare că evenimentul s-a consumat pe strada Lizeanu, la fel de bine ar fi putut fi pretutindeni. Aici a existat un gard de tablă care separa pe cei ce ascultă de cei ce vorbesc. Cei din urmă s-au închis în curtea unui punct de colectare a fierului vechi. Între ei, Denisa nu este actriță profesionistă, ci unul din rromii



care locuiesc în această zonă. Pentru ea a face parte din „A(II) Rh+” nu a mai presupus gestul simulării, ci chiar pe cel al repetării vieții de zi cu zi. Acceptarea ei devine deja semnul respingerii unei atribuiri: o dublă negativitate – aceea de a fi un rrom care protestează chiar împotriva lui însuși – se transformă într-o pozitivitate. Denisa s-a deconstruit cultural pe sine și a devenit un simplu cetățean. Dincolo de gard spectatorii nu pot decât să asculte, dar și pentru ei a survenit explicit același rezultat: rasismul devine un *alien*, pentru că, fără față, el este inuman. Așteptarea de a vedea chipuri, nervoasă la început, devine liniștită; abia când nimeni nu mai așteaptă cei doi ies afară din curte și încep să își facă traseul lor obișnuit prin cartier. De data aceasta însă nu mai colectează fier vechi, ci privirile curioase ale locatarilor din blocurile învecinate, întrebări tăcute, o curiozitate care devine normalitate pentru o săptămână. Pelerinajul „A(II) Rh+” se repetă în fiecare zi, doar obiectul zilei de ură generală se schimbă. Indivizibilul majorității se separă în micro-diviziuni.

În loc de epilog...

o așteptare. În urmă a rămas o documentare, o serie de cărți care așteaptă să fie digerate, debateri ale căror concluzii au rămas deschise și oamenii obișnuiți confrunțați cu situații noi. S-a consumat primul episod, îl așteptăm pe următorul.

Mobilizing the resources of oppositionality: *Spațiul Public București | Public Art 2007*

Vlad MORARIU

The development scope of the project has already been declared: it was going to include a series of artistic projects, public debates, and media interventions focusing on confronting the public with the social developments, the initiation of public debates, and the cultural contribution to the development of democracy. The three main objectives of the project were: (1) to connect the city of Bucharest to the international contemporary art trend, with a view to generating awareness regarding the significance of the public sphere; (2) to establish a medium term independent initiative or institution dedicated to public space art; (3) to achieve a long term and permanent implantation of art projects in the public space.

A swift survey of public space

Ancient Greeks had come to believe that movement in the physical universe takes place because every thing aspires to fill its own place where it reaches a state of inertia. If we were to accept the principle of a *convenientia universalae*, we could extend what is true for the physics of objects to the mechanics of society. In this society, the ancient Greek undertook his function of *zoon politikon* and fulfilled it by taking his predetermined place in the Agora, a place where his voice could be heard. It was a voice that took responsibility for the political decision, by the fact that it had the right to re-present itself, which meant that thought could be brought to light in a clear and immediate manner.

Agora is first and foremost a name. As such, it refers directly to its owner, the place that we have later identified on the ruins of Athens. Nevertheless, as a time residue, the Agora does not tell us anything yet. It makes sense in the proximity of the many, of those for whom the right to be here meant the right to be one of the citizens. The significance of this simplified reference comes from the fact that the Greek citizen was connected to the Agora in a natural way: the name of the Agora became his surname.

Placing ourselves in a historical antithesis with the ancient, we turned the Agora into a concept; we redefined it by naming it public space. But by doing this, something was already left behind. The public sphere is no longer a name; it became an attempt to describe a space where we are supposed to fill our natural place, but that we always let out of our sight. It is not a question of describing communication fluxes, but of a complicated society that needs to grant itself the privilege of a normative theory regulating its mechanisms. In the norm, the

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.

public sphere is perceived in terms of a common communication space that implies the generating of public opinion in ways that are susceptible of being validated politically and morally. At the same time, the normative concept is endowed with a force capable of generating political change by rallying the public opinion as a decisive political force.

Public space is a concept having normative intension. Nevertheless, a question regarding its extension subjects us nowadays to a practical impossibility: we are the privileged witnesses of its disappearance. During late capitalism and post-communist neo-capitalism, the public space has become a battlefield for the actors bent on acquiring surplus value. Public space is privatized, sublet, illegally occupied, or sold. We recognize in this the more and more feeble stand of the public sphere in relation to the dominant power that it addresses and ultimately challenges; in other words, we witness the growing disowning of criticism as vehicle for generating subjectivity.



Making visible: the contemporary art project

We are today re-re-presented, which means that we are presented indirectly, that we are distorted in our choices, and our voices can barely make themselves heard. In order to give voice to one's thought, one needs to fight, but the fight has already become unappealing; after all, all that is left is the simulation of a normal life, where everyone fakes participating to the political. In the very nucleus of this simulation, the culture of the image secured its hegemony, and the de-substantiated space for debate has moved to the production studio of the talk show. Simulating normality contains underground energies, but even then derailments happen to occur, situations in which the public space no longer succeeds in producing rationality and moral values but on the contrary generates social mischief. For many people this list of symptoms points to the necessity to rethink this concept.

Fragmentation is today the sine qua non condition of neo-liberal economy. It is associated to the dynamic of the sophisticated relationship between demand and offer, between supplier and buyer, between the desire producer and the ease-loving subjectivity. This has direct consequences upon the public space, which is not only broken into micro-spaces, but also brought to generate the pessimism of an end of history springing from the absence of the visible adversary (which was incarnated in the opposition between East and West, between communism and capitalism, etc.). The hedonism of the new millennium gives rise to different human typologies; the brutal global expansion of boundless capitalism creates either uncritical supporters, or ardent opponents.

For a country going through a transition period, like Romania, these problems occur in the most dramatic way possible. A simple visit to Bucharest can confirm it any time. One cannot escape the feeling of witnessing a speed race with unwilling participants: the places traditionally acknowledged as being public disappear abruptly, engulfed by the kneader of economic growth (public domains privatized illegally, aggressive advertising) or of emotionalizing policy (places of rebellion turned into privileged spaces for electoral crowd-bathing). The resistances are local and have a hard time making themselves heard, mostly when they do not lose their substance by turning into media-promoted scandals.

The contemporary art project is capable to answer the question "What to do?". As instrument of creation and criticism, the art project can make visible a number of things and can choose to take place in the public space, whose performance qualities are assessed according to the critical debates it generates in the time lapse before or after the artistic event. It is always an issue of trying to ensure the hegemony upon the symbolical and upon the imaginary of critical culture and of supplying legitimacy to the opposition sub-scenes. The project managed by Sabine Hentzsch and Marius Babias and entitled *The public space Bucharest | Public Art 2007* focuses upon generating this very type of critical responses.

This pilot-project was launched of the 20th of April 2007 in Bucharest and was inaugurated by a roundtable to which participated, among others, Michael M. Thoss (Allianz Kulturstiftung), Horia Roman Patapievici (The Romanian Cultural Institute), the artist Olaf Metzel, Timotei Nădășan (the director of the Idea Design & Print publishing house), etc. The development scope of the project has already been declared: it was going to include a series of artistic projects, public debates, and media interventions focusing on confronting the public with the social developments, the initiation of public debates, and the cultural contribution to the development of democracy. The three main objectives of the project were: (1) to connect the city of Bucharest to the international contemporary art trend, with a view to generating awareness regarding the significance of the public sphere; (2) to establish a medium term independent initiative or institution dedicated to public space art; (3) to achieve a long term and permanent implantation of art projects in the public space. 2007 was a pilot year, and the artists involved in this experiment were Mircea Cantor, Anetta Mona Chișu / Lucia Tkáčová, Nicoleta Esinencu, H.arta, Daniel Knorr, Dan Perjovschi and Lia Perjovschi. The project was developed on several layers, including a website, which created a new discussion panel by involving artists living in Romania; this allowed the development of long-term projects, the publication of several volumes in a new series initiated by Idea Design&Print publishing house and entitled "Public", and finally the launching of new artistic projects in the public space of the city of Bucharest.

The public as theme

In a series of conferences hosted by the BBC around the beginning of the '90s, Edward Said had decided to approach the theme of the necessary presence of the intellectual in the public space. During four of his interventions, Said placed the intellectual within the sphere of oppositionality, as a necessary component of a dialectics capable of leading to social progress. The personality of the genuine intellectual was associated rather to that of the mutineer, the rebel, or the renegade. The culture of writing and the culture of debate were thus allotted the fundamental role in generating a critical community meant to secure the "well being" of any given society.

In Romania, the sphere of oppositionality represented by the culture of critical writing is crystallizing with much hesitation. Platforms and initiatives that are singular in this respect, and which are striving not to be compromised by the lifestyle industry, whose basic feature is an aesthetics devoid of substance, encounter great difficulties in becoming accessible, precisely because they



reject the logic of marketing and superficial appeal. For *The public space Bucharest* | *Public Art 2007* a somewhat converse strategy was adopted: that of creating breaches into the spreading area of the social by being present among easily accessible message bearers. The project brought the theoretical debates and standpoints into the street by using the pages of two cultural magazines, *Cultural Observer* and *The Cultural Supplement*. This initiative that meant to underline by comparison (the cases of the Western public spaces or of those in the former Yugoslavia), to analyze critically and to take a stand was embraced by Ciprian Mihali, Ovidiu Țichindeleanu, Oliver Marchart, Simon Sheikh, Boris Buden, Marius Babias, Suzana Milevska, Alina Șerban, Timotei Nădășan.

The artists and the representatives of social sciences are traditionally perceived as belonging to autonomous spheres, which are able to produce the same effects by using different means of expression. In this case, the opposition was between the book and the artwork as distinct bearers of the critical message. A superposition verging on identification of these two appears to be an exception rather than a rule. The "Public" collection of the Idea publishing house accepted this challenge and brought forth a series that is unique in the sphere of Romanian publishing and perhaps in the European one as well. We are referring here to its initiative of issuing "artist's books". Let us pause for a moment upon this phrase and try to elucidate its signification.

Because the author of this book is not a traditional one, this type of book itself is placed outside the classical canon. At the same time, it claims to be more than a catalogue, which is generally seen as a documentary support of a work or exhibition. The artist's books in the "Public" collection are somewhere in the middle of the way: just like the traditional book, the artist's book focuses upon generating a certain type of social consciousness and, generally speaking, a certain type of knowledge. At the same time, the producing of this knowledge occurs through the reinventing of the analytical instruments; in the end, we are dealing with a different sort of analysis and of synthesis, generated this time by articulating the artist's subjective springs. It is a type of knowledge whose ideas are circulated by images rather than by words. It was the case of the booklet and of the work "Dialectics of Subjection" by Anette Mona Chișa and Lucia Tkáčová, a playful perspective upon the ways of appropriating the political; of the publication-inventory "Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis (1985-2007)" by Lia Perjovschi, which marks the starting point of a redefining process for the archive collected by the artist; of the book "Postmodern ex-communist" produced by Dan Perjovschi, which includes drawings and graffiti from his most recent exhibitions; of the artists' book "The silence of the lambs" by Mircea Cantor, which comments upon the situation of a social practice caught between the immobility of the traditional and the restrictions imposed by the joining of the European institutional structures; of the first Romanian publication signed by Nicoleta Esinencu, "A(II)Rh+", "performative subversion" acts already presented on numerous Western stages; and of the publication of the H.arta group, "H.arta 2008", which is in fact a pocket book whose novelty consists in the fact that the data it comprises often makes reference to significant events in our recent history. An exceptional publication is that of Daniel Knorr, whose very title is "An artist's book". Knorr produced 300 copies and gathered between their pages garbage remains from different parts of Romania, which comply with the aesthetical criteria of an artwork by the fact that, under a pressure of 150 tons, the small artifacts left visible imprints upon the pages of the book, which are configurations of spatial contingencies transmuted in a story of our times that remains in the past, but which succeeds

nevertheless to bring forth a meditation upon what we give out, upon what we leave behind, upon what we do not use anymore, and in the end, upon the residues of our being. Finally, the most recent book is that of Marius Babias, “The re-conquest of the political. The economy of culture in the capitalist society”, a collection of essays that invites to the re-discussing of several themes that the theorist approached in his previous books, but which suggests also other reflection topics, regarding the connecting points between the curatorial and the theoretical practice, between art and society.

Interventions: the appropriation of the image

Making reference to the intensely media covered “linguistic turn” in the field of the analytical philosophy of the '60s, W.J.T. Mitchell was announcing in 1992 in the *Artforum* magazine that we are living today the era of a paradigm shift in the human and cultural sciences, in which the image replaces the sign as object of study. This is the era of a “pictorial turn”, asserted Mitchell. The symptomatology of this paradigm shift could already be found in the situationists' analyses. In *Society of the spectacle*, Guy Debord wrote that „In societies where modern conditions of production prevail, all of life presents itself as an immense accumulation of spectacles. Everything that was directly lived has moved away into a representation [...] The spectacle is not a collection of images, but a social relation among people, mediated by images.” Debord was thus defining the spectacle as a pure manifestation of appearance, a manifestation of social life as pure appearance. The criticism focusing on the spectacle was exposing it as a denial of life, a denial that was becoming visible. The life transposed in the representation was lifeless life. Mitchell expressed a similar anxiety: if the paradigm shift had something to do with the fact that social relations were now mediated by images, his message was drawing our attention to the fact that we did not yet fully understand their structure and functionality, their relationship with language and their way of acting upon the observers and upon the world. Mitchell's analysis was directed towards finding a point of contact between iconology and ideology, ideology being seen in terms of an iconology that diagnoses (Althusser applied to Panofsky).

Placing the iconological-ideological discourse in the proximity of the discourse on the public space could have meaningful consequences in what concerns the making up the archaeology of the contemporary individual. We could identify in the Romanian post-communist history a number of opportunities allowing such an analysis. The first could be the experiment of broadcasting live and in real time the Romanian Revolution, which became in this way the work object of the already famous “Videograms from a revolution” signed by the artists Andrei Ujică and Haroun Farocki. The second opportunity is centered upon the circulation of the images taken during the miners' uprisings, which had irreparable consequences on the social relations of post-December Romania and generated distrust in what concerns the configuration of the public space. The permanent damage produced to the social cortex, which is the cause of a distorted self perception, became the main focus of Dan Perjovschi's work “History / Hysteria”, which was installed in front of the Faculty of Architecture in Bucharest, where the last episode of the class fight in the Romanian history took place. Dan Perjovschi gave us a mute work, in other words he gave us mute images, living statues embodying two characters already immersed in the timeless collective memory, a student and a miner, who turned to stone for a week (15-22 September 2007) in the same place, in the same position, in the same remembrance code: the two face to face, back to back characters, the aggression of one against the other and the silent acceptance in the face of



rough force. The play of words in the title of Dan Perjovschi's work hides in fact the dialectic *caesura* in the conscience of an imaginary observer, for whom the textual registering should objectify a lucid perspective upon facts, the fact that becomes text, the text that becomes history, but which is undermined by the image, which creates madness, false perception, false consciousness, hysteria, and finally the unavoidable. Dan Perjovschi's work is meant to disinfest the image and to put it back into a normal symbolical circuit; it becomes harmless, and its recovery is meant to heal the recent date amnesia that is affecting even those who have once been victims.

Anetta Mona Chișa's work is going in the same direction, but from a different angle. Nevertheless, we are not dealing here with a consciousness that is falsified by the presence of the image, but rather with the reaction against a consciousness that is asleep, sedated by the repetitiveness and similarity of the images that flood the pool of social space. Throughout June, the artist's 45 seconds work could be seen on billboards, in the advertising spaces of malls and



in the opening of films that were being played in several movie theatres. This video intervention could be interpreted as a counter-reaction to the advertising dominating the public space: it takes on its aggressiveness and violence, its strategy of subverting by seduction, its performative force. The message occurs unexpectedly: the viewers are waiting patiently for the invasion of the advertising message, but all they get is the image of a young woman with a hostile look on her face who is asking them directly “What the fuck are you staring at? What the fuck are you looking for here?”. The performance of the sole character of this video only reproduces the simulation of an attack; in fact, it rejects access by outflanking, a rejection that comes from the image in order to generate a similar response at the level of the viewer's consciousness. The image refuses to let itself be seen, and by doing that it builds an unflinching resistance to any attempt of checking it. It suppresses the possibility of being used as a means and becomes its own terminus, a refraction that generates reflection.

Interventions: emerging institutions

If the public space needs to be reevaluated and re-conceptualized, then institutions are the best place to start from. We are dealing here with the necessity to expose those that are already retrogressive, and therefore nonfunctional, but also with the necessity to collectively and intentionally establish new ones. Besides material support, institutions need collective legitimization in order to exist. Something becomes an institution only if it is represented, acknowledged, and legitimized as such. Daniel Knorr's project “Tramways and institutions” started from a question generated by the urge to inquire into the structural avatars of institutions. Starting from the 15th of September, for a whole month, four tramways bearing the visual symbols of the four institutions that are considered the most trustworthy by the Romanian population: the Romanian Orthodox Church, the Army, the Police and the Red Cross could be seen in Bucharest. The support of the artistic act is determined by the need to inquire into this fact, certified by polls and considered incontrovertible. Traveling by Daniel Knorr's trams becomes an opportunity to answer a few simple questions: what does it mean that I'm carried by the Church (and also, am I carried by the institution itself, or by the House of the Lord)? How did I get locked up in the police vehicle? What are my chances of survival in this reconditioned Red Cross ambulance? Am I becoming a target in this army vehicle, and especially, who am I (or we) fighting for? Daniel Knorr's project regains its full significance only as a moment of a reflective act born in the consciousness of the passengers. If not, the artist's objects, which fail to supply a need for adorning the public space (from a visual viewpoint, they are dull and unattractive) continue to be mere objects. As a sort of prelude to anxiety, Knorr's trams challenge the contradictions hidden behind these institutions: between traditionalism and modernism, between geo-political dilemmas and isolation, between the incapacity and the desire to provide “security and trust”, between a saved life and its monetary value. Beyond all these alienating dilemmas, in Daniel Knorr's projects the institutions go back into the street, into the public sphere. The artist does no more than the simple gesture of returning them to the people.

A simple initial curiosity, one that could have been satisfied with the help of the simple means provided by a traditional camera, turned subsequently for Mircea Cantor into a long term opportunity for analyzing and comparing. His video work “Silence of the Lambs” was focused on a nearly extinct practice, that of butchering lambs in the food markets of cities in the days before Easter holydays. The work bristles with the bloody images of the slaughtered animals, but the conclusion is still to come. As another work in progress, “The Silence of the Lambs” foreshadows the critical moment, but fails to fulfill it for the time being. There is an analogy with Hanibal Lecter's universe, but we are not able to identify yet the guide who is supposed to show us the way. Given the absence of any supporting points, we are tempted to look beyond the drama of those for whom raising and slaughtering these animals is a way of life, a drama caused by the new regulations imposed to Romania by the European structures. Behind the artist's question: “How do you see the future of this practice?” is the image of the lambs, going silently to the slaughter.

Lia Perjovschi's contribution presented itself as the confirmation of a practice that has become rather common in the Western countries: the open studio. For one week, eight hours a day, the door of the artist's studio was open to any one interested in glancing at the contents of the archive that Lia Perjovschi has been gathering for 22 years. For the artistic milieus in Romania, the *Contemporary*

Art Archive / the Centre for Art Analysis (CAA), which is going to enter for a while a phase of self renegotiation, does not need any introduction. Let us say nevertheless that by embracing this experiment of the open studio, by the fact that the archive opens towards the public space, the CAA becomes an environment dedicated to producing knowledge and sharing information, and at the same time a process that does not aspire to become a new attempt at creating a classical public space, but rather one that facilitates continual probing, a thematic revision and reassessment, and finally a re-conceptualization and a strategic repositioning in the recently opened regions of contemporary art.



Interventions: resistance and revolt

At the most recent gay fest we have witnessed an event that is highly unusual for the Romanian public space, and which was also a premiere in what the media is concerned: the counter-manifestation of the extremist movement "The New Right" faced the resistance of an urban guerilla group, a sort of counterpart of the German Antifa. It was perhaps the first indication that several micro-spheres of resistance begin to crystallize in Romania, which are genuine alternative critical communities. The project of the H.arta group is all the more innovative as it attempts to create connections between several different underground voices, as a natural carrying on of an older initiative of rendering an homogenous "we and the others" image, starting from themes that are still tender within the Romanian society. Adopting the themes of post-communism, feminism, education and display as reference points, and following an intense research and documentation process, the three female artists (Maria Crista, Anca Gyemant, Rodica Tache) have been inviting over for a month in the space of the Romanian Architects' Order, which had become the H.arta project space, certain groups of activists belonging to the Romanian and international space,

with a view to building up a debate corpus whose final conclusions were to be made public in various ways (press-releases, posters, flyers, etc.). The attempt to build up a resistance vision is thus superposed to the perspective of a public space that is continually striving to flee from the path of symbolic and structural violence.

Șerban Sturdza and Virgil Scripcariu focused also on resistance in their initiative about a dead cherry tree orchard. "hot art 6 / Landscape in the backyard of the city" is a story about recovery and silent protest. Recovery is in fact the symbolic gesture of two people who are trying to save a dead constellation, that of the cherry orchard cut down to make room for a new shopping mall. The protest is that of the trunks themselves. It is a mute one, because the trees have been brought down and the green landscape has been turned into a desert. And yet, it is still there, as a remembrance of the imaginary barricade made up by the trees. 419 stone shapes become the equivalent of 1676 potential new lives (for each tree that has been cut down, four trees planted in a park, on the side of a lake, anywhere) that are still waiting to grow roots. The action is maybe a funereal assembly, but one that keeps avoiding the performance of the final ceremony.

To go deeper and deeper into the heart of the matter, beyond the faking of pacification, beyond the loud noise that proclaims the suppressing of differences, in order to make the analysis overturn an inconvenient answer: the group and the color of the blood. The characters of "A(II) Rh+", Nicoleta Esinencu's play, begin their history by being mere voices: "My country is the most beautiful country in the world / [...] I say we find a country, pay a country where all the gypsies / Bulgarians / Hungarians / Americans / Arabs / Russians / Germans could settle and leave our country." The place was of no importance; it was mere hazard that the event took place in the Lizeanu Street: it could have taken place anywhere else. It was here a metal fence separating those who were listening from those who were talking. The latter isolated themselves in the backyard of a scrap iron storehouse. Among them, Denisa was not a professional actress, but a Romani girl living in the neighborhood. For her, participating in the "A(II) Rh+" did not suppose simulating, but rendering daily life. Her acceptance is already becoming the sign of rejecting a certain belonging: a double negativity, that of being a Romani protesting against herself, becomes positivity. Denisa deconstructed herself culturally and became an ordinary citizen. Beyond the fence, the spectators can do nothing but listen; yet they are dealing explicitly with the same result: racism becomes an alien, because it is not human unless it has a face. The expectation to see faces, anxious at first, becomes tranquil; when no one is there waiting anymore, the two come out of the yard and start making their usual route through the neighborhood. This time they are not collecting scrap iron, but the curious glances of the people living in the buildings nearby, silent questions, a curiosity that becomes normalcy for one week. The "A(II) Rh+" pilgrimage is repeated every day, but the object of the general hate day is changed. The indivisibility of the majority has split in micro-divisions.

Instead of an epilogue...

expectation. A documentation is left behind, a series of books is waiting to be read, debates are left without final conclusions and ordinary people are facing new situations. The first episode is done, and we are waiting to see the next one.

Translated by Irina Scurtu



Blue Jeans, București, 1978

Dan Mihălțianu

Viața de artist în socialism *

"Artists have only interpreted the world in various ways. The point, however, is to change it, at least for five minutes" (Kandy Marxhol)

Portret al Bucureștiului în anii '80

Ca urmare a șantierului deschis timp de peste un deceniu, perioada în care mai mult de jumătate din centrul istoric a fost demolată, orașul era permanent acoperit de un nor de praf ce reducea vizibilitatea la mai puțin de câteva sute de metri. De la începutul construcției și până în ultimile zile ale regimului socialist, *Casa Poporului* era învăluită într-o ceață misterioasă. Străzile erau acoperite de un strat permanent de noroi ce acoperea o arie largă din zona centrală. Din cauza ocolirilor și a condiției proaste a străzilor, traficul și transportul public era aglomerat în permanență. Iluminatul stradal era redus în centru și aproape inexistent la periferie.

Produsele alimentare fiind raționalizate, doar cei ce locuiau oficial în București puteau cumpăra ulei, zahăr, făina, unt, carne și alte câteva produse de bază în rații lunare și după cozi interminabile. O serie nouă de alimente a intrat în vocabularul de zi cu zi sub nume amuzante ca *Adidas* (picioare de porc), *Calculatoare* (cap de porc), *Takimuri* (gheare de pui), *Nechezol* (cafea cu înlocuitori) plus alte „câteva delicatese" ale timpului sub nume ce încercau să ascundă faptul că erau la limita comestibilului. Procurarea hranei a devenit „psihoză de masă", populația plimbându-se dezorientată prin oraș căutând ocazii de a găsi produse alimentare și lăsând străzile pustii după lăsarea întunericiiui.

O reducere sistematică a livrării de electricitate, apă, gaze și căldură era o practică constantă a regimului în încercarea de a rezolva cerințele mari de energie. Doar jumătate din numărul de vehicule particulare putea circula la sfârșit de săptămână, alternând numerele pare de înregistrare cu cele impare. Programul de televiziune era redus la câteva ore de emisie pe zi și acestea dedicate aproape în întregime propagandei. Multe dintre antene erau orientate spre Sofia, televiziunea bulgară fiind considerată mai liberală.

După larga campanie de demolare, numărul câinilor vagabonzi a crescut, ei luând în stăpânire străzile, parcurile, spațiile publice și maidanele. Într-un oraș de 2,5 milioane de locuitori ei au devenit a doua largă populație după cea umană.

La sfârșitul anului 1989, *Centrul Civic* era un „oraș fantomă" cu blocuri încă nelocuite, alternând cu structuri goale de beton în stadiu incipient de construcție. *Casa Poporului*, deși deja inaugurată, avea încă largi zone neterminate în interior și încă nu funcționa ca o clădire ce trebuia să găzduiască toate instituțiile statului socialist.

The Artist's Life Under Socialism

"Artists have only interpreted the world in various ways. The point, however, is to change it, at least for five minutes" (Kandy Marxhol)

A Portrait of Bucharest in the 80's

As a result of the construction site open for more than a decade during which half of the historical center was demolished, the city was permanently covered by a cloud of dust, reducing visibility to less than a couple of hundred meters. From the early stages of construction to the last days of the socialist regime, the building of the *People's House* was wrapped in a veil of mysterious mist. In the streets, a layer of mud permanently covered a large area of the city center. As a result of detours and poor road conditions, traffic congestion was constant and public transportation over-crowded. Street lighting was scarce in the center of the city and non-existent in the suburbs.

Since food supplies were rationed, only those officially registered in Bucharest could buy oil, sugar, flour, butter, meat and a few other basic necessities, according to monthly allowances and after endless queuing. A new range of food products entered the everyday vocabulary under funny names like "Computers" (pork heads), "Adidas" (smoked pork feet) and a few others hard to describe, delicacies of the time meant to blur the truth that they were barely comestible. As finding food became a mass psychosis, people would wander around the city during the day looking for opportunities to buy goods, leaving the streets dramatically deserted after sunset.

A systematic reduction in providing inhabitants with electricity, water and heating was an established practice of the regime, designed to manage the huge energy demands. In order to reduce petrol consumption, only half the total number of private vehicles could circulate during the weekend, alternating the restriction according to odd or even license plate numbers. TV programming was reduced to only a few hours a day, entirely dedicated to propaganda. Most TV antennae were turned to Sofia, since Bulgarian television was considered more liberal and entertaining.

After the large demolition campaign, stray dogs increased in number taking over streets, parks, public spaces and urban wastelands. In a city of two and a half million inhabitants they became the second largest population, after humans.

At the end of 1989, the *Civic Center* was like a ghost town with still uninhabited blocks of flats alternating with hollow concrete structures in the early stages of construction. The *People's House*, though already inaugurated, had large unfinished areas inside and did not yet function as a building intended to house all the institutions of the socialist state.



Acoperiș / Roof, București, 1983

Dan Mihălțianu (1954) născut în București; studii la Institutul de Arte Plastice , București (1976-1983); practică un demers artistic ce poate fi descris ca process oriented incluzând aspecte istorice, sociale și trans culturale .

Dan Mihălțianu (1954) born in Bucharest; studied at the Institute of Fine Arts , Bucharest (1 9 7 6 - ; 19 8 3 practice could be described as process oriented , including historical ,social and trans cultural aspects .



Sala Dalles Țalles Art Hall ,București, 1989



Steaguri roșii / Red Flags ,București, 1984

Practici Artistice

În ciuda imaginii apocaliptice a *Republicii Socialiste România* din anii ei terminali, viața artistică se dezvoltă în propriul ei ritm și ambient – o scenă artistică cu circuit închis, aparent fără evenimente spectaculoase și fără superstar-uri, în afara celor desemnate de regim. Protagonist principal în acest joc era *Uniunea Artiștilor Plastici*, fondată în primii ani ai socialismului după un model sovietic, fiind singura asociație de artiști vizuali profesioniști existentă. Sub umbrela ei s-au dezvoltat câteva tipuri de practici artistice.

Arta oficială – produsă de artiști legați într-un fel sau altul de sistem, era menită să ofere o față artistică propagandei național comuniste. De-a lungul timpului, *arta oficială* s-a schimbat constant, oglindind schimbările petrecute în discursul politic oficial. Deja în anii '60 și '70, pentru a sublinia fața umană a socialismului, includea nu doar strict estetica realist socialistă inspirată de arta sovietică, dar și forme hibride. Experimente de culoare, formă și compoziție influențate de diverse tendințe internaționale erau combinate cu estetici, tradiții și practici locale în încercarea de a crea o „nouă școală națională” de expresie socialistă.

Discurs dublu – pentru a supraviețui politic și financiar artiștii aveau constant o atitudine duple. Acest trend a devenit notoriu în anii '80 când propaganda comunistă s-a întors în forță. Producând comenzi pentru stat, lucrări legate de obicei de cultul personalității al lui Ceaușescu, iar în același timp continuând să creeze lucrări ce puteau fi considerate „subversive” din punct de vedere oficial și expunându-le în expoziții personale în țară ori în străinătate, era o practică curentă printre artiștii consacrați și cei ce aspirau spre o poziție socială și financiară mai bună. Construirea *Casei Poporului* și a întregului complex architectural înconjurător, ca apoteoză a socialismului în România, a fost o mină de aur pentru artiștii datorită volumului uriaș de componente și detalii artistice: sculpturi, coloane, capitelluri, frize, ornamente, fântâni arteziene, mozaicuri, fresce, picturi, tapiserii, mobilier, ceramică, metal, sticlă și design interior. Mulți artiști au semnat contracte de milioane de lei, pretinzând că nu au nimic de-a face cu propaganda.

Outsideri – un grup relativ restrâns de artiști a ales să ocupe o poziție marginală în relație cu arta dominantă a epocii, încercând să dezvolte un discurs artistic independent, liber de stereotipurile și ideile persistente în linia estetică oficială. Un tip de artă ce nu se încadra în cerințele societății socialiste, dar era ignorată ori tolerată atât timp cât nu genera un interes public și nu devenea un pericol pentru academiile de artă și pentru întregi generații de artiști. A produce artă și evenimente artistice în astfel de condiții era o atitudine legată de instinctul creativ și nevoia interioară de expresie, evitând în același timp crearea de „accesorii” pentru un regim politic ce dicta reguli și valori în toate sferele sociale.

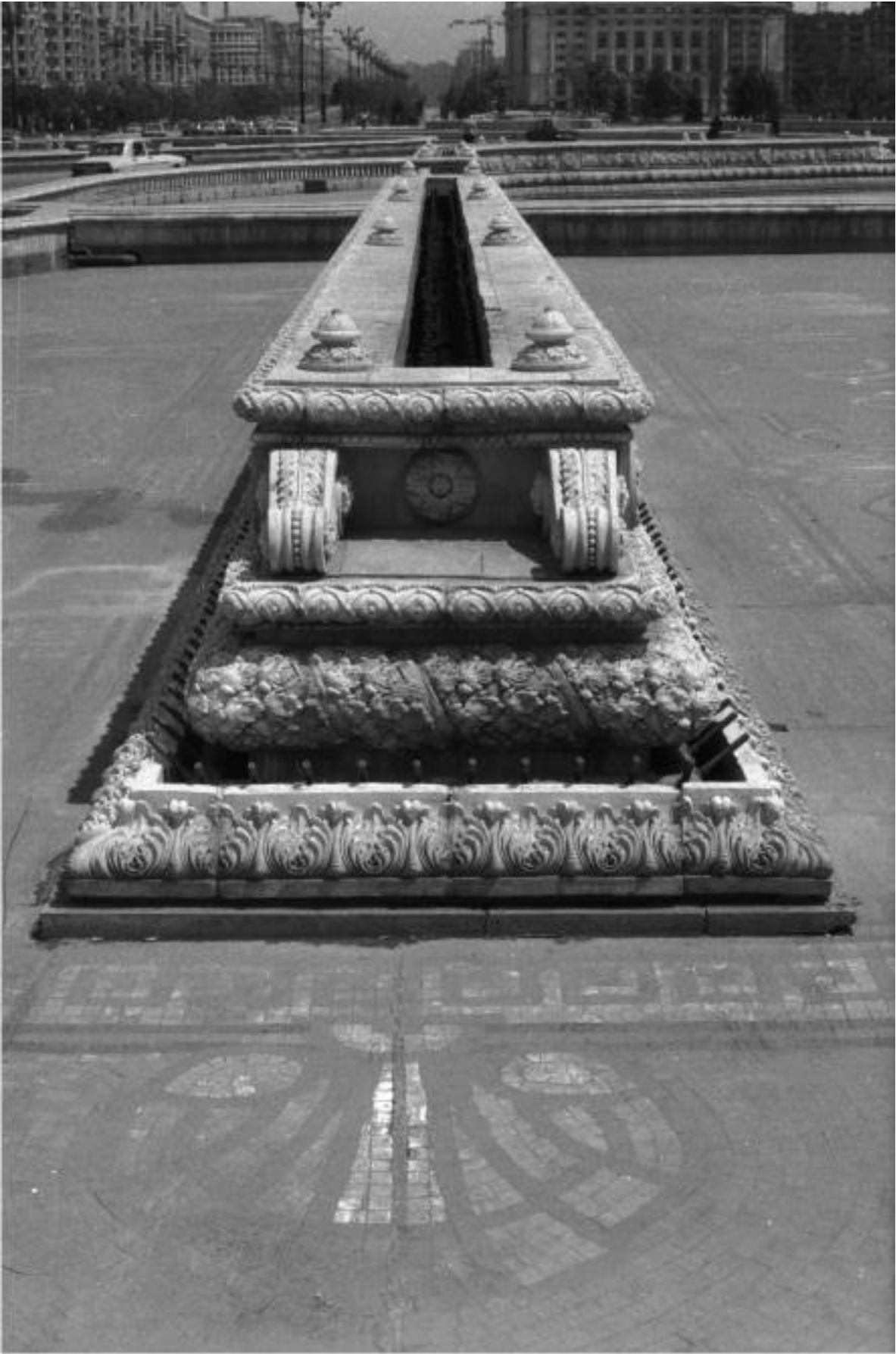
Artistic Practices

Despite the apocalyptic image of the *Socialist Republic of Romania* in its terminal years, artistic life developed according to its own rhythm and environment - a closed-circuit art scene with no apparent spectacular events and no superstars, apart from those designated by the state. The major player in that game, the *Romanian Artist's Union*, founded in the late forties following a Soviet model, was the only existing professional association of visual artists. Under this umbrella, several major artistic practices were developed:

Official art – produced by artists related, in one way or another, to the system, was designed to give an artistic face to the national communist propaganda. Over the decades, official art constantly changed, following changes occurring in the official political discourse. Already in the sixties and seventies, in order to highlight the human face of socialism, it included not only the strict aesthetics of Socialist Realism, inspired by Soviet art, but also hybrid forms. Experiments in color, form and composition influenced by various international trends were combined with local aesthetics, traditions and practices in an attempt to create a sort of new national school of socialist expression.

Double discourse - artists constantly practiced a double-faced attitude in order to survive politically and financially. This trend became notorious in the eighties when socialist propaganda retaliated. Doing commissions for the state, works usually related to Ceaușescu's cult of personality but, simultaneously, continuing to produce works that could be considered subversive from the official point of view and showing them in personal exhibitions at home or abroad, was a current practice among many well-established artists and others who aspired to a better social and financial position. The construction of the *People's House* and its complex environment, as the apotheoses of Socialism in Romania, was a gold mine for artists due to its enormous volume of artistic components and details: sculptures, columns, capitols, curls, ornaments, artesian fountains, mosaics, frescoes, paintings, tapestry, furniture, ceramics, metal, glass and interior design. Many artists signed contracts for millions of Lei while pretending they had nothing to do with propaganda.

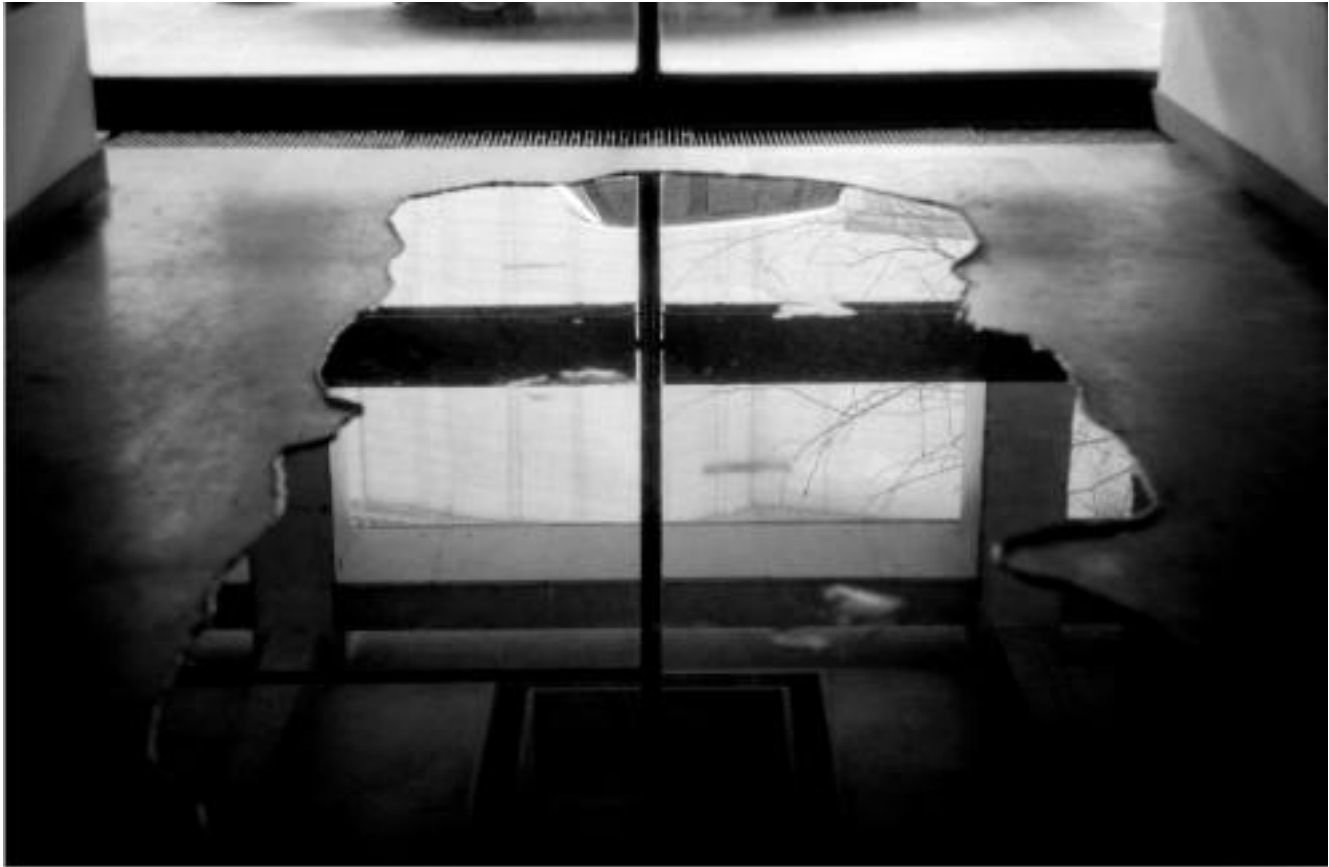
Outsiders - a relatively limited group of artists chose to occupy a marginal position in relation to the prevailing official art of the time. They attempted to develop an independent artistic discourse free of stereotypes and ideas persistent in the official aesthetic line. It was a kind of art that did not properly fit the demands of socialist society, but was ignored or tolerated as long as it did not generate public interest or become a threat to the art academies and entire generations of artists. To produce art and art events under such conditions was nothing more than an attitude related to the creative instinct and an interior need for expression, but nevertheless avoiding an external contribution towards creating accessories for a political regime that dictated rules and values in all its social spheres.



Bulevardul Victoria Socialismului, Victory of Socialism Avenue, București, 1989



House Party, București, 1988



Canal Grande, Institutul de Arhitectură, București, 1986

Învățământul artistic

Poziția artistului în societatea socialistă era una privilegiată. Chiar dacă statutul său social și economic s-a degradat constant în decursul timpului, faptul că încă mai putea gândi, crea și acționa diferit decât masele largi de *oameni ai muncii* îi oferea o libertate ce nu se compara cu nicio altă categorie socială.

Învățământul artistic, la rândul său, avea un statut privilegiat, iar structura sa și relațiile dintre profesori, studenți și administrație difereau mult de celelalte forme ale învățământului superior. Numărul limitat de locuri și afluența mare de candidați crea o concurență aproape insurmontabilă pentru cei din medii modeste. Sistemul neoficial de pregătire ce forma un network paralel cu institutele de artă era singura alternativă pentru succesul la examenul de admitere – un sistem ce a supraviețuit, se pare, schimbărilor politice din 1989, într-o fromă mai mult sau mai puțin diminuată, până în prezent.

Odată admis, fapt ce putea să însemne mulți ani de încercări și eșecuri, lucrurile deveneau mai relaxate. Dacă păstrăm proporțiile, referindu-ne doar la anii '70 și la București, atmosfera nu diferea într-un mod flagrant față de unele instituții similare din vest. Evident, nu predau personalități ca Beuys, Paik ori Lüpertz, dar erau totuși câteva modele de urmat printre profesori și mai ales printre artiștii ce activau atunci, nume ce au rămas și astăzi repere: Bernea, Neagu, Brătescu, Grigorescu și alți câțiva.

Nu trebuie să se înțeleagă totuși că libertatea din institutele de artă era absolută; pe măsură ce România înainta spre o închidere culturală, politică și economică, campanii successive de restrângere a libertății universitare și a vieții studențești se făceau simțite. Profesorii, ce în marea lor majoritate erau formați în perioada stalinistă, nu aveau (cu rare excepții) capacitatea și deschiderea de a înțelege evoluția actuală a artei.

Învățământul politic prin cursuri ca Socialism Științific, Filosofie și Marxism, printre altele, enunța clar faptul că în viziunea Partidului Comunist Român, *liber profesioniștii* (artiști „plastici”, scriitori, muzicieni) erau o categorie socială ce trebuia să dispară într-un viitor foarte apropiat, înlocuită de o mișcare largă de amatori de dimensiuni naționale în care profesioniștii trebuiau să fie absorbiți.

Artistic Education

The artists' place within the socialist society was a privileged one. Even though their social and economic status waned constantly over the years, being still able to think, create and act in a different way than the large masses of *working people* afforded a freedom that was out of reach for all the other social categories.

The artistic educational system enjoyed in its turn a privileged status, as its structure and the relationships between teachers, students and the administration were very different from the other branches of academic education. The limited number of admissions and the large amount of candidates gave rise to a competition that was almost impossible to overcome for those coming from poor social environments. The unofficial coaching system, functioning as a network parallel to the art institutes, was the only chance of success at the admission examination – this system has survived the political changes in 1989 and continues to exist even today.

Once admitted, which could have taken many years of trying and failing, things began to relax to a certain extent. Keeping the proportions and referring exclusively to the '70s and to the city of Bucharest, the atmosphere did not seem radically different from the one in several similar Western institutions. Obviously, the professors were not personalities like Beuys, Paik or Lüpertz, but there were still a few examples to follow among the professors, and especially among the artists that were active in those days, and whose names continue to be relevant even today: Bernea, Neagu, Brătescu, Grigorescu and a few others.

One should not conclude that art academies enjoyed an absolute freedom; as Romania was advancing towards a cultural, political and economical closure, there began several campaigns meant to restrict the freedom of the academic activity and of the students' way of life. The professors, most of them educated during the Stalinist era, were not (with very few exceptions) capable and open-mind enough to understand the recent developments of art.

The political education, inoculated through disciplines like Scientific Socialism, Philosophy and Marxism, among others, was making it very clear that from the viewpoint of the Romanian Communist Party, *free-lancers* (artists, writers, musicians) were a social category doomed to disappear in a very near future; their place was to be taken by a large mass of amateurs, which was going to reach a national scale and gradually absorb the professionals.



Atelierul de gravură / Printing Studio, București, 1987



Comunicare / Communication (Călin Dan, Mircea Florian, Dan Mihalțianu), Sediul Uniunii Tineretului Comunist, Sibiu, 1986



Nud, Mamaia, 1979

Circulația informațiilor și ideilor

Până la începutul anilor '80 bibliotecile din București și probabil cele din marile orașe din țară aveau încă abonamente la reviste de artă din vest și din țările socialiste, printre cele mai cunoscute: *ArtPress*, *ArtForum*, *Domus*, *Projekt*, *Bildendekunst*, *Arta*. Cărți recente de istoria și teoria artei precum și noile medii: fotografie, film, video, instalații, land art ori performance erau prezente în rafturi și expuse ca noutăți în vitrinele ce semnalizau noile achiziții. Iar dacă titlurile din bibliotecile Institutului de Arte Plastice, ale Institutului de Istoria Artei, ale Uniunii Artiștilor Plastici, din Biblioteca Centrală Universitară și din Biblioteca Academiei nu erau de ajuns, mai rămăneau câteva alternative: Biblioteca Americană, Goethe Institut, Institutul Francez, Institutul Italian precum și omoloagele lor din țările socialiste.

Chiar dacă programul expozițional nu se putea compara cu cele din multe capitale ale lumii, erau totuși anual câteva expoziții ce meritau atenția, multe dintre ele itinerante ori produse în alte orașe din țară, urmărind artiști și teme majore în arta românească actuală: *Arta și Orașul* (București), *Scrierea* (București), *Studiu* (Timișoara), *Expresia Corpului Uman* (București), *Spațiul Obiect* (București), *Spațiul Oglindă* (București), *Mobilul Fotografia* (Oradea), *Medium* (Sf. Gheorge). În același timp o serie de expoziții mari aduse din străinătate ce urmăreau tendințe ale artei internaționale din Statele Unite, Republica Federală Germană, Franța ori Scandinavia și evident din țările socialiste, puteau fi văzute la intervale oarecum regulate.

Toate acestea nu erau însă prioritățile educației artistice și ale artei socialiste, ele fiind orchestrate în așa fel încât a nu umbri elanul propagandistic ce se desfășura în forță prin expoziții omagiale, comemorative, anuale, republicane, municipale și festivalul Cântarea României.

Chiar dacă mulți dintre studenți și artiști nu treceau prin biblioteci ori nu dădeau o atenție specială unor evenimente artistice importante și aveau o teamă, justificată sau nu, de a intra în institute de cultură străine, informațiile minime pentru a compune o imagine relativ clară a ce se întâmpla pe plan artistic internațional existau.

The Circulation of Information and Ideas

Until the beginning of the '80s, the libraries in Bucharest and probably those in the big cities still had subscriptions to Western and socialist art magazines, like *ArtPress*, *ArtForum*, *Domus*, *Projekt*, *Bildendekunst*, *Arta*. Recent volumes dedicated to art history and theory, as well as to the new media: photography, film, video, installations, land art or performance, could still be found on the shelves and seen in the bookshop windows advertising the newest acquisitions. And if the titles in the libraries of The Fine Arts Institute, of The Art History Institute, of The Artists' Union, of The Central University Library and of The Library of the Academy were not enough, you still had a few alternatives: American Library, Goethe Institute, French Institute, Italian Institute, as well as the similar institutes from the socialist countries.

Even though the expository program did not bear comparison with what was happening in most capital cities in the world, every year there were a few exhibitions that deserved attention. Many of them were itinerant or were produced in other cities of the country; they were focusing on Romanian contemporary artists and major themes: *Art and the City* (Bucharest), *Study* (Timișoara), *Writing* (Bucharest), *The Expression of the Human Body* (Bucharest), *Space as Object* (Bucharest), *Space as Mirror* (Bucharest), *Target Photography* (Oradea), *Medium* (Sf. Gheorghe). At the same time, one could see regularly enough a series of large exhibitions from abroad, following the tendencies of international art at work in the United States, The Federal German Republic, France or Scandinavia, and, obviously, in the socialist countries.

Yet all these were not considered as being the priorities of artistic education and of socialist art and were all carefully thought out as not to eclipse the propagandistic enthusiasm that was manifesting itself in all its fervor in laudatory, commemorative, annual, republican, municipal exhibitions and the festival "Celebrating Romania".

Even though many students and artists did not visit the libraries, did not pay too much attention to important artistic events, and showed fear (justified or not) of visiting the foreign cultural institutes, the minimum information necessary for making up a fairly clear image of what was happening on the international artistic stage was still available.



Corridor, București, 1983



Dejunul în Pod / Breakfast in the Attic, București, 1983



Fereastra / Window, Matia Rosetti 53, București, 1989

Alternative

Foarte puține evenimente artistice pot fi încadrate în categoria *underground*, de aceea cu greu se poate vorbi de o mișcare *underground* în arta românească din anii socialismului, ci doar de mici nuclee de artiști separate, răspândite în București și în alte localități din țară. Aspirația la o mai mare libertate de expresie, rezistența pasivă la propaganda comunistă și fronda aveau un caracter mai mult sau mai puțin individual. Orice fel de presiune politică, economică sau socială putea fi surmontată de cei ce aveau motivația și tăria de a rezista; evaziunea, atitudinea subversivă, și folosirea „sistemului” erau practici ce puteau fi încercate cu mai mult sau mai puțin succes.

Totuși, prin natura lor, multe evenimente ce ar fi putut aspira la un astfel de statut s-au petrecut în săli de expoziții, tabere de creație, case de creație sau ateliere ce erau legate într-un fel sau altul de UAP (Uniunea Artiștilor Plastici), Atelier 35 (secțiunea pentru tineri a UAP), Consiliile Municipale sau Județene de Cultură și Educație Socialistă ori UTC (Uniunea Tineretului Comunist), motiv pentru care termenul este impropriu, chiar dacă unii își închipuie că ar fi acționat *underground*.

Viața artistică merge înainte în orice sistem social, chiar și în cele represive. Necesitatea interioară de a atinge un grad înalt de expresie artistică este la fel de mare cu nevoia unui statut social elevat, ducând uneori până la confuzia celor două componente ce nu derivă automat una din alta – poate că acesta este chiar „motorul” artei**.

Alternatives

There are very few artistic events that can be classified as *underground*; therefore, we cannot talk about an proper *underground* movement within the field of the Romanian art during socialism. There were only a few small nuclei of artists that functioned independently from one another and were scattered in Bucharest and other cities in the country. The aspiration to freedom of expression, the passive resistance to the communist propaganda and the spirit of rebellion had a more or less individual character. Any kind of political, economical or social pressure could have been overcome by those who were motivated and strong enough to fight it; evasion, subversive action and the ability to use the “system” were practices that one could have tried out more or less successfully.

Nevertheless, by their nature itself, many of the events that could have aspired to such a status took place in expository spaces, creation camps, creation residencies or studios that were connected one way or another to the UAP (The Artists’ Union), the Atelier 35 (the youth section of the UAP), the Municipal or County Councils for Socialist Culture and Education or the UTC (The Union of the Communist Youth); therefore, the term is inadequate, although some may think they had been acting *underground*.

Artistic life survives and goes on in any social system, may it be an oppressive one. The inner need to reach a high level of artistic expression is as acute as the need to reach a high social status, leading sometimes to confusing the two components, which do not necessarily derive from one another - maybe this is the “engine” of art itself **.

*idei, citate, fragmente și pasaje întregi prezente în acest text se regăsesc în scrieri anterioare: Art of Exile, 2004, kunst ee 3/2004 Tallinn; *Les enfants de Ceausescu et de George Soros*, 2004, MNAC, Muzeul Național de Artă Contemporană, București; *Fotografia în Arta Contemporană. Tendințe în România după 1989*, 2006, Galeria Nouă, Editura UNARTE, București; *Divided Files*, 2007, KHIB, Bergen

**cum probabil se înțelege, aceste note sunt o viziune personală și fragmentară asupra vieții artistice românești în socialism, bazată pe ideea existenței unor versiuni paralele ale realității; ele nu au un caracter nostalgic și încearcă să fie echidistante față de toate taberele angajate în „construirea socialismului”

* ideas, quotations, fragments and entire passages from this text are to be found in previous writings: Art of Exile, 2004, kunst ee 3/2004, Tallinn; *Les enfants de Ceausescu et de George Soros*, 2004, MNAC, The National Museum of Contemporary Art, Bucharest; *Photography in Contemporary Art. Trends in Romania After 1989*, Galeria Noua, Editura UNARTE, Bucharest, 2006; *Divided Files*, 2007, KHIB, Bergen

**as one can easily understand, these notes stand for a personal and fragmentary vision upon the Romanian artistic life during socialism, based on the idea that there are parallel versions to reality; they are not in any way nostalgic and try to maintain an equal distance in relation to all the sides involved in “the building of socialism”



Corridor ,
București , 1988

what is to be done (in art education)?

What is to be done (in art edication)?

Both the history and the actuality of the artistic educational institutions in Romania indicate serious ideological influences. From the rigorous demanding of the socialist politics up to the rectifications of the neoliberal rearrangement brought by the Bologna Declaration, the artistic educational process seems to be constraint by official prescriptions. Still, the artistic life aims to resist and it self-evaluates through creativity. What it also succeeds in is creating alternatives within a system that is permanently politicized and consigned to economic calculations that provide “unique solutions” to the social equations of the cognitive capitalization. The artistic education becomes a critical artwork in the frame of reconsidering the social relations between the education reproducers and the participants that are motivated by susceptibility and collaboration in a collective process of artistic conceiving of education.

“What is to be done (in art education)?” dossier is the third 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 de făcut (în învățământul artistic)?

Atât istoria cât și prezentul instituțiilor educaționale artistice din România consemnează agresive influențe ideologice. De la stringențele comandamentelor politicii socialiste la regularizarea alinierii neoliberale impuse de Declarația de la Bologna, procesul educației artistice e constrâns de directive oficializate. Cu toate acestea, viața artistică consimte la rezistență și se auto-evaluează prin creativitate. Reușește să își creeze alternative într-un sistem permanent politizat și încredințat calculelor economice cu „soluții unice” la ecuațiile sociale ale capitalizării cognitive. Educația artistică devine lucrare critică de artă în contextul reconsiderării relațiilor sociale dintre reproducătorii de educație și participanții motivați de susceptibilitate și colaborativitate într-un proces colectiv de concepere artistică a educației.

Dosarul „Ce este de făcut (în învățământul artistic)?” reprezintă cea de-a treia 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).

What else remains to be done?

Matei BEJENARU

[1] Ileana Pintilie, *Acți­onismul în România în timpul comunismului* (*Actionism in Romania during communist times*), Idea Design & Print, Cluj, 2000, p. 8

[2] *Ibidem*, pp.8-9

Socialist realism, exported in the '50s by the Soviet Union throughout Eastern Europe, meant a uniformed artistic production that answered the ideological doctrine of the communist party, being the only accepted form of expression. Its role was a manipulative one, that of creating a false image of society, in which “the new man” realized the proletarian revolution. In order to meet the requirements of the era, the artists had to give up intellectualism, individualism and cosmopolitanism, these being seen as specific to the bourgeois artist, who could no longer exist in the new society¹. Formalist or intuition-based attitudes had to be replaced by an objective observation of reality, which, through “ideological distillation”, needed to produce images that had to be idealised according to the ideological propaganda. The main themes of socialist realism in the '40s and the '50s were related to the new revolutionary achievements: “the development of heavy industry, collectivisation of agriculture, the cult of the body, leading to the creation of a new proletarian « race » of men and women, of the new man.”² The uniformisation of the artistic production in the Eastern countries was closely supervised by “cultural commissaries” and the most profound reform had to happen in art schools.

Before communism, Romanian “beaux-arts colleges” had promoted a traditionalist artistic education, based on the cult of the master and on the development of local, native values. Romanian painting in the period between the two World Wars, focusing on the patriarchal spirit and on rural plots, had diluted the innovative experiences of French impressionists and post-impressionists. Its spirit also dominated that of art schools of the period. After the dark decade of fundamentalist proletcultism in the '50s, that did not tolerate any “deviation” from the official line, in the '60s, the somewhat more relaxed political context allowed a certain freedom, which, unfortunately, materialized itself in Romanian art only in the shape of a re-connection with the artistic spirit of the interval between the two World Wars.

Romanian art academies, and in particular those in Bucharest and Iași, the one in Cluj being slightly more open to the Central-European formalist experimentalism, promoted an obsolete post-impressionism with rural influences, which in the '80s was weighed down by the pressure of Ceaușescu's communist nationalism. The apparent freedom gained after the fall of the communist regime did not result immediately in the gain of a freedom of the art studied and promoted in schools. The system of master classes was so strong, that even today, after almost two decades the demise of communism and after more than ten years since the advent of Internet, the traditional academic system still lives. Even if there have been some changes occurring in the '90s, in

terms of curricula or through the establishment of new departments, through the progressive growth of collaboration with schools or artistic institutions from abroad, or through the timid introduction – due to the personal initiatives of artist-professors – of the tutoring-based education system, we can safely assert that it is only today that the reform of the Romanian artistic education system needs to begin in earnest. This is an important moment, when there are real chances of accessing European funds, thanks to Romania's accession to the European Union. The aforementioned change must be considered within a larger framework, which has to include both the debates on the definition, the functions and the roles of art and of its agents (artists, curators, theorists, gallerists, collectors), as well as the analysis of the process of developing an infrastructure that would promote contemporary art forms which, until not long ago, were virtually unknown to most of the artists, critics and to the public.

In post-communist Romania, the new forms of artistic education have appeared hesitantly, in private initiatives with a limited influence. They were the result of work done by Romanian artists or curators who, using resources from abroad, organized the first educational workshops and conferences. Nowadays there is a real chance for their expertise to be used in Romanian art schools. The money is there, be it from Romanian or European sources, the important thing is to make the best use of it, so that the changes that have occurred in the '60s in European schools may occur in our schools as well. For many practitioners, school can be one of the few territories where art is free. Once freed from political pressure, Romanian art schools will have to withstand the pressure of aggressive commercialism, during a historic period of primitive capital accumulation. This is where I see another challenge for the future. Critical discourse becomes thus a necessary “ingredient” for ensuring independence and for mediating between the hermetic academic space and the real world, which is now undergoing change at increasing speed.

Translation by Sorana Lupu

Matei Bejenaru is a visual artist and teaches photography and video at the University of Arts in Iași.

Ce mai este de făcut?

Matei BEJENARU

[1] Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2000, pag. 8

[2] *Ibidem*, pp.8-9

Realismul socialist, exportat în anii '50 de Uniunea Sovietică în toate țările Europa de Est, presupunea o producție artistică uniformizată care răspundea doctrinei ideologice a partidului comunist, fiind unica formă de expresie acceptată. Rolul său era unul manipulator, de creare a unei false imagini a societății, în care „omul nou” înfăptuia revoluția proletară. Pentru a se încadra cerințelor epocii, artiștii trebuiau și ei să renunțe la intelectualism, individualism și cosmopolitism, acestea fiind considerate atribute specifice artistului burghez, care nu mai putea exista în noua societate.¹ Atitudinile formaliste sau bazate pe intuiție trebuiau înlocuite cu observația obiectivă a realității, care prin „distilare ideologică” trebuia să producă imagini idealizate conform propagandei ideologice. Temele principale ale realismului socialist din anii '40-'50 au fost legate de noile cuceriri revoluționare: „dezvoltarea industriei grele, colectivizarea pământului, cultul corpului care duce la crearea unei noi «rase» proletare de bărbați și femei, a omului nou.”² Uniformizarea producției artistice în țările din Est a fost atent supervizată de către „comisarii culturali” iar reforma cea mai profundă trebuia făcută în școlile de artă.

„Facultățile de arte frumoase” din România de dinaintea comunismului au promovat o educație artistică tradiționalistă, bazată pe cultul maestrului și pe dezvoltarea valorilor autohtone. Pictura interbelică românească, cu interesul pentru spiritul patriarhal și anecdoticul rural, a diluat experiențele novatoare ale impresionistilor și post-impresioniștilor francezi. Spiritul acesteia a dominat și pe cel al școlilor de artă din acea perioadă. După deceniul negru al proletcultismului fundamentalist din anii '50, în care nu era tolerată nici o „deraiere” de la linia oficială, în anii '60 contextul politic ceva mai relaxat a permis o anumită libertate care din păcate în arta românească s-a manifestat doar prin reluarea legăturilor cu spiritul interbelic.

Academiile de artă românești, mai ales cele de la București și Iași, cea din Cluj având și unele deschideri către experimentalismul formalist central-european, au promovat un post-impresionism desuet cu influențe rurale la care în anii '80 s-a suprapus presiunea naționalismului comunist al lui Ceaușescu. Aparenta libertate câștigată după căderea comunismului nu a adus imediat și la câștigarea uneia a artei studiate și promovate în școli. Sistemul claselor de maeștri a fost atât de puternic, încât chiar și azi, la aproape două decenii de la căderea comunismului și mai bine de zece ani de Internet, sistemul tradițional academic încă rezistă. Chiar dacă unele schimbări s-au produs în anii '90, în programul de studiu ori în înființarea unor noi departamente, prin creșterea progresivă a colaborării cu școli ori instituții artistice din străinătate, sau prin introducerea timidă datorită unor inițiative personale ale unor profesori-artiști a

sistemului de educație de tip tutorial, pot afirma că reforma sistemului de educație artistică din România de-abia acum trebuie să înceapă cu adevărat. Este un moment important când există o șansă reală de accesare a banilor europeni odată cu admiterea României în Uniunea Europeană. Schimbarea amintită trebuie privită dintr-o perspectivă mai largă ce trebuie să includă atât dezbaterile despre definiția, funcțiile, rolul artei și al actorilor săi (artiști, curatori, teoreticieni, galeriști, colecționari) precum și analiza procesului de dezvoltare a unei infrastructuri care să promoveze formele de artă contemporană care, până nu demult, erau practic necunoscute majorității artiștilor, criticilor și publicului.

În România post-comunistă, formele noi de educație artistică s-au manifestat timid în inițiative private cu o influență redusă. Ele au fost rezultatul muncii unor artiști ori curatori români care, cu resurse din străinătate, au realizat primele workshop-uri ori conferințe cu scop educațional. Acum există o șansă reală ca experiența lor să fie folosită în școlile de artă românești. Sunt și bani, românești și europeni, important este ca aceștia să fie gestionați cu folos, pentru ca schimbările din anii '60 din școlile europene să se producă acum și la noi. Pentru mulți practicieni, școala poate fi unul dintre puținele teritorii ale libertății artei. Odată eliberată de presiunea politicului, școlile de artă românești trebuie să reziste și presiunii comercialului agresiv într-o perioadă istorică a acumulării primitive de capital. Aici eu văd o altă provocare în viitor. Discursul critic devine astfel un „ingredient” necesar pentru asigurarea independenței și pentru medierea dintre spațiul ermetic academic și lumea reală aflată într-o schimbare accelerată.

Matei Bejenaru este artist vizual și predă fotografie și video la Universitatea de Arte din Iași.

The new academic order

Dan ACOSTIOAEI

[1] http://www.bologna-bergen2005.no/Docs/00-Main_doc/990719BOLOGNA_DECLARATION.PDF

[2] Parliament of Romania, Law no. 288 from June 24th regarding the organization of higher education studies, *Romania's Official Gazette*, Part I no. 614 July 7th 2004

[3] http://ec.europa.eu/education/programmes/socrates/ects/index_en.html

[4] http://ec.europa.eu/education/policies/educ/bologna/bologna_en.html

[5] For instance, the number of years necessary for obtaining a B.A. degree was gradually reduced from six in 1990 to three in 2005

Dan Acostioaei is a visual artist and teaches interactive arts at the University of Arts in Iași.

If until 1989 the Faculty of Fine Arts within the “George Enescu” Art Academy in Iași accepted around 7 candidates every year and organized alternative matriculation examinations for the only two sections it hosted, Sculpture and Painting, in the fall of 1990 the admission examinations were organized for seven different sections that offered more than 50 available places. This spontaneous development of the institution required a suitable staff, which was “imported” in no time from the ranks of high-school teachers and free-lance artists, who before 1990 used to earn their living by becoming involved in the craftsmanship activities encouraged by the Artists' Union rather than by practicing painting or sculpture. A similar phenomenon took place in Bucharest and Cluj. The inflation of students and new sections marked the beginning of a real academic curricular adventure in Romania.

The reform policy in the educational field generated by the 1996 regulation shift, which reoriented Romania towards the European integration, mooted also the question of making the Romanian educational system compatible with the European one and brought about the modification of the Romanian educational policies in the spirit of the *Bologna Process*, as well as the gradual adopting of the principles of the *Sorbonne Declaration* from May 1998 and later of the *Bologna Declaration*¹ from June 1999. This compatibility involved the implementation of a common European grading system, the awarding of diplomas and qualifications that would be relevant on the European labor market, the delimitation of three stages of study², B.A., M.A. and/or Ph.D., the establishing of the credit transfer system ECTS³ with a view to facilitating students' mobility and a real curricular reform that would justify the integration into the European Higher Education Area of trainers, researchers and administrative staff.

Initially, these requirements were met with hesitation by the academic community, dominated by a patriarchal spirit; but under stress of circumstances, they have gradually been put into practice⁵ in an original manner that was miraculously more compatible with the old system than with the European education. The compromises and subterfuges took two main directions: one related to the dissimulation of the traditionalist vision characteristic to the Romanian art school under attractive discipline denominations and lectures, which were nonetheless essentially representative of the same mentality; and the second one, much more dangerous, implied the rise and development of a new didactic bureaucracy, more “efficient” and better rooted into the system than the previous generation of “masters.”

The case of the curricular transformations was a perfect example of adopting the forms and leaving aside their essence. Thus, there were educational platforms that disguised the compulsory disciplines as so-called facultative or optional disciplines, but what they did in fact was to eliminate the concept of a coherent inter-permeation of disciplines and the possibility of choice. The packing of the study programs of four, five or six years in only three years, generated by the failure to understand the difference between the B.A⁶. stage and the M.A. one, resulted in a number of hours that were either insufficient, or inadequately allotted and to the bizarre credit transfer system, which was not functioning quite right in conditions of mobility. Moreover, the curricula did not anticipate the demands of the Romanian and European labor market and were not in the least concerned with covering the university norms stipulated by the lists of functions or with providing for the space and equipment requirements.

Paradoxically, the legitimating of the bureaucrats-trainers was facilitated precisely by the rapid applying of the new principles, which gave to the “learned” university professors unflinching prerogatives through the system of awarding diplomas according to the study stages⁷. The Universities in Bucharest, Cluj and Timișoara have rapidly implemented the doctorate curricula and, taking advantage of the flaws of the system, began granting much too easily and rapidly *doctor's degrees*, although there was no general idea and no clear evaluation criteria that could have indicated what a doctoral research in the artistic field really means.

In this way was secured the replication of the last remains of the socialist system of academic education into clones whose stability was guaranteed by the strongly bureaucratic character; on the other hand, the rule of the deserving with no “diplomatic” propensities was short-circuited. The practicing artists whose worth has been sanctioned by their achievements and visibility, but who did not know or did not have time to chase after master's or doctor's degrees were denied an academic career by the new class generated by the Bologna Process, and the moment of Romania's joining as one susceptible to generate a real reform of the system was unfortunately missed.

Although this account sketches a grim image of the Romanian artistic academic educational system, the change will still come sooner or later, but not from within the system. Most probably, it will be generated by the pressure that the more attractive European artistic market will inflict upon the developing artistic market in Romania. I end thus in an optimistic tone, confident in the exigencies of the new generations of students.

Translated by Irina Scurtu

[6] “Guide of the Activities of Quality Evaluation of University Study Programs and Higher Education Institutions” issued by the Romanian Agency for Quality Assurance in Higher Education, November 2006 - www.aracis.ro, p. 9, p. 91.

[7] The compulsory Doctoral diploma for the academic staff - Parliament of Romania, Law no. 128 from July 12 1997 regarding the legal status of the educational staff, page 12, section 2, article 55, *Romania's Official Gazette*, Part I no. 158 July 16th 1997.

Noua ordine universitară

Dan ACOSTIOAEI

[1] http://www.bologna-berlin2003.de/pdf/Sorbonne_declaration.pdf

[2] http://www.bologna-bergen2005.no/Docs/00-Main_doc/990719BOLOGNA_DECLARATION.PDF

[3] Parlamentul României, legea 288 din 24 iunie 2004 privind organizarea studiilor universitare, Monitorul Oficial al României, Partea I nr. 614 din 7 iulie 2004

[4] http://ec.europa.eu/education/programmes/socrates/ects/index_en.html

[5] http://ec.europa.eu/education/policies/educ/bologna/bologna_en.html

[6] De exemplu, numărul anilor de studiu pentru ciclul I de licență s-a redus treptat de la șase, în 1990, la trei în 2005.

Dan Acostioaei este artist vizual și predă arte interactive la Universitatea de Arte din Iași.

Dacă până în 1989 Facultatea de Arte Plastice a Academiei de Arte „George Enescu” din Iași avea în jur de 7 locuri pe an, organizând alternativ admiteri pentru singurele două secții pe care le deținea, de Sculptură și de Pictură, în toamna anului 1990 s-au organizat examene de admitere pentru șapte secții diferite pe mai bine de 50 de locuri. Pentru o asemenea dezvoltare spontană a instituției era nevoie de personal care a fost rapid „importat” din rândurile profesorilor de liceu și ale artiștilor liber profesioniști ce-și câștigau existența înainte de 1990 mai degrabă din activități de artizanat favorizate de Uniunea Artiștilor Plastici decât din pictură sau sculptură, un fenomen similar petrecându-se și la București și Cluj. Inflația de studenți și noi secții a marcat momentul de început al unei adevărate aventuri curriculare universitare din România.

Politica de reforme din domeniul învățământului declanșată de schimbarea de regim din 1996 care a reorientat România către integrarea europeană a pus în discuție și compatibilizarea sistemului de educație românesc cu cel european și a atras după sine modificarea politicilor educaționale românești în spiritul *Procesului Bologna* și adoptarea treptată a principiilor *Declarației de la Sorbona*¹ din mai 1998 și, ulterior, ale *Declarației de la Bologna*² din iunie 1999. Compatibilizarea presupunea implemetarea unui sistem de notare european comun, acordarea de diplome și calificări relevante pe piața europeană a muncii, departajarea a trei cicluri de studiu³, de licență, respectiv de master și/sau doctorat, stabilirea sistemului de credite transferabile ECTS⁴ în scopul facilitării mobilității studențești și o reală reformă curriculară care să justifice integrarea în Zona de Educație Superioară Europeană⁵ pentru educatori, cercetători și personal administrativ.

Aceste cerințe au fost întâmpinate inițial cu reticență de către comunitatea academică dominată de un spirit patriarhal, dar, de nevoie, au fost puse în aplicare treptat⁶ și într-o manieră originală care avea darul miraculos de a fi mai compatibilă cu vechiul sistem decât cu învățământul european. Compromisurile și subterfugiile au luat două direcții principale, una care ținea de camuflarea viziunii tradiționaliste a școlii românești de artă sub titulaturi de discipline și cursuri atrăgătoare, dar care în fond reprezentau aceeași mentalitate și altă direcție, cu mult mai periculoasă, aceea a apariției și dezvoltării unei noi birocrații didactice, mai „eficientă” și mai bine înrădăcinată în sistem decât generația anterioară a „maeștrilor.”

Cazul transformărilor curriculare a fost un exemplu perfect de adoptare a unor forme fără fondul lor propriu. Au apărut planuri de învățământ în care cursurile

obligatorii erau deghizate în așa zise discipline facultative sau opționale, eliminând de fapt conceptul de interdisciplinaritate sau posibilitatea de a alege. Comprimarea programelor din patru, cinci sau șase ani de studiu în numai trei, generată de neînțelegerea diferenței între ciclul de Licență⁷ și cel de Master a condus la un număr de ore de studiu insuficient sau inadecvat distribuite și la struțocămila sistemului de credite transferabile care nu funcționau tocmai perfect în condiții de mobilitate. De asemenea, programele dovedeau lipsa anticipării cerințelor pieței muncii din România și din Europa și preocuparea pentru acoperirea normelor universitare din statele de funcțiuni și pentru probleme de spațiu sau dotare.

În mod paradoxal, legitimarea birocraților-educatori a venit tocmai din punerea în practică cu rapiditate a noilor principii care ofereau universitarilor „școliți” prerogative de nezdruncinat prin acordarea diplomelor conform ciclurilor de studiu⁸. Universitățile din București, Cluj și Timișoara au creat rapid programe de doctorat în artă, profitând de fisurile sistemului, acordând titluri de *Doctor în Artă* cu prea multă ușurință și rapiditate în condițiile lipsei unei viziuni și a unor criterii de evaluare clare a ceea ce poate însemna cercetarea doctorală în domeniul artistic.

S-a asigurat astfel, pe de o parte, replicarea ultimelor rămășițe ale sistemului socialist de educație universitară în clone cu stabilitate garantată de caracterul pronunțat birocratic, iar pe de alta, scurtcircuitarea meritocrației fără veleități „diplomatice”. Artiștilor practicieni cu valoare confirmată de palmares și vizibilitate, dar care nu au știut să vâneze sau nu au avut timp de diplome de Master sau Doctorat li s-a barat drumul către cariera universitară de către noua clasă generată de Procesul Bologna, ratându-se momentul aderării pentru reala reformă a sistemului.

Deși această descriere creionează o perspectivă sumbră asupra învățământului superior de artă din România, schimbarea va surveni într-un interval mult mai lung de timp, ce-i drept, dar nu din interiorul lui, ci, cel mai probabil, din presiunea pe care o va exercita piața de artă mai atractivă din Europa și piața de artă în dezvoltare din România. Închei încrezător în exigențele noilor generații de studenți.

[7] “Ghidul activităților de evaluare a calității programelor de studii universitare și a instituțiilor de învățământ superior” emis de Agenția Română Pentru Asigurarea Calității în Învățământul Superior, noiembrie 2006 - www.aracis.ro, pag. 9, pag. 91

[8] Obligatorivitatea titlului de Doctor pentru cadrele didactice cu grade universitare superioare - Parlamentul României, legea 128 din 12 iulie 1997 privind Statutul personalului didactic, pag. 12, secțiunea a 2-a, Art. 55, Monitorul Oficial al României, Partea I nr. 158 din 16 iulie 1997.

Art as experimental journalism

Cătălin GHEORGHE

Cătălin Gheorghe is an art critic and teaches visual semiotics at the University of Arts in Iași

The present system of artistic education and research is striving to become connected to the political dynamics of the hyper-dramatization of the rhetoric pertaining to the contemporary art scenes. The transitional atmosphere of the academic spaces reflects the experiencing of a transition from the use of one type of knowledge to the inventing of a new one. The status of the teachers and students is questionable in what regards redefining art [and its functioning], the artist [and his positioning], and the public [and his participation].

The critical reflex towards the crisis of social change that is anesthetized by the neo-liberal regularization of the citizens' life – a reflex that is conditioned by the response of the “action communities” to political standardization, to economical de-localization, to the ecological impact of global warming, to the moral crisis of bio-technological research, to the impossible solving of ethnical and religious conflicts, to the rapid neo-imperialist-colonial rising of military occupation, and to the consumerist industrialization of urban culture and media – requires to be interpreted and mediated from the viewpoint of an artistic behavior motivated by the responsible actions that are specific to the investigation journalism.

Artistic education and research should take into account the contradictory dynamics of the world that we live in and that we represent ourselves, as well as its potential to build and point out situations susceptible of being submitted to public contemplation and decisions. Thus, the opening of the academic [micro-social] space to the public [macro-social] space could create the conditions for an *aesthetic fusion* in which the interpretative signifying [taking into account the (post)productive use of codes] and the relational communication [taking into account the understanding of the aesthetic experience as the experience of a relationship] would function as an experiment based on turning the school into an alternative press agency.

The journalistic labor is related to the daily presentation of the situations and issues that are affecting our everyday life. The training of attitudes becomes as important as (self)informing and producing a knowledge that is adequate to the context of the actions. Acquiring the investigative behavior favors also a series of meditations on the possible types of message mediation. The producing of information of general community concern and the use of alternative media (from computer processing to issuing publications) could function as a critical, artistically conceived response to the ideological manipulation performed by the mainstream media (from cable television to the newspapers of several trusts) that is subordinated to political and corporate interests.

Experimenting a new form of journalism that is conceived on the background of the alternative artistic production and display generates the conditions for a practical responsibility as consequence of a social awareness. As the dominant system of art does not lead to a higher quality of everyday life, but to a certain improvement of the people's entertainment, with the “noble” intention of keeping them away from the “daily hardships” whose burden is on the shoulders of the government administrators, the educational system should react informatively and critically in order to rethink the public's interest towards the practices of present-day art.

This positioning becomes uncomfortable due to the fact that the educational system is still pointed out and perceived by the public as an assault division of the ministry, which ministry is part of a government appointed at the end of several pseudo-political negotiations (and according to an oligarchic interest, of course) based on a doubtful electoral proceeding, which is considered nevertheless democratic. As long as art universities are viewed as ministerial apparatuses meant to ensure the disciplinary exercise of a mass education process, the conditions for an experimental attempt to critically reorient the artistic practice will be impossible to be produced in the public's global perception. More than that, with the increasing of the academic obedience to the different forms of putting into practice the treaties whose goal is to standardize the European “educational systems”, the “artistic education” is in danger of being exercised like a pre-determined automatism that preserves and restores sets of habits, information and practices under the neo-liberal form of doing business with the past for the benefit of the capitalization of the cultural consumption needs.

The rise and development of a “creative class”, supplemented by the “creative subclass” in the underground culture area, could resuscitate the self-reforming of the artistic educational system. Creative ideas do circulate, and it would be irrelevant to try to identify the generating sources in an act of intellectual bureaucracy. Nevertheless, adopting an investigative behavior keen on artistically using and processing the events of everyday life could reconfigure the contemporary cultural artistic practice and production.

Seen as one of the possible methods of mediating knowledge and motivating action, “art turned into an instrument of experimental journalism” could be one of the immediate answers to the question “what is to be done?”.

Translated by Irina Scurtu

post-factum contribution to the forum *SUMMIT non-aligned initiatives in education culture*, Berlin, 2007. *SUMMIT* is a forum for questioning and changing some of the fundamental terms of the debate around education, knowledge production and the information society.

Arta ca jurnalism experimental

Cătălin GHEORGHE

Sistemul actual al educației și cercetării artistice încearcă să se conecteze la dinamica politică a hiperdramatizării retoricii scenelor artei contemporane. Atmosfera de tranziție caracteristică spațiilor academice reflectă situația resimțirii unei tranziții de la utilizarea unei cunoașteri la inventarea uneia noi. Statutul profesorilor și al studenților este chestionat în funcție de redefinirea [funcționării] artei, a [poziționării] artistului și a [participării] publicului.

Reflexul critic față de criza schimbării sociale anesteziată de regularizarea neo-liberală a vieții „cetățenilor”, reflex condiționat de răspunsul „comunităților de acțiune” față de uniformizarea politică, de-localizarea economică, impactul ecologic al încălzirii globale, impasul moral al cercetării biotehnologice, imposibila soluție a conflictelor etnico-religioase, escaladarea neo-imperial-colonialistă a ocupației militare și industrializarea de consum a culturii urbane și *mass media*, solicită interpretarea și medierea sa din perspectiva unui comportament artistic motivat de acțiunile responsabile caracteristice jurnalismului de investigație.

Educația și cercetarea artistică ar trebui să țină cont de dinamica contradictorie a lumii pe care o trăim și ne-o reprezentăm, precum și de potențialul ei de a construi și a semna situații expuse contemplării și deciziilor publice. În aceste condiții, deschiderea spațiului academic [micro-social] către spațiul public [macro-social] ar crea circumstanțele unei *fuziuni estetice* în care semnificarea interpretativă [ținând cont de utilizarea (post)productivă a codurilor] și comunicarea relațională [ținând cont de înțelegerea experienței estetice ca experiență a unei relații] ar funcționa ca un experiment de transformare a școlii într-o agenție de presă alternativă.

Travaliul jurnalistic ține de informarea cotidiană asupra situațiilor și problemelor care ne influențează viața de zi cu zi. Formarea atitudinilor devine la fel de importantă ca și (auto)informarea și producerea unei cunoașteri aplicate contextului în care se acționează. Învățarea comportamentului investigativ dispune și la un set de reflecții cu privire la posibilele tipuri de mediere a mesajelor. Producerea informațiilor de interes comunitar și utilizarea mediilor alternative (de la procesarea computerizată la editarea publicațiilor) poate funcționa drept răspuns critic, conceput artistic, la manipularea ideologică a mediilor *mainstream* (de la televiziunile prin cablu la ziarele unor trusturi) subordonate intereselor politice și corporatiste.

Experimentarea unei noi forme de jurnalism, conceput din perspectiva producției și expunerii artistice alternative, creează condițiile unei

responsabilizări practice drept consecință a unei conștientizări sociale. În măsura în care sistemul dominant al artei nu duce la o îmbunătățire a calității vieții de zi cu zi, ci la o ameliorare a distracției (a *entertainment*-lui) oamenilor, cu „bunele intenții” de a-i ține departe de „greutățile zilnice” pentru rezolvarea cărora au fost desemnați administratorii guvernamentali, sistemul educațional ar trebui să reacționeze informativ și critic pentru a regândi interesul publicului față de practicile artei actuale.

Această poziționare devine dificilă în măsura în care sistemul educațional este încă semnalat și perceput public ca divizie de asalt a ministerului unui guvernământ desemnat prin negocieri pseudo-politice (evident în funcție de un interes oligarhic) pe baza unui chestionabil proces electoral considerat democratic. Atât timp cât universitățile de artă sunt văzute ca aparate ministeriale de exercitare disciplinară a unui proces de educație în masă, nu vor putea fi produse în percepția globală a publicului condițiile unui demers experimental de reorientare critică a practicii artistice. Mai mult chiar, în contextul accentuării obedienței academice față de diferitele forme ale aplicării tratatelor care încearcă să uniformizeze „sistemele de învățământ” din Europa, „educația artistică” riscă să se exercite asemenea unui automatism pre-determinat care conservă și restaurează seturi de deprinderi, cunoștințe și practici sub forma neo-liberală a afacerilor cu trecutul în serviciul capitalizării nevoilor de consum cultural.

Apariția și dezvoltarea unei „clase creative”, completată de „sub-clasa creativă” din zona culturii *underground*, ar putea resuscita auto-reformarea sistemului de învățământ artistic. Ideile creative circulă și e irelevant să se identifice într-un act de birocrăție intelectuală care sunt sursele generative. Cu toate acestea, adoptarea comportamentului investigativ, interesat de întrebuintarea și prelucrarea artistică a evenimentelor vieții de zi cu zi, ar putea reconfigura practica și producția culturală contemporană.

Privită ca una dintre posibilele metode de mediere a cunoașterii și motivare a acțiunii, „arta instrumentalizată ca jurnalism experimental” ar putea fi unul dintre răspunsurile urgente la întrebarea „ce ar fi de făcut?”.

contribuție *post-factum* la forumul *SUMMIT non-aligned initiatives in education culture*, Berlin, 2007. *SUMMIT* este un forum al problematizării și schimbării unor termeni fundamentali ai dezbaterii asupra educației, producției cunoașterii și societății informaționale.

Cătălin Gheorghe este critic de artă și predă semiotică vizuală la Universitatea de Arte din Iași.

Schiller + Beuys = Dada.

On the necessary uselessness of aesthetics

Cristian Nae

Hans Richter recounts that Hugo Ball heard the word “Da da” uttered during the conversations Tristan Tzara and Marcel Iancu used to have. According to his magic genealogy, similar to an incantation, “da da” bears an affirmative potential towards life that surpasses the frontiers of the rationality of Enlightenment at the core of the very playful farce it is founded on: “Da, da”, (“yes, yes”, in Romanian), decontextualized by Hugo Ball, becomes at the same time an absolute affirmation, indifferent to the affirmed object, and a magic joke, for, even though Ball well knew the significance of the words, they functioned standing on their purely phonetic resonance. In other words, it becomes, in Nietzsche's terms, a purely aesthetic affirmation of life, lacking the calculated rationality specific to its efficient and methodic instrumentalisation. This situation also describes the bankruptcy of the idea of a communion of tastes as a bourgeois consensus, and the understanding of *sensus communis* rather in terms of its disruptive and agonal capacities. Consequently, it does not define it in terms of a super-individual consensus, but according to its capacity of self-creation implied by Nietzsche's laughter, transgressing ideologies, and, especially, that of a technology of our own existence.

Therefore, I do not have an answer, be it local or global, to the pragmatic question of the efficiency of aesthetic education, which might point to a specific target allowing us to state what is to be done. Though, I notice that in post-communist space, especially in Romanian society, the condition of artistic education is specifically marked by the rise of a cynical reason, peculiar to the artistic behavior of American art in the eighties and internalized today by a large number of everyday aesthetic actions. And the understanding of this “liberating cynicism”, as Sloterdijk would call it, may represent a starting point for a possible analysis, providing a specific answer to the problem of aesthetic education in relation to the ethical potentiality of the aesthetic.

Instead of revealing its humanist-disenfranchising force, the abolishment of boundaries “between art and life” created here a dada-like anomaly in the sense of Ball's genealogy of the term, a schizophrenia where the repetition of the same affirmation without object to the point of exhausting any meaning defines the meaning of everyday actions and suspends art's social performative force, its function of providing ethical education through aesthetic experience. Academic artistic education either remained traditionalistic, advocating the aesthetic autonomy of the artwork, either it mimetically tends to appreciate and promote a surprisingly unquestioned modernity of form, separated from “life” for any given educational system, either it is instrumentalised in the guise of obtaining a technical efficiency in the field of design production, but not also of

an ethical or reflexive potentiality. In other words, it is not conceived to produce a reflexive intellectual, even though a useless one for the neo-liberal competitive thinking, an artist-social-worker-as-cultural-mediator.

In fact, the lack of an aesthetic education as *critical* capacity, as a capacity to discern in the field of everyday life given the complete aesthetization of subjectivity by the society of consumption, is still felt and endured in the form of two major effects:

- (1) in the space that simultaneously unites and separates life and art – the cultural sphere of artistic production of subjectivity – we can notice the remains of an old quarrel, that of art as import of forms vs. demagogic traditionalism. For a long time, it persisted as a useless quarrel among the expressive media. But, on the level of the artistic production institutionalized by art galleries, it was today replaced by the opposition of selling “critical art” vs. stencil, graffiti and guerrilla art interventions. The only truly critical artist seems to remain anonymous, in no need of an academic C.V. and the identity of some school.
- (2) the precariousness of the critical condition is a direct effect of an internal deficiency of artistic education, which regards the artist as “emancipator” – “educator” in terms of expertise, performance and quantitative calculus. It thus manifests the lack of an interactive education in the artistic system, able to guarantee a dialogical culture of an organic rejoinder in response to the dichotomy between program creator and precise executor. Particularly, it does not educate for “conviviality”.

In this respect, I find it symptomatic that dialogical and especially relational aesthetics have no sense in the Romanian artistic life, although, for a long time already, we live in a “capitalistic” society: the conditions for a critique of social space in terms of “interstice” and “democratic conviviality” can only be produced by import, as an artificial engraftment in a medium saturated by enough conviviality, but promoting an autistic and mimetic solitude, typical for an education governed by the ideal of artistic masters. Further, there is no room even for elaborating a critique of the relational aesthetics: what sort of elitist demagogy, what sort of “closed dialogue” between acquaintances in the art world (noticed by Claire Bishop to be hidden by the relational agenda) is there to be criticized, since the Romanian academic artistic education has no curricula for curatorial studies which could legitimate what should be criticized?

The above discussion assigns once again to the act of pure affirmation – “Da, da” (“yes, yes”) – the meaning of an unintended parody of the hope for an aesthetic education of society through art, which Beuys brought back to life from the political program of Romantic modernity. However, this also offers us an enormous opportunity: that of exploiting the critical-liberating potential of laughter, maintaining aesthetic education in the sphere of its social uselessness – of singularity, incalculability, chance and idiosyncrasy.

Cristian Nae is an art critic, teaching aesthetics at the University of Art in Iași.

Schiller + Beuys = Dada.

Despre inutilitatea necesară a esteticii

Cristian Nae

Hans Richter povestește faptul că Hugo Ball a auzit cuvântul „Dada” în discuțiile purtate de Tristan Tzara cu Marcel Iancu. Conform acestei genealogii magice, similară unui ritual incantatoriu, Dada poartă cu sine un potențial afirmativ în fața vieții care depășește barierele raționalității luminilor în chiar farsa ludică pe care se susține: „da, da”, decontextualizat de Hugo Ball, devine deopotrivă afirmație absolută, indiferentă suveran la obiectul afirmat, și farsă magică, întrucât, chiar dacă Ball cunoștea semnificația cuvintelor, acestea funcționau pe baza simplei lor rezonanțe fonetice. Cu alte cuvinte, devine, în termenii lui Nietzsche, pură afirmație estetică a vieții, lipsită de raționalitatea calculată specifică instrumentalizării sale eficiente și metodice. Această situație descrie și falimentul ideii unei comuniuni a gustului drept consens burghez și înțelegerea lui *sensus communis* mai degrabă în valențele sale agonice, disruptive. Prin urmare, îl definește nu prin intermediul unui consens supra-individual, al unei sinteze a comunității la nivelul sensibilității, ci prin capacitatea auto-edificatoare implicată în râsul lui Nietzsche, ce transgresează ideologiile și, în special, pe cea a unei tehnologii a propriei existențe.

Prin urmare, nu am un răspuns, local sau global, la întrebarea pragmatică cu privire la eficiența educației estetice, care să ne indice o țintă pentru a putea spune și ce este de făcut. Constat însă că, în spațiul post-comunist, cu precădere în societatea românească, condiția educației artistice este marcată într-un mod specific de rațiunea cinică, caracteristică comportamentului artistic critic al artei americane a anilor optzeci și internalizat astăzi de o bună parte a comportamentului estetic din cotidian. Iar înțelegerea acestui «cinism eliberator», cum l-ar numi Sloterdijk, poate că reprezintă un punct de plecare pentru o posibilă analiză, oferind și un răspuns specific problemei educației artistice în raport cu potențialul etic al esteticului.

În loc să-și manifeste forța umanist-eliberatoare, abolirea granițelor dintre „artă și viață” a creat aici o anomalie dadaistă în sensul genealogiei termenului întreprinsă de Ball, o schizofrenie în care repetarea aceleiași afirmații lipsite de obiect până la epuizarea oricărui sens caracterizează sensul actelor cotidiene și suspendă performativitatea socială a artei, rolul său de cultivare etică prin intermediul experienței estetice. Educația artistică academică fie a rămas tradiționalistă, susținând autonomia estetică a operei de artă, fie este orientată mimetic către o curios-nechestionată modernitate a formei, separată de «viață» pentru orice sistem educațional, fie este instrumentalizată în vederea unei eficiențe tehnice în câmpul producției de *design*, însă nu și a unei

potențialități etice sau reflexive. Cu alte cuvinte, nu este dirijată în vederea construirii unui intelectual reflexiv, chiar dacă inutil competitivității neo-liberale, a unui artist-muncitor social-ca-mediator-cultural.

În fapt, lipsa unei „educații estetice” drept capacitate *critică* de a discerne în cotidian, înțeleasă în condițiile estetizării depline a subiectivității de către «societatea de consum», se resimte încă sub forma a două efecte majore:

- (1) În spațiul care deopotrivă unește și separă arta și viața – spațiul cultural al producerii artistice de subiectivitate – asistăm la vechea dispută, a artei ca import formal vs. tradiționalism demagogic. O vreme bună, ea s-a menținut sub forma unei inutile lupte a mediilor de expresie. Însă, la nivelul artei instituționalizate în galerii, ea a fost înlocuită astăzi de vânzarea de «artă critică» vs. *stencil*, *graffiti* și *guerilla art*. Singurul artist critic cu adevărat pare a fi anonim, fără a avea nevoie de un CV academic și o identitate «de școală».
- (2) precaritatea condiției critice este un efect direct al unei carențe interne a educației artistice, care privește artistul ca «eliberator» - «educator» în termenii expertului, al performanței și al calculului cantitativ. Ea manifestă astfel lipsa unei educații interactive în sistemul artistic, care să garanteze o cultură a dialogului și a ripostei organice, asumate în fața binomului creator de program și executant fidel. În sensul său specific, nu educă „convivial”.

Mi se pare simptomatic aici faptul că estetica dialogică și mai ales cea relațională nu au sens în viața artistică românească, deși, de multă vreme deja, societatea este «capitalistă»: condițiile unei critici a spațiului social ca «interstițiu» și «convivialitate democratică» nu pot fi produse decât prin import, ca grefă artificială într-un mediu care deține suficientă convivialitate, dar promovează o solitudine autistă și mimetică, specifică educației prin intermediul măștrilor. Mai mult, nu este nici măcar loc pentru elaborarea unei critici a esteticii relaționale: ce elitism demagogic și ce dialog de castă, ce consens iluzoriu (remarcate de Claire Bishop a subîntinde proiectul relațional) să critici aici, când sistemul academic românesc nu are cursuri curatoriale pentru a legitima ceea ce ar trebui criticat?

Cele spuse conferă încă odată afirmației pure – „Da, da” – sensul unei parodii involuntare a speranței unei educații estetice a societății prin artă, renăscute de Beuys din programul politic al modernității romantice. Aceasta ne oferă totuși și o imensă oportunitate: aceea de a exploata potențialul critic-eliberator al râsului, păstrând educația estetică în sfera inutilității sale sociale – a singularului, incalculabilului, hazardului și idiosincraticului.

Cristian Nae este critic de artă și predă estetică la Universitatea de Arte din Iași.

Reading Capital

Exhibition on Education, Art Systems and Art Market

Reading Capital

Expoziție despre educație, sisteme artistice și piața de artă

Milica TOMIC

The *Unknown Society* workshop/project that took place within the *Artist as a Curator* course at the Time and Space Department proposed two parallel working plans and two sets of circumstances to undergraduate and postgraduates students of the Helsinki Academy of Arts. The first one was to curate their own works, that is to say, to analyze their work and works of other workshop participants from the perspective of a curator, as a mediator between the production and the actual exhibiting of the work, thus to define their own artistic position. The second situation was to analyze the local art and market system through a research activity. This meant conducting interviews with structural representatives of Helsinki art market and system, as well as compiling a video archive.

The workshop thus conceived aimed to articulate an unavoidable but dramatic moment, located at the juncture between completing one's own course of study and joining and finding one's place within the art system. This is about taking over a symbolic mandate of an artist – the passing from "I study art" into "I am an artist."

The aim of this workshop was to prepare the students who found themselves in the traumatic situation of leaving the educational system of art studies for participating in the art system and market. Through the process of analyzing the art system, the production process and the exhibition process, students opened and reflected on issues regarding the local production

Workshop-ul/proiectul *Unknown Society* desfășurat în cadrul cursului *Artist as a Curator* al Departamentului Time and Space, a pus în fața studenților și a masteranzilor de la Academia de Arte din Helsinki două planuri de lucru paralele, două seturi de circumstanțe. Primul a fost curarea propriilor lucrări, adică analizarea lucrărilor proprii, precum și a lucrărilor altor participanți la workshop din perspectiva unui curator în calitate de mediator între producție și expunerea propriu-zisă a lucrărilor, definindu-și astfel propria poziție artistică. Al doilea plan a fost de a analiza sistemul artistic local și piața de artă printr-o activitate de cercetare. Aceasta a însemnat realizarea unor interviuri cu reprezentanți ai pieței de artă și ai sistemului artistic, alături de compilarea unei arhive video.

Workshop-ul astfel conceput a avut scopul de a articula un moment inevitabil, dar dramatic, aflat la intersecția dintre încheierea propriilor studii și intrarea și căutarea propriului loc în cadrul sistemului artistic. Este vorba despre preluarea mandatului simbolic de artist – trecerea de la „sunt student la Arte” la „sunt artist”.

Scopul acestui atelier a fost de a pregăti studenții aflați în momentul traumatizant al părăsirii sistemului educațional al studiilor artistice pentru intrarea în sistemul artistic și pe piața de artă. Prin procesul analizei sistemului artistic, al procesului de producție și al celui de expunere, studenții au deschis și au analizat probleme ale sistemului local de producție și expunere de artă. Punctele nevralgice ale sistemului artistic local

Exhibition *Reading Capital* at the FAFA Gallery was a part of the *Artist as a Curator* course, within the Time and Space Department of the Helsinki Fine Arts Academy. (workshop leaders: Milica Tomic and Branimir Stojanovic)

Expoziția *Reading Capital* de la FAFA Gallery a fost parte a cursului *Artist as a Curator* al Departamentului *Time and Space* al Academiei de Arte din Helsinki, susținut de Milica Tomic și Branimir Stojanovic. (coordonatori ai workshop-ului: Milica Tomic and Branimir Stojanovic)



Reading Capital, C-print, Milica Tomic, 2004-6 /photo: Riley Robinson

system and art display. Neuralgic points of the local art system that have been detected through this process became a constitutive part of the contents and form of the works created through the workshop.

The initial supposition of the whole *Artist as a Curator workshop* was that each work of art had an absolutely specific way of being displayed, that is to say, that each one should anticipate a singular way of expressing itself through a production process. The workshop has been developed through discussions on the suggested concepts of works, in accordance to the ones that the workshop trainers have initially simply expressed in the starting proposals: A single work of art – a unique “museum” or a single work of art – a unique theory. This particular guideline of strategies and politics of expression demanded from the students/artists that each and every work of art should reproduce an autonomous space which to arise at the site of the problem regarding the local system of art exhibiting. Therefore, workshop participants understood the exhibiting space as a social and political one, which, through the production of the work, became a constitutive part of the content of the work. At the same time, the artwork's form opens the question of the exhibiting strategy and solves it at the same time by finding its final stage in confrontation with the issue.

The analysis of the Helsinki system of art and market detected that the existence of the art system is controlled by the state and that the art market is undeveloped and completely dependent on state's investments in art. An artist's position in this system turns out to be the one of a “vanishing mediator” between the state and the art market agents. Therefore, a specific “parallel convergence” of the state and private art market agents has been detected. In such a system, an artist actually dispenses state money to the art system and the art system dispenses the money to art market agents, without any possibility of creating terms of production and exhibiting. Using the state money, an artist rents the existing, given, art production infrastructure, without any creative and active investment in the conditions of art production and exhibiting.

Many artists subordinate their work to creating an art system by becoming curators, directors of art galleries or art directors of big exhibitions. However, this

găsite în cursul acestui proces au devenit parte constitutivă a conținutului și formei lucrărilor create în cadrul workshop-ului.

Premisa inițială a workshop-ului *Artist as a Curator* este că fiecare operă de artă are un mod de expunere absolut specific, adică fiecare anticipează un mod unic de exprimare prin procesul de producție. Workshop-ul s-a dezvoltat din discutarea conceptelor de lucrări propuse inițial în termeni simpli de către susținătorii workshop-ului: o lucrare de artă – un „muzeu” unic, sau o lucrare de artă – o teorie unică. Această direcție a strategiilor și a politicilor de exprimare cerea din partea studenților/artiștilor ca absolut fiecare lucrare de artă să reproducă un spațiu autonom care să fi apărut în urma problemelor sistemului local de expunere a artei. Astfel, participanții la atelier au văzut spațiul de expunere ca pe unul social și politic, care, prin intermediul procesului de producție a lucrării, devenea parte constitutivă a conținutului ei. În același timp, forma lucrării de artă chestiona și soluționa simultan strategii de expunere, găsind cadrul final în confruntarea directă cu problema.

Analizarea sistemului artistic și a pieței de artă din Helsinki a relevat faptul că existența sistemului artistic este controlată de către stat, și că piața de artă este nedezvoltată și total dependentă de investițiile făcute de către stat în artă. Poziția artistului în acest sistem se dovedește a fi una de „mediator pe cale de dispariție” între stat și agenții de pe piața de artă. Astfel, s-a găsit un fel de „convergență paralelă” între agenții de stat și cei de pe piața privată. Într-un astfel de sistem, artistul de fapt cheltuiește banii statului în sistemul artistic, iar sistemul artistic dă bani agenților de pe piața de artă, fără posibilitatea de a crea condiții de producție și expunere. Folosind banii statului, artistul închiriază infrastructura de producție existentă, dată, fără vreo investiție creativă și activă în condițiile producției și expunerii de artă.

Mulți artiști își subordonează munca efortului de a crea un sistem artistic devenind curatori, directori de galerii de artă sau directori artistici ai unor mari expoziții. Totuși, acest atelier produce strategii prin care artiștii își integrează participarea la crearea sistemului artistic în propria lor muncă artistică și reflectă problemele pe care le întâlnesc în mediile lor locale.Ei nu-și abandonează practica artistică, ci iau parte în



workshop has produced strategies through which artists can integrate their participation in the creation of the art system into their own artistic work and through which they can also reflect issues that they encounter in their local environments. They do not abandon their art practice, but still take part actively in creating an art system.

This is the very concept of the *Unknown Society* workshop, as part of the *Artist as a Curator* course: how to produce a space that is part of the system, but whose role is not to bridge the gaps in the existing art system, but to create them?

Milica Tomic (b.1960) works as visual artist, primarily with video, film, conceptual art, photography, performance, light and sound installation, web projects. As a visiting lecturer she developed projects and workshops at the Fine Art Academy Vienna, Fine Art Academy Helsinki, Piet Zwart Institute Rotterdam. Tomic's work was exhibited in a wide international context. Presently she is DAAD Artist in Residence Berlin.

Milica Tomic (n. 1960) lucreaza ca artist vizual, realizând lucrari video, filme, arta conceptuala, fotografie, performance, instalatii de lumina si sunet, proiecte web. În calitate de profesor invitat, a dezvoltat o serie de proiecte si workshop-uri la Academia de Arte Frumoase din Viena, Academia de Arte din Helsinki si Institutul Piet Zwart din Rotterdam. Lucrarile sale au fost expuse într-un larg context international. În prezent este artist în rezidenta DAAD la Berlin.

continuare în mod activ la crearea unui sistem artistic.

Acesta este și conceptul workshop-ului *Unknown Society*, parte a cursului *Artist as a Curator*: cum putem produce un spațiu care să facă parte din sistem, dar al cărui rol să nu fie crearea de punți peste discontinuitățile din sistemul existent, ci acela de a crea discontinuități?

Educating Capital

Series of video interviews with the protagonists of the Art system and the contemporary art market in Zürich, Belgrade and Helsinki that reveal three differing contemporary art market situations.

Educating Capital - Zürich
Milica Tomic,
video interviews, 485 min/11 DVDs, 2005/2007
Paradigmatic contemporary art market, Zürich scene is generally the most developed model of the “corporate” system of the art.

Educating Capital - Belgrade
Milica Tomic,
video projection 37 min, 2005/2007
Belgrade scene is represented through the talks with its participants that are without local contemporary art market, art system and state subsidies. They are trying to think and to picture the boundaries of the market and the system that do not exist.

Educating Capital – Helsinki
Eemil Karila, Krister Grahm, Paola Tella, Jaako Karhunen, Tuulia Susiaho, Axel Straschnoy and Olli Keranen
2 DVDs, 70min, 2007
Helsinki situation (researched in collaboration with the students of the Helsinki Fine Art Academy, participants in the project *Unknown society*) is characterised by its lack of the developed contemporary art market and by the existence of the state controlled system of contemporary art.

Educating Capital

Serie de interviuri video cu protagoniștii sistemului artistic și ai pieței de artă din Zürich, Belgrad și Helsinki, care relevă trei situații diferite ale pieței de artă contemporană.

Educating Capital - Zürich
Milica Tomic,
interviuri video, 485 min/11 DVD-uri, 2005/2007
Piață paradigmatică de artă contemporană, mediul din Zürich este în genere cel mai dezvoltat model al sistemului artistic "corporatist".

Educating Capital - Belgrade
Milica Tomic,
proiecție video, 37 min, 2005/2007
Mediul din Belgrad este reprezentat prin discuțiile cu actorii săi, care sunt în afara pieței locale de artă contemporană, a sistemului artistic și a subvențiilor de stat. Aceștia încearcă să gândească și să contureze granițele unei piețe și ale unui sistem artistic care nu există.

Educating Capital - Helsinki
Eemil Karila, Krister Grahm, Paola Tella, Jaako Karhunen, Tuulia Susiaho, Axel Straschnoy și Olli Keranen
2 DVD-uri, 70 min, 2007
Situația din Helsinki (cercetată în colaborare cu studenții Academiei de Arte Helsinki care au participat la proiectul *Unknown society*) se caracterizează prin lipsa unei piețe dezvoltate de artă contemporană și prin existența unui sistem de artă contemporană organizat de stat.



[page 111]

Educating Capital Helsinki (left), video
Eemil Karila/ Krister Grahm/ Paola Tella/Jaako Karhunen/ Tuulia Susiaho/ Axel Straschnoy/ Olli Keranen, 2007
gallery view/ photo: Sakari Viika

Educating Capital Zurich (right), video
Milica Tomic, 2005/2007
gallery view/ photo: Sakari Viika

Educating Capital - Zürich
(top), Milica Tomic, video
stills
2005/2007

Educating Capital - Belgrade
(bottom), Milica Tomic,
2005/2007, gallery view,
photo: Sakari Viika



Reading Capital

Sometimes the class struggle is the struggle of an image against another image and one sound against another sound (Godard)

Milica Tomic/Branimir Stojanovic,
video projection, 10 min, loop, 2004

Reading Capital refers to Eisenstein's conception of a screen adaptation of Marx's *Capital*. However, this project is positioned within the perspective of the contemporary world where capitalism has triumphed by stretching beyond frontiers. For this video prominent and respectable citizens of San Antonio, Texas, who also represent the American society – which is globally, the most developed capitalist system – were asked to read passages from Marx's *Capital*, and then to recite these quotes into the artist's camera.

The environment in which the speakers are filmed is that of their own choosing, one which they feel it best represents them.

From Socialism to Capitalism and than Back

Milica Tomic/Sasa Markovic,
video performance 20 min, 2007

The Belgrade artist Sasa Markovic reflects on transformations and mutations of his artistic production, practice and the existing art market and system, in a relation to the changes in social and political systems, from socialism to capitalism. With all emotional and intellectual paradoxes, as well as controversies it produces.

Case of the School for History and Theory of Images

Darinka Pop-Mitic,
installation, english version 2002/2007

Darinka Pop-Mitic, artist living in Serbia, comes into the possession of the material remains of the *School for History and Theory of Images*, an alternative education project based in Belgrade 1999–2003. School hosted numerous lectures, introduced the Lacanian scholarship, revisited the influential '70s conceptual art movements in Belgrade and promoted the *Politics of Emancipation* among other things. Darinka exhibits the material remains of the school and offers everybody a chance to xerox parts that they like, and to browse through these remains and study the *Case of the School for History and Theory of Images*.



Case of the School for History and Theory of Images
Darinka Pop-Mitic, installation, 2002/2007
gallery view / photo: Sakari Viika

Reading Capital

Sometimes the class struggle is the struggle of an image against another image and one sound against another sound

(Uneori lupta de clasă înseamnă lupta unei imagini cu o altă imagine și a unui sunet cu un alt sunet)

Milica Tomic/Branimir Stojanovic,
proiecție video, 10 min, loop, 2004

Unor cetățeni de vază și respectabili din San Antonio/Texas, care reprezintă societatea americană, din punct de vedere global cel mai dezvoltat sistem capitalist, li s-a cerut să citească pasaje din *Capitalul* lui Karl Marx. Proiectul *Reading Capital* se referă la ideea lui Eisenstein privind ecranizarea *Capitalului* lui Marx. Totuși, proiectul de față se plasează în perspectiva lumii contemporane, în care capitalismul a triumfat, întinzându-se peste frontiere.

From Socialism to Capitalism and then Back

Milica Tomic/Sasa Markovic
performance video, 20 min, 2007

Performance video al artistului belgrădean Sasa Markovic, ce reflectează asupra transformărilor și a mutațiilor practicii lui artistice în relație cu schimbările din sistemul social și politic, de la cel socialist la cel capitalist.

Case of the School for History and Theory of Images

Darinka Pop-Mitic
instalație, versiunea în limba engleză, 2002/2007

Darinka Pop-Mitic, artistă din Serbia, intră în posesia rămășițelor materiale ale proiectului *School for History and Theory of Images*, un proiect alternativ de educație din Belgrad, 1999–2003. Școala a găzduit numeroase prelegeri, a prezentat școala lacaniană, a trecut în revistă mișcările influente de artă conceptuală din anii '70 din Belgrad și a promovat, între altele, lucrarea *Politics of Emancipation*. Darinka expune resturile materiale ale școlii și oferă oricui șansa de a fotocopia părțile care le plac și de a trece prin aceste rămășițe și a studia *Cazul Școlii de Istorie și Teoria Imaginilor – Case of the School for History and Theory of Images*.

Case of the School for History and Theory of Images (bottom left)
 Darinka Pop-Mitic, installation, 2002/2007
 gallery view/ photo: Sakari Viika

Reading Capital
Sometimes the class struggle is the struggle of an image against another image
and one sound against another sound (Godard) (bottom right)
 Milica Tomic/Branimir Stojanovic, video, 2004
 gallery view/ photo: Sakari Viika

From Socialism to Capitalism and than Back (opposite top)
 Milica Tomic/Sasa Markovic, video, 2007
 gallery view/ photo: Sakari Viika

Case of the School for History and Theory of Images (opposite bottom)
 Darinka Pop-Mitic, installation, 2002/2007
 gallery view/ photo: Sakari Viika



Reading Capital
Sometimes the class struggle is the struggle of
an image against another image and one sound
against another sound (Godard)
Milica Tomic/Branimir Stojanovic, video stills,
2004



Capital is a value, but it is defined not by a particular stuff it is embodied in (money, commodities), but by a fact that it is involved in a particular process, the process of producing surplus-value. Value therefore now becomes value in process, money in process, and, as such, capital. In order to be able to extract value from the consumption of a commodity, the possessor of money must be so lucky as to find, within the sphere of circulation, in the market, a commodity whose use-value possesses the peculiar property of being a source of value, whose actual consumption, therefore, is itself an embodiment of labour, and consequently, a creation of value. The possessor of money does find on the market such a special commodity capacity for labour or labour power. For the conversion of his money into capital, therefore, the owner of money must meet in the market with the free labourer, free in the double sense; that as a free man he can dispose of his labour power as his own commodity, and that, on the other hand, he has no other commodity for sale, is short of everything necessary for the realization of his labour power. The final result of every separate circuit, in which a purchase and consequent sale are completed, forms of itself the starting point of a new circuit. The simple circulation of commodities-selling in order to buy - is a means of carrying out a purpose unconnected with circulation, namely, the appropriation of use-values, the satisfaction of wants. The circulation of money as capital is, in the contrary, an end in itself, for the expansion of value takes place only within this constantly renewed movement. The circulation of capital has therefore no limits. This sphere within whose boundaries the sale and purchase of labour power goes on, is in fact a very Eden of the innate rights of man. Their alone rule freedom, equality, property and Bentham! Freedom, because both buyer and seller of a commodity, say of labour power, are constrained only by they free will. They contract as free agents, and the agreement they come to is but the form in which they give legal expression to their common will. Equality, because each enters into relation with the other, as with a simple owner of commodities, and they exchange equivalent for equivalent. Property, because each disposes only of what is his own. And Bentham, because each looks only himself.

Paraphrases and quotes from Karl Marx's Capital
(Reading Capital, video)

Capitalul este o valoare, dar el nu se definește prin obiectul în care este materializat (bani, mărfuri), ci prin faptul că este implicat într-un anumit proces, procesul de producere a plusvalorii. Valoarea devine astfel valoare în evoluție, bani în evoluție, și ca atare capital. Pentru a scoate valoare din consumarea unei mărfi, posesorul nostru de bani ar trebui să fie atât de norocos încât să descopere în interiorul sferei circulației pe piață o marfă a cărei valoare de întrebuințare să aibă ea însăși însușirea specifică de a fi sursă de valoare, a cărei consumare efectivă să constituie, așadar, materializare de muncă, deci creare de valoare. Și posesorul de bani găsește pe piață o asemenea marfă specifică – capacitatea de muncă sau forța de muncă. Pentru transformarea banilor în capital, posesorul de bani trebuie să găsească deci pe piața de mărfuri pe muncitorul liber, liber în dublu sens, pe de o parte în sensul că dispune ca persoană liberă de forța sa de muncă, ca de o marfă a sa, pe de altă parte în sensul că nu are de vânzare alte mărfuri, că este slobod și liber de toate acele lucruri care sînt necesare pentru realizarea forței sale de muncă. Sfirșitul oricărui circuit în care se efectuează cumpărarea pentru vânzare formează astfel de la sine începutul unui nou circuit. Circulația simplă de mărfuri – vânzarea pentru cumpărare – servește drept mijloc pentru un scop final situat în afara circulației, anume însușirea de valori de întrebuințare, satisfacerea trebuințelor. Dimpotrivă, circulația banilor sub formă de capital este un scop în sine, căci numai înăuntrul acestei mișcări mereu reînnoite există valorificare a valorii. Mișcarea capitalului este deci nelimitată. Sfera circulației sau a schimbului de mărfuri, în limitele căreia se efectuează cumpărarea și vânzarea forței de muncă, este de fapt un adevărat rai al drepturilor înnăscute ale omului. Ceea ce domnește aici în mod exclusiv, este libertate, egalitate, proprietate și Bentham. Libertate! Căci cumpărătorul și vânzătorul unei mărfi, de pildă ai forței de muncă, nu sunt determinați decît de voința lor liberă. Ei contractează în calitate de persoane libere, cu drepturi egale. Contractul este rezultatul final, în care voințele lor își dau o expresie juridică comună. Egalitate! Căci ei se raportează unul la altul numai în calitate de posesori de mărfuri și schimbă echivalent contra echivalent. Bentham! Căci fiecare din amîndoi se interesează numai de sine însuși.

Fragmente și citate din Capitalul, Karl Marx
(Reading Capital, video)

Fragmentele din Capitalul de Karl Marx sunt preluate din ediția în limba română (traducere colectivă) publicată la Editura Politică, București, 1960.

Nevin Aladag: Totul de la început

Svenja MOOR

Svenja Moor, născută în 1972 la Hamburg, trăiește la Berlin și se ocupă cu organizarea expozițiilor, ca mediator artistic și publicist.

?

Privirea în oglindă este privirea dinspre afară către o lume pe care nici măcar în momentul contemplării nu am părăsit-o. Înseamnă dedublare, obiectivare prin intermediul opticului, crearea unei distanțe față de propria persoană, de fapt imposibilă, magie. *What's your name cause I'm impressed* [Care e numele tău pentru că sunt impresionat(ă)].

Oglinda din mână eliberează ochiul din strâmtoarea orbitei sale, e o prelungire a unghiului de vedere, o potențare a percepției și – dacă am avea mai multe oglinzi în mână – privirea în alte lumi, mereu mai mici, conținând în sine totul. Dacă oglinda se mișcă, lumea din ea devine o lume în mișcare. Ceea ce conferă putere, putere pentru o clipă. O clipă suficientă pentru a elibera gândirea și a o reîntoarce schimbată.

Oglinda e cea care ne permite să ne vorbim nouă înșine ca și cum am vorbi cu altă persoană. Sau: ne permite să ne abordăm – *Don't explain yourself cause talk is cheap* [Nu te explică pentru că vorbele nu spun nimic] – și chiar să ne certăm.

Adevărul nu este totuși o proprietate a imaginii din oglindă. Dacă cel ce caută adevărul se adâncește prea lacom în ea riscă să devină victima unei iluzii.

Avertismentele par indicate, litere înscrise în câteva puncte de pe suprafața sticlei, ca de exemplu propoziția „Objects in the mirror may be closer than they appear” [Obiectele din oglindă pot fi mai aproape decât par], ce îi întâlnește pe conducătorii de automobile și motociclete din America la o privire în oglinda retrovizoare.

Statutul neobișnuit al acestei propoziții ca și al altora asemenea se manifestă deja în faptul că ele apar într-adevăr în oglindă, situându-se însă în afara legilor ei:



Nevin Aladag: Everything from the beginning

Svenja MOOR

Svenja Moor, born in 1972 in Hamburg, lives in Berlin and organizes exhibitions as an artistic mediator and publicist.

•

Looking into the mirror is looking from the outside towards a world that we do not relinquish even during the moment of contemplation. It means duality, objectification through vision; it creates distance (although impossible) from onself and it is magic. *What's your name cause I'm impressed.*

The mirror in your hand frees the eye from the tight clutch of its socket, as an extension of the vision angle, an intensification of perception and – if we were to hold several mirrors – a glance cast to other ever smaller worlds that retain everything. If the mirror moves, the world within it becomes a world in movement. This gives power, but only for an instant. An instant is long enough to free thinking and have it come back transformed.

The mirror is that one object that allows us to talk to ourselves as if we were talking to someone else. Or rather allows us to approach ourselves and – *Don't explain yourself cause talk is cheap* – even quarrel with ourselves.

And yet truth is not a quality of the image in the mirror. If one who is looking for the truth sinks too voraciously in it, that person is in danger of becoming the victim of an illusion. Warnings seem appropriate, letters inscribed in a few points on the surface of the glass, as for instance the phrase "Objects in the mirror may be closer than they appear", which greets the drivers and bikers in America every time they glance into the rearview mirror. The unusual status of this phrase and of other similar ones becomes active in the fact that they do appear in the mirror, yet are placed outside its laws: in the mirror, the letters are only duplicated, but not reversed as well. They thus become

literele sunt dublate, dar nu și răsturnate în oglindă. Astfel ele devin mediatoare între lumea de dincoace și lumea de dincolo de sticlă. Dar către cine se îndreaptă apelul, pentru cine avertismentul sau hărțuiala, furia rece sau dorința fierbinte?

- Pe suprafețele plane ale unei platforme sunt așezate diferite oglinzi de motociclete. Ele pot fi mișcate/manevrate, ceea ce corespunde invitației făcute vizitatorului muzeului de a le lua în mână și a privi în ele. În decupajele rotunde ale oglinzii, ale căror forme amintesc de cadrele textelor din *commic-book*-uri, vizitatorul își întâlnește în prim-plan o frântură a propriului chip înainte de a întâlni un fragment al expoziției în plan secund. Dedesubt, în imaginea oglinzii, precum un subtitlu, un rând de text – *Wenn du mich küsst, habe ich die besten Ideen* [Când mă săruți îmi vin cele mai bune idei]. Pentru o clipă imaginea efemeră îngheață în compoziție, devine fragment al unei narațiuni iar persoana care ține oglinda devine parte din ea.
Dass das nicht meine Welt ist, wird mir deutlich [Începe să îmi fie clar că aceasta nu e lumea mea] – Vizitatorul se îndreaptă către următoarea oglindă, o carcasă cromată de jur împrejur ce oferă imagini caricaturale/distorsionate, în care o oglindă rotundă odihnește asemeni apei limpezi a unui lac. Fascinantă este într-adevar claritatea neobișnuită a imaginii ce oferă o oglindă retrovizoare. Suprafețele sale convexe (și curbe) concentrează obiectele, le micșorează în unități și reduc distanța dintre ele. Lumea din oglindă se lasă astfel privită în ansamblu, persoana care ține



mediators between the world in front of the looking-glass and the world beyond it. But who is this call directed to, to whom the warning of the harassment, the cold anger or the burning desire?

- On the plane surfaces of a platform are placed different motorcycle mirrors. They can be moved / maneuvered, which is an invitation addressed to the visitors of the museum to take them in their hands and look at their own reflection. In the round cuttings of the mirror, whose shapes remind of the text frames in the comic books, the visitors encounter in the foreground a fragment of their own faces, before encountering in the middle ground a part of the exhibition. At the bottom of the mirror image, like a subtitle, there is the phrase *Wenn du mich küsst, habe ich die besten Ideen* [I get my best ideas when you kiss me]. For one brief moment, the ephemeral image freezes into the composition, becomes a fragment of a story, and the person holding the mirror becomes part of it.
Dass das nicht meine Welt ist, wird mir deutlich [It's starting to become clear that this is not my world] – the visitor goes to the next mirror, a frame coated all around in chrome that renders caricature / distorted images, in which a round mirror lays still as the clear waters of a lake. The unusual clarity of the image in the rearview mirror is indeed fascinating. Its convex (and curved) surfaces focus the objects, making them appear smaller and closer to one another. The world in the mirror lets itself be perceived in its whole, while the persons holding the mirror and letting themselves absorbed by it sink into its depths. And yet

oglindea și se lasă cuprinsă de ea pătrunde în adâncurile ei. Și totuși momentul rămâne efemer și fără forță probativă. *I hate you so much right now* [Te urăsc atât de mult acum] – nici un al doilea nu ar putea depune mărturie asupra a ceea ce tocmai acum s-a întâmplat. Oglinda este așezată la locul ei sau transferată mai departe vecinului, un nou joc începe. *Alles auf Anfang* [Totul de la început].

•

Limitate și pasagere precum frânturile de lume reflectate de oglindă sunt și rândurile de text ce apar în imagini ca un fel de subtitlu. Sunt citate, scurte maxime din expresii și înțelepciuni de viață, dar mai ales din melodii pop germane și engleze ce intră în mereu alte și noi legături cu imaginile onglizii și incită privitorul să le interpreteze în felul său.

„(...) dinspre oglindă mă descopăr pe mine ca fiind absent dintr-un loc în care sunt, văzându-mă acolo; de la această privire, care se îndreaptă către mine, și din profunzimea acestui spațiu virtual din spatele sticlei mă reîntorc și încep să-mi îndrept ochii din nou către mine, acomodându-mă din nou cu locul unde sunt.”

A reflecta înseamnă a pune sinele-în-relație-cu-lumea. Este premisa/condiția esențială pentru ca lumea să devină un spațiu/loc familiar. În oricare dintre locuri. Instalația lui Nevin Aladag clarifică acest act într-o manieră foarte directă, literală și mai ales ludică.

Traducere de Irina Scurtu



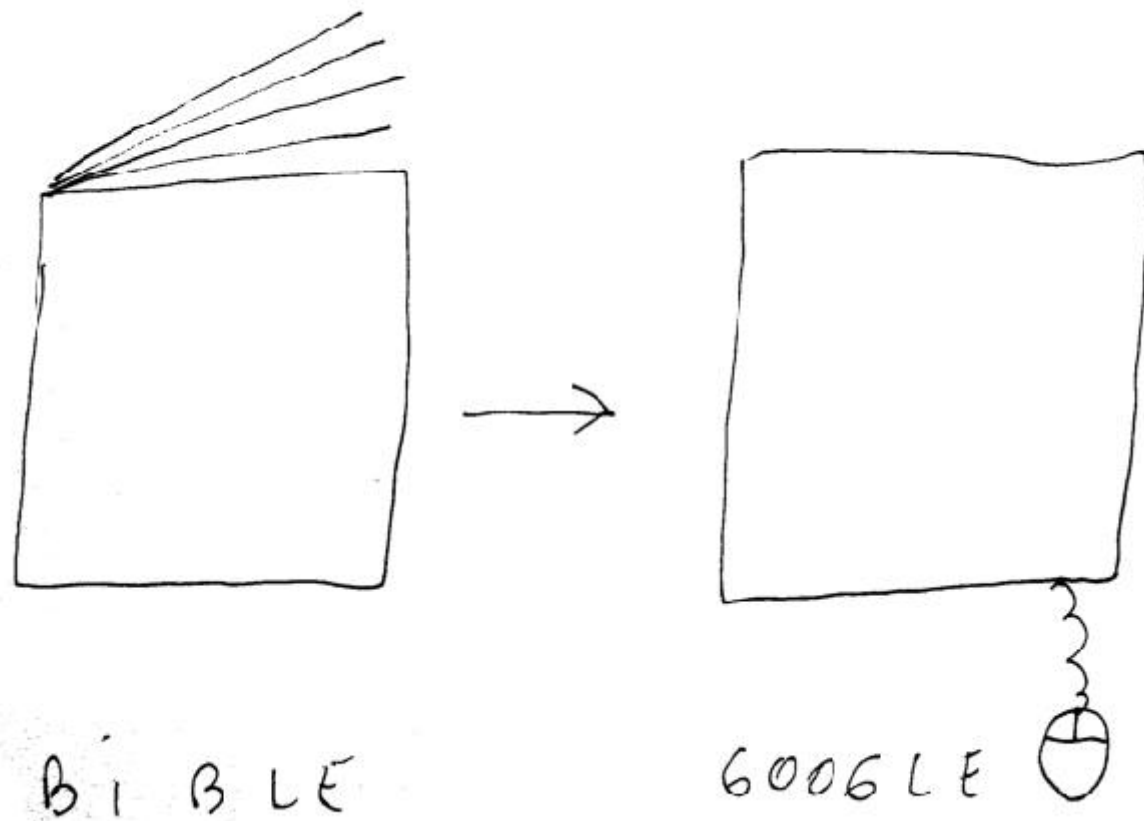
the moment remains fugitive and lacks probative force. *I hate you so much right now* – no other individual could testify on what has just happened. The mirror is placed back in its original position or handed over to the next person, and thus a new game begins. *Alles auf Anfang* – *Everything from the beginning.*

•

The lines appearing in the images like some sort of subtitles are as limited and fugitive as the world fragments reflected in the mirror. These are quotations, brief saws inspired by different expressions and life experiences, but especially by German and English pop songs, which establish ever new connections with the images in the mirror and incite the visitors to interpret them in their own way.

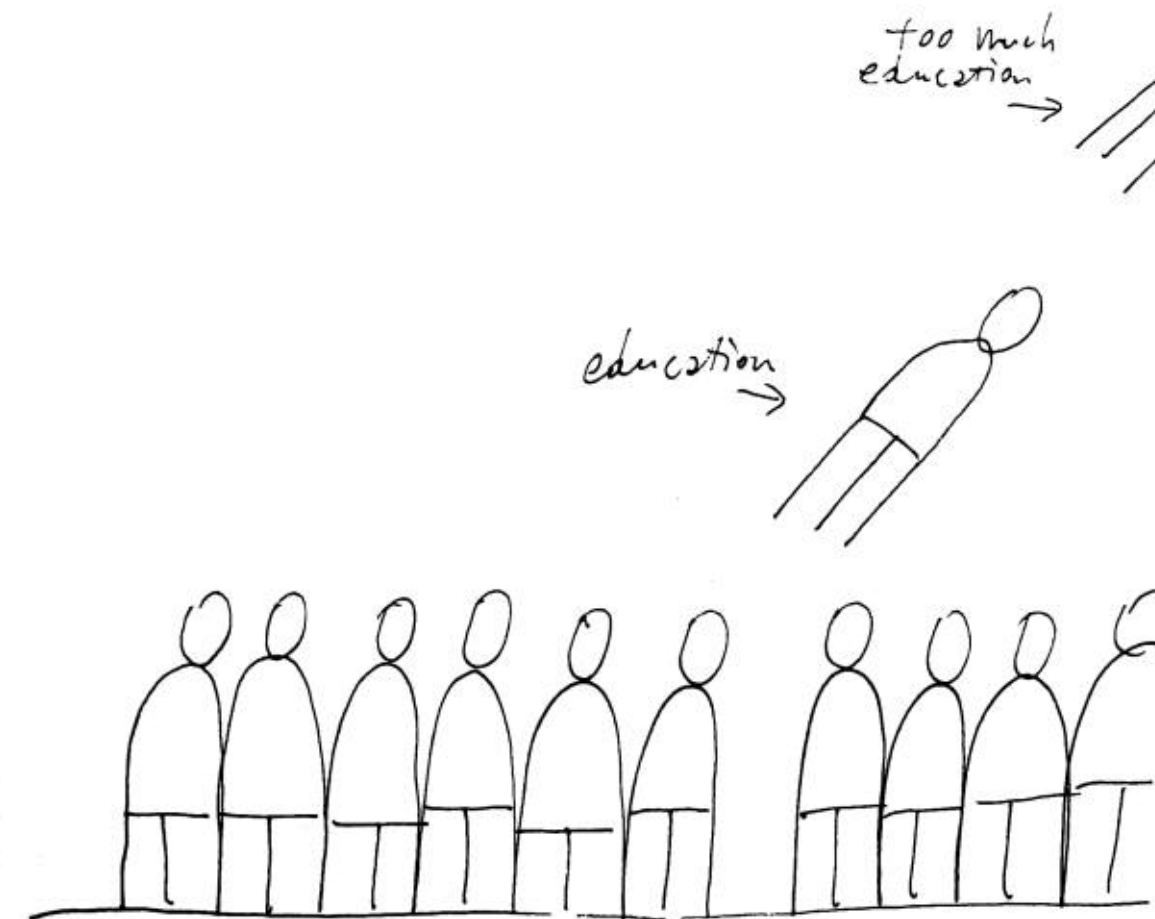
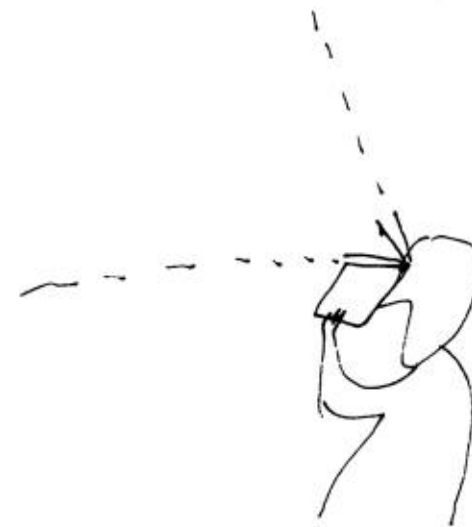
„(...) from the mirror I find myself as being absent from a place where I am, by seeing me there; from this glance, which is directed towards me, and from the depth of this virtual space behind the glass, I come back and start looking again at myself, adjusting myself once more to the place where I am.”

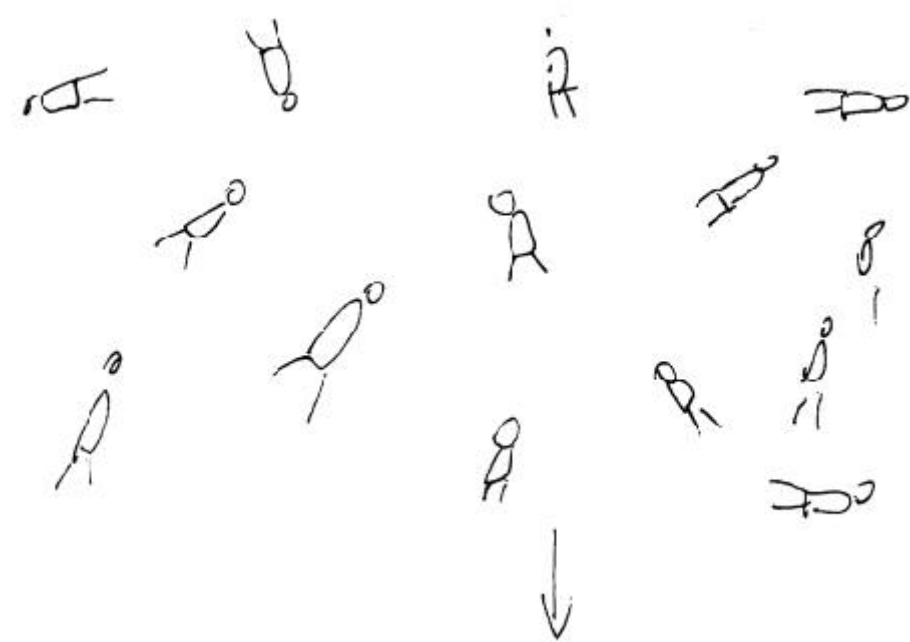
Reflecting means putting the self in relation with the world. It is the premise / pre-requisite bound to make the world a familiar space / place. In any place. Nevin Aladag's installation makes this become clear in a very direct and literal manner, and especially by turning everything into a game.



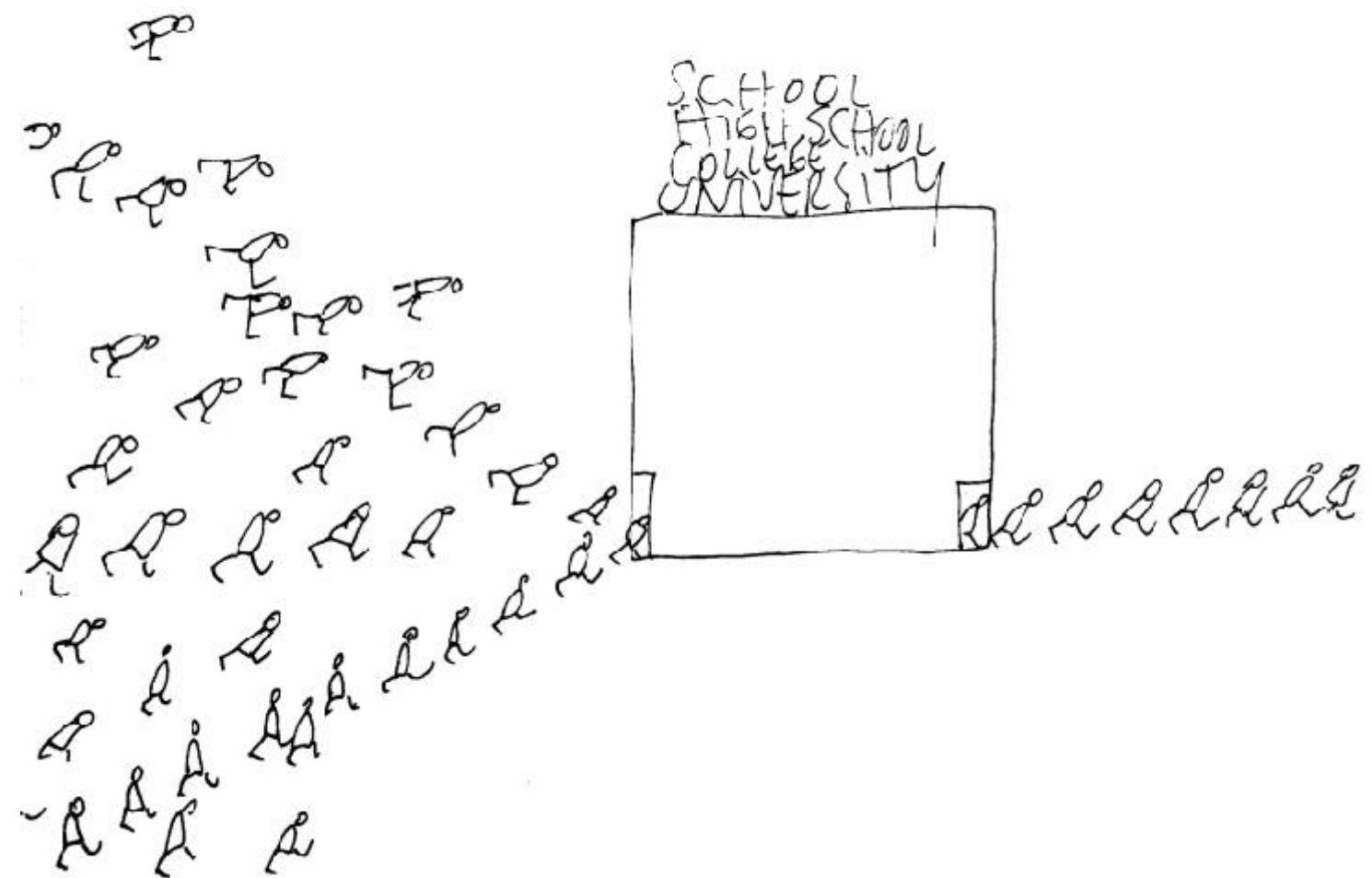
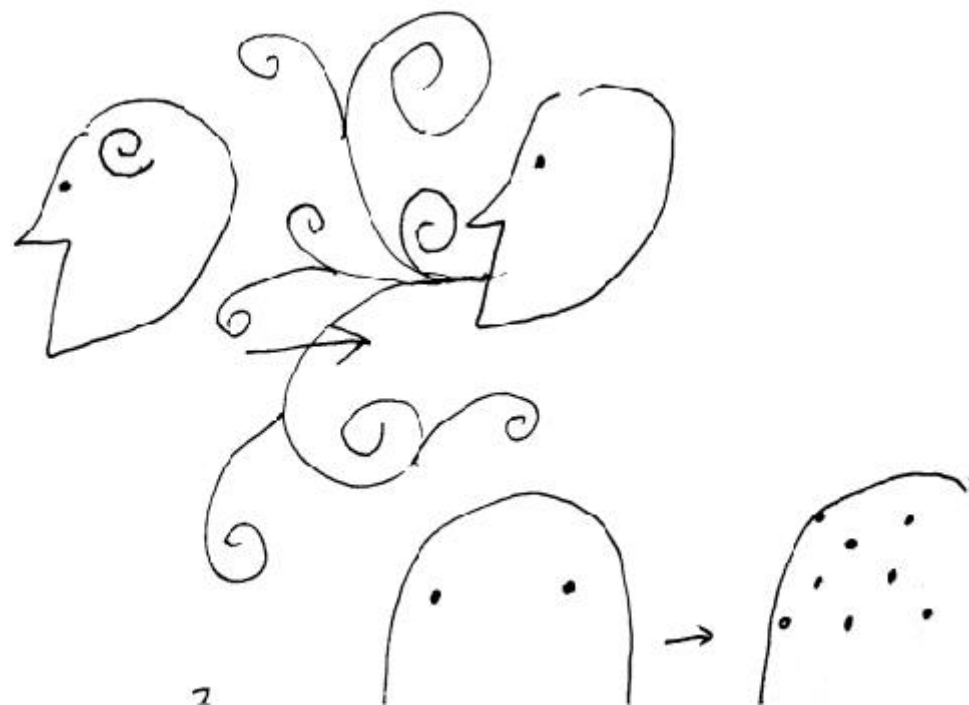
Dan Perjovschi (b. 1961) is a visual artist, living and working in Bucharest. He is now known for his graffiti-like drawings that cover the walls and floors of museums and galleries around the world. His recent solo exhibition include *What Happened to US?* At MoMA New York in 2007, *The Room Drawing* at Tate Modern London and *On the Other Hand* at Portikus Frankfurt in 2006. His first retrospective *State of Mind* opened at Nasher Museum at Duke University in august 2007. Perjovschi received George Maciunas Prize in 2004.

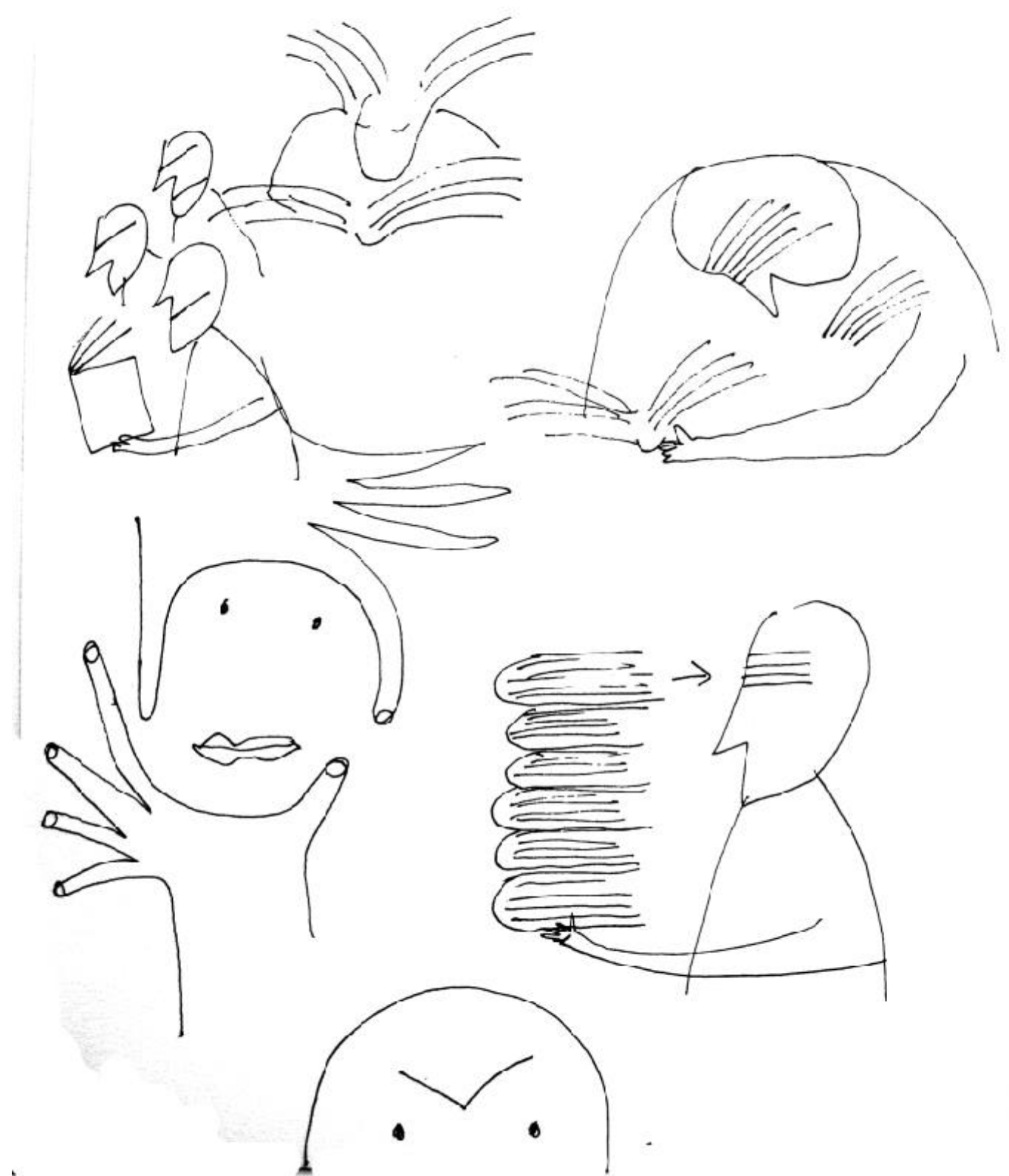
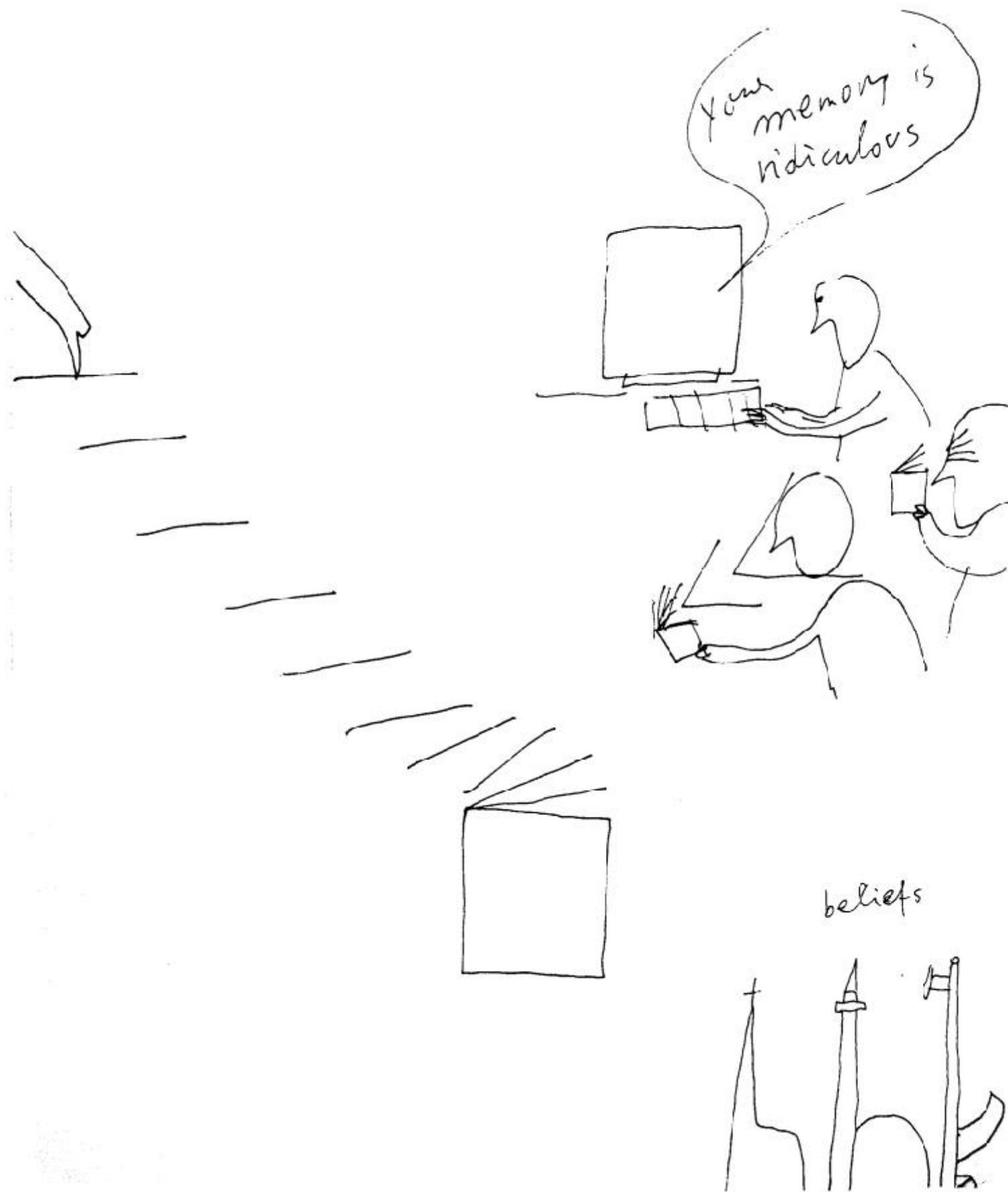
Dan Perjovschi (n.1961) este artist vizual, trăiește și lucrează în București. Este cunoscut pentru desenele în stil graffiti realizate pe pereți și podele în muzee și galerii. Printre proiectele sale recente se numără *What happened to US?* la MoMa New York în 2007, *The Room Drawing* la Tate Modern Londra și *On the Other Hand* la Portikus Frankfurt în 2006. Prima sa retrospectivă, *State of Mind*, a fost deschisă la Nasher Museum, Duke University în august 2007. În 2004 Perjovschi a primit premiul „George Maciunas”.



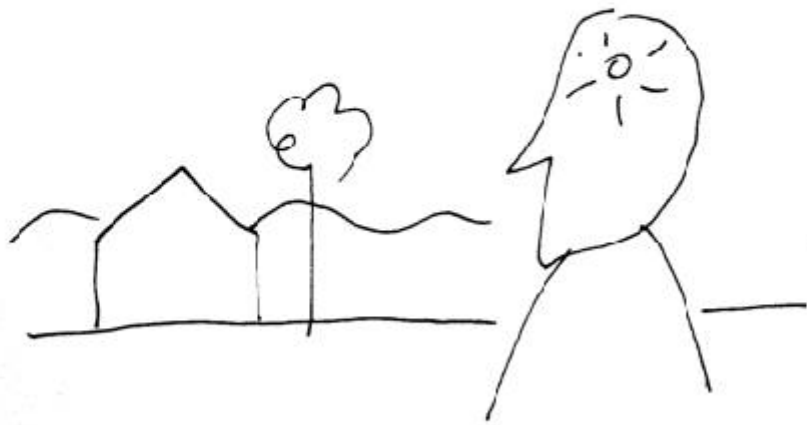
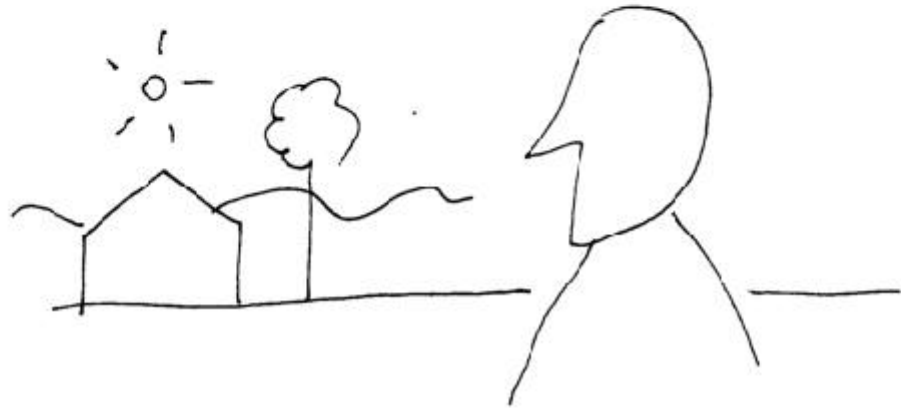


educate with care





The process of learning



I'M
INTELLECTUAL.
I HAVE
MY DOUBTS



Colectiv. Hrană, nu bombe! Squatting.

Bogdan CHELARU

Ne-am născut în est. Am trăit într-un pseudo-comunism, apropiat de național bolșevism, naționalist și reacționar. Un timp visam la Solidarnosc, dar asta până când am aflat că Lech Valesa nu era doar prietenul Papei, ba chiar devenise peste ani un promotor indirect al extremei drepte și al fraților Kachinski. Încă nu observasem că în România erau traduse doar unele cărți ale lui Noam Chomsky, care încercau să hrănească subtil anti-americanismul ca surrogat oximoronic al unor idei antisemite, omițând intenționat scrierile lui anarho-sindicaliste. Am conștientizat că Erico Malatesta și Nestor Mackno au fost simpli excursioniști în tumultuoasa noastră istorie și nimic din ceea ce au dat Europei în materie de cultură a protestului n-a fost asimilat aici. Într-o lume împărțită în oameni care acceptă puterea și cei care au o repulsie clară față de ea, cu un mare handicap și o reprezentativitate deficitară față de multe alte locuri, cei din urmă au început să-și facă simțită prezența și prin acest colț al Europei. Deja începuserăm să gândim global, dar încă nu acționam local. Delimitarea ideologică față de restul stângii și ralierea unor idei anarhiste și autonome a venit la scurt timp. Realizasem că oricând este momentul să acționezi, iar a ne căuta circumstanțe atenuante – cum ar fi dezinteresul societății civile, incapacitatea încheșării unui colectiv numeros – ar fi însemnat un gest reacționar în spectrul progresivismului spre care aspiram.

În 2005 am demarat primele acțiuni sub numele de Subteran Collective. Eram trei tineri interesați de alter-mondializare, artă și media alternativă, ecologie și protecția animalelor, anti-discriminare. Începuserăm să chestionăm legitimitatea oricărei acțiuni politice, fenomen sau autoritate ce ar fi hotărât în numele nostru. Nu credeam în reprezentativitate, ci dimpotrivă, eram și suntem ferm convinși că doar participând mai mult decât odată la patru ani în luarea deciziilor, și acționând, te mai poți încrede într-o altă lume posibilă. Temeiurile noastre erau strâns legate de justiția socială și propulsate înspre acțiuni datorită unei etici „do it yourself” – „fă-o chiar tu”. În vara anului respectiv am facilitat o proiecție de film independent la care am împărțit câteva broșuri și unde am avut o mică discuție despre tema filmului, summitul G8 din Genoa. La puțin timp am fost chemați să propunem un alt film. Pe 7 septembrie 2005 se împlineau 5 ani de la moartea lui Virgil Săhleanu, activist al Sindicatului Liber TEPRO Iași. Hotărâserăm să scoatem o broșură cu informații despre sindicalism vs privatizări frauduloase, cu referire la cazul TEPRO, conflictul de muncă și asasinatul liderului de sindicat. Broșura a fost



împărțită în medii muncitorești, dar n-a avut un mare ecou, puțini simpatizând cauza noastră. Până în 2007 au urmat acțiuni mici dar efective. Am început să ne organizăm în fiecare an de Ziua Internațională a Hranei și de Ziua Vegetarianismului, oferind resurse despre hrana sănătoasă și, în același timp, militând împotriva fast food-urilor. Unii dintre noi au început să se ocupe de concerte din zona anarho - punk sau a altor subculturi cu implicații social politice. A apărut Negru Subteran, un fanzine politic de stânga ce conținea diferite eseuri despre anarhism și critici dintr-o perspectivă autonomă. Tot atunci s-a născut și Radio Barrikada, un proiect de radio alternativ online. Din păcate fanzinul a trăit timp de două numere, iar proiectul de radio n-a mai fost actualizat. În primăvara lui 2007 am început planurile altor acțiuni. A apărut *Woah!*, un fanzin despre subcultura anarho - punk/hardcore în contextul artei alternative. În aprilie s-a întâmplat și prima masă critică, o plimbare în masă cu biciclete, fără conducători și fără un mesaj oficial, care promovează mijloacele alternative de transport și a cărei filosofie este exprimată în sloganul „noi nu blocăm traficul, noi facem parte din trafic”. Această acțiune a fost oarecum precedentul în materie de acțiuni auto-organizate, non-comerciale și non-competitive, și care operează printr-o luare de decizii informală, „prin difuzie”, independent de conducători. Aveam nevoie de un respiro înainte de o altă acțiune și am planificat un mic eveniment. Am construit un spațiu alternativ temporar în care, prin intermediul artei, să facilităm schimburi sociale. S-a numit „Train your brain” și a fost găzduit de e

subsolul Ateneului Tătărași din Iași. Au fost ateliere despre Indymedia, educație populară și drepturile animalelor.

În aceeași primăvară planificam o acțiune *Food Not Bombs*, deoarece este una din mișcările revoluționare actuale cu cea mai rapidă evoluție. Există sute de reprezentanțe autonome în cele două Americi, Europa, Asia și Australia, care împart oamenilor flămânzi mâncare vegetariană gratis și protestează astfel împotriva războiului și a sărăciei. Numele de *Food Not Bombs* afirmă principiul nostru fundamental: acela că societatea noastră are nevoie de lucruri care dau viață și nu de lucruri care aduc moarte. Societatea noastră este dominată de violență și de amenințarea cu violență. Autoritatea și puterea guvernelor sunt fundamentate pe și cu amenințarea și uzul de violență. Sărăcia înseamnă violență.

Cheltuind bani pe arme, în loc de a răspunde nevoilor populației, guvernele perpetuează și exacerbează violența sărăciei în societatea noastră. Una dintre cele mai directe expresii fizice ale violenței sărăciei este foamea. Sărăcia este, de asemenea, un factor cheie la nivelul violenței inter-personale. *Food Not Bombs* contraatacă problemele sărăciei în două feluri. În primul rând, furnizăm mâncare oricui o vrea, într-un mod deschis și respectuos. În al doilea rând, îi invităm pe cei care mănâncă împreună cu noi să se implice ei înșiși în furnizarea mâncării, pentru a redobândi sentimentul propriei lor puteri și alpropriei capacități de a-și schimba situația. În același timp, procesul de producție alimentară de bază este un proces fundamentalmente violent care implică măcelărirea a milioane de animale, moartea a aproximativ 10000 lucrători de teren anual, și otrăvirea aerului, a apei, a solului și a corpurilor noastre cu îngrășămintele chimice și pesticide. *Food Not Bombs* acționează pentru prevenirea violenței în interiorul comunității, asigurându-ne că mâncarea nu este niciodată folosită ca și armă împotriva nimănui. Mâncarea pe care o servim reprezintă angajamentul nostru față de non-violență. Este o replică dată sărăciei, un mijloc de a reda puterea oamenilor și, din punct de vedere ecologic, nu reprezintă nici un risc.

Din anumite motive am amânat acțiunea până pe întâi, deși am fi putut s-o facem mai devreme. De ce? Pentru că voiam să avem parte de un întâi mai activ, fără pâine și circ.

Ne-am înarmat cu legume pe care le pregătiserăm cu o zi înainte, iar noaptea ne-am apucat de gătit. Am pregătit două feluri de mâncare, o tocană de legume și orez cu mazăre și porumb, plus clătite cu gem ca desert și ceai.

Ne-am mobilizat și am plecat spre parcul de lângă Cinema Republica, chiar lângă strada Lăpușneanu, în Iași. Au mâncat și oamenii fără casă, mulți din zona Independenței; cei mai puțin flămânzi serveau câte o clătită, alții citeau fluturașul și se întorceau să schimbe două vorbe cu noi. Am servit la fața locului vreo 50-60 de oameni, iar ceea ce a mai rămas spre sfârșit s-a împachetat și s-a dus la cei de pe lângă Mitropolie.

FNB a ajuns una din cele mai constructive acțiuni din punctul nostru de vedere, așa că am continuat această acțiune-protest odată pe lună.

În iulie 2007 aveam deja experiența acțiunilor precedente și vroiam să facem ceva mai mult. Ne doream un *squat* pentru că am vrut o alternativă socială sinceră. Un spațiu complet autonom, autoorganizat și non-ierarhic. Un loc în care să locuiești, în care să comunici cu cei care pun la îndoială justetea societății capitaliste. Un loc liber de consum, de ură, de formalitate, de stereotipuri. O fabrică a ideilor și a acțiunilor.

Locația: un corp al Cinematografului Tineretului din Iași. O clădire părăsită și ignorată, situată chiar în centrul orașului, pe strada Lăpușneanu. Ea aparținea Ministerului Culturii și Cultelor, sub administrarea celor de la RADEF (Regia Autonomă de Distribuție și Exploatare a Filmelor). În 2007 Ministerul a anunțat



o nouă lege ce susține scoaterea la vânzare a cinematografelor către afacerile private care să le folosească pentru „evenimente culturale”. RADEF a anunțat că, în urma acestei legi, se va autodizolva până la sfârșitul anului.

În momentul în care am ocupat clădirea existau informații despre două procese pentru dreptul de proprietate. Primul se judecă de 12 ani și este între minister și un preot ortodox – Merticarie, care susține că clădirea s-a construit pe pământul Bisericii. Al doilea proces se judecă de doi ani și este între minister și Carol Theitler, un bătrân de 80 de ani care trăiește în Israel și care susține că clădirea ar fi fost în propietatea familiei sale înainte de a fi naționalizată de către comuniști.

„Ocupanții” / squater-ii: diverși tineri, anarhiști, autonomi sau, pur și simplu, oameni cu vederi de stanga.

Vineri, 6 iulie: am decis că e momentul. Am așteptat seara, ne-am mobilizat și am intrat. S-au aruncat saci de gunoaie, s-au curățat toalete, s-au improvisat paturi, s-a decorat și desenat. A urmat și întâlnirea cu „autoritățile”. Începeau cu amenințări și terminau prin a ne înțelege gestul. Asta doar din partea celor de la Cinematografie. Am continuat munca. S-a amenajat un spațiu pentru *free shop* și *infoshop*. S-au adus multe haine ce se dădeau gratis, pliante, afișe și câteva fanzine.

Au mai trecut câteva zile și am fost vizitați de către preot și avocatul său. Întrucât până atunci n-am știut că spațiul era deja în proces de restituire, am fost luați peste picior și amenințați de către avocat că vom face pușcărie pentru ceea ce am făcut. Într-adevăr am fost puțin dați peste cap de finalizarea procesului pentru că se schimbau cu totul coordonatele unui eventual proces (civil/penal) în situația în care una dintre părți era individ și nu statul.

Acest detaliu ne-a influențat decizia de a părăsi clădirea.

Am fost somați ca în 3 zile să plecăm. Parțial am acceptat. Iar în ultimul weekend am încercat să aducem cât mai multă lume pe acolo.

Pe 15 iulie am deschis *infoshop*-ul și *freeshop*-ul. Ne-am conectat la rețeaua electrică și am făcut proiecții de film. Am invitat lumea la un ceai și la discuții.

Au fost zece zile în care am fost vizitați de multe persoane și sprijiniți prin orice fel. Târziu în noapte, după discuții mai aprinse, am părăsit clădirea după ce s-a pus un banner pe clădire: „Libertate pentru proiectele autonome de peste tot!”. Subiectul e în continuare deschis pentru noi. Am căpătat ceva experiență, dar ne-am cunoscut mai bine limitele.

Prezentul ne găsește într-o postură puțin activă, dar pe punctul de a ne reface complet.

Parafrazând-o pe Arundhati Roy, nu pot să cred decât că o altă lume nu e doar posibilă, ci e pe punctul de a se schimba și, într-o zi liniștită, aproape că o poți auzi respirând.

Bogdan CHELARIU este student la Facultatea de Filosofie, secția Științe Politice, a Universității „Al. I. Cuza” din Iași. Membru Indymedia România și corespondent al revistei *Abolishing the borders from below*. A co-editat fanzinele *Negru Subteran* și *Woah!*. Este autor al unor eseuri despre alter-mondialism și mișcări sociale în contextul globalizării neoliberale.

Collective. Food Not Bombs! Squatting.

Bogdan CHELARU

We were born in the East. We lived under a nationalist and reactionary pseudo-communist regime that was close to national bolshevism. We yearned for a while for the Solidarnosc, until we found out that Lech Valesa was not only a friend of the Pope, but had become over the years an indirect promoter of the extreme right wing and of the Kachinski brothers. We had not noticed yet that in Romania only a few of Noam Chomsky's books were being translated, mainly those that were trying to feed in a subtle manner the anti-Americanism as oxymoronic surrogate of certain anti-Semitic ideas, whereas his anarchic-syndicalistic writings were being overlooked on purpose. We became aware that Erico Malatesta and Nestor Mackno had been nothing more than mere tourists in our tumultuous history and that everything they had to offer Europe in the field of the culture of protest failed to be assimilated here. In a world divided between people who accept power and people who express a clear repulsion toward it, afflicted by a great handicap and a representativeness that proves scanty in comparison to that of many other places, the latter have finally started to make their presence felt in this corner of Europe. We had already begun to think globally, but we were still unable to act locally. The ideological delimitation from the rest of the leftwing and the rallying of certain anarchist and autonomous ideas followed shortly. We had become aware that any moment is a moment for action and that finding palliating circumstances for oneself in the disinterest of the civil society or the inability to gather a consistent staff would have been a reactionary gesture in the context of the progressiveness that we were aspiring to.

We initiated our first actions in 2005, under the name *Underground Collective*. We were three young people passionate about alter-globalization, alternative art and media, ecology and animal protection, anti-discrimination. We had begun to question the legitimacy of any political action, phenomenon, or authority eager to decide in our name. We did not believe in representativeness; on the contrary, we were and are utterly convinced that only by participating more often than once in four years to the decisional process and by taking action one can hope in the possibility of a different world. Our basic starting points were tightly related to social justice and aimed at taking action according to an ethics of the “do it yourself” type. In the summer of that year, we encouraged the projection of an independent film, on which occasion we distributed booklets and initiated a debate concerning the topic of the film, i.e. the G8 summit in Genoa. Shortly afterwards we were invited to suggest another film. The day of September 7, 2005 marked five years from the death of Virgil Săhleanu, an activist of the TEPRO Iași Free

Syndicate. We had decided to publish a booklet containing information on syndicalism vs. fraudulent privatizations, the main focus being on the TEPRO case, the work conflict, and the assassination of the syndicate leader. The booklet was distributed in working environments, but was not very successful, as few showed interest in our cause. Until 2007 we had small scale, yet effective actions. Every year on the International Food Day and on the Vegetarian Day we organize events meant to offer information on healthy food and to militate against fast-food restaurants. Some of us became involved in organizing concerts focusing on the anarchic-punk trend or on other subcultures with social and political implications. The first issues of *Black Underground*, a political left-wing publication containing different essays on anarchism and critical writings pertaining to an autonomous perspective, hit the market. During the same period *Radio Barrikada* was born, which is the project of an online alternative radio. Unfortunately, only two issues of the publication saw the light, and the radio project failed to be brought up to date. In the spring of 2007, we began planning other actions. We issued *Woah!*, a publication dedicated to the anarchic punk/hardcore subculture within the context of alternative art. In April we had our first critical mass, which was a collective bicycle ride, with no leaders and no official message promoting alternative means of transportation, but putting forward a philosophy expressed in the slogan “we are not an obstruction to traffic, we are a part of it”. This event was in a certain way the starting point of a series of self-organized, -



non-commercial and non-competitive actions, which operate through an informal decisional process, through “diffusion”, independently of their leaders. We needed a time to catch our breath before a new action, so we planned a small event.

We built a temporary alternative space meant to facilitate social exchanges through art. It was called “Train your brain” and was hosted in the basement of the Tătărași Athenaeum in Iași. It included workshops dedicated to Indymedia, popular education, and animal rights.

During the same period, we were planning a *Food Not Bombs* action, which is a contemporary revolutionary movement that records a spectacularly rapid development. There are hundreds of autonomous branches in the two Americas, in Europe, Asia and Australia, which distribute free vegetarian food to the needy and protest thus against war and poverty. The name *Food Not Bombs* stands for our fundamental principle: our society needs things that support life, not things that bring death. Our society is ruled by violence and threats of violence. The authority and power of governments are based on promoting and using violence. Poverty means violence.

By spending money on weapons instead of supplying people's needs, governments perpetuate and amplify the violence of poverty in our society. One of the most direct physical expressions of the violence of poverty is starvation. Poverty is also a key-factor related to the level of inter-personal violence. *Food Not Bombs* confronts the problems caused by poverty in two ways: first of all, we supply food to whoever wants it, in an open and respectful manner. Secondly, we invite those who are eating with us to become themselves involved in distributing food, as a way of getting back the sense of their own power and of their ability to change their life. At the same time, the basic processing of food is a fundamentally violent process, as it involves the



slaughtering of millions of animals, the death of approximately 10 000 field workers each year, the poisoning of the air, of the water supplies, of the soil and of our bodies with deadly chemicals and pesticides. *Food Not Bombs* is striving to prevent violence within the community by making sure that food is never used as a weapon against anybody. The food we serve stands for our commitment towards non-violence. It is an response towards poverty, it is a means of empowering people once more, and it is ecologically risk free.

For certain reasons, we had postponed the event until the first day of the month, although we could have organized it sooner. Why we did this? Because we wanted a more active first day, not a bread and circuses one.

We armed ourselves with vegetables, we prepared them and during the night we started cooking. We made two dishes, a vegetable stew, and rice with peas and corn. For desert, we made jam pancakes and tea.

We gathered our things and assembled in the park outside the “Republica” movie theatre, near Lăpușneanu street in Iași. Many homeless people in the Independence Boulevard area ate with us; those who were not very hungry would taste a pancake, others would read the flyer and come back to talk to us. We served around 50-60 people, and then we packed the leftovers and took them to the homeless in the streets near the Metropolitan Church.

From our viewpoint, *FNB* has become one of the most constructive events; therefore, we continued to organize this protest-action once a month.

By July 2007, we already had the experience of the previous events and were anxious to do more. We wanted a squat, in order to have an honest social alternative. We were striving for a completely autonomous space, a self-organized and non-hierarchical one. A place to live in, a place to encourage communication with those who question the rightfulness of the capitalist society. A place free of consumerism, of hate, of formalism, of stereotypes. An enterprise of ideas and actions.

The location: an annex of the Youth Movie Theatre in Iasi. A deserted and neglected building situated in the centre of the city, on Lăpușneanu street. It belonged to the Ministry of Cultures and Confessions, under the administration of the RADEF (The Autonomous Administration for Film Distribution and Operation). In 2007, the Ministry promulgated a law encouraging the selling of





movie theatres to private entrepreneurs that intended to use them for “cultural events”. As a consequence of this new law, the RADEF announced that it was going to self-dissolve by the end of the year.

At the time we took possession of the building, there were information about two lawsuits involving ownership rights. The first one had been going on for 12 years between the Ministry and an orthodox priest, Merticarie, who claimed that the building was placed on the property of the Church. The second one, with a history of two years, was between the Ministry and Carol Theitler, an eighty years old man who lives in Israel and who claims that the building had been his family's property before being nationalized by communists.

“The occupants”/squatters: various young people, anarchists, autonomists, or simply people having leftwing political opinions.

Friday, the 6th of July: we decided that the moment had finally come. We waited for the evening to fall, we mustered up, and we got in. Bags of garbage were thrown out, toilets were cleaned, beds were improvised, there was decorating and ornamenting. The meeting with the “authorities” took place soon after. They started by making threats and ended by understanding our gesture. This is for the movie theatre administration. We went on with our work. We put together a space for a free shop and an infoshop. We brought a lot of clothes, which were distributed for free, folders, posters, and booklets.

After a few days, we received the visit of the priest and of his lawyer. As we had no idea whatsoever until that moment that it had been decided that the space should be given back to the church, we were scoffed at and threatened by the lawyer that we were going to do time for our deed. We were indeed somewhat turned over by the outcome of the lawsuit, as it changed completely the coordinates of a potential suit/trial in case the other party was an individual, and not the state.

This detail has greatly influenced our decision to leave the building.

We were told that we had to vacate the building in three days. We partially agreed. During the last weekend we spent there, we tried to bring over as many people as we could.

On the 15th of July, we opened the infoshop and the freeshop. We were connected to the electrical network, so we could project movies. We invited

During these ten days, we were visited by many people and we received a great deal of support. Late at night, after a few more passionate discussions, we cleared out the building, leaving on it a banner that read “Freedom for autonomous projects everywhere!”.

For us, the subject is still open. We have acquired some experience now, and we had the opportunity to get a better understanding of our limits.

For the time being we are less active, but on the verge of a full recovery.

If I were to paraphrase Arundhati Roy, I would say that a different world is not only possible; the world is about to change, and on a peaceful day, you can almost hear it breathe.

Translated by Irina Scurtu

Bogdan CHELARIU is a student at the Philosophy Faculty, Political Science Department, of the “Al. I. Cuza” University in Iași. Member of Indymedia Romania and correspondent of *Abolishing the borders from below* magazine. He co-edited *Negru Subteran* and *Woah!* fanzines. He is author of different essays on alter-mondialism and social movements in the context of neoliberal globalization.



Copyright, Copyleft și Creative Commons

Anna Nimus

Autorul nu a existat dintotdeauna. Imaginea autorului ca izvor de originalitate, ca geniu condus de imboldul lăuntric de a crea opere de artă dintr-un preaplin de sentimente puternice, este o invenție a secolului al XVIII-lea. Această imagine continuă să influențeze modul în care se vorbește despre „marii artiști” din istorie și se răsfărânge și asupra pretențiilor mai modeste ale regimului de proprietate intelectuală precum că autorii au idei originale care le exprimă personalitatea unică, și în consecință au dreptul natural de a fi proprietarii lucrărilor lor – sau de a-și vinde drepturile, dacă doresc. Cu toate că această idee pare de la sine înțeleasă astăzi, la vremea respectivă era o noutate. Tradițiile pre-iluministe nu considerau ideile drept invenții originale care să poată fi deținute în proprietate, deoarece cunoașterea era deținută în comun. Arta și filosofia erau produsele înțelepciunii acumulate din trecut. Artiștii erau mesageri, iar capacitatea lor de a manifesta cunoașterea era considerată un dar divin.

Revoluția romantică a marcat nașterea autorului proprietar și a desființat credința că produsele intelectului uman sunt daruri divine ce pot fi controlate prin decret regal. Dar în timp ce elibera capacitatea productivă a oamenilor de cauze supranaturale și control politic, ea plasa această capacitate în individul suveran, ignorând contextul său social, și încătușa producția culturală de ideea de proprietate privată care dominase discursul filosofic de la Locke încoace. Re-definirea romantică a artistului drept creator original a fost consecința transformărilor politice, economice și tehnologice aduse de capitalismul industrial. Romantismul era un răspuns contradictoriu la această evoluție. El denunța alienarea și pierderea independenței născute de industrializare și relațiile de piață și zugrăvea artistul în opoziție eroică cu lupta pentru profit. Artistul era o ființă spontană, neîmblânzită (precum natura însăși), condusă de necesitatea intuitivă și indiferentă la convențiile sociale și politice. Arta devenea auto-reflexivă, oferind o fereastră către subiectivitatea transcendentă. Viziunea romantică asupra lumii încerca să ridice arta într-un spațiu pur, deasupra producției de mărfuri, dar definiția pe care o dădea muncii creative ca proprietate privată reintegra arta în însăși sfera pe care căuta să o nege.

Existența „drepturilor de reproducere” (*copy rights*) datează dinaintea noțiunilor din secolul al XVIII-lea de drept de proprietate al autorului. În secolele al XVI-lea și al XVII-lea, licențele regale dădeau drepturi exclusive unor anumiți editori să reproducă (sau să tipărească) anumite cărți, fără limitare în timp. Aceste prime „drepturi de reproducere” (*copy rights*) au apărut din nevoia ideologică a monarhiilor absolutiste de a controla cunoașterea și de a cenzura opoziția. Toate acestea s-au schimbat odată cu emiterea *Statutului Reginei Ana* (*Statute of Anne*) din 1710, prima lege modernă a *copyright*-ului. *Statutul* hotăra că autorii (nu editorii) sunt proprietarii operei lor și limita termenul de *copyright* la 14 ani. *Statutul* încerca să găsească un echilibru între ideile filosofice ale Iluminismului și interesele economice ale capitalismului abia născut creând o piață a cunoașterii prin concurență. Scopul *Statutului* nu era de a crea *copyright* pentru autori, ci de a sparge monopolul existent al breslei editorilor britanici, Stationers' Company. Deoarece monopolul lor era bine înrădăcinat, întoarcerea proprietății de la editor la autor oferea baza necesară. După emiterea *Statutului Reginei Ana*, Stationers' Company l-au ignorat, și a început o bătălie juridică de peste 50 de ani pentru proprietatea literară. Editorii se dădeau reciproc în judecată, invocând drepturile de autor (*author's rights*) ca pretext în lupta lor pentru putere economică. Deși ideea de

autor ca generator cu drept natural asupra ideilor sale fusese inventată de artiști și filosofi, cei care profitau de pe urma ei erau editorii. Legile nu sunt făcute de poeți, ci de state, iar statele există pentru a impune privilegiul economic, adoptând legitimarea filosofică cea mai convenabilă la momentul respectiv. *Statutul Reginei Ana* codifica forma capitalistă a relației autor-editor: dreptul de *copyright* aparținea autorului la naștere, dar era preluat de editor prin intermediul mecanismului "neutru" al pieței. Autorii aveau dreptul de a fi, teoretic, proprietarii produselor muncii lor, dar din moment ce creau idei imateriale și nu aveau mijloacele tehnologice pentru a produce cărți, trebuiau să-și vândă drepturile. În esență, era ca și cum și-ar fi vândut munca. Exploatarea autorului a fost implantată de la bun început în regimul proprietății intelectuale.

Legile privind proprietatea intelectuală s-au dat după vânturile istoriei pentru a justifica diverse interese. Țările care exportau proprietate intelectuală preferau ideea de drepturi naturale ale autorilor, în timp ce țările în curs de dezvoltare, care erau în principal importatoare, insistau să limiteze dreptul de *copyright* în interesul public. În secolul al XIX-lea, casele de editură americane justificau publicarea neautorizată a autorilor britanici prin argumentul că interesul public de a avea la dispoziție opere importante la prețuri foarte mici cântărea mai mult decât drepturile autorilor. Până la începutul secolului al XX-lea, pe măsură ce casele de editură americane au devenit exportatoare de proprietate intelectuală, legea s-a schimbat, recunoscând dintr-odată dreptul natural al autorilor de a fi proprietarii ideilor lor. În secolul al XX-lea, legea proprietății intelectuale a lărgit drepturile proprietarilor în mai multe moduri: mărinđ durata *copyright*-ului la timpul vieții plus 70 de ani, standardizând regimul internațional al proprietății intelectuale spre avantajul corporațiilor din țările dominante economic și redefinind tipurile de proprietate intelectuală ce puteau beneficia de protecție. La început, *copyright* însemna reglementarea reproducerii lucrărilor tipărite. Legislația s-a schimbat odată cu apariția fiecărei noi tehnologii și include acum sunetul, fotografiile, imaginile în mișcare și informația digitală.

Dacă proprietatea înseamnă furt, așa cum afirma Proudhon, atunci proprietatea intelectuală înseamnă fraudă. Proprietatea fizică poate fi furată, dar cum pot fi furate ideile? Dacă ți se fură pământul, nu-l mai poți folosi. Dacă proprietatea asupra unei idei este anoloagă cu proprietatea asupra bunurilor materiale, ea ar trebui să se supună acelorași condiții de confiscare – iar dacă este confiscată, încetează a mai aparține proprietarului ei. Dar dacă ideea ta e folosită de alții, tu nu-ți pierzi posibilitatea de a o folosi. Noțiunea tradițională de proprietate este ireconciliabilă cu ideile. Spre deosebire de obiectele materiale, care pot exista numai într-un singur loc într-un anumit moment din timp, ideile sunt non-rivale (permit consumul simultan din același bun) și non-exclusive. Proprietatea intelectuală este un concept lipsit de sens – ideile nu se comportă precum pământul și nu pot fi posedate sau înstrăinate. Toate dezbaterile din secolul al XVIII-lea privind proprietatea intelectuală au înțeles în mod intuitiv acest lucru. Ceea ce a devenit evident în aceste dezbateri a fost faptul că dreptul de a poseda idei trebuia să fi diferit din punct de vedere calitativ de dreptul de a poseda bunuri materiale și că ușurința de a reproduce idei ridica probleme serioase privind impunerea respectivelor drepturi. În paralel cu dezbaterile filosofice asupra naturii proprietății intelectuale a început să-și facă apariția un discurs monumental ce declara ilegală utilizarea neautorizată a ideilor (etichetată drept piraterie și plagiat).

Creația artistică nu se naște *ex nihilo* din creierul unor indivizi, ca un limbaj particular. Toate operele creative seamănă cu idei, cuvinte și imagini din istorie și din contextul lor contemporan. Înainte de secolul al XVIII-lea, poeții își citau predecesorii și sursele de inspirație fără o recunoaștere formală, iar dramaturgii împrumutau în permanență intrigi și dialoguri de la surse anterioare lor, fără a face atribuiriile respective. Asta nu înseamnă că ideea de plagiat nu exista înainte de secolul al XVIII-lea, dar definiția sa s-a schimbat radical. Termenul de plagiator (însemnând, literalmente, un răpitor) a fost folosit prima dată de Marțial în secolul I pentru a descrie o persoană care-și răpește poeziile copiindu-le în întregime și punându-le în circulație sub numele copiatorului. Plagiatul însemna apropierea frauduloasă a operei altcuiva. Dar faptul că noua operă avea pasaje asemănătoare sau chiar folosea pasaje întregi dintr-o operă anterioară nu era considerat plagiat atâta timp cât noua operă avea propriile sale merite estetice. Atunci când Coleridge, Stendhall, Wilde și T.S. Eliot au fost acuzați de plagiat pentru că au inclus exprimări ale predecesorilor în operele lor, se reflecta redefinirea plagiatului din punctul de vedere al ideii moderne de paternitate posesivă și proprietate exclusivă. Așa-zisul lor „furt” este ceva ce scriitorii de dinaintea lor percepuseră drept natural.

Ideile sunt virale, se cuplează cu alte idei, își schimbă forma și migrează spre teritorii puțin cunoscute. Regimul proprietății intelectuale limitează promiscuitatea ideilor și le închide în îngrădituri artificiale. Proprietatea intelectuală înseamnă fraudă – privilegiul legal de a te reprezenta drept unicul „proprietar” al unei idei, expresii sau tehnici și de a percepe o taxă de la toți cei care doresc să folosească acest „bun” în propriile lor producții. Nu plagiatul este cel ce deposedează „proprietarul” de uzul ideii, ci

proprietatea intelectuală, susținută de violența statului, este cea care-i deposedează pe toți ceilalți de uzul culturii lor comune. Baza acestei deposedări este ficțiunea juridică a autorului. Foucault demască autorul ca fiind un principiu funcțional care împiedică libera circulație, libera manipulare, libera compunere, descompunere și recompunere a cunoașterii. Funcția de autor reprezintă o formă de despotism asupra răspândirii ideilor. Acest despotism ne privează de memorie culturală, ne cenzurează cuvintele și ne leagă cu lanțuri imaginația de lege.

Proprietatea privată asupra ideilor în ultimele două secole nu a reușit să șteargă amintirea unei culturi comune. Mulți au pus în discuție regimul proprietății intelectuale și „dreptul” pe care acesta îl dădea unor persoane particulare de a „fi proprietarele” operelor create, în același timp împiedicând alte persoane din a le utiliza și re-interpreta. Lautreamont scria în 1870 în *Poesies*: „Plagiatul este necesar. Progresul îl cere. El apucă ferm fraza autorului, îi folosește expresiile, șterge o idee falsă și o înlocuiește cu una corectă”. Fraza lui Lautreamont a devenit un punct de reper pentru avangardele secolului al XX-lea. Dadaismul respingea originalitatea și prezenta întreaga producție artistică drept reciclare și reasamblare – de la obiectele *ready-made* ale lui Duchamp, până la regula lui Tzara pentru scrierea de poezii din ziare decupate, până la fotomontajele lui Hoech, Hausmann și Heartfield. Situaționiștii recomandau deturnarea – devierea operelor de artă existente, a filmelor, reclamelor și benzilor desenate printr-un traseu ocolitor, sau re-codificarea sensurilor lor dominante – și puneau pe lucrările lor etichetele „*no copyright*” sau „*anticopyright*”. Neoismul le cerea artiștilor să colaboreze sub un nume fals multiplu, Monty Cantsin, ca o contestare a noțiunii de geniu individual. Practica a avut succes în Italia, unde numele fals de Luther Blissett a fost folosit de sute de artiști și activiști între 1994 și 1999. După sinuciderea simbolică a lui Luther Blissett în 1999, cinci scriitori activi în mișcare au început să folosească pseudonimul Wu Ming, care înseamnă „fără nume” în chineză. Contestând mitul autorului proprietar, Wu Ming pretindeau că au făcut explicit ceea ce era evident – nu există „genii” și nici „proprietari de drept”” –există doar schimbul, reutilizarea și îmbunătățirea ideilor. Wu Ming adaugă că această idee, care în trecut a fost naturală, dar mai apoi a fost marginalizată în ultimele două secole, devine din nou dominantă datorită revoluției digitale și a succesului softului liber (*free software*) și a sistemului General Public License.

Digitalizarea s-a dovedit o amenințare mult mai mare la adresa noțiunilor convenționale de paternitate și proprietate intelectuală decât plagiatul practicat de artiștii radicali sau de criticile autorului de către teoreticienii post-structuraliști. Calculatorul dizolvă granițele esențiale pentru ficțiunea modernă a autorului în calitate de creator solitar de lucrări unice, originale. Pe listele de corespondență, forumuri și pe site-urile de publicare deschisă (*open publishing*), tranziția de la cititor la scriitor este naturală, iar diferența dintre textele originale dispare pe măsură ce cititorii contribuie cu comentarii și încorporează fragmente din textul original în răspunsurile lor fără a folosi citarea. Deoarece informația online circulă fără respect pentru convențiile *copyright*-ului, conceptul de autor proprietar pare să fi devenit într-adevăr o fantomă a trecutului. Poate cel mai important efect al digitalizării este acela că amenință patronii tradiționali ai proprietății intelectuale, din moment ce controlul monopolizator din partea editorilor de publicații, a caselor de discuri sau a industriei cinematografice nu mai este necesară pe măsură ce oamenii de rând capătă acces la tehnologii de producție și distribuție și „pot sa o faca chiar ei” („*do it themselves*”).

Richard Stallman, guru al softului liber, susține că digitalizarea a inversat rolul *copyright*-ului, care a pornit ca o măsură legală de a permite autorilor să îngrădească editorii spre binele publicului larg și care a devenit acum o armă a editorilor pentru a-și păstra monopolul impunând restricții asupra unui public larg care are mijloacele de a-și produce propriile reproduceri. Scopul conceptului de *copyleft* este de a inversa această inversare. *Copyleft* se folosește de legea *copyright*-ului, dar o întoarce pe dos, pentru a servi opusul scopului ei obișnuit. În loc să încurajeze privatizarea, ea devine o garanție că oricine are dreptul de a folosi, reproduce, distribui și modifica programe informatice sau orice alte opere. Singura sa „restricție” este cea care garantează libertatea – utilizatorilor nu li se permite să îngrădească libertatea nimănui altcuiva, deoarece toate copiile și derivatele ar trebui redistribuite sub aceeași licență. *Copyleft* reclamă legal proprietatea numai pentru a o ceda practic permițând oricui să utilizeze lucrarea oricum dorește atât timp cât *copyleft*-ul este transmis mai departe. Simpla reclamare a proprietății înseamnă că nimeni altcineva nu poate căpăta drept de *copyright* pe o lucrare sub *copyleft* și nu poate încerca să-i limiteze utilizarea.

Văzut în context istoric, *copyleft* este o modificare a ideii de *anticopyright*. Gestul scriitorilor de a aplica *anticopyright* pe operele lor a fost făcut în spiritul generozității, ca pentru a afirma: cunoașterea poate înflori numai atunci când nu are proprietari. Ca declarație însemnând „nici un drept rezervat”, *anticopyright* a fost un slogan perfect lansat într-o lume imperfectă. Premisa a fost că alții vor folosi informați în același spirit generos. Dar corporațiile au învățat să exploateze lipsa de *copyright* și să redistribuie

lucrările pentru un profit. Stallman a venit cu ideea de *copyleft* în 1984 după ce o firmă care adusese îmbunătățiri programelor soft pe care el le plasase în domeniul public (echivalentul tehnic al noțiunii de *anticopyright*) a privatizat codul-sursă și apoi a refuzat să distribuie liber noua versiune. Deci, în acest sens, *copyleft* reprezintă o maturizare, o lecție dureroasă ce a arătat că cedarea tuturor drepturilor poate duce la abuzuri din partea celor puși pe profit. *Copyleft*-ul încearcă să creeze un domeniu comun (*commons*) bazat pe drepturi și responsabilități reciproce – cei care vor să împartă resursele comune au anumite obligații etice de a respecta drepturile celorlalți utilizatori.

Dar în alt sens, *copyleft* este împovărat de o serie de contradicții. Poziția lui Stallman este în concordanță cu consensul general precum că ideea de *copyright* a fost de curând pervertită și transformată într-un instrument ce servește corporațiilor mai degrabă decât autorilor pentru care a fost inițial creat. Opinia idealizată a lui Stallman privind originile *copyright*-ului nu recunoaște exploatarea autorilor de către sistemul de *copyright* inițial. Această miopie privind *copyright*-ul face parte din lipsa mai largă de implicare în chestiuni economice a mișcării pentru *software* liber. Acel „left” („stânga”) din „*copyleft*”-ul lui Stallman nu este stânga în înțelesul acceptat de majoritatea activiștilor politici. Este o formă de libertarianism ai cărei principali dușmani sunt sistemele închise, netransparente și restricțiile totalitare asupra accesului la informație mai degrabă decât privilegiul economic sau exploatarea muncii. „Statutul de proprietar” are înțelesul de netransparent, punând în discuție un proprietar ce interzice accesul la informație; nu înseamnă „presupunând un proprietar ce scoate profit”. Din moment ce libertatea este definită ca libera circulație a informației, a fi liber înseamnă a fi potențial deschis la exploatare comercială. Nu este, deci, surprinzător că schimbarea majoră în aplicarea *copyleft*-ului la producția de artă, muzică și texte a fost de a permite reproducerea, modificarea și redistribuirea, dar numai atâta timp cât acestea se fac cu scop necomercial. Wu Ming susțin că este nevoie să se redefinească noțiunea de *copyleft* ca îngrădind utilizarea comercială pentru a nu permite exploatarea lucrătorilor culturali. Ei justifică această îngrădire, și deci abatere de la versiunea lui Stallman a *copyleft*-ului, cu argumentul că lupta împotriva exploatării muncii este cheia de boltă a istoriei stângii.

Definiția inițială a lui Stallman dată *copyleft*-ului încearcă să fondeze un domeniu comun al informației (*information commons*) doar în jurul conceptului de libertate a informației – din acest punct de vedere, este pur formală, ca un imperativ categoric care cere ca libertatea de informație să fie universalizabilă. Singura limită pentru includerea în această comunitate sunt cei care nu împărtășesc această dorință pentru informație liberă – ei nu sunt excluși, ci refuză să participe, deoarece refuză să lase informația liberă. Alte versiuni ale *copyleft*-ului au încercat să adauge alte restricții pe baza unei interpretări mai severe a elementului „left” din „*copyleft*”. În diversele sale mutații, *copyleft* reprezintă o abordare pragmatică, rațională, care recunoaște limitele libertății ca implicând drepturi și responsabilități reciproce – diferitele restricții reprezintă interpretări divergente privind ceea ce ar trebui să însemne aceste drepturi și responsabilități. În contrast, *anticopyright* este un gest radical care refuză compromisurile pragmatice și caută să desființeze proprietatea intelectuală în întregime. Incompatibilitatea între aceste poziții ridică o dilemă: să afirmi libertatea absolută, știind că poate fi folosită împotriva ta, sau libertatea moderată, limitând domeniul comun al informației la comunitățile care nu vor face abuz de el deoarece împărtășesc același „spirit”?

Mișcarea împotriva proprietății intelectuale are o istorie bogată în rândurile artiștilor de avangardă, a muzicienilor radicali, în periferiile sub-culturale și printre hackeri. Astăzi ea este condusă de juriști, profesori și de cei din administrația publică. Înainte ca profesori de drept precum Lawrence Lessig să se intereseze de proprietatea intelectuală, discursul disidenților se situa împotriva oricărei forme de proprietate a domeniilor comune. Acum argumentul este nu că autorul este o ficțiune, sau că proprietatea intelectuală înseamnă fraudă, ci că legislația proprietății intelectuale trebuie reformată, deoarece abuzurile sale și extremismul din ultima vreme încalcă drepturile artiștilor și ale creatorilor. Lessig laudă cultura *Read-Write* (Citește-Scrie/Modifică) a distribuirii libere care a fost cea mai obișnuită pe parcursul istoriei, în contrast cu cultura recentă *Read-Only* (Doar Citește), dominată de controlul producătorului. El pune față în față controlul producătorului cu domeniul comun cultural (*cultural commons*) – o resursă comună pe care o pot folosi toți și la care pot contribui cu toții. Lessig susține că datorită proiectului său *Creative Commons* a renăscut posibilitatea unei culturi *Read-Write*. Dar este *Creative Commons* într-adevăr un „*commons*” (un domeniu comun)?

Domeniul public, *anticopyright* și *copyleft* sunt încercări de a crea un domeniu comun, un spațiu al non-proprietății care este deschis utilizării de către oricine. Condițiile de utilizare pot diferi, conform diferitelor interpretări ale drepturilor și responsabilităților, dar aceste drepturi sunt comune și resursele sunt împărtășite în mod egal de către întreaga comunitate – utilizarea lor nu este decisă în mod arbitrar, de la caz la caz, după capriciile fiecărui membru în parte. În contrast, *Creative Commons* permite autorilor individuali să aleagă dintr-o gamă de restricții (licențe). Conform site-ului său de Internet, *Creative*

Commons există pentru a te ajuta pe „tine”, producător, să menții controlul asupra operei „tale”. Dreptul consumatorului nu este menționat și nici nu se dispută distincția dintre producătorii și consumatorii de cultură. Însăși problema controlului producătorului ridicată de Lessig nu este rezolvată de „soluția” *Creative Commons* atâta timp cât producătorul are dreptul exclusiv de a alege nivelul de libertate pe care să-l acorde consumatorului. Bunurile culturale produse sub etichetă *Creative Commons* nu sunt deținute în comun, deoarece fiecare autor alege să permită utilizarea lor sau s-o refuze. Din acest punct de vedere, *Creative Commons* este o minciună extravagantă – este în realitate „anti-commons” (opusul domeniului comun), vânzând o logică capitalistă a privatizării sub un nume intenționat înșelător.

Ceea ce a început ca o mișcare pentru abolirea proprietății intelectuale a devenit o mișcare pentru personalizarea la comandă a licențelor proprietarilor. *Creative Commons* nu contestă „dreptul” la proprietate privată, dar încearcă să obțină mici concesi pe un teren de joc unde regulile sunt hotărâte dinainte. Efectul real al *Creative Commons* este de a încurca discursul și de a îngusta litigiul politic la sfera a ceea ce este deja permisibil, în același timp prezentându-se drept cea mai radicală forță, drept avangarda bătăliei împotriva proprietății intelectuale. Într-o stranie repetiție a luptelor din jurul *copyright*-ului începute în perioada romantică, excesele formei capitaliste a proprietății intelectuale sunt opuse, dar folosind propriul limbaj și propriile presupuneri. *Creative Commons* păstrează ideile romantice de paternitate, originalitate și drepturi de proprietate, și în mod similar consideră „cultura liberă” a fi o sferă separată, ce viețuiește într-o splendidă izolare de lumea producției materiale. Încă din secolul al XVIII-lea, sloganurile „creativitate” și „originalitate” au fost legate de opusul domeniului comun al cunoașterii. *Creative Commons* nu se abate de la această regulă.

Acest text s-a dezvoltat dintr-o serie de conversații între Joanne Richardson și Dmytri Kleiner. Mulțumiri celor care au contribuit indirect: Saul Albert, Mikhail Bakunin, David Berry, Critical Art Ensemble, Michel Foucault, Marci Hamilton, Carla Hesse, Benjamin Mako Hill, Stewart Home, Dan Hunter, Lawrence Lessig, Karl Marx, Giles Moss, Milton Mueller, Piratbyran, Patrice Riemens, Mark Rose, Pamela Samuelson, the Situationist International, Richard Stallman, Kathryn Temple, Tristan Tzara, Wikipedia, Martha Woodmansee, Wu Ming...

Berlin, decembrie, 2006. Anticopyright. Toate drepturile dispersate. Versiunea originală în limba engleză, mai lungă, se găsește online la adresa http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/nimustext.html

Traducere de Sorana Lupu

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.

Copyright, copyleft and Creative Commons

Anna Nimus

The author has not always existed. The image of the author as a wellspring of originality, a genius guided by some secret compulsion to create works of art out of a spontaneous overflow of powerful feelings, is an 18th century invention. This image continues to influence how people speak about the “great artists” of history, and it also trickles down to the more modest claims of the intellectual property regime that authors have original ideas that express their unique personality, and therefore have a natural right to own their works - or to sell their rights, if they choose. Although this notion appears self-evident today, it was a novelty for its time. The pre-Enlightenment traditions did not consider ideas to be original inventions that could be owned because knowledge was held in common. Art and philosophy were products of the accumulated wisdom of the past. Artists were messengers, and their ability to make knowledge manifest was considered a gift from the gods.

The Romantic revolution marked the birth of proprietary authorship. It abolished the belief that creations of the human intellect were gifts from the gods that could be policed by royal decrees. But while it liberated the productive capacity of humans from supernatural causes and political control, it located this capacity in the sovereign individual, ignoring its social context. And it chained the production of culture to the idea of private property that had dominated philosophical discourse since Locke. Romanticism's re-definition of the artist as an original creator was a consequence of political, economic and technological transformations brought on by industrial capitalism. Romanticism was a contradictory response to these developments. It denounced the alienation and loss of independence spawned by industrialization and market relations, and portrayed the artist in heroic opposition to the drive for profit. The artist was a spontaneous, untamed being (like nature itself), guided by intuitive necessity and indifferent to social and political conventions. Art became self-reflexive, offering a window to a transcendent subjectivity. The Romantic worldview tried to elevate art to a pure space above commodity production, but its definition of the creative work as private property reintegrated art into the very sphere it sought to negate.

The existence of “copy rights” predated 18th century notions of the author's right to ownership. During the 16th and 17th centuries royal licenses gave exclusive rights to certain publishers to copy (or print) particular books with no time limitations. These first “copy rights” emerged out of the ideological needs of absolutist monarchies to control knowledge and censor dissent. This was all changed by the Statute of Anne of 1710, the first modern copyright legislation. The Statute declared authors (not publishers) to be owners of their works and limited the copyright term to 14 years. The Statute tried to balance the philosophical ideas of the Enlightenment with the economic interests of a nascent capitalism by creating a marketplace of knowledge through competition. The Statute's aim was not to create an author's copyright but to break the existing monopoly of the British publisher's guild, the Stationers Company's. Since their monopoly was well established, reversing the ownership from publisher to author provided a necessary basis. After the Statute of Anne was passed, the Stationers Company ignored it and a battle over literary property began in the law courts that lasted more than 50 years. Publishers sued each other, invoking the author's rights as a pretext in their battle for economic power. The notion of the author as an originator with a natural right to own ideas may have been

tactical commitments

invented by artists and philosophers, but it was publishers who profited from it. Laws are not made by poets but by states, and states exist to enforce economic privilege, adopting whatever philosophical legitimation they find convenient at any given time. The Statute of Anne codified the capitalist form of the author-publisher relationship: copyright belonged to the author at birth but was taken over by publishers through the “neutral” mechanisms of the market. Authors had a right to own the products of their labour in theory, but since they created immaterial ideas and lacked the technological means to produce books, they had to sell their rights. In essence, it was no different than having to sell their labour. The exploitation of the author was embedded in the intellectual property regime from its inception.

Intellectual property laws have shifted with the winds of history to justify different interests. Countries that exported intellectual property favored the notion of authors' natural rights, while developing nations, which were mainly importers, insisted on limiting copyright in the public interest. During the 19th century, American publishing companies justified their unauthorized publication of British writers on the utilitarian grounds that the public's interest to have great works available for the cheapest price outweighed authors' rights. By the beginning of the 20th century, as American publishing companies became exporters of intellectual property, the law changed, suddenly recognizing the natural rights of authors to own their ideas. During the 20th century, intellectual property law has extended the rights of owners in several ways: by increasing the duration of copyright to lifetime plus 70 years, by standardizing international IP regimes to benefit corporations in economically dominant countries, and by redefining the types of intellectual property that could benefit from protection. At first copyright was a regulation of the reproduction of printed words. The legislation has changed with each new technology to include sounds, photographs, moving images and digital information.

If property is theft, as Proudhon argued, then intellectual property is fraud. Physical property can be stolen, but how can ideas be stolen? If your land is stolen, you cannot use it anymore. If ownership of an idea is analogous to the ownership of material property, it should be subject to the same conditions of seizure - and if seized it would cease to belong to its owner. But if your idea is used by others, you have not lost your ability to use it. The traditional notion of property is irreconcilable with ideas. Unlike a material object, which can exist in only one place at a given time, ideas are non-rivalrous and non-exclusive. Intellectual property is a meaningless concept - ideas don't behave like land and cannot be possessed or alienated. All the intellectual property debates of the 18th century intuitively grasped this. What became obvious in these debates was that the rights to own ideas would have to be qualitatively different from the rights to own material property, and that the ease of reproducing ideas posed serious problems for enforcing such rights. In parallel to the philosophical debates about the nature of intellectual property, a monumental discourse criminalizing the unauthorized use of ideas (labeled piracy and plagiarism) also began to emerge.

Artistic creation is not born ex nihilo from the brains of individuals as a private language. All creative works reassemble ideas, words and images from history and their contemporary context. Before the 18th century, poets quoted their ancestors and sources of inspiration without formal acknowledgement, and playwrights freely borrowed plots and dialogue from previous sources without attribution. This is not to say that the idea of plagiarism didn't exist before the 18th century, but its definition changed radically. The term plagiarist (literally, kidnapper) was first used by Martial in the 1st century to describe someone who kidnapped his poems by copying them whole and circulating them under the copier's name. Plagiarism was a false assumption of someone else's work. But the fact that a new work had similar passages or even used fragments of an earlier work was not considered plagiarism as long as the new work had its own aesthetic merits. When Coleridge, Stendhall, Wilde and T.S. Eliot were accused of plagiarism for including expressions from their predecessors in their works, this reflected a redefinition of plagiarism in terms of the modern idea of possessive authorship and exclusive property. Their so-called “theft” is precisely what previous writers had regarded as natural.

Ideas are viral, they couple with other ideas, change shape, and migrate into unfamiliar territories. The intellectual property regime restricts the promiscuity of ideas and traps them in artificial enclosures. Intellectual property is fraud - a legal privilege to falsely represent oneself as the sole “owner” of an idea, expression or technique and to charge a tax to all who want to apply this “property” in their own production. It is not plagiarism that dispossesses an “owner” of the use of an idea; it is intellectual property, backed by the violence of the state, that dispossesses everyone else from using their common culture. The basis for this dispossession is the legal fiction of the author. Foucault unmasked the author as a functional principle that impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of knowledge. The author-function represents a form of despotism over the proliferation of ideas. The effects of this despotism is that it robs us of our cultural memory, censors our words, and chains our imagination to the law.

The private ownership of ideas over the past two centuries hasn't managed to erase the memory of a common culture. Many have challenged the intellectual property regime and the “right” it gave to some private individuals to “own” creative works while preventing others from using and re-interpreting them. In his 1870 Poesies, Lautreamont wrote: Plagiarism is necessary. Progress implies it. It closely grasps an author's sentence, uses his expressions, deletes a false idea, replaces it with a right one. Lautremont's phrase became a benchmark for the 20th century avant-gardes. Dada rejected originality and portrayed all artistic production as recycling and reassembling - from Duchamp's ready-mades, to Tzara's rule for making poems from cut-up newspapers, to the photomontages of Hoech, Hausmann and Heartfield. The Situationists advocated *detournement* - putting existing artworks, films, advertisements and comic strips through a detour, or recoding their dominant meanings - and attached the labels “no copyright” or “anticopyright” to their works. Neoism called upon artists to work together under the fake multiple name, Monty Cantsin, as a challenge to notion of individual genius. The practice caught on in Italy, where the fake Luther Blissett name was used by hundreds of artists and activists between 1994 and 1999. After Luther Blissett's symbolic suicide in 1999, five writers active in the movement started using the pseudonym Wu Ming, which means “no name” in Chinese. By challenging the myth of the proprietary author, Wu Ming claims they've made explicit what is obvious - there are no “geniuses” and no “lawful owners” - there is only the exchange, re-use and improvement of ideas. Wu Ming adds that this idea, which was once natural but has been marginalized for the past two centuries, is becoming dominant again because of the digital revolution and the success of free software and the General Public License.

Digitalization has proven to be much more of a threat to conventional notions of authorship and intellectual property than the plagiarism practiced by radical artists or critiques of the author by poststructuralist theorists. The computer is dissolving the boundaries essential to the modern fiction of the author as a solitary creator of unique, original works. On mailinglists, newsgroups and open publishing sites, the transition from reader to writer is natural, and the difference between original texts vanishes as readers contribute commentary and incorporate fragments of the original in their response without the use of quotation. As online information circulates without regard for the conventions of copyright, the concept of the proprietary author really seems to have become a ghost of the past. Perhaps the most important effect of digitalization is that it threatens the traditional benefactors of intellectual property since monopolistic control by book publishers, music labels and the film industry is no longer necessary as ordinary people are gaining access to technologies of production and distribution and can “do it themselves.”

Free software guru Richard Stallman claims digitalization has reversed the role of copyright, which began as a legal measure to allow authors to restrict publishers for the sake of the general public, and has now become a publishers' weapon to maintain their monopoly by imposing restrictions on a general public that has the means to produce their own copies. The aim of copyleft is to reverse this reversal. Copyleft uses copyright law, but flips it over to serve the opposite of its usual purpose. Instead of fostering privatization, it becomes a guarantee that everyone has the freedom to use, copy, distribute and modify software or any other work. Its only “restriction” is the one that guarantees freedom – users are not permitted to restrict anyone else's freedom since all copies and derivations must be redistributed under the same license. Copyleft claims ownership legally only to relinquish it practically by allowing everyone to use the work as they choose as long the copyleft is passed down. The merely formal claim of ownership means that no one else may copyright a copylefted work and try to limit its use.

Seen in its historical context, copyleft is a modification of anticopyright. The gesture by writers of anticopyrighting their works was made in a spirit of generosity, affirming that knowledge can flourish only when it has no owners. As a declaration of “no rights reserved” anticopyright was a perfect slogan launched in an imperfect world. The assumption was that others would be using the information in the same spirit of generosity. But corporations learned to exploit the lack of copyright and redistribute works for a profit. Stallman came up with the idea of copyleft in 1984 after a company that made improvements to software he had placed in the public domain (the technical equivalent of anticopyright) privatized the source code and then refused to share the new version. So in this sense, copyleft represents a coming of age, a painful lesson that relinquishing all rights can lead to abuse by profiteers. Copyleft attempts to create a commons based on reciprocal rights and responsibilities – those who want to share the common resources have certain ethical obligations to respect the rights of other users.

But in another sense, copyleft is plagued by a number of contradictions. Stallman's position is in agreement with a widespread consensus that copyright has recently been perverted into a tool that benefits corporations rather than the authors for whom it was originally intended. Stallman's idealized view of the origins of copyright does not recognize the exploitation of authors by the early copyright system. This myopia about copyright is part of the free software movement's more general lack of engagement with economic

questions. The “left” in Stallman’s copyleft is not the left as it is understood by most political activists. It is a form of libertarianism whose main enemies are closed, nontransparent systems and totalitarian restrictions on access to information rather than economic privilege or the exploitation of labour. Proprietary is understood as nontransparent, as having an owner who prohibits access to information; it does not mean having an owner who extracts a profit. Since freedom is defined simply as the free circulation of information, to be free means to be potentially open to commercial exploitation. It comes as no surprise that the major revision in applying copyleft to the production of artworks, music and texts has been to permit copying, modifying and redistributing but only as long as it’s non-commercial. Wu Ming claim it is necessary to redefine copyleft as restricting commercial use in order to prohibit the exploitation of cultural workers. They justify this restriction, and its divergence from Stallman’s version of copyleft, on the grounds that the struggle against exploitation of labour is the cornerstone of the history of the left.

Stallman’s original definition of copyleft attempts to found an information commons solely around the principle of information freedom – in this sense it is purely formal, like a categorical imperative that demands freedom of information to be universalizable. The only limit to belonging to this community is those who do not share the desire for free information – they are not excluded, they refuse to participate because they refuse to make information free. Other versions of copyleft have tried to add further restrictions based on a stronger interpretation of the “left” in copyleft. In its various mutations, copyleft represents a pragmatic, rational approach that recognizes the limits of freedom as implying reciprocal rights and responsibilities – the different restrictions represent divergent interpretations about what these rights and responsibilities should be. By contrast, anticopyright is a gesture of radicality that refuses pragmatic compromises and seeks to abolish intellectual property in its entirety. The incompatibility between these positions poses a dilemma: do you affirm absolute freedom, knowing it could be used against you, or moderate freedom by restricting the information commons to communities who won’t abuse it because they share the same “spirit”?

The movement against intellectual property has a rich history among avant-garde artists, radical musicians, the subcultural fringe and hackers. Today it is being led by lawyers, professors and members of government. Before law professors like Lawrence Lessig became interested in IP, the discourse among dissidents was against any ownership of the commons. Now the argument is not that the author is a fiction or that intellectual property is fraud, but that IP law needs to be reformed because its recent abuses and extremism infringe upon the rights of artists and creators. Lessig praises the Read-Write culture of free sharing that has been the norm for most of history in contrast to the recent Read-Only culture, which is dominated by producer-control. He contrasts producer-control to the cultural commons - a shared resource that all can use and contribute to. Lessig claims that as a result of his Creative Commons project the possibility of a Read-Write culture is reborn. But is Creative Commons really a commons?

The public domain, anticopyright and copyleft are attempts to create a commons, a shared space of non-ownership that is free for everyone to use. The conditions of use may differ, according to various interpretations of rights and responsibilities, but these rights are common and the resources are shared alike by the whole community – their use is not decided arbitrarily, on a case by case basis, according to the whims of individual members. By contrast, Creative Commons allows individual authors to pick and choose among a range of restrictions (licenses). According to its website, Creative Commons exists to help “you” the producer keep control of “your” work. The right of the consumer is not mentioned, nor is the distinction between producers and consumers of culture disputed. The very problem of producer-control presented by Lessig is not solved by the Creative Commons “solution” as long as the producer has an exclusive right to choose the level of freedom to grant the consumer. The cultural goods produced under a Creative Commons label are not held in common since it is the choice of individual authors to permit their use or to deny it. In this sense, Creative Commons is an extravagant dishonesty – it is in reality an anti-commons that peddles a capitalist logic of privatization under a deliberately misleading name.

What began as a movement for the abolition of intellectual property has become a movement of customizing owners’ licenses. Creative Commons does not question the “right” to private property but tries to get small concessions in a playing field where the rules are determined in advance. The real effect of Creative Commons is to confuse the discourse and narrow political contestation within the sphere of the already permissible while simultaneously portraying itself as the most radical, as the avant-garde of the battle against intellectual property. In an uncanny repetition of the copyright struggles that first emerged during the period of Romanticism, the excesses of the capitalist form of

intellectual property are opposed, but using its own language and presuppositions. Creative Commons preserves Romanticism’s ideas of authorship, originality and property rights, and similarly considers “free culture” to be a separate sphere existing in splendid isolation from the world of material production. Ever since the 18th century, the slogans of “creativity” and “originality” have been linked to an anti-commons of knowledge. Creative Commons is no exception to this rule.

This text developed out of a series of conversations between Joanne Richardson and Dmytri Kleiner. Many thanks to all who contributed indirectly: Saul Albert, Mikhail Bakunin, David Berry, Critical Art Ensemble, Michel Foucault, Marci Hamilton, Carla Hesse, Benjamin Mako Hill, Stewart Home, Dan Hunter, Lawrence Lessig, Karl Marx, Giles Moss, Milton Mueller, Piratbyran, Patrice Riemens, Mark Rose, Pamela Samuelson, the Situationist International, Richard Stallman, Kathryn Temple, Tristan Tzara, Wikipedia, Martha Woodmansee, Wu Ming...

Berlin, December, 2006. Anticopyright. All rights dispersed.
The original, longer version of this text is online at
http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/nimustext.html

- - - - -

- - - - -

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* (Autonomea 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.

Tranziența¹ structurilor electorale în România între 2004 și 2007

Ionel BOAMFĂ, George ȚURCĂNAȘU, Alexandru RUSU

„*Avem trei gări : Vorobiovo, Graciovo și Drozdovo, cu un număr egal de funcționari fiecare. În gara Drozdovo sunt de șase ori mai puțini comsomoliști decât în celelalte două, luate la un loc; iar în gara Vorobiovo, doisprezece membri de partid mai mult decât în gara Graciovo, unde numărul celor fără de partid e mai mare cu șase decât în primele două.*”

Fragmente din lumea lui Ilf și Petrov, (apud A.Pleșu, *Dilema veche*, nr. 92, oct. 2005)

Problemă de geografie electorală: avem două unități spațiale – D (de la Dragomirești, în județul Vaslui, comună rurală) și R (de la Rădăuți, oraș de dimensiuni medii, din județul Suceava). Știm că în unitatea D, ponderea persoanelor care au absolvit doar o formă de învățământ primar (4 clase) este de 35, 96%, că distanța euclidiană față de cel mai apropiat oraș este de 20 km, că doar 0,56% dintre locuitori au studii superioare de lungă durată, iar componența etno-confesională este dominant româno-ortodoxă (90,2%, respectiv 79%). În orașul R, avem doar 15% absolvenți exclusiv de școală primară, circa 8,8% absolvenți de învățământ superior, distanța minimă față de cel mai apropiat oraș 0 Km (fără sens) și o componență etno-confesională asemănătoare cu cea a comunei D (96% români și 83% ortodocși). Cunoscând valorile pentru restul de 2946 de comune din baza de date, să se estimeze ponderea voturilor teoretice pentru PSD+PUR și pentru Alianța DA, la alegerile pentru Camera Deputaților din 2004.

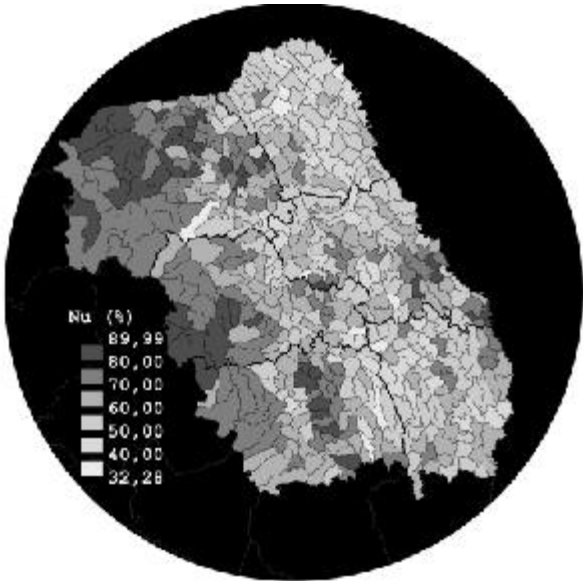
Răspuns: 65% PSD+PUR și 10,6% Alianța DA, în comuna D și 30,7% (PSD+PUR), respectiv 43,6% (Alianța DA) în orașul R, conform Biroului Electoral Central.

Conform modelului statistic de regresie multiplă între vot și diversele variabile social-economice și etno-confesionale, cu un coeficient de determinare (R²) de 0,65, votul pentru PSD și PUR, în cele două unități spațiale, ar fi fost de 59% în comuna D și 32,5% în R. Când Adrian Năstase afirma, la finalul alegerilor din 2004, că societatea s-a polarizat în „două Românii”, una urbană, activă, întreprinzătoare, superior educată, de „dreapta” și una paseistă, rurală, mono-activă, fragilă educațional și profesional, de „stânga”, nu făcea altceva decât să comprime într-o frază un adevăr intuitiv, banal și aparent cronicizat. Un demers matematic (cum ar fi cel propus în introducere), prin comparație cu puterea de sinteză a fostului premier, devine redundant. În mod cert, Adrian Năstase nu putea afirma că baza electoratului său se corelează intens cu ponderea

Ionel Boamfă (n. 1970) și-a axat preocupările de cercetare pe problematici de geografie politică și geografie istorică.

George Țurcănașu (n. 1970) s-a dirijat spre subiecte de cercetare incluse în sfera largă a problematicilor de geografie urbană și geografie regională.

Alexandru Rusu (n. 1979) și-a centrat studiile pe subiecte de geografie economică și geografie mondializării, completate de aprofundarea tehnicilor de analiză spațială.



Ponderea răspunsurilor „Nu” la referendumul din 19 mai 2007 – Regiunea de Dezvoltare Nord-Est / The proportion of the “No” answers at the May 19th, 2007 Referendum, the North-East Development Region.

persoanelor care au absolvit doar patru clase, cu indivizii (statistici) care sunt mai degrabă depărtați de spațiile rurale și care au în general domiciliul în Moldova sau sudul Olteniei sau Valahiei, de religie ortodoxă și de etnie română. Simplificarea excesivă, prezentă în discursul politic, conduce la decolorarea nuanțelor care dau savoare teritoriului electoral. România rurală (și cea urbană), antrenată la vot de „locomotivele” partidelor în competiție, este mult mai heterogenă, așa cum demonstrează harta cu repartitia preferințelor electorale pentru Camera Deputaților.

În marea de gri închis, specifică votului pentru PSD și PUR, se inserează insulele urbane înclinate spre Alianța DA, însă, la o scară mai mică de analiză, ceea ce surprinde cu adevărat este opoziția între Transilvania și Regat, o opoziție care nu este dictată de absența sau prezența orașelor în teritoriu, ci ritmată de viziuni diferite asupra politicii.

Aceste viziuni se declină pe cel puțin cinci tipuri de manifestare a opțiunii electorale. Tipurile A și B de pe hartă indică o puternică orientare înspre PSD+PUR, orientare în strânsă corelație cu inaccesibilitatea relativă a orașelor și nucleelor de inovație urbană, la care am putea adăuga nivelul redus de educație. Tipurile E și C sunt orientate net în favoarea Alianței DA (la alegerile pentru Camera Deputaților din 2004), clasa C fiind specifică mediului urban, în general. Tipul D, omis de Adrian Năstase în discurs, este a „treia Românie”, ungarofonă și puternic concentrată spațial, imprevizibilă și care practică votul etnic din 1992 cu o constanță demnă de cauze mai bune. La aceste tipuri principale, am putea adăuga sub-tipuri relevate cartografic – zone din Oltenia nordică sau din Podișul Dobrogei Centrale, unde absența votului pentru cele două partide principale se explică prin prezența votului pentru PRM. Lectura profilului fiecărei clase este destul de simplu de realizat. În linii mari, dacă

[1] Tranziența – termen propus de Alvin Toffler într-o serie de lucrări (*Al treilea val, Șocul viitorului*); conceptual sintetizează fenomenul de accelerare a mutațiilor tehnologice, sociale și culturale la nivelul teritoriilor. Ritmul schimbărilor induce modificări din ce în ce mai vizibile în comportamentele spațiale individuale și de grup, manifestate pe paliere diferite (economic, social sau electoral), lecturabile la scări spațiale distincte (locală, regională, națională, suprastatală).

[2] Trans-scalaritatea – în matematică, trans-scalaritatea reprezintă proprietatea unor obiecte de a păstra o formă constantă la diferite scări de analiză. Preluată de geografie, noțiunea suferă o mutație sensibilă de sens. Obiectul matematic se transformă în fenomen geografic (dimensiunea spațială a votului, în exemplul nostru), în timp ce nivelele de analiză se transformă în decupaje spațiale strict ierarhizate administrativ, juxtapuse precum păpușile matrișoacă.

[3] Geografie nomotetică – direcție epistemologică, dezvoltată în perioada postbelică, consideră că misiunea geografiei este de a explica organizarea spațiului de către societate, plecând de la o metodă cantitativă, formalizantă și de la o serie de premise rigide – spațiul este izotrop, omogen, indivizii fiind dotați cu o raționalitate perfectă, la limita inumanului. În opoziție cu acest curent au apărut contra-curente, inspirate de un fundament filosofic amalgamat care converg spre definirea actuală a geografiei ca o știință socială, impregnată de postmodernism.

ponderea unei variabile pe grafic este orientată spre plus, atunci variabila respectivă este supra-reprezentată în arealul în cauză, comparativ cu media națională. Direcția negativă semnifică o sub-reprezentare.

Modul în care aceste clase ocupă spațiul hărții sugerează existența simultană a mai multor „mici Români”, de scară regională, puternic polarizate politic. Iluzie statistică sau determinism spațial al votului? Coincidența spațială a două variabile (educație deficitară și vot PSD+PUR) nu implică în mod necesar și cauzalitate. În această logică, propunem o ipoteză de lucru mai puțin cantitativă.

Renunțând a mai fi o simplă formă de contabilitate spațială, geografia electorală actuală se interesează mai puțin de cum votează indivizii, preferând să explice modul în care se organizează voturile, la nivel teritorial. Dacă ingredientele determinării votului, la alegerile din 2004, sunt aparent simplu de formalizat, dinamica cronologică a opțiunilor politice este mult mai dificil de identificat. Cum se explică inconsecvența identificării politice cu „dreapta” sau „stânga”, în cazul Regiunii de Dezvoltare Nord-Est, la referendumul din 19 mai 2007, cu statutul de fief tradițional al social-democraților? Să fie oare meniul promisiunilor electorale de „dreapta” mai apetisant în 2007, decât în 2004?

Acest *intermezzo* electoral anunță, din perspectiva noastră, anularea probabilă a previziunilor facile, centrate pe organizarea votului în Moldova. De la o Românie duală din 2004, am glisat înspre disiparea intereselor locale și regionale într-o mulțime de dominioane politice, cu o trans-scalaritate² sub-județeană, care conservă parțial tendințele politice regionalizate din 2004 (Vest-Est).

Toate modelele geografiei nomotetice³ au fost construite în spații izotrope și omogene, diversele constrângeri (rugozitatea spațiului, bariere naturale, discontinuități spațiale, etc.) fiind introduse a-posteriori în exercițiul de formalizare, rămânând oarecum marginale. De aceea, mentalul colectiv asociază Moldova cu un teritoriu unitar, pro-FSN-ul „parental” și avatarurile sale, în timp ce, în realitate, tectonica spațiilor impune un mozaic de comportamente electorale, de intensitate spațială diferită în funcție de scările de abordare a fenomenului. Asta face din geografia electorală o disciplină sedusă de trans-scalaritate și de tranziția teritoriilor, manifestată prin bifurcații în structurile opțiunilor politice.

Dezagregarea identitară recentă ocultează reperele, fracționează monolitismul preferințelor, probând difuzia unui alt model de practică electorală, difuzie în corelație cu penetrarea alter-modernității specifice „societății spectacolului”, simulării și seducției, lipsei de consistență a discursului politic, banalizării mizelor, pe scurt, strâns legată de postmodernizarea ad-hoc a unui vast ansamblu teritorial. Condensând și mai mult, iată un subiect care ar trebui să intereseze orice *staff* de campanie electorală în viitor.

Riscul demersului matematic și statistic, în geografie, rezidă destul de des în exprimarea formalizată a unor banalități. El funcționează mai mult ca refugiu argumentativ, unde prestigiul vocabularului de specialitate („coeficient de determinare statistică”, de exemplu) respinge în mod subtil contra-argumentele. În această prezentare nu am avut intenția de a explica votul românilor, o problemă iluzorie, ci de a modeliza realitatea electorală din 2004 și 2007 prin prisma tranziției, accelerarea schimbărilor în societatea contemporană. Diferența între model și explicație, în geografie, se construiește plecând de la opoziția între intenție și capacitate în cercetarea presupus științifică. În consecință am reușit să emitem mai multe interogații, comparativ cu răspunsurile, ambiguitatea hărților fiind mult mai interesantă decât simpla lor epuizare prin interpretare.

The transience of the Romanian electoral structures between 2004 and 2007
Ionel BOAMFĂ, George ȚURCĂNAȘU, Alexandru RUSU

Microsoft Excel - [p]												
File Edit View Insert Format Tools Data Window Help Add-Ins												
Arial 10												
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
2	10011	Alba Iulia	35932	7749	18838	2771	810	898	1136	21.57	51.86	7.71
3	10022	Abrud	2751	745	737	520	44	52	39	27.08	26.79	18.90
4	10032	Aiud	12535	3480	3697	1463	2099	221	253	27.76	29.49	11.67
5	10042	Blaj	9500	2122	3394	1013	617	220	420	22.34	35.73	10.66
6	10052	Campani	3642	707	742	627	11	52	211	19.41	20.37	17.22
7	10062	Cugir	12642	4109	4134	1850	120	368	231	32.50	32.70	14.63
8	10072	Ocna Mure	6801	1592	1928	1150	582	133	585	23.41	28.35	16.91
9	10082	Sebes	13478	4532	6034	920	99	192	316	33.63	44.77	6.83
10	10092	Zlatna	3874	911	871	773	31	128	70	23.52	22.48	19.95
11	10103	Albac	1068	200	124	107	1	0	34	18.73	11.61	10.02
12	10113	Almasu Ma	738	224	187	102	1	8	25	30.35	25.34	13.82
13	10123	Arieseni	816	145	78	138	3	2	11	17.77	9.56	16.67
14	10133	Avram Iancu	826	214	115	88	0	10	23	25.91	13.92	10.65
15	10143	Baia de Ar	1910	417	377	413	13	47	43	21.83	19.74	21.62
2935	410313	Magurele	4502	1440	1835	655	23	150	96	31.89	40.76	14.55
2936	410323	Moara Vla	3554	2625	770	92	2	14	5	73.86	21.67	2.59
2937	410333	Mogosoaie	2464	1236	743	287	3	34	26	50.16	30.15	11.65
2938	410343	Nuci	1695	1282	179	138	0	34	7	75.63	10.56	8.14
2939	410353	Otopeni	6713	1709	3777	619	24	132	103	25.46	56.26	9.22
2940	410363	Pantelimon	6945	3516	1882	802	7	173	77	50.63	27.10	11.55
2941	410373	Peris	2793	1308	866	322	5	37	32	46.83	31.01	11.53
2942	410383	Petrachioa	910	495	182	122	3	15	21	54.40	20.00	13.41
2943	410393	Reașeni	7204	3040	3035	642	10	240	125	40.81	40.74	9.03

The transience¹ of the Romanian electoral structures between 2004 and 2007

Ionel BOAMFĂ, George ȚURCĂNAȘU, Alexandru RUSU

“We are given three railway stations: Vorobiovo, Graciovo and Drozdovo, with an equal number of clerks each. In Drozdovo station there are two times fewer komsomolists than in the other two stations taken togeter, while in Vorobiovo station there are twelve party members more than in Graciovo station, where the number of non-members exceeds that of the other two stations with six.”

Fragments from the world of Ilf and Petrov, (apud A.Pleşu, *Dilema veche*, nr. 92, oct. 2005).

Here is one problem of poll/electoral geography: two spatial entities are given – D (from Dragomirești, Vaslui county, a rural community) and R (from Rădăuți, an average-sized town, Suceava county). We know that the percentage of inhabitants in D, that graduated from a kind of primary education (4 grades) is 35,96%, the Euclidian distance to the nearest town is 20 km, only 0,56% of the inhabitants graduated from university studies, and the main ethnic religious component is a Romanian-Orthodox one (about 90,2%, and 79%, respectively). In R only 15% of the people attended primary school education, about 8,8% graduated from university, the minimum distance to the nearest town is 0 km (logically) and there is also an ethnic and religious component similar to the one in the D community (96% Romanians and 83% orthodox). Knowing the figures for the rest of 2946 rural communities in the database, estimate the ratio of the electoral polls for PSD+PUR and for the DA Alliance for the Deputy Chamber in 2004.

The answer is: 65% PSD+PUR and 10,6% DA Alliance in D community, and 30,7% (PSD+PUR), 43,6% respectively (DA Alliance) in R community, according to the Central Electoral Office.

In accordance with the statistic pattern of multiple regression between polls and the different social-economic and ethnic-religious variables, where the determining coefficient (R) is 0,65, the poll for PSD and PUR, in the two spatial entities, would have been 59% in D community and 32,5% in R. When Adrian Năstase stated, at the end of the elections in 2004, that the society has been polarized in two countries, an urban one, active and entrepreneurial, superiorly educated, right-winged, and another one, rural, mono-active, educationally and professionally fragile, left-winged, he was actually referring to anything but an intuitive, ordinary and apparently fossilized truth. Therefore, a mathematical approach (such as the one suggested in the introduction), in comparison with the former Prime Minister's power of synthesizing, becomes

redundant. Surely, Adrian Năstase was not in the position to state that his main support was statistically linked with the percentage of orthodox and Romanian people that had only some primary form of education, living in profound rural spaces situated in Moldavia, Oltenia or Southern Valahia. Oversimplifying the political discourse leads to fading the hues of the challenging electoral territory. Rural Romania (as well as the urban one), lured to vote by the political parties' main actors, is much more complicated , as the map of the spaial distribution concerning the vote for the Deputy Chamber shows. On the plain grey background of the poll for PSD and PUR, urban islands DA Alliance biased emerge. However, at a closer look, what really surprises is the opposition between Transilvania and the former Kingdom of Romania, which is determined not by the absence or presence of cities in the landscape, but by different visions of politics.

These visions can be categorized in five types of electoral option. All A and B types show a strong orientation towards PSD+PUR, which is tightly connected to the relative inaccessibility of urban innovation hubs, combined with the low level of education. E and C types are clearly orientated towards DA Alliance (at the elections for the Deputy Chamber in 2004), the latter being specific to the urban entities in general. D type, omitted by Adrian Năstase in his speech, is the „third Romania”: the Hungarian speakers that are and deeply spatially concentrated, unpredictable and practicing ethnic poll since 1992, in the hope of a better outcome. In addition to these main types, we could also tackle cartographically relevant subtypes, present in areas of Northern Oltenia or Central Dobrogea's Plateau, where the absence of poll for the two main parties is better explained by the presence of vote for PRM. Interpreting each class profile is fairly easy to do. Roughly, if one variable on the chart is plus-orienated, then it is over-represented in that territory, compared with the national average. The negative direction stands for an under-representation. The way in which these types occupy the map's space suggests the simultaneous presence of several „small countries”, strongly politically polarized. Is this a statistical illusion or a spatial determinism of the vote ? The spatial coincidence of the two variables (poor education and vote for PSD+PUR) does not necessarily imply a cause-effect relationship. That is why we suggest a less quantitative work hypothesis. Ceasing to be a simple form of spatial accountancy, the present electoral geography is less interested in how people vote and more inclined to explain the way in which votes are organized on a territorial level. If the poll's mechanisms, at the 2004 elections, are apparently simple to formalize, the chronological dynamics of political options is much more difficult to identify. How can one explain the lack of coherence in identifying with left or right wings, in the North-East Development Region, at the Referendum from Maz 19th 2007 with the social-democrats' status of traditional realm? Maz the right wing's electoral promises be more attractive in 2007 than they were in 2004? In our opinion, this electoral *intermezzo*, foresees the possible cancellation of easy predictions, centered on the vote organization in Moldavia. We have drifted from a dual Romania in 2004 to a diverging local and regional interest caught up in a mass of political webs, characterized by a sub-county trans-scalarity², which partially preserves the politically regionalized tendencies in 2004 (West-East opposition). All the models of the nomothetic³ geography were built in isotropic and homogenous spaces, the various constraints (spatial roughness, natural barriers, discontinuities) being introduced later in the formalization practice, remaining somehow marginal. Therefore, the collective consciousness associates Moldavia with a unitary territory, the protective FSN biased one,

[1] Transience – term proposed by Alvin Toffler in a series of books (*The Third Wave, Future Shock*) that conceptually synthesizes the phenomenon of technologic, social and cultural changes' acceleration from the level of the territories. The modifications' rhythm induces more and more visible changes in the individual or groups' spatial behaviors, manifested at different levels (economical, social or electoral), analyzable at distinct spatial scales (local, regional, national and so on).

[2] Trans-scalarity – in mathematics, trans-scalarity represents the property of some objects to maintain a constant shape at different analysis scales. Borrowed by geography, the notion suffers a sensible meaning mutation. The mathematical object transforms into a geographic phenomenon (in our example - the spatial dimension of vote), while the analysis levels are transformed into spatial offcuts strictly ordered from an administrative viewpoint, juxtaposed just as the Matryoska dolls.

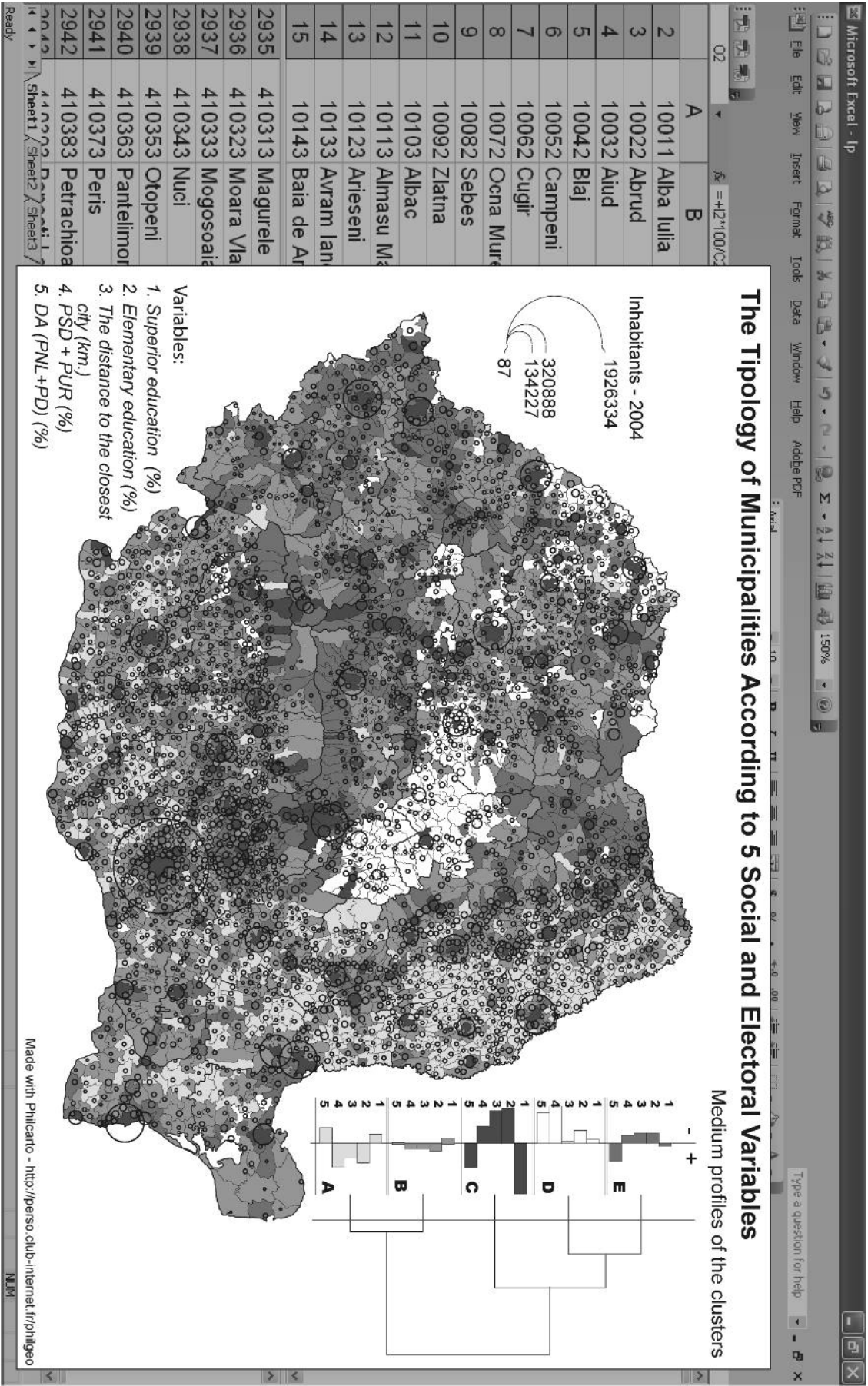
[3] Nomotetic geography – epistemological direction developed in the period following the Second World War, which considers that the mission of geography is to explain the organization of space by society, departing from a formal quantitative method and from a series of stark premises – the space is isotropic, homogeneous, the individuals being endowed with a perfect rationality, up to the limit of unkindliness. In opposition to this current have occurred counter-directions inspired by a mixed philosophical fundament, that converge to the actual definition of geography as a social science filled by postmodernity.

while, in reality, the spatial tectonic imposes a mosaic of electoral behavior, of different spatial intensity depending on the level of the approach. This is what makes electoral geography a field of research seduced by trans-scalarity and by the transiency of the territories, both embodied in the mutations of the political structures of options.

The recent identity disintegration occults the landmarks, fractions the monolithic preferences, thus probing the diffusion of a different electoral practice model, diffusion correlated with the penetration of the alter-modernity specific to the “performance generation”, of simulation and seduction, of lack of consistency of the political discourse, of bets trivialization, shortly said linked to the ad-hoc postmodernization of a vast territorial ensemble. Condensing even more, we have in front a subject that should interest in the future any electoral campaign staff.

The risk of the mathematical and statistical approach in geography resides quite often in the formalized expressing of different banalities. It functions more as an argumentative refuge, where the prestige of the scientific phraseology (e.g. “statistical determination coefficient”) rejects in a subtle way the counter-arguments. In this presentation we didn't intend to explain the Romanian population's vote, an illusory problematic, but to model the electoral reality from 2004 and 2007 through the filter of transience, the acceleration of the modifications in the contemporaneous society. The difference between model and explanation in geography is constructed departing from the opposition between intention and capacity in the presumptuous scientific research. In consequence we have managed to issue several interrogations in comparison with the answers, the ambiguity of the maps being much more interesting than their simple exhaustion through interpretation.

The transience of the Romanian electoral structures between 2004 and 2007
Ionel BOAMFĂ, George TURCĂNAȘU, Alexandru RUSU



PREJUDICES

CRITICAL CONDITION:

Suntem confrunțați cu serii indeterminabile de prejudecăți, de la perceperea statutului artistului, înțelegerea conceperii și instalării expozițiilor, până la receptarea intențiilor curatoriale. Susținem puncte de vedere hotărâte, uneori fără echivoc, și criticăm fără îndoieli poziții față de care ne susținem atitudinea consecventă. Ne recondiționăm sistemul de credințe în funcție de reflecții circumstanțiale și contextuale și considerăm că judecăm în cunoștință de cauză. Însă atunci când analizăm propriile noastre judecăți de consemnare la asocierile personale de idei, realizăm relativitatea accentuată a preconcepțiilor restrictive la propriile orizonturi de așteptare și la trasee nomade prin teritorii în depărtarea cărora se văd orizonturile altora.

We are facing some indeterminable series of prejudices that go from the perception of the artist's condition and the understanding of the creation and installation of exhibitions to the reception of the curatorial intentions. We support categoric points of view, sometimes in no uncertain terms, and we undoubtedly criticize positions towards which we maintain an unchangeable attitude. Our system of beliefs is being reconditioned as a result of contextual and circumstantial reflections and thus we think our judgement lies on a solid foundation. But when analyzing our own thoughts of restraining the personal associations of ideas we realize the accentuated relativity of the restrictive prejudices that apply to our expectations and to the nomad paths across the territories from where someone else's expectations are visible.

Portretului artistului în chip de cercetător*

Dieter LESAGE

Ești artist și asta înseamnă că ești un visător, un bufon. Așa gândesc unii. Scuza perfectă ca să nu dea atenție ideilor tale. Deci ce se întâmplă mai departe? Tu, ca artist, îți pui ideile în proiecte pe care alții le expun în muzeul lor, în Kunsthalle a lor, în spațiul lor de expoziție sau în galeria lor. Ești un gânditor. Și? De reflecțiile tale nu-i pasă nimănui. Îți asumi riscuri intelectuale. Faci speculații pe teme de probleme artistice, din punct de vedere critic ești tare. Ești un trecător de granițe. Nu-ți poți pune toate eforturile de cercetare într-un singur tip de probleme artistice. Și atunci îți interdisciplinarizezi gândirea. Legi reflecțiile pe care le faci. Tu ai spune altceva. Știu. Ai spune că lucrezi în cadrul studiilor culturale. În cadrul cărora, în lume, ai mulți amici. Ești realizator de filme video, dar și scriitor. Ai o revistă, ești editor, dar organizezi și conferințe. Faci filme video despre interviuri cu intelectuali. Organizezi conferințe când prezinți o revistă, inserezi cadre din interviurile cu intelectualii în revista ta, organizezi conferințe și ești gazdă. Faci parte din acest mic *think-tank*, te plimbi printre cei veniți la conferința ta, vorbești cu oamenii și-i întrebi dacă vor să contribuie la *reader*-ul tău, ești editor și co-editor, ești coordonator de cercetare și co-coordonator, co-editezi și co-ordonezi în permanență. Vrei să vină cititorii tăi la prelegerile tale, vrei ca participanții la conferință să-ți citească textele, îi inviți pe cei care contribuie la *reader*-ul tău să vină la conferința ta, faci instalații cu filmele interviurilor. Cunoști oameni ca să le iei interviuri și iei interviuri ca să cunoști oameni. Distribui fluturași cu anunțul conferinței tale în barurile de lângă zgârie-norii unde te întâlnești cu cei pe care-i interviewezi. Cumperi cărți la mâna a doua din talcioc, distribui fluturași cu anunțul conferinței tale în barul de lângă Academie, unde te întâlnești cu o DJ-iță care distribuie și ea fluturași, și-i povestești despre un proiect la care într-o bună zi ați putea lucra împreună. Faci fotografii cu biblioteca pe care ai construit-o din cărțile cumpărate din talcioc, îți eliberezi continentul de prejudecățile lui filosofice, îți publici fotografiile într-o publicație și ești conferențiar la conferința la care îi inviți pe cei care au scris în revista ta. Inviți alți vorbitori să vorbească după tine, tu ești maestru de ceremonii și altcineva este vorbitorul, îi întâmpini pe cei care au venit la conferință, faci prezentări. Faci artă și faci cercetare, cercetarea ta este bazată pe practică și practica ta este mână de cercetare. Faci cercetări despre conceptul de cercetare artistică, tu nu ești artist, zic ei, dar tu ești, de fapt. Faci cărți pe care-ți apare numele, îți trimiți cărțile la oameni care scriu, le citezi cărțile și ei te citează pe tine, tu scrii despre ei și ei despre tine. Ești peste tot și faci lumea să se întrebe unde ești. Ești în străinătate, lucrezi pe unul din laptop-urile tale, răspunzi la toate mesajele de e-mail, ții lumea la curent cu proiectele tale de cercetare, faci tot timpul proiecte de cercetare. Îți iei bilete de avion de pe net, chemi un taxi, îți duci bagajul voluminos plin de documentație de

* Sursa originală a acestui text este: D. LESAGE, „A Portrait of the Artist as a Researcher”, în *A.C.A.D.E.M.Y.*, A. Nollert, I. Rogoff, B. de Baere, Y. Dziewior, C. Esche, K. Niemann, D. Roelstraete (eds.), *Revolver*, Frankfurt am Main, 2006, pp. 220-222. (Textul este publicat și pe web la adresa: <http://summit.kein.org/node/233>)

Dieter Lesage este filosof, scriitor, curator și critic belgian. Deține un post de lector și coordonator în domeniul cercetării la Departamentul de Arte Audiovizuale și Performative RITS (Erasmushogeschool Brussels, B), este membru al Biroului de Cercetare al Asociației Universității din Brussels, membru al board-ului editorial al publicației *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* (London-Los Angeles). Lesage a publicat o serie de cărți pe temele naționalismului, rasismului, multiculturalismului și globalizării. Articolele și eseurile sale sunt publicate într-o largă varietate de jurnale și reviste europene. Dieter Lesage trăiește în Bruxelles și Berlin.

condiția critică

cercetare de la taxi la avion. Lucrezi în locuri diferite. Te miști. Te miști de la un atelier de discuții la altul, de la o conferință la alta. Iei alt taxi, durează ore întregi să-ți găsești locul în Lisabona. Pregătești o publicație și negociezi cu cel care o pune în pagină să-ți tipărească textul așa cum vrei tu. Distribui fluturași cu anunțul prezentării publicației într-un teatru unde te-ai dus la un performance, distribui fluturași care anunță un performance pe un scenariu scris de tine, care va avea loc la prezentarea publicației într-o librărie, anunți o altă prezentare a aceleiași publicații în altă librărie, le mulțumești celor care au venit la prezentare, le faci cunoștință celor pe care i-ai intervievat, îi inviți la performance. Organizezi expoziții, inviți lumea să-și prezinte lucrările, lucrezi cu oamenii la prezentare, explici conceptul curatorial al expoziției într-o declarație de presă. Publici ca să nu-ți dai duhul și-ți dai duhul pentru c-ai publicat atâtea. Scrii lucruri noi și re-scrii lucruri vechi. Urmărești știrile. Faci cercetări despre blues. Faci evaluări de tip *peer review* pentru reviste și revista ta trece prin evaluări de tip *peer review*. Ești artist și asta înseamnă că ar fi frumos să înțelegi mai bine tipul specific de cercetare în care ești implicat. Scrii cereri pentru subvenții, faci cereri de granturi de cercetare, și în oricare din comisiile astea, iar și iar, sunt aceleași persoane din mediul academic care habar n-au despre cercetarea artistică. Organizezi dineuri pentru cei cărora le faci cunoștință, discuți la cină planuri de cercetare. Le ceri oamenilor să contribuie la catalogul tău, le explici cum lucrezi, le arăți tuturor cum lucrezi. Le explici cum funcționează viața de artist. Le explici că ești artist și asta înseamnă că ești un visător, un bufon. Așa gândesc unii dintre cei cu care vorbești. Scuza perfectă ca să nu dea atenție ideilor tale. Deci ce se întâmplă mai departe? Tu, ca artist, îți pui ideile în proiecte pe care alții le expun în muzeul lor, în Kunsthalle a lor, în spațiul lor de expoziție sau în galeria lor. Ești un gânditor. Și? De reflecțiile tale nu-i pasă nimănui. Îți asumi riscuri intelectuale. Faci speculații pe teme de probleme artistice, din punct de vedere critic ești tare. Ești un trecător de granițe. Nu-ți poți pune toate eforturile de cercetare într-un singur tip de probleme artistice. Și atunci îți interdisciplinarizezi gândirea. Legi reflecțiile pe care le faci. Eu aș spune altceva. Știi ce. Aș spune că munca ta e caracterizată de transdisciplinaritate. Că impresionează prin varietatea metodologică. Remixezi lucrările altora, dar îți remixezi și lucrările proprii. Ești foarte profund, dar ai și o latură vulgară, care se complăce în a face remarci scatologice. Glumeam. Distribui texte printre vizitatorii expozițiilor tale. Consideri că expozițiile sunt o scuză pentru o publicație – iar glumeam – chiar consideri o expoziție ca fiind o publicație în sine, consideri că orice operă de artă este o publicație. Curezi o expoziție: e ca și cum ai edita o carte. Ești curator asociat la o expoziție: e ca și cum ai fi co-editor la o carte. Participi la o expoziție de grup: e ca și cum ai publica un articol. Participi ca membru al unui colectiv într-o expoziție de grup: e ca și cum ai fi co-autorul unui articol. Faci o expoziție personală, asta-i ca și cum ai publica o monografie! Faci o expoziție personală la Tate Modern: e ca și cum ai publica o monografie la Oxford University Press. Are și zăpăceala asta o ordine a ei. Hai să explicăm. Participi la o expoziție de grup la Tate Modern: e ca și cum ai publica un articol într-un jurnal de clasă A. Participi ca membru al unui colectiv la o expoziție de grup la Tate Modern: e ca și cum ai publica într-un jurnal de clasă A un articol la care ești co-autor. Curezi o expoziție de grup la Tate Modern: e ca și cum ai edita o ediție a unui jurnal de clasă A. Ești curator asociat la o expoziție de grup la Tate Modern: e ca și cum ai fi co-editor al unui număr dintr-un jurnal de clasă A. Ești membru în comisia consultativă pentru o expoziție de grup la Tate Modern: e ca și cum ai fi *peer evaluator* al unui jurnal de clasă A. Ești directorul galeriei Tate Modern: e ca și cum ai fi editorul-șef al unui jurnal de clasă A. Faci o expoziție personală la Tate Modern: e aproape același lucru cu prezentarea și susținerea unei teze de doctorat. Care urmează a fi publicată la Oxford University Press. Tot complicat e. Cum rămâne cu jurnalele



de clasă B? Dacă ai clasa A, e musai să ai și clasa B. Participi la o expoziție de grup la Whitechapel: e ca și cum ai publica într-un jurnal de clasă B. Participi ca membru al unui colectiv la o expoziție de grup la Whitechapel: e ca și cum ai publica într-un jurnal de clasă B un articol la care ești co-autor. Curezi o expoziție de grup la Whitechapel: e ca și cum ai edita un număr a unui jurnal de clasă B. Ești curator asociat la o expoziție de grup la Whitechapel: e ca și cum ai fi co-editor al unei număr dintr-un jurnal de clasă B. Ești membru în comisia consultativă pentru o expoziție de grup la Whitechapel: e ca și cum ai fi *peer evaluator* al unui jurnal de clasă B. Ești directorul galeriei Whitechapel: e ca și cum ai fi editorul-șef al unui jurnal de clasă B. Dar n-am nimic cu clasa B, mă-nțelegi? Că doar sunt o grămadă de jurnale care nu-s nici măcar de clasă A, B sau C, pricepi ce vreau să spun? Pe urmă, dacă faci o personală la Whitechapel e aproape ca și cum ai prezenta și susține o disertație de masterat. Care urmează a fi publicată la Edinburgh University Press. E ca o publicație adevărată, ce mama mă-sii?! N-o fi ea nici de clasă A, nici de clasă B, dar contează. Contează foarte mult, dacă e s-o compari cu o expoziție la galerie nepoată-tii. Pentru că galeria aia nu-i nici măcar de clasă C, dac-ai prins unde bat. E doar o galerie, și ea e doar nepoată-ta, deci e prea aproape ca să fie *peer evaluator* și-așa mai departe. Asta înseamnă să intri în mediul academic. Să ai oamenii aceia care se cheamă *peers* / colegi și care sunt complet obiectivi și care știu cum stă treaba și pot să hotărască dacă lucrările tale și cercetarea ta artistică sunt conforme cu standardele științifice etc. Deci mai bine îi mulțumești lui Dumnezeu că există colegi care sunt obiectivi și științifici și neutri și anonimi. Și deci mai bine îi mulțumești lui Dumnezeu că există Universitatea, care te ajută să găsești colegi care sunt obiectivi și științifici și neutri și anonimi și competenți. Că doar Universitatea te academizează, cu ajutorul Domnului. Ești încăpățânat, dar Dumnezeu are răbdare. Și așa, încet-încet, ești academizat. Universitatea te academizează pe tine, și Academia ta este academizată. Deci, slavă Domnului că există oamenii ăștia de treabă de la Cercetare și Dezvoltare. Mulțumescu-ți, Doamne, că există petrecerile de la C.&D. la care ești invitat acum, și care te mântuiesc de mulții ani în care ai ascultat prea mult R&B păcătos. Acum mergi la petreceri cu muzică obiectivă, cu băuturi neutre și conversații științifice, ca să cunoști oameni anonimi. Acum faci parte din acest mic *think-tank*, din această platformă artistică, acest grup de cercetare, și deci te plimbi printre cei veniți la petrecerile date de C.&D., și le oferi membrilor grupului tău de colegi cocteiluri validate. Dar petrecerea e a dracu' de plicticoasă, iar tu te îmbeți. Devii provocator, folosești un limbaj neacademic. Îl arăți cu degetul pe președintele comisiei de cercetare. Ridici tonul, faci gălăgie. Faci prea multă gălăgie, omule. Lumea începe să se simtă jenată. Și în timp ce oamenii își întorc privirea de la tine, sorbind din cocktail-urile lor, le spui, cu un zâmbet amar pe față: eu sunt artist, iar asta înseamnă că sunt un visător, un bufon. Așa cred unii dintre voi. Grozavă scuză ca să vă doară-n cot de ideile mele. Deci ce se întâmplă mai departe? Eu, ca artist, îmi pun, dracului, ideile mele în niște nenorocite de proiecte pe care alții le expun în porcăriile lor de muzee, în rahatul lor de Kunsthalle, în spațiul lor de sex-poziție sau în galeria lor de mâna a șaptea. Sunt un gânditor. Și? Vă doare pe toți undeva de reflecțiile mele. Îmi asum riscuri intelectuale. Fac speculații pe teme de probleme artistice, din punct de vedere critic sunt tare. Sunt un trecător de granițe. Nu-mi pot pune toate eforturile de cercetare într-un singur tip de probleme artistice. Și atunci îmi interdisciplinarez gândirea. Leg reflecțiile pe care le fac. Voi ați spune altceva. Știu. Ați spune că n-am metodă. Ați spune că amestec lucrurile. Dar metoda mea este mixajul. Vă învăț eu cum să construiți o mașină? Nu. Așa că nu mă învățați voi cum să lucrez ca artist. Pentru că habar n-aveți de asta. Nu-mi spuneți voi că trebuie să public, că trebuie să public mai des, unde sau cum să public. Eu public unde vreau, când vreau și cum vreau. Nu-mi spuneți mie că

sensul apare numai în text. Nu-mi spuneți că fără un text scris despre lucrările mele, lucrările n-au sens. Cuvintele nu dețin monopolul sensului, pricepeți ce vă spun? Imaginile știu să vorbească. Deci, eu vă dau vouă imagini, iar voi îmi dați prostia asta de doctorat. Pentru că imaginile mele propun ipoteze. Imaginile mele pun întrebări. Imaginile mele fac istorie. Imaginile mele interpretează și re-interpretează istoria. Imaginile mele apără premise. Imaginile mele contrazic argumente. Imaginile mele critică concepțiile eronate. Imaginile mele sunt comentarii. Imaginile mele sunt teze. Imaginile mele vorbesc la fel de mult cât pot vorbi cuvintele. Și de aceea le spun tuturor celor care vorbesc în imagini: ridicați-vă! Ridicați-vă împotriva imaginii artistului ca visător. Ridicați-vă împotriva imaginii artistului ca bufon. Ridicați-vă împotriva a ceea ce cred unii și alții. Și obligați-i să fie atenți la ideile voastre. Dar continuați să vă dezvoltați ideile în felul vostru propriu. Dincolo de Academie.

Traducere de Sorana Lupu

A Portrait of the Artist as a Researcher*

Dieter LESAGE

* The original source of this text is: D. LESAGE, "A Portrait of the Artist as a Researcher", in: A.C.A.D.E.M.Y., A. Nollert, I. Rogoff, B. de Baere, Y. Dziejior, C. Esche, K. Niemann, D. Roelstraete (eds.), Revolver, Frankfurt am Main, 2006, pp. 220-222. (It is also published on the web: <http://summit.kein.org/node/233>.)

Dieter Lesage is a Belgian philosopher, writer, curator and critic. He is a tenured Lecturer and Research Coordinator at the Department of Audiovisual and Performing Arts Rits (Erasmushogeschool Brussels, B), Member of the Bureau for Research of the Brussels University Association (2007-2011) and Member of the Editorial Board of *Afterall*. A *Journal of Art, Context and Enquiry* (London-Los Angeles). He published several books on nationalism, racism, multiculturalism and globalization. His articles and essays are published in a wide variety of European journals and magazines. Dieter Lesage lives in Brussels and Berlin.

You're an artist and that means: you're a dreamer, you're a clown. That is what some people think. It's a great excuse for not paying any attention to all the thoughts you have. So what happens is that you, as an artist, put ideas into projects that others will show in their museum, in their Kunsthalle, in their exhibition space, in their gallery. So you are a thinker. You develop reflections nobody really cares about. You take intellectual risks. You speculate about artistic problems, you critically kick ass. You're a transcender. You cannot put all your research efforts into one kind of artistic problems. So you interdisciplinarize your reflection. You link the reflections you make. You would say it differently. I know. You say you work within the framework of cultural studies. Within which all over the world you have many buddies. You are a video maker, but also a writer. You have a magazine, you're an editor, but you also organize conferences. You make videos of interviews with intellectuals. You organize a conference when you present a journal, you insert video stills of interviews with intellectuals in your journal, you organize conferences and you're the host. You're part of this little think tank, you walk around at your conference, you talk to people and ask if they want to contribute to your reader, you're an editor and co-editor, you're a research coordinator and co-coordinator, you co-edit and coordinate all the time. You want your readers to attend your lectures, you want your conference participants to read your texts, you invite those who contribute to your reader to come to your conference, you make installations with interview videos. You meet people in order to interview them and you interview people in order to meet them. You distribute flyers announcing your conference in the bars near the skyscrapers where you meet people for an interview. You buy second-hand books on flee markets, you distribute flyers announcing your conference in the bar next to the Academy where you meet a DJ who's distributing flyers too, and you talk to her about a project that one day you might work on together. You make photographs of the library you made from the books you bought at the flee market, you liberate your continent from its philosophical prejudices, you publish the photographs in a publication and you're a speaker at a conference to which you invite people who wrote for your journal. You invite other speakers to speak after you, you are a master of ceremony and someone else is the speaker, you welcome the people who came to the conference, you introduce people to one another. You're making art and you're doing research, your research is practice-based and your practice is research-driven. You're doing research on the concept of artistic research, you aren't an artist yourself, they say, but yes you are. You make books that bear your name, you send your books to people who write, you quote their books and they quote you, you write about them and they about you. You

are everywhere and you make people wonder where you are. You are abroad, you're working on one of your laptops, you're getting back to all your e-mail conversations, you're updating people on your research projects, you're doing research projects all the time. You buy flight tickets on the web, you call for a cab, you wear your excess baggage full of research documents from the cab to the plane. You work in different places. You move. You move from one workshop to another, from one conference to another. You take another cab, it takes hours to find your place in Lissabon. You prepare a publication and you negotiate with the layouter to have your text printed the way you want it. You distribute flyers announcing the presentation of the publication in a theater where you attend a performance, you distribute flyers announcing a performance for which you were the dramaturge at the presentation of the publication in a bookshop, you announce another presentation of the same publication in another bookshop, you thank people for being there, you introduce people you interviewed to one another, you invite them to come to the performance. You organize exhibitions, you invite people to present their work, you work with people on the presentation, you explain the curatorial concept of the exhibition in an announcement for the media. You publish in order not to perish and you perish for having published too much. You write new stuff and you rewrite old stuff. You watch the news. You're doing research on the blues. You're peer reviewing for journals and your journal is peer-reviewed. You're an artist and that means it would be nice to get some understanding for the specific kind of research you're



involved in. You write for subsidies, you apply for research grants, and in every commission over and over again there are these academics who don't understand a thing about artistic research. You organize dinner for people you introduce to one another, you discuss research plans over dinner. You ask people to contribute to your catalogue, you tell them how you work, you show them all. You explain them the basic facts of an artist's life. That you are an artist and that it means: you're a dreamer, you're a clown. That is what some of these people think. It's a great excuse for not paying attention to all the thoughts you have. So what happens is that you, as an artist, put ideas into projects that others will show in their museum, in their Kunsthalle, in their exhibition space, in their gallery. So you are a thinker. You develop reflections nobody really cares about. You take intellectual risks. You speculate about artistic problems, you critically kick ass. You're a transcender. You cannot put all your research efforts into one kind of artistic problems. So you interdisciplinaryize your reflection. You link the reflections you make. I would say it differently. You know. I say your work is characterized by transdisciplinarity. That it is impressive by its methodological variety. You remix the work of others, but you also remix your own work. You're very profound but you have a vulgar side too that indulges in scatological remarks. Just kidding. You distribute texts to the visitors of your exhibitions. You consider exhibitions as an excuse for a publication — kidding again — you even consider an exhibition in itself as a publication, you consider every work of art as a publication. You curate an exhibition: it's like editing a book. You co-curate an exhibition: it's like co-editing a book. You participate in a group exhibition: it's like publishing an article. You participate as a member of a collective in a group exhibition: it's like co-authoring an article. You make a solo exhibition, hey, it's like publishing a monograph. You make a solo exhibition at Tate Modern: it's like publishing a monograph at Oxford University Press. There's got to be some method in this mess. So let's be more specific. You participate in a group exhibition at Tate Modern: it's like publishing an article in an A-journal. You participate as a member of a collective in a group exhibition at Tate Modern: it's like publishing a co-authored article in an A-journal. You curate a group exhibition at Tate Modern: it's like editing an issue of an A-journal. You co-curate a group exhibition at Tate Modern: it's like co-editing an issue of an A-journal. You are a member of the advisory commission for a group exhibition at Tate Modern: it's like being a peer reviewer of an A-journal. You are the director of Tate Modern: it's like being the editor-in-chief of an A-journal. You have a solo exhibition at Tate Modern: it's almost like presenting and defending a Ph.D. To be published at Oxford University Press. Still what a mess. What about the B? If you've got an A, you've got to have a B too. You participate in a group exhibition at Whitechapel: it's like publishing an article in a B-journal. You participate as a member of a collective in a group exhibition at Whitechapel: it's like publishing a co-authored article in a B-journal. You curate a group exhibition at Whitechapel: it's like editing an issue of a B-journal. You co-curate a group exhibition at Whitechapel: it's like co-editing an issue of a B-journal. You are a member of the advisory commission for a group exhibition at Whitechapel: it's like being a peer reviewer of a B-journal. You are the director of Whitechapel: it's like being the editor-in-chief of a B-journal. And I don't mean to be negative about the B, you know what I'm saying? Coz' there's lots of them journals that aren't even A, B or C, dig it? Then to have a solo exhibition at Whitechapel is almost like presenting and defending an M.F.A. To be published by Edinburgh University Press. It's like a real fucking publication, man. It ain't an A, it's a B, but it counts. It counts a lot, if you compare it to an exhibition in the gallery of your niece. Coz' that gallery doesn't even have a C, if you know what I mean. It's just a gallery, and it's your niece, so she's much too close to be a peer and all. That's what becoming academic is all about. That you have those people who are called peers and who

are totally objective and who know the shit and who can determine if your artwork and your artistic research meet all the scientific standards and all. And so you'd better thank God for peers who are objective and scientific and neutral and anonymous. And so you'd better thank God for the University who helps you to find peers who are objective and scientific and neutral and anonymous and competent. Coz' the University academizes you, with the help of God Almighty. You're stubborn but God is patient. So slowly you're getting academized. The University academizes you and your Academy is being academized. So you'd better praise the Lord for all the good people at Research & Development. So thank you God for the R&D parties to which you are invited now, and who redeem you for all the years that you've been listening too much to sinful R&B. Now you go to parties with objective music, neutral drinks, and scientific conversations, in order to meet anonymous people. Now you're part of this little think tank, this artistic platform, this network, this research group, so you walk around at the parties of R&D, and offer validated cocktails to the members of your peer group. But the party is just so fucking boring that you're getting drunk. You're getting provocative, you're using unacademic language. You're pointing at the president of the research commission. You're shouting, you're getting loud. You're much too loud man. People are getting embarrassed. And while they're looking away, sipping at their Bama on the Beach, you tell them with a grim smile on your face: I'm an artist and that means: I'm a dreamer, I'm a clown. That is what some of you guys think. It's a great excuse for not paying any shitty attention to all the thoughts I have. So what happens is that I, as a fucking artist, put fucking ideas into fucking projects that others will show in their fucking museum, in their shitty Kunsthalle, in their sexhibition space, in their gutter gallery. So I am a thinker. I develop reflections none of you really cares about. I take intellectual risks. I speculate about artistic problems, I critically kick ass. I'm a transcender. I cannot put all my research efforts into one kind of artistic problems. So I interdisciplinaryize my reflection. I link the reflections I make. You would say it differently. I know. You say I don't have a method. You say I mix things up. While mixing is my method. Do I tell you how to construct a machine? No. So don't tell me how to work as an artist. Coz' you don't have a clue. Don't you tell me that I should publish, that I should publish more, that I should publish there, or publish then. I publish where I want, when I want and how I want. Don't tell me that meaning only appears in text. Don't tell me that without a written text on my work, my work doesn't have any meaning. Words don't have the monopoly of meaning, you know what I'm saying? Images can speak. So I give you images, and you give me that fucking doctorate. Coz' my images develop hypotheses. My images ask questions. My images write history. My images interpret and reinterpret history. My images defend propositions. My images refute arguments. My images criticize misconceptions. My images are comments. My images are theses. My images speak as much as words can speak. And therefore to all those who speak in images, I say: rize! Rize against the image of the artist as a dreamer. Rize against the image of the artist as a clown. Rize against what some people think. And make them pay attention to all the thoughts you have. But continue to develop your thoughts your way. Beyond the Academy.

Art and Prejudice – a 100 % RO co-production

Simona NĂSTAC

Simona Nastac has recently graduated the *Creative Curating* M.A. at Goldsmiths College, University of London. Her latest research and curatorial activity includes projects like: *I.D.E.A. London* (Institute for Contemporary Art, London, 2005), *Competency Model* (Goldsmiths College, London, 2005) and *ART t.b.c.* (the Universities of Arts from Bucharest and Timisoara, 2006). She is co-curator of the International Young Artists Biennial, Bucharest, 2006 and collaborator of a series of magazines such as: *Observer cultural* (Bucuresti), *IDEA* (Cluj), *Vector* (Iasi), *Art-hoc* (Chisinau) and *Praesens* (Budapest).

However free, art is a field undermined by prejudice. From concept to production, and from reception to critical judgment, the itinerary is constrained by all sorts of conventions, theoretical and practical, of communication and interpretation, according to the subject and form, to the temporal, spatial, or linguistic adherence or to the ability to generate response and history. No one can decide for certain what is prejudice and what is not without operating with the prejudice of their own knowledge and of those who are had in view at the moment of the discourse, based on the unity of interest. Therefore, having no possibility to suspend my own subjectivity, I shall limit myself to a few examples that have recently stirred my judgment on prejudice and its sanctions.

The ¾ Gallery in Bucharest, August 2007. *Common Playground*, exhibiting street art – graffiti, stickers, and stencils. The purpose was to convince the public that these are not mere smears, but art in its own right, the kind that uses panels, labels and has an opening day. It was meant to confirm, paradoxically, against the purpose of the exhibition, that institutions remain the only place where one should keep looking for art. Common sense, or some prejudice bearing this name, was telling me that this project did not belong in a gallery or museum, but in that space where it had been produced and where it would produce meaning. A guided tour of the significant places in Bucharest would have brought much more benefit to the cause. As would have done a documentation. Or, more risky, a public order in a highly visible space that would have resisted and flouted the revolution monument. And yet, neither the artists nor the curator chose to go beyond their own inhibitions and eases. The prejudices of the context and the theoretical discipline aborted the project.

The Venice Biennial 2007. Romania's stand and Erwin Kessler's comment published in the *22 magazine*: „P.S. And yet it was at the Biennial an exhibition space called Romania, the only one without a flag actually. There isn't much to say about what was happening there, except the words of the hostess, a wench caught up in a cell phone conversation lamenting in the style of a Romanian bucolic biennial: Come on, love, I'm bored out of my mind!”.

This is all that was said about *Low-Budget Monuments*. A postscript. A critical judgment without any arguments, as arbitrary as the preferences of the taste papillae. More than that, a value judgment on a project from the standpoint of a reason exterior to it: the absence of the flag. What prejudices (or passions?) can account for such an approach? The anarchic rejection of the present? The obstinate nostalgia and longing for a lost paradise, one valid only figuratively,

descriptively and emotionally? As though the politically or socially committed art did not derive from investigating the human, with its deviances; as though art were denied the possibility of generating any other type of response except for the beautiful, the sublime, or the ecstatic. Since Courbet's time, no one has walked into an artistic space having this kind of expectations.

The National Museum of Contemporary Art in Bucharest. August 2007. Exhibition displaying artworks by Ovidiu Maitec, Florin Mitroi, Ion Nicodim and Ion Bitzan. The public is considered either omniscient, or inexistent. The prejudice (or arrogance?) that explanations are out of place, because that space is populated exclusively by the initiated. The only text that accompanies the dozens of works crammed together tighter than the sofas displayed at the “Elvila” furniture showroom states that the exhibition is an invitation addressed to the autochthonous experts to reconsider artists that had been neglected after 1989. I had never heard until then of exhibitions dedicated exclusively to specialists. As I had never heard of national institutions expecting experts outside the institutions to come up with studies meant to restore and re-legitimize those artists who are representative for the particular period in the art history that the museum itself is illustrating. There is the prejudice that the responsibility of a curatorial endeavor is confined to the here and now, without turning the past into an issue, without generating the future.





The “Periferic” Biennial, Iași, 2006. Having a solid educational component, the biennial organized a series of meetings and workshops with the art students, as part of a project conceived by the H'arta group in Timișoara. The Vector group, the organizer of the Biennial, is constantly working with the students in Iași and with the local communities. Nevertheless, there was no educational program targeting the public, during the event or between events. However provincial, I think this public would respond to clearly formulated democratic proposals of active engagement. The self-sufficiency of the event and of the language it makes use of is also the symptom of prejudice, one that is looking suspiciously upon a visually innocent audience, supposedly in search of a good time. Nevertheless, this audience needs education as badly as students do. The development of the local artistic platform is consubstantial with the emancipation of the public it addresses; the way things stand, the social tissue will always be unprepared to absorb the offer of art graduates, who, despite their meteoric presence at the biennial, will be eliminated on the real market.

I could probably find relevant examples anywhere else. Yet I think that analysing the local context proves more necessary than referring to situations with less known causes. In our country, contemporary art is still raising suspicions. Marginalized due to poor financing and poor visibility, afflicted by the absence of continuity strategies and without the articulation of a clear-cut position, it barely manages to survive. Letting aside any theories genuinely put to use or distorted by clichés and prejudice, many questions could find their answer in the following dialogue, overheard recently at an art auction: “For whom are we making this museum, Annie? Is it for those who are buying, or for those who are pouring the champagne?” Annie wasn't very quick to answer ...

London, October 16th 2007

Artă și prejudecată – o coproducție 100 % RO

Simona NASTAC

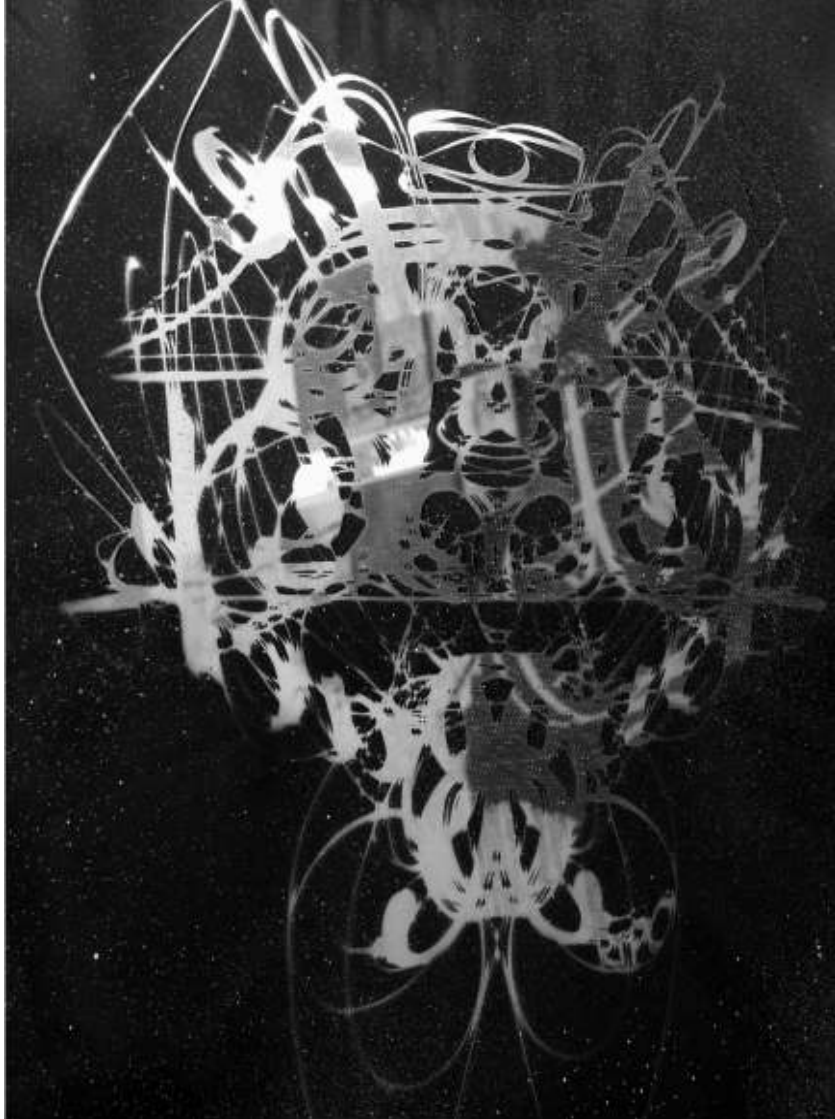
Oricât de liber, arta este un teren minat de prejudecăți. De la concept la producție, și de la recepție la judecată critică, parcursul este constrâns de tot soiul de convenții, teoretice și practice, de comunicare și interpretare, în raport cu subiectul și forma, aderența în timp, spațiu și limbaj ori potențialul de a genera răspuns și istorie. Nimeni nu poate afirma fără dubiu ce e prejudecată și ce nu, fără să opereze, inevitabil, cu prejudecățile cunoașterii proprii și cu ale celor la care face apel în momentul discursului, pe baza unității de interes. De aceea, fără posibilitatea de a-mi suspenda subiectivitatea, mă voi limita la câteva exemple care mi-au antrenat recent judecata despre prejudecăți și sancțiunile lor.

Galeria ¾ din București, august 2007. *Common Playground*. Expoziție de *street art* – *graffiti*, *stickers* și *stencils*. Pentru a demonstra publicului că nu sunt mângăleli, ci artă cu acte în regulă, pe simeze, cu etichetă și vernisaj. Pentru a-i confirma, paradoxal, împotriva scopului expoziției, că arta trebuie căutată mai departe numai în instituții. Bunul simț, sau una dintre prejudecățile cu numele ăsta, îmi spune că locul acestui proiect nu era în galerie sau în muzeu, ci acolo unde a fost produs și unde produce sens. Un tur ghidat în locurile relevante din București ar fi adus reale servicii cauzei. O documentație – asemenea. Sau, mai riscant, o comandă publică într-un spațiu cu vizibilitate, care să reziste și să dea cu tifla monumentului revoluției. Nici artiștii, nici curatorul, nu și-au depășit însă

Simona Nastac a absolvit recent masterul *Creative Curating* la Goldsmiths College, University of London. Cele mai recente proiecte curatoriale și de cercetare includ *I.D.E.A. London* (Institutul de Artă Contemporană, Londra, 2005), *Competency Model* (Goldsmiths College, Londra, 2005) și *ART t.b.c.* (Universitățile de Artă din București și Timișoara, 2006). Este co-curator desemnat al Bienalei Internationale a Tinerilor Artiști, București, 2006 și colaborator al revistelor *Observator cultural* (București), *IDEA* (Cluj), *Vector* (Iași), *Art-hoc* (Chisinau) și *Praesens* (Budapesta).

condiția critică





propriile inhibiții și comodități. Prejudecățile contextului și disciplina teoretică au avortat proiectul.

Bienala de la Veneția 2007. Pavilionul României și comentariul lui Erwin Kessler din revista 22: „P.S. Deși singurul pavilion fără drapel, la Bienală există un loc de expunere numit România. Despre ceea ce se întâmplă acolo, puține lucruri sunt de adăugat cuvintelor supraveghetorei, o fătucă prinsă de-un mobil, ce se tânguia cu limbă de bienală mioritică: Hai lubi, că mă plictisesc de moarte!”. Atât despre *Low-Budget Monuments*. Un post-scriptum. O judecată critică fără argumente, la fel de arbitrară ca agreabilul papilelor gustative. În plus, o judecată de valoare asupra unui proiect, din perspectiva unei rațiuni exterioare lui: absența steagului! Ce prejudecăți (sau pasiuni?) pot alimenta o asemenea abordare? Rezistența anarhică la prezent? Nostalgia obstinată după un paradis pierdut, valabil numai dacă figurativ, descriptiv și emoțional? Ca și cum arta angajată politic sau social nu derivă din investigația umanului, cu derapajele lui; ca și cum i se refuză artei posibilitatea de a suscita un alt tip de răspuns decât frumosul, sublimul sau extazul. Nu intri cu asemenea așteptări într-un spațiu de artă, de la Courbet încoace.

Muzeul Național de Artă Contemporană din București. August 2007. Expoziția Ovidiu Maitec, Florin Mitroi, Ion Nicodim și Ion Bitzan. Publicul este considerat ori omniscient ori inexistent. Prejudecata (sau aroganța?) că explicațiile n-au sens, pentru că numai cei inițiați calcă pe-acolo. Singurul text care însoțește zecile de lucrări înghesuite, mai strâns decât canapelele la „Elvila”, susține că

expoziția este o invitație pentru experții autohtoni de a reconsidera autori neglijăți după '89. N-am auzit până acum de expoziții numai pentru specialiști. După cum, n-am auzit de instituții naționale care așteaptă de la experți din afara instituției studii care să recupereze și să re-legitimeze artiștii semnificativi pentru o perioadă din istoria artei pe care chiar muzeul o reprezintă. Prejudecata că responsabilitatea unui demers curatorial se limitează la aici și acum, fără să problematizeze trecutul, fără să genereze viitorul.

Bienala Periferic de la Iași, 2006. Cu o solidă componentă educațională, bienala a desfășurat o serie de discuții și workshop-uri cu studenții la arte, în cadrul proiectului grupului H'arta din Timișoara. Grupul Vector, organizatorul Bienalei, lucrează în mod sistematic cu studenții din Iași și cu comunități locale. Totuși, nici pe durata evenimentului, nici în perioadele intermediare, n-au existat programe educative pentru public. Un public care, oricât de provincial, ar răspunde – cred – unor propuneri democratice de angajare activă, formulate clar. Autosuficiența demersului expozițional și a limbajului în care este comunicat dă seamă tot unor prejudecăți, care privesc cu suspiciune o audiență inocentă vizual, în presupusă căutare de divertisment. Această audiență are nevoie de educație, însă, tot atât de mult cât studenții. Dezvoltarea platformei artistice locale este consubstanțială cu emanciparea publicului căruia i se adresează; altfel, țesutul social va fi mereu nepregătit să absoarbă oferta absolvenților la arte, prezenți meteoric la bienală, eliminați însă pe piața reală.

Aș găsi, probabil, exemple relevante oriunde în altă parte. Consider, însă, că e mai necesară analiza contextului local decât referința la situații ale căror determinări rămân mai puțin cunoscute. La noi, arta contemporană e încă suspectă. Marginalizată prin subfinanțare și subexpunere, prin lipsa unor strategii de continuitate și articularea unei poziții distincte, rezistă la limita subzistenței. Dincolo de orice teorii puse genuin la lucru sau alterate de clișee și prejudecăți, multe întrebări și-ar găsi o soluție în dialogul următor, auzit recent la o licitație de artă: „Annie, pentru cine facem noi muzeul ăsta? Pentru cei care cumpără, sau pentru cei care toarnă șampanie?” Annie nu s-a grabit cu răspunsul...

Londra, 16 octombrie 2007



Cătălin Gheorghe este critic de artă și teoretician; predă semiotică vizuală la Universitatea de Arte din Iași.

Cristian Nae este critic de artă și curator independent; predă estetică la Universitatea de Arte din Iași.

Prejudicii ale judecății de confruntare.

Dramatizare după o discuție pe marginea unei expoziții contrariante:
D o c u m e n t a 12, K a s s e l

Cătălin GHEORGHE, Cristian NAE

Cătălin Gheorghe (C.G.): Cel mai mare eveniment de artă contemporană de anul acesta, Documenta 12 (Kassel, Germania) pare să fi dezamăgit și uimit multă lume. Considerat a fi evenimentul care ar trebui să sintetizeze și să prezinte cele mai interesante producții de artă promovate pe scena mondială într-un ciclu de 5 ani, cea de-a 12-a ediție Documenta a surprins prin abordarea curatorială și manipularea poziției publicului. Prima reacție este, într-adevăr, aceea de nemulțumire, de frustrare alergică la reducția discursului și apel la „jocul liberelor asocieri” pe baza unui oarecare neo-kantianism resuscitat. Însă se pare că majoritatea recenziilor ignoră „declarațiile de intenție” ale directorului și curatoarei expoziției.

Cristian Nae (C.N.): Da, conceptul de „migrație a formei”, care pare să fi fost central în construcția discursului curatorial, a ajuns, după cum se știe, să fie acuzat că ar masca lipsa de decizie sau chiar incoerența unui plan curatorial limpede, și a fost justificat prin renunțarea la „tirania curatorială” și ieșirea din logica curatorului-autor, inițiată, sau cel puțin impusă, de altfel, chiar de Szeeman – la Documenta 5. Numai că nu „haosul” (sau lipsa de formă) este cel mai problematic aspect al Documentei 12 – să ne reamintim că Szeeman însuși oferise o deschidere nemaîntâlnită a granițelor inter-generice ale artei sfidând multe gusturi, și discută într-un interviu cu Hans-Ulrich Obrist despre conceptul său curatorial în termeni de „haos controlat”. A califica, prin urmare, drept „o catastrofă” Aue-Pavillion pentru „spațiile sale nedivizate” și pentru faptul că „nimic nu arată bine în el”, cum o face Holland Cotter pentru publicul american larg, dar a recunoaște totodată idiosincrazia curatorială și caracterul conceptual și social angajat al Documentei e contradictoriu – până la un punct, cel al argumentării curatoriale a potențialului estetic al artei, pe care aș vrea să-l pun mai târziu în discuție. Dincolo de „poverismul” estetic al lucrărilor, multe voci au fost însă vizibil iritate în special de „ezoterismul” idiosincrazic (și prin urmare, greu de negociat public) al selecției. Cred că nu este însă vorba doar de idiosincrazie, ci și de un discurs curatorial excesiv de orientat interogativ, care mizează în același timp pe chestionarea formei și pe activarea potențialului său socio-politic performativ. Ceea ce conduce la o continuă fragmentare a percepției și lecturii expoziției în termenii unui ansamblu sau angrenaj discursiv.

C.G.: Expoziția mai curând pune probleme, decât rezolvă expectanțele vizitatorului de a experimenta proiecte de excepție. Chiar ne întrebam despre dispunerea discursului în funcție de posibila (re)construire a spațiului expozițional ca laborator al diferitelor tratamente ale percepțiilor.



Auepavillion
Alice Creischer Mach doch
heute Lobby, 1998–2007
© Photos: Julia Zimmermann /
documenta GmbH

C.N.: La nivelul expunerii în spațiu, logica curatorială a funcționat după părerea mea rizomatic și (auto)reflexiv, în maniera unui dispozitiv conceptual mobil, conturat de cele trei planuri anunțate: educație, modernitate, viață socială. Există limpede relații de proximitate spațială între lucrări aflate în planuri diferite, angrenate prin contiguitate: relații între potențialul estetic al formei ca factor educativ-transformator și explorarea „chirurgicală” a „vieții ca atare”, între modernitatea ca formă artistică și educația estetică ca proiect etic, între condițiile politice care descriu gesturi ale „vieții nude” și modernitatea ca istorie sau între modernitatea ca construct politic și efectele sale sociale. Fiecare relație modulează astfel un alt aspect al modernității, o altă funcție a esteticii, un alt palier al vieții sociale. În plus, dacă multe relații între lucrări se stabilesc pur formal, altele se stabilesc între formă și tematica sau discursul altei lucrări, iar altele sunt pur tematice sau discursive. Analogia – și nu doar cea formală – devine aici un operator istoric care sfidează logica construirii unei narațiuni totalizatoare. Și doar în acest fel pot justifica imprecizia unui discurs artistic amorf, în continuă formare, la nivelul experienței spațiului.

C.G.: Tratatamentul postmodern al conceptului și instalării lucrărilor poate fi folosit în favoarea argumentului că s-a păstrat o atitudine contemporană solicitată de marea majoritate a publicului profesionist. E adevărat că multe dintre lucrările selectate au fost instalate în expoziție pentru a flata înțelegerea despre artă a unui public mai extins și mai circumspect la experimentele reflexive ale artei contemporane.

C.N.: E adevărat, însă în privința raportului dintre estetică și politică, problematică îmi pare, în contextul amintit, justificarea întregii antreprize prin apel la conceptul de globalizare – care rămâne în opinia mea un orizont esențial al discursului curatorial, și în cadrul său (prin natura conceptului, vag) se generează relațiile conceptuale dintre lucrări și se produce un discurs. Pasul curatorial riscant în acest cadru este tocmai cel al manierismului, la care se ajunge prin aplicarea unei „rețete” a eclectismului, indeciziei și fragmentării în cadrele unui discurs multicultural despre post-colonialism care își comentează și negociază constant fundamentele. A vorbi fragmentat despre fragmentare. Analiza post-colonială riscă să devină din atitudine reflexivă o simplă formă, iar acumularea intertextuală de referințe postcoloniale devine obositoare – și în cele din urmă redundantă. Concret, mă gândesc chiar la o bună parte din Neue Gallerie, în care investigația Andreei Geyer asupra modulării ideologice și manipulării relației discurs-imagine-reprezentare este realmente sufocată, spre exemplu, de interpretările miturilor tradiției și originii naționale desfășurate cu cinică ironie intertextuală de Juan Davila, împreună cu analiza discretă a raportului modernitate și tradiție la Anne Pootoogook și cu instalațiile lui Churchill Madikida sau Kanwar Amar. A transforma așadar atitudinea în formă, ca să rămân în perimetrul lui Szeeman, despre care aminteam, tinde să reifice forma. Exact contrariul a ceea ce par a-și fi dorit, de altfel salutar, curatorii – să exploreze potențialul politic și etic al formei, sau să o transforme în atitudine.

Juan DAVILA -
On the Fringes of Melbourne,
2003
oil on canvas
© Courtesy Juan Davila; Kalli
Rolfe Contemporary Art



C.G.: Deși directorul artistic al Documenta 12, Roger M. Buergel, vorbește despre dorința sa de a crea un teritoriu al „conectării” umane, simbolizate prin diferite utilizări vizuale ale texturilor înnodate și interconectate, expoziția e un melanj indistinct de forme încâpăținate care ți se opun ermetic, arogante în

propria lor auto-distribuire și auto-suficiență. Desenele persane și porțelanurile chinezești, țeșăturile și mobilierul răspândite printre lucrările moderniste arhitectonice agravează statutul expoziției prin crearea unei discontinuități gratuite între înțelegerea artei ca manufactură deco-utilitară și răspunderea istorică a artei ca formă de exprimare a creativității, indiferent de incomprehensibilitate.

C.N.: Aș mai avea încă o observație cu privire la explorarea potențialului politic și etic al formei – mi se pare extrem de lucidă observația conform căreia efectul final al „indistinției” lucrărilor individuale ce par a se anihila reciproc, precum și al selecției multor nume în afara celor consacrate și așteptate (o prejudecată extrem de larg răspândită cu privire la rolul Documentei însăși), este acela de a redefini ideea unui big show – și nu unul oricare, ci un eveniment de anvergură globală, care nu este totodată limitat de proveniența artiștilor. Spre exemplu, monumentalitatea operei, este fragmentată în favoarea parcurgerii confuze și nedirecționate a spațiului, iar individualitatea artistului trebuie reconsiderată individual de către fiecare vizitator. O excepție notabilă o constituie, desigur, lucrarea lui Alan Sekula, dar chiar și aceasta este un element cheie în ceea ce vreau să spun: construiește un monument bidimensional, utilizând imaginea fotografică drept instrument de mediatizare a reprezentării, și a expune fără emfază și încărcătură ideologică potențialul critic al muncii, prin imagini de o simplitate alegorică. De asemenea, am în vedere utilizarea absenței în „monumentul” de-construit de Ai Weiwei, un templu reconstruit din uși și ferestre ale unor case tradiționale chinezești demolate: spațiile goale ale formei devin mărturie a spațiului de locuire distrus, și îi conservă memoria culturală la nivelul relației actuale cu viața socială și formalizările sale politice.

C.G.: Interesant este felul în care estetismul funcționa ca interfață pentru diferite narațiuni de „poetică simbolistă” ori de „politică a excluderii”.

C.N.: Cu precădere atunci când parcurgi spațiile „muzeale” ale Documentei, lipsa de stil a ansamblului reclamă conturarea unui gust ca atitudine etică – și miza sa devine astfel construirea de sine. Poate că aici se poate așadar salva reificarea formei de care vorbeam mai înainte: o expoziție grandioasă prin amploare, care nu prezintă însă nimic spectaculos în termenii reprezentativității – atât în sensul său electoral cât și în cel al identității naționale. După cum constata Victor Misiano, este, așadar o reflecție asupra modernității, lectură formală. Iar modernitatea este sistemică și hegemonică; totalizatoare și autoritară.

Cred că aceasta, și în special, ideea „artei majore”, este una din expectanțele cele mai răspândite care au fost înșelate prin eclectismul selecției, altfel spus, prin indistinția stilistică și geografică a artiștilor. Pur și simplu, acest concept nu are aici sens – și este deliberat subminat. În plus, Charles Esche, unul din editorii publicației Afterall, a observat de asemenea existența indubitabilă a unui proiect curatorial – deliberata intenție de a construi o istorie a artei alternativă ca instrument politic, opusă unei globalizării direcționate prin autoritatea artei americane. La nivel teoretic, în special atunci când citești expoziția prin intermediul catalogului, proiectul există. Desigur, problema majoră rămâne cea a reușitei concretizării sale, și a strategiilor utilizate pentru a nu repeta logica centralizată și dominatoare presupusă a fi destabilizată prin travaliul asupra reprezentării istorice a artei. Mă întreb dacă proiectul are o miză de critică instituțională sau relevă un elitism snob.

C.G.: Poate un experiment elitist cu puseuri inconștiente de autocritică. Teoretic vorbind, evenimentul e setat dintr-o perspectivă postmodernă,



Garden carpet -
Northwest Iran, approx. 1800
© Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz,
Berlin 2007;
Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz,
Museum für Islamische Kunst
Photo: Ines Agostinelli

respectiv de recuperare istorică și reinterpretare contemporană a unor lucrări de artă din secolul 14 până în zilele noastre. De pe o anumită poziție post-colonialistă, Roger M. Buergel și Ruth Noack au „colecționat” și au „instalat” o serie rizomatică de obiecte înțelese artistic, care ar încerca să scurt-circuiteze conștiința culturală vizuală a Occidentului. Practic vorbind, expoziția e un inventar circumstanțial de lucrări din toate timpurile istoriei artei oficiale și alternative, prezentate muzeal și ambiental fără nici o logică argumentativă, într-o imperfectă ordine a sensibilității cunoscătoare (pour le connaisseurs).

C.N.: Ai susținut o posibilă interpretare în termenii unei tendințe critice a

Sakarin Krue-On -
Terraced Rice Field Art Project,
Kassel, 2007
terrace rice farming activity;
approx. 3200 m²
Bergpark Wilhelmshöhe, Kassel
© Photo / montage Sakarin
Krue-On

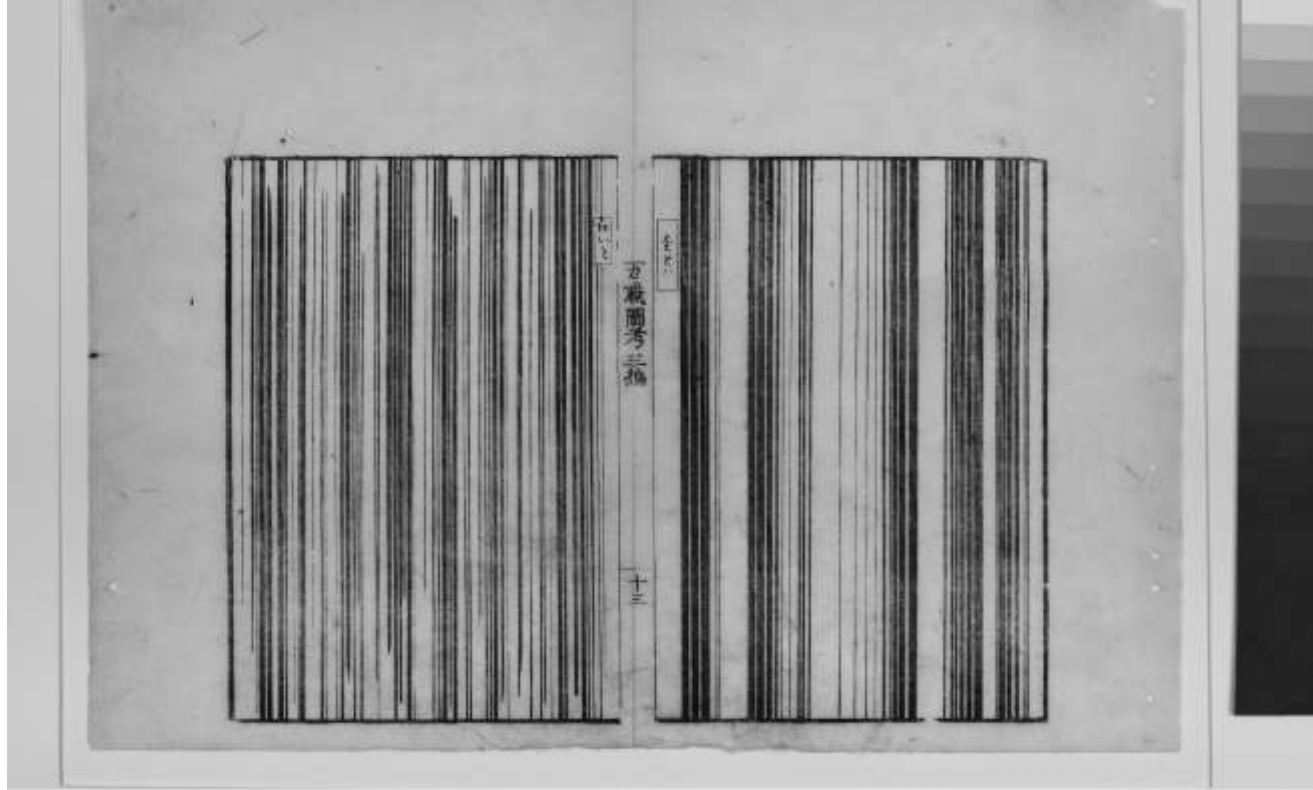


cabinetelor de artist și a logicii muzeale a display-ului – te gândeai în mod specific la relația dintre lucrarea lui Sakarin Krue-On, *Terraced Rice Fields* și Schloss Wilhelmshöhe. La fel de subtil-voită poate fi și relația dintre referințele la Rubens și Bruegel cel Bătrân prezente în lucrarea Soniei Abian Rose, *The Concentration Camp of Love* și expoziția maeștrilor olandezi care exista în aceea perioadă în muzeul Schloss Wilhelmshöhe. Este clar că muzeul devine un motiv central, care orientează atitudinile față de discursul fiecărei lucrări. Și probabil că una din prejudecățile ce înconjoară critica instituțională se perpetuează sub forma unei des exprimate reticențe cu privire la miza unor „100 zile de muzeu”.

Prejudecata în cauză este cea a deconstrucției instituției muzeului – pe care orice explorare critică o întărește atunci când nu îi utilizezi propriile arme, precum Andrea Fraser, de pildă, ci, dimpotrivă, tinzi să îl refuzi în bloc sau prin ecifice. Douglas Crimp a crezut, spre exemplu, că fotografia marchează sfârșitul

intermediul unui mediu sau practici artistice specifice. Douglas Crimp a crezut, spre exemplu, că fotografia marchează sfârșitul muzeului ca istorie monumentală și arhivistică – ca mausoleu. Nu a fost cazul. Dar același critic observa că în genealogia sa, muzeul s-a dorit inițial a fi un laborator pentru public: o academie, în sensul său antic, și nu un mausoleu al istoriei. Așa aș explica revizitarea acestei forme de către Bruegel și Noack, precum și prezența (sugerată) a „cabinetelor de curiozități” construite în Schloss Wilhelmshöhe și chiar în anumite segmente din Neue Galerie.

În fapt, nu creditez muzeul a fi aici mai mult decât o formă ce gestionează



comportamentul publicului față de artă, prin care istoria artei însăși este explorată și mai ales, semnificația sa ca istorie, relația sa cu prezentul. Mai ales că una din neclaritățile stârnite a fost legată de o prejudecată cu privire la termenul de „contemporan” alături artei, înțeles în sensul celui de „modern”, drept cel mai recent. Documenta ar promova prin urmare artă recentă. Revizitățile nu intră în acest perimetru. Întâlnei însă lucrări ale avangardei conceptuale europene a anilor șaptezeci, revizitări ale esteticii grupului Gutai, Hokusai, carpete iraniene de secol optsprezece și miniaturi indiene mogule de secol șaisprezece. Și cred că tocmai aici stă invitația la un „laborator” al relațiilor politice dintre estetică și viața socială, care trebuie să implice atitudinea reflexivă a publicului față de propria sa relație cu arta. De aici încolo, totul depinde de creditul pe care îl oferi unei asemenea „experiențe private”, la granița dintre reflecție socio-istorică și hedonism estetic.

Hokusai KATSUSHIKA -
model draft from: Banshoku
zukō, (collection of drafts for
the ornamentation of artisan
craftwork)
© MAK – Österreichisches
Museum für angewandte Kunst
/ Gegenwartskunst, Wien;
Photo: Georg Mayer

C.G.: Prezentată mai curând ca „spațiu al experienței și al explorării”, ca „un câmp de forță în care ar trebui să se scufunde publicul”, ca „spațiu al posibilității contemplării”, decât ca un mediu al reflectării și criticii analitice a diferitelor realități globale, Documenta 12 poate fi văzută ca o expoziție prețioasă și oarecum malițioasă. Pretenția organizatorilor de a instala lucrările fără nici un text explicativ, într-un joc formal și modernist al asocierilor libere între compoziții, culori și materialități, pune publicul într-o situație delicată, exploatându-i sensibilitatea receptivă și condiționându-l să trăiască o experiență estetică limitată la plăcerea de a privi. Cele foarte puține lucrări care încearcă să medieze un conținut, sunt în mare parte documentări ale unor acțiuni din istoria recentă a artei. Deși unele lucrări prezintă diferite acțiuni artistice care ar implica participarea publicului, în expoziție e epurată orice formă de interactivitate. Noile tehnologii aplicabile artistic sunt și ele mult mai puțin utilizate decât ar fi determinate de evoluțiile tehnologice din ultimii ani. Malițiozitatea ar veni din poziția detașată a directorului și curatorului evenimentului de a forța publicul să solicite metodele simulate de educație artistică puse la dispoziție de tururile ghidate. Dacă nu înțelegi marea artă clasică și modernistă, trăiești într-o altă lume, iar Documenta îți deschide o ușă către un exemplar „cabinet de curiozități” care te-ar încredința fenomenologic unei lumi uitate. Nu mai ai de-a face cu lumea ta problematică, ci devii un vizitator al unei lumi pe care nu ai trăit-o până acum.

C.N.: Reticența curatorială cu privire la implicarea „directă” a publicului se perpetuează în spațiul-laborator al platformei educaționale, indeniabil oferit atât de către lunch lectures, cât și de vizitele ghidate și spațiile destinate discuției, fiind însă pasibil de o formă arogantă de elitism, pe care tu o semnalai prin absența voluntară a textelor de însoțire a lucrării în spațiul expozițional propriu-zis. Opțiunea pentru „întâlnirea directă” cu opera de artă suspendă direcționarea conceptuală a experienței estetice pentru o mediere colectivă în cadrul vizitelor ghidate. Nimic rău în aceasta din punctul meu de vedere, numai că nu este vorba de o libertate performativă a publicului față de lucrări, o libertate a utilizării/reprocesării/ reconstrucției lucrării în sfera privată și în cea socială. Nici vorbă de a transforma interacțiunea dialogică a publicului într-o formă, în sensul esteticii relaționale. Astfel, justificarea sa oferită de tandemul Bruegel-Noack prin libertatea interpretativă acordată publicului mi se pare a fi nefericită, dând curs acuzelor de demagogie, în mare parte provenite din suspectarea dezvoltării unui cinic sistem de marketing care, deși sub o formă „deschisă”, continuă să se perpetueze prin constrângerea publicului de a intra în „academia Documenta”.

C.G.: M-am întrebat și eu dacă publicul e tratat ca vizitator (ca oaspete) sau ca participant (ca familiar). La un moment dat am avut impresia că, în dorința directorului și curatorului de a învăța oamenii cum să se descurce cu informația, așa cum sunt învățați adolescenții cum să utilizeze „google”-ul, au lansat accesul la diferite instrumente de recuperare a informației, de la catalog și ghidurile pe bază de iPod la șansa pe care ar fi avut-o spectatorii de a deveni ei înșiși mediatori auto-reflectând la propriul lor potențial de a înțelege arta și a exprima judecăți de cunoaștere circumstanțială și judecăți de valoare relativă.

C.N.: Explorarea potențialului estetic al unei „educații” îmi pare o opțiune riscantă, cel puțin din punctul de vedere al umanismului și idealismului său. Spre exemplu, observațiile lui Peter Dittman, re-articulate de Jenniffer Allen în Artforum, sesizează contradicțiile discursului lui Bruegel: a vorbi despre „mediatori” pentru a evita poziția expertizei, dar, în același timp, a susține o formă de monopol asupra „tururilor ghidate” și a genera un aflus de vizitatori printr-o strategie de marketing simplă, mascată de ideea „educației estetice”.

În privința acestei chestiuni a „educației estetice”, Bruegel și Noack mizează pe un soi de *sensus communis* ca garanție a unui nou iluminism (a denumi fără ironie spațiile de discuție „circles of enlightment” e cel puțin curajos). Iar acesta devine un spațiu comun, infra-ideologic, de negociere al diferențelor contextuale și a problemelor sociale și politice.

C.G.: Făceam parte dintre vizitatorii grăbiți care nu dispuneau de timpul solicitat de lucrarea lui Ai Weiwei de a reflecta în acele „cercuri ale iluminării pedagogice” create de scaunele instalate în diferitele spații expoziționale. Era o instalație cam prețioasă, dar funcționa. În acord cu încercarea lui Bruegel și Noack de a emancipa limbajul artistic de discursuri, deschizând astfel noi canale de inter-comunicare de la egal-la-egal cu lucrarea de artă.

C.N.: Cum să justifici însă un nou iluminism? Cred că aceasta este posibil, păstrându-ne în cadrele diferendului și ale sublimului, ale distanței care se creează prin dialog în spațiul dintre reprezentări, precum și în interstițiul conștiinței de sine speculative – altfel spus, în termenii apariției, survenirii sau ad-venirii celui alt, ca prezență a absenței. Și aș încerca aici să explic această posibilitate raportându-mă la această lucrare a lui Ai Weiwei, *Fairy tale*: o poveste singulară despre globalizare și tradiție, care se naște în orizontul marilor istorisiri.

Colecția sa de scaune chinezești istorice, care „primește” ospitalier vizitatorii europeni ai expoziției ca spații de discuții și reflecție, este complementată de absența fizică a populației de chinezi pe care îi așteaptă și care transgresează spațial și fizic frontierele țării și locuiesc tăcut orașul: un schimb intercultural discret, atât concret cât și metaforic, ce dobândește însă un potențial critic formidabil, discutând limitele globalizării prin evidențierea absenței – prezența invizibilă și ubicuizată a diferendului cultural, în relație cu prezența publicului în fața unei absențe (concrete, a prezenței fizice). Pe de altă parte, basmul la care face aluzie lucrarea sa, poate deveni aici, indirect, însăși istorisirea iluministă, care, deși a devenit o „poveste”, o „fabulă” cum spunea Nietzsche, rămâne moștenirea noastră. Și trebuie să găsim o modalitate de a o împărtăși și nu doar de a o refuza, pradă iluziei că este suficient să declarăm falimentul iluminismului pentru a fi la adăpost de pericolele sale ideologice. Iar această posibilitate stă tocmai în imposibilitatea surprinderii sale totale, și în capacitatea noastră de a ne lăsa surprinși de ceea ce nu înțelegem.

Prejudices of the judgement of confrontation.

Dramatisation based on a discussion around a vexatious exhibition:
D o c u m e n t a 1 2 , K a s s e l

Cătălin GHEORGHE, Cristian NAE

Cătălin Gheorghe (C.G.): The greatest contemporary art event of the year, Documenta 12 (Kassel, Germany), seems to have disappointed and startled many people. Regarded as the event that should synthesize and present the most interesting artistic productions promoted on the international scene in a five year cycle, the 12th edition of Documenta surprised by its curatorial approach and the manipulation of the public's position.

Indeed, the first reaction is one of discontent, of allergic frustration to the reductive discourse and to the invocation of the „free-play of associations” on the ground of a resurrected neo-Kantianism. But it seems that most of the reviews ignore the exhibition director's and the curator's „statements of intent”.

Cristian Nae (C.N.): Yes, the concept of the „migration of form”, which seems to have been a key one in the elaboration of the curatorial discourse, ended up to be accused, as it is well known, of masking the lack of decision and even the incoherence of a clear curatorial plan, and it has been justified by the abandonment of the “curatorial tyranny” and the separation from the logic of the curator as author, initiated or at least imposed by Harald Szeemann himself – mostly, at Documenta 5. Except that the “chaos” (or the lack of form) is not the most problematic aspect of Documenta 12 – let us remember that it was Szeemann himself who had offered an unprecedented openness to the boundaries of art, defying many tastes at the time, and who was discussing about his curatorial concept in terms of a “structured chaos” in an interview with Hans-Ulrich Obrist. Therefore, to qualify Aue-Pavillion as a “catastrophe” due to its “undivided spaces” and on the grounds that “nothing looks good in it”, as Holland Cotter does for the large American public, but, at the same time, to admit the curatorial idiosyncrasy and the conceptual and socially-engaged character of Documenta is self-contradicting – up to a certain point, that of the curatorial argumentation of the aesthetic potential of art, that I would like to discuss later. Beyond the aesthetic “poverism” of some of the works, many voices have been obviously irritated particularly by the “esoteric” idiosyncrasy of the selection (one that is difficult to argue publicly) . But I do not think it is a matter of pure idiosyncrasy; I think we are also dealing with a curatorial discourse that is excessively fragmented and interrogative and which bets simultaneously on questioning the form and on the activation of its performative socio-political potential. This leads to a continuous fragmentation of perception and generates a lecture of exhibition in terms of a discursive arrangement or device.

Cătălin Gheorghe is an art critic and theorist, a PhD graduate in Aesthetics, member of AICA Romania. At present he teaches *Visual Semiotics* seminars at the University of Arts in Iași.

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 University of Arts, Iași. His broader field of interest comprises critical theories of art, postmodern aesthetics and hermeneutics of visual art.



C.G.: The exhibition rather rises questions than solves the visitor's expectancies to experiment exceptional projects. We were actually wondering about the display of the discourse following the potential (re)construction of the exhibition space as a laboratory for different treatments of various perceptions.

Auepavillion
Rockenschaub Klassenzimmer
2007
© Photos: Julia Zimmermann /
documenta GmbH

C.N.: Regarding the installation in space, the curatorial logic functioned, in my opinion, rhizomatically and (self)reflexively, like a mobile conceptual device made-up by the three announced plans: education, modernity and social life. The works situated in separate plans are developing clear relations of proximity, but they are also interlocked by contiguity: we can see relations between the aesthetic potential of form as an educational-transforming factor and the surgical exploration of “bare life”, between modernity as artistic form and aesthetic education as ethical project, between political conditions describing gestures of “bare life” and modernity as history or between modernity as political construction and its social effects. Each relation thus modulates a different feature of modernity, a different function of aesthetics, a different level of social life. Besides, if many relations among the works are purely formal, others link the form of one work to the theme or discourse of another, while others are purely conceptual. Analogy – and it is not only the formal one –

becomes in this case a historical operator, defying the logic of a totalizing narrative. And it is the only way I can justify the imprecision of an amorphous artistic discourse, in permanent process of elaboration, on the level of the experience in the exhibition space.

C.G.: The postmodern treatment of the concept and the installation of the works can be used to argue that a contemporary attitude, required by most of the professional public, has been though maintained. It is true that many of the selected works have been installed in exhibition in order to flatter the artistic understanding of a wider public which is more circumspect about the reflexive experiments of contemporary art.

C.N.: True, but, concerning the relation between aesthetics and politics in the above mentioned context, I find the justification of the whole enterprise by invoking the concept of globalization to be problematic; in my opinion, globalization remains an essential horizon for the curatorial discourse and it is within this horizon that the relations among the works are generated and a discourse is thus produced. The curatorial move is in danger of becoming mannerist as a result of applying a “recipe” of eclecticism, indecision and fragmentation in the frame of a multicultural discourse on post-colonialism which constantly comments and negotiates its own grounds. Talking in a fragmented manner about fragmentation. Post-colonial analysis tends to turn from reflexive attitude into mere form, while the inter-textual accumulation of post-colonial references turns out to be tedious – and eventually, redundant. Concretely, I am thinking about a large section of Neue Galerie, where Andrea Geyer’s investigation on the ideological modulation and manipulation of the relation among speech, image and representation, of what the image hides in the very moment of asserting, is simply suffocated, for instance, by interpretations of myths of tradition and national genealogy ironically developed by Juan Davila, together with the discrete analysis of the relation between modernity and tradition in Anne Pootoogook’s work and by Churchill Madikida or Kanwar Amar’s installations.

To remain in Szeemann’s field, since I have previously mentioned him, turning attitude into form tends to reify form itself. It is exactly the opposite of what the curators seem to have, otherwise beneficently, intended: to explore the ethical or political potentiality of form, or to turn it into an attitude.

Andrea GEYER
Spiral Lands, 2007
Fotografie | Photography
Kapitel 1 | Chapter 1
© Andrea Geyer
Courtesy the artist / Galerie
Hohenlohe, Wien



C.G.: Although the artistic director of Documenta 12, Roger M. Buergel, talks about his desire to create a territory of human „connection“, symbolized by different visual uses of the interwoven and interconnected textures, the exhibition is an indistinct blend of stubborn forms which hermetically reject your approach, arrogant in their own self-distribution and self-sufficiency. Persian drawings and Chinese porcelain, textiles and furniture among well-known modernist pieces worsen the status of the exhibition by creating a pointless discontinuity between understanding art as decorative-utilitarian craftsmanship and the historical responsibility of art as a manner of expressing creativity, no matter how incomprehensibly.

C.N.: I would have one more remark on the exploration of the political and ethical potentiality of form – I consider extremely sensed the observation that the final effect of the indistinction of individual works, which seem to mutually annihilate one another, as well as of the selection of many unexpected names, outside the established “stars” of the moment (a widely spread prejudice about the function of Documenta itself) is to redefine the idea of a big show – not any show, but an event of global dimension, also, one that is not confined to the geographic origin of the artists. For instance, the monumentality of the artwork (in terms of its aesthetic effect and autonomy) is fragmented in favour of confuse and undirected experience of the space, while the individuality of the artist has to be individually re-evaluated by each visitor. A remarkable exception is, of course, Allan Sekula’s work, but even this one is a key element in what I want to say: it erects a bi-dimensional monument as a public sculpture by using the photographic image as a device for mediating representation, and exposes without emphasis and ideological charge the critical potentiality of labour in images of an allegoric simplicity. Also, I am thinking of Ai Weivei’s use of absence in his de-constructed “monument”, a temple reconstructed from doors and windows of traditional Chinese demolished houses: the empty spaces included in the form of the artwork become a testimony of the destroyed habitat, and preserve their cultural memory through the relation to social life and its political formalizations.

C.G.: It is interesting the way aestheticism functioned as an interface for different narratives of „symbolist poetics” or „politics of exclusion”.



Ai WEIWEI
Temple, 2007
wooden doors and windows from
destroyed Ming and Qing
Dynasty houses
Exposition view
© Courtesy the artist; Galerie
Urs Meile, Beijing–Lucerne;
Photos: Frank Schinski /
documenta GmbH

C.N.: Especially when crossing the museum-like spaces of Documenta, the ensemble's lack of style requires the education of the taste as a tool for adopting an ethical attitude – therefore, its task becomes eventually self-edification. Perhaps it is here that the previously mentioned reification of form can be rescued: a grandiose exhibition by its amplexness, presenting nothing spectacular in terms of “being representative for” – both in its electoral sense and in the sense of a national identity. As Victor Misiano noticed, it is thus a reflection upon modernity on the level of its form. Or, modernity is systematic and hegemonic; totalizing and authoritarian.

I believe that this, and especially the idea of a “major art”, is one of the widest-spread expectancies that have been surprised by the eclectic character of the selection, in other words, by the stylistic and geographical indistinction of the artists. Simply, this concept has no sense – and it is deliberately subverted. In addition, Charles Esche, one of the editors of *Afterall* magazine, also noticed the indubitable existence of a curatorial project – the deliberate intention of building an alternative art history as a political tool, opposed to a globalisation guided by the authority of American art. Theoretically, especially when reading the exhibition through the catalogue, this “project” exists. Of course, the major problem remaining regards its practical success and the strategies used in order not to repeat the centralizing and dominating logic presupposed to be shuttered by operating on the historical representation of art.

I wonder if this project bears the intention to develop a kind of institutional critique, or whether it reveals simply another type of snobbish elitism.

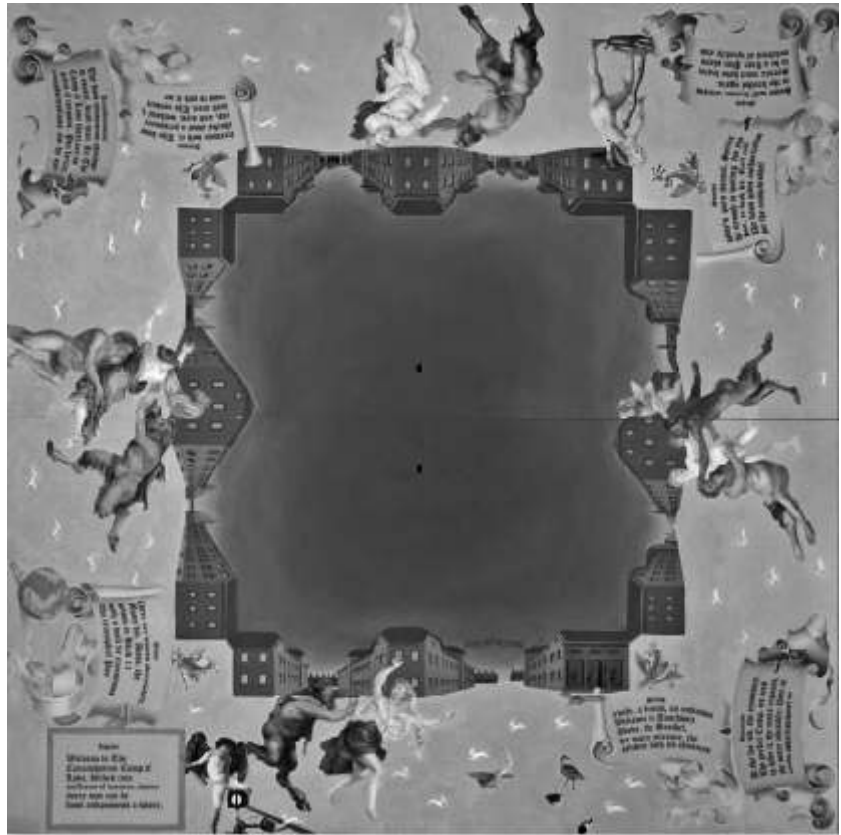
C.G.: Maybe an elitist experiment with unconscious impulses of self-criticism. Theoretically speaking, the event is set-up from a postmodern perspective, respectively that of a historical recovering and contemporary re-interpretation of some artworks since the 14th century to the present. From a certain post-colonial position, Roger M. Buerger and Ruth Noack “collected” and “installed” a rhizomatic series of objects understood as artworks, which would attempt to blackout the visual cultural consciousness of the West. Practically, the exhibition is a circumstantial inventory of works from all periods of official and alternative art-history, presented in a museal and environmental manner, devoid of argumentative logic, in an imperfect order of the knowing sensibility (pour le connaisseurs).

C.N.: You advocated a possible interpretation in terms of a critical tendency implied by the artist cabinets and the museum-like logic of display – you were particularly reflecting on the relation between Sakarin Krue-On's work Terraced Rice Fields and its setting, in front of Schloss Willhemshöhe. The same willingly-subtle relation between references to Rubens and Bruegel the Elder and the exhibition of Dutch masters that was displayed at the same time in Schloss Willhemshöhe museum can be found in Sonia Abian Rose's work The Concentration Camp of Love. It is obvious that the museum becomes another central motive, which guides attitudes towards the discourse of each work. And probably, one of the prejudices surrounding institutional critique is perpetuated as an often expressed reluctance to the point of “100 days of museum”.

The prejudice in question is related to the deconstruction of the museum as institution – which any critical exploration consolidates when you don't use its own weapons, for instance, like Andrea Fraser did, but, on the contrary, you tend to reject it in block or by means of a specific medium or artistic practice. For instance, Douglas Crimp thought that photography marked the end of museum as monumental and archivist history of art – as mausoleum. It was not the case. But the same critic noticed that in its genealogy, the museum initially wanted to

be a laboratory for the public: an academy, in its antique sense, not a mausoleum of history. This is how I would explain the fact that Buerger and Noack revisited this form, and also the suggested presence of the “cabinets of curiosities” built-up in Schloss Willhemshöhe and even in some sections of Neue Galerie.

In fact, I don't think that, in this context, the museum represents more than a mere form which governs the artistic behaviour of the public, by means of which art history itself is explored, particularly its significance as history, its relation to the present. Indeed, one of the wide-spread confusions around Documenta was related to a prejudice concerning the term “contemporary” as an attribute of “art”, which was in fact understood as “modern” or “the most recent”. Consequently, Documenta would promote recent art. The act of revisiting does not belong to this field of interest. On the contrary, you could see works of (Eastern) European conceptual avant-garde of the seventies, reconsiderations of Gutai's aesthetics, Hokusai, Iranian carpets from eighteenth century as well as sixteen century mogul Indian miniatures. And I think here lays the invitation to a “laboratory” for analysing political relations between aesthetics and social life, that should involve public's reflexive attitude towards its own, private relation to art. From now on, everything depends on how we evaluate such a private experience, situated between socio-historical reflection and aesthetic hedonism.



Sonia ABIÁN ROSE -
Das Konzentrationslager der Liebe, 2007
© Sonia Abián Rose
© Musik | Music: Carlos Piegari
Photo: Frank Schinski /
documenta GmbH



C.G.: Presented rather as a “space of experience and exploration”, as a “force-field the public should immerse himself in”, as “a space of contemplative possibility”, than as a space of reflection and analytical criticism of various global realities, Documenta 12 can be seen as a somehow precious and malicious exhibition. Organizers' gentility to install the works devoid of any explicative text, in a formal and modernist game of free-associations between compositions, colours and materiality, puts public in a delicate position, exploiting its receptive sensibility and constraining it to live an aesthetic experience limited to the pleasure of seeing. The very few works which try to mediate a content are mostly documentations of actions from recent history of art. Though some of the works present different artistic actions that would imply public participation, the exhibition is purged from any form of interaction. New technologies applicable in the artistic field are also less used than they would be determined by latest technological evolutions. The malicious tendency would result from the detached position of both the director and the curator of the event, which compels the public to require the simulated artistic educational methods provided by the guided tours. If you don't understand the great classical and modernist art, you live in a different world, and Documenta opens a door to an exemplary “cabinet of curiosities” that would phenomenologically consign you to a forgotten world. You no longer deal with your problematic world; you become visitor of a world you have not lived in up to now.

C.N.: Curatorial reluctance towards direct involvement of the public is perpetuated in the laboratory-space of the educational platform, undoubtedly opened not only by the lunch lectures but also by guided tours and spaces for discussion, but also liable to be accused of an arrogant form of elitism, that you signaled through the deliberate absence of accompanying texts in the exhibition space as such. The option for “direct confrontation” with the artwork suspends conceptual guidance of aesthetic experience in favor of a collective mediation during the guided tours. In my opinion, there is nothing wrong with this, only that we are not also dealing with a performative liberty that the public could take in relation to the artworks, a liberty of using/reprocessing/reconstructing the work in private or in the social sphere. Definitely, one cannot speak of turning the dialogical interaction of the public into an artistic form, in the sense of the relational aesthetics. Therefore, I find the justification offered by the Buerger-Noack tandem on the grounds of the interpretive liberty offered to the public to be an unfortunate one, giving way to the accuses of demagoguery, mostly arisen from suspecting the use of a cynical marketing system, which, though in an “open form”, would continue to develop by constraining the public to take part in “Documenta academy”.

C.G.: I also wondered whether the public is treated as a visitor (guest) or as a participant (familiar). At a given moment, it seemed to me that, in the curator's and director's desire to teach people how to handle information, just like teenagers are taught how to use *Google*, they launched access to different tools for recovering information, from the catalogue to the iPod-based guides and the chance the spectators would have had to become themselves mediators, self-reflecting on their own potential to understand art and express judgments of circumstantial knowledge and relative judgments of value.

Documentahalle
©Photo: Julia Fuchs

C.N.: Exploring the aesthetic potential of an „education” seems to be a hazardous choice, at least due to its humanism and idealism. This might hide a veiled hegemonic will. For instance, Peter Dittman's remarks, rearticulated by Jennifer Allen in *Arforum*, grasp the contradictions of Buerger's speech: speaking about “mediators” in order to avoid the position of expertise, but, at the same time, sustaining a kind of monopoly on “guided tours” and generating a flux of visitors by a simple strategy of marketing masked by the idea of an aesthetic “education”.

Concerning the question of “aesthetic education”, Buerger and Noack relied on a kind of *sensus communis* as guaranty for a new enlightenment (it is at least bald to call with no sense of irony the spaces for discussion “circles of enlightenment”). And this becomes a common, infra-ideological space, suitable for negotiating contextual differences and socio-political problems.

C.G.: We also belonged to those hasty visitors that didn't have the time Ai Weivei's work required for reflecting in those “circles of pedagogical illumination” created by the chairs installed in various exhibitional spaces. It was a rather pretentious installation, but it worked. Consonant with Buerger and Noack's attempt to emancipate artistic language of discourses, opening up new channels of inter-communication, pair-to-pair, with the artwork.

C.N.: But how to justify a new enlightenment? In addition, an aesthetic one? I believe this is possible, but only if we stick to the domain of the differend and the sublime, to the distance that the dialogue creates in the space between representations, as well as in the interstice of the speculative consciousness of the self – in other words, in terms of the event, the supervenience or the becoming of the other, as a presence of the absence. And I would try to explain this possibility referring to the same work of Ai Weivei, *Fairytale*: a singular story about globalization and tradition, born in the horizon of the great narratives.

His collection of historical Chinese chairs, that welcomes the European visitors of the exhibition as a space for discussions and reflection, is complemented by the physical absence of the Chinese population the chairs also tacitly awaits, and which spatially and physically transgress the frontiers of the country and silently live in the city: a discrete inter-cultural exchange, which, instead, gains a tremendous critical potential – the invisible and ubiquitous presence of the cultural differend, in relation to the presence of the public in front of an absence (a concrete, sensed one, of the physical presence). On the other hand, the fairytale the works alludes to can indirectly become here the fairytale of enlightenment itself, which, though it became a “story”, a “fable” as Nietzsche said, is still our heritage. And we also have to find a way to share it, not only to refuse it, persuaded by the illusion that it suffices to declare the bankruptcy of enlightenment in order to be safe from its ideological dangers. And this possibility lays in the very impossibility of its complete apprehension complemented by our capacity to allow ourselves to be surprised by what we don't understand.



Allan SEKULA - *Mother and Premature Infant*

"Shipwreck and Workers" (Version 3 for Kassel), 2005–2007
 26 printuri (de mari dimensiuni) / 26 outdoor display prints
 Bergpark Wilhelmshöhe, Kassel
 © Allan Sekula
 Courtesy of the artist; Galerie Michel Rein, Paris;
 Christopher Grimes Gallery, Santa Monica

Un monument fotografic închinat muncii, efemer și a-topic, ce defragmentează portretistic stereotipuri ale globalizării, expunând cu naturalețe precaritatea condiției anti-eroilor săi – o alegorie a vieții ca travaliu.

An ephemeral and off-topic photographic monument dedicated to labor, which defragments in a portretistic manner stereotypes of globalization and which naturally exposes the precariousness of its anti-heroes' condition – an allegory of life as labor.



Danica DAKIĆ - *EL DORADO. Gießbergstraße*

2006–2007
 instalație media / medieninstallation
 © Danica Dakić / VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Globalizarea reprezentată ca decor și lectură performativ prin intermediul de-localizării: emigrația drept formă a distopiei generalizate.

Globalization presented as a stage and performatively lectured through de-localization: emigration as a form of generalized dystopia.



Sanja IVEKOVIĆ - *Mohnfeld* | *Poppy Field*

2007
field of *Papaver rhoeas* and *Papaver somniferum*, 6590 m², loudspeakers, revolutionary songs, performed by Le Zbor (CRO) and RAWA (AFG)
Friedrichsplatz, Kassel
imagini din expoziție / exhibition view
Photos: Julia Fuch

Memoria războiului recuperată printr-un efect estetic atenționând asupra camuflării forțelor politice în câmpul seducției imaginii: o reprezentare metonimică a ideologiei, deopotrivă comunistă și neo-liberală, și o interpretare sensibilă a rezistenței.

The memory of war recovered by the means of an aesthetic effect signaling the dissimulation of political forces in the field of the seductive imagery: a metonymy for ideology, both communist and neo-liberal and also, a sensible interpretation of resistance.



Hito STEYERL - *Lovely Andrea*

2007
Video
imagine din expoziție / exhibition view
© Hito Steyerl
Photos: Julia Zimmermann

Statutul reprezentării, indecis între documentar și ficțiune, hrănește simbolistica reprezentărilor culturale și a dorințelor private. Simbol al relațiilor interumane, precum și al globalizării, nodul devine un instrument de analiză al micro-politicii, interpelând fetișismul vizual ce generează dorința de dominație asupra femeii.

The status of representation, which is unclearly documentary or fictional (/ be it either documentary or fictional), empowers the symbolic of cultural representations and of private desires. As a symbol of inter-human relations, and one of globalization as well, the knot becomes an instrument for analysing the micro-politics by questioning the visual fetishism that generates the wish to dominate women.



Juan DAVILA - *The Arse End of the World*

1994
ulei și colaj pe pânză / oil and collage on canvas, 240 × 305
© Courtesy Juan Davila; Kalli Rolfe Contemporary Art

Reprezentările eroico-istorice ale genezei statelor-națiuni se năruie sub presiunea colajului ca formă de rezistență critică: o parodie burlescă a originii miturilor identitare.

The heroic-historical representations of the origins of national states collapses under the pressure of collage as a form of critical resistance: a burlesque parody of the origins of identity myths.

exhibitional experiences



Trisha BROWN - *Floor of the Forest*

1970
instalație și performance în spațiul expoziției / installation and performance in the exhibition space
© Trisha Brown; photo Katrin Schilling / documenta GmbH

O instalație în care simbolistica nodului recompune estetic analiza politică. Un poem coregrafic dedicat comunității ca "partaj al sensibilului".

An installation in which the symbolic of the knot aesthetically recomposes the political analysis. A choreographic poem dedicated to community as a "cleavage of sensitivity".



Kerry James MARSHALL - *Single Invisible Man*

1986
pictură, acrilic pe pânză / painting, acrylic on canvas, 127 x 96, 52 cm
© Kerry James Marshall
Photo. Julia Zimmermann / documenta GmbH

Reprezentarea discretă a „negrului” diluează formele vizuale la limita stereotipului: o metaforă a insignifianței și marginalității, generate prin indiferența privirii „omului alb”.

The discrete representation of "black" reduces the visual forms close to the condition of a stereotype: a metaphor of the insignificance and marginality that are generated by the indifference of the "white man"'s look.

Ai WEIWEI - *1001 Chinese visitors, 1001 Qing Dynasty wooden chairs*
"Fairytale", 2007
Gottschalk-Hallen and municipal area of Kassel
© Courtesy Ai Weiwei; Galerie Urs Meile, Beijing–Lucerne; photo: Julia Zimmermann / documenta GmbH
Sponsored by: Leister Foundation, Switzerland; Erlenmeyer Foundation, Switzerland

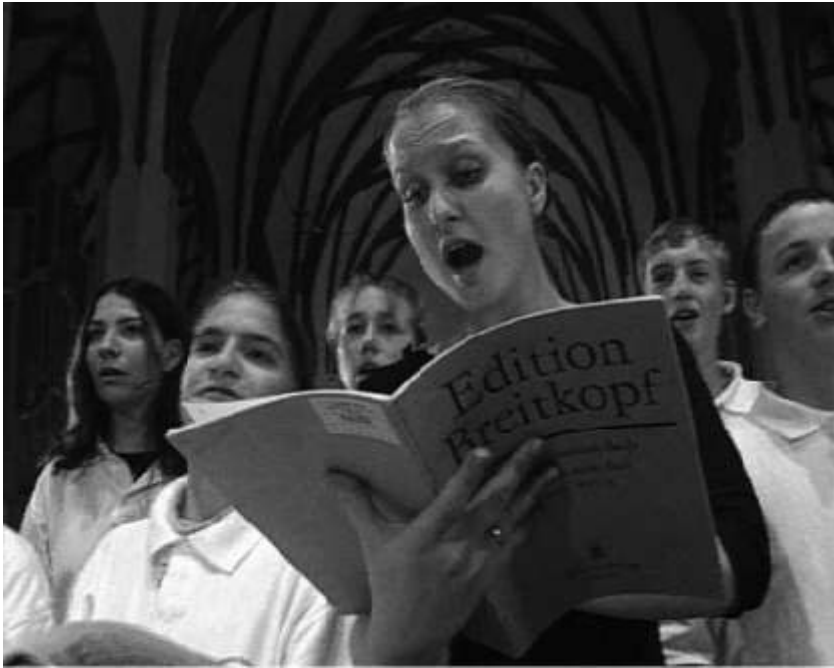


Ai WEIWEI - *Arrival of the visitors from China at the Gottschalkhallen*
"Fairytale", 2007
Gottschalk-Hallen and municipal area of Kassel
© Courtesy Ai Weiwei; Galerie Urs Meile, Beijing–Lucerne; photo: Julia Zimmermann / documenta GmbH
Sponsored by: Leister Foundation, Switzerland; Erlenmeyer Foundation, Switzerland



Două procese de educație și auto-edificare, estetică și socială, își comentează reciproc diferențele culturale în cadrele unei performative « sculpturi sociale » discretă ca formă vizibilă, dar monumentală în amploare: o invitație la medierea reflexivă a diferendului istoric, ce reactivează în viața socială formalizările unei tradiții reificate intelectual.

Two processes of aesthetic and social education and self-awareness are mutually commenting the cultural differences in the frame of a performative "social sculpture" which is discrete as visual form, but monumental in its volume: an invitation to the reflexive mediation of the historical difference that reactivates the formality of an intellectually changed tradition in the context of social life.



Artur ŽMIJEWSKI - *Deaf Bach (Singing Lesson 2)*

2003
Audio-CD
Videostills
Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 78, Jesu, der Du meine Seele; Aria Wir eilen:
chorus, mezzo-soprano Ewa Lapinška
© Courtesy Artur Žmijewski; Foksal Gallery Foundation

Un cor de oameni surzi încearcă să cânte Bach. Armonia universală, sugerată de logica partiturii – o veritabilă demonstrație geometrică a existenței lui Dumnezeu - este profund perturbată de disonanța efectului sonor. Decalajul dintre intenție și expresie impresionează prin fragilitatea comunității efemere ipostaziate – expresie a diferendului inevitabil în construirea sensibilă a comuniunii. În spațiul decalajului dintre ideal și ideologie, comunitatea își anunță permanenta posibilitate a destrămării.

A deaf people choir is trying to play Bach. Universal harmony, suggested by the coherence of the score – a genuine geometric demonstration of the existence of God – is deeply disturbed by the clashes of the audio effect. The gap between intention and expression catches attention because of the fragility of the circumstantial ephemeral community – an expression of the inevitable difference within the sensitive construction of the communion. Built in the gap between ideal and ideology, the community announces its permanent potentiality of disintegration.



Artur ŽMIJEWSKI - *Them*

2007
Video (DVD)
© Courtesy Artur Žmijewski; Foksal Gallery Foundation

Poate fi libertatea intolerantă, iar exercitarea sa, totalitară? Înregistrarea unui experiment social realizat sub forma unui workshop demonstrează capacitatea de anihilare reciprocă a ideologiilor naționaliste, evidențiind brutalitatea și violența devastatoare generată de reprezentările simbolice activate drept formatori ai identității de grup și drept mediatori ai interacțiunilor sociale. Nevroza colectivă cu note hiperbolico-paroxistice devine o alegorie vizuală a globalizării, din perspectiva disoluției vieții în comun prin reificarea investiției ideologice a sinelui.

Can liberty be intolerant and its exercise, totalitarian? The recording of a social experiment produced as a workshop displays the capacity of a mutual annihilation of the nationalist ideologies and emphasizes the brutality and devastating violence generated by the symbolic representations that function as agents of group identity and mediators of social interactivity. The hyperbolic and paroxysmal collective neurosis becomes a visual allegory of globalization that functions in the frame of dissolving the "living together" on behalf of the ideological investment of the self.

Decapitalizări: cum să transmiți o cunoaștere posibilă

Cristi NAE

[1] În ciuda evidentelor sale convingeri umaniste, a unei candid-romantice critici a modernității tehnologice și a respectului acordat rolului formator al autorității, observația lui Hans Georg Gadamer conform căreia, spre deosebire de *contemplatio* înțelegească în cadrul dominației științifice a obiectului prin cunoaștere, *theoria* și *praxis* nu sunt, la originea lor grecească, activități distincte, ci complementare, cred că este utilă în acest context. v. Hans Georg Gadamer, *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Editura Polirom, Iași, 1999, pp. 43-44; 56-61

A.C.A.D.E.M.Y. edited by Angelika NOLLERT, Irit ROGOFF, Bart de BAERe, Yilmaz DZIEWIOR, Charles ESCHE, Kerstin NIEMANN, Dieter ROELSTRAETE, Frankfurt / Main, Revolver, 2006, 280 p.

Ce este o academie?

Ce este, în fond, o Academie? Cu atât mai mult, una particulară precum cea de arte, atunci când majuscula tutelară și atributul de „frumoase” au fost concediate din discurs sau au demisionat voluntar, rămânând cu o practică a cărei cunoaștere scapă deseori astăzi dorinței noastre de instrumentalizare? Dacă prejudecata inutilității sale a fost înlăturată sugestiv prin această simplă operație nominală epuratoare, detectarea modului în care cunoașterea sa poate fi negociată în spațiul cultural rămâne o sarcină urgentă și deconcertantă.

Înainte de a răspunde întrebării privind reformarea, restructurarea sau re-configurarea practicilor artistice de lucru, se cuvine să interogăm însăși problema generării și medierii cunoașterii, odată ce deconstrucția se dovedește o antrepriză la fel de inutilă ca și opoziția anarhică față de instituționalizarea practicilor culturale, cea dintâi, prea pronunțat teoretică, riscând să accentueze hiatusul (artificial)¹ dintre teorie și practică ce continuă să amenințe soluțiile facil împrumutate ale educației pluridirecționale, participative, orientate către student, creative și bazate pe artă ca cercetare. Infiltrându-se printre *workshops*, *collaborative* sau *interdisciplinary research*, *project-based learning*, *creative writing* și masa studiilor culturale cu care curricula academică se mândrește astăzi, educatorul ca simplu lucrător cultural se trezește astfel în fața unui cuvânt a cărui istorie poartă cu sine și de la sine însemnele elitismului, conservatorismului, deseori combinate cu tradiționalism iar în formele sale acute, cu o reificată atitudine camuflată sub programe de studiu centralizate și desfășurate sub însemnele Autorității și Obiectivității.

Masivă și somptuoasă, prezența fizică a instituției este pe negândite plasată funcțional și operațional de obicei undeva între Muzeu și Administrația Publică. Modernitatea, care îi legitimează autoritatea și în cadrele căreia își celebrează triumfal reîntoarcerea, o apropie pentru anumite priviri de ideea de sistem. Dacă sunteți, prin urmare, istoric sau filosof, o veți înțelege ca pe o întrupare organică a principiului totalizator al sistemului. Mai puțin frecvent, dar deloc neglijabil, instituția academiei mai înseamnă și distribuția virtuală a potențialilor lucrători pe piața de muncă, negocierea cererii și a ofertei, regularizarea schimbului simbolic și corectarea inflației. Va fi, în consecință, un

sistem economic și politic de control, bazat pe achiziția și redistribuirea capitalului simbolic.

Și totuși, a înțelege ce este o Academie devine necesar mai ales atunci când instrumentalizarea gândirii critice în formele pe cât de goale pe atât de emfatic-subversive ale alternativei este pusă în fața întrebării fruste „ce este de făcut?”. Care este relația dintre practicile artistice, cunoașterea pe care o produc în propriul praxis și instrumentalizarea sa academică? Alături de problema autorității, întrebările de mai sus constrâng modernitatea luminilor să declare necesitatea ca spațiul public și cel instituțional să se deschidă în câmpul comun, agonal și disjunct, al unei autentice cunoașteri reflexive. Cunoaștere despre care, în termenii lui Irit Rogoff, nu se poate gândi în termenii opțiunii pentru o metodă de a obține un scop predeterminat, ci ai generării unei conștiințe critice care își problematizează scopurile, recunoscând simpla necesitate de a umple o lipsă de cunoaștere fără a ști dinainte ce forme de cunoaștere sunt disponibile.²

Un asemenea câmp de investigație este serios explorat de colaboratorii *reader*-ului *A.C.A.D.E.M.Y.* editat în special de Angelika Nollert și Irit Rogoff, în colaborare cu Bart de Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche, Kerstin Niemann și Dieter Roelstraete, conținând texte și eseuri vizuale care declină atributele unei „cunoașteri” transversale față de idealul (auto) edificării (Bildung) cu care modernitatea luminilor a înzestrat și reprezentat subiectivitatea (umanistă) a individului, chestionând neconținut consecințele și presuposițiile instituționalizării sale.

A.C.A.D.E.M.Y. A opera în posibil.

Elaborând perspective singulare asupra Academiei ca ansamblu de metode, strategii și practici subsumate valorilor obiectivității, expertizei și autorității, textele *reader*-ului articulează de fiecare dată un aspect inedit al educației în relație cu practicile artistice și cu spațiul public ca sferă agonală în care este generat potențialul lor critic. Mai exact, după ce relația autor-public și-a demonstrat de mult reflexivitatea și tranzitivitatea, făcând ca rolurile să constituie poziții mobile ale unei configurații enunțiative iar autonomia practicilor artistice să devină un mit, noțiunile de practici colaborative și proiecte colective, precum și modelul instituției ca laborator și al practicii artistice ca cercetare au devenit cuvintele cheie ale recente inflexiuni a schimbului de informație și achiziționării cunoașterii ce descrie câmpul recent reconfigurat al „educației.”

Remarcabilul eseu-pilot semnat de Irit Rogoff marchează cadrele acestei discuții, recuperând academia între muzeu și universitate, spații deschise educației ca proces de generare a gândirii critice în termenii non-instrumentalizați ai posibilității. „Problema în educație în general și în educația artistică în particular, cea de care nu am început încă să ne ocupăm, nu este aceea de a specifica ce anume avem nevoie să știm și cum avem nevoie să cunoaștem, cine determină asta și cine sunt beneficiarii săi; în schimb, este o problemă ce privește cum am putea ști ceea ce nu știm încă (...) Să gândești «academia» ca «potențialitate» înseamnă să gândești posibilitățile de a nu face, a nu realiza, a nu lua ființă, în însuși miezul actelor de a gândi, a realiza, a face. Înseamnă a concedia mult din instrumentalismul care pare să meargă mână în mână cu educația.”³

La rândul său, opunându-se reificării „hegemonice” a cunoașterii pe care o generează instituția academică, Dieter Roelstraete propune lecturarea acesteia

[2] Irit Rogoff, „Academy as potentiality”, în *A.C.A.D.E.M.Y.*, ed.cit.

[3] *Ibidem*.

[4] v. Miwon Kwon, „One Place after Another”, în Erika Suderburg (ed.), *Space. Site. Intervention. Situating Installation Art*, University of Minesotta Press, 2000, pp. 38-47

[5] Pentru o descriere aproximativă a transgresiunii granițelor artă/câmp social și o evaluare etică a practicii artistice v. Maria Lindt, „Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi”, în Claire Doherty (ed.), *Contemporary Art: from Studio to Situation*, Black Dog Publishing, 2004.

ca spațiu al producției de subiectivitate, „educație de sine” printr-o recuperare a potențialului stilistic și expresiv al gestualității – deopotrivă articulare somatică a limbajului ca mediere infinită și joncțiune a eticului și esteticului în sfera public actuală, fragmentată și politic formatată. În același cadru al auto-creației de sine, eseul lui Simon O’Sullivan articulează aspectele pedagogice ale practicilor culturii vizuale în raport cu redefinirea guattariană a subiectivității – „plurivalentă și polifonică”; spre exemplu, pedagogia creativă presupune „devenirea copil” ca stază creativă a multiplicității eului ce poate fi oricând accesată prin pluralizarea „liniilor de fugă” ce ne marchează proprietatea simbolică asupra relațiilor sociale individuale, opusă freudienei „regresii”. Iar vigilența lecturii operate de Michael Hirsch internalizării criticii de către instituții prin flexibilizarea „interdisciplinară” a programelor de studiu atrage atenția asupra unui pericol latent – acela ca societatea civilă (ca dispoziție etică a deschiderii spațiului comun prin dez-individualizare) să fie pusă în cele din urmă în joc. De aceea, este remarcabilă luciditatea cu care, în fața „profesionalizării”, educația și învățarea definite empatic sunt redefinite în termenii absenței pe care o reclamă, drept atitudini și practici morale, mai degrabă decât ca politici culturale sau sociale. În fond, toate aceste eseuri redefinesc tocmai potențialul creativ al politicului.

Arta ca practică a cunoașterii – redistribuiții în câmpul social

Artistul ca cercetător și activist critic este chestionat de Dieter Lesage, prin savuroase analogii între sistemul de promovare academic și rețeaua de relații reciproce, deseori circulare, meschine sau cinice, care infuzează colectarea și conservarea capitalului social în lumea artei, limpede ilustrată de echivalența: „Expoziție personală la Tate Modern = monografie publicată la Oxford University Press”. Dacă, ieșit de ani buni din „atelier”, artistul a devenit deja un lucrător nomad în sfera socială⁴, angrenat producției și distribuției de gândire critică, contextualizare creativă și injectare de modele de gândire artistică în sfere non-artistice⁵, lipsa metodei și a neutralității raporturilor îl face incomod pentru sistemul academic, în ciuda practicilor artistice post-conceptuale în care expoziția întreagă poate echivala cu o discuție publică sau conferință, iar interviul și eseul devin forme artistice privilegiate. Dar oare nu tocmai excesul de practici conceptuale amenință figura artistului ca intelectual cu cinismul rețelei de marketing necesară oricărui proiect? Analizând intens discutata și invocata practică colaborativă, paradigmă a unei noi economii a intersubiectivității și relațiilor de grup în urma globalizării rețelelor de comunicații și a mediilor virtuale, Florian Schneider propune un lucid excurs asupra formatării scopurilor interacțiunilor pedagogice prin opoziția sa cu idealul similar, dar desuet și distinct al cooperării, bazat pe împărtășirea cunoașterii. Spre deosebire de acesta, strategia de lucru colaborativă reprezintă în fapt un sistem rizomatic și orizontal de control difuz prin interdependență, al cărui ultim efect paradoxal, asemeni sistemelor „open source”, este în fapt sporirea virtuală a cunoașterii în câmpul posibilului prin chiar activarea pur interesată și egoistă în cadrul unei rețele anonime, în care predicția și controlul proiectiv sunt imposibile datorită comportamentului instabil al sistemului. Modelului educațional al relației maestru-discipol i se substituie cel al hacker-ului-traficant de persoane, colporteur al informației capabil să penduleze între câmpurile disciplinare și să medieze în favoarea sa necesitățile celorlalți membri ai rețelei democrat-ipocrite.

Raportul dintre participare, interactivitate și auctoriat în artele performative, aflat la interstițiul dintre modelul performativelor lingvistice și cel acțional, precum și ideea „învățării prin practică”, pusă în relație cu internalizarea teoriei

critice de către practicile artistice auto-reflexive, rețin de asemenea atenția Bojanei Cvejić, iar invocarea de către Jorella Andrews, dintr-o perspectivă fenomenologică, a capacității de a produce efecte critice a materialității în sfera pre-reflexivă a conștiinței intersubiectivității, chestionează construcția comunitară, atrăgând atenția asupra paradoxalului efect de reificare datorat excesului de informație și necesității procesării sale organizate de către „student”. Între navigatorul idiosincrazic, asistat de pilotul de navigație (educator) în cadrul unei rețele deschise și fatalmente „enciclopedice” (prin urmare, infinite) și exploratorul metodic al arhivei (limitate) dirijat de cunoscătorul soluțiilor, eseul problematizează din nou pericolul ca politica relațională post-marxistă să devină un simplu instrument de legitimare ideologică neo-liberală.

Reflexiv vs. alternativ

Deși, în loc de concluzie, lectorului îi rămâne deschisă posibilitatea schimbului și a negocierii critice pe care *reader*-ul o păstrează în trama ideii educației „non-înregimentate”, *A.C.A.D.E.M.Y.* constituie un depozitar reflexiv care încearcă (și reușește) să nu se lase sedus de la fel de comodele modele „critic-alternative” analizate în calitate de potențiali polarizatori de autoritate, furnizându-i, la nevoie, și un ascutit instrument teoretic de disecție a rețetelor educaționale. După cum nota Yve Lomax, „Activitatea critică nu poate avea loc pentru un alt scop; nu se poate îndrepta către nimic altceva decât către propriul său «a avea loc», totuși, în această mișcare, trebuie să suporte nesiguranța unei exercitări lipsite de auto-presupunerea sa sau fără a ridica vreo pretenție. Totuși, suportând această nesiguranță, activitatea critică are șansa de a deveni propria sa cauză immanentă.”⁶

[6] Yve Lomax, „On bringing education to life: notes for further thought”, în *A.C.A.D.E.M.Y.*, § 4.6.

Decapitalisations: how to transfer a possible knowledge

Cristi NAE

[1] Despite his obvious humanistic persuasion, of a candidly romantic critique of technological modernity and of the respect given to the formative role of authority, I believe that Hans Georg Gadamer's note according to which, in contract with the *contemplatio* understood in terms of a scientific domination of the object through knowledge, *theoria* and *praxis* are not, at their Greek origin, separate activities, but instead complementary, is useful in this context. See Hans Georg Gadamer, *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Polirom Publishing, Iași, 1999, pp. 43-44; 56-61

A.C.A.D.E.M.Y. edited by Angelika NOLLERT, Irit ROGOFF, Bart de BAERE, Yilmaz DZIEWIOR, Charles ESCHÉ, Kerstin NIEMANN, Dieter ROELSTRAETE, Frankfurt/Main, Revolver, 2006, 280 p.

What is an academy?

Ultimately, what is an Academy? What's most, a private one, such as the arts academy, when the tutelary capital initial and the attribute "fine" have been dismissed from the discourse or have resigned voluntarily, leaving behind a practice whose knowledge often eludes today our desire for instrumentalisation? If the prejudice of its uselessness has been suggestively removed through this simple name depuration operation, the detection of the way in which knowledge may be negotiated in the cultural space remains an urgent and disconcerting task.

Before answering the question concerning the reformation, restructuring or reconfiguration of the artistic work practices, we ought to question the very issue of knowledge generation and mediation, once deconstruction proves to be an endeavor as useless as the anarchic opposition to the institutionalisation of cultural practices, the former seems to be too theoretical and risks to deepen the (artificial)¹ hiatus between theory and practice that continues to threaten the facilely borrowed solutions of pluri-directional, participative, student-focused and creative education based on art as research. By infiltrating himself/herself among workshops, collaborative or interdisciplinary research, project-based learning, creative writing and the wealth of cultural studies the academic curriculum boasts nowadays, the educator as a simple cultural worker finds himself/herself facing a word whose history bears with itself and in itself the marks of elitism, conservatism, oftentimes combined with traditionalism, and in its acute forms, with a reified attitude camouflaged under study programs that are centralized under the insignia of Authority and Objectivity.

The massive and sumptuous physical presence of the institution is usually unwittingly placed, in terms of function and operation, between Museum and Government. Its modernity, which legitimizes its authority and in whose frameworks it triumphantly celebrates its return, makes it appear to some eyes as closer to the idea of system. Therefore, if you are a historian or a philosopher, you will understand it as an organic embodiment of the system's totalising principle. Less commonly, but to a not at all negligible extent, the institution of the academy also means the virtual distribution of potential workers in the labor

market, the negotiation of offer and demand, the regularisation of symbolic exchange and inflation correction. It will be, therefore, an economic and political system designed to control, based on the acquisition and distribution of a symbolic capital.

However, it becomes necessary to understand what an Academy is especially when the instrumentalisation of critical thinking in the forms of the alternative, which are as empty as they are emphatically subversive is confronted with the blunt question "what is to be done?". What is the relation between artistic practices, the knowledge they produce in their own praxis and its academic instrumentalisation? Together with the issue of authority, the questions above force the modern enlightenment to declare the need for the public and institutional space to open towards the common, agonal and disjunctive space of an authentic reflexive knowledge. A knowledge which, in Irit Rogoff's terms, cannot be thought in terms of an option for a method of reaching a pre-determined goal, but instead in terms of generating a critical awareness that problematizes its goals, recognizing the simple necessity of filling a knowledge gap without knowing beforehand what forms of knowledge are available.²

Such an investigation field is thoroughly explored by the co-authors of the reader *A.C.A.D.E.M.Y.* edited mainly by Angelika Nollert and Irit Rogoff, in cooperation with Bart de Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Esche, Kerstin Niemann and Dieter Roelstraete, containing texts and visual essays that decline the attributes of a transversals "knowledge" in relation to the ideal of (self) edification (*Bildung*) with which modern enlightenment has equipped and represented the individual's (humanistic) subjectivity, constantly challenging the consequences and assumptions of its institutionalisation.

A.C.A.D.E.M.Y. Operating in the realm of the possible.

By elaborating singular perspectives on the Academy as an ensemble of methods, strategies and practices subordinated to the values of subjectivity, expertise and authority, the texts in the reader articulate each time an original aspect of education in relation with artistic practices and the public space as an agonal sphere in which their critical potential is generated. More precisely, after the author-public relation has long proven its reflexivity and transitivity, and has caused the roles to become mobile positions of an enunciative configuration and the autonomy of artistic practices to become a myth, the notions of collaborative practices and collective projects, as well as the model of the institution as a laboratory and of the artistic practice as research have become keywords for the recent shift in the information exchange and knowledge acquisition that describes the recently re-configured field of "education".

The remarkable pilot essay signed by Irit Rogoff marks the framework of this discussion by recovering the academy between the museum and the university – spaces that are open to education as a process of generating critical thought in the non-instrumentalised terms of possibility. "The question in education in general and in art education in particular, the question that we have not yet begun to deal with, are not that of specifying what we need to know and how we need to know it, of who determines this and who benefits from it; instead it is a question regarding how we might know what we don't yet know how to know. (...) "thinking academy as potentiality is to think the possibilities of not doing, not making, not bringing into being at the very center of acts of thinking, making and doing. It means dismissing much of the instrumentalising that seems to go hand in hand with education (...)." ³

[2] Irit Rogoff, "Academy as potentiality", in *A.C.A.D.E.M.Y.*, ed.cit.

[3] *Ibidem*.

[4] v. Miwon Kwon, „One Place after Another”, in Erika Suderburg (ed.), *Space. Site. Intervention. Situating Installation Art*, University of Minesotta Press, 2000, pp. 38-47

[5] For an approximate description of the border crossing between art and social field and an ethical assessment of artistic practice, see Maria Lindt, “Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi”, in Claire Doherty (ed.), *Contemporary Art: from Studio to Situation*, Black Dog Publishing, 2004.

In his turn, opposing the “hegemonic” reification of knowledge the academic institution generates, Dieter Roelstraete proposes its reading as a space of subjectivity production, “self education” through a recovery of the stylistic and expressive potential of gesturality – at the same time a somatic articulation of language as infinite mediation and merger of the ethic and the aesthetic in the present public sphere that is fragmented and politically formatted. In the same terms of self-creation, Simon O’Sullivan’s essay articulates the pedagogical aspects of the visual culture practices in relation to the Guattarian redefinition of subjectivity – “multivalent and polyphonic”; for example, creative pedagogy presupposes the “becoming child” as a creative state of the multiplicity of the self, which can be accessed at any point in time by pluralizing the “lines of flight” that mark our symbolic ownership of individual social relations, opposed to the Freudian “regression”. And the vigilance of the reading operated by Michael Hirsch on the internalisation of critique by institutions through the “inter-disciplinary” flexibilisation of study curricula draws attention on a latent danger – that of the civil society (as the ethical disposition of opening the common space through de-individualisation) being ultimately endangered. Therefore, the lucidity with which, when facing “professionalization”, education and learning defined empathically are redefined in terms of the absence they assert as moral attitudes and practices rather than cultural or social policies, is remarkable. Ultimately, it is precisely the creative potential of the political that all these essays redefine.

Art as knowledge practice – redistributions in the social field

The artist as a researcher and critical activist is called into question by Dieter Lesage, using delectable analogies between the academic promotion system and the network of mutual relations, often circular, petty or cynical, which infuse the accumulation and conservation of social capital in the art world, explicitly illustrated by the equivalence: “You make a solo exhibition at Tate Modern: it’s like publishing a monograph at Oxford University Press.” Having left since many years the “studio”, the artist has already become a nomad worker in the social sphere⁴, engaged in the production and distribution of critical thought, in creative contextualisation and in the injection of artistic thinking models in non-artistic spheres⁵; however the absence of a method and of the neutrality of relations makes the artist intractable for the academic world, despite the post-conceptual artistic practices in which the entire exhibition may extend to a public discussion or conference, and the interview and the essay can become privileged art forms. But isn’t it precisely the excess of conceptual practices that threatens the artist’s status as an intellectual with the cynicism of the marketing network necessary to every project? By analyzing the intensely discussed and often-invoked collaborative practice, a paradigm of the new intersubjectivity economy and of the group relations following the globalization of communication networks and virtual media, Florian Schneider proposes a lucid digression on the formatting of pedagogic interaction goals by setting it against the similar, but obsolete and distinct, ideal of cooperation, based on knowledge sharing. In contract to this, the collaborative work strategy is in fact a rhizomatic and horizontal control system, diffused through interdependence, whose ultimate paradoxical effect, similar to the “open source” systems, is actually the virtual enhancement of knowledge produced in the realm of the possible that is activated by the very participation, purely out of interest and selfishness, in an anonymous network, in which forecasting and preventive control are impossible due to the unstable behavior of the system. The master-disciple educational model is replaced by that of the hacker-human-trafficker, the colporter capable of swinging between disciplinary fields and mediating in

his favor the needs of the rest of the hypocritically-democratic network members.

The relation between participation, interactivity and auctoriality in the performing arts, lying on the border between the model of linguistic performatives and the actional one, as well as the idea of “learning through practice”, placed in relation to the internalisation of critical theory by the self-reflexive artistic practices, get Bojana Cvejić’s attention, and the treatment given by Jorella Andrews, from a phenomenological perspective, to the ability of producing critical effects of materiality in the pre-reflexive sphere of intersubjectivity awareness, challenges the community construction, signalling the paradoxical effect of reification caused by the excess of information and by the need of its organised processing by the “student”. Between the idiosyncratic navigator, assisted by the pilot (the educator) within an open and unavoidably “encyclopedic” (and therefore infinite) network, and the methodical explorer of the (limited) archive, directed by the one who knows the solutions, the essay problematizes again the danger that the post-Marxist relational politics may become a simple instrument of neo-liberal ideological legitimization.

Reflexive vs. alternative

Although, instead of a conclusion, the lecturer is left with an open possibility for exchange and critical negotiation that the reader preserves in the fabric of the idea of “non-regimented” education, *A.C.A.D.E.M.Y.* is a reflexive depository that tries (and succeeds in doing so) not to allow itself to be seduced by the similarly comfortable “critically-alternative” models analyzed as potential authority polarization factors and provides, when needed, a sharp theoretical instrument for dissecting the educational networks. As Yve Lomax wrote, “Critical activity cannot take place for the sake of something else; it cannot go towards anywhere else than its own taking place, yet in this movement it has to bear the insecurity of taking place without self-presupposition or indeed a claim. However, in bearing this insecurity, critical activity has the chance to become its own immanent cause.”⁶

[6] Yve Lomax, “On bringing education to life: notes for further thought”, in *A.C.A.D.E.M.Y.*, § 4.6.

