

Balkon

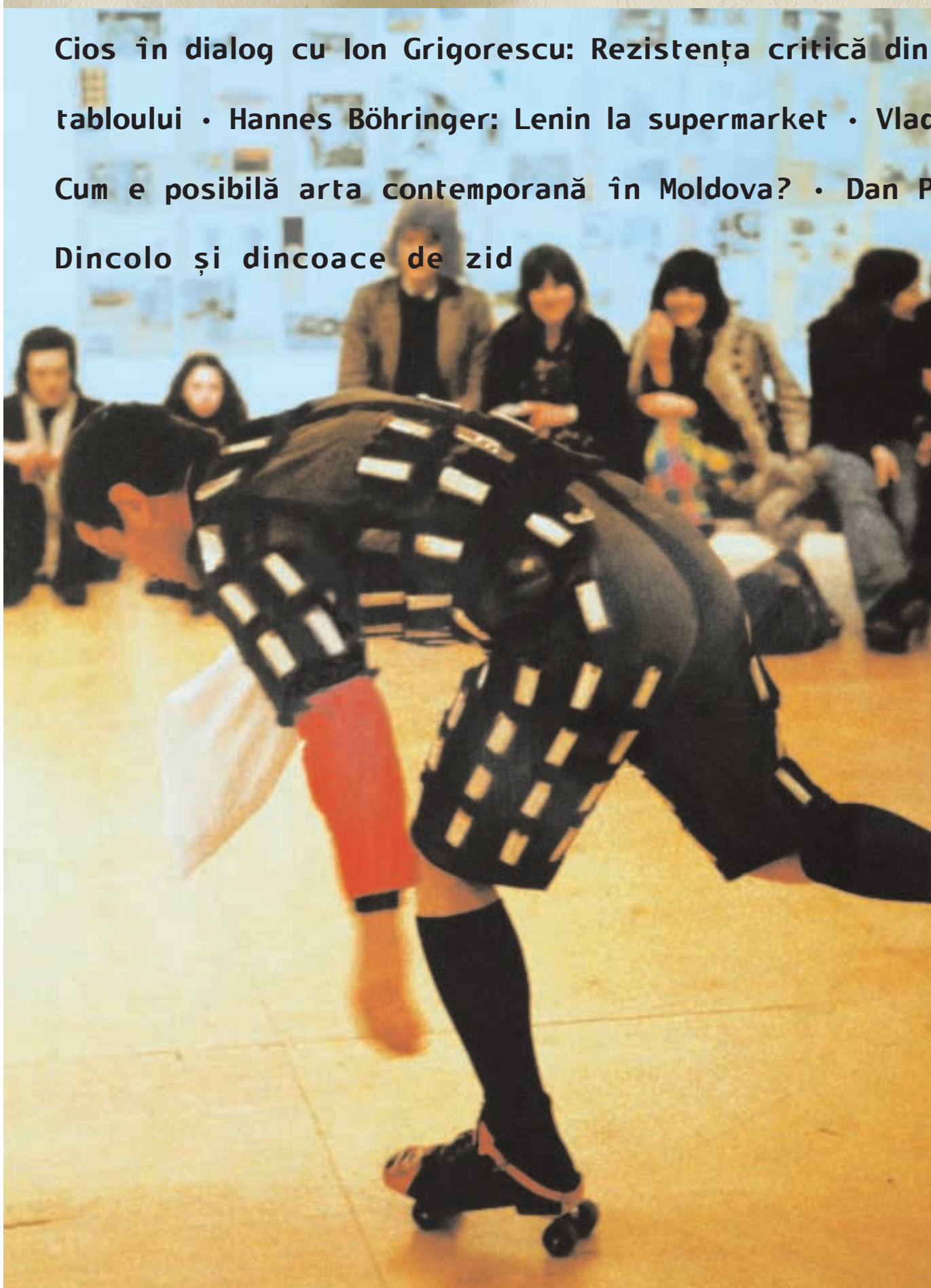
J. A. Tillmann: Operații verticale • Ileana Pintilie: Acționismul în
România în anii '60-'70 • Robert Fleck: Acționismul vienez •

Hermann Nitsch: pentru o teorie a teatrului *orgia mysterium* • Irina

Cios în dialog cu Ion Grigorescu: Rezistența critică din interiorul
tabloului • Hannes Böhringer: Lenin la supermarket • Vladimir Bulat:

Cum e posibilă arta contemporană în Moldova? • Dan Perjovschi:

Dincolo și dincoace de zid



No 2
martie '00, revistă de artă contemporană, Cluj, România

Preț 29 000 Lei

t r a n s a r t e x p r e s	
Balkon No 2	marie'00
P O Ș T A R E D A C Ț I E I	
Lubiți domni de la „Balkon” (Balkon) Revista dvumea noastră e foarte bună, foarte necesară cred acum, în context românesc și vreau să vă felicit din inimă pentru un document splendid și poate chiar savant. Multumesc pentru primul număr. Mi-ați făcut o onoare specială trimițându-mi-l. Cu oarecare tristețe însă „vă raportez” că editorialul de bază despre „Experiment” „cărat în spate de năstrusnicul logocentrist inveterat Erwin Kessler mi s-a părut greoi, ultraincălțat și confuz. Cuvîrșitoarea, vertiginoasă, mesianică lui panoramică vedere peste 30-40 ani de „experiment” este academico-zbirnitoare. Termenii și perspectiva limbajului său oscilează între o morfologie de doctorat studento-infantilo-bombastic și orbeală. Acea orbecărie caracteristică literalismului (al cei-și obsedat de fapte luate din ziare, reviste și poze). Nu este deloc proaspătă sau împropăștântă pentru că n-are mai deloc! ... îi lipsește cu desăvîrșire simpatia (celui ce simte), este mentalistă! Analiza lui e o pseudo-analiză pseudo-dialectică, ideologizantă și incunună de drastice și deviaționiste, tendențioase interpretări. Dl. Kessler însuși este „experimental” cu clasificările, definițiile și criteriile cu care jonglează. Gafele cele mai deochete sînt vizibile în micuta analiză pe obiect (sau performanță, (acționism)) care de fapt lipsește sau îl depășește cu totul. Este mult prea ușor să dărimi, să demolezi sau să distrugi, ca să nu zic să „cutremuri” mica mitologie de artist în lumină comparativă cu occidentalul sau cu logica domeniilor tari cum sînt FLUXUS, Beuys, sau conceptualitatea din spatele lui Piero de la Francesca. Este mult mai elegant însă și mai subtil-răfinat a demonstra justa valoare a experimentului în lumini de evenimente slabe; post-Freudianiste post-strukturaliste, adică deconstrucție – o aducere în transepstel! Texte, texte... Erwin Kessler nu <i>crede</i> în ce vede pentru că nu-i destul de <i>orb</i> ca să pipăie! El „vede” cu mentalismul său bibliofil, didactico-sloganist. (Trăiască academia care omoară poezia!) Textul lui Kessler este un pseudo-text pus la cale, predigerat, de ideologii și speculații sociologiste. Dacă vreți alternative ne-academice căutați minți mai religioase și mai umile un pic. Documentarea, lecția de-acasă, percepția și interpretarea obiectului său de studiu este superficial-reductivă, atunci cînd este... Conceptul psîho-sociologic este mult prea dogmatic în momentul cînd Kessler se „întînește” cu acțiunea, sau obiectul virgin, nealterat încă cultural; rezultat din păcate o buclă interpretativă pre-digerată, dogmatică, prea schițoidă căreia îi lipsește orice flexibilitate. În loc de chirurgie fină (care acum se face și cu laserul) Kessler ne oferă ortopedie sîngeroasă ș alifii pentru bătuți. Cu o grabă neuraștenică el debordează, categorisește sau propune „o corporație pentru experimentalismul autohton” ..., „conjugală”, „conjuring” sau „glosind” în limitele vitezometrelui său incontrolabil. Ce se poate face cu atîta dinamică-nvirtine! (în jurul propriiei cozi). Domnul Kessler are nevoie urgentă de o acuplare, de un raport de diagnosticare și dialog. Lăsat singur, discursul său devine monomaniacal. Si ca să închei mica mea deliberare, vreau să-l înștiințez pe Domnul Kessler atî și pe cititorii revistei Balkon, că acum chiar la trecerea în anul 2000 aici în Londra unde lucrez de 30 de ani, mai precis la Galerile Tate, s-a hotărît în sfîrșit, achiziționarea a circa 12 lucrări de artă polipabilă și tactică (vezi manifestul) construite și deconstruite (tot de mine) la București și Edinburgh între 1968- 1974 (vezi „Grupul de Artă Generativă”, activ 1972-75) ale eu-lui și hiperanaliza (atomizare celulară) prezentei prin „crucificarea” figurativului; profilul omului (vezi mîntuirea și minuirea hyphen-ului). Tot la Tate la arhivă se vrea achiziționarea arhivei mele pe distanța și „urmele” a 30 de ani 1970-2000, evoluția și desfășurarea conceptelor de „experiment” balcanoid pînă-n sculptura convertibilă, catolică, geometrii, conglomerabila și Hyphen. S-ar putea ca Domnul Kessler însuși să găsească ceva relevant în inovaoare și în „experimentele mele înșalate cu performance” în acest gest posesiv dar desigur și gestant, chiar la o distanță improbabilă. Pentru că personal rămîn la credința că un simplu experiment, uneori, e doar „urma” unor „fapte mari”, în viitor ... (În copilărie ascultam biecele pocnind, cu ceva măiestrie sficiutul lor, (ca la plugușoare)) îmi evoca poate vîrtejuri (tornado) ce vor fi să vină. Cu salutări cordiale Paul Neagu Londra, 17. I. 2000.	
Consider că a sosit momentul să exprim câteva considerații care implică și a luare de atitudine față de ceea ce e acreditat și promovat oficial drept artă vizuală contemporană românească, implicînd autorii operelor, atitudinea, concepția și maniera lor de creație precum și imaginea și contextul pe care-l creează critica oficială. Reflecțiile, argumentele și ipotezele cu care voi opera îmi aparțin în mare parte, dar îmi rezerv și dreptul de a exprima o seamă de idei, observații și păreri care circulă liber în discuțiile firești dintre colegi de breaslă. M-am simțit îndemnat să elaborez acest text odată cu satisfacția legitimă pe care mi-a oferit-o apariția remarcabilei publicații de arte vizuale „Balkon”, deopotrivă act de cultură și bijuterie din punctul de vedere al calității tehnoredactării și tiparului, așa cum doar visam că vom vedea o publicație periodică de specialitate de înaltă ținută. Multumim, din punctul de vedere al artiștilor din țară și felicitări! Mă prevalez chiar de articolul care deschide revista ca și declarație de principii elaborat de comitetul de redacție și unde se stipulează faptul că vor fi găzduite în paginile ei opinii care să reflecte diversitatea de atitudini într-o manieră deschisă, alternativă în sensul în care se dovedesc relevante pentru direcțiile de cercetare a fenomenologiei atît de diverse ale artelor vizuale contemporane. Consider simptomatic faptul că publicația apare la Cluj și nu la București, fiind declarativ una de deschidere europeană, o întreprindere ambițioasă care găzduiește articole cuprinzînd opinii ale unor critici și curatori consacrați. Poziția artiștilor români față de arta modernă și cea contemporană s-a rezumat îndeobște la două atitudini pe care le putem discerne din creația lor – polare, categorice, ireconciliante, exprimate cu obstinție. Una de negare, de respingere a formelor, valorilor, curentilor în circulație, de așezare cumințe și comodă în orizontul reluării fără sfîrșit a unor forme sigure, deja acreditate, sincronizate cu gustul întîrziat iremediabil al publicului consumator. Cea de-a doua atitudine e a celor neliniștiți, preocupați de avangardă, de secvența contemporană de articulare a limbajului vizual, de alte orizonturi și consacrare în Europa, de asimilare cu orice preț, chiar cu riscul alterării propriiei identități a formelor și conceptiilor plastice oflate în circulație. Între cele două atitudini s-a petrecut și se petrece procesul de provincializare al artelor vizuale românești. Într-o societate care nu a avut niciodată în mod deosebit, iar azi mai puțin decît oricînd respectul pentru oamenii ei remarcabili, elitele au fost și sînt create și promovate, în condițiile în care oricum prea puțini sînt cei preocupați de criterii valorice autentice, de către grupuri bazate pe afinități de interese conjuncturale, în bună tradiție balcanică definitorie din pînăcîntre viața noastră socială, politică, culturală. Între ațîia chemați, puținii aleși n-au reușit decît dacă s-au format peste hotare, exilați, ca Brăncuși, Brauner, Horia Damian, Apostu, Plavîn. Indiscutabil sîntem „beneficiarii” unui context instituțional care asigură perpetuarea acestei stări de fapt, politica culturală nu a fost și nu este o prioritate în România, iar cea care se face este una o intereselor meschine, promovate de	
înalți funcționari fără altitudine morală și intelectuală, nepreocupați de perspectivă ci de justificarea căpătuielii lor și a propriului clan. E înutil să comentăm ierarhiile de valori constituite prin prisma politicii culturale oficiale – dar putem considera ca relevantă mutația care s-a produs după 1989, spre promovarea unor opere și artiști care se legitimează prin apartenența ca și concepție formală la avangarda contemporană. Se pare că nu e suficient. Participările acestor artiști români în străinătate, cu eouri și cronici călîie, plicticoase sau cel mult politicoase nu sînt de natură să multumească sau să entuziasmeze. Nici o voce distinctă, nimic care să-i individualizeze, nimic notabil. Un fel de instituționalizare a zădărniceii pe lingă o totală lipsă de respect pentru imaginea artei românești, un obiectiv care ar trebui tratat cu mai mult respect și responsabilitate. Un aspect asupra căruia s-ar cădea să medităm este acela al unei incapacități exasperante a artiștilor români și a acelor a-și promovează de a ne asuma și valorifica tradițiile culturale, identitatea proprie și alternativele la contemporaneitatea fenomenului artelor vizuale, așa cum o fac de jo alți reprezentanți ai unor culturi mai puțin cunoscute. Pentru îndreptarea acestei stări de fapt ne-am putea propune cîteva cîi de acțiune care sugerează într-o primă etapă modificarea perspectivei și stabilirea unui dialog necesar. O lungă perioadă de absență de pe scena internațională ne-a făcut să pierdem capacitatea de a participa la cîteva secvențe importante care au dus la mutații semnificative în cadrul dezvoltării artei contemporane. Încercînd să recuperăm din mers ne așezăm cu obstinție într-o poziție secundară, ilustrînd încoerent etape deja depășite, neîndrăznînd să ne afirmăm identitatea distinctă. Am putea începe prin a studia direcțiile actuale de cercetare a secvenței de dezvoltare a limbajului vizual, a ariei de investigații conceptuale, a problematicii abordate și exprimate ori traduse prin intermediul actului artistic contemporan, a structuri, inserției sociale și adevărîi acestuia la fenomenologia contemporană. Necunoașterea și asumarea unor aspecte relevante, secundare sau tranzitorii a dus la promovarea unor alternative românești nesincronizate cu cercetările contemporane în cadrul unor manifestări internaționale și implicit la discursuri neconvingătoare, marginale sau lipsite de originalitate și substanță. Curatorii precum și exponenții critici și teoriei de specialitate ar trebui să reflecteze mai serios asupra problemei relației dintre globalitatea fenomenului artei contemporane la nivel mondial și indentificarea unor alternative românești emergente organice din tradiția și profilul nostru cultural, bogat și original și prin confluența multiculturală pe care o exprimă, din realitățile și aspectele care ne-ar putea identifica distinct. Se întrevăd două aspecte operative în acest sens. Pe de o parte curatorii să-și manifeste disponibilitatea spre lărgirea perspectivei spre o percepere mai completă a multitudinii de discursuri plastice individuale care există dincolo de zidurile tradiționale ale „miticului” București, loc privilegiat și unic rezervor acreditat oficial al valorilor reprezentative ale artei românești, situație permanentizată din evidente rațiuni ținînd de comoditate și lipsă de altitudine morală și spirituală, în bună tradiție levantină. Pe de altă parte ar trebui organizate și mediatizate corect în cadrul comunității artiștilor din toată țara concursuri de proiecte pentru manifestări expoziționale, participarea masivă la acestea, dublată de întîlniri și dezbateri ale unor tematici concrete, avînd cu certitudine șanse reale de a îmbunătăți atît calitatea acestor manifestări cit și o emulație menită să cristalizeze alternative coerente. Un alt aspect definitoriu al actualității fenomenului artelor vizuale contemporane, reflectînd complexitatea și rezonanța socială a acestuia îl reprezintă existența și dezvoltarea sincronă a unor formule stilistice de o varietate deconcertantă în cadrul discursului artistic. Alături de avangardă șiți afirmă viabilitatea discursuri tradiționaliste sau alte care ilustrează resursele practic inepuizabile de traducere sensibilă a raporturilor cu o realitate atît de diversă. Am avut ocazia să studiez la fața locului Bienala de la Veneția 1999, moment din care am descifrat o mutație în atitudinea privind existența unui conflict ireconciliabil, cultivat și pus în evidență consecvent în ultimul secol, între avangardă și restul formulelor de manifestare artistică. Poate că pragul psihologic pe care îl presupune trecerea într-un nou mileniu mă face să afirm că într-o societate deschisă spre multiculturalitate, cu publicuri diverse așezate într-un orizont de așteptare caleidoscopic, orice tip de demers artistic își află legitimitatea. Veneția ca și manifestare de amploare oferă o panoramă semnificativă sub aspect cantitativ și al diversității discursurilor individuale, dar și un foarte bun prilej de a reflecta și concluziona asupra relațiilor ce se stabilesc între diversele atitudini care constituie corpul eterogen al Bienalei. Fără să-mi propun cu acest prilej o expunere cu acest subiect, mă rezum la afirmația că dincolo de diversitatea de alternative care constituie însăși substanța acestei manifestări ce se dorește cit mai cuprinzătoare pentru ilustrarea unei fenomenologii atît de complexe calitative, valoarea de referință, relevantă din punctul de vedere al forței cu care operele comunică nu țin cu necesitate de gen sau specie (categorii), instalarea în avangardă din punctul de vedere al mijloacelor operative, cu medii sau materiale, ci de coerența intrinsecă a discursului, dincolo de cumîntenie, tradițional, soc, ampleare sau inovație tehnologică operele sînt sau bune sau mediocre. Preocuparea sistematică de a utiliza noi tehnici, medii și materiale în cadrul discursului artistic asociate cu preocuparea unor zone de operare într-o manieră sincretică sau operațională la granița dintre limbaje instalate în locuri devenite comune ca ordinatorul, imaginea video sau internetul, atenuarea atitudinii de surpriză sau reacție, a socului de toate tipurile produs de dimensiune, amplitudine sau asocieri de obiecte, medii sau structuri vizuale așa cum avangardele ultimului secol ne-au obișnuit, sînt compensate semnificativ prin alternative în care operarea expresivă cu medii, tehnici și materiale mai degradă tradiționale repun în discuție scriitura și structurile formale personalizate, reprezentarea, resursele tradițiilor, dimensiunea umană, empatia cu opera. Mi-a oferit un subiect de reflecție o discuție avută la Cluj cu Robert Fleck, binecunoscuta personalitate în lumea criticii și teoriei artei dar și în calitate de curator al unor manifestări importante, care și-a exprimat convingerea că pictura ca și gen dovedește resurse care-i vor asigura revenirea într-o poziție preminentă în contextul imediat următor al artei contemporane. Prin mutații subtile dar semnificative, ca și reflex al capacității artelor vizuale de a se adapta socialului, reflectînd aspecte estetice, sociale, politice sau economice ale timpului nostru asistăm la redefinirea teritoriilor, elementelor, genurilor sau autorilor considerate a fi reprezentative pentru arta contemporană. Rolul activ îl au curentelee de opinie și interesele financiare promovate de curatorii și galerii din marile centre consacrate – New York, Paris, Köln, Londra, Milano, Tokio, marile țiguri de artă, organizatori pavilionelor naționale ale marilor bienale, fundațiile de artă contemporană, marile muzee. De asemenea politica culturală promovată cu abilitate de către unele foruri culturale naționale, în special ca reflex al stutului financiar dar și prin intermediul unui management foarte bun al resurselor – utilizînd forța cu care vectorul cultural e capabil să creeze imaginea în context internațional. Curatorii români ar trebui să devină conștienți de responsabilitățile și oportunitățile care rezultă din aceste stări de fapt și să facă efortul de a-și asuma rolul care le revine în precizarea identității și promovarea unei mai bune și cuprinzătoare imagini a artei românești – căutînd, identificînd, provîncîd și nu doar găsînd și justificînd.	
BUCUREȘTI SORIN ILFOVEANU Muzeul Național de Artă al României 6 ianuarie – 16 februarie	
	
MIHAI COMAN – Misterium Galeria Gallia 25 ianuarie – 25 februarie	
SĂPTĂMÎNILE CULTURALE „ROSTOPASCA” Florin Tudor, Nicolae Comănescu Galeria Eforie 18-31 ianuarie	
Mona Vătămanu Galeria Eforie 1-7 februarie	
	
Alina Bontas Galeria Eforie 15-21 februarie	
Angela Bontas Galeria Eforie 15-21 februarie	
Alina Buga Galeria Eforie 22-28 februarie	
Gorzo Dumitru Galeria Eforie 1-7 martie	
VASILE TOLAN Deceniul X – pictură, grafică, obiect Galeria Etaj 3/4 2-30 martie	
	
VIA BUCUREȘTI Tineri artiști din Iași Instalații, performance Galeria Eforie, Atelier 35 7-25 martie	
LÁSZLÓ MÁTYÁS Centrul Cultural al Republicii Ungare 6 martie – 6 aprilie	
CLUJ NAGY ANNA MÁRIA News Sculpture Glass Galeria Veche Piața Unirii nr. 14 8 decembrie 1999 – 1 ianuarie 2000	
CRISTINA GAGIU – pictură Galeria Veche Piața Unirii nr. 14 17 –29 ianuarie	
DOMINIC HISLOP Protokolli Studio de Artă Contemporană Str. Tâietura Turcului nr. 4 9-23 martie	

Editată de: IDEA Design & Print Cluj Str. Paris 5-7 3400 Cluj-Napoca Tel.: 064-194634; 431661 Fax: 064-431603 e-mail: redactia@balkon.ro	
Director: TIMOTEI NADĂȘAN	
Redactori: ALEXANDRU ANTIK ALEXANDRU POLGĂR ALEXANDRU VLAD	
Concepție grafică: FERENC ELN TIMOTEI NADĂȘAN	
Tehnoredactare: LENKE JANITSEK	
Colaboratori speciali: AMI BARAK HANNES BÖHRINGER ROBERT FLECK	
Difuzare: → Rețeaua librăriilor HUMANITAS și → BUCUREȘTI: Librăria Noi → CLUJ: sedul Editurii Fotogaleria K. L. → TIMIȘOARA: IDEA Design & Print, tel.: 133329 → CHIȘINĂU: Dan Spătaru, tel.: 274081 → DEVA: George Maier, tel.: 054-627948 → MIERCUREA CIUC: Gutemberg S.R.L., tel.: 094-619159 → ORADEA: Daniel Jarda, tel.: 059-155780 → TÂRGU MUREȘ: Editura Prisma, tel.: 065-131211 → SATU MARE:	
Comenzi și abonamente: www.Balkon.ro e-mail: redactia@balkon.ro Tel.: 064-431603; 064-431661 064-194634	
Prețul unui număr: 29.000 lei Abonament pe un an (4 numere): 100.000 lei	
ISSN 1454-7872	
Revista Balkon Cluj apare trimestrial și este realizată în colaborare cu revista omonimă din Budapesta	
Redacția Balkon Budapesta Redactor șef: HAJDU ISTVÁN	
Redactori: NAGY MÁRTA SZÁZADOS LÁSZLÓ SZÍPŐCS KRISZTINA	
Concepție grafică și tehnoredactare: ELN FERENC	
Foto: ROSTA JÓZSEF	
Adresa redacției Balkon Budapesta: 1136 Budapest, Hollán Ernő u. 30. Adresa poștală: 1536 Budapest, Pf. 319. E-mail: balkon@c3.hu www.c3.hu/scripta/balkon	
Symposion	3 Kristine Stiles: Comisuri: Art-acțiunile ca obiecte 4 Ami Barak: Un <i>performance</i> poate ascunde un altul 6 J. A. Tillmann: Operații verticale. Secțiuni prin scurta istorie dar lunga tradiție a <i>performance</i>-ului
Dosar	10 Ileana Pintilie: Acționismul în România în anii ‘60–’70 17 Liviana Dan: Mild-Aktionismus Arnulf Rainer în România 18 Robert Fleck: Acționismul vinez 23 Lajos Adamik de vorbă cu Hermann Nitsch în grădina castelului său din Prinzendorf 28 Hermann Nitsch: pentru o teorie a teatrului <i>orgia mysterium</i> 30 Zoltán Sebők: Kinegrame fictive. <i>The Complete Untitled Film Stils</i>, o serie de fotografii a lui Cindy Sherman 33 Yuri Leiderman: Estetica in-exprimabilului
Dialog	36 Irina Cios: Rezistența critică din interiorul tabloului • În dialog cu Ion Grigorescu
Spații	40 Hannes Böhringer: Lenin la supermarket 43 Vladimir Bulat: Cum e posibilă arta contemporană în Moldova? 45 Jean-Luc Nancy: Imaginea – Distinctul
Scena	48 Robert Fleck: Zona 3 • Festival de <i>Performance</i>, Timișoara 49 Dan Perjovschi: Dincolo și dincoace de zid 52 Hegyi Dóra: „Orice expoziție poate crea și întări prejudecăți” • În dialog cu Bojana Pejić, despre expoziția After the Wall 54 Bálint Szombathy: Corpul est-european 60 Maria Rus Bojan: Meta(auto)portrete • Victor Man în cadrul Simpozionului Internațional „Pictura, Pictorii încotro?“, Cluj 61 Matei Bejenaru: Acasă • Instalații, intervenții, <i>performance</i> 63 Dan Zbarcea: „Acasă” – retoric? • Instalații, intervenții, <i>performance</i> 64 Călin Dan: Arhitectura unei utopii (sau dimpotrivă) • „L'autre moitié de l'Europe”, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris 66 Raluca Velisar: Rostopasca 68 Caroline Juler: Ginduri serioase și neserioase • Michelangelo Pistoletto și Hans van der Laan, două expoziții ale Institutului Henry Moore din Leeds
Carte	71 Mark A. Cheetham: Kant after Duchamp, de Thierry de Duve
Arhitectură	72 Géza Perneckzy: Viziuni construite • Arhitectura secolului XX într-o expoziție itinerantă intercontinentală

În background: Ion Grigorescu, acțiune, 1976



Lajos Adamik s-a născut în 1958 la Budapesta. A studiat germana și rusa la Universitatea Științifică „Eötvös Lóránd” din Budapesta. Redactor la Editura „Helikon” (1987–1991): Colaborator la Editura „Atlantisz” (1991–1995). Din 1995 liber profesionist, traducător. În vara anului 1998 participă ca personaj activ la acțiunea de șase zile a lui Hermann Nitsch. În prezent întocmește o antologie din textele lui Hermann Nitsch.



Ami Barak este critic de artă și curator, director al „Fond Régional d’Art Contemporain Languedoc-Roussillon” din Montpellier, Franța.



Matei Bejenaru s-a născut la Suceava în 1963. Studiază pictura la Academia de Artă „George Enescu” Iași (1996). Artist plastic și curator, organizator al festivalului de artă contemporană Periferic Iași. Din 1996 asistent universitar la Universitatea de Artă „George Enescu”.

Hannes Böhringer s-a născut la Düsseldorf în 1948. Studii de filosofie, teologie, istorie și istoria artei la universitățile din Münster, Heidelberg și Bochum. Profesor la Berlin – „Freie Universität”, „Kassel Universitât”. În prezent predă filosofie și teoria artei la „Kunstschulle Braunschweig”. Visiting professor la Paris, Budapesta, Madison (Wisconsin). Cărți publicate: *Moneten. Von den Kunst zur Philosophie* (1990), *Orgel und Container* (1993), *Was ist Philosophie? Sechs Vorlesungen* (1993), *Auf der Suche nach Einfachheit. Eine Poetik* (2000), toate apărute la „Merve Verlag”, Berlin.



Vladimir Bulat s-a născut la Chișinău în 1968. Studiază istoria și teoria artei la Universitatea de Artă București (1994); masterat în Studii Sud-Est-Europene 1998. A debutat în publicistica de artă în 1990. Autor a peste 100 de eseuri, articole și cronici plastice. Curator la cinci expoziții, organizate la Chișinău, București, Moscova. În curînd îi va apărea volumul: *O ușă abia întredeschisă* (despre arta din Basarabia între 1940–1998).

Mark A. Cheetham este profesor de istoria artei la „Department of Visual Arts of The University of Western Ontario” (Canada)



Irina Cios este critic de artă. Absolventă a Academiei de Artă București (1990), Facultatea de Istoria și Teoria Artei. Din 1995 director al Centrului Internațional pentru Artă Contemporană. Organizează numeroase evenimente internaționale de artă contemporană, participă la festivaluri internaționale de artă media și multimedia, editeaza și realizează cataloage și publicații electronice. Co-autor la *Dicționarul de termeni de artă*, publică articole și interviuri în reviste de specialitate.



Călin Dan s-a născut la Arad în 1955. Stabilit la Amsterdam. Studii de istoria și teoria artei, București (1979). Co-fondator al „subReal” (1990), cu care lucrează și în prezent. În paralel dezvoltă proiecte multi-media și scrie despre politica și economia internetului.



Liviana Dan a studiat istoria și teoria artei la București și Praga. Curator al expozițiilor *Metoda lui Hackert, anatomia după Bouchardon, Arnulf Rainer: Catastrofe și dezastre, Esprit de finesse* etc. Publică în „Euphorien”, „Artelier”, „Dilema”, „Arhitekt Design”, „22”. Critic de artă, curator al Muzeului Brukenthal din Sibiu.



Robert Fleck s-a născut la Viena. Este critic de artă și pedagog, director al programului „Post-Diplome International de l’École Régionale des Beaux-Arts de Nantes”, co-curator al „Manifesta 2” Luxembourg (1998) și curator al Biennalei din Torino (aprilie–mai 2000). Publică articole și studii în cele mai importante reviste de specialitate din Europa.

Dóra Hegyi s-a născut în 1971 la Budapesta. Istoric și critic de artă. Din 1996 este curator al Muzeului de Artă Contemporană – Muzeul Ludwig, Budapesta.

Caroline Juler este absolventă a „Courtauld Institute of Art” în 1979 cu o lucrare despre Nietzsche și Francis Picabia. A lucrat la „Scottish National Gallery of Modern Art” din Edinburgh. După 1984 este scriitor, istoric de artă și cercetător liber profesionist. În 1993 a participat la festivalul AnnArt. În 1994 a început să lucreze la „Blue Guide Romania” un proiect de lungă durată care va fi finalizat în această vară la Londra.

Yuri Leiderman s-a născut la Odessa în 1963. Este artist plastic și scriitor. Traiește și lucrează la Moscova.



Jean Luc Nancy s-a născut în 1940. Este profesor de filosofie la Universitatea „Marc Bloch” din Strasbourg, și autor a peste douăzeci de lucrări, dintre care: *L’oubli de la philosophie* (1986, tradusă în limba română la editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 1998) *La communauté desœuvrée* (1986), *Une pensée finie* (1990), *Le sens du monde* (1993), *Etre singulier pluriel* (1996) etc. Textul publicat aici va apărea în primăvara acestui an într-un volum consacrat portretului, la editura „Gallilée”, Paris.



Hermann Nitsch s-a născut la Viena în 1938. Între 1960–66: acțiuni și expoziții la Viena care au fost urmate de acțiuni penale, trei dintre ele cu închisoare. În 1998, 3–9 august, la castelul său din Prinzendorf, realizează *acțiunea de 6 zile* ca încununare a proiectului Teatrul *Orgia Mysterium*, care îl preocupă din 1956. Din 1966 pînă în prezent: acțiuni, expoziții, prelegeri și concerte în numeroase orașe din Europa, America și Australia. E prezent în cele mai importante colecții și muzee din întreaga lume.



Dan Perjovschi s-a născut la Sibiu în 1961. Artist conceptual, autor de instalații, performance și work in progress. Ziarist la revista „22”. Visiting professor la Universitatea „Duke” NC. Conferințe și workshop-uri la Universitatea „Bergen” din Norvegia, Muzeul de Artă al Universității Duke, „Belef Festival” – Belgrad, „Ludwig Forum für Internationale Kunst” – Aachen, NC „University Chapell Hill” – USA, Universitatea Brașov, Muzeul Tării Crișurilor – Oradea. Participant la „Manifesta 2” Luxembourg (1998), Bienala de la Venezia (1999).

Géza Perneczky s-a născut la Keszthely în 1936. Face studii muzicale și de istoria artei la Budapesta (1962). Istoric de artă, artist plastic, scriitor. Colaborator la „Deutsche Welle” și „Radio Deutschlandfunk” din 1970. Din cărțile publicate: *A korszak, mint műalkotás* (Epoca ca operă de artă, 1988), *A művészet vége?* (Sfîrșitul artei?, 1995). Din 1970 trăiește la Köln, Germania.



Ileana Pintilie este istoric și critic de artă, curator la Muzeul de Artă din Timișoara, lector la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest. Autoare a numeroase studii și articole despre arta modernă și contemporană românească apărute în volume și reviste de specialitate în țară și în străinătate. Curatorul festivalului de performance „Zona-Europa de Est” (Timișoara) Participă la cîteva proiecte internaționale cum ar fi: „Body and the East”, Moderna Galerija – Ljubljana (1978), „Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe, 1890–1937”, (1999–2001), „Kunstforum” – Viena, „Getty Museum” – Los Angeles, „Canadian Centre for Architecture” – Montreal.



Maria Rus Bojan e absolventă a Academiei de Arte Vizuale „Ion Andreescu” Cluj, secția grafică (1990). Curator a mai multor expoziții, printre care „Civitas Solis, Civitas Artis” – Cetatea Călnic, jud. Alba, expoziția anuală a C.I.A.C. București. Autoare a peste 30 de articole în reviste de cultură, între care *Tribuna*, *Steaua*, *Euphorien*, *Artelier*. Din mai 1999 director executiv al Centrului Cultural Sindan Cluj și al Fundației Sindon București.



Zoltán Sebők s-a născut la Subotica în 1958. Face studii de literatură, istoria artei și filosofie la Novi Sad și Belgrad. Profesor la secția intermedia a Facultății de Arte Plastice din Budapesta.



Kristine Stiles este artist plastic și profesor asociat de istoria artei la „Duke University” – SUA. Este co-autoare împreună cu Peter Selz a lucrării *Theories and documents of Contemporary Art*, „University of California Press” (1999). Este o autoritate internațională în happenings, fluxus, performance art și în arta contemporană românească. Ea este unul din pionierii cercetării deconstrucției în artă și specializată în relația traumatică – artă.

Bálint Szombathy s-a născut la Pacsér (Iugoslavia) în 1950. Poet și scriitor. Se ocupă cu scriitura poetică și vizuală: scrie eseuri, critică și studii de artă. Artist plastic cu preocupări în mail-art, graphic design, instalații, artă conceptuală și performance. A avut 16 expoziții personale. Membru fondator al grupului „Bosch + Bosch” din Subotica (1969), unul din fondatorii editurii alternative „Experimental Art Publisher” (1973), și al revistei de artă alternativă internațională „Wow” (1974). Trăiește și lucrează la Novi Sad.



J. A. Tillmann s-a născut în 1957. Studii de istorie și estetică, Budapesta (1981). Artist plastic, critic de artă, scriitor, profesor la secția intermedia a Facultății de Arte Plastice din Budapesta. A fost și este redactor la diferite reviste de cultură, edituri, și la Televiziunea Maghiară.

Raluca Velisar s-a născut în 1976. Studii de istoria și teoria artei la Universitatea de Arte București (1994–1998). În prezent muzeograf la Muzeul Național de Artă, departamentul Artă Contemporană. Ia premiul de publicistică acordat pentru anul 1999 de revista „Arhitekt Design” pentru cel mai bun text al unui tânăr critic.

Dan Zbarcea. Studii la Universitatea de Artă „George Enescu”, Iași (1992-98) și licențiat în drept la Universitatea „M. Kogălniceanu”, Iași (1997). Artist plastic, curator și referent de specialitate al Ministerului Culturii, Direcția Arte Vizuale.

Kristine Stiles

Comisuri: art-acțiunile ca obiecte*

Vreme de două decenii, am susținut că art-acțiunea (Action-Art) este, în același timp, atît prezentațională, cît și reprezentațională, metaforică și metonimică. Am evidențiat faptul că art-acțiunea a oferit o paradigmă alternativă practicilor culturale, una care a anexat modul metaforic tradițional de comunicare (bazat pe un subiect care privește și un obiect inanimat). În cadrul acestui model metonimic, corpul uman deținea potențialul necesar unui schimb între subiectivității individuale, care sporea comunicarea reprezentațională (sau metaforică) împreună cu interacțiunea prezentațională, contingentă (sau metonimică). Un astfel de model de comunicare interpersonală oferea posibilitatea unei conexiuni între subiecți și subiectivități diminuînd în acest fel alienarea născută între subiect și obiect caracteristică experienței normative și viziunii estetice. Aș dori acum să dezvolt această teorie asupra funcției și implicațiilor filosofice ale art-acțiunii astfel încît aceasta să includă și conceptul de comisură, în scopul de a oferi o explicație teoretică a dimensiunii sociale și politice a art-acțiunii.

Art-acțiunea ne atrage atenția asupra mecanismului psiho-fizic și cognitiv-intuițional care produce actul estetic și obiectele acestuia în întreaga lor plenitudine; iar obiectul ne direcționează atenția asupra acelui interstițiu care este spațiul însuși al acestei diferențe. De aceea, pentru a justifica dimensiunea socială și politică a art-acțiunii avem nevoie de o prezentare a obiectului și a felului în care, în cadrul *performance*-ului, artistul devine un obiect-acțiune al privirii. Ideea e că există o simetrie între obiecte și acțiunile umane, acesta fiind punctul critic estetic urmărit de către art-acțiune. Dar această simetrie traversează un interstițiu abstract, adică spațiul consensual dintre obiect și acțiune. Dacă acest spațiu este obiectivat, iar coerența sa marcată, atunci el poate deveni mai substanțial. Cred că termenul de „comisură” dă posibilitatea de a gândi acest spațiu al conexiunii într-un mod mult mai larg și mai teoretic. Mai mult, acesta deschide problema potențialului social și politic al unui obiect-acțiune și a relației interpersonale, de la subiect la subiect, pe care o implică.

Cuvîntul „comisură” este derivat din termenii latini *commissura*, însemnînd „a alătura”, „a pune împreună” și *committere*, însemnînd „a conecta”, „a avea încredere” și „a încredința” (din care este derivat și cuvîntul englezesc *commit*). Printre multiplele sale sensuri „comisura” se referă și la aspecte ale corpului, la despărțitura corporală dintre pleoape sau buze. Gîndite drept comisuri, obiectele rezultate din acțiuni își pot însuși polisemia și multiplele articulații ale acestui termen. În primul rînd, obiectele ce rezultă din acțiuni (obiecte-acțiune) pot semnifica în același mod în care obiectele artistice convenționale (picturi, sculpturi, asamblaje, instalații) își comunică sensul ca lucruri discrete, făcute pentru a fi privite în chip formal. Dar ce se întîmplă cu urmele folosirii anterioare pe care le sugerează multe dintre aceste obiecte? Există oare un reziduu de semnificație legat de aceste acțiuni, din care acestea derivă sau la care aceste obiecte au participat odinioară? Răspunsul este bineînțeles afirmativ. Iar el se regăsește în acest sens extins prin care obiecte-acțiuni devin comisuri, anunțîndu-și contingentă lor ca acte semnificante. Iar dacă ne gîndim la existența unei contingențe între acte semnificante intrăm în domeniul angajării (*commitment*). Voi susține ideea conform căreia art-acțiunea proiectează estetica în problematica angajamentului interpersonal, valoare pe care o consider ca fiind preeminentă în cadrul art-acțiunii.

Înțelese în calitate de comisuri, obiectele ce provin din acțiuni pot clarifica modul în care acțiunile semnifică atît ca opere de artă (ca obiecte), cît și ca modalități de a pune în relație privitorul și acțiunea într-un lanț de interdependențe. Gîndind obiectele ca fiind conectate, ca fiind comisuri, am putea crede că acțiunile care constituie comportamente artistice sînt produse pentru a fi privite în același mod în care sînt privite obiectele. În calitate de comisuri, aceste obiecte folosite în cadrul *performance*-ului trebuie înțelese ca fiind legate de comportament, care, la rîndul lui, este produs pentru a fi privit. Astfel, obiectele sînt încredințate (art-)acțiunii. Ele au menirea să funcționeze ca și conexiuni care ne reorientează înspre conceptele estetice. Obiectele ce provin din acțiuni și care sînt văzute drept comisuri, trebuie

* Acest eseu este un fragment ușor dezvoltat al lucrării Kristinei Stiles, „Uncorrupted Joy: International Art Actions” in: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, London, Thames&Hudson, 1998, pp.227–329.

înțelese ca semne ale angajării față de privitori, care apar din dorința de a comunica, proprie acțiunilor oricărui artist.

Primii artiști care au ales să facă acțiuni au sustras arta preocupărilor ei pur formale și facilității obiectului. Ei au căutat să reangajeze atît spectatorii cît și pe ei înșiși într-o experiență activă; și au făcut acest lucru prin reconectarea artei, înțeleasă ca atitudine, la comportamentul spectatorilor. Art-acțiunile și obiectele adiacente lor, se manifestă prin intermediul corpului artistului și prin circumstanțele materiale ale acestuia, orientînd spectatorul către mediul social în care s-au născut. Astfel de acțiuni vor fi apoi percepute ca obiecte-acțiuni. Prin intermediul *performance*-ului, obiectele-acțiuni transmit o informație însuflețită. Acestea ne arată că nu este niciodată suficient să contempli obiectul unei acțiuni, fără a te angaja într-o relație cu acesta. Obiectele-acțiuni îi introduc pe privitori într-o situație în care obiectul (adică artistul în acțiune) îi orientează pe spectatori spre anumite atitudini, completînd astfel cercul relației dintre subiectul care acționează, obiect și subiectul care privește.

Considerînd acțiunile în calitate de comisuri, atenția ne este orientată către determinațiile art-acțiunii și către luarea în considerare a relațiilor fenomenologice dintre act și intenție. După cum observa odinioară Ludwig Wittgenstein: „Să nu uităm că atunci cînd îmi ridic brațul, brațul va urca. Și apare problema: ce rămîne dacă disting faptul ca atare că brațul meu urcă, de acela că eu mi-am ridicat brațul?”

În termenii acestui exemplu wittgensteinian, acțiunea unui artist poate fi înțeleasă ca fiind momentul care furnizează accesul vizual către acel ceva „care rămîne dacă disting faptul ca atare că brațul meu urcă, de acela că eu îmi ridic brațul”. În timp ce acțiunile din cadrul artei ne îngăduie să apreciem, ba chiar să prețuim mai mult, obiectele, totuși există ceva mult mai semnificativ care trebuie sesizat în ceea ce privește art-acțiunea. Exemplul oferit de Wittgenstein ne cere să fim mai atenți la ceea ce rămîne după ce am distins între faptul ca atare că un obiect artistic apare și acțiunea care a produs acel obiect. Iar acesta este, de asemenea, țelul primar al art-acțiunii. Permiteți-mi să reamintesc aici următorul lucru: art-acțiunea ne atrage atenția asupra mecanismului psiho-fizic și cognitiv-intuițional ce produce actul și obiectele sale în întreaga lor plenitudine, în timp ce obiectul ne orientează înspre acel interstițiu care este spațiul însuși al acestei diferențe.

Ceea ce încerc să sugerez este că obiectele ce rezultă din acțiuni descriu modul în care prezentul este în strînsă legătură cu acel ceva care urmează după el, la fel cum viitorul e alcătuit din tot ceea ce conținea trecutul, tot care se manifestă ca fiind ceea ce devine, etapă tranzitorie între diverse stări. Valoarea fără precedent a art-acțiunii este dată de faptul că ea articulează această legătură. Dar această afirmație nu este echivalentă cu văduvirea acțiunilor de propria lor artefac-tualitate: la urma urmei, dimensiunea spre care tind aceste obiecte rămîne una estetică. Acest fenomen a fost ignorat pînă acum, iar acest lucru chiar în ciuda conștiinciozității cu care a fost analizată opera de artă – atît în termenii intenționalității, iconografiei, iconologiei sau semioticii, cît și în cei ai istoriei sociale sau cei ai receptării artei.

Acțiunea este un adevăr al artei și al vieții. Acțiunea este agentul care leagă toate actele de obiectele lor. Procesele implicate în producerea obiectelor au fost neglijate, excepție făcînd, desigur, modulele legate de problemele competenței și construcției materiale a obiectului: cum anume se fabrică o cerneală sau cum s-a perfecționat tehnica „cerii pierdute”. Această omitere este cu atît mai remarcabilă cu cît istoriile sociale ale artei au tratat munca, atît în ceea ce privește relația ei cu condițiile în care este produsă arta și cu reprezentările artistice ale muncitorului, cît și în ceea ce privește fundamentele economice ale culturii. Oricît de semnificative ar fi fost aceste perspective sau interpretări, artefactualitatea acțiunii artistice – care determină modul prin care se dezvoltuie întreaga istorie a artelor și a esteticii – a fost neglijată pînă în momentul în care artiștii înșiși și-au concentrat atenția asupra acțiunii.

Artiștii care au efectuat acțiuni ca artă, au demonstrat că artefactualitatea este doar o marcă a artei, iar nu arta în sine. În această privință, este util să ne reamintim sensurile grecești ale termenului de „estică”. Acestea includ „*aisthánesthai*” – a percepe, „*aisthêsis*” – percepere, „*aisthêtikós*” – capabil de a percepe. Astfel, în acea vreme, estetica însemna „știința cunoașterii senzoriale”, chiar dacă imediat după aceea semnificația termenului a fost restrînsă la „știință a frumosului sensibil”. Percepția în sine este, astfel, un act. Estetica reclamă luarea în posesie a ceva – a obține și a primi ceva – iar prin aceste acte ale posedării, obținem știința cunoașterii senzitive. Art-acțiunea asistă percepția în observarea intersectării dinamice dintre intenționalitate, actualitate și contextul social complex al receptării și interpretării prin care ea se manifestă. Art-acțiunea intensifică percepția și cunoașterea sensibilă.

Obiectele sînt unelte ale vieții necesare mișcării și comunicării. Obiectele conțin urmele istoriei acțiunii (vieții) din trecut spre prezent, și de la acesta către viitor. Obiectele nu sînt utilități în și prin ele însele; mai degrabă atitudinile noastre față de ele și modul de a le utiliza le fac astfel – sau nu –, în funcție de acțiunile care le fac să existe. Acțiunea în artă ar dori ca noi să le răspundem obiectelor de artă ca lucruri create de un producător în timpul unei acțiuni. De exemplu, atunci cînd vedem o ghilotină, ne vin în minte durerea, suferința, tortura, crima, pedeapsa capitală – adică acțiuni înfăptuite de către cineva asupra altcuiva. Obiectul, ghilotina, e un exemplu viu al unui obiect-acțiune pus retrospectiv în relație cu instituțiile și comportamentele umane. Dar toate obiectele funcționează în acest fel, aceasta fiind cauza pentru care le înțelegem sensul și utilizarea. Ceea ce lipsește obiectelor de artă, ceea ce artistul angajat în acțiune le restituie, este această capacitate de a pune în relație artefactualitatea înșăși a obiectului cu „a face” și „a produce”. Acel ceva pe care îl întreprind artiștii prin acțiunile lor este tocmai alterarea sensului și utilizării obiectelor, iar asta pentru a reface viziunea și, prin aceasta, acțiunea (și gîndirea) noastră în lume.

În acest sens, acțiunea în artă este, de asemenea, pedagogică. Ea instruește vizualitatea cum să ajungă înapoi la condițiile primare ale facerii și vederii, restituind experiența comunicativă dintre subiectul care produce și cel care vede. Dacă vom considera obiectele rezultate din acțiuni drept comisuri, investite cu puterea de a acționa (luîndu-și forța din simplul fapt că ele există în relație), atunci aceste obiecte vor păstra energia faptului de a fi în relație atît cu acțiunea care le originează, cît și cu receptarea lor (chiar dacă gîndim obiectele ca fiind estetizate, rîvnite ori fetișizate). Dacă art-acțiunile sînt considerate ca evenimente, produse de către o subiectivitate în vederea comunicării cu o altă subiectivitate, atunci acțiunile în artă pot fi înțelese, de asemenea, drept comisuri: angajare a artiștilor în conexiunile interpersonale. În această ordine de idei, art-acțiunea ca acțiune-obiect ne învață să ne amintim valoarea subiectului individual, ca producător, ridicînd subiecții umani deasupra obiectelor, ca valoarea cea mai înaltă.

Traducere de Adriana Bancea

Ami Barak

Un performance poate ascunde un altul

Istoria *performance*-ului e foarte recentă. El a debutat în anii ’60 și a ajuns la apogeu în anii ’70. După aceea, am constatat un recul net al *performance*-ului, ca și cum fenomenul ar fi fost trecător. Ca și cînd acest gen artistic, a cărui autonomie era problematică, și-ar fi epuizat prea devreme resursele. S-ar fi putut crede că existența sa a fost tot atît de efemeră, pe cît de generică era de regulă natura prestației sale. Se știe astăzi că termenul însuși ridica în epocă anumite dificultăți și că unii au preferat să-și numească demersurile acțiuni sau intervenții,

Roman Signer
Porträtgalerie, detaliu, 4 bidoane și 4 fotografii alb-negru, 1993 • foto: Stephan Rohner



ori chiar demonstrații. Aceasta pentru a evita apropierea termenului de origine americană, prea constrîngător, cu spectacolul viu: muzica, teatrul, dansul. Pe urmă, a mai fost și asimilarea *de facto* cu arta corporală care, ca tendință, n-a supraviețuit și care presupunea, bineînțeles, prezența înșăși a corpului. E de la sine înțeles că *performance*-ul împrumutase și continuă să o facă, elemente din celelalte arte scenice, că gravitează în jurul problematicilor formale pe care acestea din urmă le implică, dar, în același timp, e de netăgăduit că ne aflăm, la urma urmelor, în fața unor prestații diferite care se caracterizează astăzi prin caracterul lor multiplu și divers.

Ceea ce ne interesează, de fapt, este să privim mai îndeaproape temeiurile a ceea ce se poate chema un *revival* al *performance*-ului și cauzele renașterii sale. Aș spune pentru început că anii ’90 au fost martorii apariției unei generații de artiști care au reabilitat cu toții, mai mult sau mai puțin, universul formal al anilor ’70. Ca un soi de omagiu adus unei perioade caracterizată prin viziunea sa și prin ținuta sa radicală și utopică. Dar, spre deosebire de predecesori, care erau animați de voința de a schimba lumea, artiștii acestui sfîrșit de secol nu sînt idealiști naivi și nu vor să repete aceleași erori de proiecție socială și politică, pe care cei dinaintea lor le-au comis fără voie. Ei sînt preocupați doar de dimensiunea evenimentială și de parametrul atitudine ca de niște constante ale artei postbelice și ca legătură cvasi-ombilicală cu protagoniștii epocii radicale.

Noile generații adaugă ingredientelor formale o componentă apreciazibilă de istorie individuală, de univers personal, deci de eu, și aceasta le situează în mare măsură într-o perspectivă deosebită. Iar acest raport între eu și societate, între eu și istorie, precum și poziția eului în lume, reușește să se exprime probabil mai bine într-un timp și într-un loc date și subliniază această simultaneitate care este totalitatea în spațiu și în timp. Voi cita aici ceea ce Chantal Pontbriand repetă fără încetare, și anume că „noțiunea de *performance* este o caracteristică fundamentală a postmodernismului”, deoarece ea corespunde repunerii în discuție a limbajelor, a codurilor stabilite, dar și deschiderii genurilor, disciplinelor, năruirii structurilor ierarhizante între instituție, producător, produs și receptor. Iar asta explică faptul că *performance*-ul este un fenomen intrinsec al artei de astăzi. El se asociază lui a fi, precum și lui a face, mai degrabă procesului decît produsului finit. El se derulează în timp și caută să surprindă viața din efemer altfel decît o fac operele-obiect de artă răspunzînd necesității lor. E clar că avem de-a face cu două tipuri de *performance*: cel direct și cel înregistrat. Fotografia, filmul, materialul video și sonor sînt adesea suportul unor opere în care *performance*-ul este înregistrat. Este evident, în acest caz, că nu e vorba doar de mărturii, ci de veritabile performanțe *in actu*. Vocabularul *performance*-ului a fost stabilit de la bun început. El cuprinde o componentă teatrală: a acționa ca pe o scenă, a folosi accesorii. Acestea din urmă sînt de regulă obiecte, dar e folosit și sunetul, uneori imaginea proiectată, însă *performance*-ul este înainte de toate o chestiune de comportament. Procesul este scos în fața operei, de asemeni timpul care trece și modul în care situația evoluează și se metamorfozează în spațiu și timp. În această valorizare a timpului, există o valorizare a memoriei și a subconștientului, a puterilor asociative ale creierului. Ca să nu mai vorbim de cea a autobiograficului și a individualității.

Personajul cel mai emblematic al *performance*-ului din ultimul deceniu este, pentru mine, Paul McCarthy. El a început în anii ’70 dar a cunoscut consacrarea în anii ’90; în tot acest răstimp însă, nimic din demersul său esențial nu s-a schimbat. *Performance*-urile sale, amestec de deriziune și de violență, stau mărturie pentru asta. Travestit, deghizat în clown sau Popeye, el improviza cu ajutorul jucăriilor și al „substanțelor lichide” (păpuși, manechine, sos de roșii pentru simularea sîngelui, maioneză pentru spermă etc.). Corpul și comportamentele erau împinse la extrem, îngurgitînd, bunăoară, mîncare pînă la vomă, simulînd un act sexual cu o grămadă de carne tocată etc. Jocul atinge, evident, abjectul, între respingător și gargantuesc. Precum în realitatea cea mai brutală, viața se amestecă cu artificii, curatul cu murdarul, iar excesele trimite în mod global la supraabundența societății de consum.

Paul McCarthy se referea la fel de direct la lumea copilăriei pentru a pune în scenă refulările societății americane. Decadența capătă, la Mac Carthy, forma unei rezistențe la simbolurile și la ideile reacționare ale moralei celei bune. Acest travaliu se situează în zona alterității, a dezgustului și a abjectului. Dar rolul catalizator în toată această operațiune l-a jucat tocmai aprehensiunea noastră la punerile sale în scenă. Artistul californian critică modelul disneyan al societății americane și statutul artistului așa cum este el vehiculat de valorile pieței. El pune mîncarea MacDonald pe primul plan, la fel cum face și cu clișeele divertismentului hollywoodian. Imaginea care este transmisă e în același timp caraghioasă și acerbă, corectă și ofensivă, și e clar pentru noi că Paul McCarthy a fost acela care a știut cel mai bine să facă trecerea de la obiect la act, de la o problematică a reprezentării ca proiecție de sine și a lumii la o reprezentare trăită în care ne aflăm mai curînd la distanță de noi înșine. Iar lucrurile stau la fel și în cazul confratelui său și tovarășului său



Rikrit Tiravanija (Douglas Gordon)
Bar longue, 1996 • foto: J.-L. Fournier



Paul McCarthy
Pinocchio Pipenose, Householdllemma, video, 43:50 min., 1994

de arme Mike Kelley, amîndoi figuri tutelare ale coastei de vest a Statelor Unite.

Un alt artist din aceeași generație, dar din Europa de această dată, a știut să adauge, în felul său, o nouă dimensiune *performance*-ului și să-i ofere o direcție. În mijlocul apei, al focului, al aerului sau al pămîntului, Roman Signer realizează experiențe. El asociază aceste elemente primordiale cu obiecte diverse născute din lumea industrială sau fabricate de el însuși făcînd referință la copilăria sa ori la viața sa de zi cu zi.

Signer intervine esențialmente în două feluri: fie expune însuși procesul care permite realizarea unei forme, fie creează un eveniment în cursul căruia opera dobîndește existență, doar pe durata realizării sale.

Atît în cazul sculpturilor, cît și al acțiunilor, operele lui Signer capătă viață grație unei suite de manipulări în care fiecare etapă trebuie considerată ca o sculptură aparte. Percepția vizuală a fiecărui moment este esențială; de aceea, încă din 1975, Signer fotografiază și filmează fiecare dintre creațiile sale nu pentru a scoate în evidență caracterul lor efemer, ci pentru a le înregistra diferitele faze pînă la cea din urmă, care, în anumite cazuri, nu ajunge la existență decît pentru o clipă.

Prima explozie, declanșată exclusiv de forțele naturii, datează din 1974. Un sac de plastic, așezat pe un platou de ipsos, se umplea treptat cu apă de ploaie curgînd dintr-o țeavă pînă cînd, după cîteva zile, explodă sub presiunea lichidului. Cînd utilizează explozibili adevărați, ceea ce-l interesează pe Signer este dispariția materiei, bunăoară ca atunci cînd un fir exploziv realizează, preț de o secundă, un cerc luminos în albia unui torent.

Începînd cu 1981, Roman Signer va realiza acțiuni în care prezența spectatorilor este esențială. Procese de tip inițiatric, care acționează pînă la limitele ultime, se vor desfășura în timp și spațiu fără control total. Evenimentul se va derula ca apropiere a unui pericol care va lua naștere în așteptare. Spectatorul, ținut cu sufletul la gură, așteaptă declanșarea efectului forțelor naturii. E ca într-un act de magie, el se așteaptă la tot, neștiind cînd anume se va întîmpla cu adevărat ceva și cu ce impact.

Ultimul mușchetar din lista noastră, al cărui rol în instituționalizarea *performance*-ului a fost primordial, este tailandezul berlinez-newyorkez Rirkrit Tiravanija. Trivialiul său reclamă, înainte de toate, participarea și experiența vizitatorilor și, prin extensia la nivelul unei acțiuni colective, spațiul expoziției devine locul unor noi oportunități de dialog. Ascultarea, percepția și relațiile sociale se află de asemenea în centrul preocupărilor lui Rirkrit Tiravanija. De obicei, el instalează un bar sau o cafenea în cadrul galeriei. Acest demers se înscrie în descendența unei opere care se dorește în primul rînd convivială, care înțelege să favorizeze schimburile dintre persoane. Repetînd situații sau activități familiare într-un context neobișnuit, artistul sparge barierele și deschide mediul artei adesea elitist spre un public larg. Obiceiul vrea ca într-o galerie oamenii să se privească și să-și vorbească în șoaptă; aici, Rirkrit Tiravanija propune să se dea viață locului, să se mănînce, să se bea, să se discute, pe scurt să se acorde timp și libertate pentru experimentare, pentru simțire și pentru plăcere. Idealul ar fi deci ca vizitatorii să întrebuițeze dispozitivul existent, nu ca actori, ci ca indivizi. Tocmai plecînd de la interdicție, de la ceea ce nu se spune sau nu se face, artiștii creează legături, dezvăluie ceva care ar fi de ordinul comunității.

Traducere de Ciprian Mihali

J. A. Tillmann

Secțiuni prin scurta istorie dar lunga tradiție a performance-lui

Ruperea de ceea ce există reprezintă o operație verticală. Nu este vorba de ceva de genul opoziției, căci o asemenea operație aduce cu sine matricea negativului său, fiind în continuare legat printr-o conexiune „critică” de acel ceva de care a încercat să se rupă. Trecutul apropiat este bogat în exemple de asemenea cupluri (să ne gîndim doar la așa numitele teorii critice sau la diversele mișcări ale căror denumire începe cu prefixul „anti”). Cu toate acestea, operațiile verticale nu au picat din cer și nici nu își au originea undeva în vid, căci, în general, orice operație are un punct de pornire, un precedent și un fundal. Vrînd-nevrînd, subiectul operației este înconjurat de un anumit mediu, cu rutele sale, cu gesturile sale rodate, cu obișnuințele sale pietrificate sub forma a ceea ce numim cultură. Cu alte cuvinte, sub forma unei presiuni inerțiale care vine din natura oricărei asociații umane.

Inerția instituționalizării, temeiul partajării, este acel ceva care păstrează existentul pe linia obișnuinței și a supraviețuirii. Acest lucru creează o zonă care se întinde de la spațiile publice și „locurile comune” pînă la hrănirea perpetuă a imaginației, zonă pe care am putea să o numim tradiție. Astfel, orice desprindere, oricît de radicală ori „revoluționară” ar fi ea, are nevoie de un sol imaginar sau real, din care să poată porni mai apoi operațiile verticale ale rupturii. Verticalitatea acestora provine nu doar din geometria specifică a unghiului drept, ci și din îndrăzneala rupturii pe care o produc...

Yves Klein Un homme dans l'espace, 1960 • foto: Harry Shunk



Salt în gol

Dacă analizăm începuturile *performance*-ului, atunci acțiunea lui Yves Klein, *Un homme dans l'espace* (Salt în gol) (1962), ni se prezintă ca un bun exemplu de pornire. Saltul, devenit astăzi clasic, aterizează pe sistemul de coordonate constituit de două axe: casa (ca tradiție de la care se pornește, dar care este lăsată în urmă) și pămîntul (locul unde se termină saltul). În fotografia care reprezintă o imagine deja prelucrată a saltului, Yves Klein este la jumătatea drumului dintre cer și pămînt. Deasupra sa – albastrul cerului (marcă înregistrată International Klein Blue), sub el – cenușiul pămîntului asfaltat și betonat.

Din „perspectiva istorică” din care analizăm saltul lui Yves Klein, se poate observa puternicul tradiționalism al acestuia: din fundal se desprinde tradiția din ce în ce mai tehnicizată a zborului ca simbol al libertății – de la miturile zborului și pînă la deltaplanorism.

Mai mult, tradiția tematică a saltului, este pătrunsă de o alta, pe care, dacă vreți, o putem numi chiar tradiție atmosferică. Aceasta este dată de presiunea inerțială (sau mai degrabă de inerția apăsătoare) a atmosferei spirituale a ultimelor decenii: vidul existențialist, vidul transformat în viață interioară colectivă. Asupra acestui univers relativ și plin de limite ne-a atras atenția saltul lui Yves Klein, prin intermediul unei operații verticale de o ironie acidă, care poate da impresia punerii în pericol a vieții autorului ei.

Pendulul viu

Mult mai tîrziu și mai sîngeros este *performance*-ul austriacului Wolfgang Flatz, care a avut loc în noaptea de an nou din 1991 și care consta în faptul că autorul s-a suspendat, legat de picioare, între două plăci de oțel într-o veche sinagogă din Tbilisi. Cu ajutorul frînghiilor care i-au fost legate de mină, asistentul său a început să-l balanseze cu cinci minute înainte de revelion. Astfel, corpul autorului, ca o limbă vie de clopot, se lovea cînd cu capul, cînd cu pieptul, cînd de o placă, cînd de cealaltă. Zgomotul făcut de clopotul acționat astfel, a fost înlocuit chiar la miezul nopții de sunetele valsului „Dunărea albastră”, pe melodia căreia o pereche dansa în fața performerului ale cărui mișcări de pendulare începeau să se stingă.

Fundalul tradiției este reprezentat în acest caz nu doar de tradiția de an nou a lumii austriece a operetei (a cărei reverberație monarhică o putem simți peste tot în prima zi a anului nou), ci și de clopotul pus în funcțiune de un corp viu, care pe vremurile Rusiei țariste era un mod de schingiuire. (Văzînd imaginile de la acest *performance*, medicii s-au mirat cum de autorul a rămas în viață.)

Fundalul tradițiilor și ciocnirea dintre ele iese în evidență și în alegerea locului și a contextului: clădirea este o sinagogă părăsită de comunitatea de credincioși, iar spațiul mai larg, Georgia, țara creștină încă din secolul patru, care a dat lumii un număr mare de martiri. Cu toate acestea, *performance*-ul lui Wolfgang Platz este o operație verticală față de antecedentele și fundalul său. El se îndreaptă în același timp spre o experiență intensivă a timpului, dar și împotriva unei convenționalități goale a „celebrării timpului”.

Pendulul și clopotul; mecanica măsurării timpului pornind de la temporalitatea corpului uman a fost dezvăluită de performer într-o formă care concentra diverse rituri, făcînd din această dezvăluire ceva extrem de modern dar, în același timp, profund tradițional. Riscîndu-și viața prin actul sacrificiului de sine el n-a realizat doar un eveniment artistic, ci a evocat îndelungata tradiție a sacrificiului și, de asemenea, toposul temporalității corpului. (Lucru care a fost formulat cel mai tăios în jurnalul lui Paul Klee: *Animal-om, ceas de sînge*, iar acestuia i s-ar mai putea adăuga și scrierea lui Edgar Allan Poe, *Fîntîna și pendulul*.)

Această paralelă a meritat să fie amintită nu doar din cauza tradiției literare, ci, mai degrabă, pentru că poate servi drept material de contrast pentru luarea în seamă a unor diferențe dintre „genuri”. Cu alte cuvinte, pentru conștientizarea acelei diferențe semnificative care desparte nemijlocirea faptei de formele sale mijlocite și intermediare. Respectiv, conștientizarea acelui ceva care diferențiază procesele ce au loc în capul nostru de copiile lor pămîntești. Acel ceva care se interpune între o anumită concepție și realizarea ei, descriere și punerea ei în practică, faptă și teorie.

Breșa dintre faptă și teorie

În momentul efectuării unui lucru avem în mintea noastră alte gînduri decît atunci cînd aruncăm o privire retrospectivă asupra celor deja realizate. Direcția și intensitatea atenției, raportul cu corpul, în general, modul de a experia, sînt diferite. În centrul atenției se află acel ceva care urmează să fie înfăptuit, relația sa cu acel țesut complex care îi constituie contextul, componentele sale ce urmează să fie prelucrate.

La această muncă participă întreaga mea ființă. Fapta care îmi parcurge întreg corpul constituie un soi de pod dinamic în jurul sferei care va fi supusă prelucrării și căile mele nervoase activate întretimp. În acest moment, se produce o pauză în acel

ceva pe care îl numim eu, căci o mare parte din el se teleportează în sistemul de relații care se constituie între prelucrare și corp; eul se înfășoară în jurul țesăturii efectelor și impresiilor. El oscilează în acea breșă pe care reușește să o spargă la hotarele acelor puteri pe care le numim subiect și obiect. (În formele sale factice, fizice, această stare se recunoaște prin faptul că discursul interior pătrunde într-un alt nivel: el se rarefiază sau chiar dispare. Cel mult, doar cîte un cuvînt mai apare în preajma cursorului conștiinței, în timp ce zonele mute, majoritare, și toate lucrurile care li se supun, își execută munca silențioasă.)

Faptă și teorie nu pot funcționa în același timp. Se poate spune totuși că cele două ar putea funcționa succesiv. Mecanismul discret al acestei experiențe fundamentale, excluderea temporală reciprocă, a fost analizată cu cele mai mari pretenții de exhaustivitate, breșă care, prin generalizarea diviziunii muncii, va transforma întreaga Europă într-o masă de fragmente incoerente. Este clar totuși că aceste diviziuni formează un întreg: ritmul alternanței lor (care poate fi dat într-un mod relativ liber) întemeiază schimbările de perspectivă, necesare înțelegerii adevărurilor prime ale vieții. Acest ritm dictează și alternanța zilelor și nopților percepției, confruntarea cu timpul care curge cînd lent și constant, cînd părăsindu-și matricea și dînd loc rupturilor. Sistemul de oglinzi al coapartenenței diferențelor amintite, devine destul de expresiv dacă așezăm lîngă *performance*-ul lui Wolfgang Flatz cuvintele lui Emmanuel Lévinas: „Timpul nu este pur și simplu experierea unui conținut, ci dinamism care ne poartă dincolo de lucrurile care ne aparțin. De parcă ar exista o mișcare în timp care ar excede acel ceva care ni se aseamănă. Timpul ca diferență intangibilă și ruptură a ritmului și a reîntoarcerii sale.”

Theatron

Se pare că *performance*-ul nu este total independent de tradiția filosofică și nici de cea teologică. Dar prin cele de mai sus nu am dorit să pledez în favoarea „tradiționalismului” *performance*-ului, ci am încercat să dezvălui ce fel de motive au acționat, pe vremuri, în propriile mele încercări în acest sens. Pe parcursul acestei întreprinderi mi-a apărut nu numai fundalul tradițiilor, ci și specificul intersecției și integrării liniilor de forță care erup din acest fundal îndreptat spre *performance* ca „gen”, și privesc *performance*-ul ca gen.

La fel cum temele și conținuturile nu par a fi la prima vedere tradiționaliste, tradiția „genului” nu este deloc evidentă. Deși, la o analiză mai atentă se poate vedea că în fundalul acestuia se arată tradiții de mare vechime, prima și, în același timp, cea mai evidentă fiind tradiția teatrului. A doua ar fi teatrul sacru, liturghia și cultul. (*Performance*-urile văzute de mine au fost prezentate în teatre sau pe diverse scene. Bineînțeles există și alte locuri de desfășurare ale acestora: pivnițe, poduri, garaje și galerii...) Privind înapoi din prezent spre experiențele mele, mi se pare că în spatele lor, cel puțin într-o parte a fundalului, se conturează sistemul simbolic de șine al teatrului. Iar în spatele acestuia liturghia creștină



Wolfgang Flatz
Lebendes Pendel (Pendulul viu), performance, Tbilisi, noaptea de Revelion a anului1991

(catolică și ortodoxă). Acel sistem imaginar de rute și cadre în care total diferitul, alteritatea, acel altceva și altcumva, își mai găseau și își mai găsesc locul. Unde prin acțiunile imaginare și reale, precum și în jocurile imaginației transformate în realitate, putem trăi modul în care ne apărem nouă înșine de o manieră diferită.

Una dintre ramurile *performance*-ului provine din teatru, iar teatrul, la rîndul său, se originează în spectacolul sacral. Izvorul acestuia este liturgia sacrificială. Putem spune că cele două se situează vertical una față de cealaltă. După repetiția acestor modificări de 90 de grade, „urmașii” se apropie din ce în ce mai mult de începuturi. Acest lucru se întîmplă și pe culmile la care a ajuns teatrul modern prin nume ca Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba sau Robert Wilson, dar și în cazul *performance*-urilor. De ce se întîmplă acest lucru astăzi și în acest mod, s-a spus de către Ariane Mnouchkine vorbind despre teatrul oriental sacral și arhaic: „teatrul oriental este făcut întotdeauna pentru zei, iar publicul nu primește decît resturile acestui festin. Teatrul este acel ceva cu care ne prezentăm în fața zeilor. Iar acest lucru este întotdeauna un sacrificiu. În epocile sărace din punct de vedere spiritual, cum este a noastră, este greu să acceptăm că lucrurile stau într-adevăr așa. De aceea cu toții, actori și public, ne situăm, cred, într-un loc sacru, fie acela un sanctuar indian, o biserică, o moschee, sau coliba vreunui pustnic. Acest lucru depinde întotdeauna de piesă. Noi ne aflăm întotdeauna sub cer, și, în esență, ochii Universului sînt îndreptați către noi.”

Intermediul lui față-în-față

„Are loc o pierdere a prezenței pe toate planurile artei, dar această pierdere se manifestă cel mai acut în criza teatrului modern.” – scrie Pilinszky în 1971 cînd o vede

pentru prima oară pe Sheryl Sutton și compania ei teatrală la Paris – „Probabil că Wilson a luat ca fundament calmul calculat al ritualurilor religioase. Mai precis, mediul evlaviei, al visului și al conștiinței păcatului. (...) Wilson și grupul său au fost prezenți timp de cinci ore.”

Pilinszky vorbește despre o pierdere a prezenței, în timp ce gîndul central al lui Heidegger este *Seinsverlassenheit*-ul, uitarea ființei, părăsirea de către ființă, care pare să fie o apropiere dintr-o altă direcție față de unul și același fenomen. Ce înseamnă această pierdere a prezenței? Și cum reușesc totuși unii „să fie prezenți” timp de cinci ore?

Răspunsul trebuie căutat probabil în faptul că orice artă, în timp ce face să apară ceva, intermediază o venire la prezență. Ea intermediază acel ceva care ar fi imposibil de văzut altfel. (Iar această imposibilitate afectează chiar creatorul sau interpretul înainte de momentul realizării operei.) „Arta nu reflectă vizibilul, ci ea însăși este cea care face să se vadă.” – scrie Klee în fraza introductivă a *Confesiunilor autorului*.

Arta performativă intermediază la rîndul ei. Ea este, în sensul riguros al cuvîntului, *interfață*: inter-mediul lui față-în-față. Ea realizează o transmitere de sens; realizează o comuniune a atenției și a experienței, intermediază și creează legături între chipurile care sînt prezente, între cei care se intersectează într-un prezent dat. Între noi, cei care pentru cîteva clipe excepționale ne situăm în același orizont evenimentțial. (Căci altfel am fi diseminați în enclavele vieților noastre sau în rețelele care se constituie în jurul nostru.) Intermedierea ei înseamnă între-pătrundere, între-proiectare în spațiul simbolic și concret care ia naștere în mijlocul nostru.

Chiar dacă nu acesta este mesajul ei principal, arta performativă realizează, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, un serviciu public cu o puternică nuanță personală. Scena nu este o scenă a ego-ului, nu e vorba de un carnaval al ego-urilor. (Chiar dacă la această intermediere participă ego-uri vii.) Tocmai din acest motiv, arta performativă este mai apropiată de greci, decît de teatrele noastre de astăzi. Căci acel ceva pe care îl face vizibil se naște între un Eu și un altul. Faptul că sîntem împreună, doi sau mai mulți, nu este același lucru cu faptul că sîntem singuri.

Nu numai că se schimbă cantitatea de singurătate care ne afectează pe fiecare în parte, dar se modifică și natura spațiului-timp care ne înconjoară. Dacă sîntem împreună, doi sau mai mulți, avem de a face cu o altă intensitate. Și poate că pierderea de prezență devine mai evidentă sau, din contră, se poate observa o creștere de prezență.

Teatrul în general, dar și cel sacral, sacrificiul liturgic și spectacolul, se contopesc în spațiul cultural european doar într-un singur caz: în spectacolul pasiunilor. Pasiunile sînt istorii ale suferinței, istorii ale suferințelor lui Iisus Cristos. De cînd ramurile medievale ale pasiunii au dispărut, aceasta a devenit un spectacol îndoielnic – mai ales în cadrul mimărilor ei muzeale pe care le produce industria teatrului sau cea turistică. Spun acest lucru pentru că în pasiuni este analizat la maxim paradoxul care se ascunde în orice spectacol performativ: tensiunea identificării dintre forma distantă a oricărui spectacol și cel care suferă întreaga acțiune. La fel cum Iisus este un suferind suplinitor, o victimă care ține locul, pasiunile suplinesc suferința.

Hermann Nitsch, ziaua a treia,
Acțiunea de șase zile, Prinzendorf, 3-9 august 1998 • foto: © Archive Cibulka



Turismul intuitiv

În arta modernă, pasiunile sînt cunoscute mai ales printr-o formă pervertită a lor: teatrul *orgia mysterium*. În teatrul lui Hermann Nitsch, care a făcut parte cîndva dintre acționiștii vienezi, oameni îmbrăcați în văluri albeucid animale după o coreografie stabilită. Animalele ucise sînt crucificate și, din cînd în cînd, eviscerate deasupra oamenilor care stau sub ele. Această imitație de tranșare rituală este stropită din plin nu numai cu sînge, dar și cu simboluri și decoruri ale diverselor culte, vii sau moarte, precum și cu intersecția arbitrară dintre acestea și, de asemenea, cu o serie de resentimente.

Utilizarea rituală a sîngelui este cunoscută în diverse culte. Cantitatea imensă de sînge folosită în teatrul descris mai sus își are și ea antecedentele ei istorice. Pe parcursul *taurobolium*-urilor antice tîrzii se petrecea o vărsare semnificativă de sînge: 50 de litri de sînge de taur, ucis deasupra unei gropi, curgeau peste un războinic garantîndu-i „imunitatea” pe o perioadă de 20 de ani. S-ar putea spune că această operație este un rit rațional, îndreptat spre un scop precis. Subiectul ei este înconjurat nu doar de pereții gropii, ci și de sistemul de dogme al comunității căreia îi aparține. Acum putem înțelege de ce împărtășirea din cascada de sînge a animalului sacrificat este ceva pragmatic, aproape „funcțional”: are loc pregătirea războinicului, protecția sa și asigurarea hotărîrii sale. Comparat cu exemplul antic, teatrul *orgia mysterium* nu este decît un produs artistic arbitrar. El nu este decît un *Gesamtkunstwerk* ce estetizează uciderea, iar în el putem găsi de toate: sacrificiu animal și moarte pe cruce, dionysiade și parodii ale pasiunilor, incoerență și eclecticism, inițiere și taxă de intrare. El nu este altceva decît artă acționistă aplicată în „epoca reproductibilității tehnice”, cu participarea masivă a publicului care plătește bine. Dispoziția mentală a acestui public a fost descrisă cel mai exact de către Botho Strauss: „Astăzi, unui necredincios curios sau unuia care practică sincretismul cultural nu-i vine greu să se pună în poziția unui brahman, a unui marxist, a unui spiritist teozof, sau să gîndească conform principiilor omului din Neanderthal. Gîndirea, opiniile, sensibilitatea și toate produsele culturale ale diverselor țări și epoci sînt deschise în fața turismului intuitiv.”

Spectacolele teatrale ale lui Hermann Nitsch nu sînt decît exploatarea potențialului acționismului vienez și datorită schimbării lor într-un capital mai mare sau mai mic, pot fi privite ca un exemplu al acestui turism intuitiv.

Sacrul și violența

În *Moise și monoteismul*, Freud afirmă că întemeierea religiei lui Israel poate fi redusă la o crimă. René Girard, autorul cărții *Violența și sacrul*, merge chiar mai departe și spune că originea tuturor religiilor se află în violența colectivă, într-o crimă colectivă. Girard, comparatistul francez aflat în afara discursurilor la modă, consideră mimesis-ul, imitația, ca aflîndu-se la originea cunoașterii umane. (Prin faptul că imităm ceva, ne însușim ceea ce alții au realizat înaintea noastră. Acest lucru este în mod special valabil pentru diversele forme ale violenței.) În culturile incipiente, orice acțiune violentă produce răzbunare, iar răzbunarea, la rîndul ei, o nouă acțiune violentă. Această înlănțuire mimetică și repetată a violenței creează un cerc vicios care face imposibilă conviețuirea dintre oameni. Tabuurile se îndreaptă împotriva schimbării violente a diferendelor, partajărilor și ierarhiilor interioare ale unei comunități.

Riturile transformă, prin actul mimat al unui diferend, primejduirea forțelor de coeziune ale unei comunități în forțe de cooperare. Tabuurile vor să preîntîmpine crizele, iar riturile duc la acest rezultat prin niște activități creatoare de comunitate, integratoare. Prin faptul că riturile personifică primejdiile care amenință o comunitate, ele reușesc să întărească forțele de coeziune. O serie de rituri își primesc împlinirea printr-un sacrificiu care pune capăt crizei. Victima – acel ceva sau cineva care este sacrificat – întruchipează acțiunile și intențiile periculoase pentru comunitate și pentru consensul ei fundamental: în ea sînt proiectate pasiunile adunate pe parcursul timpului. Victima este fie ucisă, fie gonită. (Așa este țapul ispășitor în care se proiectează intențiile și faptele interzise.)

Asemenea rituri ale violenței canalizează și sting, la anumite intervale de timp, pasiunile negative adunate și pun capăt crizei. În același timp, ele întăresc solidaritatea comunității. Victima este trasă la responsabilitate pentru întreaga violență, ea primește o putere de care înainte nu dispunea. În plus, ea este investită cu puterea de împăciuire, care pătrunde comunitatea odată cu moartea victimei. Însă valurilor temporare de violență, eruperilor ritmice ale violenței, nu le poate pune capăt nici măcar ritualizarea.

După părerea lui Girard, doar scrierile sacre iudeo-creștine reprezintă o excepție de la împotmolirea în acest cerc vicios. Învățăturile acestora – de la fratricidul lui Cain, pînă la martiriul lui Cristos – trimit la desacralizarea și refuzul violenței, în loc să o transforme în ceva sacru și să-i prescrie o anumită rută repetitivă. Însă în ceea ce privește puterea de influență a acestor învățături, Girard nu-și face iluzii: „În ceea ce privește violența, întreg globul pămîntesc se află într-o situație comparabilă doar cu cea a grupărilor umane cele mai primitive, numai că de data aceasta știm care este miza; nu mai avem nici o rezervă de victime sacralizabile, la fel cum nu mai avem ocazia unei neînțelegeri sacre.” Societățile tehnicizate de astăzi, în cadrul cărora orice gîndire se reduce la un „nihilism cognitiv” (Girard), încep să nască niște porniri violente din ce în ce mai lipsite de obiect și din ce în ce mai depersonalizate. „Orice instituție publică – scrie H.M. Enzensberger în cartea sa despre războiul civil –, chiar și cea mai bogată, cea mai pașnică, produce niște inegalități noi, concrete, niște răni ale autoevaluării, nedreptăți, bănuieli și frustrări.” „Războiul civil molecular” care rezultă de aici a format o societate în care orice vagon de metrou se poate transforma într-o adevărată Bosnie, una din care lipsesc riturile inițiatice care serveau cîndva la sublimarea dorinței de a violenta și a setei de sînge. În societățile moderne nu există ritualuri inițiatice, iar învățăturile care se opun violenței nu au nici un efect. Ele se orientează după altfel de rituri, experimentează altfel de sublimări. Tocmai de aceea este atît de actuală întrebarea lui Nietzsche („ce fel de spectacole sacre ar mai trebui să inventăm?”) pe care o enunță în celebrul fragment „Gott ist tot”. Dar această întrebare poate fi, sau poate chiar trebuie, pusă astăzi din niște perspective total diferite față de cea de mai sus. Iar în scurta istorie a *performance*-ului există o serie de răspunsuri semnificative în acest sens.

Traducere de Alexandru Polgár

J. A. Tillmann
Drumul „într-acolo”, performance, 1984 • foto: Tamás G. Fejér



Ileana Pintilie

ACTIONISMUL ÎN ROMÂNIA ÎN ANII ’60-’70*

Prea puțin abordată în cercetări de specialitate cu referire la contextul epocii, arta românească contemporană este încă insuficient cunoscută în totalitatea aspectelor sale. Lipsa unei istorii a artei românești moderne și contemporane, a tratatelor care să cuprindă fenomenul în totalitatea lui, dar și contextul social și politic mereu în schimbare, face ca astăzi reconstituirea unor evenimente artistice să se realizeze cu dificultate prin intermediul unei documentații fragmentare, a cataloagelor sau a revistei „Arta” (fidel document reliefînd în același timp și poziția oficială dar și tendințele criptice care pluteau în arta și în critica de artă din deceniile 5-8).

Cititorul se va întreba desigur ce semnificație poate sa aibă, în elucidarea acestor întrebări de fond despre arta românească contemporană, alegerea unei teme ca și acționismul, fragmentară și ea prin natura selecției cu care operează în cîmpul artei. Cercetarea de față se vrea a fi o recuperare tirzie a unei multitudini de fenomene autentice, eliberate de orice fel de constrîngerii de natură socială, politică sau culturală.

Ce se înțelege de fapt prin *acțiönism* în România ? Termenul de acțiönism definește, în concepția noastră, un tip de manifestări artistice în care artistul devine „actorul” propriilor sale producții puse în „scenă”. Am preferat acest termen mai general de *acțiune* și de *acțiönism* evitînd noțiunile consacrate de *happening* și de *performance*, care amîndouă au în vedere componenta extrem de importantă a publicului. În cazul *happening*-ului publicul este un element luat în calcul de artist și care devine parte integrantă a spectacolului, de reacțiile acestuia depinzînd uneori desfășurarea întregului eveniment. În contextul artei românești din timpul comunismului acest gen de manifestări cu public erau de la bun început excluse sau publicul era în număr redus și inițiat în domeniul artei. Aflat la polul opus „realismului socialist”, devenit unică ideologie și rezolvare plastică acceptată și promovată în mod oficial, în timpul deceniilor 5-8, acțiönismul, prin caracterul său „deschis” (în sensul conceptului lui Umberto Eco), se îndepărtează de o formulă artistică unică dăruindu-se cercetării vizuale, experimentului¹.

De aceea alegerea acțiönismului ca eșantion de studiu pentru perioada comunismului, este din punctul nostru de vedere semnificativă, oferînd prin contrast cu poziția dogmatică oficială și un alt tip de manifestări vizuale capabile să demonstreze un sincronism² spontan cu fenomenul artistic internațional. Izolarea acțiönismului românesc față de circuitul artistic normal, datorată în primul rînd cenzurii funcționînd ireproșabil³ l-a transformat într-un fenomen marginal la acea dată doar în raport cu centrul de putere reprezentat de arta oficială din România. În plan internațional arta contemporană de după 1960 a devenit non-centrică. Acest fapt a permis afirmarea unor nuclee sau centre locale, aflate într-o continuă schimbare datorată atît modificărilor rapide de raporturi de forțe și de interes, cît și unei mobilități specifice deceniilor din urmă.

Acțiönismul în România comunistă a fost un fenomen *underground*. Nu numai că relația cu publicul era una limitată, dar și difuzarea și intrarea în conștiința publică a unor astfel de manifestări era imposibil de realizat. Spre deosebire de acțiönismul vienez⁴, cu care ar putea avea în comun circumstanțele afirmării (ca fenomen subteran), acțiönismul românesc nu a fost o mișcare unitară ci s-a consolidat mai ales în deceniile 7-8 în jurul unor personalități singulare afirmate ceva mai înainte.

În concepția noastră, termenul de *acțiönism* denumește o mare varietate de gesturi artistice: de la obiectele „tactile” care au

premiers acțiunile-ritualuri de mai tirziu (Paul Neagu), de la acțiuni de tipul *land-artei* soldate cu situații spațiale în genul *environment*-ului (grupul Sigma, Ana Lupaș, Mihai Olos), de la *performance* în fața unui public (Bertalan. Olos), la *body art* realizată în fața aparatului fotografic sau a celui de filmat fără nici un martor (Ion Grigorescu, Geta Brătescu). Introducerea și utilizarea de către acțiönisți a acestor noi medii – fotografia și filmul – au contribuit esențial la crearea unei disponibilități pentru un alt tip de imagine, aceea mediată.

Începutului anilor ’60 în România era dominat în artă de dogmatism și propagandă ideologică. Revista „Arta plastică”, a cărei apariție era susținută de Uniunea Artiștilor Plastici, reflecta întru totul atmosfera încărcat ideologic prin articole cu un conținut mobilizator, menite a-i stimula pe creatori să „reflecte” noile realități ale țării. Titluri precum: „O nouă optică asupra omului în plastica noastră” (I. Zărăscu), „Teme revoluționare și artiști cetățeni” (H. Blazian), „Expoziția de la Moscova – un eveniment artistic internațional de mare răsune!” (Mircea Deac), „Pentru o legătură mai strînsă cu viața poporului” (Mircea Popescu) și altele asemenea abundau în deceniul 5 și prima jumătate a deceniului 6. Majoritatea articolelor aveau un conținut „revoluționar” și puneau în aplicare o critică agresivă, servilă întru totul conținutului ideologic, căci aspectul formal, în afara realismului socialist sau a unui realism ilustrativ primitiv, era considerat decadent. Se încerca la vremea respectivă o recuperare a artei românești moderne clasice pentru o fundamentare a tendințelor „realiste”, demonstrate cu orice preț, chiar și atunci cînd pentru artiști mai importante fuseseră mijloacele formale și nu subiectul, cum ar fi cazul pictorilor postimpresioniști din perioada interbelică (Pallady, Petrascu, Iser, Tonitza etc.).

Artiști care atacaseră și înainte de război teme sociale sau de critica politică – cităm aici grafica militantă a lui Tonitza, Șirato, Iser sau arta lui Ressu, Steriadi, Băncilă, Bunescu, Jalea, Medrea, Ciucurencu, Baba, Maxy și alții – deveneau acum „făuritori ai artei realist-socialiste”.

Trepat însă, de pe la mijlocul deceniului 6 se întrevede o oarecare deschidere culturală, resimțită ca atare în revista oficială a UAP, în care nu mai apar cu aceeași insistență și regularitate articole despre arta sovietică, ci despre artiști internaționali (Modigliani, Léger, Picasso, Brâncuși) sau despre Școala de la Bauhaus.

Este simptomatică în acest sens schimbarea de atitudine față de opera lui Brâncuși: în anii ’50, deși considerat un „exponent” al tradiției populare românești (se făcea ades apel la influența jucată de stilpii sculptați ai caselor țărănești din Gorj asupra lui Brâncuși și pe care acesta trebuie să-i fi văzut mereu din copilărie pînă la vîrsta formării sale și plecării la Paris!), era puternic criticat pentru „abaterea” sa gravă de la realism, fapt pentru care nu putea fi așezat în lista „făuritorilor” realism-socialismului, ca și alți compatrioți ai săi, precum Petrascu de exemplu, expus în 1960 cu o retrospectivă în pavilionul românesc de la Bienala de la Veneția, în timp ce Brâncuși, la aceeași bienală, avea o retrospectivă organizată de forurile internaționale ale manifestării⁵. După 1965 atitudinea față de Brâncuși devine mai blîndă, el revine în actualitate prin articole de specialitate documentat scrise (Barbu Brezianu) lăsînd loc interpretărilor mai nuanțate a unei receptări mai corecte, eliberate de povara propagandei grosolane.

Această schimbare de atitudine sesizabilă la nivel teoretic se traduce în fapte printr-o mai mare toleranță în juriile expoziționale,



Paul Neagu
Cake-Man Event, Covent Garden, Londra, 1971

în care erau amestecați artiști dar și reprezentanți politici alcătuiînd împreună așa numita „cenzură”. În 1966, un vînt de deschidere adia pretutîndeni în România, astfel încît un grup de tineri artiști timișoreni expuneau lucrări abstracte pentru prima dată într-o expoziție regională⁶. Iată cum rememorează Roman Cotoșman această întîmplare: „Anul ’66 mai însemna și un început aducător de speranțe pentru noi. În ajunul deschiderii expoziției regionale parveneau zvonuri ciudate de la Uniune, juriul, alcătuit și din personalități bucureștene, era dispus să accepte pentru prima dată lucrări abstracte (...)”⁷.

Această deschidere a culminat cu anul 1968 – al „primăverii de la Praga” – cînd poziția oficială a României a fost în mod declarat una de solidarizare cu Cehoslovacia lui Dubcek, împotriva invadării țării de către armata sovietică, alături de ceilalți membri ai Pactului de la Varșovia. Acest eveniment politic, susținut și de vizita lui De Gaulle la București, părea să arate că România ar fi intrat într-o zonă de influență diferită de cea sovietică. Pentru tinerii artiști aceste evenimente au avut semnificația unor semnale pozitive care se multiplicau prin posibilitatea audierii unor concerte de jazz, susținute cu regularitate la Casa studenților din București, dar și prin alte manifestări neconvenționale. Acest moment de cumpănă politică a fost trăit cu intensitate de toți tinerii, printre care și de Paul Neagu care îl descrie: (...) „De Gaulle tocmai vizitase România și fugea repede la evenimentele din Paris ’68, rușii o luaseră razna cu tancurile peste entuziasmul creat de liberalismul din Dubchehoslovacia și Ceaușescu, speriat de moarte, oscila cînd spre stînga, cînd spre dreapta. Contextul intelectualilor la București fierbea de-a binelea între teama ocupației sovietice și simțurile ce-adulmecau o libertate nouă. Și atunci au apărut gărzile militare; căci vigilența de 24 de ore la toate instituțiile era pavază posibilei invazii sovietice. (...) Peste vreo 10 luni, un an, s-a văzut că declarațiile antisovietice ale lui Ceaușescu erau retorică pură și prin primăvara lui ’70 reîntrarea în areala și amarul cotidian era o condiție de stabilitate. Deasupra «oilor rătăcite» și-ntoarce în ogradă plutea chiar o rușine în aer. Pentru activiștii de partid era rușinea că pentru două luni și-au dorit eliberarea de sub dominația sovietică, pentru conștiința intelectualilor era rușinea lipsei de curaj spre libertate.”⁸

Ca tînr artist, Paul Neagu era preocupat de o atitudine care să-l facă să se desprîndă de mediul academic în care se formase. Chiar din timpul anilor de studenție această atitudine se manifestă ca o *prezență* a ființei concretizată în niște „poze”, un fel de „*performance*-uri spontane” cum le numește artistul, realizate la sfîrșitul anilor ’50 la Marea Neagră și în Delta („Ridicînd Marea



Neagră” și „Stîncă în Marea Neagră”). Aceste atitudini concretizate și prin „exerciții de balansare”, făcute mai apoi în diferite locuri (a se vedea „exercițiu de balansare” în fața Pavilionului Colbert de la Louvre, Paris) pot fi socotite niște intervenții într-un spațiu în al cărui specific pătrund pentru a-l modifica cu prezența lui.

Dorința de a rupe cu tradiția academică, ca și spiritul lui cercetător, l-au condus spre o serie de lucrări de factură neo-



Paul Neagu
Gradually Going Tornado, Arnolfini Gallery, Bristol, 20. martie 1976 • foto: Alison Gilmore

dadaistă, intitulată „cutiile lui Neagu”⁹. Mici obiecte de forme variabile, realizate cu o inepuizabilă vervă imaginativă, aceste „cutii” se adresaו simțului tactil care trebuia recucерit după ce atita timp fusese neglijat de o artă insipidă. În contrast cu arta oficială a momentului, aceste obiecte – etalîndu-și tridimensionalitatea și propunînd compuneri și decompuneri ale formei – o sfidau. Odată cu apariția acestor obiecte, care circula, încep să aibă o viață proprie, intervine și un aspect cultural legat de forma și destinația lor, ca și unul legat de comunicare, punîndu-i în evidență valențele sociologice. „Cutiile lui Neagu” devin comentarii ironice și autoironice la contextul social care le-a dat naștere și introduc în arta contemporană românească dezvoltura apropiată de joc, o atitudine artistică dezinhibată într-un mediu cultural crispat.

Ca o continuare a acestei direcții din anii 1966-67, un an mai tirziu a apărut seria intitulată „Collector de merite” în care sînt cuprinse desene și obiecte de aceeași factură neodada. Intrigat de felul în care se pot „măsura” meritele în acordarea titlurilor, onorurilor și medaliilor „de merit” în România comunistă, Neagu a imaginat niște mașinării ironice care să ofere criteriul de selecție al meritelor, ca și captarea lor, aplicate oamenilor oarecare, trecătorilor. Această serie de obiecte a culminat cu prima acțiune stradală din România: în 1968, pe o arteră circulată din București, Neagu a așezat în mijlocul bulevardului, printre valurile de automobile de transport în comun și autoturisme „colectoarele sale de merite” deplasîndu-le mereu în mijlocul fluxului de circulație.

Imaginația debordantă a tînărului artist, dar și atracția sa către o semnificație mai adîncă a formelor, au generat noi serii de obiecte tactile cum ar fi „Focar”, un fel de topor pliabil, cu o geometrie modificabilă și energii mocnînd. Aceste serii de obiecte devin pentru artist un „sprijîn” pentru mină sau pentru corp, dînd un sens mișcărilor în viitoarele *performance*-ritualuri.

Tot din 1968 datează începutul unei serii lungi de obiecte, picturi, desene, *performance*-uri, intitulată „Anthropocosmos” și bazată și aceasta pe principiul compoziție-decompoziție adresat figurii umane. Corpul este deconstruit și privit din unghiul elementelor structurale, al traseelor-rețele de energii, ca și al „celulelor” care-l constituie¹⁰. Din această viziune, care seamănă cosmosul cu micro-cosmosul (universul uman), au luat naștere mai apoi, după stabilirea artistului în Anglia, seriile de *performance*-ritualuri intitulate „Mușcătura oarbă” și „Ploaia orizontală”.

Înrudite cu „Anthropocosmos” sînt și *performance*-urile intitulate „Cake-man”, cum ar fi evenimentul „Mușcătura oarbă”, Londra, 1971, la care a fost consumat un „Om-prăjitură” format din 80 de porții de „vafe” /waffle/, într-o construcție perisabilă

punînd în evidență mai multe aspecte: pe de-o parte legătura formală dintre aceste elemente constitutive, realizate din bucăți de cocă, coapte în forme amintînd de „celule” și rețele de elemente de forma unei siluete umane; pe de altă parte aspectul comunicării cu publicul, pus în evidență prin intermediul consumării în comun a unor părți alcătuiînd „omul-prăjitură”, comunicare dublată și de mesaje sub forma unor bilete scrise și dedicate în mod special



spectatorilor. Acest element social, evidențiat prin actul comunicării, va deveni una din caracteristicile acțiunilor lui Paul Neagu.

Pentru a folosi o terminologie propusă de artistul însuși, acțiunile sale se apropie mai mult de un *ritual*/săvîrșit în fața unui public, pe care-l antrenează în raporturi diverse de comunicare: acțiunile pot fi percepute și ca un „abandon” în explorarea unor „spații plastice posibile dar necunoscute”. Aceste ritualuri s-au dezvoltat pe trei niveluri¹¹ începînd cu „Mușcătura oarbă” (Blind Bite), semnificînd pentru artist o suită de însușiri în planul individual, cum ar fi: intuiția, spontaneitatea, emoția, simțirea, iar în plan mai general, colectiv, o putere necunoscută, superstițioasă, lumea nediferențiată, libertatea primordială, subconștientul colectiv. Al doilea nivel este reprezentat, în simbolistica lui Paul Neagu, de „Ploaia orizontală” (Horizontal Rain) sugerînd structurarea societății umane, libertatea speculativă și științifică etc. Legătura dintre primul și cel de-al doilea palier este făcută în mod simbolic printr-un „Salt” (Ramp) pus în aplicare prin *performance*-ul – ritual cu același titlu, o încercare de a se detașa de coordonatele spațiale și de a se suspenda între cer și pămînt trecînd printr-o scurtă stare de imponderabilitate. În sfîrșit ultimul nivel, care năzuiește să atingă „noua libertate totală, cosmică”, se intitulază „Gradually Going Tornado”, ritual ciclic în care, printr-o stare de extaz, artistul năzuiește să se contopească cu sinele înfinit printr-o atomizare...

O bună parte din conceptele și acțiunile-ritualuri ale lui Paul Neagu au fost concepute în țară și continuate în Anglia, țara lui de adopțiune. Fiînd strîns legate de personalitatea artistului, de evoluția intimă a structurilor sale interioare, aceste acțiuni, reflectîndu-l pe el reflectă și societatea românească în care s-a format. Și cum voința sa de identificare cu cultura română, ca și cu cea britanică, este reală, aceste evenimente artistice trebuie reținute în egală măsură de ambele culturi.

Legat de tradițiile locului său natal, Maramureș, Mihai Olos este un artist complet pentru care sculptura, pictura, obiectele sau acțiunile constituie tot atîtea modalități de exprimare. Influențat de arta populară, în special de formele exprimate în lemn, Olos a început să realizeze niște sculpturi-module geometrice din acest material folosînd îmbinările tradiționale, fără cuiе sau clei¹². Din aceste module, care se pot dezvolta în progresie geometrică, a luat naștere conceptul orașului universal, o utopie propunînd o dezvoltare regulată, bazată pe principii matematice, a unui spațiu urban. Aceste module din lemn, obsedate structuri spațiale, au devenit și modele pentru picturile sale punînd în evidență esențializarea /sublimarea realului într-o abstracție cu grad ridicat de generalizare.

Relația sa cu spațiul natal l-a condus la un tip de comunicare cu semenii ce face aluzie la un cod comportamental străvechi funcționînd în cadrul unor comunități limitate amintînd de riturile arhaice. Căci la un astfel de comportament face apel artistul cînd coboară lingouri de aur la 500 de metri sub pămînt, în mina Herja, pentru a le clădi în structurile geometrice deja cunoscute ale sculpturilor sale, alături de boabe de grîu presărate pe masa



folosită ca suport, în camera de apel, între schimburi (Acțiunea-eveniment „Aur, grîu, oameni”, 14 noiembrie 1972, mina Herja)¹³. Dincolo de simbolismul evident al celor două elemente fundamentale – grîu și aur – sugerînd prosperitatea atît materială cît și spirituală, evocate într-o manieră care pune în lumină valorile arhaice, artistul îi transformă pe mineri în participanți și animatori ai evenimentului. Ei au aruncat grîu peste masa cu lingourile de aur, gest repetînd tradiția populară în care „aruncatul grîului” semnifică urarea de prosperitate și fertilitate.

În mai 1973 Olos a realizat la Cuhea, în Maramureș, o acțiune în genul *land artei*, intitulată „Pămînt” și finalizată cu o intervenție în natură: artistul împreună cu cîțiva participanți au săpat un traseu labirintic de vreo jumătate de metru adîncime, traseu care relua în negativ formele sculpturilor sale. Peste zonele dezvelite, rămase doar cu pietriș, au fost așezate bucăți regulate de pămînt cu iarbă¹⁴.

În sculptură Mihai Olos se revendică din tradiția populară de care aminteam înainte (în special din arhitectura țărănească din lemn) dar și din tradiția brâncușiană în sensul unei căutări a esențelor și a puterii autoregeneratoare a formelor însele¹⁵. Sculptura este aceea care îl ajută pe Olos să realizeze proiectul deschis, ironic intitulat „O statuie umblă prin Europa”, prin care artistul – și opera lui – se situează într-un dialog permanent cu diferite locuri / monumente impregnate de trecut istoric și artistic.

Întîlnirea cu Joseph Beuys face parte tot din acest proiect / traseu cultural¹⁶ avînd însă ceva fabulos în ea: vizitîndu-l pe Beuys la Documenta 6 (1978) întîlnirea dintre cei doi, imaginată de Olos, trebuia să îmbrace forma unui *performance* purtînd titlul „Nodul gordian”. Olos a început un dialog cu artistul german, i-a explicat lui și celorlalți vizitatori proiectul său despre *orașul universal* făcînd chiar un desen pe tabla aflată în acea sală¹⁷. În cele din urmă i-a prezentat lui Beuys una din structurile sale în care forma se dezvoltă în progresie geometrică. Beuys trebuia să taie „nodul gordian” și a ales în final un mic modul ca o îmbinare (un nod) care se repeta de cîteva sute de ori. Între cei doi a urmat „tocmeala inversă”: în timp ce Beuys dorea să păstreze modulul mic, pe care îl tăiasе din ansamblu, Olos i-l oferea pe cel mare astfel încît artistul german a acceptat în final oferta doar în urma plătirii unei sume simbolice. Cele două bancnote oferite de Beuys în schimbul sculpturii poartă semnătura artistului german și sînt obiecte rezultînd din această acțiune.

Interesată de arta ambientală, de *happenings* și de *performance* este și Ana Lupaș, artistă formată în domeniul artelor textile¹⁸. Abordînd mai întîi tapiseria spațială și obiectul textil, Ana Lupaș



Mihai Olos
Tocmeala inversă, Kassel, 1978

a ajuns treptat să realizeze intervenții spațiale, în care utilizează elemente simbolice amintind de folclor, totul într-o viziune organică. Pinzele, cununile de griu, ceara, pielea, lutul sînt elementele principale constituind universul său plastic, organizat după rigori ritualice cu trimitere la lumea arhaică. Ritualul feminin al întinsului pinzelor albe, tesute în casă, s-a transformat, în viziunea ei, într-un amplu *environment* realizat începînd cu 1970 în satul Margău din Transilvania. Acest gen de acțiune, ce creează un ambient și care a mobilizat locuitorii satului să participe la eveniment, a fost reluată încă de cîteva ori în contexte spațiale diferite: în 1973, în „Covorul zburător”, prezentat fragmentar și la Bienala Tineretului de la Paris⁹ și apoi într-o nouă variantă, cernită, în 1991, în Piața Universității din București („Monument de cîrpă”).

Ritualul adunării prinoaselor pămîntului este celebrat în „Proces solemn” (sau „Cununile lui August”), un fel de „sculpturi vegetale”, cum le numește Gheorghe Vida, realizate din cununi împletite din spice de griu, determinînd spațiul prin formele lor puternice. Folosirea materialelor naturale evocînd viața satului sugerează că aceste ambiente ar fi create din necesitățile dictate de procesul muncii rurale, în realitate însă frumusețea lor fără echivoc rezultă tocmai din această stare ambiguă, prin care ele se dovedesc niște creații independente de o funcție practică. Acțiunea-*environment* „Instalație umedă”, începută încă din 1966 și continuată pînă în prezent, a dat naștere mai multor variante fie ambientale în aer liber, fie sub forma unei instalații în interior¹⁰, în timp ce utilizarea materialelor simbolice – lutul, focul – dar și ritualuri misterioase și ceremonii funebre cu iz de păgînitate, răzbat din acțiunea-*environment* „Pregătiri pentru un mormînt rotund” (1978).

Acțiunile grupului Sigma¹¹ din Timișoara, în anii ’70, au avut un pronunțat caracter de cercetare vizînd studii ale formei și percepției plastice, exprimate asupra naturii în primul rînd. Artiști, dar în același timp și profesori la Liceul de artă din localitate, unde reușiseră să impună o programă deschisă învățămîntului experimental, ei au urmat această direcție a cercetării plastice și cu ajutorul acțiunilor realizate în natură, antrenînd de multe ori, în cercetările lor, și pe elevi, care deveneau astfel participanți. Aceste acțiuni, în genul *land artei*, erau finalizate sub forma unor intervenții temporare asupra peisajului, de obicei cel din preajma Timișoarei, la riul Timiș sau uneori în diferite localități, în practicile de vară cu elevii. Prin aceste particularități grupul Sigma a reușit să genereze o situație unică în istoria acționismului românesc și care trebuie consemnată ca atare.



Ana Lupas
Instalație umedă, satul Margău, Transilvania, 1970

Una dintre primele și cele mai interesante acțiuni ale grupului a avut loc în 1974, cu ocazia Săptămîinii artelor plastice (UNESCO) și s-a intitulat „Structuri gonflabile”. Prima parte a acestei acțiuni s-a derulat la Liceul de artă, unde în sala de sport copii au fost lăsați să se joace cu uriașe baloane meteorologice. Filmul acestei prime acțiuni, înregistrat pe S8, a fost folosit mai apoi în cea de-a doua parte, soldată cu un *environment*. La Galeria Bastion sălile au fost organizate cu structuri gonflabile sub forma unor tuburi transparente pe care, în momentul vernisajului, au fost proiectate diapozitive și filmul S8 realizat anterior cu copiii. În felul acesta ambientul spațial a luat forma unui *happening* cu public.

Tot în același an, invitați să participe la expoziția „Artă și energie” de la Galeria nouă din București, Bertalan, Flondor, Tulcan au realizat instalații spațiale separate, dar care creau în același timp și o imagine unitară, de ansamblu, asupra preocupărilor lor comune, prin folosirea structurilor spațiale din benzi colorate și a firelor transparente din nylon.

Acțiunea grupului pe malurile Timișului, din 1976, a reluat într-o experiență colectivă unele experimente din natură realizate anterior de Bertalan și de Flondor, explorînd posibilitățile expresive ale benzilor colorate și ale corpurilor imponderabile (baloane) și studiînd probleme de structurare spațială dar și de răspuns al acestor forme la agenții externi (vînt, soare, apă).

În sfîrșit ultima mare acțiune comună a grupului Sigma a fost „Multivision” I și II, un ambient spațial peste care s-a suprapus o proiecție de film S8, realizată în cadrul expoziției „Studiul” I, la Timișoara, în 1978. Acest ambient se compunea dintr-o structură tridimensională din plase semitransparente colorate, peste care a avut loc proiecția de film alb / negru și color pentru două aparate. Sunetul a fost realizat, ca de fiecare dată, de inginerul Adrian Ilica. Participarea împreună la „Multivision” a fost ultima acțiune comună de proporții a grupului Sigma, care, începînd cu 1978, s-a destrămat.

Simțul pentru natură este pentru Ștefan Bertalan o parte componentă a ființei lui, luînd forma unei trăiri împlinite într-un destin. În căutarea acestei împliniri își începe artistul fiecare nouă zi dedicată, cu o intensitate neobișnuită, studiilor și observațiilor sale. Îndreptate înspre plante și animale, înspre relația dintre lumină și umbră, dintre lumea vie și soare, dintre meridianele cerului și poziția soarelui pe boltă, cercetările sale se formulează într-o viziune unificatoare a universului. Intensitatea neobișnuită a trăirilor lui în fața naturii, tradusă prin gesturi artistice de o mare sensibilitate, uneori chiar dramatice, se îmbină cu studiile exacte – de bionică și de matematică (geometrie) – creînd

un amestec de o certă plasticitate amintind de vocația artistului universal din aceeași familie spirituală cu Leonardo²². Dar iată cum explică Bertalan această orientare pe care a găsit-o pentru propriile lui cercetări: „De ani de zile activitatea mea creatoare se motivează pentru mine ca o necesitate vitală de a gîndi acest proces într-o funcție de observare, de identificare și proiectare psihică prin niște experiențe cu fapte biologice ca: împărțirea, creșterea, îngrijirea lor (a plantelor n. n.), orientarea formală spre lumină, formă, organizare, structură de ansamblu, statistic notate prin mediile desenului, prin fotografie, simultan acoperînd forme și teritorii ale curiozității, forței, imitației și ale modelului – accentuarea eului și exprimarea posibilităților personale, construirea spațiilor prin alte mijloace decît cele cunoscute, în sfîrșit reintegrarea în viața omului modern a unui suflet străbun și primitiv, o unitate subiect-obiect perceput.”²³

Aceste preocupări, guvernate de o astfel de structură interioară ca a sa, l-au condus spre primele experimente în natură; în iulie 1972 organizează pe malul rîului Timiș un ambient, pe care l-a numit „Oraș – ambient natural”²⁴. În nisipul plajei imaginează un relief „deluros” peste care intervine cu nulele, bețe, bălegar uscat, hîrtie, carton desenînd o așezare imaginară care, fotografiată de aproape, primește o impresionantă „realitate”. Un an mai tîrziu, în august 1973, ironic dedicată zilei de 23 August, cum declară artistul însuși, a realizat împreună cu arhitectul Șerban Sturdfa acțiunea „Benzi tensionate peste Timiș”. Atracția pentru noile materiale – firele de nylon sau benzile colorate din plastic – a fost o constantă a artiștilor din grupul Sigma, iar pentru Bertalan și Flondor datează chiar de pe la mijlocul anilor ’60, din perioada constructivistă. Folosirea benzilor intens colorate, în special în roșu, se va generaliza de acum încolo și în acțiunile de grup. Artistul și-a descris această acțiune²⁵ arătînd că a urmărit relația dintre planul orizontal al apei (cu jocurile lui de reflexe și ogîndiri) și cel vertical al sălciiilor, în cadrul căruia a întins și a tensionat benzile colorate încercînd să realizeze un „pod flexibil” de oblice și de curbe. Felul în care s-a derulat acțiunea a lăsat loc și întîmplării, adică elementelor din natură care au acționat neașteptat – vîntul, lumina, apa.

Același tip de problematică a fost reluat peste cîțiva ani în acțiunea – intervenție intitulată „Membrane” (august 1976) și desfășurată la Pădurea Verde, acțiune la care au participat ca ajutoare cîțiva studenți de la arhitectură. Și în acest caz Bertalan explorează posibilitățile expresive ale benzilor tensionate, colorate sau transparente, și a unor suprafețe pentagonale de pînză albă, realizate după modele vegetale preluate din natură, devenite

niște membrane pe care se proiectează jocul de lumini și umbre al frunzișului. Aceste structuri geometrice diafane, implantate de artist în mediul organic al pădurii, impun o nouă ordine spațială care, deși vine din afară, respectă principiile de organizare ale naturii.

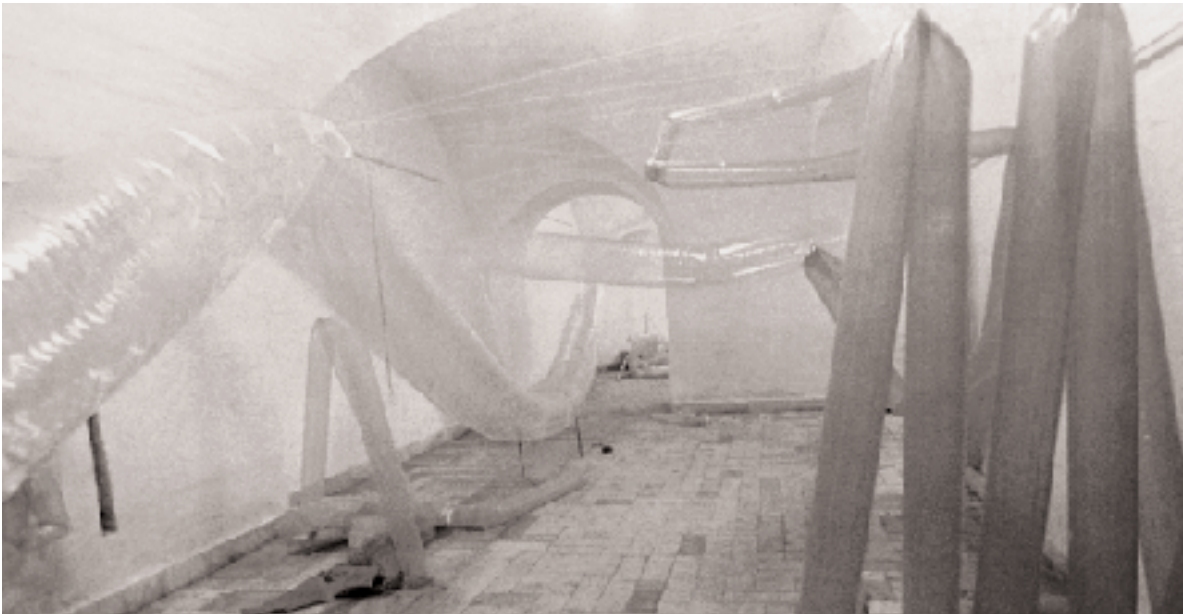
Apropiată de prima lui acțiune la Timiș, din 1972, acțiunea intitulată „Dracșina – sat de dimineată pînă seara”, desfășurată tot în apropierea riului Timiș, lîngă un sat, a folosit o organizare spațială imitînd reliefuri din nisip devenite „insule” într-o apă și structuri din discuri de aluminiu și folii de nylon, în scopul de a observa expresivitatea plastică a acestor diverse materiale într-o situație ambientală. Acțiunea, care s-a desfășurat o zi întreagă, a avut în vedere și aspectul temporal și felul în care scurgerea zilei se reflectă în această instalație, ca și relația cu viețuitoarele sau plantele din imediata apropiere a satului.

Cercetările lui Bertalan s-au îndreptat și înspre Leonardo, despre care și-a pus întrebarea dacă și în ce mod mai este astăzi studiat de către tinerele generații de artiști. Împreună cu 50 de studenți de la arhitectură a realizat acțiunea „Leonardo. Spectacol pentru public” (iunie 1978), soldată cu o intervenție în Parcul Central al orașului Timișoara. Această acțiune fusese precedată de o alta, în 1977, intitulată „O duminică plastică. Spectacol pentru publicul parcului”, care a fost ca o „repetiție” a ceea ce anul următor s-a concretizat ca o problematică coerent formulată. Participanții au realizat fiecare cîte o formă geometrică complexă propunîndu-și să studieze felul în care aceste forme sînt percepute în spațiu sau cum se comportă ele în relație cu lumina și umbra. Formele, răspindite în iarbă sau suspendate de crengile copacilor, erau însoțite și de texte-citate din Leonardo. Această acțiune, care avea în primul rînd un scop didactic imediat, aceea de a studia practic și de a găsi răspunsuri la unele întrebări plastice, a devenit, prin ieșirea în spațiul public, o formă de manifestare care dorea să antreneze și participarea trecătorilor într-o încercare de modelare a gustului public sau de incitare la dezvoltarea unor opinii personale.

De la această manifestare și pînă la acțiunea din decembrie 1979 de la sala Kalinderu din București, intitulată „Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea soarelui”, nu mai este decît un pas, deși acest pas l-a pus pe artist în ipostaza de acta direct, singur, în fața unui public. La invitația lui Andrei Pleșu, care îl vizitase în prealabil la Timișoara și cunoștea proiectul său artistic dedicat plantei de floarea soarelui, Ștefan Bertalan a acceptat să realizeze o acțiune cu un caracter extrem de personal, rămasă, în felul ei, unică în istoria acestui gen în România. Proiectul său avea la bază studiarea dezvoltării acestei plante de la încolțirea seminței trecînd prin toate fazele evoluției ei – creștere, înflorire, rodire și apoi moarte. Pe durata acestei evoluții, de 130 de zile, artistul se documentează fotografic și cu desene și urmărește în scris – ca într-un jurnal – cele mai mici modificări cotidiene. Acțiunea, motivată de dezvoltarea biologică într-un ciclu complet al unei plante, primește o consistență filozofică devenind o meditație asupra existenței umane și asupra celei cosmice. Există în acțiunile și în textele lui Bertalan și o sensibilitate ecologică (caracteristică pentru toți membri Sigma de altfel), dar care în cazul său se ridică la o interpretare de proporții planetare.

Evenimentul propriu-zis s-a desfășurat în jurul unei instalații realizate dintr-o tulpină uscată de floarea soarelui, de care au fost prinse pagini cu notații de jurnal și desene din timpul documentării asupra evoluției plantei. Artistul a citit textele sale filozofice exprimate în formulări poetice și a săvîrșit în fața publicului o serie de mișcări ca un ritual traspunînd mai elocvent, mai impresionant conținutul.

Sentimentul cosmic despre care vorbeam anterior se face simțit și din „orientarea” figurii umane după direcțiile fundamentale, date de cele patru puncte cardinale, pe care artistul le evocă într-un



Grupul Sigma
Structuri gonflabile, happening, Timișoara, 1974

fel de introducere interpretînd de fapt mitul civilizației în concurență cu natura: „Sîntem orientați cu fața spre Sud, vatra și leagănul culturii noastre. La stînga avem peisajul natural – sufletul cultivator al pămîntului – al vieții, Răsăritul spre care ne mai rotim doar capul și mîinile. Acolo – Natura – instinctele naturale, modele ale dezvoltării, experiența milenară de ani.

Contactele noastre cu Natura – cu Mama. Mama ne numește pe nume, vorbește cu noi (...)

La Apus avem peisajul cultural – relativitatea acțiunilor noastre zilnice. În spate avem religiile – cărți – culturi, experiențele umane, chiar Leonardo.

În fața avem perspectiva sălciiilor rețezate – ecoul durerii pînă departe. Concepte-parole sumbre / ascuțite / ca lumina – lupta – adevărul – flacăra etc. Conștiința zdrcinată ca o mișcare – nimeni nu mai convinge pe nimeni.

Sus ce avem ? Mereu o tendință verticală a moralei eu-lui (...). De sus ne vin ritmurile / zile și nopți / constelațiile – dorințele, chipul nostru în vocalele cerului (...)”²⁶.

După aceasta el a evocat atmosfera văratică, în care floarea soarelui a apărut, prin contrast cu frigul toamnei tirzii, cel al momentului din timpul acțiunii: „E toamnă tîrzie sau un început

de anotimp, iar forțele umezelii seamănă putrezire pe la marginile lucrurilor și faptelor. Să ne închidem ochii și să ne imaginăm binele existenței unei plante de floarea soarelui. Și să ne spunem că pur și simplu e bine că posedăm o tulpină de floarea soarelui într-o toamnă tîrzie – nudul unei tulpini de floarea soarelui. Apoi să ne-o imaginăm în planul elanului său vital, cu frunze în deschiderea dimineții, cu imnul sau gestul său ce tinde spre lumină și înălțare”(…). Rezumînd de fapt esența despre această plantă Bertalan, o definește ca „spirală, mișcare și gest” arătînd că planul acțiunii a început de la o sămînță: „Sămînța este un plan împăturit. Ne apropiem de ea ca obiect al simțurilor generînd alte și alte planuri, ca organe ale vieții noastre”. Ciclul creșterii este evocat prin dezvoltarea frunzelor, comparate cu existența simțurilor umane, transpuse apoi într-o mișcare a constelațiilor pe boltă: „Frunzele sale succulente în bătaia soarelui, frunze cu înfățișare de aripă-organ și înșurubare în sintagmele existenței, cu vocale, consoane și diftongi articulate într-un limbaj suculent începînd cu zorile – o succesiune de spații, creștere ritmică ce revine mereu. Frunza, care în fiecare seară răsare la orizontul nopții pe meridianele îmblînzite la chip de constelațiile anotimpului – constelația Leului – Boarului – Coroanei Borealis – Hercule, constelația Lirei – a Săgetătorului – Cassiopeia etc.”.

Dar această stare de reverie care dă naștere unei adevărate viziuni asupra universului se încheie printr-o trezire la realitatea imediată – toamna tîrzie și sala în care se află doar o tulpină uscată de floarea soarelui. Artistul are convingerea că „lecția naturii” va servi de model existențial.

După căutări, de multe ori chinuitoare, pe un teren prea puțin cercetat în mediul artistic românesc (comparativ cu experiențele din alte părți ale Europei) Bertalan a ajuns la niște convingeri pe care le-a structurat cel mai elocvent în acțiunile și instalațiile sale. Iată ce mărturisea artistul într-o scrisoare adresată lui Gheorghe Vida: „Și iată că mult timp părea că studiile mele de biologie nu duc nicaieri, decît la studii fără ieșire – și totuși, consecvent tendințelor, m-am îndreptat în mod natural, fără grabă, spre sensurile propriilor mele preocupări – și cu toate că pe plan mondial există practici ambientale cu mult înainte ca eu să fac primele încercări la Timiș, cea de a doua etapă, cea actuală, s-a conturat prin consecvență și izolarea imensă în care trăiesc și trăim, fixîndu-ne asupra biologiei, cea care m-a scos prima oară pentru studiu în fața casei, unde există soare; apoi relațiile necesare m-au scos definitiv din cadrul bidimensional al tabloului în spațiul real”²⁷.

Sistemul artistic inițiat de Ștefan Bertalan a rămas unul interpretat într-o cheie personală; chiar dacă publicul nu era introdus în semnificația cuvintelor-noțiuni cu valoare simbolică specială și a gesturilor sale artistice comunicarea s-a realizat în mod empatic.

Și pentru Constantin Flondor natura constituie o sursă inepuizabilă de cercetare, dar artistul se îndreaptă către o cercetare mai sistematică din dorința de ordonare a lumii înconjurătoare. Pentru el natura nu mai este o forță cosmică uriașă, un fel de Urmutter ca și la Bertalan, ci devine „un partener” cu care încearcă un dialog. Prima dintre atracții s-a concretizat față de „Natură – Număr” și în acest sens a început cercetările sale matematice și plastice asupra poliedrelor regulate și a celor semiregulate sau asupra hexagonului și a dodecaedrului rombic, asupra îmbinărilor de bare pentagonale²⁸.

Apoi experimentele au luat și forma unor cercetări asupra imaginii, inclusiv cea filmică, care devine parte componentă din creația lui. Atras de acest nou mediu, artistul timișorean îl utilizează la început ca mijloc de documentare a acțiunilor, dar treptat ajunge să îl folosească ca pe un limbaj independent. Astfel prima acțiune, „Membrane de săpun” (1972), realizată cu elevii Liceului de artă din Timișoara în afara orașului, a propus spre cercetare tema efemerului și a fragilității. Expuse mișcării aleatorii a curenților de aer și într-o plutire-cădere liberă, aceste



Constantin Flondor
Film pentru Aprilie, acțiune, Timișoara, 1981

membrane au fost filmate cum luau naștere, iar apoi felul în care se destrămau, ca și tensiunile care se creau între ele, în acest exercițiu de caducitate.

Un proiect care l-a preocupat mai mult timp pe artist și care presupunea o interpretare mai riguros științifică a fost acela de a capta mișcarea solară de-a lungul unei durate, în timpul verii. În acest scop artistul a realizat o adevărată instalație din suporturi de lemn proiectind umbre pe foi milimetrice și marcînd mișcarea solară captată astfel pe hirtie. Aceste solarograme, inițiate prima dată în 1976 la Făget, au fost repetate în același an într-un ambient natural de mari proporții, pe Valea Pietrelor din Munții Retezat, dînd naștere unui impresionant *land art*, unde umbra lăsată de o bandă peste o pată de zăpadă a marcat urma mișcării solare.

Motivul aproape feminin al „țesături” este reluat în mai multe acțiuni, repetate de fiecare dată în alte circumstanțe, în care artistul folosește fire din nylon colorate prinse de copaci. „Țesătură în Pădurea Deia”, Cîmpulung Moldovenesc, și „Țesătură pe malul Timișului” (ambele din 1976) au avut același scop al cercetării – expresivitatea plastică a elementelor induse în peisaj, relația creată între ele.

Sentimentul de uimire în fața prospețimii naturii renăscînde a dus la crearea „Acțiunii pentru aprilie” (1981), realizată împreună cu un grup de elevi. Pornind de la pentagramă, aflată în diferite structuri din natură, cum ar fi de exemplu interiorul mărului, această formă regulată a fost desenată pe pămîntul proaspăt înverzit și apoi săpată în brazde adînci de pămînt negru. Ritualul celebrării primăverii, al pămîntului și al vegetației proaspete, a fost fixat în „Filmul pentru aprilie” care punea mult mai clar în evidență relația dintre natură și corpul uman.

Pentru Doru Tulcan²⁹ cadrul experimental vizează atît cel natural asupra căruia intervine, cit și cel al imaginii fotografice și de film, pe care o experimentează în mod continuu. Împreună cu Elena Tulcan testează expresivitatea plastică a corpului uman în raport cu alte elemente precum bare de lemn, sfoară, dar și în raport cu cadrul natural („Reconsiderări structurale – Meșterul Manole” sau „Metaforă pentru o păpădie”, ambele în 1975 la Strungari, Alba). Mare parte din experiențele plastice ale anilor ’70 s-au concretizat în seria de filme realizate în colaborare cu Elena Tulcan cum ar fi: „Anotimpurile”, „Între vis și realitate”, „Dincolo de eveniment”, „Anamorfoze” și altele, uneori în serii de fotografii care reiau cite ceva din problematica atînsă deja în filme.

Dacă pentru artiștii grupului timișorean Sigma izolarea față de contextul politico-social al vremii, și în consecință față de cel artistic, a fost un gest liber consimțit și întretînut chiar de ei pentru a-și păstra serenitatea creației (acest fapt neexcluzîndu-i de la cele



Ștefan Bertalan
Leonardo, spectacol pentru public, Timișoara, 1978

mai importante expoziții, unde apăreau întotdeauna ca o adevărată „surpriză” unanim recunoscută și apreciată), pentru Ion Grigorescu atitudinea față de climatul politic și artistic este alta, una de continuă provocare prin angajamentele sale ridicînd probleme contradictorii. Cum am mai arătat, începutul anilor ’70 în România marca în mod paradoxal în plan artistic o deschidere (după declarațiile lui Ceaușescu cu ocazia invadării Cehoslovaciei, în 1968) și în același timp inaugura o nouă închidere, în 1971, sub presiunea unui renăscut val ideologic, înveșmîntat de data aceasta într-un naționalism comunist. O anume lipsă de suplețe în interpretarea artei suprapunîndu-se peste conservatorismul tradițional al societății românești au condus la unele constrîngerii exterioare la care erau supuși artiștii: funcționarea cenzurii exersîndu-se la început mai discret, apoi din ce în ce mai apăsat în cadrul expozițiilor personale sau de grup, ducînd chiar la situația că, pentru o expoziție personală, un artist trebuia să aibă zece semnături din partea unor confrăți, care deveneau astfel „giranți” ai expozantului, în timp ce materialul documentar pentru catalog trebuia supervizat chiar de biroul executiv al UAP³⁰.

Acestor noi presiuni de ordin ideologic artiștii români le răspund într-un mod diferit: experiența anilor ’50, caracterizată printr-un răspuns zelos la directivele politice, nu se mai putea repeta astfel încît se poate vorbi de o adevărată „schizofrenie”³¹; culturală: pe de-o parte arta oficială, tematică, ca un răspuns direct la „comanda politică”, pe de alta o artă individualistă exprimînd căutările singulare, experimentele unor artiști care încercau să se eschiveze acestor presiuni ideologice. În același timp se înmulțeau manifestările făcute în secret în fața unui public restrîns sau chiar fără nici un martor, doar în fața aparatului fotografic sau a celui de filmat.

Din această ultimă categorie face parte și Ion Grigorescu³², un artist care a rămas singular în arta românească prin experimentele sale legate de corp. Păstrînd contactul cu arta internațională el ia cunoștință de tendința anilor ’60 conform căreia corpul artistului devine un nou suport al operei și o construcție deschisă. Utilizînd fotografia ca un mediu cu multiple posibilități Grigorescu dezvoltă într-un mod original conceptul de „realism” și „realitate” imbinînd pictura și fotografia de șevalet într-un fel de fotomontaje care păreau un răspuns ironic și neașteptat la „directivele” ideologice. De asemenea folosește fotografia și filmul ca pe un fel de „martor” obiectiv al experiențelor sale fizice, legate de realitatea corpului. Iată ce mărturisea autorul însuși într-un interviu³³: „Este semnificativ că în perioada în care m-am simțit independent și rupt de mediu, izolat și inutil, folositor doar mie însumi – e semnificativ că tocmai în acea perioadă am îndrăznit mai mult și am mers înainte mai liniștit și fără complexe”. În același loc

el vorbește despre acest joc sofisticat de disimulare sau inducere în eroare a autorităților reprezentate în acest caz de „cenzură” (devenită o adevărată instituție cu birocrații și cu legile ei scrise și nescrise), în așa fel încît să-i fie acceptată participarea într-o expoziție sau o manifestare publică. În acel interviu Ion Grigorescu mărturisea că își luase model de șiretenie inteligentă pe Ulise: (...) „Nu am în vedere un Hector sau Ajax, ci mai degrabă un Ulise care apare prin literatura pe care o presupun lucrările mele. Această combativitate privește lupta cu autoritățile, cu cenzura... (...) de cele mai multe ori acest Ulise capătă niște măști. Uneori masca este chiar aceea a adversarului, a cadoului, a Calului Troian. În ultimă instanță, intelectualii se luptă cu cenzura ca într-un joc de șah în care amenințările sînt puse pe tablă, la vedere, iar jucătorii se bizuie pe minima civilitate că nimeni nu va răsturna tabla de șah.”

Robert Fleck observa pertinent în studiul său despre acționismul vienez că munca artistului cu corpul, inaugurată de *happening*-ul anilor ’60, a atras atenția asupra ideii de autenticitate a corpului implicînd experiențe reale, fără trucaje, și că generația ulterioară, post-*happening*, a schimbat accentul de pe temporalitate pe instantaneul operei vizuale exprimate sub forma fotografiei³⁴. Din cauza circumstanțelor politice la care ne-am referit anterior, Ion Grigorescu se înscrie în această generație post-*happening* care utilizeza exclusiv fotografia, prelucrînd uneori ulterior materialul pentru film³⁵. Pentru a se racorda la mediu, corpul artistului devine context în încercarea de a-și testa propriile limite – de pericol, de durere, de transgresare a unor tabuuri (mai ales cele legate de sex), de reunificare a bipolarității masculin-feminin.

Sursele primelor acțiuni în genul *body art* sau a celor politice, realizate de Ion Grigorescu în anii ’67-’70, trebuie căutate în anumite „scenarii” rezultînd din scrierea viselor, din alte notații cu caracter literar sau direct din imagini. Artistul declară³⁶ că la acea dată pentru el compoziția era de o mare importanță, fie ea literară, plastică sau muzicală, acordînd de asemenea un rol important realului („pictez cum văd”) și eliminînd simbolicul. Ajunge astfel la fotografie și la film, acaparat fiind tot mai mult de „mecanismul vizual ca partener în spectacol”. Grigorescu se simțea atras la acea dată de cibernetică, de informatică, de „telquelism” sau chiar de un „materialism yoghin”, plasîndu-se pe o poziție de cercetare și interogîndu-se asupra rolului jucat de eu în aceste „spectacole fără spectatori, doar cu aparatele mecanice sau optice”. Interogația lui se centra pe importanța eului în aceste acțiuni și dacă acesta se amplifică sau se diminuează în acest gen de „întîmplări”.

O categorie de acțiuni la începutul anilor ’70 era dedicată valorii actelor banale ale cotidianului care, prin *realitate* lor fără



Ion Grigorescu
Patul (Elogiu lui Bacon), 1980

echivoc, influențau arta. În concepția sa, viața cu banalitatea ei nu este formată doar din momente unice; ea este un fel de „teatru propriu” în sensul în care artistul este „actorul” propriiei sale vieți, în care el are conștiința spectacolului pe care încearcă să-l diminueze însă³⁷. În „Bucătăria” sau „Artă într-o singură cameră” (1976) Grigorescu se prezintă pe sine ducîndu-și viața în perimetrul strîmt al unei bucătării de bloc în timp ce își calcă o cămașă sau așezat la masa dominată de un impresionant volum – „Journal du surréalisme” – își taie alimente sau mănîncă, scrie la mașina de scris, pictează la un șevalet sau se pregătește să cînte la vioară, printre vase murdare, în spațiul sufocat de mobile și obiecte uzuale. Ideea care se desprinde din această acțiune pare să echivaleze viața banală cu o operă de artă punînd în valoare „eroismul” gesturilor mărunte, zilnice. În același timp acțiunea nu pierde din vedere un comentariu social în subtext prin prezentarea – aproape cu brutalitate – a realității zilnice netrucate³⁸.

Oarecum din aceeași categorie face parte și „acțiunea” fotografică „Suprapuneri pe negru” (1977), concepută în spațiul îngust al camerei-atelier ocupat de masa de lucru, șevalet, aparatul de mărit foto, lucrări presărate în diferite colțuri ale încăperii. Artistul intervine în aceste fotografii cu propriile lui imagini pozînd, îmbrăcat sau nud, și sugerînd o derulare dinamică a procesului creației, dar în acest cadru fix, imuabil.

Cu atît mai rigid și angoasant devine același cadru al atelierului în acțiunea „La închisoare” (1978), în care Ion Grigorescu accentuează această stare prin folosirea unui „vizor” și a unui obiectiv superangular, ca și cum subiectul ar fi observat printr-o instalație de supraveghere. Astfel în spațiul strîmt dintre șevalet și aparatul de mărit foto evoluează artistul îmbrăcat în pijama vîrgată, pentru a sugera uniforma de detenție. El se află în picioare salutînd militărește, apoi șade abandonat pe un scaun sau în sfîrșit încearcă să înghită o bucată de piine neagră, într-un ritual cotidian forțat al vieții în detenție și cel nu cu mult mai bun din era ceașistă. În această perioadă viața personală devenise din ce în ce mai controlată și limitată în posibilități, marcată în mod negativ de o comunizare forțată prin obligarea unui număr tot mai mare de oameni să locuiască în blocurile de locuințe, adevărate închisori în libertate, în care supravegherea era ușor de pus în aplicare.

Dar majoritatea acțiunilor realizate în fața obiectivului fotografic erau dedicate explorării corpului, unanim considerat de către societatea românească subiect tabu. Pe de-o parte îl interesează

înregistrarea exactă la un moment dat a corpului său, ca o expresie a nudității și a intimității absolute, adesea și în raport cu spațiul (camera) pe care-l antropomorfizează, pe de altă parte experimentarea „mecanismul vizual” (despre care autorul însuși scrisese) prin plasarea aparatului fotografic în cele mai neașteptate unghiuri și poziții lăsînd uneori impresia unei agresiuni asupra imaginii. În „Autoportret cu oglinzi”, o acțiune din 1973, repetată în mai multe variante, Grigorescu folosește două oglinzi în mișcare obținînd o multiplicare a personajului, o amplificare și o dinamizare a acestei mișcării. Alteori plasează aparatul fotografic jos, pe pardoseală, în fața tunelului virtual format de cele două oglinzi, în timp ce se privește de a-ndoaselea, printre picioare.

Din aceeași categorie de acțiuni face parte și „*Body art* în interiorul casei” (1974), în care artistul folosește un superangular deplasîndu-se de la detalii ale feței, exagerînd apropierea obiectivului, la întreg corpul, stăruind apoi asupra mobilelor, a atelierului antropomorfizat de această participare vizuală.

Prelucrînd aceste experimente vizuale artistul le-a cuprins în 1976 în filmul „Masculin-feminin”, în care parcurge propriul corp cu aparatul de filmat astfel încît spațiul pare să se „răstoarne”: atelierul devine dispozitiv de înregistrare, iar oglinzile se află în mișcare. Aceeași schimbare de poli fiecși se petrece și în cazul receptării masculinității și a feminității într-un joc de ambiguități.

Ducînd această idee mai departe artistul inscenează o situație tipic feminină în seria de fotografii „Nașterea”, din 1977³⁹. El experimentează transgresarea stării sale naturale evocînd sarcina, nașterea și lehzua pe propriul corp, serie încheiată prin apariția figurii umane într-o postură fetală. Prin aceasta el probează capacitatea artistului de a se transpune prin imaginație și de a recompone unitatea pierdută a lumii prin figura androginului.

„Geografia” interioară a corpului este pusă în evidență într-o serie de acțiuni fotografiate, intitulate „Baia rituală” și realizate între 1978–79. În acestea Grigorescu pornește de la ipoteza că gesturile de spălare lasă urme sau evidențiază locuri importante în această „geografie” interioară, astfel încît le realizează ca simple gesturi, le repetă apoi cu culoare, iar altă dată cu lumină. Fixate prin imagine fotografică, gesturile desemnează trasee interioare vitale, desemnate în felul acesta ochiului privitorului neinițiat.

Criza imaginii, resimțită acut de generația anilor ’60-’70, îl conduce pe artist la perceperea fotografiei ca o înlocuire a pictorului, așa cum se înțelege din seria fotografică „Patul” sau „Elogiul lui Bacon” (1980). Întins pe pat, pozînd nud într-o figură de meditație yoga, cu imaginea reflectată într-o oglindă, artistul se arată un inert model, cu o incontestabilă obiectualitate proiectată

pe pînza cearșafului evocînd pînza – suport al picturii. Aparatul fotografic, cu precizia lui tăioasă, agresează corpul și patul, respectiv pînza de proiecție a imaginii sau „ecranizarea” din oglindă, singura de altfel în măsură să facă față cruzimii tăioase a obiectivului rămîbind nealterată. Această acțiune, evidențiînd limitele și riscurile reprezentării imaginii fotografice, a adus un moment de criză și în creația lui Ion Grigorescu, moment prelungit pînă la finele deceniului 8. Reluarea creației la începutul lui ’90 a fost marcată de imbinarea de instalații și *performance*.

Fotografia anilor ’70 a însemnat doar una din multiplele „măști” ale lui Ulise, eroul identificărilor lui Ion Grigorescu. Rolul jucat de acest artist asupra generațiilor de tineri artiști români, mai ales după 1990, rămîne de o maximă importanță. Chiar dacă aceste experimente vizuale au fost doar parțial cunoscute în epocă – ele fiind recuperate (nu încă integral) în perioada actuală – importanța acestui artist care a adus o nouă viziune, un nou mod de gîndire, este unanim recunoscută.

O altă personalitate care a marcat profund generațiile ulterioare de tineri a fost Geta Brătescu⁴⁰. Preocupată în profunzime de cercetarea identității feminine făcînd parte din strategiile sale vizuale, artista se interoghează asupra propriului corp ca un element identitar tipic al reprezentării⁴¹. Experimentele ei legate de acesta s-au desfășurat în atelier, spațiul rezervat unor astfel de cercetări. Într-o serie de evenimente „înscenate” în acest cadru, evenimente fotografiate sau filmate apoi, ea se supune unei defragmentări voite simbolizînd o reprezentare prin substituire. În acțiunea „Către alb” (1976) artista începe prin a transforma acest spațiu transfigurîndu-l într-unul imaculat prin acoperirea întregului interior cu coli mari de hirtie, iar spre final, cînd doar silueta ei rămăsese discordantă, se acoperă de asemenea cu hirtii vopsîndu-și în cele din urmă cu alb fața și mîinile. În felul acesta șterge detaliile conjuncturale și instaurează forța de reprezentare a unei măști devenite simbol de identificare. Continuînd pe aceeași temă Geta Brătescu realizează acțiunea „Autoportret către alb”, tot în 1976, de la care va rămîne o serie de fotografii: imaginea feței privită frontal este supusă treptat unei estompări din ce în ce mai pronunțate prin acoperirea cu o folie transparentă și apoi din ce în ce mai opacă jucînd astfel cu termenii de dezvăluire și de ocultare a identității. Masca apare ca o manifestare a sinelui imuabil și universal, conferindu-i un aspect ireal și sugerînd un instrument de posedare.

Ideea de identificare prin propria-i imagine sau de evocarea a întregului prin parte este reluată în 1977 în filmul „Miini” (S 8 mm, alb / negru) avînd ca subtitlu „Pentru ochi, mina trupului meu îmi reconstituie portretul”. Această identificare declarată se bazează și pe o asociere de imagini mină/ ochi care descifrate prin psihanaliză se substituie una pe cealaltă. Așadar evocarea miinii echivalează cu un autoportret ocultat. Miinile desenează gesturi de luare în posesie, gesturi autoreferențiale, dar care au și un grad de generalitate.

Acțiunile, experimentele Getei Brătescu din anii ’70 au contribuit esențial la definirea unui anume gen de artă manifestîndu-se prin obiect, instalație sau fotografie și film și au consolidat ideea de „operă deschisă”. Geta Brătescu, la fel ca și Paul Neagu, Mihai Olos, Ana Lupaș, Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan și Ion Grigorescu, s-a constituit într-un model paradigmatic pentru generațiile mai tinere, impunînd prin lipsa de conformism și printr-o creațivitate susținută de o gîndire plastică solidă. Numele tuturor acestor artiști, asupra cărora ne-am oprit în studiul de față, alcătuiesc niște repere esențiale, în jurul cărora s-a format o mișcare acționistă în anii ’80. Acest deceniu a devenit unul al experiențelor colective, iar apariția unor grupuri lucrînd împreună la Cluj, Oradea, Timișoara și București se datorează fără îndoială creației acestora antemergători, creații constituite în adevărate repere.



Geta Brătescu
Către alb, acțiune, 1975 • foto: Mihai Brătescu

Note

* Titlul acestei lucrări, departe de a fi o provocare, dorește să propună cititorului un concept prea puțin definit în cultura română, chiar dacă el există. Lucrarea de față nu are ca scop epuizarea tuturor manifestărilor de acest gen, ci încearcă să formuleze doar un punct de vedere.

1. Termenul de *experiment* a fost relansat, cu o anvergură fără precedent în cultura română, de criticul Alexandra Titu, organizatoarea unei ample expoziții documentare, însoțită de dezbateri și „aplicații experimentale” și a unui important catalog, intitulat *Experiment în arta românească după 1960* și realizate în 1997 cu sprijinul Centrului Soros pentru Artă Contemporană. Redescoperirii experimentalismului îi corespunde o tendință, susținută de asemenea cu fervoare militanță de E. Kessler, de minimalizare a tendințelor neoavangardiste și experimentaliste considerate a fi mereu desincronizate și provinciale (a se vedea articolul *(R)experiment* apărut în primul număr al revistei *Balkan* din Cluj).
2. Este semnificativă în acest sens mărturia unui artist important al grupului acțiонistilor, Ion Grișorescu. Într-un text de rememorare a acelor decenii mărturisește că vizitând la Paris în 1977 atelierele lui Jean Le Gac și Boltanski a constatat că „ceasul” său „arăta aceeași oră cu al lor”, fapt care l-a convins să se întorcă și să continue drumul său artistic în București, unde putea fi în sincron cu ei (a se vedea Ion Grișorescu *A Child of Socialism, in Plural, Culture & Civilisation*, The Romanian Cultural Foundation, 2. 1999, editor Erwin Kessler, Adrian Solomon).
3. Cenzura a fost o instituție politică exercitată, timp de patru decenii, o continuă presiune asupra tuturor categoriilor de artiști în scopul de a opri manifestările contrare liniei ideologice imprimate de partidul comunist. Ea trebuia să elimine tot ceea ce părea „suspect” din punct de vedere ideologic. Se manifesta ca un control exercitat înainte de deschiderea fiecărei expoziții, dar și asupra presei, astfel încât dacă un critic ar fi avut ideea să scrie despre o manifestare liberă (în genul acțiunilor) aceste texte puteau cu greu să treacă de cenzură. Presiunea înegală ca intensitate exercitată de cenzură se datoră atât diverselor valori de directive mai dogmatice sau mai libere, dar uneori excesului de zel sau, dimpotrivă, lipsei de vigilență a aștei unui cenzor. O practică curentă a cenzurii a fost interzicerea apariției în public a numelui unui artist emigrat în străinătate, fapt care a produs o reală distorsionare a istoriei. S-a ajuns în felul acesta la situația ca, la sfîrșitul anilor '80, tinerile generații să nu-și cunoască deloc pe Paul Negu, Roman Cotoșman, Diet Saylor, Paval Ilie, Andrei Cădere și mulți alții.
4. vezi Robert Fleck, *L'actionisme viennois*, în volumul *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray a nos jours*, Musées de Marseille, 1996, p. 73-87.
5. Jules Perahim, *A XXX-a Bialnă de la Veneția, în Artă plastică*, nr. 4, 1960, p. 39.
6. Debutul grupul 111 din Timișoara, format din Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan și Constantin Flondor, la expoziția regională din Timișoara.
7. Roman Cotoșman, *Text retrospectiv*, în catalogul *Creație și sincronism european. Mișcarea artistică timișoreană a anilor '60-'70*, editor Ileana Pintilie, Muzeul de Artă, Timișoara, 1991.

8. Paul Neagu, *Scrisoare din 26 iulie 1999 către Ileana Pintilie*, în *Artă*, nr. 1, ianuarie 1999, p. 8-9.
9. Despre acest gen de lucrări a se vedea Paul Neagu și Monica Omescu, *Paul Neagu. Catalogul unei donații*, București, 1996, p. 8-9.
10. Ibidem.
11. Paul Neagu, *Guide to Generative Arts*, London, 1977, a se vedea planșa.
12. Despre constructivismul lui Mihai Olos a se vedea Andrei Pintilie, *Tendințe constructiviste în arta contemporană românească*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, București, tom 20, 1983, p. 21-29, iar mai recent József Bárdos, *Turning Structure into Myth – On Sculptures of Mihai Olos*, în catalogul *Mihai Olos* editat în 1993 la Vác.
13. Shelley Sacks, *Confruntări internaționale*, în *Artă*, București, nr. 5-6, 1978, p. 78-79.
14. Gheorghe Vida, *Artă ambientală în România. Ipoteze și interpretări, în Studii și cercetări de istoria artei*, seria Artă plastică, București, tom 25, 1978, p. 196.
15. După opinia noastră Mihai Olos se află într-un dialog spiritual cu sculpturile lui Brâncuși, de care se apropie mai ales utilizând motivului „coloanei”, devenit la artistul maramureșean un element portant al structurilor sale, dînd coeziune compoziției.
16. Helga Fessler, *Un român la Documenta*, în *Prisma*, București, X, 1978.
17. Tabla cu desenul lui Olos a fost expusă de Beuys într-un ansamblu de lucrări ale sale, intitulată „Capital”, în pavilionul internațional de la Veneția și se găsește în colecția Crex din Schaffhausen din Elveția apud Gisela Connert, „Mai spune de El”. *Mihai Olos despre sine prin Joseph Beuys și despre Joseph Beuys prin sine*, interviu în *Katedrális. Irodalmi, művészeti és bölcséleti folyóirat*, Dupla külföldszám, Vác, 1994, p. 64-68.
18. Despre Ana-Lușa a se vedea Janina Ladnowska, *Ikarus, der heilige Sebastian und der Prophet*, în catalogul *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel-und Osteuropa*, Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn, 1994, p. 329-335.
19. Gheorghe Vida, *Art. cit.*, p. 196-197.
20. *Experiment în arta românească după 1960*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997, Biografia artiști, p. 566. „Instalație umedă” a fost prezentată de curînd (1999) în expoziția „Rondo”, Muzeul Ludwig din Budapesta.
21. Pentru grupul Sigma (format, în componența lui durabilă, din Ștefan Bertalan, Constantin Flondor și Doru Tulcan) a se vedea Ileana Pintilie, *Puncte cardinale ale mișcării artistice timișorene, 1960-1996*, în *Experiment...*, p. 31-41 și catalogul „Creație și sincronism european...”.
22. Comparația cu Leonardo îi aparține lui Andrei Pleșu în articolul-*evocare Drumurile zilnice ale lui Ștefan Bertalan*, în *Artă*, nr. 10, 1978.
23. Ștefan Bertalan, *Text*, în catalogul *Studiul*, Timișoara, aprilie-mai 1978, secțiunea c, p. 3. La această expoziție Bertalan a expus cercetarea sa dedicată dezvoltării unei plante de fasole combinate

mai multe fotonotaje (surprinzând cu ajutorul aparatului de
fotografie ipostaze ale creșterii) cu emisiuni dia propunând o
proiecție spațială a acelor imagini și cu desene și coloje. În acestea
din urmă artistul reprezenta rezultatele acestor cercetări sub titluri
indicând gradul său de participare subiectivă: „Urmăresc, uman și
creator, cercetez și instruiesc munca mea într-un dialog cu natura.”
Diagrama dispoziției boabelor de fasole și creșterea lor” etc.

24. Acest ambient este reproduș în volumul *Afirmări* de Mircea Deca, Editura Facla, Timișoara, 1976, p. 40-41.
25. Apud Andrei Pintilie *Loc. cit.*
26. Pe aceeași schemă introductivă a „orientării” s-a desfășurat peste ani acțiunea lui Bertalan intitulată „O encefalogramă politico-ecologică”, acțiune care a avut loc în cadrul festivalului de *performance* „Zona 3”, Timișoara, octombrie 1999; a se vedea catalogul „Zona 3” editat de Ileana Pintilie.
27. Andrei Pintilie *Loc. cit.*
28. Cercetările lui C. Flondor s-au concretizat și printr-o serie de texte teoretice și au fost susținute de o comunicare științifică a unui matematician, prof. dr. M. Neumann. Referiri la această perioadă a se vedea la Constantin Flondor, *Text retrospectiv*, în catalogul *Creație și sincronism european...*
29. Pentru Doru Tulcan a se vedea Ileana Pintilie, *Documentație despre artist*, Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1993.
30. Ion Grigorescu, *Loc. cit.*, p. 75.
31. Termenul, folosit pe plan internațional de Kristine Stiles referitor la arta lui Ion Grigorescu, pare să-l deranjeze pe artist. În cazul nostru am vorbit despre o „schizofrenie” generală care marca lumea artistică și culturală românească, vizibilă, din nou, în testul oferit de revista „Artă” sau chiar de „Secolul 20”: dacă primele pagini erau dedicate, în anii '70 și tot mai apăsător în anii '80, glorificării cultului lui Ceaușescu, articolelor cu conținut ideologic și expozițiilor tematice oficiale, cu atât mai relebe și mai intelectuale erau paginile următoare, conținând esuri sau texte de critică racordate la fenomenul artistic internațional, traduceri de literatură străină etc. Se creă astfel un straniu sentiment de evadare din cîmpul ideologic și această dedublare „schizofrenică” a culturii române a îmbrăcat, tot în astfel de forme și situații paradoxale, haina unei „dizidențe” sui generis, mult discutată și contestată astăzi.
32. Despre Ion Grigorescu a se vedea Kristine Stiles, *Uncorrupted Joy: International Art Actions, in Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949-1970*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998, p. 308-309 și Ileana Pintilie, *The Public and the Private Body in the Romanian Contemporary Art, in Body and the East. From the 1960s to the Present*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1998, p. 135-137, 142, ca și *Ulysses' Masks. Introduction to Ion Grigorescu's Visual Mechanics*, în volumul *Culture of the Time of Transformation. The Cultural Identity of the Central-Eastern Europe*, Poznań, 1999, p. 331-335.
33. *Mesajul binelui*, interviu cu Ion Grigorescu realizat de Theodor Redlow, în *Arta*, București, nr. 4, 1991.
34. Robert Fleck, *Loc. cit.*, p. 73.
35. Cu un fin simț polemic, artistul își consideră acțiunile ca pe niște scenarii pentru viitoare filme, remarcând că acestea sînt numite astăzi „performance”. Ion Grigorescu *Loc. cit.*, p. 73.
36. Text răspuns la ancheta realizată de Ileana Pintilie, apărut în catalogul *Zona 2*, Festivalul de *performance*, Timișoara, 1996.
37. Ibidem.
38. Patru fotografii din această serie au fost prezentate sub titlul de „Acasă” la expoziția „Studiu” I din Timișoara, în 1978, alături de un text care motiva necesitatea reportajului și a înlocuirii „personajului” cu figura artistului însuși, în scopul găsirii veridicității.
39. Istoricul de artă Piotr Piotrowski avansează ipoteza că în seria de fotografii „Naștere” Ion Grigorescu nu ar fi pus în evidență numai o diferență biologică între corpul feminin și cel masculin, ci și una culturală. Destabilizarea diferentelor dintre sexe ar avea semnificația unei subversiuni politice. În același context autorul remarcă unele apropieri din acest punct de vedere între acțiunile artistului polonez J. Beres și cele ale artistului român, ambele ca un protest politic împotriva comunismului. A se vedea Piotr Piotrowski, *Male Artist's Body. National Identity vs. Identity Politics*, în revista *M'ars*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1998, p. 22-30.
40. Pentru Geta Brătescu a se vedea catalogul personal editat de Centrul Internațional pentru Artă Contemporană și Muzeul Național de Artă al României, Departamentul de Artă Contemporană, București, 1999.
41. Preocuparea artiștilor pentru a defini o anume identitate feminină apare din serii întregi de lucrări ale sale, cum ar fi cele dedicate Medeei; a se vedea Ileana Pintilie, *Ipostaze ale Medeei - sau despre feminitatea ignorată. Note pe marginea unor reprezentări în arta contemporană românească*, în *Tribuna*, Cluj, nr. 5-6, 1999.

Liviana Dan

Mild- Aktionismus

Arnulf
Rainer
în
România*

* Arnulf Rainer: „Catastrofe și dezastre” (1990–1991), expoziție organizată împreună cu Galeria Christine König din Viena și deschisă la Muzeul Cotroceni București (mai 1995) și Muzeul Brukenthal Sibiu (iulie 1995). Arnulf Reiner și Christine König au participat la vernisajele de la București și de la Sibiu.

În septembrie 1994 atelierul profesorului Rainer de la Academia de Artă din Viena a fost devastat printr-o acțiune de comando. 35 de lucrări din anii '60, câteva dintre cele mai renumite ale lui Arnulf Rainer au fost distruse prin „repictări” brutale cu diverse materiale dure și negre. Poliția l-a suspectat pe Rainer că a coordonat acțiunea pentru a-și face o bună campanie de publicitate.

„Schickeria” culturală a Vienei a făcut multe speculații: atelierul ar fi putut fi distrus de neonaziștii care l-au urât întotdeauna pe Rainer, de pictorii concurenți, de intelectualii care nu l-au acceptat niciodată ori de studenții obtuși și răzbunători...

Chiar dacă toți avem motive întemeiate să fim anxioși, dacă viitorul este incert și nimic nu dovedește că fericirea este posibilă, depresiunea pe care a trebuit să o suporte Rainer nu mai poate părea un stil de viață pe care poți să-l celebrezi.

După o astfel de intervenție distructivă cartea de identitate se schimbă automat, nu mai este chic să fii albastru.

Următoarele gesturi ale lui Rainer au fost încercarea de a se dedica lucrurilor cerești prin ilustrarea Bibliei: 15 discuri catolice germane cu mai puțin de 3 Biblii ilustrate

prin ilustrarea Bibliilor din cele catorce catolice germane au mai publicat 5 Biblii ilustrate anterior de artiști, Salvador Dalí, Ernst Fuchs, Hundertwasser, propunerea lui Rainer a fost însă deosebită. Folosind reproduceri după desenele lui Giotto, Fra Angelico, Cimabue, Gustav Doré, Rainer redesenează grundiuri colorate. Efectul este liniștitor, explicit, domol – plăcere catolică în exces și durere. Într-o germană frumoasă Rainer spune: „Die Bibelarbeiten sind nicht als Zerstörung, sonder als Verheirathung mit der Vorlage gedacht.“

Al doilea gest al lui Rainer a fost perceperea catastrofei și realizarea seriei de „Catastrofe și dezastre” pentru expozițiile din România („o subversiune bine temperată”, E. Kessler).

Arnulf Rainer pentru care se folosesc formule de tipul „părintele repictărilor”, „artistul care face dintr-un magazin second hand un muzeu imaginar”, este unul dintre cei mai cunoscuți și mai controversați artiști din arta contemporană.

Se naște în 1929 la Baden și trăiește în Viena, în Austria Superioară și în Bavaria.

Membru al Senatului de Arte al Austriei și membru al Academiei de Arte din Berlin, conduce mulți ani clasa de excepție pentru pictură a Academiei de Arte Frumoase din Viena. Lucrările lui se găsesc în multe colecții și în marile muzee de artă contemporană din lume: Muzeul Secolului XX, Viena; Kunsthalle, Berna; Louisiana; Humlebaek; Kunsthaus, Zürich; Centrul Pompidou, Paris; Solomon Guggenheim, New York; Institutul de Artă Contemporană, Chicago; Stedelijk Museum, Amsterdam și din 1993 la Muzeul Arnulf Rainer din New York.

Interesat de microstructuri, de distrugerea formei, de descentralizări optice, de configurări oarbe, Arnulf Rainer are începuturi informale.

Acționismul vienez, experiențele cu LSD și Psilocibin și preocupările intensive pentru expresia corporală a bolnavilor psihici sînt etapele unui mod de lucru halucinant.

Apoi, în timpul „Grupării cîinilor” rejectează surrealismul și practică cu emfază automatismul.

Întâlnirea cu Monseniorul Otto Maurer îi accentuează monocromia virtuală fără spațiu și îi teologizează abstractul. Este fascinat de îngeri și își stabilește filiera în teologia



Pe urmele lui Cioran: Arnulf Rainer la Sibiu, 1995 • foto: Christine König

crucii (Sfântul Ioan, Catharina din Siena, Simone Weil, Emil Cioran).

Practică exercițiul de recapitulare, duratele ambigue, reducerile radicale, cele 33 de feluri de disperare și „repectările” (Übermalungen), care l-au făcut celebru.

În ultima stație a picturii, Arnulf Rainer rămîne un artist solitar, care abilitază structura lucidă, alchimia transcendențelor și albastrul.

La un anticar din Amsterdam Arnulf Rainer cumpără multe ediții din volumul lui Knorr despre catastrofele pământului, pe un ziar parizian de la începutul secolului cu multe imagini despre catastrofele omului (crime, accidente, răpiri, bestialități) Arnulf Rainer intervine.

Motivația teoretică a acestei serii despre catastrofele pământului și catastrofele omului este românească, este drept, într-o alăturare cam neobișnuită: Emil Cioran (*Urgența Catastrofei*) și Gellu Naum (*Zenobia*).

În „Urgența catastrofei”, în „Zenobia” și în seria lui Rainer, catastrofa așteaptă în spatele porții – spre iadul imaginației? spre iadul realității? Imensa putere ascunsă, majestatea lui Rainer impune diverse strategii de distanțare, transformă cunoscutul în nedeleslușit și dizolvă nedeleslușitul în cunoscut.

Catastrofele devin pure, obișnuite, onorabile, uneori prestigioase, uneori șovăielnice chiar. Intuind sau poate cunoscând marile noastre dezastre (istorice, naturale), uriașă teamă pe care am acumulat-o, bestialitatea perversă pe care am suportat-o, Rainer și-a ales România pentru a-și prezenta seria lui de catastrofe și dezastre. Marile umbre, zgometele îndepărtate devin lumini ușoare, sclipiri delicate, surprize volatile.

Pentru că Arhul Rainer iubește aceste camuflaje și aceste insignifiante mai mult decât marile defilări ale neașteptatului. Izbucnirea bruscă a necunoscutului, patima romantică a arderii, fulgerătoarea fatalitate a căderii sînt tot atîtea semne, tot atîtea accepțiuni.

Lipsiți, oarecum de această dimensiune tragică – cum vom înțelege acest demers, cum vom înțelege neașteptatul – ca enigmă... ca rezolvare?

Ori vom persista în catastrofă – potrivită geniului
și potrivită gustului nostru.

Robert Fleck

Acționismul vienez

„Nu găseam că operele în sine ar fi foarte puternice.

Numai că atunci când în 1983 am avut prilejul să lucrez mai mult timp în Austria, ca profesor la Academia de vară de la Salzburg, am înțeles: *trebuiau* făcute. E o societate atît de inimaginabil de clericală, de conservatoare: dar ce zic eu! literalmente fascistă. *Trebuia* ca ei să le facă. Iată de ce îi prețuiesc atît de atunci pe acționiștii vienezi¹.” Astfel este caracterizat acționismul vienez de către Per Kirkeby, pictor și sculptor danez, el însuși membru al mișcării Fluxus în anii ’60 și actor în numeroase happeninguri.

Ceea ce înainte de toate distinge această mișcare, socotită printre cele mai controversate, cele mai scandaloase, dar și cele mai semnificative în perioada postbelică, este caracterul de necesitate absolută al acestor acte și *performances*, vizibil și astăzi în documentele care au rămas să le fixeze memoria. Elementele plastice întrebuițate cu ocazia acțiunilor – „materialul”, în vocabularul uzual al acționismului – ilustrează o dată în plus fundamentul acestei situații. Nu e o întâmplare faptul că, invers decît în happeningurile ludice sau ironice ale artiștilor americani, vienezii au ales să lucreze, într-un mod obsesional, pe corpul omenesc maltratat, pe sînge sau culoarea roșie, pe cadavrele de animale, pe hrană, excremente și mirosurile urîte; nu e întâmplător că derularea acțiunilor lor (*performances*) era scandată prin acte metaforice sau reale de multilare, de automutilare, de sacrificare, de castrare sau de readucere a corpului la materia sa.

Ansamblul mișcării desemnate de-acum sub denomenația globală de „acționism vienez” a fost un protest creativ imediat, un fel de mare strigăt de eliberare din partea unor tineri artiști ridicîndu-se împotriva unei societăți percepute ca insuportabile, împotriva contextului provincial sufocant și „postfascist” al Austriei de la sfîrșitul anilor ’50 și din anii ’60. S-a observat adesea că această situație „politică” întemeia caracterul necondiționat, radicalitatea și necesitatea estetică a majorității acțiunilor lor. În mod limpede subliniată de către Kirkeby, această necesitate a constituit și unul din motivele principale ale puterii de iradiere subterane pe care această variantă locală de happening a exercitat-o pînă în anii nouăzeci². S-ar putea spune pe scurt că acționismul vienez, prin acest caracter specific și local, trebuie considerat una dintre rarele mișcări contemporane care transmit o impresie de necesitate artistică și estetică. Faptul că această influență eficace e legată de o ambianță foarte circumscrisă, foarte provincială, nu e decît unul din paradoxele acestei mișcări.

Ce a fost acționismul vienez? Acest termen, care nu s-a impus decît spre sfîrșitul mișcării, în anii șaptezeci, descrie în esență „varianta vieneză a happeningului”, așa cum scriau criticii la sfîrșitul anilor ’60, în perioada de mare vogă a artei *performance* în Statele Unite și în Europa.

Această descriere nu e falsă. Ea dă de înțeles că la Viena, într-o relativă izolare (diferență notabilă în raport cu contextul parizian, new-yorkez sau berlinez), a apărut o formă autonomă de reprezentare artistică, care a dezvoltat foarte rapid un stil propriu și a exercitat o iradiere estetică internațională, fără asemănare cu nici unul din curentele artistice născute în Austria după cel de-al Doilea Război mondial.

Acționismul vienez abia începe să fie obiectul studiilor istorice, iar datarea sa e controversată. Trebuie el circumscris perioadei 1963–1968, în care actorii acestei mișcări deveniseră capabili, pornind de la acte estetice, să susțină un discurs care, retrospectiv, apare de o violență politică extremă – ceva ce a definit efectiv happeningul vienez în anii șaizeci? Ori trebuie să ne raportăm la „forma acționistă” a activității lor artistice? Mișcarea ar debuta atunci în 1961, cu primele *performances* publice ale lui Hermann Nitsch, în cadrul ideii sale de „operă de artă totală” (*Gesamtkunstwerk*) din *Orgien Mysterien Theater*, iar sfîrșitul s-ar plasa în 1971, cînd Günter Brus și Otto Mühl, ceilalți doi fondatori, au rupt-o în mod explicit cu forma *performance* în sensul acționismului (pe cînd Nitsch, în al său *Orgien Mysterien Theater*, a rămas fidel pînă astăzi formei acționiste).

Pot fi propuse multe alte repere cronologice. De exemplu, introducerea la Viena, din 1951, pe calea reluării marii tradiții central-europene a cabaretului, a noțiunii de *performance*, mai ales o dată cu cele două reprezentații de Cabaret literar ale lui Wiener Gruppe din 6 decembrie 1958 și 15 aprilie 1959³. Vom reveni asupra acestei influențe decisive pentru acționismul vienez. Desigur, datarea exactă a mișcării nu va fi posibilă decît după un studiu științific aprofundat, ce rămîne încă de făcut. E de reținut că protagoniștii înșiși – Brus, Mühl și Nitsch –, moștenitoarea și administratoarea legatului lui Rudolf Schwarzkogler, precum și numeroșii martori ai epocii o situează în anii șaizeci. Eu aș propune, în ce mă privește, perioada 1963-1968, între momentul în care conceptul de *performance*, încă necunoscut celei mai mari părți a artiștilor vienezi, a fost difuzat pe scară largă pentru prima dată⁴, și momentul în care linia radicală a experimentării artistice a devenit efectiv impracticabilă datorită silniciilor polițienești, acționismul însuși dispărînd, în esență, din peisajul austriac.

Pentru a încheia acest scurt rapel istoric, trebuie adăugat că acționismul vienez se extindea mult dincolo de protagoniștii lui efectivi (Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, și mai tîrziu Rudolf Schwarzkogler). Alfons Schilling și pictorul Adolf Frohner –

Otto Mühl Bimmel Bammel, Materialaktion Nr. 17, 1965



care, asemena lui Mühl, se ținuse la distanță de disputa ce-i opunea pe informal și pe realiști în anii cincizeci – au contribuit mult și ei la nașterea mișcării. Emigrat la Paris, Schilling își dezvoltase propria sa metodă acționistă în prelungirea lucrărilor lui Yves Klein, Lucio Fontana și Geoges Mathieu; păstrîndu-și contactele regulate cu artiștii din țara sa, el era atît un ambasador al actualității occidentale, pentru vienezii izolați în Europa de Est, cît și unul din cofondatorii îndepărtăți ai unei idei autentice a artei *performance*. În 1966, Otto Mühl împreună cu poetul și ciberneticianul Oswald Wiener au întemeiat, sub sigla ZOCK, un partid politic, revoluționar în intenția artiștilor, căroră le lipsea o alternativă politică de stînga, similară aceleia existente în Franța sau în Germania occidentală. Datorită acestui fapt, majoritatea artiștilor austrieci de notorietate și membrii avangardei au ajuns să participe la un fel de „galaxie acționistă”, care domina scena artistică austriacă stîrnind interesul mediilor de comunicare și al marelui public pe calea unor *performances* pe jumătate revoluționare, pe jumătate neodadaiste. Attersee, sculptorul Bruno Gironcoli, Hans Hollein, Hundertwasser, Walter Pichler și Arnulf Rainer, cineăștii experimentalști adunați în jurul lui Kurt Kren și Peter Kubelka au participat la aceste acțiuni colective sau au realizat ei înșiși acțiuni și ambianțe (environnements), la fel ca și grupurile de tineri arhitecți Haus Rucker & Co și Coop Himmelblau.

Înainte de 1968 a apărut o a doua generație a acționismului vienez, o dată cu neo-acționismul rock al lui Wolfgang Ernst, Valie Export, Peter Weibel, cineastul Ernst Schmidt Jr. și *Actionsdichtung* („acțiune-poezie”) a lui Dominik Steiger. La fel ca, mai tîrziu, Friderike Pezold

Rudolf Schwarzkogler 2. Aktion, 1965



și Gottfried Bechtold – protagoniști influenți ai artei corporale și conceptuale austriece din anii ’70 –, cu toții veneau din „tabăra acționistă”, devenită o veritabilă mișcare politică, incluzînd artiști, colecționari și critici. Dar după reprezentația *Kunst und Revolution* („Artă și revoluție”) din 5 iunie 1968 în amfiteatrul nr. 1 al universității din Viena⁵, represiunea exercitată de poliția statului a dus la dispariția tendinței radical-estetice în mediul cultural austriac, iar asta vreme de două generații⁶. Rudolf Schwarzkogler s-a sinucis în 1969⁷. După procesul din 1968, Brus, Nitsch și Wiener au trebuit să se exileze pentru mai mult de zece ani (cea mai mare parte a timpului la Berlin). Spre deosebire de actorii californieni ai *body art*-ei din anii șaptezeci, nici un protagonist al acestei perioade nu a fost invitat să predea în vreo școală de artă, iar acționismul vienez a avut mai multe urmări în străinătate decît în Austria⁸.

În ce consta conținutul acestor acțiuni? Iată un pasaj dintr-o depeșă a marii agenții de presă DPA, ajunsă pe telexurile ziarelor de limbă germană în ultima fază a mișcării: „Duminică, în timpul unui happening desfășurat în fața unui public restrîns, Otto Mühl și Hermann Nitsch și-au prezentat spectacolul *Sînge și materii fecale*. Cu acest prilej unor păsări de curte le-a fost tăiat gîtul, sîngele a fost amestecat cu materii fecale și împrăscat pe corpurile a mai multor nudiști din grupul lui Mühl. În cabinele celor doi artiști erau prezentate documente cinematografice și fotografice ale unor acțiuni similare⁹.”

Această telegramă de presă din 12 noiembrie 1970, descriînd o *performance* efectuată pentru retrospectiva „Happening & Fluxus” la Kunstverein din Köln, a tulburat sufletele simțitoare pînă și în Republica Federală a Germaniei, guvernată pe atunci de o coaliție de socio-democrați și liberali. Ziarele cele mai diverse au trimis scrisori semnate de cititori care cereau arderea [lucrărilor] lui Mühl și Nitsch sau trimiterea lor la camera de gaze. Realizată de Harald Szeemann, retrospectiva ce însoțea expunerea arhivelor lui Hanns Sohm prezenta un evantai larg de lucrări ale principalilor reprezentanți ai happeningului și mișcării Fluxus din anii șaizeci, ca Ben Vautier, George Brecht, Wolf Vostell, Allan Kaprow, Robert Filliou și John Cage¹⁰. De ce acțiunile lui Mühl și Nitsch au stîrnit un asemenea scandal, întins în toate țările germanice¹¹, în vreme ce presa înfățișa poate un pic cam sumar ideea de happening – căreia această expoziție astăzi legendară i-a asigurat notorietatea în fața marelui public, la scară mondială – ca finită și „sterilă^{12”}?

Să privim un pic mai de-aproape acțiunea prezentată de Otto Mühl sub titlul *Der geile Wotan* („Wotan cel excitat”). Mühl pătrundea în galerie dinaintea unui public restrîns (din motive legale), însoțit de mai mulți asistenți, membrii ai propriului său Direct Art Group, și de un model feminin, cu toții deopotrivă în pielea goală. O partitură precisă ghida împletirea elaborată, în mijlocul publicului, a unor acte reale de ucidere și sfîșiere (a unui pui de găină), de defecare (a lui Mühl și a asistenților lui), și a unor scene energice de masturbare și de penetrare (a lui Mühl și a asistenților lui cu modelul feminin). Spre deosebire de demersul autist al lui Brus și de concepția sacralizantă a lui Nitsch, care viza nu provocarea, ci grandioasa „operă de artă totală” a unei epoci postmetafizice, întreaga întreprindere acționistă a lui Mühl¹³ se baza pe forța și funcția catartică a mijloacelor provocării ca atare. Amestecînd hrană și bunuri de consum, materii fecale și sexualitate colectivă într-o prezentare de o extremă violență, Mühl dorea în mod conștient să spargă un tabu, ca în acțiunile sale mai vechi *Kopf in einer Klarsichtpackung* („Cap într-un pachet transparent”) (nr. 3, 1964, *Folter durch Ersticken*¹⁴), *Bodybuilding* (nr. 19, 1965, *Selbstbestrafung als Körpergymnastik*) și *Nahrungsmitteltest* („Test alimetar”) (nr. 26, 1966, *Turnstunde mit Nahrungsmitteln*).

Sexualitatea îi apărea lui Mühl drept cîmpul dominant al represiunii în societatea capitalistă și devenea elementul cheie al unei eficacități revoluționare a artei, realizînd postulatul avangardei anilor ’60: unificarea artei și a vieții.

În 1971, puțin după turneul său de scandal în RFG și Elveția, care i-a atras renumele de „artist sexual”, Mühl anunța că se retrage din activitatea artistică¹⁵ pentru a se consacra terapiei sexuale în cadrul unei „comune” de acțiune analitică și de libertate sexuală, pe care a înființat-o la Friedrichshof, aproape de Viena. Experiența a luat sfîrșit în 1991, după un conflict cu membrii comunității sale (erau pînă în cinci sute de oameni) și condamnarea lui Mühl la șapte ani de închisoare pentru corupere de minori. Aflat în închisoare aproape de Viena, lui Mühl i s-a permis abia de cîteva luni să reia o activitate artistică.

Pe larg comentată în mediile de informare austriece, după manifestul fondator *Blutorgel* (Orgă de sînge) și după acțiunea *Einmauerung* („Înzidire”), timp de trei zile, în iunie 1962, realizată de Frohner, Mühl și Nitsch în atelierul lui Mühl – cunoscută doar unui public limitat –, prima acțiune de anvergură a mișcării acționiste vieneze a fost efectuată în 28 iunie 1963 de către Nitsch și Mühl, tot în atelierul acestuia din urmă, în districtul XX al Vienei¹⁶. Nitsch distribuise dinainte o foaie volantă cuprinzînd

următoarea partitură: „Mă voi aduce într-o stare de excitație fizică și psihică prin acțiuni și voi pătrunde pînă la experiența excesului originar. Răspîndesc, stropesc, mînjesc spațiul cu sînge și mă tăvălesc în băltoacele de culoare. Mă întind îmbrăcat complet pe un pat. Vom vărsa și vom umple cearșaful de mațe, ugere de vacă sfîșiate, păr, apă caldă (ser), etc. Voi fi spălat de toate secrețiile cu apă încropită și cu vată. Agăț un miel mort de tavanul pivniței, îl las să balanseze de-a latul încăperii, și lovesc capul animalului cu o croșetă. Mestec petale de trandafir înmuiate în apă îndulcită, și scuip pulpa dulce a trandafirilor. Lovesc, calc în picioare, plesnesc, lapidez, șfichiuesc, mușc, împrăștii corpul, îl spintec, îi pipăi măruntaiele umede. Îmi dau trupul spre a fi răspîndit în mod public¹⁷.”

După numai o jumătate de oră de la începerea acestei *performance*, poliția a asaltat locul și a evacuat strada și atelierul (publicul și curioșii se numărau la circa 100 de persoane, după o estimare a forțelor de poliție). Așa cum relatea *Wiener Wochenblatt*, Mühl nu a mai apucat să efectueze acțiunea prevăzută: „Partea din spectacol care-i revenea prietenului său Otto Mühl, defenestrarea unui bufet de bucătărie plin [de dulceață multicoloră] de la etajul patru și năruirea mobilei pe carosabil, a fost întreruptă. Poliția a interzis execuția bufetului.” Împotriva lui Mühl și Nitsch au fost reținute următoarele delikte: „Tulburare a ordinii publice, contravenție la legea deșeurilor, atingere adusă bunelor moravuri [bazat pe faptul că pliantele-invitații fuseseră distribuite de copii], contravenție la legea presei, în absența numelui tipografului și a responsabilului legal ce trebuia să figureze pe tipăritură.” Un arsenal demn de o amenințare la adresa securității statului¹⁸...

Otto Mühl
Bodybuilding, Materialaktion Nr. 19, 1965



Ca și Brus și Schwarzkogler, Nitsch fiind cu o generație mai tînăr decît Mühl¹⁹, el împărtășea proiectul teoretic al celui din urmă, unde noțiunea de „material” juca un rol cheie. Acest grup de tineri artiști (Brus și Nitsch aveau douăzecișicinci de ani în 1963) a inventat mai întîi așa-numita *Aktionsmalerei* („pictură-acțiune”) provenită din tașism, și în mod deosebit din experiența imaginilor lui Jackson Pollock, pe care ei le-au descoperit la începutul anilor ’60, iar pornind de la ele Mühl, mentorul, a izolat curînd conceptul de „material” și l-a propus pe acela de *Materialaktion* („acțiune-material”). Dincolo de *action painting* a expresionismului abstract american postbelic, integrînd procesului acționist corpul artistului, alte corpuri, bunuri de consum și „materiale originare” ca sîngele și rahatul, ei nivelau și reduceau corpul uman, substanța sa și universul consumului la un material tăinuind noi posibilități expresive și menit, prin influențe suprarealiste și postfreudiene, să conducă fapta artistului și a participanților pînă la „excesul originar” (Nitsch) – o răsturnare a represiunii sexuale în creativitate.

Plecînd de la concepția sa teatrală, a unei „opere de artă totale” nietzscheene, dionisiace, de la eliberarea tuturor simțurilor în cadrul unui ritual colectiv, Nitsch, în 1963, instaurase – cel dintîi la Viena – o concepție autonomă a acțiunii și a happeningului, al cărei punct de pornire l-a constituit o *Fest des psycho-physischen Naturalismus* („Sărbătoare a naturalismului psiho-fizic”). Alături de dimensiunea postreligioasă a artei *performance* practicate de el, dezvoltată pe baza ritualului catolic și a exemplului lui Pollock, în care materialele (corpuri de animale, sînge și culoare roșie) dobîndeau o eficacitate orgiacă intensă, cu artistul scormonind în rămășițele aranjate vertical sub formă de retablu sau de crucificare, în timp ce mirosul de sînge se răspîndea cu putere²⁰, contribuția lui Nitsch ținea la adoptarea în cadrul acționismului a conceptului de „partitură” – împrumutat din muzică – și la fundamentul conceptual solid pe care a știut să-l confere unei desfășurări spontaneiste ce viza descărcarea pulsuniilor. Aportul lui Mühl a constat în virarea practicilor mai curînd individualiste ale lui Nitsch și Brus înspre o formă de acțiune colectivă și simultană, în sensul practicii americane a happeningului. În timp ce Nitsch și Brus au apărut mai întîi ca pictori solitari acționînd și suferind în cadrul unei *action painting* masochiste, Mühl întreprindea încă din octombrie 1963 (*Versumpfung eines weiblichen Körpers* („Degradare a unui corp feminin”), *Materialaktion nr. 1*) acțiuni tumultuoase aducînd adesea în scenă mai mulți actori și derulîndu-se în paralel. Această formă a fost reluată și ea mai tîrziu

Alfons Schilling
Acțiune în atelierul său din Paris, 1962



de către Nitsch în cadrul practicii sale colective din *Orgien Mysterien Theater*. Acest exemplu, ca și corespondența amănunțită dintre Brus și Mühl, dovedește schimbul permanent de idei și influențe ce exista între protagoniștii acționismului, și stă mărturie pentru o dezvoltare artistică colectivă de înalt nivel.

Pînă în 1966, această dezvoltare s-a desfășurat în cadrul vienez într-o manieră relativ izolată. Îndepărtată în Est, la mai mult de 500 de km de München – marele oraș occidental aflat cel mai aproape –, și înconjurată pe trei părți de „cortina de fier”, Viena nu prea dădea artiștilor ocazia să iasă din strîmtimea socială și politică impusă de un guvern puternic marcat de catolicism și corporatism începînd de la eliberarea Austriei de către aliați.

Cum se explică faptul că generația acționiștilor s-a răscolat atît de violent, și fără concesii, împotriva acestui climat postfascist? Răspunsul comportă, după mine, două aspecte. Chiar și dacă nu ar fi existat nici o consecință în planul expresiei artistice, numeroase influențe din exterior ajungeau regulat pînă pe la mijlocul anilor ’60 în capitala austriacă. Calea ferată Viena – Paris fusese repusă în funcțiune încă din 1945, iar trenul, care se putea lua în fiecare seară, transportase deja aici mai multe generații de artiști austrieci. Astfel, în bagajele celor ce se întorceau de la Paris soseau ultimele cataloage, care făceau turul cafenelelor. Happeningul pre-acționist practicat de Wiener Gruppe în 1958 sau primul proiect *Orgien Mysterien Theater* al lui Nitsch nu ar fi fost de imaginat fără cunoașterea activității suprarealiștilor, a abstracției radicale pariziene sau a scrierilor și desenelor lui Antonin Artaud. Galeria St. Stephan forma un al doilea pol al acestor „importuri estetice”. Încă din 1958, directorul acesteia, Monseniorul Otto Maurer, i-a invitat la Viena pe criticii parizieni Michel Tapié, Pierre Restany și Michel Seuphor, cu prilejul unei *performance* picturale spectaculoase a lui Georges Mathieu. Nu mai puțin importante au fost întîlnirile artistice franco-austriece pe Arlberg, întîlniri organizate de directorul Institutului francez din Innsbruck, Maurice Bresset²¹.

Din 1960, viitorii acționiști vienezi cunoșteau perfect opera lui Yves Klein (pe vremea aceea mai cunoscut în Germania de Vest decît în Franța), sau a lui Piero Manzoni. Alături de impulsurile venite dinspre neo-expresioniștii germani, ca Baselitz, experiența marilor imagini ale lui Pollock a jucat pe atunci un rol eliberator pentru revolta împotriva artei informale academice a anilor cincizeci, deschizîndu-le acționiștilor trecerea de la pictură la acțiune²². Dar dezvoltarea ca atare a formei vieneze a acțiunii mai avea încă să depindă și de o altă influență exterioară. Cu o săptămîină înainte de *Fest des psycho-physisches Naturalismus* din iunie 1963, plasticiana austriacă Kiki Kogelnick, care trăia atunci cu Sam Francis la New York, era în vizită la Viena. Ea a fost aceea care i-a spus lui Mühl: „Ceea ce vreți voi să faceți se cheamă happening.” Ea le-a descris happeningurile lui Kaprow, Oldenburg etc., pe care le trăise de foarte îndeaproape la New York, și le-a transmis deopotrivă un context și un principiu director pentru munca lor.

Un rol notabil l-a jucat DIAS, „Destruction in Arts Symposium”, care a avut loc la Londra din 31 august pînă în 30 septembrie 1966. Pentru acționiștii vienezi era ocazia îndelung așteptată pentru prima lor mare expoziție în străinătate. Adunarea principalilor reprezentanți americani și europeni ai happeningului și ai mișcării Fluxus alcătuia o comunitate internațională în care ei au

putut evolua independent de contextul austriac. DIAS le-a adus și primele ecouri de critică întemeiate – și uneori spectaculoase – în presa internațională: mergînd pînă la o întreagă pagină în revista *Times*.

Cu prilejul DIAS, Günter Brus și-a prezentat una din acțiunile cele mai marcante, intitulată *Selbstverstümmelung* („Automutilare”). Conform obiceiului său, a acoperit mai întîi cu vopsea albă un spațiu de pînză și hîrtie depuse chiar pe sol, precum și propriul său corp. Apoi s-a întins pe acest spațiu devenit „material” pentru a realiza aici colaje potențiale între corpul lui și obiecte tăioase; în fotografiile făcute de Ludwig Hoffenreich se observă pioaneze, foarfeci, furculițe, lame de brici sau pitoane potrivite pe capul lui vopsit în alb, ceea ce conferă acestor imagini o latură aproape insuportabilă. Spectatorii acestei *performance* erau plasați înaintea unui act existențial de nivelul cel mai înalt, în care Brus părea să producă un început de sinucidere publică, avînd drept martori deopotrivă mediul artistic și „tablourile” de o mare expresivitate – căutare minimalistă și demonstrație a frontierelor picturii și a rolurilor posibile ale corpului în cadrul unei practici estetice, la granițele dintre artă și viață.

Acțiunile lui Brus oferă poate cel mai limpede exemplu de dezvoltare a unei arte informale împinsă mai întîi la fragmentarea sa extremă (care evocă, la începuturile ei, în 1961, imaginile post-tașiste ale lui Cy Twombly sau suferința unui Egon Schiele), pînă la includerea în tablou a pictorului și a corpului său, unde se împlinește o autonomizare a corpului care îl înalță la rangul de mediu independent al artei plastice. *Wiener Spaziergang* („Promenadă vieneză”), din 6 iunie 1965, este o operă cheie în această evoluție: avînd corpul acoperit de vopsea albă, cu o lungă „cicatrice” în negru, Brus s-a deplasat prin centrul orașului la vernisajul expoziției sale de la galeria Junge Generation (și de data aceasta a fost arestat de poliție și a trebuit să achite o amendă). Aceste auto-puneri în scenă ale propriului corp au atins un punct extrem cu legendara *Zerreissprobe* („Probă de sfîrtecare”), prezentată în 19 iunie 1970 la Kunstraum 1 din München, unde apăruseră de asemenea Ben Vautier, Jochen Gerz, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, Nitsch și Salvo.

„Brus îngenunchează în slip și ciorapi trei sferturi pe o pînză albă. Își așează un triunghi de plastic transparent pe coapse și, pe una din laturile lui, taie cu o lamă de brici în carne[a coapsei sale]. Brus rabate triunghiul pe genunchi și așteaptă ca acesta să se acopere de sînge. Se rostogolește o clipă pe jos. Brus fixează două șnururi

Günter Brus
Wiener Spaziergang (promenadă vieneză), 1965



pe ciorapi alături de rană și îi depărtează marginile. Apoi se ridică și spune cu o voce calmă: «Poate cineva să-mi dea un pahar?» Brus urinează în pahar (o urină verde) și bea. Taie cu niște foarfeci ciorapii și slipul. Brus este gol, cu spatele la public, în fața lințoliului și alunecă de-a lungul zidului pînă ajunge în genunchi. Își taie cu briciul craniul pleșuv, și așteaptă ca sîngele să-i ajungă pe fese. Își înnoadă șnururile de glezne și-și depărtează picioarele trăgînd de ele, ceea ce-l face să alunece din lințoliu pe podea. Spune cu o voce calmă: «Aș mai lua un pahar.» Strigă: «Nu! Nu!» Se rostogolește pe jos o clipă. Pășește într-o covată rectangulară plină cu apă, alunecă, intră în următoarea. Spune cu o voce calmă: «Se poate închide fereastra?», nu așteaptă nici un răspuns, se aruncă la pămînt, biciuiește podeaua cu o curea, strigă, se rostogolește pe jos pînă la epuizare, se arcuiește, sprijinit doar în cap și picioare, rămîne așa pînă la epuizare. Brus trece prin mijlocul publicului pentru a se duce la toaletă. Sfîrșitul acțiunii (durata: circa 25 de minute)²³. ”

După această *performance*, Brus s-a hotărît să nu mai producă acțiuni asupra propriului corp, ci să lucreze aceste teme într-un cadru strict pictural. Pe baza acestei puneri în operă extreme a corpului, ca și pe baza principiului lui Nitsch de a mobiliza toate simțurile prin miresuri sau materiale de toate felurile, începînd din 1966 Rudolf Schwarzkogler începe să-și dezvolte propriile acțiuni. În loc să fie efectuate în public ca un happening, aceste *performances* au fost săvîrșite dinaintea unui fotograf (și a cîtorva prieteni), făcîndu-se astfel pasul spre body art, prin caracterul lor de înscenare fotografică, detașată de tematica picturală prezentă încă la Brus, Mühl și Nitsch²⁴.

Ce semnificație are pentru noi, astăzi, acționismul vienez? Într-un interviu, Mike Kelley declară că acționiștii ar fi fost cei dinții care au transferat expresionismul abstract (action painting a americanilor de după război) în cîmpul social. Această remarcă înlătură interpretările cele mai curente ale acționismului²⁵, și dezvăluie un nou plan al semnificației pe care această mișcare pare să și-o păstreze de-a lungul artei neopolitice a anilor nouăzeci. În ultimă instanță, acest punct de vedere se bazează pe ceea ce această mișcare demonstrează în mod exemplar, și anume că pictorul, de îndată ce își agață pinza, sau artistul conceptual, de acolo de unde el părăsește discursul immanent al artei, se află cu necesitate prinși în realitatea socială și că această condiție impalpabilă este o permanentă. Prin întrebuintărea reală a unor simboluri ale inconștientului colectiv național – sîngele, crucea și alte semne ale ritualului catolic – sau prin scene reproducînd realmente nimicirea omului, cu referință la holocaust, acționiștii vienezi voiau să expulzeze din Austria postbelică resturile unui fascism rezidual. Dintre toate mișcărilor artistice ale celei de-a doua jumătăți a secolului XX, ei au ajuns la confruntarea cea mai violentă cu propria societate. Mai mult decît o „unificare a artei și a vieții”, în cazul lor era vorba, așa cum o arată manifestele lor, de o „distrugere a realității” prin intermediul artei (Oswald Wiener), și de un contraproiect radical opunîndu-se ficțiunii represive vehiculate prin mediile de informare în masă sau contestînd normalitatea socială. Faptul de a fi menținut pînă la capăt această revendicare rămîne în mare măsură decisiv în privința semnificației acționsimului vienez pentru istoria artei contemporane.

Traducere de Adrian T. Sîrbu
Note

- Per Kirkeby, într-o discuție cu autorul.
- Acționismul vienez a avut importante repercusiuni asupra body art-ei americane și europene de la începutul anilor '70, în mod deosebit asupra școlii californiene (Chris Burden, Paul McCarthy, Mike Kelley etc.), dar și asupra unor numeroase alte mișcări, cum sînt curentul politic al *Neue Malerei* în Germania de Vest după 1980 (Werner Büttner, Georg Herold, Martin Kippenberger, Albert și Markus Oehlen), și multe altele în Europa și Asia. Mai direct, multe manifestări marcante ale artei neopolitice din anii '90 vădesc influențe nemijlocite ale acționismului vienez.
- Viena a fost teatrul unor diverse experimentări de tip acționist – mai întîi sub influența suprealismului tîrziu –, mai ales o dată cu manifestarea lui Arnulf Rainer în 1951 cu ocazia expoziției aparținînd lui Hundsgruppe, sau cu acțiunile sale fotografice din 1954 (*Selbstdarstellung als Toter ins Atelier* („Autoportret în chip de decedat în atelier”). De partea scriitorilor, o dată importantă în dezvoltarea conceptului acționist e marcată de *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* („Proclamația în opt puncte asupra actului poetic”) de H.C. Artmann în aprilie 1953. În 1958-1959, în cadrul Cabaretului literar al lui Wiener Gruppe, poeții Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rhüm sau Oswald Wiener experimentau primele acțiuni de tip happening – ca distrugerea unui pian pe scenă – în fața unui public numeros, în care se aflau toți tinerii artiști vienezi (Cf. Gerhard Rhüm [ed.], *Die Wiener Gruppe*, Reinbeck b. H., 1985 [ediția I 1965], în special introducerea istorică a lui Rhüm, pp. 7-36).
- Una din primele mele amintiri din copilărie duce la povestea unei acțiuni realizate în stradă de către „prieteni ai lui Qualtinger” și a scandalului provocat de aceasta, pe care mama mea, total răvășită, mi-a relatat-o aducîndu-mă de la grădiniță. Era vorba de *Einmauerung* („Înzidire”) desfășurată timp de 3 zile de către Frohner, Mühl și Nitsch în 1962 pe Perinettgasse, unde se găsea școala la care preda mama. Helmut Qualtinger era unul dintre cunoscuții cabaretiști vienezi, autor în 1960 al seriei *Herr Karl* („Domnul Karl”) – mare succes și piesă antologică în privința denunțării mentalității postfasciste a austriacului mediu –, și care reprezenta, alături de poetul H.C. Artmann, una din figurile marcante ale boemei vieneze de la începutul anilor '70.
- Pe catedra din marele amfiteatru de la universitate, Otto Mühl biciuia un mazochist mascat, în timp ce Brus, cîntînd imnul austriac, se căca expunîndu-și curul gol publicului. Apoi, sub conducerea lui Mühl, a avut loc un concurs de urinat la distanță, între 3 asistenți goi bînd bere, în timp ce Oswald Wiener ținea o expunere înfocată despre informatică, amplificată la difuzoare.
- În iunie 1968, arestarea lui Brus, Mühl și Wiener după acțiunea *Kunst und Revolution* a avut loc explicit pentru a preveni „riscurile de recidivă”, ceea ce însemna nici mai mult nici mai puțin decît o interdicție generală în privința acțiunilor

și a happeningurilor în Austria. Doar în 1978 a mai putut Nitsch să efectueze o *performance* publică la Viena – dar și aceasta a fost întreruptă de o echipă de șoc a poliției, după denunțul unui anonim care dăduse informația absurdă că în cursul acțiunii ar fi fost violați copii.

7 Zvonul, reluat în mai multe publicații, conform căruia Rudolf Schwarzkogler și-ar fi găsit moartea în timpul unei acțiuni sau al efectuării unei lucrări în public sau în cadru privat nu are nici un temei.

8 La fel ca Peter Weibel, Nitsch predă de cîțiva ani la Städtelschule din Frankfurt, Oswald Wiener la Academia de arte plastice din Düsseldorf, Valie Export la Berlin și în Statele Unite, dar niciunul din principalii protagoniști ai acționismului vienez nu are astăzi o catedră în Austria (în timp ce lui Chris Burden, de exemplu, i s-a oferit rapid un post în învățămînt în California, fără a mai vorbi de întemeierea școlii californiene a body art-ei cu Mike Kelley, John Miller și Raymond Pettibon – ceea ce ilustrează încă o dată experiența lui Per Kirkeby citată mai sus).

9 Telegramă DPA din 12 noiembrie 1970 (arhivele autorului).

10 „Happening & Fluxus”, Kölnischer Kunstverein, Köln (din 6 noiembrie 1970 în 6 ianuarie 1971), organizată de Harald Szeemann și Hanns Sohm. Trebuie să-i mulțumesc aici lui Hanns Sohm, Markgröningen/Stuttgart, care mi-a îngăduit, în numeroase rînduri, să consult materialele din arhivele sale.

11 Hans-Jünger Wischnewski, pe atunci responsabil federal al SPD (Partidul Social Democrat), a denunțat imediat „scenele abominabile de sadism” și a cerut Kunstverein-ului să se distanțeze de artiști. „Apeluri anonime amenințînd cu incendierea Kunsthalle-i, precum și propunerea secției locale a CDU [Uniunea Creștin Democrată] de a îngheta subvenția anuală au dus în cele din urmă ca, la ordinul municipalității, Kunstverein să desființeze cabinele lui Mühl și Nitsch” (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 noiembrie 1970). Înainte de asta, un patrafir utilizat de Nitsch într-o acțiune i-a fost confiscat de către un funcționar ecleziastic – prezența veșmintului liturgic în expoziție fiind considerată o blasfemie deliberată.

12 Cît privește argumentul reiterat al caracterului „steril” sau „retrospectiv” al ideii de happening, trebuie ținut seama de reaua credință a presei burgheze în anii care au urmat lui 1968 – ea care pretindea a fi recunoscut cu mult timp înainte, din rațiuni așa-zicînd strict estetice, eșecul revoluției de la 1968 (la care au participat *volens nolens* mișcările de happening și Fluxus). Un fel de contra-revoluție prin discurs.

13 Otto Mühl, născut în 1925 la Grodnau (Austria) realizeze în anii cincizeci lucrări influențate de abstracția geometrică a lui Picasso, Léger și mai ales Cézanne. Sensibil mai în vîrstă decît Brus sau Nitsch, el apucase să-și petreacă tinerețea sub nazism: servise doi ani în Wehrmacht, pe frontul de Vest și în Ardennes. Nu este deci întîmplător că a fost cel mai politizat dintre acționiștii vienezi (Cf. Otto Mühl, *Arbeiten auf Papier aus der sechziger Jahren*, Katalog Portikus, Frankfurt/Main, 1992). Cu începere din 1961, și-a creat propriul stil o dată cu *Materialbilder* (pinze sfîșiate), dezvoltate în niște expansive *Gerümpelplastiken* („Sculpturi talmeș-balmeș”).

14 Aceste caracterizări provin dintr-o scrisoare a lui Otto Mühl către autor (6 mai 1994)

15 Cf. Otto Mühl, „Warum ich mit dem Aktionismus Schluss machte”, *Neues Forum*, Viena, 1973. Mühl declară astăzi: „Cum acțiunile au cunoscut o radicalizare extremă în anii 1968-1971, și cum anumiți spectatori reacționau în timpul manifestărilor publice prin izbucniri pulsionale agresive, se atîngea o limită: mi s-a părut oportun să trec la un alt mediu [de expresie].” (Otto Mühl, scrisoare către autor, *cf.* nota 14).

16 Pentru o cronologie mai detaliată a se vedea: Peter Weibel, Valie Export, *Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt, 1970; Dieter Schwartz, Veit Loers, Hubert Klocker (ed.), *Wiener Aktionismus/Viennese Actionism*, catalog de expoziție, 2 vol., Klagenfurt, 1988.

17 Citat după: „Abschlussfeierlichkeit der Wiener Festwochen: Mahler zerfleischt Lamm. ‘ Ur-Exzess’ im XX. Bezirk”, *Wiener Wochenblatt*, Viena, 13 iulie 1963. Din această epocă presa populară de mare tiraj a început să relateze în mod regulat despre acțiuni – în paginile consacrate infracțiunilor.

18 Mühl și Nitsch au fost închiși timp de 14 zile. Hermann Nitsch povesteste că Günter Brus – care, în panică, băgase mielul într-un sac și-l aruncase la canal – a fost audiat de poliția criminală pentru omucidere, pe temeiul creditării depoziției unui martor care crezuse că Brus aruncase în canalizare un cadavru omenesc. Ilustrare a climatului epocii: cîteva luni mai devreme, după violul și uciderea unei eleve balerine de la Opera din Viena, mai mulți artiști din cercul acționiști au fost de îndată arestați.

19 Otto Mühl e născut în 1925 (cf. nota 13), Günter Brus în 1938 la Ardning (Steiermark), Hermann Nitsch în 1938 la Viena, Rudolf Schwarzkogler în 1940 la Viena (a murit în 1969, tot la Viena).

20 Sculptorul și artistul conceptual Franz West (născut în 1947) a trăit această acțiune la 16 ani, pe cînd era liceean, și a fost foarte impresionat. Astăzi el este moștenitorul austriac cel mai important al acționismului vienez. Cf. Hermann Nitsch, *Colloque Galerie T.ROPac* (Paris, noiembrie 1992), Paris, 1994.

21 Cf. R. Fleck, *Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie St Stephan 1954 bis 1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich*, Viena, 1982. Pictorul Maria Lassnig – care făcuse numeroase călătorii la Paris în anii ‘50 – a jucat un rol hotărîtor în „descoperirea corpului” de către artiștii vienezi. Împreună cu Arnulf Rainer și Louise Bourgeois, ea a produs una din operele cele mai semnifcative ale artei corporale.

22 Cf. Johannes Gachnang, „Viena, capitală a Galiției și a Lumii Noi”, *Art Press* (nr. special Viena), 1984, pp. 43-44.

23 Protocol rezultat din „*Aktionraum 1 oder 57 Blindenhunde*, München, 1971, p. 145; cf. Günter Brus, catalog al Centrului Georges Pompidou, Paris, 1994.

24 Cf. Hubert Klocker (ed.), *Rudolf Schwarzkogler, Œuvre-Katalog*, Klagenfurt, 1992; catalog al Centrului Georges Pompidou, Paris, 1993.

25 Werner Hofman (ed.), „Die Wiener Aktionisten”, *in id., Luther und die Folgen in der Kunst*, München, 1984 (trad. fr. in Robert Fleck [dir.], *Welpunkt Wien. Un regard sur Vienne, 1985*, Viena, Paris, 1985); Ferdinand Schmatz, *Sinn und Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter*, Viena, 1992, pp. 7-34.

Lajos Adamik: convorbire cu Hermann Nitsch, în grădina castelului său din Prinzen Dorf, 8 august, 1999

„se spune că eu VIOLEZ TABUURILE. Dar eu nu vreau să LE VIOLEZ CI CAUT CAUZA PENTRU CARE ELE EXISTĂ”

Lajos Adamik

Lajos Adamik: Chiar acum un an au avut loc aici, la Prinzen Dorf, jocurile de 6 zile; de atunci au avut loc două expoziții majore, la Viena apoi la Budapesta, al căror material era constituit din decorurile și fotografiile făcute cu ocazia acestor jocuri. Ai fost surprins de reacțiile pe care le-a provocat expoziția ta de la Budapesta?



L.A.: Atacurile cele mai dure la adresa expoziției au venit din partea bisericii catolice. Probabil că acestea nu reprezintă o noutate pentru tine...

H.N.: Ele au fost inedite în măsura în care, deși am avut întotdeauna probleme cu biserica, acestea erau întotdeauna prefabricate. În 1967 cînd în Austria nu exista încă libertatea artei, statul m-a trimis pentru trei ani în închisoare pentru sacrilegiu. La puțin timp după aceasta ei au adoptat paragraful de lege referitor la libertatea artei. De atunci n-am mai avut dificultăți în această privință, și nici din partea bisericii n-a mai venit vreun atac. De exemplu în 1981 cînd una dintre expozițiile mele de la Graz a provocat un adevărat scandal, biserica a fost somată în repetate rînduri să ia poziție. Cu toate acestea biserica nu s-a amestecat, iar această situație nu s-a schimbat pînă în 1998.

S-ar zice că am încheiat un tratat de pace. O serie de teologi au considerat că prin arta mea se materializează simbolurile lor, ceea ce îi ajută foarte mult. Chiar și astăzi mai mulți teologi sînt interesați de arta mea. Pe vremuri primeam numeroase invitații la manifestățiile religioase, unde am ținut o serie de conferințe, și am avut vreo 9 expoziții în biserici părăsite. În nici una din aceste ocazii, biserica n-a fost de acord să ia poziție împotriva mea, n-a vrut să intervină în chestiunile artei.

Acesta este motivul pentru care am fost surprins cînd, în vara anului trecut, biserica s-a năpustit din nou asupra mea. Scandalul ce a însoțit jocurile de 6 zile a fost lansat de către un cotidian, scenariul era destul de bine gîndit – scopul a fost poate umplerea golului mediatic creat de vacanța parlamentară. În orice caz, cel mai popular cotidian austriac, Kronenzeitung, care din cîte îmi amintesc mi-a dedicat vreo 4 editoriale, a acționat la capacitatea maximă, dublată mai tîrziu și de biserică. Aceasta din urmă și-a făcut public dezacordul cu patru săptămîni înainte de începerea jocurilor de șase zile, printr-o declarație cu totul derizorie. Un cardinal și un arhiepiscop au trimis presei o luare de poziție comună conform căreia eu aș resuscitat niște culte maniheiste și babiloniene, și chiar dacă biserica a învins deja demult aceste culte, există totuși pericolul ca eu să le reînviu. O asemenea afirmație este o interpretare complet greșită a ceea ce fac, căci nu am deloc intenția să fac să reînvie vreun cult ancestral. E drept, fac un teatru de un fel cu totul nou în care elementele cultice joacă un rol important, dar nu în sensul reanimării lor. Pe mine nu mă interesează decît acea formă a ritualului care poate fi realizată de către artă.



Hermann Nitsch

Acțiunea de șase zile, Prinzen Dorf, 1998 • foto: © Archiv Cibulka (toate imaginile din acest articol sînt documente fotografice de la această acțiune cu excepția primei, realizată cu ocazia interviului)



Nu este exclus ca protestele din Ungaria să aibă rădăcini austriece. Se prea poate ca cineva să fi zis: fiți vigilenți, poate că la voi sînt mai mulți credincioși decît la noi, faceți ceva spectaculos. Acest lucru este foarte probabil, dar bineînțeles nu-l pot demonstra. Cardinalul nostru actual este un politician abil. Totuși, atacul de acum vine de pe un flanc de unde timp de douăzeci de ani n-am simțit nici o dușmănie, nici un conflict. Nici măcar la străduințele și argumentele repetate ale extremei drepte, care spunea: „nu vă lăsați, acest om profanează toate simbolurile, etc., și ne distruge cultura etc., biserica nu poate să rămînă mută la vederea acestor lucruri”.

L.A.: Nu cred că biserica catolică ar putea deține monopolul asupra simbolurilor creștine.

H.N.: Întrebarea este în ce măsură poate o comunitate religioasă să dețină monopolul asupra a ceva. Mă gîndesc la faptul că dacă te duci la muzeu poți vedea în picturile de acolo ostesorium-uri, cupe sacrificiale, rănile lui Cristos. Arta a prelucrat deja tot ceea ce este simbol, de exemplu, în cadrul bisericii catolice. Eu am procedat în același fel: am arătat aceste simboluri, la fel cum au făcut în picturile lor Rubens, Hieronymus Bosch sau Brueghel.

L.A.: Există din cîte știi încă o religie care, asemeni celei creștine, își mănîncă fondatorul zilnic ori săptămînal – chiar dacă într-o formă simbolică?

H.N.: M-am ocupat foarte mult de această problemă atunci cînd am elaborat concepția teatrului-acțiune pe care îl fac; psihologia religiei m-a edificat în multe aspecte ale acestei chestiuni. Motivul ingerării zeității își are rădăcinile în trecutul îndepărtat, în primele forme sacrificiale, în totemism, unde animalul totemic ce îndeplinește un rol dublu, pe de o parte de zeitate iar pe de alta de victimă, este consumat în timpul sacrificiului. Poate că motivul pentru care creștinismul s-a păstrat atît de puternic a fost acela de a putea contopi diverse tradiții religioase. Ospățul sacral este ceva fascinant, și poate că a fost lucrul care a convins în cele din urmă popoarele germanice sortite convertirii. Nietzsche are o vorbă minunată pentru aceasta: „Creștinismul trebuia să domnească deasupra unor răpitori”. Tocmai de aceea a adoptat creștinismul consumarea sacrală a zeului. Lucru pe care nu aş vrea deloc să-l critic fiind vorba de structuri și de experiențe religioase. Nu cred că ar mai exista o religie în care sacrul ar apărea în această formă determinată sau în care un sacru la fel de determinant să apară în această formă. Cealaltă cauză a faptului că creștinismul a devenit atît de important este că el a luat în considerare viziunea ancestrală a morții și a reînvierii. Ceea ce exista deja și la egipteni sub forma lui Isis și Osiris, a existat în religiile vegetative și în cultul lui Mitra. Sarcina mea nu este critica religiei. Din acest motiv nici nu înțeleg cum poate rezulta din arta pe care o fac că aş critica religia creștină. Aceasta este o înțelegere total greșită, brutală, a ceea ce fac. Din păcate n-am fost la Budapesta în timpul dezbaterilor, deși aş fi participat cu plăcere la niște dialoguri. Să-mi spună cineva ce anume, din expoziția mea, s-a îndreptat împotriva bisericii catolice. Căci nu e vorba de nici un fel de atac: am arătat doar ceea ce însăși biserica catolică anunță și realizează.

L.A.: Unul dintre elementele repetate ale dezbaterii respective a fost că expui obiecte „profanatoare” în spații relativ sacre. Și, deși mulți s-au dus pînă la muzeul din Kiscell, majoritatea oamenilor s-a informat doar din descrieri despre ce anume a constituit obiectul expoziției. Între timp, bineînțeles, o serie de informații false s-au născut în sînul opiniei publice. Cum ai descrie tu însuși expoziția?

H.N.: N-aș vrea s-o descriu. Și n-aș vrea s-o descriu pentru că exponatele de acolo nu pot fi descrise – ele trebuie văzute. La fel, la jocurile de 6 zile trebuie să participi, căci altfel e foarte greu să redai ce se întîmplă acolo. Ce am expus la Budapesta? Decorurile jocurilor de 6 zile, instrumente de tot felul, pînze, cămăși etc., pe care le-am folosit pe parcursul acțiunii, și care, în timpul acesteia, au fost murdărite în primul rînd cu sînge. De asemenea, am mai expus simbolurile și obiectele folosite în timpul acțiunii. Au fost de exemplu niște pînze gigantice deasupra cărora am suspendat taurul sacrificat și jupuit al cărui sînge se scurgea peste aceste pînze. La fel, s-a putut viziona un amplu material fotografic și o serie de înregistrări video. Întreaga expoziție s-a structurat în jurul jocurilor de 6 zile, la finele cărora totul a fost păstrat. Instrumentarul și fotografiile făcute pe parcursul acțiunii le-am expus pentru prima oară la Prinzenndorf, apoi la Palais Lichtenstein, iar a treia oară la Budapesta. Actualmente o parte a materialului se află la Salzburg – această expoziție fiind vizionată de un număr impresionant de maghiari – cealaltă parte ajungînd undeva în toamnă în America.

L.A.: În arta ta, cu ocazia performance-urilor tale, sîngele joacă un rol cît se poate de important, fapt amintit de criticile care ți se adresează. Ce crezi, de ce a devenit sîngele un tabu pentru omul contemporan?

H.N.: Arta a fost interesată întotdeauna în mod special de anumite lucruri. Una dintre trăsăturile ei esențiale este că încearcă să reprezinte, într-un fel sau altul, orice formă de viață, orice manifestare a vieții. Faptul de a da chip sîngelui sau cîrnii reprezintă pentru mine o chestiune atît de importantă și centrală, încît astăzi sînt pe punctul de a o formula ca temă centrală a întregii mele arte. Sîngele a devenit un tabu; în același timp sîngele este unul dintre lichidele care se află într-o relație nemijlocită cu omul. Sîngele face parte din noi, este simbol al vieții și al morții, simbol al finitudinii și al pericolului. Și deși se poate ca purpuriul miraculos al sîngelui să nu fie cea mai frumoasă culoare, el este totuși culoarea cea mai intensă. Oriunde ar apărea purpuriul sîngelui, el aduce cu sine o stare de tensiune. Acest lucru mă interesează cel mai mult, iar, rezultînd din aceasta, mi-am pus întrebarea de ce religiile utilizează sîngele și carnea ca lucruri sacre. Se spune că eu violez tabuurile. Dar eu nu vreau să le violez, ci caut cauza pentru care ele există.

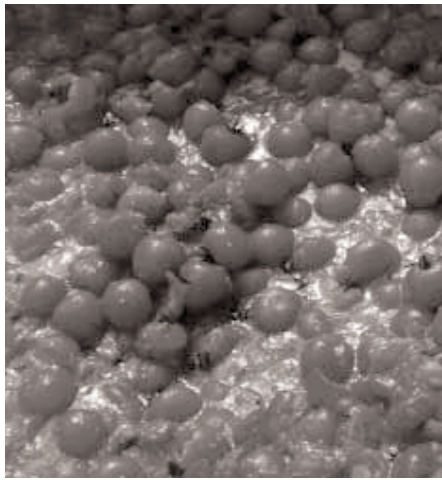
L.A.: În ultima zi a expoziției de la Budapesta cineva a mîzgălit pe unul dintre tablouri crucea lui David. Se întîmplă des lucruri de genul acesta?

H.N.: Da, de obicei se întîmplă, de aceea e foarte important ca exponatele să fie asigurate. Lucruri de genul acesta se întîmplă mereu. Ceea ce este cel mai enervant este că de fiecare dată sînt folosite spray-urile astea idioate. Însă pentru că tablourile distruse în felul acesta pot fi relativ bine restaurate, acțiunile de acest gen nu prezintă un pericol foarte mare.

L.A.: La Budapesta s-a putut auzi de mai multe ori acea afirmație absurdă cum că expoziția violează niște drepturi fundamentale ale omului, respectiv sentimentele religioase ale credincioșilor. Ce crezi de unde provin aceste acuze demodate deja în țările noastre secularizate – în care de altfel legea garantează satisfacerea drepturilor omului?

H.N.: Nu știu, pur și simplu nu înțeleg. În cadrul expoziției totul vorbea despre religie: martiriul, pasiunea, suferința, reînvierea – lucruri pe care arta creștină, de asemenea, le reprezintă.

L.A.: Un psihanalist probabil că ar spune că este o simplă proiecție.



H.N.: Desigur, oamenii se recunosc în astfel de termeni. Limbajul meu este poate mai direct decît cel al mitului, al religiei. Deși, dacă privim mai în profunzime, putem observa că mitul folosește aceleași cuvinte pe care le folosesc și eu. Între timp însă a avut loc un proces de domesticire, iar astăzi sîntem în situația că deși religia spune anumite lucruri – ea vorbește deschis despre chinurile și uciderea lui Cristos –, dar ele au devenit atît de obișnuite și cotidiene încît omul poate coabita fără probleme cu ele. Atunci cînd luăm literal ceea ce pe parcursul timpului nu mai este luat literal de nimeni, pentru că obișnuința a normalizat modul în care folosim limba, atunci deci apar șocul și panica. Cu toate că eu nu fac decît să așez o oglindă în fața oamenilor. Aș dori să le arăt adevărata noastră natură. Nu există în asta nimic negativ, doar un abis înspăimîntător. Este vorba de ceva profund tragic și minunat în același timp. Această natură intimă noi nu vrem să o vedem niciodată. Iar eu tocmai pe aceasta o arăt. Oamenii suportă greu orice confruntare cu propria lor realitate. Le place să spună că nu, noi nu sîntem așa, nu noi sîntem ăștia, aceasta este ceva cu totul diferit, este satana. Dar în realitate noi sîntem așa, noi sîntem ăștia, și ar trebui să privim ca fiind ceva pozitiv prezența în noi a acestor abisuri. Căci acestea sînt abisurile existenței noastre, profunzimile faptului că sîntem aici, profunzimile faptului că ceva este în loc să nu fie. Aceasta este una dintre întrebările fundamentale ale filosofiei. Heidegger s-a preocupat foarte mult de faptul că de ce există în genere ceva, respectiv de ce este „este”-le, de ce nu se află mai degrabă nimicul în locul său.

L.A.: Istoria bisericii catolice nu este privată de asemenea înfricoșătoare abisuri: o mulțime de vărsări de sînge, un sadism acerb...



H.N.: Sigur. Căci ea a neutralizat foarte multă energie, care apoi s-a condensat în forme sado-masochiste. Psihologia modernă este conștientă de acest fapt încă din 1900. Numai că biserica catolică n-a realizat încă acest lucru. Desigur, există o serie de viziuni diferite chiar în sînul bisericii catolice, nu poate fi băgat totul în aceeași oală. Există teologi remarcabili care s-au preocupat serios de modul în care interpretează biserica catolică lumea. Un lucru însă nu poate fi negat: creștinismul a dus la sugrumarea corporalității. Energiile latente, neutralizate, au început să se apere, ceea ce a dus la un sado-masochism monstruos. Dar acesta face parte deja din mit. După părerea mea pasiunea nu este decît o orgie inversată. Orgia este o afirmare a vieții care culminează în exces, pasiunea este o negare a vieții care culminează în exces. Cele două se întîlnesc în experiența sado-masochistă.

L.A. Revenind la operele tale: jocurile de 6 zile, așa cum s-au derulat și cum au fost primite de către public, pot fi considerate un succes. Ai reușit să realizezi ceea ce ai vrut de fapt. Ce urmează după aceasta?

H.N.: Lucrez la partitura ideală, partitură care este enorm de greu de redat. Jocurile de 6 zile au fost doar o variantă a modului în care trebuie să arate un joc de 6 zile. Cu următoarea versiune, care va fi poate peste vreo 5 ani, voi încerca să mă apropii mai mult de partitura ideală. Și asta va dura probabil pînă la capătul vieții mele: spectacole după spectacole, în timp ce întreaga întreprindere va fi tot mai perfectă.

L.A. După cum ai spus, elementele sacrificiale joacă un rol important în teatrul tău. În partitura jocurilor de 6 zile, compusă din trei volume destul de groase, se regăsesc o serie de elemente cultice din diverse religii. Ce te frămîntă cel mai mult în privința religiilor?

H.N.: M-am ocupat îndelung de religii. Mă interesează cu precădere istoria lor și modul în care se continuă una pe alta, adică modul în care de-a lungul istoriei umanității o religie a schimbat-o pe alta, cum a luat creștinismul locul religiilor antice, etc. Încerc să reconstruiesc în opera mea istoria trezirii umanității la conștiința de sine, iar religiile, bineînțeles, joacă un rol important în acest proces.

Astăzi creștinismul este mai mult sau mai puțin înmăbrînit, de aceea cred că el va fi înlocuit de un alt fel de sensibilitate religioasă. Chiar și Nietzsche s-a străduit deja să scape lumea de modul ascetic de a gîndi pentru a face loc astfel afirmării vieții. Și chiar dacă acest lucru s-a întîmplat acum un secol, afirmarea vieții nu și-a cîștigat încă suficient teren. Pînă și astăzi este determinant acel mod ascetic și moralizator de gîndire pe care creștinismul și-a pus amprenta.

Jocurile de 6 zile pe care le-am organizat reprezintă această învingere a creștinismului, respectiv ideea lui Nietzsche, lupta lui Dyonisos împotriva Crucificatului. Și după ce biserica creștină s-a lansat într-un nou atac împotriva mea, nici eu nu trebuie să fiu foarte politicos, și pot să o spun liniștit: creștinismul și-a pierdut forța existențială pe care o avea, de exemplu, acum o mie de ani.

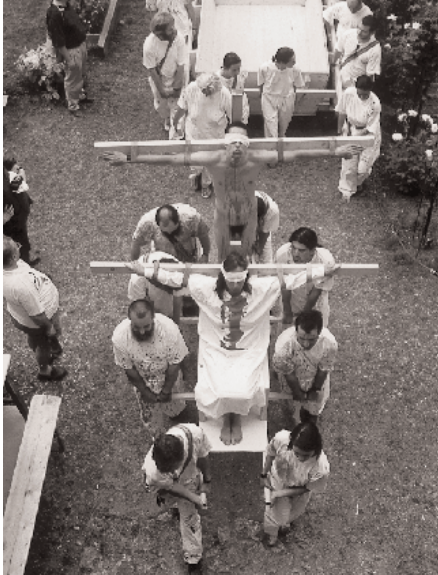
L.A. Oricum ar trebui făcută o diferență între creștinism și biserică.



L.A. Experiența împărtășaniei am putea s-o numim, caustic și cu puțină exagerare, un fel de necrofilie sublimată ori vampirism sublimat. Ești de acord cu această afirmație sau ți se pare a fi una prea exagerată?

H.N.: Sînt de acord, în măsura în care această afirmație ne arată ce adîncimi se ascund în acest sacrificiu, în care, pentru mine, nu există nimic negativ. E vorba de lucruri care, inevitabil, au devenit tabuuri, și care devin totuși posibile pe parcursul împărtășaniei. Putem privi în spatele acestor tabuuri dacă le simțim adîncimea. Bineînțeles, dogmaticii se vor înpăimînta auzind asta, deși poate că tocmai această sublimare este cea care poate avea un efect pozitiv de necrezut. Căci nu este vorba doar despre faptul că ne-am ucis zeul, dar noi îl și mîncăm.

L.A. Totuși, ceremonia creștină a devenit astăzi destul de fadă.



H.N.: Ceremonialul creștin și-a pierdut temeiurile existențiale. De exemplu, limbajul său este total învechit; dacă se spune sînge, nu se știe ce se înțelege prin aceasta. Tocmai de aceea mai mulți teologi catolici tineri consideră că operele mele insuflă o nouă vitalitate simbolurilor golite de sens.

Eu vreau să mă reîntorc într-adevăr la rădăcinile cuvîntului „sînge”. Căci acolo se regăsesc Dyonisos sfirtecat și Crucificatul – o serie de evenimente ancestrale, barbare, care se ascund în subconștientul nostru colectiv. Majoritatea miturilor sînt deosebit de crude: este întotdeauna nevoie să omorîm sau să sfirtecăm pe cineva pentru ca acesta să reînvie.

Graal-ul este un lucru asemănător, și chiar dacă originile sale se pierd undeva în Evul Mediu, oamenii sînt chiar și astăzi preocupați de el, mai ales cei tineri. Bineînțeles, Richard Wagner și Parsifal-ul său au jucat și ei un anumit rol în aceasta. Sistemul simbolurilor din jurul Graal-ului este strîns legat de sînge și de mitul creștin. Un mit care s-a născut din creștinism, dar abia după sfîrșitul acestuia, și de aceea îl excede.

L.A. La începutul partiturii scrise pentru jocurile de 6 zile se află această frumoasă frază: „Castelul trebuie să ni-l închipuim asemeni unui templu al Graal-ului.”

H.N.: Așa este. Simbolistica Graal-ului a contat întotdeauna foarte mult pentru mine. Și asta deoarece gîndirea mea a fost puternic influențată de psihologie, mai ales cea a lui C.G. Jung, care vorbește despre un proces al „individuației”, despre faptul că din eul temporal – respectiv din eul lacom, aflat într-o permanentă goană după bani, care nu se află în nici un fel de raport cu transcendența și creația – omul se transformă în *Selbst*, în sine însuși. Acest *Selbst* este un eu care transcede moartea, un eu luminat, prin intermediul căruia omul se regăsește pe sine ca parte a cosmosului și a întregului, ajungînd prin aceasta nemuritor. Așa înțelege Jung faptul că *Selbst*-ul îi corespunde Graal-ului – Graal-ul este simbolul *Selbst*-ului, al trezirii totale la conștiință. Căci majoritatea oamenilor n-a ajuns încă la conștiință, și trăiește de parcă viața ar fi un nesfîrșit carnaval, suferind sau făcînd cutare și cutare lucru.

L.A. Eliade spune în Istoria religiilor, că tendința fundamentală a zilelor noastre se îndreaptă spre ștergerea distincției dintre sacru și profan.

H.N.: Îl respect foarte mult pe Eliade, iar ceea ce spune el aici, nu are doar un înțeles negativ. El o înțelege bineînțeles într-un sens negativ, dar eu nu. Forma religioasă care a ajuns poate cel mai tîrziu la noi este budismul zen, unde, prin amestecarea budismului clasic și a taoismului a luat naștere ceva curios: un soi de afirmare a vieții, un da spus vieții din lumea asta. Căci putem atinge nirvana încă din timpul vieții noastre de pe pămînt. Teatrul pe care mi l-am închipuit este orientat înspre sacralizarea lucrurilor. Căci abia astfel se poate obține ca orice gest cotidian să fie atît de sacru încît să fie de la sine înțeles. Aceasta e calea ce duce spre viitor și, în același timp, perspectiva teatrului orgia misterium. După terminarea spectacolului, mi-ar place să-i las pe oameni să plece în viața adevărată, cu adevărat vie. Bineînțeles nu fac asta în calitate de pozitivist – Doamne ferește! –, dar o fac în conștiința faptului că orice gest este sacru și

minunat. Următoarea treaptă este cea în care te afli total în realitate, și trăiești această realitate în întreaga ei sacralitate.

L.A. Putem oare să afirmăm că va veni o vreme în care arta va prelua locul religiei? Sau se va naște ceva nou, ceva care nu este nici artă, nici religie, ci ambele împreună?

H.N.: Oricum, arta poate să încerce acest lucru. Scopul meu este – iar aceasta este deosebit de legat de sacralizare – ca mersul cotidian al vieții să devină artă, iar arta să devină mers cotidian al vieții. Cu alte cuvinte, să aibă loc un puternic proces de estetizare și sensibilizare.

L.A. Ceva asemănător a fost rostit deja de marele mistic creștin, Meister Eckhart, în scrierile sale.

H.N.: Va apărea din nou și din nou întrebarea în ce măsură au fost identice experiențele lui Meister Eckhart cu cele ale budiștilor zen. Meister Eckhart este poate acel mistic care a ajuns la cele mai mari profunzimi și, în cele din urmă, a refuzat retragerea din lume. El a rostit foarte sincer o serie de lucruri ca de exemplu faptul că dacă el n-ar exista atunci nici Dumnezeu n-ar fi. Eckhart a ajuns la straturile cele mai profunde ale experierii ființei, acolo unde ajung și budiștii zen, unde ajung și misticii sufi, și în general orice fel de mistici. Meister Eckhart a ajuns foarte departe, în timp ce din fiecare pagină pe care a scris-o transpare buna dispoziție și mulțumirea.

L.A. Acum vii tocmai din Salzburg, și în curînd te vei reîntoarce acolo. De cînd predai?

H.N.: La Salzburg predau de zece ani, dar doar o dată la doi ani, astfel în anul acesta voi fi acolo pentru a șasea oară. Predau pictura mea acționistă, care este foarte legată de teatrul pe care îl fac, chiar atît de mult încît aş putea spune că ea a devenit o parte a teatrului. Practic, la Salzburg îmi predau propria concepție. Ceea ce mi se pare a fi cel mai important este ca tinerii să se deschidă. Îi educ să fie spontani, să trăiască prezentul, le aduc viața, adică să învețe să aducă la lumină, să facă vizibile lucrurile refulate sau ascunse pe care le au în ei. Am un mare succes cu acest tip de educație, căci reușesc să-i fascinez, iar rezultatele, o spun mîndru, sînt bune.

L.A. Cîți discipoli ai și de unde vin acești tineri dornici să învețe?

H.N.: În acest an au venit mai puțini, nu știu de ce dar în toată universitatea au fost mai puțini. În vara aceasta am avut 26 de studenți, altădată erau pe puțin cincizeci. Ei vin în permanență din cele mai diverse puncte ale lumii.

L.A. Cum poate cineva să studieze la academia de vară de la Salzburg?

H.N.: Cererile trebuie depuse la secretariat. Eu îi primesc pe toți. Principiul meu este că toți trebuie primiți. Am niște colegi care își aleg ei studenții și fac un soi de examen de admitere. Eu nu cred în asta, la mine poate veni oricine.

L.A. Din cîte știu predai și la Frankfurt. De cînd și ce predai acolo?

H.N.: Am fost pentru prima oară la Frankfurt în 1971, după aceasta am fost chemat de mai multe ori ca profesor invitat. Predau ca profesor ordinar de vreo 11 ani. În ceea ce privește planul de învățămînt, situația de acolo e diferită. La Frankfurt predau artă interdisciplinară. Accentul nu mai cade pe operele mele. Funcționez ca profesor care încercă să orienteze talentul tinerilor artiști înspre zonele în care acesta se poate evidenția cel mai bine. Bineînțeles că și în cadrul acestor întîlniri le vorbesc despre operele mele, mai ales în timpul prelegerilor mele sistematice, dar nu atît de radical ca la Salzburg.

L.A. Peste cîteva zile va avea loc eclipsa totală. Cei care îți cunosc opera știu că ești foarte interesat de cosmos, de stele. În realitate tu scrii și creezi un soi de cosmologie. Ce vei face în timpul eclipsei?

H.N.: Voi fi aici acasă la Prinzenorf și am să urmăresc eclipsa. Dacă nu pentru altceva măcar pentru faptul că lucruri din acestea nu se văd în fiecare zi. Este păcat că mass-media și-a apropiat atît de mult toată povestea, dar, doamne, de ce nu și-ar fi apropiat-o, de ce nu s-ar ocupa, măcar o dată, și ea de un eveniment spectaculos care este într-adevăr astfel?

L.A. Mulțumim pentru discuție.

H.N.: Îmi face întotdeauna plăcere să discut despre aceste chestiuni, căci există o mulțime de lucruri care pot fi exprimate cît de cît exact ori pot fi explicate prin intermediul limbii. Chiar și așa ne rămîn suficient de multe pe care nu le putem rosti.

Traducere de Alexandru Poigár



Hermann Nitsch

Pentru o Teorie a Teatrului *orgia mysterium*

Hermann Nitsch, 1977, Muzeul de Artă Modernă, Viena

poate că nu mi-a trecut prin gînd nimic altceva în afară de a împlini excesul fundamental ce rezultă din ritualurile care, urlînd deasupra eviscerării și sîșierii unui cadavru de animal, ne pun în mișcare toate simțurile folosite de artă. experiența excesului fundamental este reacție totală. ea este efectul unei penetrări a instinctelor care excede sexualitatea și înseamnă, la fel de mult pe cît vrea, o integrare a viului. ritualurile dramatice ale vieții au născut o devenire-intensivă a existenței în care se manifestă războiul forțelor cosmice, transformat într-un un soi de model mitic. (a doua încercare, 97.)

am meditat îndelung asupra teoriei teatrului *orgia mysterium*, dar am făcut publice puține lucruri despre modul de desfășurare al jocurilor. acest lucru l-am purtat întotdeauna cu mine ca un soi de secret structural și am crezut că nu are sens să dezvălui nimic mai mult în privința lui. dar acum, cînd încerc să epuizez într-o carte toate aspectele teatrului *orgia mysterium*, observ subit că va trebui să explic și modul în care se construiesc jocurile.

jocurilor de șase zile ale teatrului orgia misterium, le corespunde o simfonie din șase părți. de fapt, fiecare motiv fundamental intră într-o ordine muzicală.

în ceea ce privește această construcție a motivelor, aceasta trebuie să fie imaginată prin analogie cu tehnica motivului principal la richard wagner. am spus-o de mai multe ori: prin jocurile de șase zile aș dori să repovestesc istoria conștiinței umane. asta ar părea să reprezinte o contradicție, căci teatru-l acțiune pe care îl propun nu poate îndeplini o funcție narativă. Însă prin devenirea unei acțiuni pot fi scrutate și procese istorice.

totuși întreaga întreprindere se aseamănă mai degrabă cu executarea unui proces analitic: în loc de povestire – arătare, aducerea la lumină (ordonare) a anumitor fapte și relații. poate că analiza este negativul povestirii. conduși de dramaturgia care, în același timp, cercetează, trăim trecutul prin noi înșine. transpunerea acțiunilor din teatrul *orgia mysterium* este un proces care se ocupă de trecutul care mai acționează în noi, în daturile noastre psiho-fizice, un proces care elaborează trăirea prezentului, obținerea ființei, dar, în același timp, el construiește și trăirea viitorului, o cale a vieții mai intensă, o raportare rituală față de ființă. PERSONAJUL PRINCIPAL AL JOCULUI PARTICIPĂ ÎNTRUTOTUL LA JOC. ACȚIUNEA JOCULUI ESTE AJUNGEREA LA SINE A PARTICIPANTULUI.

trebuie să aduc aici, din nou, o corectare: bineînțeles nimic nu e posibil pur și simplu, fără narațiune. cei care-mi cunosc „poetica” vor observa că atunci cînd am făcut primele încercări în direcția teatrului *orgia mysterium* am pornit de la o povestire destul de largă. personajul principal al jocului, după sfîrșirea preludiului, rememorează încă o dată, în vis, viața zeităților mîntuitoare: zarathustra, vishnu, shiva, buddha, osiris, dionysos, tammuz, orfeu, cristos. teatrul-acțiune analitic pe care îl fac astăzi rezolvă într-un mod diferit acest proces și această povestire dramaturgică, căci opinia mea este că AM FOST TOT CEEA CE A FOST ODATĂ, SÎNTEM TOT CEEA CE ESTE ACUM, VOM FI TOT CEEA CE VA FI CÎNDVA.

fiecare dintre noi a fost buddha, cristos, van gogh, richard wagner, a fost marchizul de sade, baudelaire, henric al VIII-lea,

a fost criminal, napoleon, dostoevski, dumnezeu și opusul acestuia. acest gînd nu cere vreo clarificare din momentul în care reușim să privim dincolo de individ și concepem substanța vitală ca o totalitate, care își creează subiecții pentru a se înțelege pe sine. VIAȚA, FIINȚA LA CARE SÎNT PĂRȚAȘ, CARE DE FAPT SÎNT. A FOST TOT CEEA CE A EXISTAT CÎNDVA ȘI VA FI TOT CEEA CE VA FI CÎNDVA.

dacă încercăm să trecem dincolo de îngustimea subiectului și de limitele acestuia și încercăm să pătrundem în adîncul mistic, intersubiectiv, al numinosului, nu vom vedea decît această „natură” unică, eternă. CARE A FOST ȘI VA FI TOT, vom vedea FIINȚA, CARE A FOST ȘI VA FI TOT. tot ceea ce fiecare dintre ființe și oricare dintre subiecți a cunoscut și a trăit, revine în calitate de ceva ce stă în spatele tuturor conștiințelor. LA FUNDAMENTUL FĂRĂ FUNDAMENT, iar acest fundament corespunde conștiinței vii a ființei, care sîntem de fapt și care reprezintă ființa noastră chiar și după ce noi am murit.

... chiar și în perioada poeticii mele epice m-am preocupat deja de fenomenologia religiei, de studiile comparate ale religiei, și am remarcat cit de mare este asemănarea între diversele religii și mituri, am înțeles structurile arhetipale chiar înainte de a cunoaște cartea, fascinantă pentru mine, a lui e.g. jung. cel mai mult m-a copleșit prezența morții și a învierii în atît de multe mituri. procedeu!l regi!zoral analitic îmi determinase munca încă de pe atunci. am văzut corespondențele dintre catastrofa dramatică, suferința eroului căzut, și situațiile de exces, cu care cel care aduce un sacrificiu trebuia să se confrunte într-o luptă cu figuri mitice centrale ori zei-mîntuitori. catastrofa dramei este adeseori identică cu excesul de suferință – de exemplu în cazul regelui oedip ori în cel al reprezentării chinurilor și crucificării lui cristos, așa cum le cunoaștem din pasiunile germane.

persoanele care acționează în teatru!l *orgia mysterium* trăiesc excesul originar, ajung la el, prin intermediul unor stări emoționale extreme – care corespund catastrofei dramei. emoția, confruntarea dintre personaj și terifiantul-respingător, adîncul infernal, durează pînă cînd personajul se scufundă în punctul culminant al unei excitații a vieții, a stării sado-masochistice de sfîșiere – a fost trăită o stare arhetipală, a prins viață!l structura generală a unui mit.

un strat colectiv, inco!nștientul colectiv, pătrunde în limbă. în fața eroului chinuit, suferind, asociat cu stările de exces imaginate de mituri, se arată o perspectivă vizionară. în momentul tensiunii ultime el re!trăiește suferințele zeităților căzute, chinuite, care s-au sacrificat și care mîntuiesc, în cel chinuit, în punctul culminant al suferinței sale, trăiesc în același timp animalul totemic, regele ucis în chip ritual, orfeu sfîșiat, atis care și-a pierdut bărbăția, osiris îmbucătătit, dionysos ciopîrtit, oedip orbit și cristos crucificat.

în momentul de înfricoșare maximă al morții, eroul nu mai este el însuși, ci mai mult, tot și toți, dar mai ales zeul suferind al tuturor timpurilor. prin suferința grandioasă, excesivă, ce sparge toate limitele, se arată stratul inco!nștientului colectiv, el ajunge, în dramă, la cuvînt. personajele mele devin figuri centrale, dominante, doar datorită exilului lor din suferința

individuală către suprapersonalul și sublimul sferei colective. suferința lor răcnește din experiențele eroilor. în extazul lor ultim, ei reamintesc la nesfîrșit etapele suferinței eroilor mitici, înșiruite parcă pe un fir ce le adună într-un colier, debușînd în exces; de aceea limba va conjura încă o dată toți mîntuitorii și toate zeitățile sacrificiale, pînă cînd eroii nu se vor scufunda în excesul fundamental indescriptibil prin mijloace verbale. încă de pe atunci am încercat să ajung cu ajutorul limbii (creației verbale) pînă la excesul originar (fundamental). trăirea stării de exces originar, înregistrată de mit, apropierea asociativ-analitică, prin mijloacele lingvistice, de exces reprezintă una dintre opririle importante pe calea către dramaturgia analitică a teatrului-acțiune. următorul pas a fost dizolvarea limbii. excesul a devenit indicibil. s-a născut sfîșierea limbii, plăcerea senzualității distructive a silabelor. chiar înainte de tensiunea ultimă s-au ejaculat, s-au răcnit silabe originare, voci originare. limba s-a descompus în starea de tensiune pură a urletului. limba distrusă și-a cedat locul cărnii sfîșiate a dumnezeu-om-animalului. am ajuns la excitația adevărată (produsă de singe, carne crudă și umiditatea sîngerie a mațelor), la excesul sfîșierii mielului. motivul călăuzitor analitic a fost produs deja de actul lingvistic de creație care ne arată că în numeroase mituri se reflectă nevoia de exces.

MOTIVUL CĂLĂUZITOR ANALITIC AL TEATRULUI *ORGIA MYSTERIUM*:
I. metamorfoza, cina cea de taină (acesta este trupul meu și acesta este singele meu)
II. pe muntele măslinilor
III. crucificarea
IV. orgiastica și sacrificarea, sfîșierea lui dionysos
V. moartea lui orfeu
VI. adonis spîntecat de porcul mistreț
VII. isis și osiris
VIII. atis, agdistis
IX. orbirea lui oedip (simbolică a castrării)
X. castrarea rituală
XI. sacrificiul animal în general (sacrificarea animalului ca supliment al sacrificiului uman)
XII. banchetul totemic (sfîșierea animalului totemic)
XIII. exces fundamental (penetrarea instinctelor, punctul culminant al reacției, atingerea sfîșierii, sfîșierea mielului). acțiunile teatrului *orgia mysterium*, care se construiesc una deasupra celeilalte ca într-un foetaj, pătrund pînă la starea de exces originar.

motivul călăuzitor mitic duce la exces fundamental. el ne arată că psihicul nostru este construit din straturi, psihicul nostru colectiv este locuit, arhetipal, de toate figurile mîntuitoare, care trebuie să treacă prin exces. nevoia de trăire a excesului fundamental, care locuiește în noi, este, în același timp, a noastră.

în același timp, motivul călăuzitor mitic se află în opoziție cu acele experiențe sensibile cu care se confruntă participantul la joc în cadrul ritualului care pornește de la pictura-acțiune. ritualurile acționiste gradate metodic obligă participantul la o reacție din ce în ce mai intensă, pînă cînd are loc reacția totală, explozia originară a instinctului în evenimentul excesului

fundamental (eviscerarea mielului crucificat, sfîșierea mielului și a cărnii, mișcări de frămîntare a mațelor pînă cînd ies la iveală excrementele, întinderea excrementelor, stropirea cu singe). intensitatea zgomotului, extazului urletului, își face loc în cadrul excesului fundamental. dintre toate motivele călăuzitoare – a se vedea motivele de gust, miros, sunet și acțiune – se desprind două motive călăuzitoare (centrale).

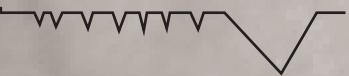
1. motivul călăuzitor analitico-mitic acesta are un caracter epic-narativ, lingvistico-analitic, și încearcă să arate atingerea nevoii față de experiența excesului fundamental cu ajutorul mitului ce răbufnește din inco!nștientul colectiv. limba ne trimite dincolo de catastrofa dramei, către excesul fundamental; teoria încearcă să deschidă poarta către trăirea numinosului.
2. motivul călăuzitor analitico-dramatic întîmplările reale confruntă participantul cu o realizare efectivă a experienței. ritualuri care duc intensitatea sensibilă a trăirilor – corespunzător dramaturgiei analitice practice a teatrului-acțiune non-verbal – pînă la reacția totală, pînă la experierea excesului fundamental extatic.

prin excesul fundamental, prin purificarea totală de energiile refulate adunate, începe căutarea celei mai intense experiențe a ființei prin intermediul dramaturgiei ontologice. catastrofa dramei ce conduce către excesul fundamental, în cazul teatrului *orgia mysterium*, se adîncește efectiv pînă la nivelul acestuia și devine extatică. pentru participantul care trăiește ființa într-un mod mistic, ea deschide posibilitatea experienrii și apropierii numinosului. forța naturală amorfă ce provine din fundamentul lipsit de fundament – a cărei trăire indicibilă duce la catarsis, iar, pe de altă parte, la realizarea vieții rezultate din modificarea raportului față de ființă – ne împlinește cu imaginea ei sublim-înfricoșătoare. acțiunea care se îndreaptă spre excesul fundamental și care pornește de la eviscerarea mielului ucis și crucificat – caracterizată de data aceasta ca motiv călăuzitor fundamental – se repetă din nou și din nou, la fel cum se sprijină pe repetiție ritualul și litania. are loc aici repetiția eternului identic, dar motivul călăuzitor acționist-ontologic poate fi lărgit la nesfîrșit. astfel, crește numărul actanților și cel al orchestrei, se utilizează animale din ce în ce mai mari (porci, tauri). „simfonia de măcelărie” este foarte importantă, ea ține, în fiecare zi, de realizarea motivelor călăuzitoare. punctul culminant al experienței excesului fundamental sado-mazochist este dublat de experiența crimei. teatrul face vizibilă uciderea, tăierea animalelor. în cazul acțiunilor care debușează în excesul fundamental, are loc o anumită resublimare ce pornește, verbal și fără singe, de la zeitățile transformate în zeități de altar și sărbătorite printr-o procesiune. resublimarea co!nștientizantă ce pătrunde în experiența excesului fundamental distruge exigențele (principiile) prea înalte ale sublimării și neutralizează realitatea poruncilor și a instinctelor. analiza pătrunde în profunzime, pentru a aduce tot ceea ce a fost refulat pe calea uzanței normale – a vieții intense, a misticii ființei și a iubirii. acțiunile excesului fundamental, care variază repetîndu-se în cele șase zile, nu sînt cu totul străine de ședințele terapeutice, care pot dura chiar ani întregi, ale lui freud. totul trebuie început din nou și din nou, și trebuie repetat pentru a ajunge în sfîrșit să înțelegem.

pregătirea, mereu repetată, pentru excesul fundamental poate fi asemănată cu modul în care în muzică, mai ales la mozart, beethoven și bruckner, se construiesc pasajele fortissimo ce ne amintesc de fiecare dată de orgasm. prin tema dusă pînă la limita intensității ei, muzica recade din

nou și din nou într-un orgasm sonor. în acest sens, partitura teatrului *orgia mysterium* se construiește muzical, experiența excesului fundamental corespunzătoare orgasmului se repetă în permanență în cadrul său. pe lîngă numeroasele acțiuni legate de miel, cel puțin o dată se ajunge și la MAREA MISĂ A SIMFONIEI DE MĂCELĂRIE, fiecare zi se termină cu un *finale*, iar noaptea este vremea *adagio*-urilor.

... schema de aplicație a MOTIVULUI CĂLĂUZITOR ANALITICO-DRAMATIC al teatrului-acțiune ar arăta, în mare, în felul următor:

prima zi	
cea de a cincea zi	

după cum am mai spus, jocurile (sărbătoarea) de șase zile ale teatrului *orgia mysterium* se înrudește cu o simfonie în șase părți. prima zi și prima noapte (prima parte) seamănă cu o mare expozițiune, cu un mare preludiu. se prezintă toate motivele fundamentale: excesul fundamental, motivele uciderii, ale acțiunii, ale mirosurilor, ale gusturilor și ale sunetelor – se arată elementele construcției ce va să vină. pe parcursul jocurilor aceste motive intră în relație, într-un sens lărgit al conceptului de sinestezie. deja cea de a doua zi și noapte (partea a doua) ne arată că motivul călăuzitor analitico-mitic dispune totuși de o puternică funcție narativă. teatrul *orgia mysterium* povestește de la „origini” reacția totală, istoria expresiilor mitice ale nevoii de exces fundamental. „istoria” începe cu uciderea taurului (uciderea animalului totemic). excesul fundamental ajunge la înglobarea plăcerii de a ucide. aruncare în viață, în „ființă”, ca faptă „rea”, ca faptă în mod necesar rea, care este în același timp bună, vrea binele și răul, ființa și nimicul. acțiunile parafrazează miturile „păcatului originar” și cel al „căderii în păcat”. ele parafrazează motivul călăuzitor mitic (analitic), iar acest lucru se întîmplă, într-o repetiție liturgică, pînă în cea de a șasea zi. din nou și din nou răzbatem pînă la excesul fundamental, într-o formă simbolică, dar și într-una realistică, largă și profundă, cea a dramaturgiei analitice. nopțile celor șase zile sînt ale *adagio*-urilor. după cunoștințele mele, doar simfonia a zecea a lui mahler conține două *adagio*-uri: jocurile mele de șase zile conțin șase *adagio*-uri, iar calmul acestora se imprimă nu doar muzicii din cele șase nopți, dar, de asemenea, șirului nocturn al acțiunilor.

în cea de a treia zi și în cea de a treia noapte, urmează partea a treia corespunzătoare *scherzo*-ului, acesta este însă un *scherzo* neîmblînzit tragic-o-amar. El poartă numele de DYONISOS. RĂZBOIUL rezultat amar al excitației dionisiace a instinctelor, ca explozie a unei forțe întunecate, amorfe, neîmblînzite, atotdistrugătoare. orgiasticul se transformă în tragic, în sfîșierea lui dyonisos. după masa și noaptea este rezervată plăcerii în masă poruncite, dictate, beția generală a participanților. în vii și pivnițe – toată lumea bea.

în cea de a patra zi și cea de a patra noapte, partea a patra înaintează pînă la cristos în dezvoltarea motivului călăuzitor analitico-mitic. după masa (război aerian) acțiuni cu avioane de vînoare.

în cea de a cincea zi și cea de a cincea noapte, partea a cincea reprezintă punctul culminant al jocurilor, cel puțin în ceea ce privește finalul (după masa) acestei zile. motivul narativ, mitic (analitic), ne arată cum se retrage nevoia de a trăi excesul fundamental într-o regiune din ce în ce mai verbală, mitică. pe de o parte, posibilitatea efectivă de a mai trăi excesul

este refulată, iar, pe de alta, ea se sublimează pînă la forma zeităților de altar. realitatea sensibilă a singelui și a cărnii devine cuvînt, care nu poate fi decît simbol al acestei realități. chiar și în regiunea realității sensibile este nevoie de o deplasare sublimantă, singele se transformă în vin, carnea devine pîine, puterea radicală de impresionare a cărnii și a singelui, în care este prezentă încă proximitatea uciderii, a crimei, a instinctului de animal de pradă, a victimei și a canibalismului, este îmblînzită prin substanța înlocuitoare a vinului și a pîinii. doar misterul spiritualizat, sublimat, lipsit de singe, mai poate cere credința cea mai radicală – prin metamorfoză, vinul devine din nou singele lui cristos, iar pîinea carnea lui: are loc desublimarea.

istoria vieții, a vieții refulate, sublimarea va fi fost povestită și spovedită. acum va intra în acțiune dramaturgia non-verbală a teatrului *orgia mysterium*.

va avea loc un gest ce ține deja de dramaturgia radicală, conținuturi refulate (blocate) se eliberează, devin vizibile, are loc o purificare profundă, totală. acea „faptă înspăimîntătoare” care rupe ființa din nimic, acea „mîrșăvie”, prima crimă, acel „patricid”, acea cunoaștere în sens biblic a mamei, crucificarea fiului lui dumnezeu, acel *mysterium conjunctionis*, excesul originar, acel exces fundamental este înfăptuit, se mai produce încă o dată „păcatul originar”. „căderea în păcat”, intrăm în cruzimea iubitoare a vieții; eliberarea vieții netrăite, învierea acesteia și co!nștientizarea ei șterg orice urmă de nevroză (frica, nevoie subco!nștientă de agresiune), șterg orice păcat: „păcatul originar” și „căderea în păcat” sînt echivalente cu intrarea în viață, ele nu mai sînt păcate, ființa este istoria, fapta, ființa este bună și rea, căci altfel n-ar exista bine și rău. rău și bine se egalează, se neutralizează, sau, cu alte cuvinte, ființa nu este nici bună și nici rea, ea are loc dincolo de bine și de rău. sau, reformulînd din nou, ființa este ACEST ESTE, cea mai mare virtute; faptul că ființa este, conține și șterge, în același timp, orice păcat, din moment ce sîntem gata ca prin acest ESTE, prin viața intensă, prin FIINȚA intensă, să preluăm asupra noastră, asemeni lui cristos, orice păcat.

excitația participanților pînă la intensitatea ultimă înseamnă, în experiența reacției totale, o trăire intensă, un anumit raport cu ființa. misiunea ontologică a dramaturgiei analitice s-a împlinit. ființa se arată ca fiind conținutul experiențial maxim. Raportul cu ființa, mistica ființei este identică cu regăsirea noastră.

pentru a regiza catastrofa acestei drame, pentru a ajunge la procesele de reacție totală, desublimare și co!nștientizare către care se îndreaptă teatrul *orgia mysterium*, este nevoie de mobilizarea întregului instrumentar al acestuia. facem tot ceea ce ne permit posibilitățile acestui teatru, instrumente, orchestre, coruri, zgomote puternice, arsenalul sintetizatoarelor este cel mai numeros pe parcursul acestei zile. acest lucru este valabil și pentru numărul actanților, pentru cel al animalelor ucise, pentru cantitățile de viscere, carne și singe. avioanele (supersonice și de vînoare, bombardiere, avioane de război) împînesc aerul. orchestrele și corurile, împreună cu corul actanților ajung să producă un singur vuiet cosmic; pe parcursul acestei fugi compuse din zgomote și extaz șirul motivelor ajunge la punctul său final, culminant. în momentul cînd dint-o dată această acțiune a excesului fundamental se termină, se lasă o bucurie calmă și liniștită. participanții își petrec liniștiți, cu înîima plină de fericire, noaptea caldă de vară: stau la mese, mîncîcă și beau vin.

pentru o teorie a teatrului *orgia mysterium*, a doua încercare, 3o3.

Traducere de Alexandru Polgár

Kinegame fictive

e

suferă în aceste roluri sau, din contră, acestea îi produc plăcere. Și ar fi la fel de greu de stabilit ce este de fapt toată povestea asta: ironie, parodie, critică sau, poate, apologie. În plus, titlurile nu ne ajută cu nimic, căci operele, separat, n-au nici un titlu. Toate acestea oferă un spațiu destul de larg pentru ca spectatorul să-și proiecteze asupra lor *propriile clișee*, clișee care, după imensitatea literaturii exegetice care se ocupă cu opera lui Sherman, nu sînt cu nimic mai subtile și mai complexe decît cele cu care lucrează artista.

Unul dintre motivele care se repetă, ale criticii, este faptul că Sherman apare în fiecare dintre fotografii într-un alt costum, cu o altă perucă și cu un alt machiaj, într-un alt loc și în alt rol. Dintre aceste lucruri nici unul nu e adevărat. Căci ea poartă același costum, perucă, machiaj, ba chiar și rolurile sînt identice în trei dintre fotografiile expuse. Ea joacă de două ori rolul înnotătoarei de performanță și cel al gospodinei furioase, la primul bineînțeles că nu folosește nici un fel de perucă ori machiaj, iar pentru cel de al doilea poartă același costum, într-un loc identic, plin de conotații erotice, în bucătărie. Sherman însăși a declarat că a făcut șaizeci și nouă de fotografii pentru că, în cele din urmă, a simțit că a epuizat toate clișeele. Dar și acest lucru este greu de crezut de vreme ce conform documentației de la *Museum of Modern Art* din New York fotografiile din bucătărie pe care le-am amintit mai sus, și care seamănă cel mai mult una cu cealaltă, enunțînd același clișeu, au fost realizate deja în 1978.

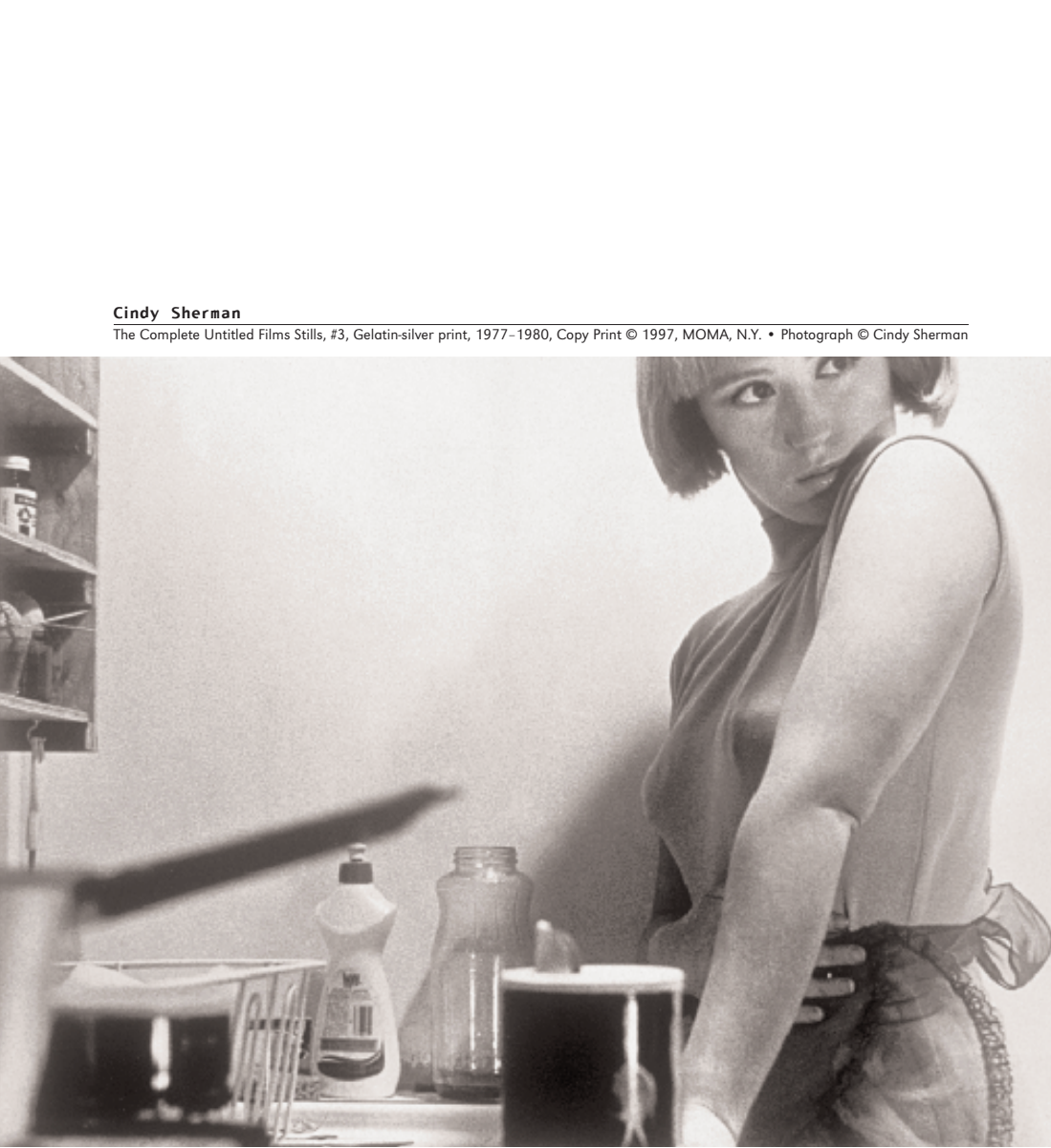
Deci în seria fotografică există anumite repetiții, și încă din plin, dar în momentul în care a stabilit ordinea fotografiilor expuse – și așa se face o expoziție! – artista a încercat cu toate puterile să le ascundă. Clișeele asemănătoare sau identice au între ele o distanță maximă posibilă, astfel spectatorul nu le poate compara decît depunînd un efort considerabil. Dar totuși nu cred că ar trebui să interpretăm acest lucru ca pe un fel de înșelare nobilă, un soi de ascundere vicleană a nesistematicității. Cred mai degrabă că prin aceste repetiții și cvasi-repetiții ea a încercat să producă un rezultat asemănător celui al întregii serii: să simțim că am mai văzut așa ceva, dar nu știm unde. Cu alte cuvinte, nu este vorba doar de faptul că Sherman înscenează niște roluri clișeistice și stereotipurile modului în care sînt prezentate acestea, ci prin întregul seriei ea își asumă motorul care pune în mișcare toate clișeele: repetiția.

Cu atît mai surprinzător este faptul că, în pofida acestei suprastratificări artificioase, Danto pare să recunoască aici un soi de feminitate elementară, vorbind de apariția unui eroism care se hrănește din lumea miturilor, enervînd la culme lectorii feminisți care ar vrea să regăsească aici situația femeii contemporane care și-a pierdut identitatea și care a fost degradată de către privirea bărbaților, veșnic dornici de sex, la rangul de simplu obiect. Ar merita să analizăm mai îndeaproape aceste opinii.

În argumentația lui Danto problema este că – după cum am mai amintit – el nu observă acel artificios repetat care radiază din seria lui Sherman, iar pe de altă parte nu știe sau nu vrea să facă diferența dintre mitul atemporal și surrogatul mitic istoric. Ceea ce ne poate induce în eroare este că ambele ne oferă niște modele comportamentale simplificate, dar – și acest lucru este esențial – primul este etern, iar cel de al doilea nu este decît o marfă care se strică repede. Pentru a fi mai concret: conferențiînd despre unul dintre izvoarele fundamentale de inspirație ale lui Sherman, „film noir”-ul, Slavoj Žizek argumentează că



Cindy Sherman
The Complete Untitled Films Stills, #48, Gelatin-silver print, 1977–1980, Copy Print © 1997, MOMA, N.Y. • Photograph © Cindy Sherman



Cindy Sherman
The Complete Untitled Films Stills, #3, Gelatin-silver print, 1977–1980, Copy Print © 1997, MOMA, N.Y. • Photograph © Cindy Sherman

în doar două decenii s-a format un soi de atitudine distantă a spectatorului față de aceste filme, dar ele totuși n-au pierdut nimic din vraja lor. După părerea lui Žizek acel ceva care este fascinant în ele este faptul că putem vedea privirea spectatorului naiv, al celuiia care putea să ia încă în serios aceste tîmpenii. De asemenea, necesită o atenție specială – iar acest lucru lovește puternic și în interpretarea lui Danto – faptul că gînditorul sloven nu numește mitică lumea filmului, ci privirea celui spectator naiv care, în lipsa unei distanțe temporale, crede, cumva în locul nostru, în ceva în care noi am încetat să ne regăsim.

Fiîndcă Sherman produce și ea o operă profund istorică, adică lucrează cu modele expuse deteriorării, nu e de mirare că, după două decenii, drumul exegezei operei sale este destul de capricios. În ceea ce privește un aspect al amintitului șablon al interpretării feministe, aș dori doar să atrag atenția asupra faptului că în literatura psihanalitică mai nouă se poate observa o mutare excepțională de accent, o adevărată răsturnare coperniciană. În opoziție cu feministele, care se tînguiesc că femeile sînt obiectul vreunei dorințe sexuale malițioase, bărbați savanți, supranumiți falogocentriști, argumentează că filmele pornografice – de altfel, și lucrările lui Sherman au primit acuza de a fi cu tentă pornografică – nu transformă actorii în niște obiecte, ci fac acest lucru mai degrabă cu cei care le vizionează – ei devin obiecte ale propriilor lor instincte sexuale. Acest lucru merită să ne pună pe gînduri.

În ceea ce privește cel de al doilea aspect al șablonului interpretativ feminist, conform căruia lucrările lui Sherman exprimă situația femeii care și-a pierdut identitatea, acesta pare să sune ceva mai convingător dar totuși nu este. În esul lui Boris Groys, *Brichetele*, acesta ne avertizează foarte înțelept că Sherman nu exprimă, ci înscenează, efectuează, printr-o muncă aparent grea și inutilă, pierderea identității. Întrebarea reală este deci, mai degrabă, de ce nu înregistrează Sherman pur și simplu pierderea identității, pentru care ar exista o serie de soluții, și de ce își asumă, în loc de aceasta, să lucreze trei ani la rînd la această serie.

Înainte de a rezuma răspunsul pe care îl dă Groys, trebuie să stabilim că modul în care pune filosoful rus această problemă excede cu mult orizontul feminist de gîndire, ba chiar și problematica artei lui Sherman. În esul citat mai sus Groys se ocupă de artiști și artiste care fac *același* lucru dar în moduri diferite, înscenează dizolvarea propriei identități: în afară de Sherman mai este vorba aici de Duchamp, Warhol, Gerhard Richter, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Martin Honnert, Jeff Koons, cuplul Fischli-Weiss, precum și de Katharina Fritsch.

După părerea lui Groys, pierderea identității și a individualității nu sînt niște carențe, care ar trebui să fie demonstrate ori compensate, ci ele sînt scopuri pe care acești artiști și le-au propus în mod conștient. Căci artistul, spune Groys, nu poate fi de același rang cu instituțiile anonime care îi colecționează opera decît în lipsa unei identități. În continuare, filosoful rus se va sprijini – spre stupefacția noastră – pe o teorie ușor prăfuită, cea a schimbului simbolic în versiunile sale elaborate de Mauss și de Bataille. Marcel Mauss a descris schimbul simbolic ca fiind o pierdere asumată printr-un sacrificiu al abundenței sau printr-o donație, care, în societățile aristocratice tradiționale, se compensează prin renume ori stimă. În schimb, Georges Bataille, după cum se știe, extinde acest model și la pierderea de sine, iar, în ceea ce privește arta, acest lucru sună cam așa: artistul ajunge la cel mai mare renume dacă prin arta sa efectuează o radicală cheltuire și pierdere.

Poate că n-ar fi bine să decidem acum dacă acesta ar fi cazul lui Sherman și al colegilor ei, respectiv dacă doar despre aceasta ar putea fi vorba. Totuși este remarcabil că acești artiști care propovăduiesc pierderea identității sînt celebritățile cele mai mari ale trecutului apropiat și ale zilelor noastre, iar în ceea ce o privește pe Sherman, de la Warhol încoace, ea este privită ca fiind cea mai importantă artistă americană. Cunoscînd seria *Untitled Film Stills* nu trebuie să ne mirăm de acest lucru. Însă în faptul că această cultură a noastră acordă cea mai mare valoare pierderii identității și a individualității, simt, în pofida oricărei teorii deștepte, ceva profund irațional. Dar să nu le plîngem de milă artiștilor, căci tot această cultură este și cea care, aproape inconștient, compensează sacrificiul artistului.

În ceea ce o privește pe Cindy Sherman, chiar în timpul expoziției sale din Budapesta s-a putut viziona la etajul superior al muzeului Ludwig lucrările lui Annie Leibovitz, iar printre ele se găsește un foarte ciudat portret al lui Sherman, care poate fi interpretat ca un fel de replică. Leibovitz, care se ocupă în mod obișnuit de producerea clișeelor pe care mai tîrziu Sherman le va deconstrui, a făcut un gest extraordinar: a rugat opt femei de înălțimea și aspectul lui Cindy Sherman și le-a rugat ca, de data aceasta, s-o imite ele pe artista aflată în mijlocul lor. Nu e nesemnificativ, ci profund apropiat de stilul-Sherman, că fotografiile efectuate cu cele nouă fete sînt expuse ca un portret al lui Cindy Sherman, iar faptul că, după părerea criticului de artă al celui mai renumit ziar din Ungaria, Leibovitz a făcut din Sherman un clișeu nu este decît frișca de pe tort.

Traducere de Alexandru Polgár

Yuri Leiderman

Estetica în-exprimabilului

Grupul *Kolektivnie deistvia* (*acțiuni colective*, alcătuit de artiștii Andrei Monastîrsky, Nikolai Panitkov, Nikita Alekseev, Igor Makarevich, Elena Elagina, Georgi Kizevalter, Sergei Romashko, Sabine Hansgen) a luat ființă la Moscova în 1976 și, în pofida unor modificări neînsemnate ale componenței, își continuă activitatea pînă în ziua de astăzi – acest fapt se datorează liderului permanent al grupării, Andrei Monastîrsky. Notorietatea *Acțiunilor colective* s-a făcut simțită grație acelor *performances* minimaliste realizate în afara spațiului urban, dar și strălucitelor texte hermeneutice și „schizoanalitice”, adunate în 7 fascicule (deocamdată) intitulate *Călătorii în afara orașului*. Primele 5 tomuri au fost deja editate într-un singur volum, în 1998, la editura moscovită *Ad Marginem*.

Convorbirea cu Andrei Monastîrsky* s-a realizat la locuința acestuia în februarie 2000. Dintr-o fericită întîmplare la discuție a participat și Nichita Alexeev, un fost colaborator activ al grupului, plecat din componența lui la începutul anilor '80.

***Yuri Leiderman:** La mijlocul anilor '70 Andrei făcea poezie, Nichita – grafică. Cum a apărut ideea de a face performance în exteriorul spațiului privat, într-un areal din afara orașului?*

Nichita Alexeev: Un spațiu deschis, pentru mine, în acea perioadă era ceva foarte firesc. Locuiam în zona „Gării fluviale”, era o margine de lume, și ca să ajung în centru sau să vină cineva pe la mine, echivala cu a ieși în sînul naturii. În tinerete nici nu mă simțeam un orășean, mereu îmi insuflam această idee. Călătoream foarte mult în acea perioadă, iar călătoriile îmi provocau o reală bucurie. Atunci când mergeam să producem o acțiune, pentru mine era mult mai relevant faptul că soseam la Nicolai Panitkov în vilegiatură, unde făceam focul în sobă și ședeam în acea atmosferă amețitor-asfixiantă a fumului de vreascuri – exact ca turiștii de la un Club muzical de amatori (CMA). Astăzi n-aș mai suporta o astfel de ambianță.

Andrei Monastîrsky: Important pentru mine era faptul că nu participasem la expoziția, devenită ulterior celebră de pe maidanul *Beleaevo*¹. Apoi, în același an am refuzat, împreună cu soția mea de atunci, pictorița Ira Nahova, să participăm la următoarea expoziție (neoficială) în aer liber, din parcul *Izmailovo* (ne-a interzis mama ei). Aceste probleme sociale le resimțeam ca un balast pe conștiință, de aceea propusesem să facem prima noastră acțiune în acel loc.

N.A.: Acel timp era marcat de o concurență dură: noi (abia auzisem de Cage și răsfoiam revista în alb/negru *FlashArt*) eram nevoiți să inventăm acțiuni pe cont propriu. Doream să facem acest lucru cît mai bine, întrucît ceea ce realizau artiștii moscoviți pe care-i cunoșteam ni se părea a fi o prostie în raport cu acel standard convențional, prea puțin cunoscut pentru noi.

Îmi amintesc acum, eram în 1975 la vila Irinei (Nahova), ieşisem spre marginea cîmpului, cînd tu, Andrei, ai întrebat la un moment dat: „Ce-ar fi dacă din celălalt capăt al cîmpului, dinspre pădure, s-ar apropia de noi un oval alb, apoi s-ar îndepărta, şi din nou ar veni spre noi, ca iarăşi, în final, să se retragă...?”

Altfel spus, pe de-o parte, transpăreau diverse probleme de ordin social, iar pe de altă parte, ne urmăreau interogaţii de estetică pură, mai exact – nişte percepţii. Intenţionam să fim împotriva puterii, dar şi să evităm „dizidentura”, deopotrivă².

Y.L.: *În ce moment aţi conştientizat că performance-ul devine pentru voi un „gen” artistic de perspectivă?*

A.M.: Un rol decisiv l-a jucat Lev Rubinstein³, care era preocupat pe-atunci de un fel de „program de lucru”, în care autorul însuşi funcţiona ca o operă de artă, şi modela o structură ritmică. Totuşi, trebuie spus, că de la debut presupuneam o oarecare durată a activităţii noastre, fiecare dintre noi deja lucra la nişte serii – eu făceam „poezie elementară”, Nichita dezvolta un ciclu de desene...

N.A.: Deşi grupul se numea *Acţiuni colective*, actele noastre nu erau nici pe departe „colective” – fireşte, orice grupare are un lider, iar la noi acest rol îl îndeplinea Andrei Monastîrsky. El formula sarcini, care, la un moment dat, au început să-mi displace... Am dezertat. M-am certat cu Andrei cînd acesta propusese să-i folosim la o acţiune de-a noastră

pe fraţii-gemeni Mironenko⁴, pentru simplul motiv că aceştia semănau între ei. Nu mi s-a părut o treabă corectă...

Bun, Andrei s-a înhămat pentru a duce pe propria cocoaşă această *serialitate* – să facă uneori lucruri nu tocmai etice, repetitive, monotone, să-i determine pe colaboratorii săi să participe la acţiuni la care nu toţi consimţeau.

A.M.: Nu, era vorba de „coautori”! Ei coautori erau! **N.A.:** Îmi place mai mult arhaicul cuvînt rusesc: „colaborator”.

A.M.: Nu sînt un fermier! În esenţă, Nichita, tu acţionai din tabăra artelor vizuale, în vreme ce eu – apărăm latura textuală, literară, şi pe bună dreptate: era o adevărată luptă pentru supremaţie între text şi artele plastice. Însistasem pentru dominaţia textului, iar tu ai simţit că nu e loc pentru episodul tău. Ai făcut bine că te-ai retras.

N.A.: Țin să menționez faptul că la noi, e lucru notoriu, predomină o cultură logocentrică, în care literatura este totalitară, iar artele plastice – democratice. Pesemne, din aceste rațiuni, resimt o predilecție pentru această cretină democrație.

A.M.: Sigur, într-un anume sens, se poate spune că această tendință logocentrică a repurtat o victorie în grupul nostru, dar procesul a continuat.

N.A.: În această țară, zic eu, numai așa poți izbîndi. **Y.L.:** *Deci, prima acţiune s-a făcut în grup, aceea intitulată Apariția (13 martie 1976 – n.tr.), pentru că ideea ei încolțise în timpul unei discuții comune. Cînd aţi conştientizat că şi pe mai departe era nevoie să lucraţi în colectiv?*

A.M.: Între noi funcţionau nişte raporturi de prietenie... Gruparea exista ca o instanță critică. Numeroase propuneri erau respinse. Sau, de-o pildă, la un moment dat, lucrările lui Nichita – piese deosebite, pe care le apreciez foarte mult și despre care îmi place să scriu – le-am grupat într-un compartiment distinct, intitulat *Acțiuni individuale*. Decizia îmi fusese determinată de intuirea faptului că acestea erau, pasămite, deosebit de personale, poetice; mie mi se părea, însă, că pentru un grup e nevoie de un ritm al mișcării cît mai golit de individualitate, oarecum totalitar. Acțiunea *Cortul* (2 octombrie 1976 – n.tr.), bunăoară, a conceput-o în întregime Nichita, ea a fost acceptată imediat. Un proiect sau forma lui erau gîndite de fiecare dată de cineva individual, și dacă acesta se încadra într-o orientare comună – efectul era imediat resimțit; în caz contrar nu se putea evita un scandal, iar propunerea cel mai adesea pica.

N.A.: Acest fapt se datorează esteticii *Acțiunilor colective*, care excludea gîndirea în comun. Mi-a plăcut pînă la o vreme acest aspect al practicii noastre – evitam stilizarea de natură teatrală de tipul: vine unul cu scenariul, iar alții doi stau să-și stoarcă creierii cum să-l scoată la capăt...Deciziile noastre erau limpezi – acceptam sau respingeam. Aidoma hotărîrilor Conciliului Ecumenic – comuniune absolută, unanimitate nedezmîntită.

Y.L.: *Într-o anumită fază v-aţi decis să adunaţi documentația legată de acțiuni într-o carte. Astfel apăruse primul volum al Călătoriilor în afara oraşului. Cînd au devenit aceste tomuri o componentă estetică importantă a creației voastre?*

A.M.: Comentariile se scriau practic dintru bun început; eu scriam comentarii, Nichita răspundea acestora prin adnotări – eu făceam comentarii pe marginea textelor lui, apoi expediam întreg materialul lui Goga⁵, în Yakutia. Textele curgeau intermitent. Prin ’80 am conştientizat că se acumulase un corpus consistent, și că acesta trebuia cumva închegat. Dincolo de asta, mai existau și textele care descriau propriu-zis acțiunile.

Y.L.: *De la un moment dat contribuțiile erau adunate, cu bună știință, în vederea pregătirii pentru tipar a unui nou volum...*

A.M.: Exact, debutul laturii „livrești” coincide cu apariția primului volum.

N.A.: În acel moment m-am restras din grup, mi-am dat seama de pericolul care mă paște – mi-am zis că ne transformăm într-o sectă. Preferam să mă ocup de producerea artei, nu de descrierea ei⁶. Acum văd limpede, se făcea o literatură de bună calitate.

Y.L.: *Inițial acțiunile voastre se desfășurau pe cîmp deschis – într-un spațiu neutru. Au fost și câteva acțiuni în oraș, dar urbea cu întregul său tapaj figura ca un fundal inofensiv. De ce, ulterior, interesul vostru se îndreptase spre ambianțe foarte încărcate semantic și ideologic, inițial spre EREN⁷, iar acum, spre Triunghiul Rostokinsky⁸?*

N.A.: Plecarea mea din grup era determinată de abandonarea cîmpului. Fiind de formație pictor, cîmpul funcționa în conștiința mea aidoma unei imense pinze imaculate pe care se putea face orice. Orașul era un mediu deja îmbîcsit și neplăcut – pe care nu îl pricep.

A.M.: Trecerea aceasta a coincis cu niște tulburări psihice pe care le-am suferit în anii ’80. Începusem să asimilez un pic diferit orașul – la nivelul semnelor. Vedeam totul pe-o față, atît aglomerația urbană, cît și puritatea cîmpului, peste tot domnea un talmeș-balmeș semantic („mesivo znakov”), din care trebuia să modelez mandale.

Triunghiul Rostokinsky simulează un soi de psihoză, indisolubil legată de teoria mea demonstrativă și expozițională despre cîmpurile semantice, e vorba de un model teoretic care generează experimente... Dar nu mai este în calcul o contemplație inocentă a unei lumi în transformare, așa cum se întîmplase între 1983 și 1987.

Y.L.: *Întrebarea următoare e legată de însăși denumirea grupului. Acesta purta titlatura de Acțiuni colective, după care apărea semnătura unui „grup de artiști” (includea aceleași nume), mai târziu foloseați abrevierea KD, înscrisă în paranteze drepte, ca în cele din urmă, parantezele să dispară – inițialele au rămas. În ce constă sensul unui asemenea joc?*

N.A.: Trebuie știut că denumirea nu ne aparține. Ea apăruse într-un text al unui critic italian, iar Boris Groys, în textul său despre noi, l-a tradus în rusă. Slavă Domnului, acțiunile noastre nu erau nicidecum „acțiunui colective”, ci, cum am menționat deja, practici individuale. Este ca în cazul unor formații de muzică rock a căror denumiri sînt inventate de producătorii lor, după care membrii grupului erau nevoiți să mediteze asupra denumirii pentru a-și fonda existența artistică în conformitate cu acest fatum. Astfel, titlatura noastră ne-a determinat să gîndim, de-a lungul anilor, cînd despre „colectiv”, cînd despre „acțiuni”, deşi, fondul este de cu totul altă natură...

A.M.: În 1989 îmi venise ideea că trebuie pus punct acestei întreprinderi. Era un timp al democratizării și al restructurării („perestroika”), iar denumirea grupului nostru părea de-a



Truba (Dva radiopriemnika) / The Pipe Two Radios, 1998

dreptul indecentă, era ceva în genul: „birou politic” sau „kolhoz”. Elena Elaghina⁹, un om cu un simț deosebit de acut al realității – care devenise într-o perioadă chiar axul grupului – s-a opus cu vehemență acestei hotărîri. Propusesem să rămînem împreună și pe mai departe, dar să apărem sub titulatura „grup de artiști”. Iar celelalte însemne (inițiale, paranteze drepte etc.), nu au fost decît niște manipulări subtile, abia perceptibile, ceva de genul sigiliilor de pe suliurile chinezești. Oricum, era o perioadă dificilă, confuză, în parte „anormală” – ca în timpul oricărei restructurări, simțeam necesitatea delimitărilor.

Y.L.: *Care erau raporturile cu ceea ce se numește „proces artistic actual”, de-a lungul celor peste 20 de ani ? Ați început activitatea la mijlocul anilor ’70, într-o vreme în care orientarea conceptuală „dură”, concurențială, era dominantă, în timp ce astăzi acțiunile voastre par multora un soi de anacronism stilistic.*

N.A.: Nu mi se pare, *performance*-ul este un fenomen depășit. Atitudinea față de el trebuie să fie univocă: pe de-o parte, există un raport de reciprocitate cu teatrul,



Negativy / Negatives, 1996

în interiorul căruia decelăm o legătură strînsă cu acționismul, iar pe de altă parte, trebuie luat în calcul Internetul, care favorizează producerea unor importante *performances* – chiar nu are importanță dacă implici în asta un corp viu sau unul virtual. Iar acționismul, ca simplă mișcare a unui om în spațiul acțiunilor și vocii sale, poate suscita încă discuții pertinente și oportune...Îmi displace cuvîntul „*performance*” în ipostaza de a eticheta un gen artistic.

A.M.: „*Performance*” în engleză înseamnă „realizare”, iar în cartea chineză I-tzin „realizare”, adică „kun” – e a doua hexagramă. Prima hexagramă este acolo „tzyan” – „creație”, cum ar veni modernism, iar „kun”este ceea ce se realizează după: să zicem, ca și cum Bach ar compune, iar Gould, ar interpreta. *Performance* e ca o interpretare.

În filosofia contemporană discursul și hermeneutica lui sînt aproape același lucru; e un fenomen de criză, dar, ca orice moment de criză, prezintă interes. Pentru a interpreta, e nevoie de conținut.

Y.L.: *Dar, din cîte îmi amintesc, dumneavoastră ați insistat asupra faptului că performance-ul ca gen, este o piesă lipsită de conținut.*

A.M.: Asta ține deja de estetica *Acțiunilor colective*. Consider că toate volumele *Călătoriilor în afara oraşului* alcătuiesc o cantitate impunătoare de texte care pivotează în jurul vidului, dar acesta nu se exprimă din punctul de vedere al afectelor, ci din perspectiva poziționării. Pentru mine crucial nu este gestul artistic în sine, nici măcar estetica lui, ci poziția unei stări speciale a în-exprimabilului, cu niște limite extrem de vagi. Imposibilitatea cunoașterii ultime este mereu prezentă acolo. În budism „ne-cunoașterea” reprezintă unul dintre păcatele capitale. Iar eu, care mă declar un adept al budismului, localizez acest păcat în propiul meu psihic. Iată un paradox.

Traducere de Vladimir Bulat

- Note**
- * Andrei Monastîrsky, poet, artist, născut în 1949 în Petsamo regiunea Murmansk, trăiește la Moscova.
1. Se are în vedere celebra „expoziție cu buldozere”, care a avut ca rezultat ciocnirea violentă dintre artiștii neoficiali și autorități (15 septembrie 1974 – n. tr.).
2. Cuvînt compus care provine de la „dizident”, așa erau denumiți cei mai activi oponenți ai regimului politic.
3. Lev Rubinstein – poet conceptualist moscovit, un apropiat al grupului *Acțiuni colective*.
4. Serghey și Vladimir Mironenko – artiști moscoviți, membri ai cunoscutului grup *Muhomor* (burete pestriț, ciupercă otrăvitoare – n.tr.), care a activat la începutul anilor ’80.
5. Este vorba de Gheorghy Kizivalter, unul dintre membrii grupului *Acțiuni colective*, care la sfîrșitul anilor ’70 a lucrat ca învățător în Yakutia.
6. Plecînd din cadrul grupului, Nichita Alexeev, a organizat în apartamentul său galerie „AptArt” care a jucat un rol crucial în dezvoltarea artei neoficiale din Moscova anilor ’80, în speță în statornicirea stilului „new wave”.
7. EREN – Expoziția Realizărilor Economiei Naționale (BDHX) – un uriaș complex expozițional cu o reprezentativă arhitectură a epocii stalinismului militant. De acest loc sînt legate o serie de acțiuni ale grupului, precum și un ciclu de texte semnate de Andrei Monastîrsky din anii ’80-’90.
8. O zonă topografică a Moscovei convențional delimitată de Andrei Monastîrsky. În acel perimetru urban s-au produs majoritatea acțiunilor cuprinse în volumul 7 (ultimul în ordinea apariției) al *Călătoriilor în afara oraşului*.
9. Elena Elaghina – pictoriță și sculptoriță, membră activă a grupului.

Irina Cios în dialog cu Ion Grigorescu, București, Atelierul Pangrati, 12 februarie, 2000

Rezistența critică din interiorul tabloului

Răsfoind documentații ale artiștilor ai uneori plăcerea ascunsă de a descoperi inserate copii ale unor pagini manuscrise de jurnal sau de însemnări.

„Ioan Grigorescu este un om de 26 de ani, născut în 1946 deci, și absolvent din 1969 al Institutului din București ce poartă numele lui „Nicolae Grigorescu”. Numele „Grigorescu” are un destin în pictura românească, deși s-ar fi părut că, după întâiul cu acest nume, care e așa de mare încît umbrește totul împrejur, în spațiu, ca și în timp, nu ar mai fi fost loc pentru alții.

Dar faptele au dezmințit o asemenea fixație superstițioasă, a existat un Lucian Grigorescu, una dintre marile prezențe în pictura interbelică și imediat următoare celui de-al doilea război mondial, și există, în prezent, mai mulți artiști, și artiste plastice cu același apelativ: Vicențiu G., Ioana G., Geta – Năpăruș G.

Ioan G. este fratele mai mic al lui Octav Grigorescu și descoperirea vocației sale de pictor s-a petrecut sub semnul acestuia. ...

Poate tocmai pentru că începuturile sale au stat sub semnul înrîuririi artei acestui frate mai mare, pictor cu un univers personal, propriu doar marilor artiști, I.G. are în prezent un fel de fobie a poeticului. Nu că n-ar simți poezia: pe cea din artă ca și pe cea din viață, este un suflet ce știe să le filtreze și faptul e vizibil în unele din imaginile pe care le forjează.

Dar teama de a se lăsa în voia vrăjii poetice, degajate de o realitate, externă vieții lui psihice, adică de un fapt real, de un obiect al naturii, de o ambianță, ori de contactul cu arta altora și cu literatura, frica de a se vedea anexat ritmurilor impuse de altă existență decît a sa, acționează negativ asupra capacității de decizie tematică a tînărului artist.”¹

Așa se auto-prezenta Ion Grigorescu într-un text ce pare a fi scris în 1972. Textul, mediu care însoțește constant sau comentează creațiile sale, dezvăluie o atitudine latentă de dedublare – fiind deodată creator și observator – mînată de preocuparea permanentă de auto-analiză, de ieșire din sine, de evaluare „din afară” a atitudinilor și resurselor proprii.

Irina Cios: Pornind de la sintagma – deja mult traversată în context postmodern – de identitate și alteritate punctul de plecare în acest dialog este CORPUL. Cum apreciați, acum, prezența corpului în lucrările dumneavoastră – în primele lucrări, în cele mai noi, în acțiuni/performance. Am întîlnit în textele dumneavoastră din revista ARTA o serie de referiri la opțiunea de abordare a vieții așa cum este, pe de o parte și pe de alta la impactul filmului, a serialității, a clișeului în lucrările din acea perioadă.

Ion Grigorescu: La început probabil că trebuie lămurite niște tendințe care au rămas constante în orice aș fi făcut, de exemplu atașamentul față de un realism „fotografic”. Asta chiar de la primele prezențe în expoziții. Eram apropiat de pop-art. După ce am făcut cîteva expoziții în care oarecum epuizasem formula de pictură care imită fotografia, am încercat să explorez alte surse de imagine. Renunțam la creion și la pensulă și mă apropiam de aparate: de fotografie, de film. Atunci au apărut imagini care erau mai puțin legate de realitate în sensul social – realitatea din afara casei. Am ales, de exemplu, imaginile corpului. Eram iarăși în legătură cu tendințele generale: de body-art. Ceea ce făceam eu era oarecum apropiat de ceea ce se chema atunci body art – fie că era film, fie că era fotografie. În același timp eram mai apropiat de alte surse, să zicem literare sau critice ale unei asemenea atitudini. Eram apropiat de niște lucruri pe care le cercetasem mai demult, respectiv de psihanaliză.

Ați manifestat întotdeauna o evidentă apetență teoretică. În paginile Revistei Arta am descoperit fie texte teoretice despre demersul artistic propriu, fie articole de cercetare privind istoria fotografiei. Cum definiți acestă latură a creației dumneavoastră?

Cred că, în general, din tot ce fac a apărut mai multă teorie în momentul în care am constatat că aportul propriu de imagini era mărunț. Cu alte



Ion Grigorescu
Meeting electoral #1, fotografii și film alb-negru, 1975

cuvinte, dacă am încercat să mă privesc sincer din afară – din punctul de vedere clasic al aprecierii unei cariere artistice – căutînd ceea ce aduc nou în imagine, am avut impresia că anii ’70, că nu aduc mare lucru sau poate chiar nimic nou. Această concluzie a făcut să se dezvolte o latură teoretică, o cercetare probabil explicabilă prin încercarea de a vedea de ce sau unde se poate plasa existența mea în lumea artistică. Judecînd din perspectivă, ceea ce făceam atunci se apropie de conceptualism, păstrînd probabil și celelalte tendințe într-un fel poate diminuate. La începutul anilor ’80 – pe undeva pe la jumătatea vieții mele – le-am abandonat epuizîndu-le, dar epuizîndu-le în raport cu mine însumi. Vedeam că sursa nu este foarte mare deci în mod sincer trebuia abandonată. Am așteptat să văd dacă mai pot să revin între ceilalți cu ceva și revenirea din anii ’90 nu cred că a adus mare lucru: mai ales că s-a menținut o latură socială prin care răspundeam la niște cerințe ale altora nu foarte multe ale mele.

Există în creația dumneavoastră mai multe fire care pornesc în paralel, se întreșes, sînt abandonate, revin: pictura, acțiuni/performance, metafizica religioasă, textul, pictura monumentală, instalația...

Ele au devenit un fel de caracteristici ale mele, pentru că întrebuițarea lor a fost într-un stil *arte povera*. Toate aparatele astea – fie tehnice, fie critice sau teoretice – au fost abordate cu un accent înclinat mai mult spre

Ion Grigorescu
Acțiunea de la Trăisteni, 2 mai, 1976 • foto: Andrei Gheorghiu



materie decît spre o spiritualitate foarte teoretizantă. Un fel de distincție între „soft” și „hard”.

Revenind la prezența corpului, ați avut un moment legat de circulația energiilor vitale. Privind retrospectiv aceste preocupări au revenit în timp sau au rămas atașate aceluui moment.

Există cîteva legi morale ale generației mele. O lege era să aduci ceva nou, să fii original, altfel nu aveai nevoie să apari. O altă lege ar fi fost ca apariția să corespundă cu un statut moral al întregii vieți personale. Revenind la ceea ce spuneai, la momentul acela existau niște cunoștințe ale mele despre budism, despre o anumită practică limitată, foarte personală, foarte proprie care m-au dus la un fel de geografie imaginară a corpului. Fiind legat de un fel de realitate, încercam de fapt să aduc în concretul imaginii aceste practici. Sigur, ele s-au sfîrșit la un moment dat, au dispărut și rămîn într-un fel ca un lucru îngropat, care eventual poate reapărea sub o altă formă. Vorbind cu Ileana Pintilie despre *performance*, despre corp, i-am spus că la mine există o permanentă observație a corpului, a mișcării mele personale. Un fel de *performance* continuu, permanent în care actez și observ în același timp. Conștiința acestui dat uman poate că există la toată lumea. Poate fi eventual denumit ca ceva feminin – privit dintr-un punct de vedere foarte popular, s-ar zice că numai femeile se auto-observă încontinuu. Mie nu mi se pare că este ceva feminin ci un dat uman. Sigur că de la această auto-observare poți să ajungi la inhibiție, să nu mai faci nimic. Să umbli ca o umbră care se șterge pe ziduri, care încearcă să nu fie observată de nimeni, cum este descris în literatură.

Fie, se poate ca observarea să determine în același timp înmagazinare, acumulare. E ca și cum ai salva fișiere la computer: să-ți păstrezi în memorie diverse lucruri care ți se întîmplă zi de zi pentru o eventuală prezență în public.

Si acțiunile/performance sînt rezultatele unor asemenea acumulări sau depind de o propunere făcută de cel care organizează o manifestare publică de tip festival, să spunem?

Acțiunile din anii ’70 erau făcute în atelier și eram doar eu cu aparatele ca spectatori.

*Sau chiar dacă erau cu public – mă refer la acțiunea de la Trăisteni*² – *publicul nu era avizat. La Trăisteni acțiunea s-a petrecut pe parcursul unei zile fără ca participanții să știe ce se întîmplă. Ați exersat o „arheologie imaginară” dotînd cu sens niște obiecte găsite prin fotografierea lor și extragerea din abandonare. Cei din jur nu au știut nimic din toate acestea în timpul derulării acțiunii.*

Într-un fel am nostalgia lucrului acesta. Acum rareori poți să faci ceva cînd publicul este neavizat.

În anii ’90, deci cu un public avizat, am încercat mai degrabă să exploatez, să mă sprijin pe o primă reprezentare, declanșată prin titlul acțiunii. Am făcut un Oedip pe urmă n Hamlet; am încercat să mă sprijin pe un scenariu, spectatorii l-ar fi avut în minte, și să dezvolt ceva propriu. Sau într-adevăr, așa cum ați spus, cînd mi s-a cerut doar o colaborare – cum a fost cu Szirtes³ – am făcut un comentariu din afară, ca de la orchestră – cum se spune – puțin de dedesubtul platformei scenice.

Activitatea de după ’90 a decurs dintr-o dorință personală de manifestare sau a fost consecința unui context oferit, pe care v-ați pliat; a prins formă ca rezultat al unei urgențe de exprimare sau a găsit un canal în momentul în care s-a creat oportunitatea.

La începutul anilor ’90, cînd am revenit în expoziții, și cu expoziții personale, mi-am dat seama că primul lucru care trebuia să fie reformat, sau luat de la capăt, mai degrabă, era momentul de introducere în conștiința generală a conceptului de expoziție. M-am întrebat cum se poate determina publicul să vină, să participe la o acțiune. Pregătirea primelor evenimente era ca a vernisajelor: se trimiteau scrisori. Se convocau anumite persoane într-un anumit loc la o anumită oră fără să știe foarte exact ce se va întîmpla și cum arată locul respectiv. Astfel am ajuns la fundarea unor spații, săparea unor temelii sau ridicarea unor ziduri și am găsit treptat rațiunea exprimării unor imagini.

La multe dintre lucrări există comentarii subterane vis-a-vis de situația care era înainte de 1990. Cum le-ați defini? Ca pe o atitudine intimă, personală sau ca pe un demers afirmat, militant?

Era o obișnuință formată în timpul socialismului. Un anumit militantism pe care l-au observat și cei din străinătate la mine – și pe care se spune

că-l încercaseră și grecii pe vremea regimului coloneilor de prin anii '70 – un fel de rezistență la fața locului, un fel de rezistență critică, din interiorul tabloului. Ceea ce vă dați seama că e minor, dar așa îmi închipuiam pe atunci că facem ping-pong cu puterea. Puterea erau de fapt alți colegi ai noștri sau niște funcționari din Ministerul Culturii. Lucrul acesta a continuat și după '90, fie în cadrul unor anumite expoziții de grup, cum de exemplu au fost saloanele. Știu că am expus, de exemplu, o lucrare – un țin într-o ipostază care amintea de imaginea lui Da Vinci, a omului înscris în pentagramă. Pe arcu de deasupra cercului, care conține acest poligon, scria: „Românul a mințit”. Vroiam să dau de înțeles, și cu alte explicații mai mărunte, că angajamentul nostru la această eliberare din '90 se bazează și pe minciună – în sensul că nu sîntem capabili de această eliberare. Aceste lucruri porneau dintr-un fel de militantism care nu avea mare lucru cu persoana mea ca individ, ci ca cetățean, ca om al orașului.

Cum istoria artei trece foarte repede, oamenii nu mai au nevoie de militantism, ci mai degrabă ar avea nevoie de ce se cheamă *artă pentru artă*.

Se remarcă în atitudinile dumneavoastra în permanență și căutarea de sine cu o direcție foarte personală chiar intimă și partea manifest angajată către zona socială, politică.

Nu știu ce să spun. În primul rînd eu nu sînt prea prezent. Nu s-ar putea spune că mă agăț de fiecare expoziție ca să am o poziție sau să atac din nou pe cineva. În al doilea rînd, în ultimul timp m-am rezumat mai degrabă la citit un program scris, cum a fost la Zilele Meta, Creația Vagabondă⁴, în care m-am plasat critic față de această temă propusă. Acum am trecut din nou într-un fel de așteptare. Nu fac nimic de fapt. Sigur că oamenii se întîlnesc, vorbesc, discută și reiau aceleași subiecte. Există niște animozități între grupurile artistice – de exemplu grupul Prolog⁵ și avangardiști, mai tineri și mai în vîrstă. Această permanență rediscutare și aspectul oarecum de ceartă, pot să dea impresia unui anumit militantism.

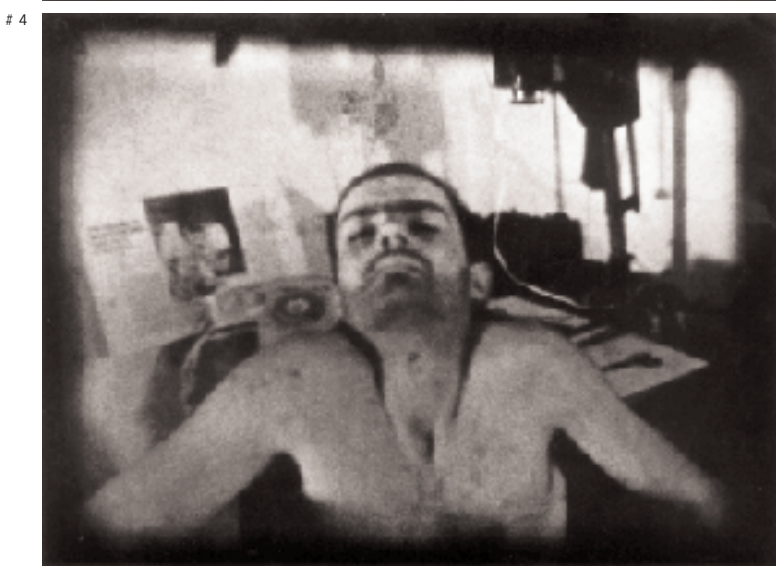
De fapt atitudinea mea este păstrarea unei conduite morale, fie ea creștină.

Cît privește căutarea de sine eu am ajuns la o concluzie legată de artă și am avut impresia că asta ne deosebește pe unii de alții: de exemplu mie mi se pare criticabilă atitudinea aceluia care se conduce după principiul „nulla die sine linea”.

Nu văd rostul unui asemenea lucru și mi se pare că duce la un fel de intoxicare. Artistul lansează prin opera lui un soi de toxine, un fel de lucruri foarte personale care nu sînt binefăcătoare întotdeauna. Nu vreau să mă leg de acele tipuri de expresivitate foarte puternică. Din contră, le-am folosit și eu. Dar cu conștiința că se petrece o anumită lezare a publicului de care trebuie avut grijă. *Performance*-ul este foarte aproape de limite. De limitele dincolo de care publicul poate deveni agresat: fie zgomote foarte puternice, fie agresiunea directă. Fie exhibarea unor lucruri – care nu că ar reprezenta un tabu – cum ar fi organele sexuale sau sîngele sau știu eu ce altele. Sensul vital, sensul moral al lor trebuie folosit cu grijă, respectiv nu te poți manifesta oricum, nu fără conștiința a ceea ce faci. Există excese la mulți creatori și ele nu trebuie atribuite numai sau neapărat *performance*-ului. După părerea mea, un artist, cel puțin ca prezență publică, trebuie să știe că el este de fapt un spectacol. Nu mai vorbesc acum de sînge sau de tăieturi, sau de alte lucruri care trebuie gîndite și nu făcute ca un repertoriu obligatoriu, așa cum am văzut la anumite festivaluri de *performance* (adică în repertoriul unui performer intră de la alergat pînă la tăiat părul și bucăți de piele). Nu ar trebui să ne întindem pe claviatură degeaba, fără sens, fără să avem nici un program, deci fără acel subtext de care spuneam.

Cum considerați că este receptat acționismul? În context internațional există diferite direcții și etape de problematizare. În Austria și Polonia are un repertoriu foarte agresiv și grav de gesturi și de semnificații; în Elveția are alte conotații – de exemplu aspectul de divertisment, prin conceperea și difuzarea acțiunii prin canalele mass media. Care ar fi după părerea dumneavoastră direcția în România? Există un public? Este acționismul pe picioare proprii sau continuă să fie privit ca un domeniu de limită?

La noi în țară rămîne foarte departe de a se generaliza în conștiința publică. Norocul nostru este că sîntem de gîntă latină și putem lega foarte



ușor discuții cu oameni necunoscuți. Faptul că îi adresezi cîteva cuvinte unui om de pe stradă nu înseamnă mare lucru, nu înseamnă că l-ai jignit cu ceva. Nici el nu se supără. După cîte știu însă, teatrul ne-a luat-o mult înainte. Mă refer la teatrul alternativ, care nu se desfășoară închis în propria lui instituție.

Acționismul în România are susținători dar nu prea mulți. Este lipsă de manageri, de organizatori. Artiști există cîteva, dar afirmarea lor rămîne în talentul propriu, mai puțin în al organizatorilor. Există cîteva cărora le place să lucreze cu un public întîmplător, între oameni direct, nu-și cheamă public. De fapt publicul chemat e format din colegi, cîteva prieteni, persoane care reprezintă instituții culturale, ceea ce e foarte puțin.

Cred că în România singurul festival sau singurul eveniment care stabilește o legătură directă cu publicul este cel de la lacul Sf. Ana unde lumea chiar se află acolo și participă.

Într-adevăr acolo se profită de faptul că festivalul e organizat într-un camping foarte vizitat. Eu am fost acolo o singură dată. Atunci am întîlnit oameni care veneau special de la Budapesta pentru că știau că acolo se petrece ceva și că vor avea ceva de văzut. Erau învățători.

În plus am ajuns la concluzia că în Ardeal și în Banat lumea privește arta cu un anumit respect. În timp ce în Țara Românească poate și în Moldova, artelor li se acordă un statut minor. Artele sînt ale oamenilor lipsiți de putere într-un context dominat de stilul macho, de „persoane cu mușchi”. Artistul este identificat cu pictorul care are plete și e o persoană sensibilă sau cu pianistul care cîntă într-un decor romantic, și față de care se construiește o atitudine agresivă. Într-un fel trăim încă spiritul unei revoluții culturale maoiste. Trebuie să ne închinăm celui care are mîini groase și muncește și produce sau celui ce știe să bată. Cam astea sînt tipurile dominante de care artiștii trebuie să se furișeze și să se închidă în expoziții, în săli. În Ardeal nu e așa. Nu știu ce i-a putut face pe oamenii aceia să aibă respect pentru instituții, pentru talent. Probabil că un alt tip de educație, de mai multe generații.

Sînteți unul dintre pionierii experimentului în fotografie. Care este în prezent relația dumneavoastră cu fotografia?

Are mai mult caracter tehnic pentru șantierele în care lucrez. În rest fotografia pe care o fac – deci nu tehnică, nu de șantier – e legată de cartea de amintiri, de text, de supunerea ei față de text și o colaborare cu litera, cu documentul.

Nu ați avut niciodată o pasiune pentru performanțele tehnice de fotografie!

Nu sînt adeptul Cercului de la Asociația Artiștilor Fotografi – care într-adevăr sînt atenți la suprafața de luciu, la o tehnică strict fotografică a revelării – chiar dacă am făcut macrofotografie, mai problematică pentru mediul nostru românesc, care i-a impresionat pe acești artiști fotografi. Într-adevăr nu sînt legat decît de imagine și trebuie să recunosc că n-aș putea să trăiesc doar cu hîrtii scrise. De exemplu acum tot așteptînd așa de jumătate de an, de un an, să-mi vină o idee – cu toate că ele mai vin dar inacceptabile – simt nevoia de imagine. Asta nu înseamnă că sînt creator de imagine. Sînt foarte critic la adresa mea și-mi dau seama că foarte multe lucruri nu merită să fie făcute, fie că le-au făcut alții, fie că sînt pur și simplu minore. De ce să-mi mai pierd timpul să le fac? Mai bine să fiu sincer și să nu fac! Dar asta se petrece în același timp cu un soi de ruinare. Eu mă simt foarte lipsit, foarte trist că nu am făcut nimic. Simt că s-ar putea ca atunci cînd mă apuc să nu mai fiu în stare să pictez sau să apăs pe buton să iasă o imagine.

Ați avut și experimente în zona filmului. În această etapă de căutare v-ați mai întors la film sau video?

Nici asta nu prea am făcut. Am un proiect și aș vrea să mă ocup de un film despre geometrie. Această preocupare am început-o acum vreo șapte ani la Veneția. Am luat cîteva imagini care sînt foarte prezente în oraș și sînt preocupat de comentarea lor. Nu mă interesează ele însele, ca fotografii sau ca imagini filmate, ci m-ar interesa comentarea și animarea lor. Asta ar fi singura mea idee de a face film acum. Un film!

În „Masculin-Feminin”⁶ ați exploatat relația corpului uman cu cadrul arhitectonic. Da. Arhitectura, mai ales cea eclectică de sfîrșit de secol 19 început de secol 20, este foarte umanizată, în sensul că elementele de decor arhitectural, de parament fac o adresă la corpul uman. M-am servit de ele ca de o paralelă,

nu numai de obiectele dimprejur, din camera, începînd de la volumele generale de exemplu acoperișul cu fronton triunghiular și continuînd cu detalii, de tipul marchiză, ferestre, uși, statui, și așa mai departe.

Cu siguranță că în această perioadă de evaluare și autoevaluare ați intrat în contact cu resursele artei digitale. V-ați gîndit să faceți ceva în zona media sau multimedia?

Imediat nu. Computerul te ajută foarte mult. Computerul pentru mine reprezintă ceva foarte important pentru că mă descopăr pe mine însumi în organizarea mea în raport cu toată structura de fișiere, cu toate conceptele folosite. În relația cu computerul descopăr că sînt un soi de „burghezul gentilom”. Nu pot să spun că pun ordine în mine după ce am văzut cum este „ordonat” un ordinator, dar există ceva paralel. Știu că sînt ordonat știu că sînt poate mai ordonat, mai complex și colaborarea este foarte bună. Dar ca să pornesc un proiect nu m-am gîndit. Nu mi se pare că o pagina web sau arta pe computer corespunde cu ceva din ceea ce aș dori eu să fac. Eu sînt să zic așa „tîrziu” la keyboard. Nu cred că mai sînt în stare să mă apropiu atît de mult și cu atîta pasiune de acest obiect. Conceptele mi se par foarte bune și foarte folositoare. Așa cum ați văzut le folosesc din ce în ce mai mult în exprimarea curentă. Oarecum eu sînt acum tot în căutarea mea, mă caut pe mine sau aștept să văd dacă mai apare ceva din mine.



Ion Grigorescu
Bucătăria, 1976

Note

1 Ion Grigorescu, Pagină manuscris, Documentație Ion Grigorescu, realizată de Cristian Velescu, vol. 1, Baza documentară CIAC București

2 Mai 1976, Fotografii făcute de Andrei Gheorghiu

3 János Szirtes, artist performer din Ungaria

4 Creația Vagabondă, simpozion de artă contemporană organizat de Fundația Meta, București, 1–3 octombrie 1999

5 Prolog – grupare artistică creată în 1985, formată din Constantin Flondor, Paul Gherasim, Cristian Paraschiv, Horea Pastina, Mihai Sărbulescu. Ulterior s-au alăturat grupării Ioana Bătrînu, Gheorghe Berindei, Horia Bernea, Ion Grigorescu, Matei Lăzărescu, Florin Niculiu, Valentin Scărlătescu, Afane Teodorescu, Mircea Tohătan, Vasile Varga.

6 Masculin-Feminin, 1976 (film 8 mm. 14 min.)



Baia rituală, 1978–79

Hannes Böhringer

Lenin la supermarket

Artiști și filosofi în urma tehnicii*

Lenin stă pe un pedestal. E o sculptură ce poartă un sweatshirt cu dungi transversale. El intruchipează una din iluziile grele ale filosofiei: filosofii trebuie să fie regi. Rațiunea trebuie să conducă. Dominația filosofiei înseamnă cîrmuirea virtuții: luciditate, stăpînire de sine, dominarea pasiunilor, temperarea dorințelor, cu atît mai mult a pretențiilor, reținere. Dar cu toate acestea pasiunile sînt mai puternice decît filosofia. Ele se camuflează în rațiune și virtute. Voința de putere se servește de asează: în Syracuse lui Dyonis al II-lea în încercarea de a edifica un stat platonîc, în Revoluția Franceză sub Robespierre, în Rusia sub dictatura bolșevicilor.

Filosofia este ea însăși o pasiune, o erotică dorință orientată spre știință și înțelepciune. Filosofii se contrazic cu patimă asupra a ceea ce e rațional, ori bine sau drept, iar școala filosofică înseamnă, în fapt, distanțarea de mase, asocierea în izolare. Care filosof ar putea, presupunînd că ar ști ce e bine, ori ce e drept, să facă masele raționale? în ziua de azi, exclamă Lenin, nu mai poți ca altădată să mîngii capul nimănui, căci mîna îți va fi mușcată. Trebuie să-i lovești peste capete, să-i lovești necruțător!

Lenin intrupează transformarea filosofului în politician și orator, din gînditor în agitator și revoluționar de profesie. Barba de altădată, pe care o purtau încă filosofi secolului al XIX-lea a fost rasă. Capul pleșuv denotă fermitatea acțiunii. Marx lăsase încă acțiunea în seama istoriei. Omenirea va ajunge, mai devreme sau mai tîrziu, la rațiune. Filosofia a fost, o lungă perioadă de timp, o academică și esoterică religie rațională. Ca filosofie a istoriei ea era eschatologică și promitea umanității mîntuirea, salvarea pentru toate timpurile ce vor urma. În Uniunea Sovietică această filosofie a istoriei a devenit religie de stat. De aceea ea trebuia puternic dogmatizată. Defunctul Lenin va deveni eroul întemeietor al acestui imperiu neobizantin.

Deasupra lui flutură steagul roșu: *Cu acest drapel veți învinge hoardele dușmane în Războiul Civil Mondial!* Dar acest steag nu mai flutură în vîltoarea vînturilor din spate sau laterale ci în bătaia vîntului progresului istoric ce susține neabătut marșul înainte și a inevitabilei rezistențe ce se opune acestui progres. Steagul e împietrit, ca o aluzie la un cor de piatră semicircular, iar în fața lui stă Lenin cu mîna stingă la reverul mantalei; agitatorul ușor aplecat înainte e imaginea însăși a conducătorului politic.

Monumentul stă de 22 ani în Berlinul de Est, capitala și spiritul avanpostului lagărului socialist. E modelat de către sculptorul rus Nikolai Tomski și a fost înălțat în 1970 la centenarul nașterii lui Lenin. Trei ani după colapsul imperiului sovietic a fost demontat, ca multe alte monumente asemănătoare. Uniunea Sovietică a pierdut războiul rece contra Americii. De la început și pînă la șfîrșit, vreme de aproximativ două decenii, pînă în perioada dislocării monumentului lui Tomski reprezentîndu-l pe Lenin, imperiul sovietic a urmărit arta modernă ca o umbră întunecată. Epoca artei moderne și a imperiului sovietic a fost epoca avangardei. Geniul romantic și-a abandonat solitudinea metafizică

și s-a alăturat celor asemănători lui. Nu mai rătăcea din prezent înspre trecut sau în sînul naturii ci în lumea modernă tehnic-industrială și în viitorul acesteia. Iar viitorul era profetizat ca un rîvnit și transfigurat Ev Mediu.

Arta modernă se întemeiază în anarhism, în mișcările comuniste și fasciste, căci toate acestea promiteau să conducă înspre rîvnitele timpuri viitoare. Vechiul a dispărut odată cu primul Război Mondial. Dar el mai rezistă, această rezistență trebuie zdrobită. Aceasta trebuie să fie zdrobită. Avangardele artistice și politice devin militante și violente. Ele celebrează violența. Ocupă prin forță avanpostul progresului istoriei. Iar credința în istoria univesală e distrusă prin nihilism. Nu mai e suficient să fii pregătît, pentru vremea cînd sfîrșitul tuturor timpurilor damnte va veni pe neașteptate. Avangarda trebuie să aducă, prin ea însăși, apocalipsa. Ea definește progresul. Istoria universală devine legitimare a propriei acțiuni.

Nihilismul secolului al XIX-lea a înălțat artistul la nivelul supraomului demiurgic. Vechile lumi vor fi fost doar un simplu material pentru a crea o nouă lume. De Stilj, Bauhaus-ul ori constructivismul voiau să configureze o nouă epocă. Iar prin aceasta, voința unei configurații centrale intra în conflict cu aceea a avangardelor politice, care aspirau printr-o mult mai mare fermitate, forță și putere, să pună mîna pe configurația noii lumi.

O breșă în bastionul modernității

Artiștii rămîn însă avangarda în adevăratul sens al cuvîntului, ei anunță și comunică maselor ceea ce au descoperit: formele noii configurații, formele noului mod de viață, descoperirea noului paradis terestru: Tessin, Mallorca, Maroc, Tenerife, insulele australe. Cu toate acestea, arta proprie avangardei, creativitatea universal-speculativă a artei moderne, devin din ce în ce mai pline de secrete, ca și cînd ar fi recunoscut și de la sine înțeles faptul că ele se sustrag maselor printr-o știință secret alchimică a morfogenezei spiritului abstractionist și elementelor sale: puncte, semne, spirale, linii, încrețiri, rupturi, straturi, alinieri, suprapuneri.

După cucerirea puterii urmează asigurarea ei. Urmașii administrează moștenirea avangardei, o dogmatizează și o simplifică. Național-socialismul e învins și discreditat. Războiul rece radicalizează abstractizarea și realismul pozițiilor ideologice. Antagonismul inerent va camufla funcționalismul comun într-un brutal nihilism. Acesta se trădează însă în arhitectură. Și totuși, chiar fără de monumentul lui Lenin, piața și blocurile inalte ce o înconjoară ar fi putut rămîne ca atare: suprafețele rase, nivelate, distrugerea structurii istorice și înălțarea unităților de locuit ca bloc-turn, noua configuraie a lumii ca spațiu desertic, inutil, spații pentru amplasarea și stocarea containerelor. Arhitectura postmodernă operează însă prima mare breșă în bastionul modernității. Celelalte arte vor pătrunde rapid prin spîrturile produse. Ceea ce asigura dominația modernilor, adică utilizarea abuzivă a filosofiei istoriei, cade. Ea era asemeni unei citadele, limitată însă la exploatarea istoriei. Postmodernul nu e un antimodern. Îi lipsește însă radicalitatea și claritatea proiectului, planificarea și edificarea prin deconstrucție și construcție. Se mișcă într-o zonă intermediară a lui *ca-și-cînd* sau a lui *nici-nici* din lăuntrul deconstrucției.

Krystof Wodiczko nu a distrus monumentul ci a întemeiat ceva nou din *tabula rasa* pieței pustii. El o decupează într-un mod diferit de acela al lui Matta-Clark și aranjează fragmentele într-o nouă plastică abstractă. Se servește de mijloacele moderne ale stratificării, suprapunerii și montajului spre a proiecta o nouă imagine asupra monumentului. Fundalul nu mai e o pinză albă ci o plăsmuire istorică preexistent formată. El nu poate intercala acestă proiecție decît în interregn, în perioada dintre sfîrșimarea imperiului sovietic și trosnetele demolării întîrziate cu trei ani.

După căderea Zidului se putea trăi, pentru o scurtă perioadă de timp datorită decăderii rapide a puterii statului și dispariției autorității de temut a uniformelor înarmate, așa cum pînă atunci nimeni nu a avut curajul, adică prin propria exersare a puterii și constrîngerii asupra sinelui. În astfel de fericite momente ale istoriei se relevază cît de grea e presiunea autorității statale și culturale, care apasă în mod obișnuit asupra oricărui individ, spre a-l disciplina și a-l supune regulilor.

Suspendarea opiniilor autoritare și a dogmelor se cheamă în filosofie epoché' – un moment al privirii și dezvăluirii. Scurta perioadă intermediară dintre căderea zidului și reunificarea ce sta să vină în curînd a fost, într-un fel, o lupă temporală a epoché-ului filosofic. În mod curent opiniile preconcepute canalizează percepția. Epoché-ul se eliberează de ele. El poate fi spontan printr-un nou aranjament, ori prin ceva ce se descoperă. Această neîngrădită percepție, atenție și actualitate a spiritului a fost absorbită de către metafora istoric-filosofică a avangardei și a fost, în momentul disoluției ei, din nou eliberată. Scepticii au crezut că se stîrnește, se provoacă un epoché, atunci cînd două dogme asemănătoare, de aceeași greutate și aceeași relevanță se ciocnesc. Atunci rațiunea nu poate să ajungă la o finalizare a judecății. Ea trebuie să se oprească, să rămînă liniștită. Războaiele, controversale de opinie sau conflictele economice nu se sfîrșesc pur și simplu, ci se opresc prin epuizarea forțelor, iar în clipa epoché-ului părțile devin egal valabile, ambivalente.

Aceasta e limita metaforicii avangardei în artă. Înfruntarea pe viață și pe moarte dintre Est și Vest, stînga și dreapta, dintre albi și roșii a devenit palidă; drapelul roșu s-a decolorat. Lenin poartă un pulover cu dungi

alb-roșii. Krystof Wodiczko l-a îmbrăcat cu el peste uniformă și manta.

Astfel Lenin poate să coboare de pe pedestal, de pe Monte Verità și poate, în sfîrșit, să-și părăsească avanpostul de santinelă pe care a trebuit să-l păzească fără încetare de la moarte încoace.

Sacralizarea avangardei

La Zürich, în exil, Lenin locuia nu departe de Hugo Ball, a cărui carte „Creștinismul bizantin” a apărut la un an după moartea lui Lenin.

În epoca egalității, toți vorbeau, mai mult sau mai puțin, de principiul ierarhiei spirituale al dadaistului creștin. Avangarda îl va sacraliza. Pe cea mai înaltă treptă a conducerii spirituale stătea Stilpnicul⁴. Imperiul neobizantin al bolșevicilor nu putea să nu recurgă la legendarul sfînt al pustiului siriac. Trebuiau înălțate noi coloane. Și arta modernă își are Styliții săi: Duchamp, Picasso, Cage, Beuys, Warhol.

Materialul de draperie în dungi alb-roșu a devenit în artele vizuale semnul de marcă al artistului francez Daniel Buren. De mulți ani el îmbracă cu acest material obiecte și pereți. Față de pătratul negru



Krystzof Wodiczko
Proiecție în Piața Lenin, Berlin, 1990

ce reprezintă punctul de origine metafizică, pentru Buren, cel puțin la începutul carierei sale, materialul de draperie în dungi alb-roșii e punctul sceptic al indiferenței, al repetării apatice în sine fără de sfîrșit. E sfîrșitul compoziției și a iluzionismului artistic, înlocuirea artei cu clipa, prin întoarcerea de la realitatea mediului înspre context. Însă credința într-un sfîrșit al iluziilor e cea mai periculoasă iluzie, reinvierea unui Munte al Adevărului. Krystof Wodiczko a proiectat puloverul-draperie în mod conștient iluzionist peste împietritul Lenin. Dungile se potrivesc bine compozițional rîndurilor clădite din piatră ale drapelului, treptelor monumentului, stratificării etajelor blocurilor-turn din fundal și cornetelor Aldi de pe cărucioarele rulante.

Scepticismul lui Buren a rămas în limitele abstractului, pîndit de primejdia decorativului. Scepticismul lui Wodiczko se îndreaptă însă către antivaloarea abstracției și realismului în arta modernă. El nu lasă să dispară forma umană prin îmbrăcămîntea-draperie. El suprapune în mod ironic și blasfematoriu un pulover deasupra acesteia. Cu toate acestea partea umană, în speță portretul, nu va fi luminată și aproape pălește în fața steagului de piatră. Regimul sovietic și-a decapitat propriul umanism uzurpat. Omul obișnuit din vest, prin renunțarea la sine, se identifică cu marfa sau ornamentul și astfel nu mai poate renunța la semipreparatele din căruciorul de cumpărături, la subiectivitatea consumatorului, la subzistență și eliberarea ei mașinistă: electronica aparatelor casnice.

Lenin, revoluționarul ascetic sub semnul stelei roșii, nu a devenit însă un yankeu. Dungilor de pe pulovărul său le lipsește stelele albastre ale steagului înstelat american. În locul acestuia are în schimb un cartuş de Goldstar în cărucior. Fosta piață Lenin se numește azi Piața Națiunilor Unite. Și deși națiunile nu sînt încă unite, ele sînt înlănțuite prin rețeaua mondială a economiei. Economia globală a dus la prăbușirea imperiului sovietic. Lenin trebuie și el să meargă la cumpărături în magazinele vestice de electronică ieftină.

Steaua aurită nu mai radiază claritate și lumină. Iluminarea sărăcăcioasă a străzilor, lipsa luminii din locuințe i-au răpit strălucirea. Avangarda participa la cultul modern al Soarelui: sport, tricouri, cultura corporală liberă a nudismului, arhitectura larg vitrată, totul în zorii unei ere noi, socialiste. Gaura din stratul de ozon a minat însă din nou nudiștii din lumina soarelui în umbră, iar corpurile înapoi în haine. În vechea metafizică modernă a luminii, cultul soarelui era doar o mică umbrelă protectoare, căci ei se temeau încă de spațiul infinit, pustiu, întunecat, în care se găseau aruncați. Între timp, s-au înghesuit undeva într-un colț strimt, prevăzut însă cu o măiastră iluminare. Avangarda se grăbea să se ascundă după apusul soarelui. În consecință spațiul expozițional pustiu, alb-strălucitor al artei moderne va implica din ce în ce mai multe cutii negre, monitoare și camere ascunse.

Primatul locului gol

Krystof Wodiczko iluminează un monument într-un spațiu deschis. Desigur, proiecția sa are loc doar noaptea. Lumina artificială se modifică în spațiul interior ori exterior. Noaptea, deasupra marelui oraș, nu e nici neagră nici tăcută, ci de o luminoasă întunecime. Semiobscuritatea egalizează spațiul înconjurător și conduce privirea înspre monumenul iluminat. În consecință proiecția nu este într-atît de luminoasă și nici contextul atît de întunecat pentru ca privirea să fie modificată de către context, așa cum era în cazul lui Buren. În perspectiva postmodernă imaginea se fortifică prin ea însăși. Decupajele, pe care fotografiile proiecției lui Wodiczko le captează, arată o piață pustie și un bloc-turn de locuințe, peste care plutește un acoperiș liber, de eleganța lui Mies van der Rohe: elemente comune ale arhitecturii pieței din Est și din Vest, pămîntul nivelat, suprafețe eliberate pentru locuințe-cutii stivuite pe verticală cu niște modeste ornamente drept ferestre și balcoane, iar în piața goală, dar trepidantă, un monument cu temelii nu prea adînci. O mică, o trecătoare pală de vînt a istoriei care a și dispărut.

În piață, poate fi ridicat un nou monument, sau o sculptură în spațiul deschis, ori poate ceva mai prudent: succesive instalații temporare. Posibilitatea substituției dintre conținut și ornament decupează piața pustie în module-container. Acestea dialoghează între ele. Interșanșabilitatea semnifică prioritatea poziției încă neocupate față de umplerea sa. Primordialitatea nimicului față de ceva anumit. Acesta – ceea ce este – e doar una din multiplele posibilități, cea mai înaltă formă a unui optim trecător, adesea doar altceva decît ceva, – ceea ce a fost – o alternativă, o întrerupere a uniformității, dar care, curînd, va intra din nou în monotonie.

În piața pustie, pe deasupra suprafeței nivelate, bat vînturile. Acela care nu are o poziție sigură, acela va pune în mișcare o furtună ideologică, ce va dura pînă cînd va reuși, într-un colț adăpostit de vînt, să creeze o conștiință. Ideologiile promit punerea în ordine a piețelor din bătaia vîntului. Acestea vor fi umplute cu viață, idee și unitate. Dar vîntul și pustietatea. Aspirația și golul nu se pot despărți. Ideologiile promit remedierea răului oricit de adînc ar fi. Monumentul ce umple piața goală e semeța, aroganta căutare, moderna furie a anatemizării aneantizării, ce însoțește orice putere. Această antimodernă funcție a opreliștei îl conduce pe sculptorul monumentului înapoi către un limbaj al formelor premoderne și tradiționale. La fel e și aici. În pustiul de piatră modern însă, stilpnicii comuniști stau pe o poziție deja pierdută.

Socialismul plus electrificarea, cu care Lenin și-a întemeiat Imperiul, sînt și astăzi la lucru. Prin electronică se unifică și standardizează producția de masă de bunuri high-tech. Grațiile cad: libertate de mișcare, libertate de a călători. Lenin, care în calitate de soldat al Partidului nu s-a clintit de la postul său, poate pleca la plimbare cu căruciorul de cumpărături. El nu mai e în exil. El cumpără în Vest electronică japoneză, poate doar pentru a o revinde în patrie în cîștig.

Rolul cercetării și informațiilor militare e astăzi de a realiza un sistem de avertizare în timp real, prin stații radar, avioane Awacs și sateliți. Aparatele electronice înlocuiesc avangarda. Tehnologia de vîrf a depășit filosofia eschatologică a istoriei. Artiști și filosofi aleargă să prindă din urmă Tehnologia. Ea pare să aducă cu sine independența. Sportivul în sweatshirt cumpără aparate electronice și le îndeasă în cărucior. Se crede un conducător al carului de luptă. În fapt locomotiva tehnicii îl tirăște după ea. Ea trezește, prin posibilitățile ei, încă mai multe necesități, mai multe pofte. Lenin își păstrează încă mîna stingă la reverul mantalei, dar omul în sweatshirt își va ridica în curînd mîna mai sus, la nivelul urechii. Ca teleghidat, își va părăsi drumul și scopul pentru indicațiile mașinii. Rămîne pentru sine fără de cap, fără de rațiune căci, incapabil de calm, liniște, epoché, e un prizonier al zgomotului, supus și profitor al megazgomotului.

Tehnica face mobilitatea. Ea crează libertate de mișcare, trenuri de aterizare, cărucioare cu roți. Mijloacele de locomotie au nevoie de drumuri netede, lucioase: străzi, canale, cabluri, coridoare de zbor, ghidaje prin radio.

Egalizarea micșorează frecarea și amplifică viteza. Transporturile vor fi din ce în ce mai rapide. Transportarea se va face în cantități standardizate. În limita acestora orice e cu puținți de transportat. Depozitele intermediare au nevoie de spații goale, de rafturi pentru containere. Stivuirea înseamnă concentrare. Condensat va fi și conținutul recipientului, comprimat și transformat în energie, informație și bani. Ceea ce rămîne în urmă va fi transportat ca materie degradată, deșeuri. Tot mai rapida circulație și transformare în energie, bani și informație fac lucrurile din ce în ce mai tranzitorii. Moderna, și tot mai mult modernizata, furie a dispariției este tehnica.

Fotografia arată Piața Lenin fără de viață, golită de oameni. Viteza, tot mai accelerată, a înghițit oamenii. Tot alergînd încolo și încoace, intrînd și ieșind din containerele de locuit, aducînd lucruri înăuntru și ducînd afară gunoaie, omul nu se mai vede. Monumentul Lenin a dispărut deja. La o viteză încă mai mare nici măcar blocurile-turn nu se vor mai vedea.

Comunicarea forțează fuziunea

Tehnica naște conducerea, ea construiește canalele schimbului social, comunicarea. Subminate de către comunicare, Zidul Berlinului și Zidul Chinezesc s-au prăbușit deopotrivă. Deoarece comunicarea constrînge la vecinătate. În postmodernism, arta modernă și-a pierdut distanțarea de societate, cu care se împăuna în calitatea ei de avangardă. Futuriști, constructiviști încă se mai indeletnicesc într-o solitudine monastică cu configurațiile modernilor și ale societății tehnice. Acum însă clasele tehnic-sociale fac duș și se înțolesc pe deasupra cu proaspătul sweatshirt în dunği al artei. Artistul e prins în rețeaua socială, iar prin comunicare arta e îngrămadită peste artă în cărți, pagini de catalog, comentarii, teorii și birfe, în containere, care intră și ies pe valurile modelor în, și din, muzee, depozite și casete de bancă, iar deponenții vor sărbători aceasta mereu, îndelung, cu deosebită pompă.

Arta modernă a fost preluată de către întreprindere. Întreprinderea e infometată și trebuie mereu săturată cu noi producții. În consecință ea are nevoie de energie, bani și informație spre a se mobiliza și pune în mișcare. Pericolul tehnologiei de vîrf pentru artă nu stă în faptul că arta și-a pierdut funcția de avangardă, ci în faptul ca tehnologia încarnează prin ea însăși arta, iar arta și-a pierdut primitivismul avangardist, ținuta căutătorului și a cercetătorului, s-a pierdut în bijbieli și bilbïeli într-o limbă străină ei. Artă e silită să accepte realitatea: corpul social nu mai transpiră direct în pulovărul ei. Artă e ca un pulover ce vine bine doar ca și decor ori design. Dar prin proiecția dungilor deasupra mantalei și uniformei, deasupra cămășii ori tricoului, ea e în același timp comică si apărată, izolată și totuși apropiată.

Lenin se scufundă sub proiecția colorată la fel cum o făcea filosoful ascetic, în izolarea surghiunului său în Siberia, sau în exilul elvețian în liniștea Bibliotecii de Stat din Zürich. Krystof Wodiczko sta însă sub semnul tradiției calugarilor călători cinici, purtînd cu sine tot ceea ce are nevoie în cutii de carton și pungi de plastic. și-a cumpărat un walkman marca Aiwa spre a asculta muzică, armonia celestă a lui Beethoven pe care îl divinizează, – astfel putînd mîngia capetele oamenilor în loc să le lovească – și a-și aminti că nu trăiește într-un container. Casca pe care o poartă îl protejează de comunicare, iar muzica îl pune în comuniune cu lumea. Atunci cînd își scoate casca, citește cu mare caznă și cuvinte șovăitoare, prin contrast cu avîntul și importanța limbajului lucrărilor sale a căror ediție completă cuprinde patru volume.

Lenin, walkman-ul

Lenin, călătorul¹, trăiește în lume. E peste tot acasă. De aceea el își poate întrerupe oricînd călătoria, stînd înlăuntru ca Gilbert și George, sau rămînînd pe poziție ca Duane Hanson și, dacă ar trebui, poate să stea chiar pe un soclu în mijlocul unei piețe goale. Căruciorul cu roți nu mai este un cărucior de cumpărături, cu care își va lua din Vest ceea ce nu se găsește în Est. Nici nu mai are nevoie de el. Ceea ce are nevoie poartă cu sine. Stă relaxat, suficient lui însuși și conștient de sine, stă drept și fără nici o grijă, fără minie și fără invidie, deasupra tuturor celor din locuințele-cutie, eliberat de pesimismul cultural sau de disprețul tehnicii. Sărăcia nu-l poate atinge căci e bogat: el trăiește în lume. El știe că deasupra sa e cerul înstelat și se bucură de tufșurile crescute neglijent la marginea pieței. Chiar din suprafața goală, din stiva de containere e capabil să abstragă frumusețea în solitudinea în care trăiește. și deci poate să facă din inexistența dorințelor sale începutul unei nemăsurate necesități: cutiile în căruciorul său se pot multiplica și crește, aliniindu-se fără de sfîrșit ca dungile marchizei lui Buren. Comicul proiecției lui Krystof Wodiczko stă în amestecul stilistic. El pune dungile unui sweatshirt capitalist-romantic pe o figură socialist-clasică. Arabescul romantic e simplificat înspre nonfinitul, neînchiderea dungilor paralele, iar infinitatea vorbește doar prin decupajul fotografic al stivuirii containerelor. Containerul, cutia de carton stă pe pămîntul gol ca mărturie a unei naturi fără de divinitate, în schimb interioritatea romantică stă în echivalența și ambivalența declarată a normării formei. Krystof Wodiczko iluminează monumentul lui Lenin ca într-o proiecție onirică nocturnă a locuitorilor din blocuri, un moment sentimental dinlăuntru containerelor de locuit, care datorită pierderii irecuperabile a revoluționarilor severi, a conducătorilor de stat, se mulțumesc cu imaginea amăgitoare a bătîrului, naivului, înțeleptului călător. Ca un tragic cor antic, blocurile îi jlesc pe eroii socialismului zdrobiți de furia istoriei. E un surogat prin care își suportă orice destin: prizonierat, decădere, dispariție în interiorul cutiilor și containerelor. Iar dionisiaca îngrămădire a containerelor e exorcizată în apolinica masă a cutiilor de carton și de sweatshirt-uri. Lenin a răbdat destul pe avanpostul său înalt, el a coborît ca un *clochard* în canalele subterane și asemeni lui Oedip la Kolonos și-a luat lumina ochilor pentru păcatele sale, devenînd clarvăzător ca oarba avangardă de odinioară.

Filosofii poartă cu plăcere cămăși bicolore, dungate antinomic în două concepte contrastante ca frumusețe și sublim, clasic și romantic, naiv și sentimental. Pe de o parte – adeseori plasate într-un inaccesibil trecut – naturalitate, simplitate, măsură, cumpătare, atitudine, reținerne, iar pe de altă parte

o riscantă exagerare, premeditată incompatibilitate, complexitate launtrică, fragmentară inutilitate, nelimitat exces, stivă de containere. Dungile ce se întretaie ilustrează careuri: măsură și exces, simplitate și complexitate, modestie și inutilitate. Vechiului filosof îi era ușor să se tempereze. El trăia în preaplînul lumii. Aproape toate erau la locul lor, nimic nu trebuia aranjat și recreat. Atunci însă cînd nimic nu mai e la locul său și toate trebuie aranjate și recreate, lumea se preschimbă într-o rețea de transport, într-o piață-depozit de recipiente. Cînd ești la strîmtoare te încolțește gîndul să fugi dîncolo, în libertate.

Domnul Lenin și-a luat pe deasupra un pulover nou, el vrea acum să stea în apartamentul său de două camere, vrea să meargă cu mașina. Cu toate acestea lumea abundenței nu e niciodată aiurea. Precaut, el se înversunează să fie prezent în vise și pungi de plastic.

Atunci cînd se crapă de ziuă, proiecția lui Wodiczko păleşte. Ea pleacă delicat cu tot cu Leninul lui Tolski. Dispare orice culoare, orice colaj. Mai strălucește ca o slabă lumină, aproape nimic, care înseminează omul sever. Un pic de lumină colorată în noapte, îl salvează încă de prăbușirea ce stă să vină. Căci atunci cînd monumentul va fi demontat, omul cu sweatshirt va fi fost de mult plecat. Rămîn în urmă nu numai blocurile-turn și piața goală, dar și nepotolitul dor de libertate din strînsoarea recipientelor și de dreptate în nemăsurata acumulare de energie, bani, informație și de gunoi în tot mai puținele locuri de depozitare. Ar trebui oare, ca filosoful să se întoarcă la postul său?

Filosoful modern caută a deveni, cu un minimum de metafizică, un ascet cinic, care adună și administrează sfărîmăturile, inutile acum, ale vechiului. El le împachetează dimpreună cu metafizica într-o pungă de plastic și le leagă împreună. Spiritul său poate, cu toate acestea, să evadeze altundeva, în artă, spre a crește liber. Cum ar putea să se restrîngă la ceea ce e important, cînd nu știe, nici măcar, ce este el? Pentru orice eventualitate el împachetează și *asta* și *cealaltă* și le ia cu el. De acum bagajul de abia se mai închide și asta merge tot așa. Nu numai bagajele se îngreunează dar și cei care le poartă. Domnia rațiunii trebuie să țină seama și de slăbiciunea ei, de natura contradictorie a omului: a fi în sine și în afara sinelui, singuratic și sociabil, fără de măsură și modest, crud și plin de compasiune, șovăielnic și hotărît și așa mai departe, mereu unic în multiplicitate. Echilibrarea labilă a acestor forțe îl duce pe om cu ușurință în afara stabilității. De aceea imobilitatea epocală îi sună bine doar în frînturi de o clipită nu și în durata ei. Doar fiind în mișcare se poate opri într-un șovăielnic echilibru de moment și poate dăinui numai cu jumătate de măsură. Și dacă va fi osîndit la stabilitatea unui pedestal, își va lua acolo și pungile de plastic. Odată cu arta, filosoful coboară de pe pedestal. Artă și-a imaginat salvarea în însăși lipsa de salvare. Dar și ea e cu adevărat în dificultate. Multimea, totalitatea, a ajuns din urmă, a înghițit avangarda. Artă va fi consumată ca produs de masă. Cultul star-ului și prețurile exorbitante nu-i pot opri degradarea. Ele sînt emanația ei. Artă amenință să dispară în inflația de artă. Ea se mai poate salva, probabil, cu niște cutii de carton sub alte etichete. Pesimism nocturn. În noapte, citeodată arta și filosofia se izbesc una de cealaltă: montaj, mixaj. Alteori își aruncă una alteia insulte, proiecții peste proiecții, mai întotdeauna din neînțelegere, dar revelatorii.

Traducere de Pavel Pușcaș

Note
* subtitlurile aparțin redacției
1 autorul utilizează aici termenul filosofic al scepticilor din elina clasică <i>ἐποχέ</i> , derivat din verbul <i>ἐποχέλλο</i> , (cu sensul: <i>a trage la mal, a opri, a eșua o navă</i>); este posibilă referința și la verbul <i>ἐποχομαι</i> – <i>ἐτοιχίζομαι</i> , (<i>a merge spre...</i> , <i>a se apropia de...</i>) ce are multe alte sensuri colaterale sau contextuale echivalînd și termenul în cauză. [n. t.]
2 a se vedea maximala autoritate, între ierarhii creștinismului timpuriu bizantin, a Sf. Iosif Stilpnicul. [n. t.]
3 polisemică utilizare a termenului <i>walkman</i> ; în engleză <i>calător</i> dar și aparatul portabil de ascultare. [n. t.]

Vladimir Bulat

Cum e posibilă arta contemporană în Moldova?

O privire de ansamblu asupra artei plastice din ultimii 2–3 ani, mă obligă să constat că există cu adevărat o artă înnoitoare, dar constatarea aceasta nu mă absolvă de necesitatea de a răspunde cum a fost posibilă apariția acesteia. Nu cred că deține cineva rețeta (sau definiția) felului în care poate fi demonstrat *noul* în artă – poate fi doar atestat. Pentru a face funcțională discuția de față, voi încadra producția plastică contemporană de la Chișinău sub tutela sintagmei „noua sensibilitate”. Tipul acesta de demers plastic nu are girul recunoașterii critice, nici al celei publice, el reprezintă, prin urmare, o identitate artistică alternativă. Ea s-ar putea defini prin sintagma „deuxieme place publique”¹.

E de spus din capul locului, schimbarea profundă ce s-a produs în interiorul sistemului artistic se datorează unui debit substanțial, financiar și logistic, venit din exterior. Implozia colosului colonial sovietic a favorizat extinderea „noii ordini mondiale”. Fenomenul globalizării, implementat deopotrivă cu valorile „societății deschise”, este una dintre fațetele acesteia. În chip logic, cultura a suferit și ea influențe notabile, structurale, definitorii. Întregul organism cultural își modifică metabolismul; polii de interes se multiplică. Agregarea breslei – de altă dată – este resimțită tot mai acut ca o cauză pierdută, retardată. Spiritul de grup capătă dimensiunile unui for interior individual, iar „planul colectiv cincinal” se substituie prin spectaculoase „mitologii personale” și „istorii individuale”.

Apariția cîtorva galerii private face ca sistemul artelor vizuale să aibă mai mulți poli, slăbind astfel, în chip simțitor, hegemonia și autosuficiența UAP. Spațiile de expunere nou apărute sînt axate pe comercializarea operei de artă, contribuind la articularea treptată a pieței artistice (o altă dimensiune a procesului general de globalizare). Galerile: „L”, „Coral”, „Alexander” au un caracter pur comercial, fără vreun program estetic și fără pretenția de a promova, din acest punct de vedere, nume noi de artiști. Poate doar galeria „AORTA” (coordonată de Irina Grabovan, care de mai multă vreme cultivă publicistica de artă) își propune să funcționeze ca un „recipient” pentru arta contemporană – un spațiu semi-*underground* ce găzduiește creația artiștilor autohtoni, cît și ale celor din străinătate. Schimbarea de paradigmă ce se produce actualmente la Chișinău, în materie de expresie și gîndire plastică, oferă șanse reale anume acestei galerii să devină un avanpost al menținerii în stare activă și ofensivă a „noii sensibilități”.

O alternativă puternică se constituie cu greu, și asta cu atît mai dificil cu cît, la momentul actual, aceasta intenționează să funcționeze ca opoziție la activitatea (amorțită) a Centrului Soros pentru Artă Contemporană – uzurpîndu-i monopolul, aproape exclusiv, asupra creației tinerei generații. O dată cu sistarea expozițiilor *anuale* ale CSAC numărul artiștilor ce *gravitează* în jurul instituției a scăzut simțitor. Este un moment în care însăși existența ei ridică serioase semne de mirare. Altfel spus, CSAC și-a îndeplinit scopul pentru care fusese creat – să formeze un nou sistem artistic, prin stimularea și susținerea tuturor formelor de artă alternativă. Ecuția „oficial” versus „neoficial” este deja pe linie moartă, totalmente irelevantă. Platforma ideologică de demontare a vechiului sistem plastic cam bate pasul pe loc. A sosit vremea unor serioase reformulări și regîndiri teoretice. Calea apofatică de analiză pare cea mai potrivită pentru a vedea ce este, și mai ales, ce *nu* este „noua sensibilitate”. Marea noutate a artistului tînr de astăzi se definește prin faptul că *nu* ține morțiș să staționeze o viață în această postură, că arta lui este doar o ocupație pasager/ocazională.

Mijloacele plastice nu sînt doar niște instrumente adiacente (și inocente) în calea articulării mesajului, ci ele însele devin emițătoare de semnificații, prilejuri de meditație (festivalul de *performance* „Surîsul Giocondei” (1998) a pus temelia unei noi epoci, pluridisciplinaritatea a „mușcat” o halcă importantă din tortul artei contemporane), glosează spre alte tărîmuri și definiții. Dimensiunea „postutopică” a artei poststaliniste, prezentă în discursul plastic în majoritatea statelor ex-URSS, și despre care a vorbit pe larg Boris Groys, poate fi decelat și la unii artiști de la Chișinău (Mark Verlan, Violeta Zabulica, Valentina Bobkova, Era Freudson, Valentin Guțu), într-o manieră mai mult sau mai puțin explicită.

Tendința de a spulbera granițele dintre cultura „înaltă” și cea „joasă”, precum și utilizarea pe larg a unor materiale neconvenționale, face parte și ea din aceeași panoplie



Mark Verlan, Pavel Brăila
Mușuroi de furnici, performance, 1996

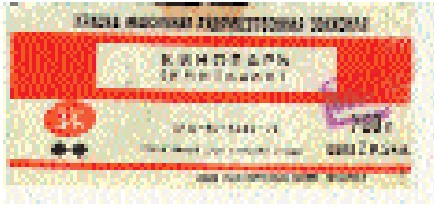


Vasile Rață
Curse, instalație video, 1998

a „noii sensibilități”. Comunitatea artistică se adună acum în *cluburi*; cel care funcționează pe lângă CSAC, deosebit de activ odinioară, are darul să adune reprezentanți din diverse generații pentru un real dialog asupra stării de lucruri din arta actuală. Proiecțiile de diapozitive și filme video, seminariile susținute de artiști și de teoreticieni, dezbatereile, contribuie la procesul de depășire a decalajului de informare – resimțit ca frustrant și nociv.

Interesant este de urmărit modul în care imaginea, calitatea și mai ales funcția acesteia au evoluat în ultima vreme. „Terorismul materialist” a determinat imaginea să „identifice realul cu materialul” (Jean Borella), astfel încît „substanța” acesteia să rămînă la nivelul epidermic al lucrurilor. Altfel spus, mesajul unei opere de artă se lega printr-un legămint durabil de suprafața panoului-receptacol. Nu făcea (nici nu-i era îngăduită) vreo aluzie la un „dincolo” al ecranului pictat. Astăzi lucrurile se prezintă de o cu totul altă manieră, opera de artă – cel puțin în arealul la care mă refer – „devine instrument și spațiu de manifestare al revoltei”², cu o întîrziere nefirească de mai multe decenii după „revoltele” furibunde din zorii veacului³. S-a spus, *noul* în artă se folosește pe larg de materiale din viața cotidiană, din exteriorul ariei culturale; adică tot ce este straniu, banal, exotic, respingător, vulgar, accidental, lipsit de valoare estetică, adică tot ceea ce în acest moment nu se încadrează în „canonul cultural”, în sistemul de valori general acceptate. Materialul extras din contextul său obișnuit este, prin urmare, prelucrat, stilizat, estetizat, astfel încît acesta să ajungă să corespundă, prin adaptare, acestui canon cultural, aflat în fruntea puterii estetice. Boris Groys vorbește⁴ despre două tipuri de adaptare la modelele culturale existente. Primul poate corespunde unei adaptări *pozitive* la tradiție. Celălalt model se caracterizează prin faptul că materialul nou să fie curățat de orice fel de trimeri la tradiție, mai mult este pus în contrast cu aceasta – în acest din urmă caz, se vorbește despre o adaptare *negativă* la tradiție.

Consider că adaptarea negativă este caracteristică pentru culturile supuse în permanență perturbărilor, coliziunilor, metamorfozelor prea violente, rupturilor de paradigme. Or, în spațiul cultural dintre Prut și Nistru aceste fenomene s-au produs în mod curent, de-a lungul întregului veac, îndeosebi în a doua sa jumătate. Înlănțuirea aceasta de *rupturi* întregeste portretul unui fenomen artistic care nu avut niciodată o identitate bine definită, nici definitiv închegată. Fizionomia sa s-a arătat mereu marcată de fantasme ideologice, fluctuații, de „începuturi” promițătoare, de intenționalități întrerupte. Nu s-au produs încă, aici, sinteze și limpeziri culturale. Au lipsit fenomenele intelectuale, nu și personalitățile. Acestea s-au comportat donquijotesc — fără susțineri publice, fără solidarități de grup. Într-un mediu în care conștiința civică și capitalul social erau aproape anulate, conștiința culturală și-a resimțit în permanentă limitele, frustrările, carențele, ruperea de context. Evadarea acesteia în esteticul pur rămînea singura oază a rațiunii de a exista, de a-și păstra nealterată definitiv identitatea, precum și impulsul dinamic de a produce bunuri simbolice. Acestei stări de fapt îi lipsea cu desăvîrșire, însă, puterea de sinteză, impulsul originalității, precum și raportul cu transcendența.



în această perspectivă își găsește o explicație dorința unor artiști de a reface trasee și tendințe care avuseseră deja loc în arta acestui veac. Proiectul „Chinovar-imitație”, lansat de Lucia Macari și Lilia Dragnev, își propune să aducă în spațiul autohton cîteva dintre marile *modele* ce au marcat conștiința artistică. Acest gest, tautologic prin excelență, are totuși semnificația unui semn dătător de speranțe: *un fel de urcare spre „izvoare”, spre taințele arhetipurilor*. O recuperare a unui timp mort, o aneantizare a „noptii totalitare” care a sistat definitiv fluxul comunicării artistice. Manifestarea aceasta pe termen lung, deschisă oricăror propuneri, are și sensuri propedeutice. Asta într-o vreme în care arta secolului XX rămîne în continuare o mare absentă din disciplinele învățămîntului artistic superior. La urma urmelor, *problema unei școli de artă*, care constituie un fundament – un orizont de așteptare, deocamdată – al tuturor dezbatelor actuale și ulterioare, este cea care va configura fizionomia cîmpului artistic în viitorul imediat următor. Un volum ca acela scris de Thierry de Duve *Faire école* (1992) poate sugera „rețete” metodologice pentru demararea unor astfel de clarificări și limpeziri teoretice.

Poate deloc întîmplător, prima lucrare a proiectului “Chinovar – imitație” îl reproduce pe Marcel Duchamp după fotografia lui Man Ray, în care părintele esteticii *ready made* apare travestit în postura lui Rose Selavy. Locul lui Duchamp în „înscenarea” semnată de cuplul Macari & Dragnev, intitulată „Papirosa Selavy” (un joc de cuvinte: *papirosa* în rusă = țigaretă, deci – țigaretă este viață), este ocupat de artistul american Breadley Adams. Dincolo de asemănarea dintre prototipul originalului și a sosiei, cei doi sînt născuți în aceiași zi.

Sculptorul Ștefan Rusu – în cadrul aceluiași proiect – își propune să re-modeleze o colecție de sculpturi dintre cele mai cunoscute (Brâncuși, Giacometti, Miró, Tinguely), dar într-o cheie critic-ironică, dintr-un material (ambalaj formal) dinamic-variabil-gonflabil. Este o aluzie directă la fluctuația și supradimensionarea unor valori din sistemul artistic al zilelor noastre.

Arta contemporană în Moldova privește, acum, mai degrabă înapoi, dar cu un ochi rece, critic, retrospectiv. Ea se afirmă prin negație, pentru a putea percepe și a desluși mai limpede „*rezonanțele ready made*”-ului (un alt titlu



Lilia Dragnev & Lucia Macari
Papirosa Selavy, Bradley Adams în haina RoseSelavy, 1999 • foto: Oleg Caneev

important al lui Thierry de Duve). Poate, pentru a înțelege mai bine necesitățile și sensul prezentului este uneori utilă aplecarea asupra tradiției clasice?

Arta din Moldova a reușit să-și definească un *eidos* plastic, încă fluid, dar distinct și recognoscibil – o sinteză extrem de specială dintre postmodernismul occidental și postutopismul și neo-conceptualismul rus.

Un idiom particular, original, prolific. Bref: Chișinăul poate impune pe harta artistică a Estului european un „dialect plastic” generat de acest *topos*.

Note

¹ Prin această vocabulă se consemna, în epoca comunistă, existența unei culturi și a unor instituții alternative, paralele cu infrastructurile culturale oficiale. Fiind vorba despre un areal cultural care funcționa mai degrabă în centrul Europei, decît în spațiul de care vorbesc, am adoptat această formulă pentru a arăta că ceea ce în alte părți fusese posibil altădată, în deceniile trecute, la noi, „un spațiu public secund” se înfirpă anevoie abia acum. Vezi, pentru această problematică, interviul dintre Catherine Millet și Lóránd Hegyi, *Mitteleuropa, 1949–1999* (interviuu prilejuit de expoziția *Aspects/Positions, 50 Years of Central European Art*, Museum Moderner Kunst, Wien), in: „Art press”, nr. 253, pp. 16-23.

² Jean Borella, *Criza simbolismului religios*, Iași, 1995, pag.199.

³ Fără a intra în detalii de ordin istoric, mă rezum la a spune că avangarda istorică a avut adepții săi și în acest areal cultural – dată fiind frecvența călătoriilor pe care le-au întreprins (cu ocazia studiilor, în special) unii dintre ei prin marile metropole ale Europei începutului de veac (Paris, München, Sankt-Petersburg, Berlin).

⁴ Boris Groys, *O novom*, în volumul: *Utopia i obmen*, Moscova, 1993, pag. 116–117.

Jean-Luc Nancy

IMAGINEA – DISTINCTUL*

Imaginea este întotdeauna sacră, dacă ținem să folosim acest termen care se pretează la confuzie (dar pe care îl voi folosi în primul rînd, și provizoriu, ca un termen regulator pentru a pune gîndirea în mers). Într-adevăr, sensul „sacrului” nu încetează să fie confundat cu cel al „religiosului”. Dar religia este respectarea unui rit care formează și care menține o legătură (cu celelalte sau cu sine însuși, cu natura sau cu supranaturalul). Ea nu este, din sine, ordonată sacrului. (Ea nu este ordonată nici credinței, care este o altă categorie.)

Sacrul, în schimb, semnifică separatul, ceea ce e ținut la distanță, despărțitul. Într-un sens, religia și sacrul se opun deci, precum legătura ce se opune rupturii. În alt sens, fără îndoială, religia poate fi reprezentată ca făcînd legătura cu sacrul separat. Dar într-un alt sens, sacrul nu este ceea ce este decît prin separația sa, și nu există legătură cu el. El este ceea ce de la sine rămîne la distanță, în îndepărtare, și cu care nu se face legătură (sau doar o legătură foarte paradoxală). El este ceea ce nu poate fi atins (sau poate, dar numai cu o atingere fără contact). Pentru a ieși din confuzie, îl voi numi *distinctul*.

Ceea ce vrea să facă legătura cu sacrul este sacrificiul, care de fapt aparține religiei, sub o formă sau alta. Religia încetează acolo unde încetează sacrificiul. Acolo, dimpotrivă, începe distincția și menținerea distanței și a distincției „sacre”. Poate că acolo a început dintotdeauna arta, nu în religie (că a fost sau nu asociată acesteia), ci la distanță.

Distinctul, după etimologia sa, e ceea ce e separat prin semne (cuvîntul trimite la *stigma*, însemnat cu fierul, înțepat, tăiat, tatuat): ceva pe care o trăsătură îl retrace sau îl ține la distanță, marcîndu-l astfel cu această retragere. Nu-l putem atinge acolo: nu pentru că nu am avea dreptul și nici pentru că nu am avea mijloacele s-o facem, ci pentru că trăsătura distinctivă separă ceea ce nu mai este de ordinul atingerii, nu chiar ceva ce nu poate fi atins, așadar, ci mai degrabă un impalpabil. Dar acest impalpabil se dă sub trăsătura și prin trăsătura distanței sale, prin această distragere care îl îndepărtează. (Prin urmare, întrebarea mea primă și ultimă va fi: nu este oare întotdeauna o asemenea trăsătură distinctivă preocuparea artei?)

Distinctul e la depărtare, el e opusul apropiatului. Ceea ce nu e apropiat poate fi departe în două feluri: departe de contact sau departe de identitate. Distinctul este distinct în două feluri: el nu atinge și nu este asemănător. Așa este imaginea: ea trebuie să fie detașată, pusă în afară și în fața ochilor (ea e deci inseparabilă de un chip ascuns, de care nu se dezlipește: fața întunecată a tabloului, subfața lui, chiar trama lui sau suportul lui) și trebuie să fie diferită de lucru. Imaginea e un lucru care nu e lucrul: ea se distinge de acesta în chip esențial.

Dar ceea ce se distinge în chip esențial de lucru este și forța, sau energia, presiunea, intensitatea. „Sacrul” a fost întotdeauna o forță, chiar o violență. Ceea ce trebuie să surprindem e modul în care forța și imaginea aparțin una celeilalte în aceeași distincție. Modul în care imaginea se dă printr-o trăsătură distinctivă (orice imagine se declară sau se indică imagine într-un fel sau altul), și ceea ce dă ea astfel este mai întii o forță, o intensitate, care este înainte de toate forța însăși a distincției sale.

Distinctul se ține la distanța de lumea lucrurilor ca lumea a disponibilității. În această lume, lucrurile sînt disponibile deopotrivă pentru folosință și în funcție de manifestarea lor. Ceea ce se retrage din această lume nu este de nici un folos, sau de un cu totul alt folos, și nu se prezintă în manifestare (o forță nu este o formă: mai e vorba atunci de a sesiza prin ce anume imaginea nu este o formă și nu este formală). Ceea ce nu se arată dar care se ascamănă în sine, forța încordată dincoace și dincolo de forme, dar nu ca o altă formă obscură: ci ca un altul al formelor. E intimul și pasiunea lui, distinct de orice reprezentare. E vorba de a surprinde pasiunea imaginii, puterea stigmatului său sau cea a distracției sale (de aici, fără îndoială, toată ambiguitatea și ambivalența atașată imaginilor, considerate cînd frivole, cînd sfinite în întreaga noastră cultură, și nu numai în religii).

Distincția distinctului este deci îndepărtarea lui: tensiunea sa este păstrarea unei distanțe și în același timp depășirea ei. În lexical religios al sacrului, această depășire constituia sacrificiul sau transgresiunea: așa cum am spus deja, sacrificiul este transgresiunea legitimată. El constă în a face sacru (a consacra), adică a face ceea ce, de drept, nu poate fi făcut (ceea ce nu poate decît să vină din altă parte, din fondul retragerii).

Dar distincția imaginii – semănînd mult cu sacrificiul – nu este propriu-zis sacrificială. Ea nu legitimează și nu transgresează: ea depășește distanța retragerii menținînd-o în același timp prin marca sa de imagine. Sau mai curînd: prin marca însăși ce este, ea instaurează simultan retragerea și o trecere care totuși nu trece. Esența unei asemenea depășiri ține de faptul că ea nu stabilește o continuitate: ea nu suprimă distincția. O menține făcînd deopotrivă contact: șoc, confruntare, față în față sau îmbrățișare. E mai puțin un transport cit un raport. Distinctul sare peste indistinct și sare în el, dar nu se atașează la el. Imaginea mi se oferă, dar mi se oferă ca imagine (există din nou ambivalența: doar imagine *versus* veritabilă imagine...) În acest fel mi se expune o intimitate: expusă, dar *asa cum este*, cu forța sa încordată, nerelaxată, rezervată, neîmprăștiată. Sacrificiul operează o înălțare, o depășire a profanului în sacru: imaginea, dimpotrivă, se dă într-o deschidere care formează inseparabil prezența sa și distanța sa¹.

Continuitatea nu are loc decît înăuntrul spațiului omogen indistinct al lucrurilor și al operațiilor care le leagă între ele. Distinctul este, din contră, eterogenul, adică dezlănțuitul – ceea nu poate fi înlănțuit². Ceea ce aduce în preajma noastră e chiar dezlănțuirea sa, pe care proximitatea n-o domolește și care rămîne astfel la distanță: exact la această distanță a atingerii, aproape de piele (*à fleur de peau*). El se apropie prin distanță, dar ceea ce aduce el cel mai aproape este distanța (...)

În acest fel exemplar procedează toate portretele, care sînt un fel de imagine a imaginii în general. Dacă un portret nu atinge, el nu este decît o poză de identitate, o sumă de semnalmente, nu o imagine. Ceea ce atinge e ceva dintr-o intimitate care vine la suprafață. Dar portretul nu este aici decît un exemplu. Orice imagine este un „portret”, nu pentru că ar reproduce trăsăturile unei persoane, ci pentru că *trage* (e valoarea semantică etimologică a cuvîntului), *extrage* ceva, o intimitate, o forță³. Și pentru a o extrage, ea o sustrage omogenității, o distrage de la ea, o distinge, o detașează și o proiectează înainte. Ea o aruncă (*jette*) în fața noastră, iar această aruncare (*jet*), această proiecție (*projection*) constituie marca sa, trăsătura sa însăși și stigma sa: traseul său, linia sa, stilul său, incizia și cicatricea sa, semnătura sa, toate acestea deopotrivă.

Imaginea îmi aruncă în față o intimitate care mă atinge în plină intimitate – prin vedere, prin auz sau prin sensul însuși al cuvîntelor. Într-adevăr, imaginea nu este doar vizuală: ea este și muzicală, poetică, ba chiar tactică, olfactivă sau gustativă, kinestezică etc. Acest lexic diferențial e insuficient și nu am suficient timp aici să-l analizez. Imaginea vizuală îndeplinește cu siguranță un rol de model, iar asta din motive precise care se vor degaja neîndoielnic mai tirziu. Pentru moment, voi da aici doar exemplul unei imagini literare, ale cărei resurse vizuale sînt evidente, dar care nu e mai puțin faptul unei scriături:

„*Ușa casei avocatului Royall, situată la capătul singurei străzi din satul North Domer, tocmai se deschise. O fată se ivi și se opri o clipă în prag.*

Din cerul primăvăric și diafan, o lumină argintie se revărsa peste acoperișurile satului, peste tufele de zădă și peste cîmpurile dimprejur. Deasupra dealurilor plteaua nori albi și pufoși, ale căror umbre zburdau peste cîmpuri minate de o blîndă adiere...”⁴

Astfel surprinsă în cadrul unei uși deschise către intimitatea unei case, o fată căreia nu-i vedem decît tinerețea, expune deja iminența – „o clipă” suspendată – a unei istorii și a unei întîlniri neștiute, a vreunui șoc fericit sau dureros: ea îl expune în lumina venită din cer, iar acest cer oferă cadrul larg și „diafan”, nemărginit, în care se decupează cadrele succesive ale unei străzi, ale unei case și ale unei uși. E vorba aici mai puțin de imaginea pe care ne-o putem imagina (cea pe care fiecare cititor și-o formează și o forjează în felul său și după modelele sale): e vorba de o funcție de imagine, lumină și raport precis cu umbra, încadrare și detașare, ieșire dintr-o intensitate și atingere a unei intensități.

E vorba de asta: odată cu „fata” (al cărei nume el însuși este o intensitate) „apare” o întreagă lume, care, și ea, „se oprește în prag” – în pragul romanului, pe semnul inițial al scrierii sale – sau care ne oprește în pragul său, pe linia însăși care desparte inafara și înăuntrul, lumina și umbra, viața și arta, al căror partaj e trasat instantaneu tocmai de ceea ce (distincția) ne face să-l depășim fără să-l abolim: o lume în care intrăm rămînînd în același timp în fața ei, și care se oferă astfel în chip deplin drept ceea ce este, o *lume*, adică o totalitate indefinită de sens (și nu un simplu mediu înconjurător).

Dacă e cu putință ca aceeași trăsătură, aceeași distincție, să separe și să facă să comunice (comunicînd astfel separația însăși...), e pentru că trăsătura imaginii (traseul său, forma sa) este ea însăși [ceva din] forța sa intimă: căci această forță intimă, imaginea n-o „reprezintă”, ci este ea, o activează, o trage și o retrage, o extrage reținînd-o deopotrivă, și prin ea ajunge să ne atingă⁵.

Imaginea vine întotdeauna din cer – nu din cerurile (*cieux*) religioase, ci din țările (*ciels*) proprii picturii: nu *heaven* în sensul său religios, ci *heaven* ca și *sky*, *firmamentum* latin, boltă neclintită de care sînt agățate stelele, și care le răspîndește strălucirea (îndărătul boltei se află zeei lui Epicur – tot el – indiferenți și insensibili, chiar față de ei înșiși, fără imagini deci și privați de sens.)

Cerul pictorialuî reține în el sacrul cerului prin aceea că este prin excelență distinctul și separatul: cerul este separatul, el este înainte de toate, în anticele cosmogonii, ceea ce un zeu sau o forță mai îndepărtată decît zeei separă de pămînt:

„Cînd Cerul fu despărțit de Pămînt
— Strîns ținîndu-se laolaltă pînă atunci —
Și cînd zeitele-mamă se iviră”⁶

Înainte de cer și de pămînt, cînd totul se ține laolaltă, nu există nimic distinct. Cerul este distinsul prin esență și prin esență el se distinge de pămîntul pe care îl pune în lumină. De asemenea, este el însuși distincția și distanța: limpezimea nesfîrșită, îndepărtată și apropiată deopotrivă, sursa luminii pe care nimic n-o luminează la rîndul său (*lux*), dar prin care totul este luminat și totul intră în distincție, care este la rîndul său distincția umbrei și



a luminii (*lumen*), prin care un lucru poate străluci și își poate căpăta splendoarea (*splendor*), adică adevărul său. Distinctul se distinge: el se pune la distanță, marchează așadar această distanță și o face astfel remarcată – *el se face remarcat*. El atrage deci atenția: în retragerea sa și din această retragere, există o atragere și o atracție. Imaginea este dorită sau nu este imagine (ci cromo, ornament, viziune sau reprezentare: cu toate acestea, nu e așa de ușor, cum ar vrea unii, să se facă diferența între atracția dorinței și racolajul spectacularului...).

Imaginea vine din cer: ea nu coboară de acolo, ci de acolo provine, e de esență celestă și conține cerul în ea. Orice imagine își are cerul său, fie el reprezentat ca un exterior al imaginii sau nu: el îi oferă lumina sa, dar lumina unei imagini vine din imaginea însăși. Imaginea este astfel cerul detașat pentru el însuși, venind cu toată forța lui să umple orizontul, dar și să-l înalțe sau să-l străpungă, să-l ridice la puterea infinită. Imaginea care-l conține se revarsă și se răspindește în el, precum rezonanțele unui acord, precum haloul unei picturi.



Nu e nevoie pentru asta de nici un loc și de nici o slujbă consacrată, de nici o *aura* magică atribuită imaginii. (Am mai putea spune: imaginea care este propriul său cer este cerul pe pământ și ca pământ – sau deschiderea cerului în pământ (adică, din nou, o lume), și de aceea imaginea este în mod necesar nereligioasă, căci ea nu leagă pământul de cer, ci îl scoate pe acesta din pământ. Asta e adevărat pentru orice imagine, inclusiv cu subiect religios, numai dacă religiozitatea subiectului nu degradează sau nu zdrobeste imaginea, așa cum se întâmplă în habotniciile tuturor religilor.)

Forța celestă – forța care este cerul, adică lumina care distinge, care face distinct – e cea a pasiunii al cărei transport imediat este imaginea. În ea se *exprimă* intîmul: dar această expresie trebuie înțeleasă în sensul cel mai literal cu putință. Nu e traducerea unei stări sufletești: sufletul însuși se strînge și se sprijină pe imagine, sau mai degrabă imaginea este această presiune, această însuflețire și această emoție. Ea nu-i dă semnificația: astfel, ea nu are nici un obiect (sau „subiect”, ca atunci cînd spunem subiectul unui tablou), tot așa cum e lipsită de intenție. Ea nu este deci o reprezentare, ci o amprentă a intîmului și a pasiunii sale (a mișcării sale, a agitației sale, a tensiunii și pasivității sale). Nu e o amprentă în sensul unui tip sau al unei scheme stabile, fixe^e. E mai degrabă mișcarea amprentei, atingerea care marchează suprafața, ridicarea și străpungerea acesteia, a substanței sale (pinză, hîrtie, cupru, pastă, argilă, pigment, peliculă, piele), impregnarea sau infuzarea sa, înfundarea sau desfundarea în ea a apăsării. Amprenta este în același timp receptivitatea unui suport inform și activitatea unei forme: forța sa este amestecul celor două.

Imaginea mă atinge și astfel atins și atras de ea, în ea, mă amestec cu ea. Nu există imagine fără ca să fiu eu însumi după imaginea sa, fără a trece totuși în ea, oricît de puțin aș privi-o, adică oricît de puțină atenție i-aș accorda.

Imaginea este separată în două feluri simultane. Ea este detașată de un fond și este decupată într-un fond. Ea este dezlipită și decupată. Dezlipirea o desprinde și o aduce în față: ea face din imagine un „dinainte”, o față, acolo unde fondul rămînea fără față și fără suprafață. Decupajul face margini, în care imaginea se încadrează: este un *templum* trasat pe cer de către augurii romani. E spațiul sacralui, sau mai degrabă sacrul ca spațiere care distinge⁸. În această dublă operație, fondul dispare. El dispare în esența sa de fond, care este aceea de a nu apărea. Putem spune deci că apare drept ceea

ce este doar dispărînd. Dispărînd ca fond, el trece integral în imagine. El nu apare cu toate acestea, iar imaginea nu este manifestarea sa, nici fenomenul său. El este forța imaginii, cerul său și umbra sa. Această forță se presează „în fondul” imaginii sau mai degrabă ea este presiunea pe care fondul o exercită pe suprafață – adică sub ea, în acest impalpabil non-loc care nu este pur și simplu „suportul”, ci *reversul* imaginii. Acesta nu este un „revers al medaliei” (o altă față, dezamăgitoare), ci sensul insensibil („inteligibil”) *simțit* ca *atare* chiar prin imagine.

Imaginea strînge laolaltă forța și cerul cu lucrul însuși. Ea este unitatea intimă a acestei asamblări. Ea nu este nici lucrul, nici imitarea lucrului (și este cu atît mai puțin cu cît, așa cum am spus deja, ea nu este neapărat plastică sau vizuală). Ea este asemănarea lucrului, ceea ce este diferit. În asemănarea sa, lucrul este detașat de sine. Ea nu este „lucrul însuși” (sau lucrul „în sine”), ci faptul de a fi „însuși” al lucrului prezent ca atare.

Cu al său celebru „aceasta nu este o pipă”, Magritte nu face decît să enunțe, cel puțin la prima vedere sau la prima lectură⁹, un paradox banal al reprezentării ca imitare. Dar adevărul imaginii este invers. El este mai degrabă precum imaginea pipei însoțită de „aceasta nu este o pipă”, nu pentru a reface același paradox pe dos, ci, dimpotrivă, pentru a afirma că un lucru nu se prezintă decît în măsura în care se aseamănă și spune (mută) despre sine: eu sînt acest lucru. Imaginea este rostirea nelingvistică sau înfățișarea lucrului în acel „însuși” al său: dar acesta nu este numai nespus sau „spus” altfel, el este un alt „însuși” decît cel al limbajului și al conceptului, un „însuși” care nu ține de identificare, nici de semnificație (cea a „unei pipe”, de exemplu), ci care nu se sustine decît din sine în imagine și ca imagine.

Lucrul în imagine este astfel distinct de ființarea sa în sensul de *Vorhanden*^o, de simpla sa prezență în omogenitatea lumii și în înlănțuirea operațiilor naturii sau ale tehnicii. Distincția sa este neasemănarea care sălășluiește în asemănarea sa, care o lucrează și care o tulbură cu impulsul unei spațieri și al unei pasiuni. Ceea ce este distinct de situarea subzistentă (*l’être-là*), este faptul-de-a-fi-imagine: el nu este aici, ci acolo, departe, într-o îndepărtare a cărei „absență” (prin care se dorește adesea caracterizarea imaginii) nu este decît un nume dat în grabă. Absența subiectului imaginat (*image*) nu este nimic altceva decît o prezență intensă, reculată în ea însăși, strîngîndu-se în intensitatea sa. Asemănarea strînge laolaltă în forță și se strînge laolaltă în ea ca forță a *aceluiași* diferind în sine de sine: de aici provine bucuria pe care ea ne-o procură. Astfel, intrăm în contact cu același-ul și cu această putere care afirmă: eu sînt ceea ce sînt, și sînt asta cu mult dincolo sau cu mult dincoace de ceea ce sînt pentru tine, pentru intențiile tale și pentru popririle tale. Intrăm în contact cu intensitatea acestei retrageri sau a acestui exces. Astfel, *mimesis* include în sine o *methexis*, o participare sau o contagiune prin care imaginea ne surprinde.

Ceea ce ne atinge este această potrivire cu sine pe care o aduce asemănarea: ea se aseamănă și astfel *se* strînge laolaltă. Ea este o totalitate care se potrivește. Venind dinaintea noastră, ea merge înăuntru. „Înăuntru” său nu este altul decît „dinainte” sa: conținutul său ontologic este suprafață, expunere, ex-presie. Suprafața, aici, nu este relativă la un spectator din fața ei: ea este locul concentrării în potrivire. De aceea, ea nu are un model, ci modelul său este în ea, el este „ideea” sa ori energia sa. El este o idee care *este* o energie, o presiune, o tracțiune și o atracție a lui același. Nu o „idee” (*idea, eidolon*) care este o formă inteligibilă, ci o forță care forțează forma să intre în contact cu ea însăși. Dacă spectatorul rămîne în fața ei, nu vede decît o disjunctie între asemănare și neasemănare. Dacă intră în potrivire, atunci el intră în imagine, n-o mai privește – deși nu încetează să fie în fața ei. O pătrunde și este pătruns de ea: de ea, de distanța sa și de distincția sa, în același timp.

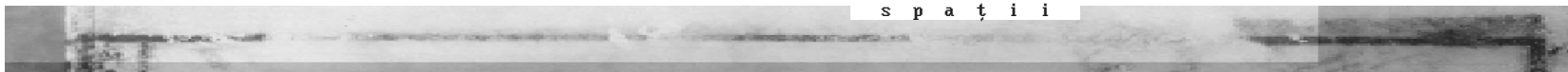
Potrivirea imaginii în sine exclude tocmai conformitatea sa cu un obiect percept, cu un sentiment codat sau cu o funcție definită. Imaginea, dimpotrivă, nu încetează niciodată să se strîngă în sine. De aceea este ea imobilă, staționară în prezența sa, potrivire a unui eveniment și a unei eternități. Imaginea muzicală, coregrafică, cinematografică sau cinetică în general nu e mai puțin imobilă în acest sens: ea este distensiunea unui prezent de intensitate. Și succesiunea este în imagine o simultaneitate. Exemplaritatea domeniului vizual, în privința imaginii, ține de aceea că el e mai întîi domeniul imobilității ca atare: exemplaritatea domeniului audibil ar fi în schimb cea a distensiunii ca atare. Imobilitatea – imutabilitate, impasibilitate – la o extremitate, distensiunea la cealaltă, biruința distanței: cele două extremități ale lui același.

Se spune în franceză: „cuminte ca o imagine””” (*sage comme une image*): dar cumînțenia imaginii, dată e un fel de reținere, e și tensiunea unui elan. Ea este mai întîi oferită și dată spre a fi luată. Seduția imaginilor, erotismul lor nu este altceva decît disponibilitatea de a fi prînte, atînce cu ochii, cu miinile, cu pîntecele sau cu rațiunea, și pătrunse. Și dacă trupul, carnea, a jucat un rol exemplar în pictură, e pentru că ea este spiritul picturii, cu mult dincolo de figurarea nuditaților. Dar a pătrunde imaginea, tot așa precum un trup îndrăgostit, înseamnă a fi pătruns de ea. Privirea se umple de culoare, urechea de sonoritate. Nu există nimic în spirit care să nu fi fost în simțuri: nimic în idee care să nu fi fost în imagine. Devin albastrul din portretul Olgai, disonanța unui acord, saltul unui pas de dans. „Eu”: nu mai e vorba de „eu”. *Cogito* devine *imago*.

Dar orice lucru, de asemenea, în distanța în care se îndepărtează articularea sa pentru a se articula, își părăsește statutul său de lucru și devine o intimitate. El nu mai este maniabil. Nu este nici corp, nici nealtă, nici zeu. El este în afara lumii, fiind în sine intensitatea unei concentrări de lume. El mai este și în afara limbajului, fiind în sine reunirea unui sens fără semnificație. Imaginea suspendă cursul lumii și al sensului – al sensului ca și curs al sensului (sens în discours, sens care are curs...). dar ea afirmă și mai tare un *sens* (decî un „insensibil”) *prin chiar* ceea ce face simțit (pe ea însăși). Există în imagine, care este totuși fără „înăuntru”, un sens nesemnificat dar nu insignifiant, tot atît de sigur precum forța sa (forma sa).

Nici lume, nici limbaj, am putea spune că imaginea este „prezența reală”, dacă vrem să ne amintim de valoarea creștină” a acestei expresii: numai că „prezența reală” nu este prezența obișnuită a realului despre care e vorba: nu e zeul prezent în lume, ea și cum s-ar afla acolo. Această prezență este o intimitate sacră pe care un fragment de materie îl destinează absorbției. Ea este prezență reală pentru că este prezență contagioasă, participantă și participată, comunicantă și comunicată în distincția intimității sale.

Tocmai de aceea zeul creștin, și mai mult decît oricare altul zeul catolic, va fi fost zeul morții zeului, zeu care se retrage din orice religie (din orice legătură cu o prezență divină) și care pleacă în propria sa absență, nemaifiind decît pasiunea intîmului și intimitatea pătimirii sau a simțirii: ceea ce dă spre simțire orice lucru ca atare e ceea ce este el, lucrul însuși distins în chiar acest „însuși” al său¹².



Așa stau lucrurile, după o altă exemplaritate, și cu ceea ce se numește „imaginea poetică”. Aceasta nu este decorațiunea furnizată de un joc de analogii, de comparații, de alegorii, de metafore sau de simboluri. Sau, în fiecare din aceste posibilități, ea este altceva decît jocul plăcut al unei deplasări cifrate.

Atunci cînd Rilke scrie:

*Au fond de tout mon cœur phanérogame*³, metafora deopotrivă botanică și sexuală a unei inimi deschise, expunîndu-se, aduce cu ea șocul de sens și de sunet care se produce, și nu fără un surîs, între substantiv și adjectiv: acest șoc comunică greutatea cuvîntului „*phanérogame*”, substanța sa străină atît limbii franceze cît și limbii sentimentelor, o dublă retragere care în același timp dispune „inima” ca plantă sau ca floare, ca planșă botanică. Dar el comunică, de asemenea și în acest fel, vizibilitatea care face în același timp sensul și sunetul cuvîntului, care îi dă relieful unui soi de indecență în forma poetică, în vreme ce prinde în chip discret „*cœur phanérogame*” în ritmul decasilabic a cărui emistih este, într-o referință discretă dar distinctă (cu atît mai distinctă cu cît mai discretă, nesfărmată de un ritm zgomotos) de prozodia franceză la care ajunge poetul german. Imaginea este toate acestea la un loc – cel puțin: ea este în decupajul versului și în dezlipirea de limbă, ea este în suspansul de ritm și de atenție, ea este în acest „*fond*” al cărui „f” revine în „ph”, consonanță redusă, ecou al unui alt vers (altă decasilabă) al aceluiași poem în variantă:

les mots massifs, les mots profonds en or, prin care poezia însăși se face materie a imaginii.

Căci imaginea este întotdeauna materială: ea este materia distinctului, masa și grosimea lui, greutatea lui, marginile și strălucirea lui, timbrul și spectrul lui, pasul lui, aurul lui.

Dar materia este mai întîi mama (*materies* vine din *mater*, este inima arborelui, lemnul dur), iar mama este ceva din care și în care, în același timp, există distincție: în intimitatea sa se separă o altă intimitate și se formează o altă forță, un alt același se detașează de același pentru a fi el însuși. (Tatăl, dimpotrivă, este reper de identificare: figură și nu imagine, el nu are de-a face cu faptul-de-a-fi-sine, ci cu faptul-de-a-fi-cutare-sau-cutare în cursul omogen al identităților.)

Clară și distinctă, imaginea este o evidentă. Ea este evidența distinctului, distincția sa însăși. Nu există imagine decît atunci cînd există această evidență: dacă nu, există decorațiune sau ilustrație, adică suport al unei semnificații. Imaginea trebuie să ajungă la prezența invizibilă a distinctului, la distincția prezenței sale.

Distinctul este invizibil (sacral a fost întotdeauna astfel) pentru că nu aparține domeniului obiectelor, percepției și folosirii lor, ci celui al forțelor, al afectărilor lor și al transmiterilor lor. Imaginea este evidența invizibilului. Ea nu-l face vizibil ca un obiect: ea accede la cunoașterea sa. Cunoașterea evidenței nu este o știință, este cunoașterea unui întreg ca întreg. Dintr-odată, care este chiar unicitatea sa, imaginea livrează o totalitate de sens sau un adevăr (cum vom vrea să spunem). Fiecare imagine este o variație singulară asupra totalității sensului distinct: a sensului pe care nu-l articulează ordinea semnificațiilor. Acest sens este infinit și fiecare variație este ea însăși singular de infinită. Fiecare imagine este un decupaj finit al sensului infinit, care nu e dovedit infinit decît prin acest decupaj, prin trăsătura distincției. Supraabundența imaginilor în multiplicitatea și în istoricitatea artelor răspunde nepuizabilei distincții. Dar de fiecare dată, în același timp, este bucuria sensului, cutremurarea și gustul tensiunii sale: un pic de sens în stare pură, infinit deschis sau infinit pierdut (cum vom vrea să spunem).

Nietzsche spunea că „avem *arta* pentru a *nu ne scufunda din pricina adevărului*”¹⁴. Trebuie să precizăm totuși ca aceasta nu se face fără ca arta să atingă adevărul. Nu e asemeni unei plase sau unui ecran pe care imaginea se ține în fața unui fundal. Nu noi ne scufundăm, ci străfundul urcă la noi în imagine. Dubla separare a imaginii, dezlipirea și decuparea sa, formează deopotrivă o protecție împotriva fondului și o deschidere către el. În realitate, fondul nu este distinct ca fond decît în imagine: fără ea, nu ar exista decît aderență indistinctă. Mai precis: în imagine, fondul se distinge dedublîndu-se el însuși. El este în același timp profunzimea unui posibil naufragiu și suprafața cerului luminos. Imaginea plutește, pînă la urmă, în voia talazurilor, ogîndîndu-se în soare, suspendată peste hăuri, scaldată de mare, dar astfel luminată de chiar ceea ce o amenință și o poartă în același timp. Aceasta este intimitatea, dimpreună amenințătoare și ispititoare dinspre îndepărtarea în care se retrage.

Imaginea tatonează această ambivalență prin care sensul (sau adevărul) se distinge neîncetat de rețeaua legată a semnificațiilor, cu care nu încetează

totuși să intre în contact: fiecare frază formată, fiecare gest împlinit, fiecare intenție, fiecare gînd pune în joc sensul absolut (sau adevărul însuși) care nu încetează pentru asta să se îndepărteze și să lipsească din orice semnificație. Mai mult: fiecare semnificație constituită (bunăoară, această propoziție și acest întreg discurs) formează de asemenea prin ea însăși o marcă distinctivă a pragului dincolo de care sensul (adevărul) lipsește. El nu lipsește în altă parte, ci chiar aici.

Prin asta e arta necesară și nu e un simplu divertisment. Artă remarcă trăsăturile distinctive ale absențării adevărului, prin care el este adevăr în chip absolut. Dar tot prin asta este ea însăși neliniștitoare și poate chiar primejdioasă: și pentru că-și retrage ființa din calea semnificației sau a definiției, dar și pentru că se poate primejdui pe sine și poate distruge în sine imaginile sale care au sîrșit prin a se depune într-un cod semnificant și într-o frumusețe asigurată. De aceea există o istorie a artei, iar înăuntru ei atîtea cutremure: pentru că arta nu poate fi un ritual religios (nici față de sine, nici față de altceva) și pentru că, în schimb, este reluată întotdeauna în distincția a ceea ce rămîne despărțit și ireconciliabil, în expunerea neobosită a intimității mereu dezlegate. Dezlegarea ei, *dezlegatul* său fără sîrșit, și dezlănțuirea sa, e ceea ce precizia imaginii înnoadă și deznoadă de fiecare dată.



Să rămînem la o ultimă imagine¹⁵, care dă glas darului de dragoste și de moarte al unei imagini: „*imaginea zilelor trecute*”, pe care o înfățișează și o cîntă Violetta e cea a tineretii și a dragostei pierdute, dar ea este adevărul lor în același timp veșnic și absent, inalterabil în distincția sa. Dar încă o dată, și în cele din urmă, această imagine nu este alta decît opera însăși care se încheie, muzica ce-a *fost* dragostea și sfîșierea, și care se termină arătîndu-ni-le, infinit de distincte în depărtarea lor.

Traducere de Ciprian Mihali

Note

^{*} O primă versiune a acestui eseu a fost publicată în traducere în cele două cataloage, german și englez, ale expoziției Heaven (comisar, Doreet Le Vitté Harten), de la Kunsthalle din Düsseldorf (vara 1999) și de la Tate Gallery din Liverpool (iarna 1999), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, Germania, 1999.

¹ Raportul dintre imagine și sacrificiu – raport de proximitate divergentă – ar reclama o analiză și mai precisă: îndeosebi în dubla direcție care se indică simultan ca direcție a unui sacrificiu al imaginii, necesară într-o întreagă tradiție religioasă (trebuie să distrugem imaginea și/sau s-o facem total permeabilă la sacru) și ca direcție a unei „imagini sacrificiale”, atunci cînd sacrificiul este el însuși înțeles ca imagine (și nu ca „doar imagine”, ci ca aspectul, specia („sfînteile specii”) sau apariția unei prezențe reale. Cf. JLN, „l’immémorial”, în *Art, mémoire, commémoration*, Școala Națională de Arte din Nancy, Editions Voix, 1999. Dar în a doua direcție, sacrificiul se deconstruiește el însuși, cu tot cu monoteismul. Imagine – și, odată cu ea, arta în general – se află în miezul acestei deconstrucții.

² Gîndirea lui Bataille nici n-a avut un alt centru.

³ Cf. JLN, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

⁴ Edith Warton, *Été*, Paris, 10/18, 1985, rééd.1996, fără numele traducătorului.

⁵ La fel, la Epicur, imaginile lucrurilor – eidola – nu sînt simulacre (în limba lui Lucrețiu) decît în măsura în care sînt și părți ale lucrurilor, ele însele atomi în transport pînă la noi, atingîndu-ne și umplîndu-ne ochii (Cf. Claude Gaudin, *Lucrece, la lecture des choses*, Fougères, Encre Marine, 1999, p. 230).

⁶ Poveste sumeriană și akkadiană a creației, în Jean Bottéro et Samuel Noah Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l’homme*, Paris, Gallimard, 1989, rééd. 1993, p. 503.

⁷ E vorba așadar de a trezi „instabilitatea” pe care „ontotipologia” analizată de Lacoue-Labarthe „fusese însărcinată să o fixeze” (cf., „Typographie”, în *Mimesis des articulations*, collectif, Paris, Flammarion, 1975, p.269). Artă – dacă imaginea despre care vorbesc ține încă de artă – a fost întotdeauna această trezire și această reamintire a unei deșteptări anterioare oricărei „ontotipologii”.

⁸ Putem vedea un exemplu al acestei duble operații ca atare în Portretul Olgai (1921) de Picasso, unde numai zona capului e pictată, detașată ca un cadru, lipită sau dezlipită pe fondul primului cadru în care se continuă desenul corpului, pe care îl străbat apoi alte schițe de decupaj.

⁹ Dincolo de această primă vedere, există foarte subtilă analiză făcută de Michel Foucault, de care ceea ce urmează nu este străin („Acesta nu este o pipă”, în *Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard, 1994.)

¹⁰ „Situarea subzistentă”, după terminologia lui Heidegger din *Sein und Zeit*, nu în sensul de *Dasein*, care nu este, spre deosebire de ceea ce-i indică numele, prezent, ci mereu în altă parte, în deschis: va fi avînd atunci imaginea ceva din *Dasein*...?

^{**} În românește s-ar spune, poate: „cuminte ca o icoană” (N.T.).

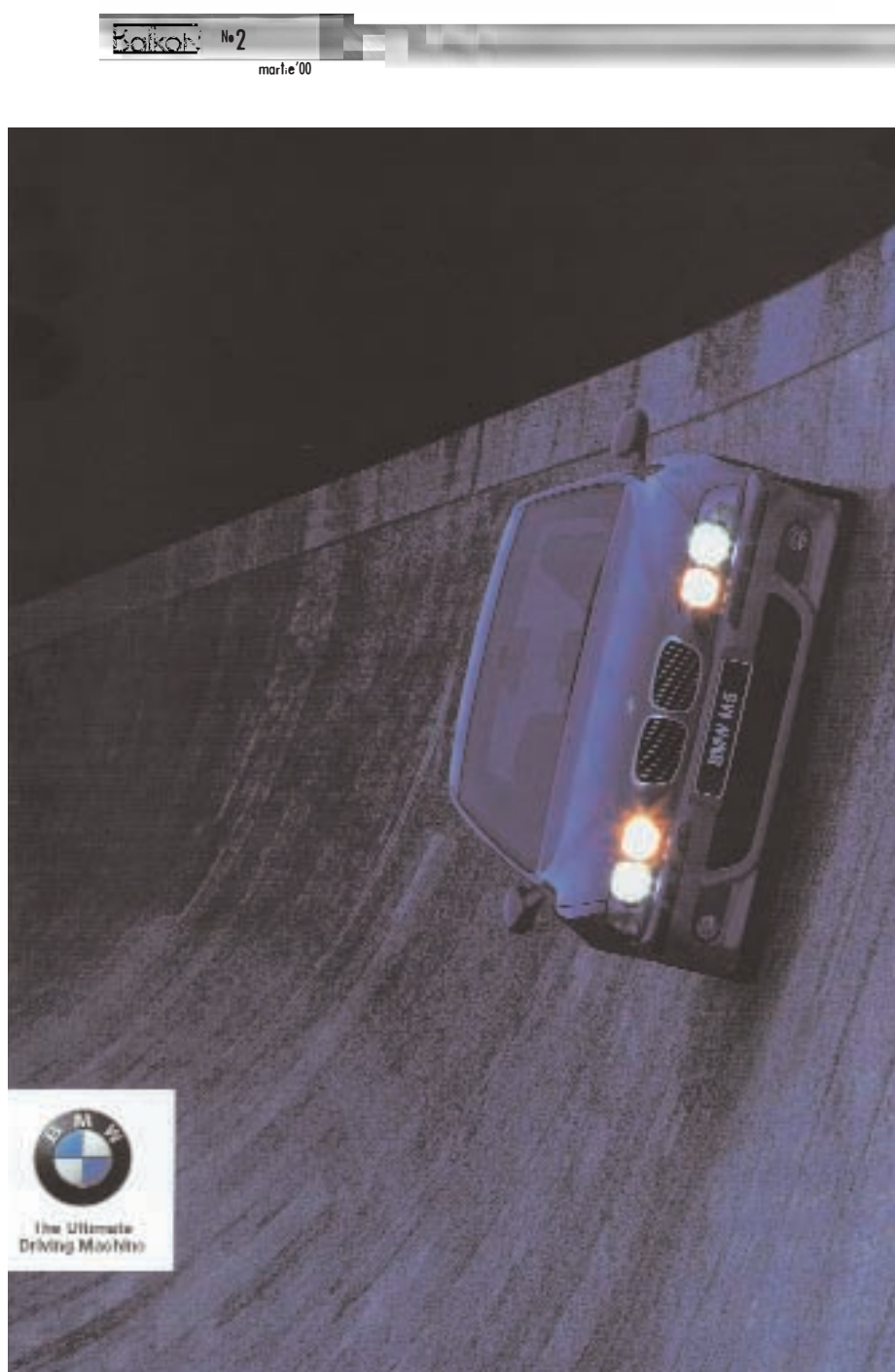
¹¹ Cel puțin în afara protestantismului.

¹² Cf. Federico Ferrari, „Tuto è quello che è”, în *Wolfgang Laib*, Milano, West Zone Publishing, 1999. Ferrari spune că arta nu trimite la nimic invizibil și dă ceea ce lucrul este: o spun odată cu el, dar asta înseamnă că „invizibilul” nu e vreun lucru ascuns privitor: el este lucrul însuși, sensibil sau înzestrat cu sens, conform cu al său „quello che e”, cu al său „ceea ce este el” – deci el este ființa sa.

¹³ Fragment francez din 1906, publicat în *Chant eloigné*, traducere de Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1990.

¹⁴ Fragment postum, *Werke*, München, Carl Hanser, 1956, t. III, p. 832.

¹⁵ Verdi, *La Traviata*, actul III, „Prendi, quest’è l’immagine...”: Violetta, în pragul morții, îi oferă portretul său lui Alfredo, Muzica e deja funebnă, ea ritmează o apropiere a morții pe care o vor suspenda tensiunea crescîndă a corzilor, un parlando, apoi ultimul strigăt cîntat.



Plamen Dejanov, Svetlana Heger
Quite Normal Luxury,
www.bmw.com, 1999

Dar oare a expune 120 în locul a 40 e mai bine? A avea micro-instalații sau lucrări liliput, a propune un artist – o lucrare e suficient pentru înțelegerea unui spațiu uriaș și diferențele enorme dinăuntrul lui? Bine măcar că nu există câprării naționale (pavilioane) și etnicitatea imediată este ocultată. În loc să fii captiv național te trezești în schimb alăturat mai mult decât aproximativ unui getto formal sau conceptual (politic, sexual etc). Zidul meu din ziare era literalmente lipit de zidul fotografic al Zofiei Kulik. Dimensiunile aproape identice (cca 4x5m), forma plată, absența culorii și accentul pe antologizare puneau cele două wall-installation să se „certe” într-o concurență inutilă. Noroc că publicul suedez civilizat a început să-mi fure din cele 500 de bărcuțe din 500 de lei care mișunau pe suprafață și panicați organizatorii au tras un gard în fața lucrării mele...

Róza El-Hassan n-a avut norocul ăsta și bolovanul ei înțepat cu ace de gămălie era înconjurat de fotografiile bolovanilor cu junglă’n virf a lui Olaf Nicolai. Toată lumea credea că este o singură instalație.



Mark Verlan
Harta lumii, acuarela, cerneală pe hirtie, 1992

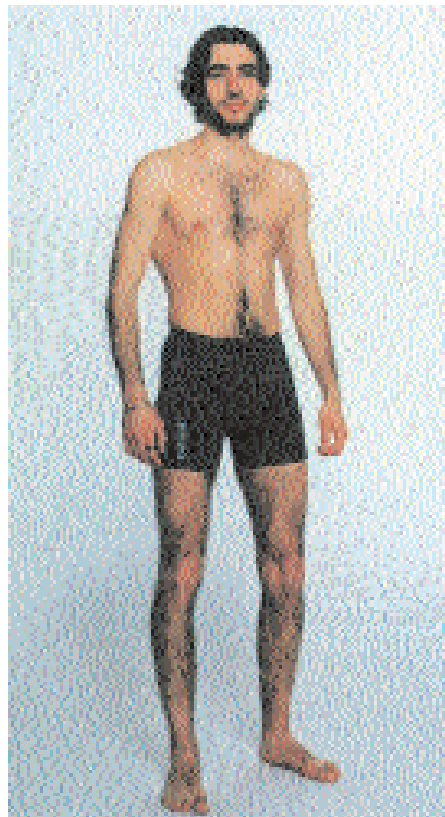
Instalației lui Călin Man i s-a găsit loc abia după 10 zile de la deschidere, undeva sub o scară, unde colajul video-CD Rom despre imperiu-naționalități-război-limbaj putea fi lesne trecut cu vederea. Rassim Kristev care și-a body-build-at cu vitamine vestice corpul de estic transformându-se pe sine însuși într-un produs cu copy right era expus la fel de obscur. Ce să mai zic de Marko Peljhan care lovindu-se de obtuzitatea organizatorilor a refuzat pur și simplu să mai vină și să mai expună.

Pentru a compensa cumva lipsa dimensiunii fizice, curatorii au preferat lucrările mai evidente. Exemplificări directe ale „capitolelor” expoziției. Care devine scandalos-acceptabilă. E vizibilă încercarea de-a forța similitudini, chiar dacă formale, pentru a îngroșa conceptul. Furia și violența este distribuită de medii reci (foto+video) iar conceptele sînt teoretic cool.

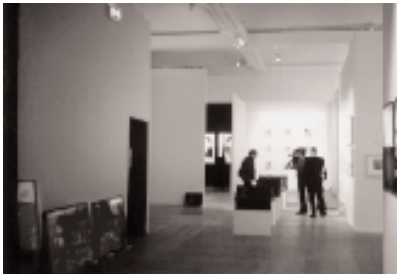
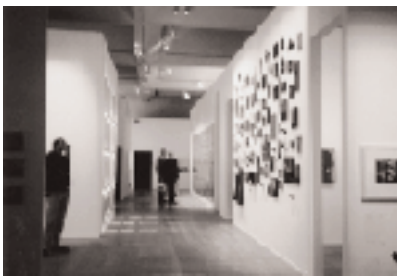
Despre un fashion show în cimitir e ușor de filozofat. Moarte și sex, țighe și cruci, glasnost devenit see-through (Arsen Savadov și Olesandr Kharchenko). Despre Lego-Auschwitz la fel (Zbigniew Libera).

Dificultatea este următoarea: lucrările în sine pot fi combativ-experimentale. Felul în care sînt servite le cumintește. Viața și moartea devin concepte literare. Cernobilul este o operație pe gît într-o poză color

Rassim Kristev
Corrections/Rassim,
laserprint,
înainte și după,
1996-98
• foto: A. Tsvetanov



Imagini din expoziția After the Wall
foto: Lia Perjovschi



IRWIN



Oleg Kulik



Azat Sargsyan



Yuri Leiderman



subReal

(Galina Moskaleva). Oamenii exterminați de Stalin sînt comparați cu oamenii răpuși de oboseală (Tomasz Kizny) etc.

Un Kulik cumînit nu mai mușcă pe nimeni și se suspendă estetic între proiecții video: Kulik let me go! (cam nasol cu patetismul între Duchamp și Kiki Smith din expoziția permanentă).

Brenner nu e invitat de loc iar Irwin care răsturna altădată ordinea lucrurilor, într’acum perfect în ea și face bani vînzînd pașapoartele unei țări virtuale. Nasol. Numai cine nu mai are probleme cu viza „glumește” despre viză.

Azat Sargsyan care a făcut pentru After the Wall o performanță mediocră sub formă de prag peste care calci ca să intri în muzeu, a fost înpins de viață să facă o performanță adevărată adică să ceară azil politic (Prim-ministrul Armeniei tocmai fusese împușcat în plin Parlament).

Filmul albanezului Anri Sala este interesant. El își deconspiră mama într-un interviu cu sonor pierdut pe vremea cînd se pupa cu dictatorul Enver Hodja. Filmul e povestea reconstituirii textului în paralel cu reconstituirea contextului politic (finalmente cuvintele vor fi citite pe buze de un surd). Dar filmul nu e sec. Cî poetic, metaforic. Și e prea lung. Anri face școala la Paris și teoretic i se rupe de Albania. Dar ce subiect bun pentru o expoziție despre Est.

BMW-ul cuplului Plamen Dejanov&Svetlana Heger este interesant teoretic.

Faptul că ei au închiriat timp de un an spațiul de catalog și de perete firmei care le-a dat în schimb o mașină este haios. Dar în expoziție fotoposterul este plictisitor. Zvastica inversă la fel (Raša Todosijević). Și oricum sînt mult prea multe fotografii slave. Banale.

În schimb poți să-l trezești (zgîlții, electroșochezi) pe Dalibor Martinis adormit în proiecție video dacă apeși butonul din fața ecranului. Sau să-l ascuți pe Jaan Toomik patinînd gol pe-un lac înghețat. Sau pe Ondak și colecția lui de artiști amatori și vecini și rude care și-au imaginat Stockholm-ul după cum le-a povestit el însuși. Sau...

Fiecare își poate găsi exemplele favorite. Avortonul lui Cosmin Grădinaru amplasat pe ici pe colo și luminat cît duce o baterie (6 ore) a fost total ignorat de „main stream-ul” critic dar a produs impresie în underground-ul artistic din Sockholm.

Bojana Pejić (curatorul șef) s-a născut și s-a format la Belgrad dar locuiește în Berlin. David Elliot este englez și director al Modernei Museet. Cît despre Iris Muller-Westermann nu pot zice decît că, nemțoaică fiind s-a ocupat de bani. Toți trei au experiență și o relativ bună cunoaștere a zonei. Dar fiecare și-a avut agenda proprie. Dacă s-ar fi păstrat în limitele a ceea ce cred ei că este interesant ar fi fost mai bine. (Elliot e specialist în artă rusă, Pejić în ex-Yugoslavia și Berlin). Așa au recurs la un soi de political-correctness selectînd în medie 4 artiști din fiecare țară. Ca umplutură. Că tot se poartă globalismul. Numai că pe CD-ul promoțional apar 20 de artiști, aceiași 20 în interviurile-prolog (vezi Art Press) și tot numai ei aveau diapositive la vernisajul de presă.

Ghidajele pe care cei trei le-au făcut prin expoziție respectau milimetric opțiunile fiecăruia (tot vreo 20 de nume). Nu am soluții democratice și înțeleg că te legi sentimental de artiștii care-ți plac sau în atelierul cărora ai fost sau că nu poți da 120 de exemple dar...

Esticul este un animal sensibil și n-are cum să nu observe-exagereze „discriminările”. Eu m-am simțit colecționat. De ce doar unii au fost invitați la vernisaj și nu toți? De ce unii înăuntrul white-cube-ului și alții pe dinafară? Pentru că After the Wall e plină de ziduri. Admit că lipseau metri de simeză, că spațiul era mic, dar cred că segmentarea pînă la fărîmițare nu-i unica soluție. Nu-i vina artistului dacă curatorii n-au avut curaj să cureze (selecteze) și nici că Muzeul n-a vrut să-și golească mai multe spații. Eu personal m-am plictisit să văd aceleași fețe de parcă am fi la tenis în Grand Șlem (iar baie, iar Kozyra, iar Inessa Josing, iar vitrine în oraș). Am obosit să înțeleg că Estul are totdeauna un spațiu limitat și trebuie mereu să ne călcăm pe picioare. Că pentru noi bugetele sînt limitate și tehnicienii prea puțini. Că cine bate-un cui are salar iar cine expune, doar diurnă.

Orice mare expoziție e bună pentru curator dar mai puțin pentru artist. Sau mă rog pentru unii artiști. Sau critici. Plictiseala celor trei zile de conferințe spune multe. Și numele invitate să vorbească la fel.

De altfel subtitlul expoziției (Arta în Europa post-comunistă) e fals atîta timp cît în Vest partidele comuniste sînt bine mersi. În guvern.

Dacă conceptul Bojanei Pejić ar fi fost dublat de un concept venit din teren (echipă curatorială din țările implicate) cred că ar fi fost mai bine. Poate snobismul la pachet cu populismul ar fi fost evitat. Expoziția este prea aseptică, prea sigură pe sine. Dacă s-ar fi riscat mai mult (nume și lucrări) dacă s-ar fi lăsat loc improvizăției iar partea istorică ar fi fost vărsată doar în catalog lucrurile ar fi stat altfel. Diferit.

Așa, After the Wall rămîne o expoziție de „rămîne cum ne-am înțeles”, bună de văzut și dezbătut dar care nu schimbă nimic din ordinea artei contemporane. Aferim!

PS.

1 Robert Fleck are aceeași atitudine (de dincolo) cînd judecă pavilionul românesc de la Veneția. În opinia lui artiștii (subReal, Perjovschi) sînt excelenți, curatorul (Judith Angel) este genial, dar proiectul a ratat și n-a spus nimănui nimic. Robert Fleck m-a curat la Manifesta 2 pentru exact același motiv ca și Judith Angel la Veneția: desenul cu reacție rapidă (care-l impacientează pe Horea Avram). Robert Fleck are dreptate să chestioneze proiectul și slăbiciunea lui conceptuală (de fapt alăturarea cvasiformală a 2 propuneri independente) dar greșește cînd suveran îl judecă abrupt și definitiv. După Veneția am primit multe oferte de rezidențe și expoziții și foarte mulți profesioniști mi-au solicitat cataloage și documentații. După știința mea subReal-ul a „pățit” la fel. Dacă asta înseamnă „a rata”, atunci, voios ratăm în continuare. Soluția, tip Hohenzollern, a unui curator străin este de băgat în seamă deși o grămadă de dolari, super curator, megaconcepte și un lobby profesionist n-au împiedicat pavilionul francez să arate prost.

2 Horea Avram mă trage de urechi pe motiv de desen ca panaceu și epuizarea mea prin repetiția lui (a desenului). Întrebîndu-se retoric cine în Occident mai crede în așa ceva, domnul Avram își primește răspunsul la mine în atelier prin gura domnului Altoue directorul DRAC Alsace și reprezentant al unei importante federații de Centre de Artă din Occident. Aflat în România în căutare de parteneri domnia sa a povestit cît de încîntat fusese la Veneția tocmai de proiectul meu. El povestea, Horea asculta. Ta-ta ra-ta-ta.

Bálint Szombathy

Corpul est-european

Body and the East

Moderna Galerija, Ljubljana
7. junie – 27. septembrie 1998

Without the Wall

Muzeul Rusesc de Stat, Sankt Petersburg
9 iulie – 29 august 1999

After the Wall

Moderna Museet, Stockholm
16 octombrie – 16 ianuarie 1999

Oare mai poate fi provocator titlul unei expoziții într-un moment istoric în care forța de coeziune a ideologiei s-a stins (cel puțin dacă nu considerăm naționalismul ca ideologie), și a secat mlaștina monumentalității care și-a atins apogeul în defilările de 1 mai din Budapesta sau Moscova, ori în spectacolele naționale din Iugoslavia? Metafora corpului transformat într-o masă amorfă se arată în cadrele voinței comune, în spiritul comun și în cadrele comune ale vieții. Continuarea intelectuală a acestei concepții poate fi urmărită, de exemplu, în activismul din anii '80 al reprezentanților Noului Colectivism sloven, care a realizat, în egocentrica epocă postmodernă, tocmai o negare a eului, întorcînd spatele exigentelor timpului.

Istoria zidului din Berlin este, în același timp, trista poveste a experimentatorilor singuratici din estul Europei. Odată cu dărâmarea zidurilor acestei izolări, realizările psihofizice ale corpului uman pot fi regăsite în sfera artistică. Standardele libertății corpului uman ar putea fi echivalate cu gradul de libertate al gândurilor, dacă n-ar fi foarte clar că aceasta este chiar și astăzi doar o ipoteză științifică. Iar, deocamdată, arta este cea care poate să verifice sau să contrazică această ipoteză.

Într-o altă gândurile pe care le propune expoziția *Body and the East* din Moderna Galerija din Ljubljana (1998), care a trebuit să-și țină deschise porțile chiar și după intervalul prevăzut pe afiș. Și, de asemenea, programul manifestăției *Without the Wall*, organizată vara trecută la Sankt Petersburg, care prezintă opere contemporane din domeniul foto-video. Nemaivorbind de expoziția *After the Wall* de la Stockholm, care mai este încă deschisă, și care se sprijină tematic pe prezentarea „Europei postcomuniste”. Atât din punct de vedere cultural, cât și artistic, această din urmă manifestăție redă, într-un spațiu mai larg, structura ideatică a primelor două.

În alegerea pretextului proiectului din Ljubljana există ceva de la sine înțeles, căci, în spațiul cultural sloven, există o tradiție îndelungată a ambițiilor creatoare care pornesc de la corpul uman ca instrument de expresie. Această tradiție este dublată și de fundalul ex-iugoslav, singurul mediu est-european în care corpul se putea simți, în toate privințele, mai liber decât în celelalte sisteme comuniste.

Arta corpului are o tradiție cel puțin la fel de îndelungată în Est, ca în Vest, căci în ceea ce privește cultura europeană universală rădăcinile sînt identice, și pot fi reduse în acest caz la izburile regionale ale futurizților, dadaizților și constructivistilor. Este important să știm că în ceea ce privește concepția expoziției de la Ljubljana calificativul de „est-european” desemnează o determinație politică. Însă, preponderența specificului documentar al materialului prezentat, ne arată contextul schimbător al valorizării și al statutului artei. Acestea se referă la influența pieței artistice, la comerțul cu opere de artă, și, în cele din urmă, la realizarea tehnică a operelor, aspect care, dacă îl privim din punctul de vedere al modului occidental în care se prezintă opera de artă, este echivalent cu zero.

Este evident că în estul Europei, mai degrabă aici decât în alte părți, chiar și această artă este mai legată de eroismul cotidianului, de diversele forme ale rezistenței individuale; iar acest mod de raportare devine în multe cazuri anti-estetic, non-reprezentativ. Existența artistică decade adeseori la nivelul existenței umane obișnuite, fiind incomodată de determinațiile acestei existențe; tocmai de aceea, setul de motivații care o animă este unul subversiv, distructiv, atât în privința lumii exterioare, cât și în privința „eu”-lui. Astfel, caracterul imperfect al existenței cotidiene este prezent într-un mod explicit și în faptul artistic. Într-un cuvânt, încarnările artei corpului în Europa de Est nu s-au născut în urma satisfacerii exigențelor și așteptărilor lansate de galerii și muzee. Fără îndoială că motivele de mai sus sînt prezente cel mai bine în nemele comportamentale ale artistului rus *Oleg Kulik*, care s-a metamorfozat în ciine.

Retrospectiva concepută de istoricul de artă *Zdenka Badovinac* aduce la suprafață și rădăcinile rolului pe care îl joacă trupul în artă, reîntorcându-se astfel pînă la anii '60. Specialiștii celor paisprezece țări prezente au încercat să prezinte generații diverse, după cum au mărturisit ei



János Szirtes
Copac culcat, performance, video, 1997, Body and the East

Alexandru Antik
Abandonarea pielii, performance, 1996 • foto: Károly Elekes, Body and the East



Weekend Art – Aleksandar Ilić, Ivana Keser, Tomislav Gotovac
Hallelujah / The Hill, diaporamă, 1996–2000, After the Wall

lor individuale primesc expresie într-o formă mai obscură; în toată cavalcada corporală pe care o creează fiind forțate într-o singură scenă strada, terenul de sport și baia publică. De parcă spectaculosul ar avea un rol mai important decât reflectarea interioară ori trăirea totală a eului. Iar asta scoate în evidență influența pe care o are show-biz-ul asupra artei contemporane. De exemplu, *performance*-urile construite pe angajarea corporală maximă se transpun, din vechile galerii care serveau ca punct de coagulare a *body-art*-ei, pe scenele instituțiilor de show-biz, în locurile în care masele se adună; și ne reamintesc, poate fără să vrea, de strigătele de luptă futuriste și entuzismul dadaist, de producțiile cu iz de scandal – de data asta însă gigantice – ale *Cabaret Voltaire*.

Dar, ca întotdeauna există și acum excepții. Unul dintre aceștia este István Kovács, care de mai mult de un deceniu își cizează mitologia personală ce emană o atmosferă intimă – dedică un mit în păsărească – fără a lua în considerare tendințele contemporane ori actuale. Și dacă tot am ajuns la reprezentanții artei maghiare, istoricul de artă, László Beke, a inclus în materialul expoziției de la Ljubljana doar trei autori: unul este mai sus amintitul István Kovács, celălalt este legendarul Szirtes János, iar al treilea pionierul Tibor Hajas. Această formație – cred cel puțin

Florin Maxa
Ansamblu intermedia, relief înalt și proiectie video / producția video: Dan Cureau, 1996 • foto: Dorel Găină, Without the Wall



Inișii acest lucru. Astfel, au putut să se prezinte pionierii anilor '60-'70, respectiv cei care practicau *body-art*-a și acționismul la rang de doctrină, apoi cei din anii '80-'90 care au apărut în cadrul unei schimbări generale de context și care începeau să aibă o oarecare legătură cu *performance*-ul; toate aceste generații s-au adunat pentru a prezenta poetici diferite despre acea artă în care predomină corpul și, de asemenea, acel ceva care se manifestă în pronumele personal, persoana întâi, singular: „eu”-l.

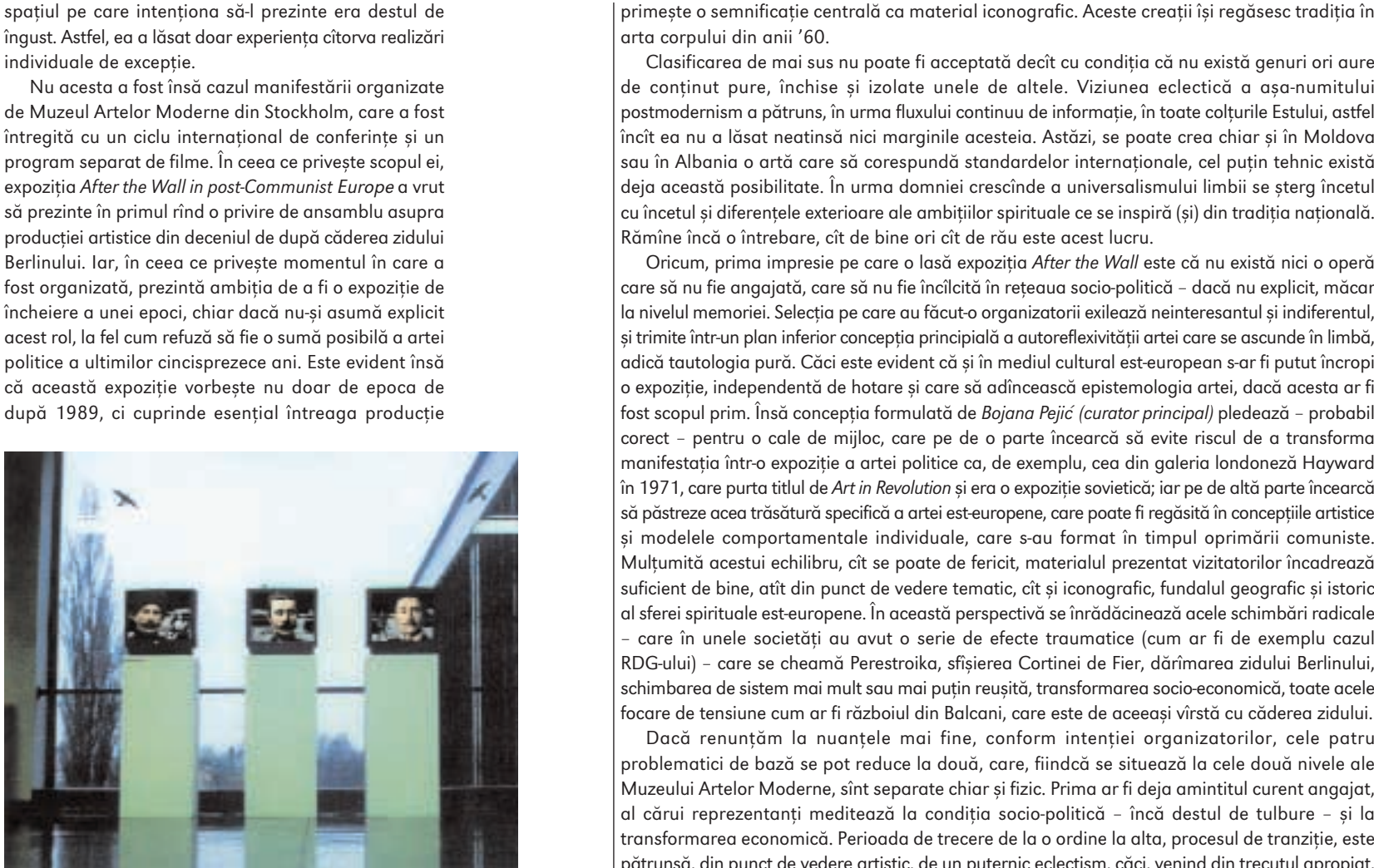
Partajarea explicită a materialului prezentat este accentuată de faptul că, la această expoziție, diversă și din punctul de vedere al genurilor, doar o parte dintre cei care au expus au mai apărut în fața opiniei publice cu opere ample. Ca urmare, în cadrul manifestăției și-a găsit un loc și *fotoperformance*-ul care se autorealizează în sfera privată. Autorii din anii '60-'70 au obținut astăzi, aproape toți, un rang internațional, nu numai prin angajarea pentru arta corpului, ci și pentru că ei au confluat și în alte genuri radicale pentru reevaluarea conceptului de artă est-europeană (Tomislav Gotovac, Dalibor Martinis, Vlasta Delimar, Laibach și grupul *Borghesia*, Tibor Hajas, János Szirtes, Ion Grigorescu, Milan Křižak, Petr Štembera, Natalia LL, Jerzy Beres, József Robakowski, Raša Todosijević, Grupul OHO, Bálint Szombathy, Marina Abramović etc.).

Pentru cunoscătorii zonei tematice a artei trupului, cea mai mare surpriză a fost progresul realizat de artiștii români, progres pînă mai deunăzi necunoscut. Șirul operelor – ample și întemeiate din punct de vedere istoric – alese de *Ileana Pîtilie*, a început cu opera din anii șaizeci, în plină dezvoltare, a lui Ion Grigorescu. Operele lui Grigorescu – la început lucrări tipice de atelier – care combinau materialul fotografic și cel pictural, vor avea tendința treptată de a deveni acțiuni de artă a corpului în care se pot descifra chiar și diverse motivații politice. Riturile psihofizice de genul lui Ion Grigorescu, care au loc mai ales în sfera privată, nu numai că au fost mijloacele preferate ale exprimării, dar, în multe din țărilor estice, ele erau și mijloace impuse ale acestora. Sentimentul de „ținut blestemat” care venea din izolarea și din caracterul local, a produs, pe aceste meleguri ale lumii, o serie de terapii artistice, mai ales în mediul cultural ce dispunea de o tradiție însemnată a avangardelor: de română, maghiară, rus și poloneză.

Majoritatea acțiunilor corporale ale lui Tibor Hajas au fost, de asemenea, fotoseșințe realizate în atelier, însă lipsesc trimerite simbolice care meditează asupra mediului socio-politic ce le cuprinde și care, la alții, apar când într-o formă mai subtilă (de exemplu la Jerzy Truszkowski, *Sanja Iveković*, *Marina Abramović*), când într-una mai evidentă (ca de ex. în cazul *Neue Slowenische Kunst*) ca fiind mesaje clare ale revoltei colective ori individuale.

Manifestările (mai ales acțiuni) ce au în centru corpul și care tematizează relația dintre individ și lumea din exteriorul său – respectiv societatea, spațiul de viață care este dat – sint completeate de o linie lingvistică ce poate fi catalogată drept tautologică și care prezintă o serie de cazuri interesante în arta poloneză, română și ex-iugoslavă. Acestei categorii îi aparțin mai ales artiștii care lucrează, în parte, la suprafața corpului, interpretând membrele acestuia ca materie artistică, ori cele care fac echilibristică la limita a ceea ce corpul și psihicul pot suporta, privind durerea ca fiind punctul ultim al procesului artistic – adică autodestrucția sinelui.

E specific faptul că în timp ce operele reprezentanților generațiilor din anii '60-'70 sînt întretesute cu numeroase elemente autobiografice, analizînd cadrele conștiinței, identității, cei tineri sînt mai puțin preocupați de ei înșiși, adică de problema autorealizării. Se pare că trăsăturile



Călin Man
Da Guerre Net, instalație video, 1997, After the Wall



Robert Rumas
Dedication I. II. III., detaliu, instalație, 1992, After the Wall

Sistemul simbolic care transmite legitimitatea iconografică a totalitarismului reprezintă punctul de pornire conceptual-lingvistic al multor creații. Resortul intim al operei croatului *Mladen Stlinović* se bazează, de asemenea, pe această lume a imaginilor care, privindu-i esența, vehiculează niște valori false. El refolosește, reinterpretează și, în cele din urmă, demască simbolurile statale ale Iugoslaviei lui Tito, fel ca *Raša Todosijević*, de origine sîrbă, care ironizează caustic sistemul de valori născut pe terenul naționalismului, respectiv fascismul care a ajuns atât de aproape. Mozaicul de 24 de metri lungime a polonezei *Zofia Kulik*, care se numește *De la Siberia la Cyberia II*, realizat dintr-o serie de fotografii de mică dimensiune, tratează deja mult mai nuanțat amintirile trecutului istoric. Imaginile de televiziune care emană atmosfera jurnalelor și care reprezintă mai ales membre umane și mișcările acestora, ne inspiră, privite de la distanță, un covor cu modele, trimițînd simbolic la acel infern al umilirii și al suferinței ale cărei rădăcini se află printre barăcile și mormintele tovarășilor de prizonierat, iar tuberculii săi de astăzi aflîndu-se în vizuinele imageriei contemporane, mai puțin încărcate de orori asemănătoare celor de mai sus, încheind vertijul etern al iadului de pe pămînt. În fotografiile rusului *Igor Moukhina* poate fi urmărită dezvoltarea simbolurilor, obiecte sau imagini, care au avut menirea de a submina legitimitatea puterii sovietice de stat. Aceste obiecte, care și-au pierdut monumentalitatea și care au devenit propria lor caricatură ori simple obiecte de suvenir, autorul le-a surprins în timpul unei manifestații procomuniste la Moscova în 1989. În această categorie a creațiilor mai poate fi citată și instalația *Transnacionala* a grupului sloven *Irwin*, care, în ceea ce îi privește structura, își primește forma din intersecția constructivismului sovietic timpuriu și retrospecția ideilor suprematismului. Instalația, ce îndeplinește în același timp o funcție practică și una estetică, rememorează prin cele mai directe mijloace ale agitației scenice simbolurile-cheie ale avangardei de la începutul secolului, și, funcționînd ca un Birou de Pașapoarte al



Dan Perjovschi
Press-Stress, instalație, detaliu, 1999 • foto: Iosif Király, After the Wall

Noului Stat Artistic Sloven (Neue Slowenische Kunst Staat), emană din sine spiritualitatea retroavangardei devenită aproape emblematică.

Pe lângă tendințele de a realiza angajarea socio-politică pe calea unei imagistici declarative, merită o atenție deosebită creațiile care ating, sub o formă sau alta, războaiele, majoritatea acestora scoțind în evidență un dualism lingvistic. Acest caracter împărțit al expresiei provine din duplicitatea concepției fundamentale, care se poate întemeia în transmiterea propagandistic-documentaristă a proximității ororilor sau într-o formă alegorică, mai nuanțată din punct de vedere poetic. Din experiența avută la *After the Wall* se poate spune că această din urmă atitudine este cea care predomină, astfel nu se mai apelează decât mijlocul la imaginea cîmpului de război ca soluție artistică (*Nebojša Serić: Fără titlu*). În mediul croat, care a terminat-o deja cu războiul, dar care este pătruns încă de o serie de accente naționaliste, primesc o poziție centrală acceptarea ireversibilității și aspectul moral al manipulabilității vieții omenești. În videoinstalația interactivă a lui *Dalibor Martinis*, care se intitulează *Comă*, spectatorul se regăsește în rolul judecătorului, căci prin apăsarea unui buton el poate opri imaginea proiectată, adică printr-un electrosoc poate să ucidă virtual corpul uman proiectat. La fel, videoinstalația artistului de origine sîrbă, *Milica Tomić*, intitulată *XY Ungelöst*, pune problema responsabilității umane prin forma unui memento pentru albanezii kosovari executați în 1989. În practica mai nouă a artei rusești, războiul se manifestă ca o depunere continuă de amintiri individuale și colective. *Igor Sevcenko* creează o atmosferă tragică prin prepararea unor fotografii-de-familie-document prin intervenție manuală, pe cînd videosculturile românului Călin Dan, ce poartă titlul de *Da Guerre Net*, își construiesc firul narativ pe atacul din Sarajevo care a fost cauza izbucnirii primului război mondial. În paralel cu cele mai noi creații balcanice, care tematizează distrugerile produse de război sau urmele pe care le lasă acesta în suflet, se dezvoltă acea direcție sociografică care dorește, pe de o parte, să pătrundă în orizontul cheltuirii gigantice a bunurilor economice (așa cum se vede aceasta în opera *Faliment* a macedoneanului *Igor Tosevski*), iar, pe de alta, analizează acele simptome specifice ale transformărilor socio-economice cum ar fi privatizarea și apariția păturii noilor îmbogățiți (despre asta vorbește seria de picturi în ulei a bulgarului *Nedko Solakov, Oamenii noi*); tot acestei direcții i se adaugă și încercarea de a face vizibile paradoxurile și contradicțiile integrării felului occidental de a te comporta în mediul est-european (a se vedea lucrările polonezului *Piotr Jaros [Modern Hero]*, estonienței *Inessa Josing [New Age is Everything]* și maghiarei *Kriszta Nagy [Sint pictor contemporan]*). De altfel, este destul de elocvent faptul că artiștii din fostele republici sovietice – Moldova, Armenia, Ucraina și Bielorusia – sînt atașați, la nivelul conștiinței estetice, de acel *genius loci* care se manifestă în orientalism. Ciocnirea dintre riturile vechi și noi, respectiv opunerea absurdă a două lumi contradictorii, poate fi observată în fotografiile pseudo-documentare ale ucrainenilor Arsen Savadov și Alexandr Kharcenko, în prim planul cărora își plimbă farmeceale niște fotomodele, în timp ce în spatele lor are loc o înmormîntare. Altădată însă, autorii coboară în mină unde îi îmbracă pe minerii plini de praf de cărbune și cu spatele asudînd în rochițe albe de balet. Aici, în acest punct, ajungem la acel moment al expoziției care cercetează geografia corpului, respectiv analizează problematica la modă a diferentelor dintre sexe, ajutîndu-ne să ne reîntoarcem la tema noastră principală, lumea fascinantă și contradictorie a corpului est-european. Nu de parcă corpul n-ar fi prezent și în altă



Kriszta Nagy

Sînt un pictor contemporan, panou publicitar, 1998, After the Wall

Arsen Savadov, Alexandr Kharcenko
Fotomodele într-un cimitir, fotografie color 1998, After the Wall



parte. Chiar dacă într-un mod mijlocit, el este prezent în sufletul și spiritul lucrărilor ce tematizează societatea și comunitatea; el este prezent ca subiect anonim al societății, ca formator al politicii, ori ca martor mut, creator tăcut, al vieții cotidiene.

„În paralel cu și după contracurentul noului figurativism care a urmat abstracționismului antifigurativ, intelectual, al anilor '70, corpul uman a devenit din nou elementul esențial al gândirii artistice, devenind obiectul meditației sale sau ideea ei încorporată, adunând și construind în jurul său modalități clasice sau experimentale de a crea imagini, forme, inovații contemporane, prin simbioza dintre arte (vii). Corpul este prezent în genuri de avangardă, sau, cel puțin, opuse clasicului, cum ar fi instalația, fotomaginea și *performance*-ul...”, scrie Katalin Keserű, adăugând că figurativitatea de astăzi, „recompunе aspectele mitice, respectiv fizice, psihice și filosofice ale omului într-un mod ce ne amintește de renaștere...”. Această caracterizare, cit se poate de exactă, îi corespunde într-adevăr secțiunii din *After the Wall* care este preocupată de problematica dificilă a corpului omenesc. Și care, printre altele, vrea să ne aducă la cunoștință că nu doar suferința, chinuirea și lipsurile pot vorbi despre „corpul postcomunist”, ci și simțul frumosului și al plăcerii, iubirea, expunerea, diferitele stadii ale bucuriei primare. Iar în ceea ce privește exprimarea nealterată a calității, acest aspect apare vrînd-nevrînd și la Stockholm într-un plan central, avînd în vedere că spațiul destul de strîmt face ca multe opere să fie îngramădite, iar astfel, pe lângă unele interferențe ferice, ne întîlnim și cu cazuri în care operele se eclipsеază una pe cealaltă (din păcate, acest aspect tehnic aruncă o lumină negativă asupra întregii expoziții).

Cu ajutorul unei camere de luat vederi ascunse într-o saună, poloneza *Katarzyna Kozyra*, pătrunde în intimitatea corpului femeii, observându-și în secret subiecții. În opoziție cu atmosfera interiorizată a acestei creații, care combină între ele nivelurile estetice, sociografice și comportamentale ale culturii, *Artur Zmijewski* dorește să atingă un efect contrar. În seria video *Circa 140 de cm*, el aduce în câmpul vizibilului fazele dezgolirii, conștiente de data aceasta, a unor pitici, bărbați și femei, surprinzând imaginea deloc neutră a deformării trupului prin prisma rece a hiperrealismului.

În lucrarea *Așteptare nerăbdătoare*, ce pune în sinteză tehnica picturală clasică și imaginile video, artistul de origine rusă, *Aidan Salakova*, observă posibilele puncte de fugă ale elementelor tactile ale senzualității feminine. În mișcările lungite ale apropierei corpului proiectat de cel feminin pictat, deci imobil, se adună o tensiune cu totul specială a sexualității feminine. Printre operele care tratează problematică sexualității pe o cale instrumentală, mijlocită, trebuie scoasă în evidență lucrarea slovaciei *Ilona Németh*, *Femeia multifuncțională (Culcă-te!)*: un obiect-pat, sonor, care, avînd în vedere stratificarea sa în ceea ce privește istoria artei, își excede funcția pe care o îndeplinește în relația convențională dintre sexe, fie într-un sens simbolic, fie într-unul propriu-zis. Printre studiile care se ocupă de corp trebuie remarcat *performance*-ul unuia dintre figurile cele mai puternice ale artei rusești contemporane, *Oleg Kulik*, care se confruntă cu propria-i imagine proiectată, deci cu *alter ego*-ul său. Ca deznodămint al spectacolului *Cei doi Kulik*, artistul își distruge imaginea din oglindă, cealaltă conștiință.

Materialul prezentat la Stockholm de către artiștii maghiari, favorizează, în parte, tendințele estetizante, centrate pe artistic, viabile din punct de vedere lingvistic, iar pe de altă parte dă loc încercărilor pline de sensibilitate față de tema socialului. Cele două acțiuni ale lui *Attila Csörgő* (*Puterea revoluției*) se bazează pe simplitatea ideii și a expresiei, la fel ca și creația *Rózei El-Hassan*, *Spektrum*, ce relativizează conceptele sub forma unei pietre imense în care s-au înfipt mii de ace cu gămălie. Undeva la limita dintre (anti)estetic și sensibilitatea socială se situează pictura lui *Ágnes Szépfalvi*, care, din punctul de vedere al poeziei, se finalizează ca o versiune a hiperrealismului. *Kriszta Nagy* cu acțiunea stradală *Sint artist contemporan*, în absurditatea ei, se folosește într-un mod original de facilitățile industriei reclamelor, și, în comparație cu *Emese Benczúr*, introduce îndrăzneț un nou mediu în manifestările creative. Într-un cîmp asemănător, dar mai complex, se mișcă *Antal Lakner*, care, în spiritul stilului propagandei comerciale și al programelor europene standardizate, popularizează o serie de produse ce, din punct de vedere formal, satisfac exigențele științifice, dar, în ceea ce privește scopul lor practic, nu sînt de nici un folos (*Eurotrop*). Documentele fotografice realizate în urma acțiunii lui *Miklós Erhardt* și *Dominic Hislop*, ce are menirea de a lărgi dimensiunea socială a vieții cotidiene, avînd în vedere ecoul lor, sînt poate cea mai cîntăută operă a artiștilor maghiari; căci în mediul suedez care nu cunoaște decît din auzite aceste probleme valoarea și inteligibilitatea ei ies mai bine în evidență.

Trebuie să accentuăm asupra inteligibilității, pentru că numărul vizitatorilor – care a bătut toate recordurile – din primele zile ale expoziției probabil că nu este proporțional cu înțelegerea și asimilarea „conținuturilor est-europene”. Pentru descifrarea și interpretarea majorității materialelor prezentate publicului este nevoie de un sistem de coduri de care nu dispunem decât noi, est-europenii de ieri sau de astăzi, cu toate prejudecățile, ticurile și traumele noastre.

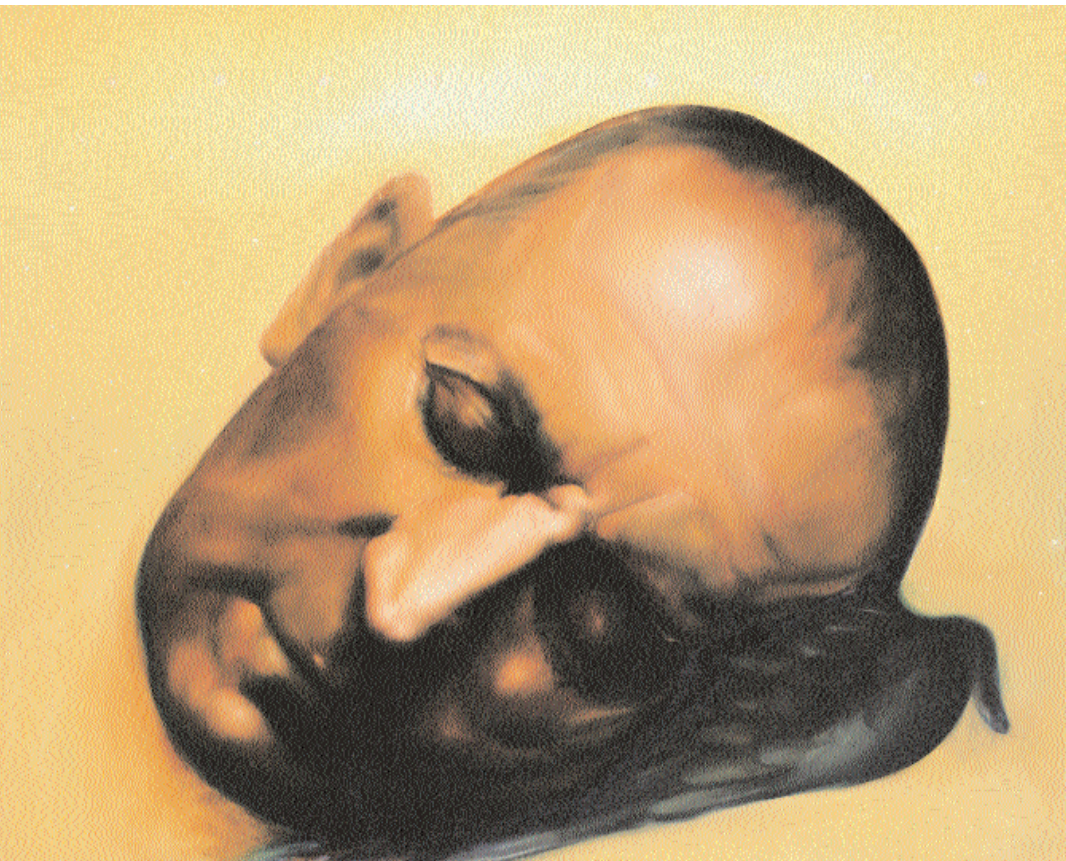
Profesioniștii sau ne-profesioniștii interesați de problemele apărute, dar neclarificate, se pot adresa studiilor și eseurilor publicate în catalogul în două volume al expoziției. Mai încolo, cele ce s-au rostit la conferințele de la această manifestație epocală, vor fi tipărite și vor întregi gândul fundamental al expoziției *After the Wall*.

Traducere de Alexandru Polgár

* Keserü Katalin, *Emlékezés a kortárs művészetben* (Amintiri din arta contemporană), Noran, Budapest, 1998, pp. 72–73.



Victor Man
Universul poetului, ulei pe pânză, 95 x 100 cm



Hypnos, ulei pe pânză, 130 x 140 cm

Maria Rus Bojan

Meta(auto)portrete

Victor Man în cadrul

Simpozionului Internațional

„Pictura, Pictorii încotro?”

Galeria Mare UAP,
str. Iuliu Maniu nr. 2., Cluj
29 noiembrie – 8 decembrie 1999

Portretul este pentru Victor Man un mod de subordonare și filtrare a unor senzații precise. Oglinzi ale unei mari pasiuni sau doar mănturii sensibile ale relației artistului cu lumea înconjurătoare, chipurile pictate de Victor Man alcătuiesc un demers artistic complex ce circumscrie o istorie personală marcată de experiențele cele mai diverse.

Opțiunea acestui artist poate părea bizară în contextul atât de permisiv al artisticității contemporane. Cred că, înainte de toate, discursul său exprimă o reacție de frondă la adresa eclecticismului cultural care a pervertit realitatea de zi cu zi. Preferînd autenticul, nu simulacrul, artistul înlocuiește în meniul său zilnic ciorba postmodernă indigestă cu cea mai pură fiertură spirituală, o poftune cu virtuți curative și purificatoare.

Această alegere este și mai mult confirmată de luciditatea cu care artistul analizează absurditatea lumii în care trăim. Oare este reprobabil să dorești ordine nu disoluție? A te întoarce la modele deja tradiționale într-un moment în care toate modelele sînt deopotrivă validate și invalidate este un mod de a rearheologia, de a căuta printre cioburile sparte ale modernității programe spirituale coerente capabile să creeze un nou limbaj artistic.

Privit din această perspectivă programul acestui artist poate părea recuperator atît spiritual, cît și moral, dar este fără îndoială și inovator prin structurarea imaginii pe nivele energetice diferite.

Astfel, în situa de portrete de mari dimensiuni, pictorul excelează prin delicata negociere între planuri activind dualitatea semnificațiilor și umbrind spectaculozitatea reprezentării hiperrealiste. Reprezentarea în sine nu este importantă chiar dacă la primul nivel de lectură fascinează modelul desăvârșit. Tensiunea determinată de mișcarea permanentă între nivele este cea care creează semnificațiile.

Prin supradimensionare personalitățile pictate își pierd individualitatea. Devin eroi imaginari ai unei epoei consemnate în manieră propagandistică contemporană. Egalaria în perfecțiune a produsului publicitar, permanența cochetare cu fotorealismul este în acest caz o strategie picturală care funcționează prin spectaculozitate și virtuozitate. Fie că sînt reacții ironice la adresa portretelor „bine făcute” în perioada realismului socialist sau nostalgii după glamour-ul vremilor retro aceste portrete seduc prin cromatica caldă și afectuoasă.

Confirmînd caracterul de cronică al acestui discurs, prima pictură din acest ciclu a fost

un autoportret. Asemănarea cu James Dean ca figură și atitudine ascunde o imensă nostalgie. După vremuri romantice demult apuse cu atât mai fascinante cu cât legenda este încă vie. Floarea soarelui în diversele sale ipostaze de rotație subliniază noțiunea de durată, conservind teama artistului de timpul care se dilată sau se contractă fără reguli prestabilite.

Alternarea acestor simboluri și supradimensionarea lor relevă caracterul de urgență a stării interioare a artistului. Preocuparea angoasată de a găsi un reper fix în portret ascunde, însă, nevoia constantă de privi mai departe de chip, spre sine.

Fiecare personalitate portretizată invită să ne informeze despre tipul privilegiat de apropiere dintre artist și personaj. Transformările emoționale survenite în existența sa de zi cu zi îi modifică sensibil unghiul de vedere determinînd mereu un alt tip de raport. Subiectivitatea inversează raporturile de forțe, reaşezîndu-le, clasificîndu-le estetic. Cheia pentru înțelegerea acestei poetici este lectura mitului asociat figurii pictate.

Este o filosofie elaborată în care ideile circulă subteran, se dezvoltă în timp și apar neașteptat în spatele chipurilor. Acest joc la vedere ascunde o predispoziție sufletească către trimeri la simboluri recognoscibile sau mituri culese pe parcursul traseului său cultural: Capul pe tîpsie – aluzie la Ioan Botezătorul – portretul maestrului său în chip de Hypnos, sau mitul Bunei Vestiri sugerat de buchetul de crini în portretul Aivei, soția artistului. Este interesant de remarcat că aceste conexiuni nu sînt literaturizante ci revelatorii, acoperind un registru foarte larg de stări.

Din orice perspectivă ar fi privită creația acestui artist este evidentă tendința de exteriorizare a celor mai intime frământări. Fie că este invocat Eros sau Thanatos, interrogația asupra rostului existenței este aceeași.

Contrapunctul acestui discurs îl reprezintă seria de păsări, studii brutale și șocante ale unei case roale fără viață. Din Duhul Sfânt a rămas doar o carcasă fragilă, un rest de piele în descompunere care avertizează că sîntem niște nenorociți de muritori. Spaima fragilității existenței este sugerată într-unul din aceste studii de dungile negre care măresc șocul vizual scoțînd și mai mult în evidență poetica macabră a învelișului, plasînd discursul său într-o zonă de-a dreptul sumbră. Efectul este însă cel scontat: un îndemn la meditație, o clipă de profunzime, încă un moment de asumare a condiției de muritor.

Acest mod de exprimare este fără îndoială rezultatul unui travaliu laborios, un studiu obsedant și constant al unor fărîme de realitate care au marcat definitoriu sensibilitatea artistului.

Pendularea sa între extaz și exces, această luptă interioară pentru păstrarea echilibrului cu natura este expresia ordinii instaurate cu atîta trudă, un imago al unei realități transfigurate dar contemporane prin excelență.

Oricât de mult ne-am strădui mitologiile personale nu pot fi explicate și convertite în limbaj. Nivelul atât de direct de adresare al picturii lui Victor Man elimină efortul comprehensiv de împăcare al elementelor care alcătuiesc ansamblul pictural, oferind posibilitatea unei lecturi ușoare dar nu facile.

Story-ul artistului oglindit în pictura sa, legenda sa personală, este doar pentru cei care se dedau și altor plăceri decât celor aflate la prea îndemînă. Să le zicem aici seducții intelectuale.

Matei Bejenaru

Acasă

Instalații, intervenții, performance

Centrul Cultural Francez Iași
17 decembrie 1999

Situată în zona campusurilor universitare din Copou, clădirea Centrului Cultural Francez din Iași este o veche casă ce a aparținut în trecut familiei Racoviță. Reamenajată potrivit noilor sale funcțiuni, ea reprezintă o fericită simbioză între aspectul patriarhal al unei case boierești și funcționalitatea unui centru cultural modern.

Cînd în iarna lui 1996, un tînăr student pe atunci, *Vlad Horodincă*, a împachetat în nylon galben castanii din fata clădirii, stîrnind mirarea și nedumerirea trecătorilor, nu știam că



Sebastian Brânzei
Runda 1, performance

acela va fi începutul unui șir de manifestări de artă contemporană care vor culmina cu cele trei ediții ale festivalului „*Periferic*”. Arta contemporană a „intrat” în lași prin Centrul Cultural Francez și un rol important în acest fapt l-a avut directorul *Benoît Vitse*, el însuși un regizor de teatru experimental. Astfel, Centrul a devenit în acești ani un nucleu în jurul căruia s-au „coagulat” multe proiecte artistice, iar noi, artiști, am putut beneficia atât de înțelegerea gazdelor noastre franceze, cât și de logistica pusă la dispoziție de instituție.

Expoziția „Acasă” a fost o provocare de a „lucra” cu întreg spațiul Centrului Cultural Francez. Instalațiile sau performanțele s-au „pliat” vizual și ideatic pe tematica aceasta; sălile, culoarele, nișele, peluzele din fața și din spatele clădirii au devenit părți din lucrări, intrând într-o corespondență biunivocă cu obiectele sau atitudinile artiștilor. Și publicul a fost integrat în această logică expozițională. Încă de la intrare, fiecare vizitator a primit o „hartă” a spațiului și câteva detalii despre lucrări, ușurându-se astfel parcurgerea labirintică. În timpul expoziției am remarcat un lucru interesant: datorită numărului mare de vizitatori, instalațiile cu o doză mai mare de discreție s-au „dilat” în fluidul vizitatorilor, aceștia din urmă fiind nevoiți să apeleze la sus-menționatele hărți pentru a le identifica și „decodifica”, tot acest proces de „găsire” și „citire” confirmându-mi faptul că trebuia nu numai să „privesc” ci și să „gîndesc” lucrările.

Acum, la mai bine de o lună de la închiderea expoziției, pot concluda că două atitudini diferite au fost dominante în lucrările artiștilor: mitologiile personale și problemele societății contemporane (politică și manipularea mediatică). Înscrisă în cea de-a doua categorie, instalația lui *Dan Zbarcea* („Cumpăna”) reflectă pendularea societății românești între firesc

și absurd. Cumpăna ce a flancat șirul de hirtii tricolore înșirate pe jos, este reperul inițial, „cel mai mic multiplu comun” al nostru, față de care trebuie să ne ghidăm pentru a ne construi normalitatea. Body-guarzii lui *Mihai Burlacu* („Guess Who”) au păzit imaginea virată în roșu a lui Ion Iliescu, iar pumnalele cu lama sub forma păsărilor lui Brâncuși din lucrarea lui *Dan Jaucă* („Arme”) m-au dus cu gândul la multitudinea de replici anemice ale unor soluționari români din zilele noastre. Pentru aceștia, „sculptura Brâncuși” este o armă cu care se pot proteja și își pot ascunde sărăcia discursului lor artistic. Aș mai remarca și alte „căi sigure” către succes în care contează doar subiectul ales și nu felul în care îl reprezintă: imagistica religioasă și personalitățile istoriei noastre. Am fost impresionat de „duritatea conceptuală” a lucrării lui *Florin Gheorghiu* („Salle 7” – mai multe proiecte de poziționare a mobilierului dintr-o sală de studiu), de geometria instalației lui *Leontin Păun* (din 6 portrete ale lui Emil Racoviță așezate într-un „arc de cerc peste timp”) și de singurătatea privitorului de ecran (TV sau computer) din performanța lui *Mihai Voicu* („Subteran”).

Intervenția discretă și rafinată a lui Cezar Lăzărescu a făcut parte din cel de-al doilea grup de lucrări pe care le-am subsumat mitologiilor personale. Artistul și-a „turnat” interioritatea în mici forme împachetate în staniol pentru a le instala apoi în întreg spațiul clădirii. Aceste „semne de punctuație” ignorate poate de unii, mi-au transmis un anume fel de tristețe asemănătoare cu cea pe care am avut-o atunci când am văzut lucrările lui Felix Gonzales-Torres.

Simona Tănăsescu („Made in Ready”) și-a protejat sub o folie transparentă de nylon arsenalul de obiecte de birou care sînt martorii fideli ai existenței ei zilnice, iar *Dan Acostioaie*, în instalația sa optimistă din deșeurile textile de culoare galbenă, a reamorsat momente din copilăria petrecută împreună cu fratele său, proaspăt stabilit în Canada. Instalația și performanța lui *Bogdan Teodorescu* („Materialități terestre”, „A. TEMPORAL”) au fost investigații asupra mișcării, spațiului, timpului respectiv asupra materialității obiectelor, iar în performanța mea („Despre o anume nefericire”) am vorbit despre artist, lucrarea sa și... necomunicarea cu ceilalți. *Sebastian Brânzei* și-a construit propriul ring de box alături de cel real pe care actau doi boxeri profesioniști, sugerîndu-ne intenția sa de a se rupe de lumea violentă de cartier, în care a trăit pînă nu demult. Performanța lui spectaculoasă (fond muzical hip-hop, mașini cu faruri aprinse) a scos în evidență problematica socială, o bogată sursă de idei pentru proiecte artistice.

Fără a avea un pronunțat spirit ludic sau ironic, lucrările au reflectat modul în care idei și teorii din arta contemporană sînt receptate în contextul local, fiind interesant de văzut felul în care instalațiile și performanțele sînt „citite” din afară.

„Acasă” a fost o expoziție de o singură zi, organizată cu banii artiștilor și găzduită cu generozitate de Centrul Cultural Francez. Poate că a fost prea puțin, dar solidaritatea dintre artiști și fidelitatea publicului tînăr tot mai numeros de la o manifestare la alta, mă fac să cred că în viitor vom impune un spațiu în care să se expună și să se dezbată constant arta contemporană. Și, cine știe, poate că acesta va fi chiar Baia Turcească din Iași.



Matei Bejenaru
Despre o anume nefericire, performance



Dan Jaucă
Weapons, instalație



Mihai Burlacu
Guess Who, instalație

Dan Zbarcea

„Acasă“ – retoric?

Instalații, intervenții, performanțe

Centrul Cultural Francez Iași
17 decembrie 1999

1. CON-TEXT. Încercînd să repunetze un centru – în liniaritatea aparentă a periferiei –, Matei Bejenaru, curatorul expoziției, lansează retoric un cod cu rezonanță aparte – „ACASĂ” –, expresiv și marcat de un tip de nostalgie proiectată încă în viitor; „ACASĂ” nu poți fi decît pentru o zi într-un context ale cărui culori și ritmuri temporale sînt generate preponderent de amintiri fragmentare ale unui trecut – acum romanțat.

Înscriindu-se în linia manifestărilor de artă contemporană desfășurate anterior la Iași, expoziția „ACASĂ” vine să conștientizeze o dată în plus un context general și, mai ales, local – un Iași, pe de-o parte patriarhal, pe de alta (intermitent) dinamic, un Iași naționalist și separatist – gândind la o „Moldova Mare” –, în același timp un oraș cu deschideri încă europene, un loc sub puterea cultului unei istorii moștenite măsluită, dar și purtind în memorie amintirile legăturilor cu europenitatea, în special de sorginte germană și franceză, o lume cu dorința recuperărilor istorice materializate în producții spirituale în viziuni kitsch sau încă realist-socialiste, dar și cu ușoare deschideri către contemporaneitate, un spațiu spiritual complexat de izolare, cu orgoli tardive în virtutea fostelor tradiții spirituale, dar și obsedat de deschiderea unor căi de comunicare cu exteriorul, o zonă unde religiozitatea capătă concretețe în manifestări festive, dar și un teritoriu mistic, elitist și decent.

Astfel „ACASĂ” s-a transformat într-un „spațiu de dialog” influențat de *contextual*¹, concept ce a fost problematizat pe măsura încheierii (în arta ieșeană) a unei comunități, inițial reîntrise, de dialog (Matei Bejenaru – artist, Florin Grigoraș – cercetător informatician, Dan Lungu – sociolog, Bogdan Teodorescu – artist, Mihai Voicu – artist, Dan Zbarcea – artist, Ady Brânzeu – artist), care a încercat să ardă etape, să creeze rețelele unui *laborator social*², și să producă acel necesar „SOCIAL”, cu un orizont larg.

II. ACȚIUNE-TEXT. Nota dominantă a „zilei acasă”, găzduită de Centrul Cultural Francez, a dat-o *performance-ul* lui SEBASTIAN BRÂNZEI – „Runda 1”-; meciul de box, desfășurat într-un ring instalat în spațiul deschis, la minus câteva grade C, și, apropiat în timp de desfășurarea în galerie a „*meculiui*” artiștilor Frank și Olivier Turpin, „*Expander 1.0*”³, subliniază oțit o anumită simultaneitate cît mai ales caracterul specific al problematicilor unor *comunități locale* de artiști, fapt remarcat de STEPHANIE MOISDON-TREMBLEY⁴. „Runda 1” este semnificativă pentru ceea ce poate însemna convulsie spirituală, luptă (regizată și controlată) între diverse tipuri de gândire, ale cărei victorii rămîn ambigue, nedefinite; este evidentă doar discrepanța între tendința de schimbare și rezistența opusă schimbării.

La aceeași rezistență opusă schimbării face referire și Mihai Burlacu, prin intermediul zîmbetului în roșu al ex-președintelui Iliescu, un portret cu pază asigurată de body-guarzi puternici.

Dintr-un alt unghi de vedere schimbarea în societatea românească apare doar conjunctural și intermediat, „acasă”, la televizor, „Urmărind TV-ul devenim ecrane – imaginea pătrunde în noi”, spune Mihai Voicu; acasă, în 1989, am încheiat șirul revoluțiilor începute la 1789, dar intermediat, prin estetizarea politicului, și prin păstrarea dependenței. În fața televizorului dobîndim necesarul de ură, de fragilitate, amatorism, imbecilitate și virtualitate.

Accentuînd o altă latură, Dan Acostioaie îşi creează un spaţiu convenabil, ca şi printre jucăriile copilăriei, instalează o viaţă de obiecte banale (cutii de ambalaj, deşeuri textile etc.), fiecare cu memoria sa temporală pe care o investim, un loc al naivităţii iresponsabile, al derizoriului.

Simona Tănăsescu împachetează și conservă într-o stare de așteptare un „fragment dintr-un performance început pe 11 octombrie 1998”, semnaleză un ritual interior, dar și unul cotidian, – inexplicabilă și comoda noastră stare de așteptare.

III. INTER-TEXT. Vîzind o exorcizare a politicului, „ACASĂ” s-a transformat într-un proces de gândire, așa-zisul proces „*sans objet*”, propunînd un dialog asupra stărilor de ezitare între NARCISISM și LUCIDITATE. Discuția asupra narcisismului ar putea porni din acest punct: „Nu avem decît o îndoielnică civilizație, care exaltă periferia, vicioză politica și chinuie elita.”⁴⁵ Meditația asupra lucidității s-ar putea sfîrși cu un simțămînt straniu, acela de a ne defini prin momentele noastre de luciditate dar mai ales prin cele de orbire.

Note

1. Termenul (contextual) aparține lui Robert Fleck (Beaux Arts, număr special apărut în 15 decembrie 1999).
2. Jean Jacques Gleizal, *Arta și politicul*, Ed. Meridiane, B., 1999, p. 186.

3-4. Stephanie Moisdon-Trembley, *Reseaux et collectifs dans les années '90*, in numărul special al revistei „Beaux-Arts” 15 dec. 1999, Paris, p.56; „... les artistes d'aujourd'hui ne veulent pas former un groupe ni un mouvement idéologique, ils se définissent plutôt comme une structure, veulent construire un espace, être à un lieu. Ce sont en quelque sorte des collectivités locales.”

5. Mircea Eliade, *Profetism Românesc*, Ed. Roza Vânturilor, B., 1990, p.39 („Cultura” – articol publicat în 4 oct. 1927).



Fără titlu, instalație 30 de portrete ale lui Emil Racoviță în fosta sa casă

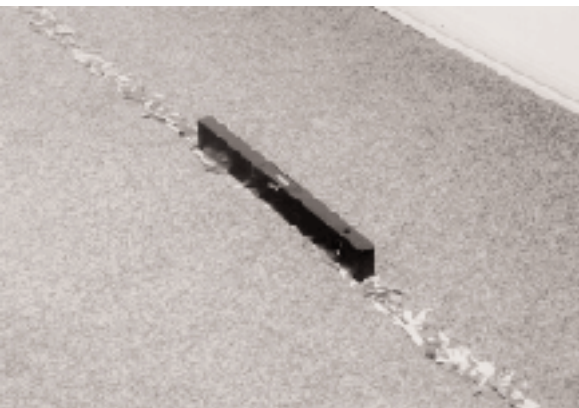


Simona Tănăsescu
Made in Ready, instalație (readymade) Imagine între memorie și uitare 1998



Cezar Lăzărescu

Fără titlu, intervenție Spațiu... Semn... Spațiu... Semn...



Dan Zbarcea
În cumpănă, instalație



Mihai Voicu
Subteran, intervenție și performanțe

Arhitectura unei utopii (sau dimpotrivă)

„L'autre moitié de l'Europe“

Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris

1. Memorie-Istorie-Biografie 08/02-02/03.

Magdalena Abakanowicz, Mirosław Balka, Braco Dimitrijević, László Fehér,
Katarzyna Kozyra, Timur Novikov, Eglė Rakauskaitė, Nebojsa Serić-Soba,
subREAL

2. Realitate socială-Existență-Politică 13/03-09/04.

Luchezar Boyadjiev, Ilya Kabakov, Oleg Kulik, Zofia Kulik, Zbigniew Libera,
Guia Rigvava, Arsen Savadov & Georgiy Senchenko, Nedko Solakov,
Krzysztof Wodiczko

3. Enigmă-Secret-Esoterism (21/04-19/05).

**Actions Collectives, Róza El-Hassan, Zuzanna Janin, György Jovánovics,
Yuri Leiderman/János Sugár, Karel Malich, Roman Opalka, Jaan Toomik,
Vadim Zacharov**

4. Proiect-Utopie-Construcție (31/05-21/06).

Gábor Bachman/László Rajk, Vadim Fishkin, Dmitri Gutov, Tamas Hencze,
IRWIN, Stanislav Kolibal, Komar & Melamid, Edward Krasinski, Marko Peljhan,
Zdenek Sykora

Am nutrit întotdeauna convingerea că nici un *subiect* nu rezistă atacurilor susținute venind din direcția mediilor de masificare. Iar când atacurile sînt constante și concertate, amplexarea subiectului nu mai contează: indiferent de număr, dimensiunile sale vor fi toate supuse unei degradări pe care ne-am obișnuit a o numi simplă kitsch. *Orășul* este și el un astfel de *subiect* (sau cel puțin trebuie privit ca atare pentru a putea fi ținut sub control). Atacurile mediatice exercitate asupra lui diseminează imagini standard și opinii pre-digerate, menite să transforme geografia mentală în *locul comun* (acest tată al kitschului universal). Venetia și New York de pildă pot fi două bune exemple ale diminuării prin media. Efortul de decapare este epuizant acolo, mai ales cînd trebuie să lupti cu memoria culturală (cărți și filme celebre, arhitecți faimoși, cafenele, piețe, parcuri cu nume familiare încă dinainte de a le cunoaște nemijlocit).

Ceea ce diferențiază *Parisul* de alte toposuri similare este tocmai *dinamica locului comun*, care în loc să procreeze kitschul, dă naștere „alterității”. În Paris, tot ceea ce ar trebui să poarte ridurile „extenuării mediatice” se livrează cu o indifferență la bruiaj care ține de mister. *Convivialitatea și ordinea* sînt probabil elemente care contribuie la senzația de circulație normală a corpului și energiilor sale. *Scara* imensă și *consistența* funcțional-emoțională ar putea fi alte explicații. În Paris *ierarhiile de putere* sînt exprimate clar la toate nivelele urbanității: de la arhitectura și relația plin-gol, pînă la traficul automobilistic și pietonal; de la insolența afabîlă a chelnerilor la suavitatea distantă a oricăror alte (mai puțin digestive) relații; de la conținutul obiectual și idealic al spațiilor (comerț, restaurante, instituții) la accidentele multi-



Braco Dimitrijević

Contra sensului istoric al gravitației (detaliu), instalație, 1999 • foto: Călin Dan

culturale. Istoria monumentală și acrimonia individuală sînt două fețe ale aceleiași alegorii a puterii benevolente și a opulenței protectoare.

Turtită între copertile unui *raționalism* dominant, Galerie Naționale du Jeu de Paume apare în acest joc al transcendențelor ca un caz test. Cu o decadă în urmă, spațiul din spatele fațadelor de templu grec ajustat la scara eclecticismului post-Haussmannian adăpostea o prestigioasă colecție de pictură impresionistă. Legăturile public-istorie se făceau într-o intimitate amintind de colecțiile private ce au preservat Impresionismul, transportându-l din „perioada ridicolă” în cea a gloriei excesive. Cei care au avut prilejul să străbăteă sălile cu parchet scîrțîitor regretă transformarea pe care o vizităm

subReal
Serving Art 4, acryl pe poliester pînzat, 2000 • foto: Josif Király



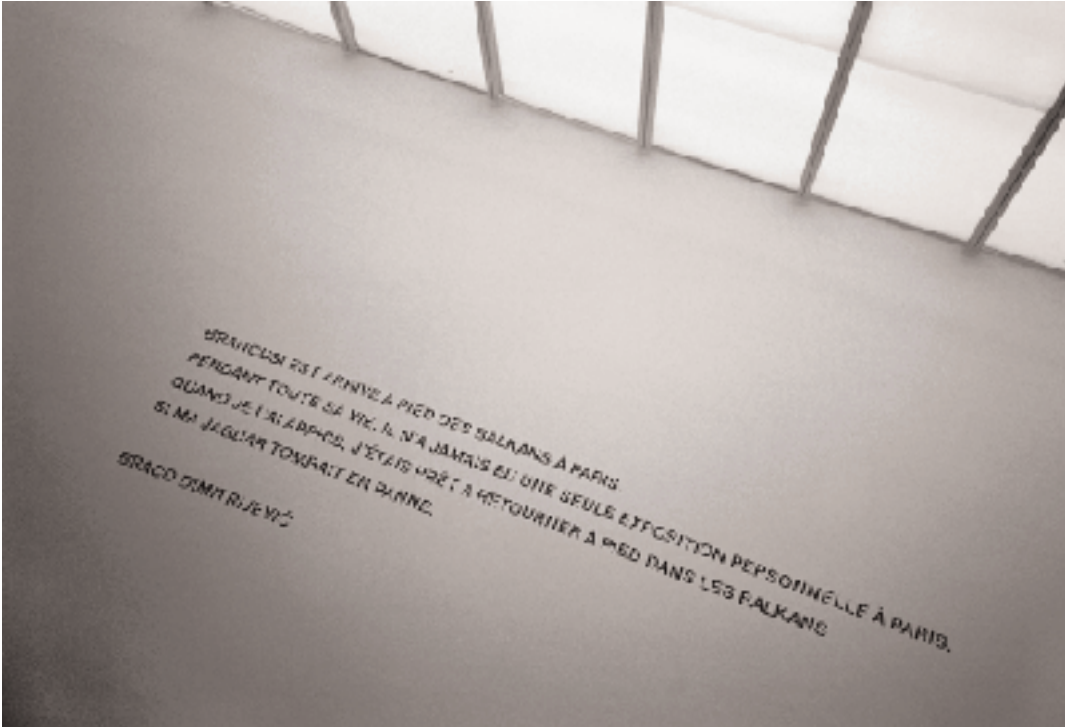
azi dacă ne interesează arta (mai) contemporană. Renovarea mi se pare paradigmatică pentru acea conștiință de sine care pune permanent într-o distanță profitabilă frumusețea banalizată prin turism și media, păstrind avantajul exploataării economice fără a pierde din vedere miza solemnă. Perspectivele clare, tăieturile în ziduri, volumele discrete fac din Jeu de Paume un caz tipic de arhitectură muzeală pervers integrată istoriei mari a orașului. Pervers pentru că într-o astfel de clădire, limpede, discretă, derutantă prin raporturile interior-exterior, e practic imposibil să ratezi efectul de grandoare; orice exponat intră într-o ecuație nobilă și se fixează pe rețină în mod avantajos.

Un bun exemplu de marketing, mizînd pe *fascinația subconștientă* pentru gloria trecutului, așa cum apare ea încremenită în arhitectura reprezentatională. Interesant că impresiunii de la Jeu de Paume au migrat într-un alt container de arhitectură re-formulată: Musée de la Gare d'Orsay. O piesă standard a esteticii post-moderne, acesta din urmă nu are pînă la urmă alt efect decît modernismul discret de la Jeu de Paume: ambalarea locului comun al artei în mai amplul loc comun al fanteziilor erotice generate de marea ficțiune a construcției.

Un *loc comun* amintind nu întâmplător pe cel al arhitecturii reprezentationale și pe celălalt – al erodării prin bombardament mediatic – e „percepția divizată” a artei Europene. Nu vreau să spun că un concept ca acela al expoziției „L'autre moitié de l'Europe” nu ar fi acoperitor din punct de vedere istoric și cultural, dar, asemenea marilor orașe, suferă și el de o „oboseală perceptivă”. Probabil nu în Franța, avînd în vedere că perioada post-comunistă nu a generat acolo frecenții imediate de recuperare a zonei „reî” a continentului. Aș spune chiar că altminteri plicticoasa „ereditate comunistă” a culturii franceze a avut cel puțin meritul că a încetînit procesele de evaluare și a pus eforturile de asimilare într-o bine venită carantină. „Cealaltă jumătate a Europei” e o expoziție cu un titlu ambiguu dar cu o concepție solidă. După o decadă de roader a friului analitic, zona de la marginea economică a continentului a fost supusă unui proces de filtrare și structurare perspectivică oarecum similară cu modul în care *urbanismul* parizian pune în perspectivă *identitatea* individului.

Evenimentul are ca premisă de lucru stabilirea unei liste retrospectiv/prospective a ceea ce oferă cultura din Europa de Centru-Est artei/culturii momentului în general. În viziunea organizatorilor¹ listarea participanților s-a făcut pe trei criterii: de *circulație*, de *generație* și de *conținut*. Rezultatul e o serie de patru expoziții care aspiră la o continuitate de tip istoriografic, dincolo de diviziunile tematice (ca întotdeauna, discutabile și inevitabil reducționiste). Astfel că, în final, cred că viziunea de ansamblu va fi mai importantă decât fiecare secțiune/lucrare/autor în parte. Spun aceasta sprijinindu-mă pe un obiect a cărui utilitate a fost intens chestionată de-a lungul perioadei de producție, pentru a se dovedi un instrument de lucru extrem de prețios: catalogul CD-ROM.

În mod simptomatic, așa zice, suportul non-linear (capabil să ofere viteza de parcurs în orice direcție, plonjarea în detaliu și apoi, imediat, saltul în perspectivă) se potrivește unui domeniu a cărui citire este altminteri îngrăunată de doi factori – fractura lingvistică și obscuritatea tematică. E nevoie de un tip special de răbdare analitică pentru a descifra nuanțele fiecărei culturi Central/Est-Europene, și mai departe de a absorbi emoțiile comune pe care această zonă le degajă. Fără a fi un adept convins al mediului cu pricina, trebuie să admit că CD-ROM-ul „L'autre moitié de l'Europe”² e un caz exemplar de întâlnire între necesitățile și arcele unui subiect dificil, pe de o parte și facilitățile oferite de designul interactiv, pe de altă parte. Suplinind utopia unei capacități individuale de construcție prospectiv/retrospectivă, CD-ROM-ul oferă o *construcție memorabilă* acolo unde muzeul poate oferi doar o *arhitectură palpabilă* și deci *subiectivă*.



Braco Dimitrijević
Contra sensului istoric al gravitației (detaliu), instalație, 1999 • foto: Călin Dan

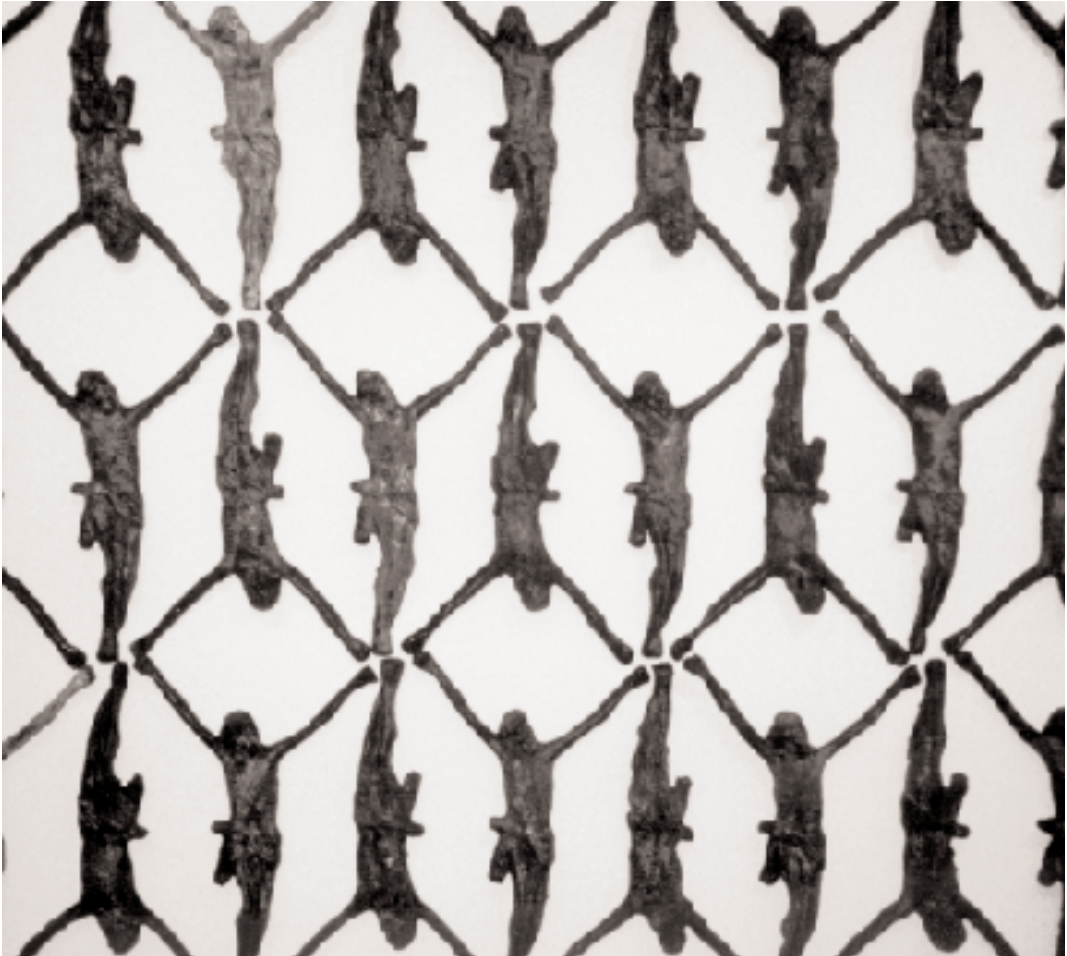
1 Lóránd Hegyi –
director,
Museum Moderne
Kunst, Viena;
Viktor Misiano –
critic și curator,
Moscova;
Anda Rottenberg
– director,
Zacheta (Galeria
națională de artă
contemporană)
Varșovia.

2 Autori:
Véronique Dabin,
Marc Sanchez –
conceptie;
Magic Media,
Bruxelles –
realizare

Publicul e de altfel invitat cu insistență să pună fiecare expoziție vizitată între parantezele vizitării CD-ROM-ului (există două chioșcuri de acces în holul muzeului, cu un total de 3 computere). În felul acesta partea fizică e pusă în relație cu un context unde se vede cu *limpezeime cartografică* unde sînt punctele de densitate problematică, vectorii de interes estetic, focarele de rezistență. Ceea ce m-a frapat pentru prima dată în cariera mea de produs al artei (și istoriografiei de artă) estice este abundența similitudinilor între anumite tendințe manifeste în arta din România și în artele altor țări din zonă. Din acest punct de vedere s-ar putea imediat spune că e regretabilă absența altor nume din patrie în expoziția pariziană. Dar lucrurile trebuiesc privite cu precauție.

Astfel, similitudinile sînt mai cu seamă la nivelul istoric: anume tendințe din România scurtului dezgheț (1964– 1970, aproximativ) sînt depistabile ca supraviețuind în discursul unor artiști din alte părți. Dincolo de faptul că e vorba (și) de „coincidențe semiotice” provenind din similarități de dezvoltare istorică (performanța în natură, dominantă decorativului sculptural,

Eglė Rakauskaitė
Crucifixe de ciocolată (detaliu), videoinstalație, 1999 • foto: Călin Dan



tendința neo-constructivă etc.), termenul „supraviețuire” nu are aplicabilitate în România. Avangardele au fost și rămîn în această cultură momentane, iar capacitatea de sacrificare a experimentului pe altarul supraviețuirii comerciale este imensă; și răsplătită, după cum se vede, prin respingere promptă și ignorare constantă. Regretabil cu atît mai mult cu cît în acest joc interesant al longevității și supraviețuirii soluțiilor (locurilor) comune, cel puțin o generație de artiști central și est-europeni din perioada antologată de expoziție fac apel la soluții și teme unde România a dat cîteva voci interesante, dar din păcate punctuale.

Aici intră în discuție desigur și conceptul de prezență. Din rațiuni complexe pe care nu e locul să le dezbatem aici, arta din România deceniului trecut nu a avut un sistem de suport/promovare, dincolo de câteva – notabile – eforturi individuale. Astfel că în momentul inevitabil al negocierilor care decid „distribuția” într-un eveniment ca cel în discuție, lipsește prezența documentară, psihologică și personală a celor care ar putea impune România într-un conglomerat de care aparține, geo-politic și economic cel puțin.

Există un element de risc în construite de genul expozițiilor de evaluare, risc înșind, cum spuneam mai sus, de ingerințele locului comun. Dar mă grăbesc să adaug, ele sînt poate ultimul prilej de analiză a unei situații culturale (și nu numai) pe care perioada „războiului rece” a fixat-o doar, fără să o inventeze. Poate de aceea decenalul „zidului” a fost celebrat cu parcimonie, și cu un sens al urgenței profesionale, mă grăbesc să adaug. „After the Wall” (Moderna Museet, Stockholm), a adus, prin efortul Bojanei Pejić, un panoramic fără precedent al temelor, tendințelor, numelor pe care le-a produs arta din regiune. Mai degrabă prospectivă decît retrospectivă, expoziția mi s-a părut un remarcabil succes curatorial, reușind să transforme o mega-antologie într-o subtilă structură de etape și promisiuni. „L'autre moitié...” se situează într-o categorie aparte, combinînd retrospectiva cu prospectia și promoția. Au fost urmate două cît procedurale:

a. spectrul selecției: nume foarte vechi, aparținând nu doar artei (post)comuniste, ci chiar celei post-belice în general, se învecinează cu recente apariții pe scena internațională;

b. stimularea/testarea capacității de transformare individuală prin comisionarea de proiecte noi. Cu rare excepții, „L'autre moitié...” este o continuă lansare de lucrări altele. Unele dovedesc stabilitate, altele stagnare, altele sînt prețioase prin mobilitate.

Manifestări ca „L'autre moiété...” nu vor mai figura probabil peste 10 ani în nici o agendă culturală, dacă actualele tendințe de reconfigurare regională se confirmă. Probabil că apartenența la un context definit de politică locală va deveni din ce în ce mai puțin atractivă ca element promoțional. Apoi absorbția culturală care e deja în plină desfășurare va găsi noi axe de dezvoltare. Dacă citim din această perspectivă listele de participare la „L'autre moiété...”, vedem că ele se împart în trei categorii de poziționare: emigrația pre-perestroika; nomazii post '89; localiiști. În acest context, nomadismul cred că va fi în creștere, combinat cu accentuarea interesului pentru dezvoltări intra-regionale. Vorbind și din experiența proprie, maturizarea rapidă care s-a produs în deceniul trecut în arta din aria central și est-europeană are ca efect și apariția unei noi identități, configurată în proiecte comune, zone de reflecție și atitudini de distanțare critică față de anumite toposuri ale conglomeratului cultural euro-atlantic. Crearea unui proces de asimilare/resistență ar fi designul modelul ideal. Dacă el va fi și funcțional, rămîne de văzut.



Alina Pențac

Raluca Velisariu

Rostopasca

Galeria Eforie – Atelier 35

Nicolae Comănescu,

Florin Tudor 18 ianuarie – 1 februarie

Mona Vătămanu 1-8 februarie

Alina Pentac 8-15 februarie

Într-o lume auto-explicativă, în care fenomenele se petrec simultan, proliferarea informației și a comunicației determină un spirit critic mult mai marcat. Consumul devine un act simbolic, al cărui conținut ideologic nu trebuie subestimat. În aceste condiții, cultura cotidiană și materialul continuă să se infiltreze în artă, o artă a cărei caracteristică principală este reprezentată de deschiderea/disponibilitatea față de propria receptare. Modificarea contextului existenței artistului într-un univers relevant se realizează în interiorul unei realități existente, pe care acesta și-o asumă, ne-refuzînd-o critic, ci însușindu-și ceea ce poate fi folosit. Astfel, temporalitatea subiectului se opune mai vechilor concepții asupra lumii ca substanță și extensie. Obiectele utilizate sînt cele ale unei naturi în continuă schimbare, iar lucrarea de artă este progresiv „desființată” de convenția expozițională, ca formă a experienței estetice. Ceea ce rămîne, de cele mai multe ori este doar amintirea momentului trăit.

Infiltrarea cotidianului în artă, chiar sub forma de „ready made” a devenit posibilă ca urmare a limitelor foarte precise care despărțeau arta de celelalte mijloace de informare. Deși arta refuză să fie implicată *a priori*, prin acțiunea *Alinei Pentac* nu se ignoră și nu se respinge rolul immanent cultural impus de ceea ce reprezintă o galerie de artă. Dimpotrivă, spațiul legitimează veridicitatea depășirii/transferării unui act cotidian (tenisul) într-unul artistic (cel puțin la nivel intențional). În acest context, implicarea spațiului denotă o limitare materială și vizuală ce nu oferă nici o cale de ieșire din această realitate.

Pe de altă parte, asaltarea spațiului expozițional, a arhitecturii și funcțiilor sale se constituie într-o acțiune subversivă la adresa convenției expoziționale ca formă a experienței estetice. Se afirmă încă o dată că realitatea ca artă poate fi autentificată prin conotațiile implicite ale spațiului în care se desfășoară actul artistic.

Atunci când semnificația, valoarea și existența naturii sînt rechiziționate de cultură, trimerile către un spațiu și un model cultural ce are la bază un raport de reciprocitate între uman și natural (de identitate reciproc confirmată) se constituie într-un „discurs” asumat de artistul mediator (în cazul de față, *Mona Vătămanu*) care interoghează existența unei valori imanente acestor relații, proprie civilizațiilor arhaice și orientale.

Manipularea materialelor fără a se constitui în obiecte, sau obiectul folosit ca mijloc (prin apelul la memoria colectivă) și nu ca finalitate, au ca scop reconstituirea unui spațiu (India) a



căruia estetică și etică se opune celei a civilizației vestice. Desenele de pe pereții și pavimentul galeriei, fotografiile ce se revendică ecofeminismului postmodern sînt elementele unei narațiuni „incomplete”, care trădează idealul romantic-estetic al uniunii senzorialului cu inteligibilul. Se compensează în acest fel pierderea sentimentului uniunii dintre om și natură.

Atitudinea nu este nici de acceptare și nici de subversivne, de vreme ce realitatea și alteritatea provocată de civilizația de consum este asumată: „Nu mai e nevoie să menționez faptul că de obicei picioarele de elefant sînt utilizate ca excelente suporturi pentru bastoanele și umbrelele oamenilor. Numai ei au bastoane și umbrele”. De fapt însăși realitatea nu mai poate fi atinsă.

În cazul lucrărilor lui *Florin Tudor* nu numai că se detunează de la o finalitate pur estetică, dar se atacă înseși convingerile formalist-estetizante. Într-o epocă conformistă, „arta brută” poate produce ruptura necesară [portete serializate: „fețe mutilate zimbînd liniștitor”). Alăturarea de elemente aparent incompatibile detunează sau returnează imagini al căror sens este evacuat (jocul cu absența sensului) și care nu are nimic cu forța subversivă, ci reprezintă mai degrabă o modalitate de perturbare, de strecurare a dubiului în sisteme stabile; jocul cu ambiguitatea semnelor, jocul dintre disimulare și uniformitate. Strategie de contaminare, parodie practică și parazitărie ce vizează ideea de adevare convenită între reprezentare și semnificație.

Indicarea contradicțiilor dintre estetism și sociologism se face în cazul lui *Nicolae Comănescu* prin interpretări ale unui imaginar fondat pe „biologic” (gândirea de bucatărie), abordându-se lexiconul subversiunii și deconstrucției culturale. Imagini, fragmente, dileme etice, existențiale, ironizate și filtrate prin banalul cotidian într-o „tehnică” *cut-up* ce combină materiale vizuale (desenul fiindu-și suficient, permite schița și interogarea) și materiale textuale. Paradigma limbajului – lingvistica, ca echivalent al textelor, coexistența acestora, fundalul sonor ca citat (Martin Creet) – Floe – reprezintă reîntoarcerea nezeitantă la reprezentare, conotație și toate celelalte forme de referențialitate. Ambiguitate, juxtapunere, ironie.



Nicolae Comănescu



Mona Vătămanu



Florin Tudor Floe

Într-o expoziție itinerantă
intercontinentală

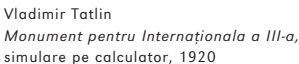
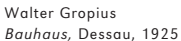
Tokio, Mexico City, Köln,
Chicago, Los Angeles și New York

1999-2000

Conform binecunoscutei întâmplări din Vechiul Testament, îngerii i-au avertizat pe Lot și familia sa să părăsească cât mai repede orașul și le-au lăsat vorbă să nu-și întoarcă privirea către zidurile și cetățile rămase în urma lor. După cum știm, atenționarea n-a fost doar o vorbă în vînt, căci soția lui Lot, care n-a ascultat de sfatul îngerilor, a fost transformată într-un stîlp de sare.

De unde au luat colaboratorii de la Museum of Contemporary Art din Los Angeles curajul de a organiza o expoziție retrospectivă care încearcă să prezinte istoria arhitecturii din secolul douăzeci sub forma unei imagini panoramice care aproape că umple orizontul acestui

Sir Edewyn Lutyens
Viceroy House and Secretariat,
New Delhi, 1920



domeniu? Toate păcatele și grandoarea fadă a Sodomei și Gomorei ar părea doar o trebăluială nesemnificativă comparativ cu îndrăzneala și risipa cu care omul modern și-a format arhitectura cînd de neuitat, cînd de nesuportat – această hiper-expoziție este plină de exemple în acest sens. După Tokio și Mexico City, ea este prezentă acum la Kunststhal din Köln, de unde va călători la începutul lui octombrie către Chicago, Los Angeles și New York. Am văzut și eu această expoziție, și cînd m-am așezat să scriu tot ceea ce am observat, am simțit și eu cea așteptată ciudată. Avertismentul îngerilor se pare că este și astăzi valabil: Nu te uita la zidurile orașului și nu încerca să-ți formezi o imagine despre impresia generală a megalopolisului care ar face și Babelul să pălească.

Dină la o parte catalogul, la fel de greu ca și sarea, căci conține 350 de pagini de hirtie fină și aproape 500 de ilustrații, mă gândesc la ce anume ar putea fi transmis, totuși, cititorilor acestei reviste. Aproape că reușesc să văd „mîna de ajutor” a organizatorilor cum mi se întinde și îmi arată acele douăzeci și una de puncte care au constituit reperele principale în ordonarea materialului. Da, s-au dat chiar și hărți pentru această expoziție, hărți din care s-a putut afla unde, în ce sală, putem găsi aceste grupaje tematice. Această hartă se află acum în mîna mea și mă îndeamnă să enunț liniștit cele 21 de centre de greutate. Să facem o încercare:

Expoziția a început odată cu proiectele urbanistice, niciodată realizate, de la începutul secolului XX. De aceea, ea a semănat cu o schițare a „ordinii universale cartografice” organizată în stil eclectic și de concepție pozitivistă.

Poziție fundamentală: arhitectura este bună, efectul ei benefic trebuie extins la nivelul întregii lumi.

Cum toți pereții au fost tapetați aici cu idile victoriene, de exemplu cu desenele fine de cretă, care ne reamintesc de clasici, respectiv cu vederi urbane ce se desfășurau pe kilometri întregi, primul capitol poate fi notat ca la ultima zvicnire a secolului XIX aflat în nepoțuța de a se termina.

2. „Colonialismul arhitectural al secolului XX timpuriu.”
Adică modernizarea, vizibilă chiar și astăzi, Algerului, a New Delhi-ului și a celorlalte capitale sau centre regionale aflate în afara Europei, modernizare realizată de arhitecții europeni. Deși această tematică se extinde chiar în întreaga primă treime a secolului XX, vizitatorul se află sub vraja siluetei palatului Gresham, simțind că deasupra peisajului planează în continuare umbra conducătorilor din timpul păcii și al guvernelor coloniale.

Poate ne putem da seama pentru o clipă cât de altfel

s-o construim! (Din păcate acest lucru nu e adevărat, e târziu... e prea târziu.)

5. Ceea ce se adună în jurul acestui punct de reper ne vorbește despre cum anume modernismul stil Bauhaus a învățat tineretul o serie de lucruri bune și frumoase. *Joseph Albers* a fost aici cea mai strălucitoare stea, el l-a eclipsat chiar și pe *Gropius* cu ale sale imagini „fugă” și cu elementele sale extraordinare de mobilier, din păcate abia cunoscute. (Este aproape de necrezut, dar în scaunele Bauhaus, realizate de el, se poate sta chiar comod!) Și, în imediată legătură cu această tematică:

„Bucătăria rațională”. E cert că astăzi nu mai sîntem atît de şocaţi ca gospodinele din 1926. În acest an s-a realizat „bucătăria experimentală” pe care a proiectat-o *Margareta Schütt-Lichtotzy*. A existat şi un film mut alb-negru care a fost realizat în anii '20 şi avea ca temă această bucătărie şi care, ca pildă pentru vizitatori, a rulat non-stop la expoziţie. Filmul a încercat să demonstreze că orice pas şi orice mişcare a femeii care munceşte în bucătărie (tot Margareta?) sînt optimizate la infinit în încăperea strîmtă, dar mobilată extrem de ingenios

ori chiar pentru ei înșiși. Putem afla de exemplu că în 1930, Melnikov, chiar în pragul epurărilor staliniste, a reușit să-și mute familia în vila sa cilindrică, construită pe jumătate în stilul Bauhaus, pe jumătate în cel al mănăstirilor pravoslave. Aceasta a fost un unicat și din punctul de vedere al ușilor și al ferestrelor care se asemănau parțial cu cele ale caselor obișnuite din Moscova, parțial cu ferestrele medievale – din păcate ea nu mai există astăzi, a căzut pradă vreunei demolări „purificatoare”.

8. Acest punct este rezervat programului orașului-grădini modern, proiectat unitar în armonie cu natura. Adică este de fapt o încercare de a face ca aceste vile construite în spirit progresist, sau măcar ceva din atmosfera lor, să ajungă și la marea public. Proiectul acesta a pornit din Anglia cu un model experimental care a fost construit în realitate (orașul Letchworth); de atunci totul este o chestiune de loc și de bani. E interesant că totuși exemplele cele mai bune în acest sens s-au născut în nordul Germaniei, în SUA și în Israel.

2. „Arhitectură monumentalistă în anii '30.” Înainte de a striga un „au” prelung, să aruncăm totuși

Albert Speer

Perspectivă asupra axei nord-sud, gravură de Alexander Friedrichs, Berlin, 1941



o privire pe oricare dintre exponate, de exemplu pe Danteum de *Pietro Longeri* terminat în 1938, care este doar una dintre soluțiile de construcție din perioada fascistă. (Argument: lui Mussolini îi plăcea foarte mult să citească Divina Comedie). Într-adevăr, clădirea clasicizantă cu geometria ei înghețată de riguroasă, respectiv cu logica ei care ne conduce din iad în purgatoriu și de acolo direct în rai, ne amintește mai degrabă de arhitectura „revoluționară” din secolul XVIII. Și am putea crede că de aici, celălalt rai, oferit de panorama Moscovei prin cele șapte clădiri înalte din epoca stalinistă, s-ar fi aflat doar la un singur pas, dar am comite o gravă eroare. Danteum-ul lui Longeri ține, fără a putea nega acest lucru, de un soi de „avangardă eternă”, ceea ce n-am putea spune despre clădirile înalte de la Moscova, ce au forma unor torturi cu frișcă. Căci dacă ne uităm la opera lui Longeri și dacă facem abstracție de câteva coloane grandioase și niște ziduri grosolane, regăsim o construcție din beton armat și sticlă și acele proporții asimetrice, care ar putea prevesti, cu puțină bunăvoință, așa numitul „stil internațional” al arhitecturii moderne.

10. „Lumea zilei de mâine”. Aveți trei încercări să ghiciți ce ar putea să însemne „ziua de mâine” în secolul XX; răspunsul este, bineînțeles, automobilul

Și ce va construi un arhitect dacă se gîndește la ziua de mîine? O autostradă. Acest material a fost unul frumos și sugestiv, și, privind doar mărirea instalațiilor, unul impresionant. De exemplu, era aici o machetă care reprezenta rețeaua autostrăzilor germane din 1930. E prea posibil ca autostrăzile și viaductele, și, bineînțeles, tunelurile să fie tot ceea ce va rămîne după secolul XX. Asta dacă privim nu din perspectiva nepoților noștri, ci de la o distanță de secole. O analogie bună în acest sens ar fi rețeaua de drumuri a imperiului roman. Nu numai fiindcă piatra antică de drum mai apare din cînd în cînd pe întreg teritoriul Europei, ci pentru că drumurile naționale mai importante urmăresc chiar și astăzi drumurile romane de odinioară.

11. Următorul punct tratează distrugerea și reconstrucția în timpul celui de al doilea război mondial și în perioada care i-a urmat (incluzînd-o aici și pe cea în care trăim). Despre asta mai pe larg altcîndva.

12.

Acest capitol ne-a vorbit despre blocurile de apartamente construite din elemente prefabricate industrial. Sîntem specialiști și în această problemă, de aceea voi vorbi altădată despre ea.

Pod de autostradă, Neanderthal, 1936



una dintre utopiile caracteristice anilor '60-'70, care, de atunci, pur și simplu nu mai e la modă, deși în țările economice dezvoltate ar exista și astăzi bani pentru asemenea proiecte. Se pare că oamenii și-au dat seama că orașele-capitală tradiționale, cu toate neajunsurile lor, sînt totuși niște așezări urbane și nu există nici o junglă în care în mai puțin de o sută de ani ar putea fi transpusă această atmosferă. Chiar și orașele mici devin mai degrabă capitale decît orice fel de Brazilie; un exemplu în acest sens au fost cîteva „orașe secundare” printre care și Bonn-ul care a fost capitală timp de 50 de ani (de aceea poate începe să se impună, după modelul republicii de la Weimar, denumirea de republica de la Bonn).

1.4.

Tematica centrului și a periferiei parcă ar încerca să lumineze tocmai aceste paradoxuri. Organizatorii au încercat să ne deschidă apetitul pentru ea cu o serie de cuvinte care sună bine: interacțiune, de exemplu, și fuzionare. Dar dacă ne uităm prin acest sector atunci nu vom vedea decât clădiri de muzee, biblioteci, eventual biserici moderniste și nu orășele de provincie inter-acționate în centre. Se pare că ceea ce politica n-a reușit să rezolve (adică integrarea efectivă a periferiilor), în ultimele două decenii încearcă să recupereze cultura.

„Capitalele construite în cea de a doua jumătate a secolului.” Aceasta este o temă într-adevăr interesantă, și e timpul ca ea să ocupe mai mult spațiu și în conștiința publică. Aici pot fi incluse Chandigarh al lui *Le Corbusier*, Dacca lui *Louis Kahn*, Brasília lui *Oscar Niemeyer* ș.a.m.d. – cite una din aceste capitale ar putea să fie și întrebări ale unui rebus (în ce țară se situează ele?). Atăta timp cât în ochii omului obișnuit capitalele puse în deșert sau în pădurea tropicală par să fie un coșmar și, în orice caz, doar un soi de teorie a utopiei ermetice, căci în cercurile mai restrânse ale profesiei s-au scris cărți ce ar putea umple biblioteci întregi pe această temă; asta fiindcă această tematică este

1. inevitabilă, 2. destul de periculoasă. Căci în timpul construcției metropolelor mai sus amintite, sabia lui Damocles planează deasupra capetelor noastre: ceea ce un arhitect va strica, generații întregi nu vor putea să repare. Într-adevăr au apărut multiple probleme, imposibil de prevăzut, înaintea, după și pe parcursul construirii acestor orașe. (Aproape că au trebuit să fie aduși cu forța cei care să se mute pentru o perioadă mai lungă în capitala Braziliei. Această problemă era una de coșmar.)

Am învățat oare din greșelile noastre? Nu, fiindcă (iar acest lucru este cit se poate de curios!) astăzi nu se mai proiectează capitale noi. Această obsesie era

Începând cu declinul modernității „tari”, încercăm să facem în așa fel încât, în ceea ce privește identitatea noastră culturală, ea să fie plină de o frumusețe și o nostalgie provinciale. Poate că prin aceasta încercăm să echilibrăm faptul că modul nostru de viață este nevoit să se acorde întotdeauna cu capitala. În sensul prelucrării moderne a tradițiilor nostalgic „provinciale” ori în cel al aplicării ferice de a patinei istorice sau a atmosferei rurale, au existat deja demutl exmple: fațada bibliotecii lui O’Gorman împodobită cu motive aztece, care a fost construită în 1952 în Mexico City, se află printre acestea. O altă confirmare a faptului că cei din America Latină sînt întotdeauna cu un pas înainte în aceste aventuri moderniste condimentate cu un iz preistoric.

15. „Arhitectura ecologică.” Această este într-adevăr pentru fiecare dintre noi, doar un vis frumos. Căci trebuie să știm că o astfel de arhitectură, luată în general, nu există, deci nu putem construi în acest stil decât ocazional, bineînțeles dacă ne pricepem cât de puțin la el și dacă înțotăm în bani. Asta fiindcă soluțiile ecologice nu pot deloc să fie numite soluții de masă (vor exista ele vreodată?), iar tocmai din acest motiv ele sînt extrem de scumpe. În Germania, canalele de televiziune relatează adeseori despre experimente arhitectonice ecologice, și trebuie



GHEORGHE ILEA - Finul
Muzeul Național de Artă
28 ianuarie - 28 februarie

Barba împăratului sau Adam în Rai
M-am apucat să pictez flori tocmai cînd ele dispăruseră de prin grădini din cauza brumelor. Aceste picturi au avut o istorie neobișnuită pentru mine. Așa „din senin” am simțit într-un mod imperativ că trebuie să pictez aceste flori, panseluțe sau cum se mai numesc „Barba împăratului”. Și asta nu a fost ca o idee pe care dacă poți o pui repede în practică, cum am mai procedat cu alte lucrări, ci a fost o absorbție totală a gîndului, a simțurilor, a preocupărilor. Noaptea am visat că le pictam, mari, fiecare umplea tot spațiul pinzei ca un portret din față unde culorile erau de un smălț cu un magnetism puternic ce atrăgea totul. Cu greu am mai găsit cîteva flori și le-am adus pe palme cu soția ca pe niște bulgări de aur. Dimineața am luat cîteva panouri mici de lemn, preparate pentru a încerca să pictez pe ele icioane, ce le aveam la îndemînă, și am început lucrul. Seara aveam picatate șase flori.

Lucrînd la ele mi-am dat seama că numele de Barba împăratului li se potrivește perfect. Nu cred să mai fie o floare care să semene atît de mult cu aurul, cu forța lui. Mișlocul ei este o gură deschisă, proporția dintre barbă și cele două emisfere este ca la un portret. La floare partea de sus este despărțită în două, dar sâ nu uităm, că oasele parietale, ale craniului, se sudează tîrziu după cîțiva ani de la naștere. Petalele însă n-au nici un indiciu care să marcheze existența ochilor.

Despre care împărat pote fi vorba în acest portret pe care îl redă floarea în culori atît de puternice adînci și vii, cu o cutie craniană deschisă și orb pe deasupra? Este Adam. Adam a fost recunoscut de toate viețuitoarele ca împărat. Era orb? Nu, avea ochi și vedea. Ce nu vedea Adam este ceea ce nu știa. Pentru că ce nu știi nu vezi. Abia după ce a gustat din pomul cunoștinței binelui și răului i s-au deschis ochii și a cunoscut că este gol și s-a ascuns. Această floare rezistă uimitor la frig, vorbesc de culoarea petalelor. Poate e vorba și de o anume structură a materiei asemănătoare cu aripile fluturilor albaștri, unde albastrul nu este pigment ci rezultat reflexiei luminii, nu știu. Pînă cînd și crizantelele, admirați cavaleri maiestuoși ce se pregătesc un an întreg pentru înfruntarea cu brumele cad ofiite în cele din urmă, apar pe alei și în grădini aceste firave plante cu petale uimitor de colorate care parcă nu știu ce-i frîgul. Nici Adam nu știa ce-i răul, era împărat, era plin de bine, dar nu știa, numai după neascultare a văzut răul și avînd termen de comparație a înțeles că pierduse binele și a cunoscut că este gol. Așa mi-l imaginez pe Adam în Rai ca aceste umile flori, dar ale căror petale incredibil de dens colorate trec și peste ger. În final titlul acestor lucrări este „Barba împăratului sau Adam în Rai”. Aceasta este povestea celor șase lucrări prezentate la expoziția personală de la Muzeul Național de Artă din Cluj-Napoca, pe care mi-am clarificat-o abia acum scriind-o. Dacă o știam de la început nu le mai puteam picta așa.

Gheorghe Ilea
31. ianuarie 2000

IASI
ACASĂ
Instalații, intervenții, performances
Centrul Cultural Francez
17 decembrie 1999

TIMISOARA
DOINA POPA - tapiserie
Galeria Helios
18 februarie - 2 martie

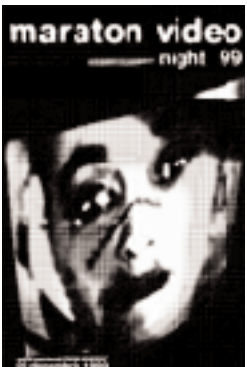
TOMA VIOREL - pictură
Galeria Helios
3-16 martie

ELENA TULCAN
Galeria Helios
17-30 martie

ION DUMITRIU. În memoriam
Galeria 22
1 martie - 5 aprilie

CONSTANTIN FLONDOR
Exerciții de familie
Galeria 22
10-28 februarie

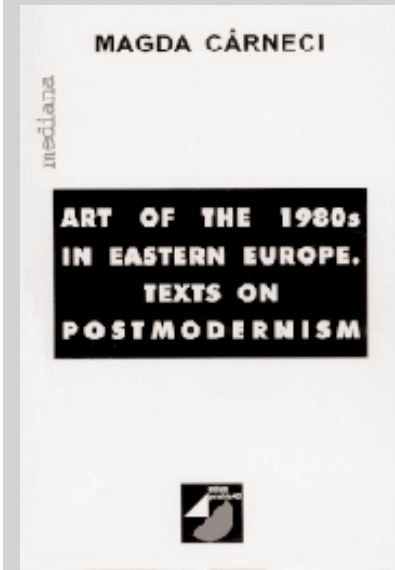
CHISINAU
LEONID NICHITIN - „IQ”
Muzeul Național de Arte Plastice
10-26 decembrie 1999



MARATON VIDEO '99
Sala de spectacole Eugène Ionesco
23-24 decembrie 1999



N O U T Ă Ţ I



Magda Cârneci: *Art of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, Editura Paralela 45, Pitești, Colecția Mediana, 164 pagini, 1999



Victor Ieronim Stoichită: *Scurtă istorie a umbrei*, traducere de Delia Răzdolescu, Editura Humanitas, București, 260 pagini, 2000

MARK VERLAN - „Dacă aş avea atelier”
Atelierul lui Ștefan Sadoanciov
11 decembrie 1999

LIDIA MUDRAC, VICTOR GUȚU, VIOLETA DIORDIEV
Sala UAP
17 februarie - 1 martie
VICTOR GUȚU
Galeria Art-Aorta
15 ianuarie 1999 - 1 februarie 2000

SERJE POPOVSKI - Dragonul mistic
Clubul Black Elephant
5 februarie

Austria
VIENA
ASPEKTE/POSITIONEN
50 Jahre Kunst aus Mittel-Europa
1949-1999
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Palais Liechtenstein, 20er Hause
18 decembrie 1999 - 27 februarie 2000

LOIS WEINBERGER
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Hause
3 martie - 24 aprilie

Belgia
BRUXELLES
ENRICO CASTELLANI
Galerie Meert Rihoux
februarie - martie

Canada
TORONTO
FROM MICHELANGELO TO PICASSO
Art Gallery of Ontario
22 ianuarie - 26 martie

Elveția
ZÜRICH
STEFAN BANZ
Migros Museum
29 ianuarie - 26 martie

SHARON LOCKHART
Kunsthalle
25 martie - 21 mai

FLASH '99
Galerie Patrik Fröhlich
22 februarie - 3 martie

WINTERTHUR
DAIDO MORIYAMA - Stray Dog
Fotomuseum
29 ianuarie - 26 martie

Franta
MONTPELLIER



EN LONG ET EN TRAVERS
Pep Agut, Maurizio Cattelan, Pascal Convert, Ann-Kathrin Feddersen, Milo Garcia, Boris Mikhailov, Tania Mauraud, Marlène Negro, Klaus Scherubel
La Galerie
28 ianuarie - 18 martie

PARIS
PICASSO
Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou
31 mai - 11 septembrie

Germania
FRANKFURT
ART FRANKFURT
Messe Frankfurt
24-27 martie

HAMBURG
JASON RHOADES
Deichtorhalle
9 noiembrie 1999 - 5 martie 2000
Italia
ROMA
RICHARD SERRA
Mercati di Traiano
6 decembrie - 5 martie

TORINO
HARD PAINTING. FROM GRAFFITI TO STREET ART. METROPOLITAN MESSAGES
Palazzo Bricherasio
24 noiembrie 1999 - 13 februarie 2000

VENETIA
AMAZONS OF THE AVANT-GARDE
The Peggy Guggenheim Collection
29 februarie 1999 - 28 mai 2000

Luxemburg
THOMAS HIRSCHHORN
Galerie Erna Hécey
10 decembrie 1999 - 31 ianuarie 2000

Marea Britanie
LONDRA



TRIBUL PEDEPSIT
Mircea Roman - sculptură
Riverside Studios
16 martie - 9 aprilie

Polonia
CRACOVIA
HALF FLEXIBLE - Performance I & 2
Elvira Santamaria, Lutz Fleischer, Matthias Jackisch
Bunkier Sztuki Galeria, Teatr Sytuacji
31 martie, 1 aprilie

Slovacia
BRATISLAVA
INTERMEDIA
Galeria Medium
27 ianuarie - 29 februarie

KOSICE
IOAN AUGUSTIN POP, LASZLO UJVAROSI
I, Budavari Palota „C” épület III, em.
Museum Vojtecha Löfflera
2 decembrie 1999 - 10 ianuarie 2000

Spania
BARCELONA
COSMOS: DU ROMANTISME A L'AVANT-GARDE
Centre de Cultura Contemporania
23 noiembrie - 20 februarie 2000

SIGMAR POLKE, ON GOYA
Fundació Joan Miró
11 februarie 1999 - 1 mai 2000

MADRID
LOUISE BOURGEOIS
Reina Sofia
16 noiembrie 1999 - 14 februarie 2000

În această rubrică dorim să prezentăm evenimente vizuale importante din țară și străinătate din perioada scursă între aparițiile revistei. Informația noastră fiind – fatalmente – limitată, rugăm ca instituțiile, galeriile și persoanele implicate care doresc să facă publică acțiunea lor în revista noastră, să ne informeze prin e-mail: balkon@ideea.dntcj.ro; sau adresa: IDEA Design & Print Cluj Str. Paris 5-7 3400 Cluj-Napoca

Suedia
STOCKHOLM
AFTER THE WALL ART AND CULTURE IN POST-COMMUNIST EUROPE
Moderna Museet
16 octombrie - 1 ianuarie 2000



DAN PERJOVSCHI - Piece and Piece
Norrtälje Konsthall
11 decembrie 1999 - 15 ianuarie 2000



BY THE WAY
Studio 11, Fredsgatan 12, 3rd Floor
4 decembrie 1999

Ungaria
BUDAPESTA
ION TUCULESCU (1910-1962)
Szépművészeti Múzeum
XIV, Hősök tere
5 decembrie 1999 - 16 ianuarie 2000

COLECȚIA VASILESCU
Magyar Nemzeti Galéria
I, Budavari Palota „A” épület
30. noiembrie 1999 - 13. februarie 2000

CECIL BEATON
Fotografal dandy
Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Múzeum, Budapest
I, Budavari Palota „A” épület
13. ianuarie - 13. februarie

ARHITECTURĂ UNIVERSALĂ. UTOPII INTINERANTE
Műcsarnok
15 decembrie 1999 - 20 februarie 2000



Lansarea revistei BALKON Cluj la Budapesta
Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Múzeum, Budapest
11 februarie



Borgo, John France
Missionart Galeria
7-15 martie

Anca Ignătescu, Tasnádi József
Centrul Cultural Român
8 martie - 8 aprilie

Bogdan Achimescu, Balogh Csaba
Institutul Polonez
9-24 martie

Valerie Cartier, Erőss István
Institutul Francez
10 martie - 3 aprilie

Luise Kloos, Astrid Beumer, Hester Keijser, Norman Bejerle, Shang-Ping Chen, Liu Po-Chun, Zoltán László
MAMU, Pincegaléria
11 martie - 10 aprilie

USA
HOUSTON, TX
WILLEM DE KOONING: In Process
Menil Collection
28 ianuarie - 28 martie

LA JOLLA, CA
SMALL WORLD: DIORAMAS IN CONTEMPORARY ART
Museum of Contemporary Art, San Diego
23 ianuarie - 30 aprilie

NEW YORK
THE WORLDS OF NAM JUNE PAIK
Solomon R. Guggenheim Museum
11 februarie - 26 aprilie

DUCHAMP/MAN RAY
Sean Kelly Gallery
22 ianuarie - 4 martie

CHRISTINE BORLAND
Sean Kelly Gallery
9 martie - 15 aprilie

ANN HAMILTON
Sean Kelly Gallery
20 aprilie - 27 mai

TACITA DEAN, MAURIZIO CATTELAN
Marian Goodman Gallery
februarie - martie

SAN FRANCISCO, CA
FACT/FICTION: CONTEMPORARY ART THAT WALKS THE LINE
San Francisco Museum of Modern Art
12 februarie - 16 aprilie

HIGH MINDED: CONCEPTUAL ART IN MOVING-IMAGE MEDIA
San Francisco Museum of Modern Art
29 ianuarie - 10 mai

SOL LEWITT: A RETROSPECTIVE
San Francisco Museum of Modern Art
19 februarie - 21 mai

SEATTLE
FULL NELSON III
Contemporary Performance and Art Exhibition
3-4 martie

CHARLOTTE VILLE / VIRGINIA



BOGDAN ACHIMESCU
New Drawings and Prints
Fayerweather Gallery
http://minerva.oc.virginia.edu/~fine arts/homepage/bogdan.html
3-31 martie

FORMAT

un proiect intercomunicațional pentru artă și cultură media

Ideea de pornire a acestui proiect constă în nevoia de generare a unei structuri - „canal” de comunicare multi-direcțională pentru scena de artă și cultură media contemporană.

Ceea ce în arta de avangardă cu orientarea experimentală a anilor '70 - '80 putea fi „acționat” prin intermediul funcțional al unei publicații-manifest sau grupări, după anii '90 a încetat să mai constituie un catalizator semnificativ.

În Europa occidentală și America răspîndirea Internetului a preluat dintr-o dată aceste funcții și le-a expandat la scară globală, în timp ce Europa de est de abia se trezea la libertate din letargia unui sistem politic totalitar.

Astfel, structura unui sistem cultural de tip „insular” a fost depășită funcțional, începînd chiar din anii '90 în occident, odată cu răspîndirea Internetului ca o explozie culturală universală. Sufiul acesteia a fost resimțit și la noi, alimentînd o motivație intrinsecă acțiunii artistice de avangardă, drept pentru care canalele de promovare tradiționale s-au ancrasat fără a mai putea fi repuse în drepturi.

Proiectul FORMAT își propune să racordeze zona românească de avangardă artistică la „canalele” comunicaționale din medii culturale specifice, aflate pe rețelele digitale (și nu numai), să elimine anacronismul și să dezvolte strategii și unelte adecvate acestui scop. Un prim pas concret în realizarea acestui proiect a fost deja înfăptuit prin crearea unei „liste” și a unui „newsletter” - un canal de distribuție a informației și o publicație periodică digitală.

Aceste mijloace pot asigura intercomunicarea la un nivel foarte eficient pentru că ea are loc între persoane și grupuri cu interese comune, alcătuiind o structură virtuală care se suprapune în modul cel mai adecvat unei comunități reale.

Lista este asemănătoare unui habitat în care poți intra sau ieși voluntar, unde poți asculta sau poți fi ascultat, fără ca pentru aceasta să ai nevoie de altceva decît de o adresă validă e-mail.

Această listă, <nettime-ro>, este în limba română, fiind afiliată canalelor europene de artă, cultură și critică media, la www.nettime.org/nettime.ro. Grupul internațional <nettime-1> înființat în primăvara anului 1995.

Prima întîlnire a acestuia sub denumirea <nettime> a fost organizată în iunie '95 la Biennale din Veneția ca parte a evenimentului „Club Berlin”. În ianuarie '96 a apărut o primă ediție „filtrată” a articolelor de pe listă, imprimată pe hirtie, urmînd o conferință organizată în Ljubliana, în mai '97, denumită „The Beauty and the East”. O antologie (pe 556 pagini) intitulată: „Readme! Asci! Culture and the Revenge of Knowledge, Autonomia: New York” - a fost imprimată în '99.

Pentru publicul de artă și cultură din România, informațiile și articolele de pe lista <nettime-ro> pot fi accesate după înscrierea adresei dvs. e-mail, cu un mesaj de tipul:

trimis la: nettime-ro-request@nettime.org
De asemenea, puteți participa direct, trimițînd opinii, anunțuri, articole teoretice etc. pe adresa listei: nettime-ro@nettime.org

Pentru a contacta administratorul listei în cazul în care aveți probleme tehnice legate de comunicarea pe listă, apelați la: nettime-ro-admin@nettime.org

Lista oferă o informație directă de tip text și servește o comunicare liberă, nefiltrată, cu un caracter de desfășurare de tip permanent, în timp ce newsletter-ul „FORMAT - digest” este un „text” periodic, filtrat, cu conținuturi de interes general.
Următorul pas programatic al proiectului FORMAT va fi acela al înființării unei reviste electronice în format *.pdf (Adobe Acrobat) care se va deosebi în mod esențial de „listă” și „newsletter” prin faptul că va fi editată de un colectiv de redacție și va conține atît text cît și imagini. Menirea acestei publicații este complementară „listei” și adiacentă informațiilor de pe „newsletter”, oferînd și un spațiu-suport de manifestare directă pentru invitați (artiști).

Alexandru Patatic - artist media, inițiator al proiectului FORMAT

Adresa poștală - Diaconul Coresî 28-a, 1900 Timișoara RO, tel./fax: 01/212.49.79 e-mail: phbuc@pnet.ro www.pro-helvetia.ro

FORMAT



PRO HELVETIA

Constituită în 1939, Fundația Elvețiană pentru Cultură PRO HELVETIA este o instituție de drept public, finanțată de Confederația Elvețiană, dar care se bucură de autonomie deplină în luarea de decizii. Scopul ei este de a încuraja creația culturală, ținînd seama de particularitățile cantoanelor și ale regiunilor lingvistice elvețiene, și de a contribui la schimbul cultural între aceste regiuni. În străinătate, PRO HELVETIA încearcă să promoveze prezența culturală elvețiană și schimburile culturale în spiritul unui viu dialog. De asemenea, prin difuzarea de cărți, Fundația contribuie la răspîndirea literaturii elvețiene în cele patru limbi naționale.

Antena Fundației PRO HELVETIA București a fost deschisă la începutul anului 1999, pentru o perioadă de trei ani, pînă la 31 decembrie 2001. Sperăm că acest termen să fie prelungit. Lansarea oficială a avut loc în luna octombrie 1999 prin trei manifestări culturale cu participare româno-elvețiană: expoziția de artă contemporană moște româno-elvețiene, la Muzeul Național de Artă - Dan Perjovschi și grupul subReal - cu o parte din lucrările prezentate la Biennale de la Veneția și cu filmele „Pickel Pomo” și „Signers Koffer” ale artiștilor elvețieni Pipilotti Rist și respectiv Roman Signer. A fost și concertul grupului The Magic Triangle, compus din Jürg Solothurnmann (Elveția), Harry Tavitsian și Cornel Stroe, din Constanța, care au cîntat la Clubul Green Hours. Concertul s-a încheiat cu un jam session la care au participat și alți muzicieni români. Al treilea eveniment a fost spectacolul de dans contemporan „Chief Josef” al coregrafei elvețiene Katharina Vogel.

Antena Pro Helvetia București susține proiecte culturale independente, chiar dacă acestea nu au legătură în mod direct cu Elveția. Astfel au prioritate proiectele dedicate creației contemporane în domeniile muzicii, teatrului, dansului, literaturii și artelor vizuale, care permit grupurilor culturale independente să elaboreze strategii proprii pentru prezentarea și difuzarea lucrărilor lor; realizează o colaborare activă a creatorilor culturali și a instituțiilor din țară atît cu Elveția, cît și cu alte țări din centrul și estul Europei; urmăresc transmiterea de cunoștințe în ceea ce privește managementul cultural, metodele de organizare, procedee tehnice etc., în special prin colaborarea între instituții; oferă artiștilor posibilitatea de a-și prezenta și difuza lucrările (burse de spectacole, expoziții, festivaluri, colocvii etc.)

Pro Helvetia subvenționează publicarea de opere literare sau de eseuri, numere speciale ale unor reviste de artă și publicarea de traduceri din autori elvețieni. În 1999 opt edituri și reviste culturale au primit sprijinul Pro Helvetia. Între acestea, editurile Humanitas, Minerva, Universal Dalsi, revistele Orizont, Contrapunct, Arta, Atelier, Revista de Etnomuzicologie.

Organizează și finanțează trimiterea de cărți ale unor autori elvețieni sau cărți consacrate Elveției. Acea oferă de asemenea abonamente la ziare și reviste. Acestea sînt destinate în primul rînd bibliotecilor universitare, școlilor de artă și instituțiilor culturale.

Cei interesați de proiectele finanțate anul trecut, pot consulta web-site-ul nostru Internet, unde pot găsi și informațiile necesare aplicării pentru diverse proiecte culturale.

Adresa Antenei Pro Helvetia București
Str. Pitar Moș nr. 10, ap. 1
Tel/fax: 01/212.49.79
e-mail: phbuc@pnet.ro
www.pro-helvetia.ro

Grafica: Matei Braneau



Cumpără-ți hârtia pe măsură!