

Balkon

detalii: Finlanda

Marketta Seppälä: Cât de finlandeză este arta finlandeză?

Mika Hannula: Marile sfere de foc

Leena-Maija Rossi: Descriind „specificul finlandez”.

De/construind genul, natura și nația

Kati Kivinen: Artă pentru popor

Kari Yliannala: Lumini nordice. De la avatarurile timpurii la drama umană • Arta video finlandeză

Kirsi Väkiparta: Welcome to Bitch World

Antti Selkokari: Mari speranțe în scenariile de succes ale artei cinematografice finlandeze

Jyrki Siukonen: Marile sfere ale grupului OLO

Susanna Pettersson: Nostalgia viitorului

subReal: Interviuri cu orașul



BUCHUREȘTI
SALONUL DE ARTĂ BUCUREȘTI - SEMNELE ANULUI 2000.
pămînt, foc, apă, aer
Galeriile UAP (Apollo), Căminul Artei, Orizont, Simeza), Galeria de Artă a Municipiului București (GAMP), Facultatea de Arhitectură 1-15 noiembrie

TRIEANLA DE TAPISERIE BUCUREȘTI 2000
Teatrul National noiembrie

MARIUCA IOSIFESCU (SUA)
Subway, Fotogaleria GAD, noiembrie

FESTIVALUL DE ARTĂ EFEMERĂ - MAXIMA LUX organizat cu sprijinul Ministerului Culturii - Direcția Arte Vizuale. Pro Helvetia și Centrului Cultural META curatori: Alexandra Titu și Dan Palade; participanți: Asociația A.T.A.C., Sorana Badea, Olimpiu Bandalac, Paul Deheleanu, Mirela Dăuceanu, Suzana Fântânanari, Serbana Dragoescu, Andreea Flondor, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Roxandra Grigorescu, Malina Ionescu și Adriana Cont. Maria Manolescu și Romelo Pervolovici (Grupul 2Meta), Miklós Öncusán, Cati Orbulescu, Heidi Ochsner, Dan Palade, Roxana Trestioreanu, Simona Tănăsescu, Saviana Stănescu și Francisc Mraz Tudor Vreme.
Centrul Cultural META 7-8 noiembrie

AUTOPORTRET TEODOR GRAUR
CIAC 12 octombrie

WIM LAMBOO & INGE BAAUW PORTRAITS 2000
CIAC 17-27 octombrie

AUTOPORTRET SUBREAL
CIAC 19 octombrie

AUTOPORTRET DAN PERJOVSCHI
CIAC 26 octombrie

AUTOPORTRET MATEI BEJENARU
CIAC 9 noiembrie

AUTOPORTRET ALEXANDRU PATATICS
CIAC 16 noiembrie

MIRCEA STĂNESCU NO ONE & BEYOND
CIAC 17-30 noiembrie

PREZENTARE: MEDI@TERRA 2000
Arena - Festival Internațional de artă și tehnologie
CIAC 29-30 noiembrie

ARHIVA DUREII - expoziție- instalație: Ștefan Constantinescu.
Anna Stoescu, Cristian Puiu: curator: Tom Sandqvist
Sala Dalles noiembrie - decembrie

Comunicat de presă:
Arhiva Durerii este o instalație video cu patru proiectoare video în tot atâtea module expoziționale ce cuprind în total 12 interviuri cu foști deținuți politici din România.
Autorii acestui proiect sînt artistul Ștefan Constantinescu, (studii la Academia de Artă din București și

Academia Regală de Artă din Stockholm) stabilit la Stockholm, cineastul Cristi Puiu din București, (studii la Academia de Artă din Geneve) și artista graficiană Arina Stoescu, (studii la Facultatea de design Konstfack din Stockholm) stabilită la Stockholm.

Curatorul expoziției este criticul și istoricul de artă Tom Sandqvist.

Pe plan general proiectul tratează comunismul sovietic și est european cit și ideologia represivă ca aparat al puterii. Specific proiectului este prezentarea modului în care au fost tratați foștii deținuți politici din România în primele decenii ale regimului comunist. Forma de prezentare este o instalație video cu patru proiectoare în patru module expoziționale din metal în care foștii deținuți politici povestesc despre experiența trăită, un document artistic deosebit.

Din proiect face parte și cartea Arhiva Durerii, (312 pagini) lucrare amplă în care sînt incluse fotografii și documente inedite cit și textele istoricilor Lucian Boia și Adrian Ciioroiu și ale criticului și istoricului de artă Tom Sandqvist. Cartea este editată în română și engleză. La instalație se mai adaugă de asemenea o broșură (bilingvă, româno-engleză) și un afiș.

Distrugera "societății" civile românești a fost totală și România a fost sovietizată atît prin măsuri economice (Sovromit) cit și prin colectivizare și prigonire în masă a aproape tuturor grupurilor din populație. O mare parte din aceste grupuri a fost internată în lagarele din jurul "Canalului morții", canalul construit între Dunăre și Marea Neagră și în lagărele din Delta Dunării. Numărul celor intermițați în timpul comuniștilor variază între 300 000 și un milion. Însă ce este mai rău: România nu constituie un caz unic, ba dimpotriva, chiar dacă partidul comunist român era, numeric vorbind, cel mai mare din Europa Centrală și de Est în afară de partidul frate sovietic și mulți dintre vechii comuniști rămăseră la putere mult timp după "revoluția" din 1989. Pe plan individual, experiențele prezentate de Arhiva Durerii sînt design unice, dar nu și pe plan general. Milioane și milioane de oameni din fosta și actuala lume comunistă pot depune mărturie în ce privește durerea, înjosirea și teroarea represivii bolșeviste, crimele stalinistului, ocupația sovietică a țărilor baltice, Tito în Iugoslavia, persecuția Stasi în RDG, revolta din 1956 în Ungaria, primăvara din Praga în 1968, "revoluția culturală" în China, genocidul crimelor roșii și mizeria din Cuba. Lista este la fel de lungă pe cit sistemul comunist este totalitar și represiv, mărturiile pe cit de dureroase pe atît de auzatoare.

Vei intra într-un spațiu labirintic și auzi un murmur de voci. O lumină slabă vine din niște deschizături și începi să înțelegi că în curînd vei fii confruntat cu ceva ce nu se poate nici uita, nici nega. Te afli într-o instalație video al cărei titlu - Arhiva Durerii - îți dezvăluie conținutul îngrozitor de îndată ce ieși parte la mărturisirile proiectate în întunericul piliptor din cele patru "celule". Doisprezece bărbați și femei în vîrstă de 60 și 70 de ani, filmați din față pe un fundal negru ca smoolă, mărturisesc despre pedepsele primite pentru activitate subversivă în timpul primelor decenii ale regimului comunist din România, despre modul în care au fost intermițați, anchetați și torturați, cum au fost tratați în închisori și lagăre de muncă la Jilava, Sighet și Miercurea Ciuc, împreună cu mii și mii de alți deținuți. Douăsprezece fețe, douăsprezece voci, două-

sprezece vieți și o povestire se împletește cu o alta într-un discurs în care este vorba de cruzimile la care comunismul sovietic și est european recurga prin intermediul aparatului său represiv, legitimat de însuși fundamentul ideologic.

Ștefan Constantinescu (32), Cristi Puiu (33) și Arina Stoescu (31) au dat glas atît suferinței inumane cauzate de opresiunea politică cit și durerii cumplite datorate supunerii oarbe și credinței "sincere" și fanatice în "evanghelia" comunistă.

Sint tratate astfel atît cruzimi infernale cit și slăbiciuni umane și nu în ultimul rînd voita extraordinară de a supraviețui și de a fi reabilitat într-o țară care încă mai este marcată de tarele trecutului, un trecut care de abia acum a început să-și deschidă arhivele procesului de restructurare.

Proiectul este sprijinit de Comisia de stipendii pentru artiști (Konstnärnämnden), organizație guvernamentală din Suedia cit și de Programul de Schimb Internațional pentru Artiști în Suedia (IASPIS).

TÎRGIUL INTERNAȚIONAL DE ARTE VIZUALE
Circuitul Globus 11-26 noiembrie

CLUJ
MAN RAY
Muzeul National de Artă 25 octombrie - 30 noiembrie



URBANITÉS - opere din colecția Fondului Regional de Artă Contemporană Languedoc-Roussillon Montpellier
Galeria UAP str. Iuliu Maniu nr. 2. Casa Tranzit str. Barițiu nr. 14. 25 octombrie - 15 noiembrie

Proiecții filme: **AVANGARDĂ CROATĂ - ANII '60** - selecție de filme de la **BALÁZS BÉLA STÚDIO** Budapesta 1960-1990 - **Prezentator: Joanne Richardson**
Studio Protokoll 20, 21 noiembrie



URBANITÉS - dezbateri în jurul problematicii artei contemporane invitat special: **Ami Barak**
Casa Tranzit 21 noiembrie

GAME - expoziție de artă contemporană finlandeză (organizată de Centrul Cultural Sîndan)
Muzeul National de Artă 17 noiembrie - 5 decembrie



SEARĂ DE DANS CONTEMPORAN FIINTE ALE MÎINILOR

Coreografie: Carmen Riban Dansează: Ema Ciobanu, Mateia Stănculescu, Carmen Riban
SCARA FĂRĂ TREPTE
Coreografie: Sorana Badea Dansează: Alina Vanca, Radu Rosca, Andreea Bugnar, Sorana Badea
CĂTRE NICĂIERI
Coreografie și dans: Mateia Stănculescu
Casa Tranzit 18 noiembrie



TATIANA PAPUC - ABOUT A WALK instalație
Centrul Cultural Sîndan 7-14 noiembrie

"About a walk" - instalație cu proiecții de diapositive, listare alb-negru pe calc, plante de apartament, mașină de abur.

Instalația "About a walk" a Tatiane Papuc simulează o plimbare. Revederea unor imagini realizate într-o vizită recentă la rezervația africană Segean din sudul Franței au îndemnat artista să recompună aceea ambianță. Regia proiectului urmărește îndeaproape un scenariu care se ordonează în jurul ideii de plimbare. Imaginile fotografiate sau proiectate aduc în scenă un peisaj bizar. Ambianța secetoasă, aspră a rezervației punctată de prezența unor animale exotice bicolore, zebre, struți, urși negri sunt redatate instantaneile alb-negru luate din automobil. Peisajul se schimbă succesiv. Plimbarea se continuă pe jos într-o ambianță diferită, o grădină-oază umedă și plină de verdeată. Aici intervine în planul instalației schimbarea mediului de reconstruire: plantele de seră invocînd grădina exotică. Mașina de făcut abur reconstituie atmosfera umedă și înmiresmată, iar esențele artificiale stimulează olfactiv, în încercarea de a reda pînă și mirosul atît de particular al vegetației. Cele 4 proiecții de diapositive color populează această ambianță cu păsări virtuale, impresionante și decorative, specii comune sau pe cale de dispariție. Peisajul virtual astfel obținut este mut. Static. Fără nici o prezență umană consemnată. Nu imaginile sunt importante ci felul în care toate elementele intră în relație. Detaliile nesemnificative sunt complet eliminate exacerbind raportul dintre elemente.

Maratonul video din acest an are cîteva repere importante: o prezentare a recentei recolte video daneze oferită de Danish Video Art Data Bank; producția actuală a unor importante centre universitare de învățămînt artistic (Beaux-Arts) din Franța: Valence, Paris și Lyon însoțite de prezentări ale lui Dominique Ghesquière Guillon și Franck Chastanier, artiști și profesioniști media; un grupaj de material video olandez, sloven și britanic s.a. selecționat de videostul Ron Sluik (Olanda); retrospectivă a festivalurilor media "Dream Catcher" (Kiev, Ucraina) - prezentare Nadya Prigodich și "Medi@terra" (Atena, Grecia) - prezentare Manthos Santorineos; medalion al producției video autohtone și alte surprize... [ks&k]

INTERNET CONTRA INTERNET moderator: Joanne Richardson
Casa Tranzit 22 noiembrie

CRISTIAN OPRIS - gravură
Centrul Cultural Sîndan 16-28 noiembrie

ANA ADAM - desene
Centrul Cultural Sîndan 30 noiembrie - 13 decembrie

ENDRE KORONCZI - 36.6°C
Studio Protokoll 31 octombrie - 17 noiembrie

SIBIU

IN FULL DRESS
Geta Brătescu, Alexandra Croitoru, 2D/Aurora Dediu, Mirela Dăuceanu, Ana Lupas, Lia Perjovschi, Unda Popp, Marilena Preda Sănc, Doina Simionescu, Roxana Trestioreanu
Muzeul Brukenthal 22 noiembrie - 10 decembrie

TÎRGIU MUREȘ

DECONNECTAT - Expoziție de artă media
Galeria UAP 24 noiembrie - 13 decembrie

CHISINAU

MARATON VIDEO 2000
cineematografial "ODEON" 18 noiembrie

The International Center of Culture (the Pyramid) in Tirana has the pleasure to announce the opening of its new Contemporary Art Gallery in its space. This is an investment realised only with funds from the center. The space is a beautiful: 500 m², painted black and white and shall offer new possibilities to art projects, especially for young albanian artists, but also for exchange projects with international ones. The Gallery is opening with a contemporary British photographer, Martin Parr, with his solo show "Home and Abroad" this is a project developed with the support of the British Council office in Tirana. Next show is focusing on the work of two German artists, Jens Liebchen and Jorg Herold. The first one is a photographer that has produced a photographic series on Tirana, while the other artist has been working on a joint project with albanian artists on the symbol of the Bunker.

Finally there's one more beautiful space in Tirana to compete and relief the program of the National Gallery.

Austria

LINZ
ARNULF RAINER
Neue Galerie 29 iunie - 18 octombrie

OO LANDESAUSSTELLUNG 2000
Ars Electronica Center 27 aprilie - 20 noiembrie

VIENA

DOUG AITKEN
Secession 18 octombrie - 23 noiembrie

ROZA EL-HASSAN
Secession 7 decembrie - 21 ianuarie 2001

"SURFIN' THE MILLENIUM". Aktuelle Gegenwartskunst in Wien zur Jahrtausendwende
KunsthalleWien 13 octombrie - 15 mai 2001

Belgia

BRUSSELS
VOICI 100 years of contemporary art
Curator Thierry de Duve
Palais des Beaux-Arts 23 noiembrie - 28 ianuarie 2001

Elveția

FRIBOURG
ETAT DE LIEUX 3
PRIX FEDEREAUX
DES BEAUX ARTS 2000
Fri-art Centre d'art Contemporain - Kunsthalle 5 noiembrie - 23 decembrie

ZÜRICH
KUNST 2000 - INTERNATIONAL
CONTEMPORARY ART FAIR
ABB Hall 550 24-27 noiembrie

Franța

NICE
DONALD JUDD
Musée d'art moderne et contemporain 7 octombrie - 21 ianuarie

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

Redactor șef:
TIMOTEI NĂDĂȘAN

Redactori:
ALEXANDRU ANTIK
ALEXANDRU POLGĂR
ALEXANDRU VLAD

Redactorii grupajului finlandez:
CĂLIN DAN
MARKETTA SEPPĂLĂ

Concepție grafică:
FERENC ELN
TIMOTEI NĂDĂȘAN

Tehnoredactare și prepress:
LENKE JANITSEK

Colaboratori speciali:
AMI BARAK
ROBERT FLECK

Preluarea neautorizată, fără acordul scris al editorului, a materialelor publicate în această revistă, constituie o încălcare a legii copyright-ului.

Toate articolele a căror sursă nu este menționată, constituie portofoliul revistei Balkon Cluj.

Difuzare:
→ Rețeaua librărilor HUMANITAS și

→ BUCUREȘTI: Librăria Noi
→ CLUJ: Galeria Veche (Piața Unirii) Fotogaleria K. L.

→ TIMIȘOARA: IDEA Design & Print, tel.: 133329
→ MIERCUREA CIUC: Gutenberg s.r.l., tel.: 094-619159
→ SATU MARE: István Póti, tel.: 061-712025

Comenzi și abonamente:
www.Balkon.ro
e-mail: redactia@balkon.ro
Tel.: 064-431603; 064-431661
064-194634

ISSN 1454-7872

Acest număr a apărut cu sprijinul:


Centrul Cultural
SINDAN
și
F R A M E
Finnish Fund for Art Exchange

Revista **Balkon** Cluj apare trimestrial și este realizată în colaborare cu revista omonimă din Budapesta

Redacția **Balkon** Budapesta
Redactor șef:
HAIJDU ISTVÁN

Redactori:
NAGY MÁRTA
SZÁZADOS LÁSZLÓ
SZIPÓCS 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

Balkon

revistă de artă contemporană
Cluj, România No 5 decembrie '00

Sumar

editorial 3 De ce Finlanda?

detalii:

Finlanda 4 Marketta Seppälä: Cît de finlandeză este arta finlandeză?

6 Mika Hannula: Marile sfere de foc

8 Leena-Majja Rossi: Descriînd „specificul finlandez”. De/construind genul, natura și nația

14 Kati Kivinen: Artă pentru popor

16 Kari Yliannala: Lumini nordice. De la avatarurile timpurii la drama umană • Arta video finlandeză

22 Kirsi Väkiparta: *Welcome to Bitch World*

24 Antti Selkokari: Mari speranțe în scenariile de succes ale artei cinematografice finlandeze

27 Jyrki Siukonen: Marile sfere ale grupului OLO

28 Susanna Pettersson: Nostalgia viitorului

29 subReal: Interviuri cu orașul

44 Maria Rus Bojan: „Triunghiul Periferiilor” – Istoria unei expoziții anunțate

scena 46 Sándor Hornyik: Science-fiction

51 Adela Văețiși: The usual stories sau despre cum se scrie (micro)istoria pe scena bucureșteană

52 Sebastian Big: Exerciții de urbanitate

56 Judit Angel: Deconectat • Expoziție de artă media

59 Tordai S. Attila: 36,6 °C

60 Cristian Rusu: Intră în joc! Sau Jocul de-a JOCUL

61 Mihai Pop: Territoria Villanova

62 Mihai Chirilov: Zilele filmului elvețian

balcon 63 Alexandru Polgăr: Misterul de sub podul Alexandru al III-lea

64 Alexandru Antik: Despre „L'art dans le monde 2000”, Paris

68 Alexandru Vlad: Graz: *Part of the System*

arhitectură 70 Miklós Péterffy: Poiesiul liniștii • Încercare de interpretare a arhitecturii lui Peter Zumthor

translations 73 Details: Finland



Judit Angel s-a născut la Arad în 1963. Historic, critic de artă, curator. Între 1990–1998 muzeograf la Muzeul de Artă din Arad, curator al expozițiilor *Art Unlimited Ltd.* (1994), *Inter(n)* (1995), *Complexul muzeal* (1996), *Antoni Muntadas, On Translation: Culoarea* (1998), Muzeul de Artă Arad. Curator al expoziției „Reportaj”, Pavilionul Român, Bienala de la Veneția (1999). Din 1998 activitate curatorială desfășurată în cadrul Műcsarnok/Kunsthalle din Budapesta. Activitate de cercetare axată pe arta central și est europeană, studii și articole despre arta contemporană apărute în publicații românești și internaționale.

Alexandru Antik s-a născut la Reghin în 1950. Studii la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” Cluj (1971–1975). Artist vizual cu preocupări în artă conceptuală, instalații, video și *performance*. A participat la numeroase expoziții, printre care: *Ostranenie '97*, Dessau, *Bienala de la Veneția* 1999. Curator al taberei internaționale „Salina'98” Turda și al „Tranz(it)Formation”, Cluj 1998. Redactor al revistei *Balkon*.



Sebastian Big, s-a născut în 1979 la Baia Mare. Este student al Departamentului de Filosofie al *Universității Babeș-Bolyai* și redactor la revista *Philosophy & Stuff*.

Mihai Chirilov s-a născut în 1971. Critic de film, membru în biroul Asociației Criticilor (UCIN). A fost editor executiv al revistei *Pro Cinema*, editor senior la *Privirea*. Membru în juriul FIPRESCI al Festivalului Internațional de Film de la Hong Kong, 2000 și curatorul *British Film Days* la București, 1999, 2000. Se ocupă, actualmente, de paginile culturale din *Cosmopolitan*. Colaborează la *Dilema*, *Observator cultural*, *România literară*. Două expoziții de fotografie.



Mika Hannula, este scriitor și conferențiar, cu Ph.D. în Științe Politice. Este redactor la *nu: The Nordic Art Review*. În august 2000 a fost numit rector al Academiei de Arte Frumoase din Helsinki. Trăiește la Berlin și la Helsinki. Ultima lui carte: *De ce îmi place muzica rock? Un discurs teoretic despre arta vizuală contemporană și cultura în anii 1990 și o apărare a pluralității postmoderne (Why Do I Like Rock Music? A Discourse on Contemporary Visual Art and Culture in the 1990s & A Defense of Posmodern Plurality)*, Universitatea Trondheim, 2000.



Sándor Hornyik, este istoric de artă, cercetător la Institutul de Istoria Artei a Academiei de Științe Ungare.



Kati Kivinen este istoric de artă și coordonator în cadrul *FRAME – Finnish Fund for Art Exchange* din Helsinki. Timp de trei ani a fost producătorul și custodele expozițiilor *Tsigaa Art goes Kappaka*, împreună cu Hanna Arkio, producător la *Monumentum Helsinki*.



Susanna Kristina Pettersson, s-a născut în 1966 la Helsinki. Curator a numeroase festivaluri de film și expoziții. Scrie în mod constant în mai multe reviste și publicații de artă. Este președinte adjunct al secției de artă a Asociației Criticilor Finlandezi. Din 1992 este curator șef al *Educational Department of the Finnish National Gallery*.



Niklós Péterffy s-a născut la Mărtiniș (jud. Harghita) în 1964. Absolvent al Facultății de Construcții Cluj (1989) și studii de arhitectură Budapesta (1995); master în arhitectură la Camera Arhitecților din Ungaria (1998). Din 1993 lucrează cu István Janáky la Iparterv Rt. Budapesta. Din 1996 este arhitect independent.

Alexandru Polgár, născut în 1976 la Satu Mare, este absolvent al Facultății de Filosofie al UBB, actualmente masterand la Masterul de Filosofie Franceză de la aceeași universitate. Din 1997 este redactor la revista-killer *Philosophy&Stuff*, patrie a filosofiei contemporane aplicate. În 1999 a devenit redactor și traducător din limba maghiară la revista de artă contemporană *Balkon* Cluj. Printre publicațiile sale se numără articole din *P&S*, unde conduce rubrica *filosofia ruptă-n figuri*, traducerea în limba română și postfațarea cărții lui Mihály Vajda, *Meditații anticarteziene*.



Mihai Pop s-a născut în 1974 la Cluj. Absolvent al Academiei de Arte Vizuale *Ioan Andreescu* (1998). Actualmente masterand al aceleiași Academii. Artist plastic, membru și curator al Grupului celor 6 și coordonator al galeriei *Ataș* a Academiei de Arte Vizuale. Colaborator al revistei *Octogon*.



Leena-Marija Rossi, lucrează ca cercetător la *Christina Institute for Women's Studies, University of Helsinki*. Publică în numeroase reviste de artă contemporană și cultură vizuală. De asemenea este critic de artă și curator independent.



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*, *Euphorion*, *Artelier*. Din mai 1999 director executiv al Centrului Cultural Sindan Cluj și al Fundației Sindan București.

Cristian Rusu s-a născut în 1972 la Cluj. Licențiat în pictură la Academia de Arte Vizuale din Cluj (1996). Preparator universitar la Departamentul de Teatru al *Universității Babeș-Bolyai*. Colaborator al Centrului Cultural Sindan, programul de arte vizuale.

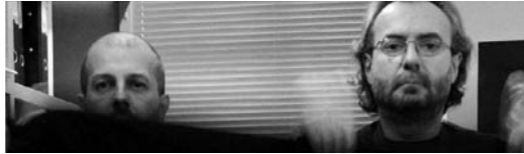


Antti Selkokari, este critic de film pentru cotidianul finlandez *Aamulehti* și corpondent finlandez la *Variety*. De asemenea, este președintele filialei finlandeze a FIPRESCI (federația internațională a criticilor de film). Trăiește și lucrează la Helsinki.



Marketta Seppälä, este istoric și critic de artă, curator. Între 1979–1998 a fost director al Muzeului de Artă din Pori. Din 1998 este director al *FRAME – Finnish Fund for Art Exchange*.

Jyrki Siukonen, s-a născut în 1959. Artist și scriitor, expune în Finlanda și străinătate începând cu 1982. Traducător în finlandeză a lui G. W. Leibnitz și Emanuel Swedenborg. Actualmente doctorand al *Academy of Fine Arts*, Helsinki. Trăiește și lucrează la Tampere.



subREAL Proiect colaborativ, marcă înregistrată, concept definind o anumită tipologie socio-culturală. Călin Dan și Iosif Király explorează subREALitatea în diverse culturi și o comentează cu sprijinul a diverse tehnologii. Bio-bibliografia grupului cuprinde expoziții, publicații cu caracter academic și alternativ, performanțe și conferințe.

Attila Tordai s-a născut la Târgu Mureș în 1970. Studii de arte vizuale la Cluj, Budapesta și Nürnberg. Artist plastic, curator, coordonator al Studiului Protokol din Cluj. Ține cursuri de istoria și teoria artei contemporane la Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj.



Kirsi Väkiparta este istoric de artă și publicist. A lucrat ca redactor la *Siksi The Nordic Art Review* din Helsinki și ca redactor adjunct la *nu: The Nordic Art Review* din Stockholm. Actualmente curator la *Helsinki City Art Museum*.



Adela Văetiși este absolventă a Facultății de Istoria și Teoria Artei, Universitatea de Artă București (1996), în prezent doctorand al aceleiași facultăți. Este asistent la catedra de Istoria și Teoria Artei. Activitate redacțională, publică studii, eseuri și cronici despre arta modernă și contemporană în diverse reviste de specialitate.

Alexandru Vlad, s-a născut în 1950. Scriitor (autor de romane și volume de nuvele), traducător din literatura clasică engleză, eseist, scenarist, publicist și uneori critic de artă. Membru al Uniunii Scriitorilor din România. redactor al revistelor *Vătra* și *Balkon*.

Kari Yliannala, s-a născut în 1965. Artist cu preocupări în arta video, cercetător și scriitor. Este doctorand al *UIAH (University of Art and Design Helsinki, Film Department)*.

Redacția **Balkon** Cluj

De ce Finlanda?

În primul rînd pentru că artele finlandeze (și nu în ultimul rînd artele vizuale) concentrează tot mai multă atenție pe plan internațional, în Europa și nu numai. O țară mică la limita Nordului, Finlanda pare să fi avut un statut special încă de la primele semne de conștiință națională. Finlandezii trebuiau să-și găsească amprenta, să-și definească identitatea, în primul rînd între țările nordice. Desfacerea de Suedia a fost îndelungată și dureroasă, ca orice „naștere a unei națiuni”, existînd încă și astăzi în străfundurile memoriei colective o anume dualitate legată de acest subiect.

Pe urmă trebuiau căutate alte confinii identitare, ca să spunem așa; limba finlandeză și-a căutat sorgintea extra-europeană, și rubedeniile europene, așa cum un individ trezit la memorie și-ar căuta familia. Natura și poemul Kalevala au fost primele elemente în jurul cărora s-a construit o formă proprie de ontologie și cultură.

Asta într-o Europă cuprinsă de alte transformări, cu popoare care nu-și mai puneau problema identității cît impunerea acesteia asupra altora. Războaiele secolului nostru au plasat Finlanda undeva la o graniță între Est și Vest (chiar dacă întărită în convingerea identității proprii), cam așa cum avea să rămînă, mai la sud, România între Balcani și Europa Centrală, între Est și Vest. Și paralelismul între aceste două națiuni ar putea fi extins, așa cum dovedesc și unele din materialele cuprinse în acest număr.

Dar nu perspectiva istorică a fost cea care ne-a făcut să dedicăm acest miez de număr Finlandei, ci spectaculoasa ei contemporaneitate. Artiștii finlandezi și-au cucerit un loc meritat în expozițiile mari organizate azi peste tot.

Arta video internațională include nume finlandeze de care nu se poate lipsi nici un curator serios, cinematografia finlandeză adaugă o „lumină nordică” inconfundabilă pe toate peliculele semnate de regizorii ei, literatura finlandeză (bucurîndu-se într-un mod exemplar de sprijinul statului) atrage atenția traducătorilor, semnalînd faptul că acolo se întîmplă lucruri demne de interes, că această țară a încetat să mai fie o periferie boreală.

De aceea Finlanda.

Și cum lucrurile nu se fac niciodată singure, trebuie să mulțumim redactorilor grupajului finlandez: Călin Dan, artist și teoretician și Marketta Seppälä, directoarea Finnish Fund for Art Exchange (FRAME) din Helsinki.

De asemenea, mulțumim Mariei Rus Bojan, directorul Centrului Cultural Sindan pentru sprijinul acordat și lui Kati Kivinen de la FRAME Helsinki pentru disponibilitatea ei extraordinară în rezolvarea amănunțelor tehnice.

Mika Hannula

Marile sfere de foc

Suspansul în aparență prostesc, dar în profunzime captivant și liniștitor, care însoțește și se regăsește în interiorul instalațiilor executate de frații Seppo și Markus Renvall zace în inima proiectului lor. Odată momit în activitățile lor, odată ce ai experiența unui spectacol al lor, adâncimea interioară a nuanțelor din opera lor începe să se lumineze. Odată ajuns în acest punct, există cea mai mare probabilitate să observi că ochii îți sînt înlăcrimați – printre hohote de rîs.

Dar să începem cu primul nivel, partea descriptivă. Frații Renvall au creat de-a lungul anilor o mulțime de tipuri diferite de opere artistice, atît împreună, cît și separat, dar atenția mea se va îndrepta asupra unui proiect cu care au participat la multe manifestări și festivaluri: spectacolul sferelor. În principiu, ideea acestei lucrări este foarte simplă. Cei doi frați au strîns un număr de oglinzi sferice de diferite dimensiuni, recunosibile datorită prezenței lor prin discotecile din întreaga lume. Aceste globuri sînt așezate în diferite părți ale spațiului acordat pentru spectacol.

Astfel, sînt sfere sus și jos, în mijloc și dedesubt, ridicate și coborîte. Partea a doua este cea a imaginilor mișcătoare proiectate atît din interiorul globurilor pe pereții din jur și pe celelalte globuri, cît și din podea sau tavan pe suprafețele sferelor. Filmele proiectate pot fi creații proprii, sau descoperiri, sau chiar pelicule închiriate. Pe deasupra, frații Renvall colaborează adesea cu un DJ care mixează în ritmul imaginilor. Este sunetul „subteranului” urcînd spre suprafață: o mixtură de muzică *house*, *hip hop*, *drum&base* și *heavy dub*. Rezultatul nu este de loc o „cacofonie” totală de imagini, pentru că există o schemă timidă, dar simplă și directă, a felului și motivului proiectiei.

Cu toate acestea, efectul este o experiență șocantă pentru spectator și pentru public. Gîndiți-vă puțin. Să te afli într-o încăpere înțesată de oglinzi sferice, obiecte pe care încerci să le privești, dar care, la rîndul lor, îți întorc privirea într-un mod foarte convingător. Este o instalație care te face să te miști, să îți definești și să îți regîndești mereu poziția și relația cu spațiul și cu timpul.

Acum sper că se înțelege ce vreau să spun cu imensa breșă dintre a descrie evenimentul și a-l trăi. Te poți foarte ușor împotmoli la primul nivel, cel al „ingredientelor”. Impresia ar putea fi aceea de instalație care încearcă să fie retro, dar și incredibil de „mișto”. Ideea e că spectacolul de oglinzi sferice al fraților Renvall poate fi caracterizat oricum, în afară de superficial, neconvingător sau doar o poză. Sînteți îndreptățiți să întrebați: Atunci ce îl face atît de amuzant, de plăcut și de atractiv?

A încerca să explic asta, fără a visa măcar la a vă convinge, este un exemplu perfect de misiune imposibilă. Esența și umorul proiectului celor doi frați se bazează pe fapte care nu pot fi exprimate decît parțial. Nu există nici o modalitate de a acoperi prăpastia dintre experiență și cuvinte. Totuși, ar fi într-o oarecare măsură posibil să analizăm atitudinile și strategiile care stau în spatele proiectelor, sentimente pe care le consider factori importanți în munca lor.

Acești factori sînt: spontaneitate, generozitate, haotica poezie a acțiunii și buna și veche detașare. Cu alte cuvinte, frații Renvall posedă curajul de a avea încredere în clipă, de a lăsa cursul acțiunii să-i conducă – undeva. Esențial este că ritmul activității poate fi unul de rodeo sau de tango melancolic, sau doar bîzîituri confuze care ies din computerul dumneavoastră de acasă.

Cea mai bună metodă de a ajunge mai aproape de aceste atitudini, susțin eu, este să facem un scurt ocol. Un tur de forță care ne conduce la originile manifestărilor contemporane, pe atunci numite „happenings”. Allan Kaprow a fost pionierul în încercarea de a lua în serios atitudinea și sensul efemerității. El a explicat în detaliu principiile de bază ale concepției sale acum peste patruzeci de ani. Totuși, aceste idei sînt încă extrem de puternice. De fapt, cu puțină brutalitate, ele pot fi rezumate în cinci concepte: lungime nedefinită, timp real, examinare socială, non-repetiție și flexibilitate.

Toate aceste idei sînt cruciale pentru activitățile celor doi Renvall. Este adevărat că ei repetă aceeași scenă, cea a Oglinzii Sferice, dar fiecare spectacol se bazează atît de mult pe timpul și spațiul acordat, pe mediu și pe atmosferă, încît este lipsit de sens să vorbim despre o repetare a aceluiași act, cum ar fi, de exemplu, într-un concert rock. Nucleul – și puterea – fraților Renvall este faptul că pînă acum au avut energia de a face *performance*-uri specifice locului. Motivația e clară: nici unul dintre cei doi frați hiper-activi nu ar avea răbdarea de a executa același lucru iar și iar, la nesfîrșit.



Seppo Renvall
Bulevardi Project, 1997, © FRAME

De exemplu, în această primăvară, la Copenhaga, frații au vrut să pună în scenă spectacolul, instalația și D(isc) J(ockey)-ii în cadrul aceleiași încăperi. Din fericire, au calculat greșit cantitatea de material pe care doreau să o plaseze în cubul alb al camerei. Cînd instalația era terminată, și-au dat seama că nu mai era loc nici pentru DJ și nici pentru public. Așa că era cazul, nu de un plan B, ci de planul M, N și Q. Au împrumutat pentru o noapte o Mazda veche, au parcat-o în fața galeriei și au așezat DJ-ii pe scaunele din spate, răsucindu-le pe cele din față și așezînd pe ele platani/plăcile turnante în timp ce difuzoarele răbufneau în afară. A fost un succes enorm, spectatorii nereușind să intre înăuntru, dar savurînd copios instalația de dinafară.

Aici descoperim nucleul spectacolului lor, o cărare care duce la ideea de generozitate. În primul rînd, cei doi se distrează grozav. Bineînțeles, adeseori devine foarte stresant să lucrezi cu buget restrîns și cu scheme sau concepte destul de vagi, dar este o adevărată plăcere să-i vezi în acțiune. Se simt excepțional de bine. Distracție distracție distracție. Aceasta este prima parte a atitudinii generoase care traversează apele înghețate ale necomunicării din cadrul experienței artei.

Cea de-a doua parte este natura activității lor. Ei se folosesc și abuzează de mijloace de exprimare menite să fie cunoscute și familiare oricui. Referințele la un concurs european Disco 2005 sînt posibile și nu prea. Ultimul, dar nu și cel din urmă „ingredient” în spectacolul lor de globuri ogînditoare este tehnica pe care o folosesc. E vorba de o colecție de materiale și echipament care sînt cel mai greu de fixat pe indiferent ce fel de „chestie mișto”. În materie de planificare și folosire a materialelor, frații Renvall se alătură clasicului grup care încearcă să folosească orice fel de material care se potrivește. Materialul e „de joasă fidelitate” (low-fi), în nici un caz digital sau costisitor. Foarte practic și cu fiecare ocazie, Seppo și Markus trebuie să cîrpească, să repare puțin aici, să fixeze ceva dîncolo. Rezultatul este un *performance* care se bazează pe prezenta înțelegătoare a publicului și pe conștientizarea de către spectatori a faptului că ei își asumă riscul de a face toate lucrurile importante pe baza improvizației.

Puteți să-i spuneți vibrație potrivită sau karma corespunzătoare, nu are importanță. Imposibilitatea de a repeta trăsătura descoperă adăpostul în situații în care sentimentele necesare nu par a fi acolo unde ar trebui să fie. Cu alte cuvinte, din cauza caracteristicilor pe care le au proiectele fraților Renvall, spectacolul poate fi un hohot imens de rîs sau doar o adunătură de dureroase greșeli. Și dacă balanța înclină într-o parte sau în alta, depinde de toți participanții, mai ales de public. Este ca o comedie în care toți facem parte din piesă. Un lucru e sigur: cînd au succes, frații Renvall nu au să-ți ofere, ca spectator, ceea la ce te aștepti. Vă fi altceva, ceva care nu poate fi știut dinainte.

Traducere din limba engleză de Laura Bucur



↑ **Markus and Seppo Renvall**
The Ball Show, 1999, © FRAME

↓ **Seppo Renvall**
Bulevardi Project, 1997, © FRAME

Leena-Maija Rossi

Descriind „specificul finlandez”. De/construind genul, natura și nația

„Finlandezii erau un popor mic și încă necunoscut, așa că s-au putut inventa orice legende despre ei”¹

Astăzi, un critic finlandez care scrie despre „arta finlandeză” ar putea simți că se confruntă cu o misiune dificilă. Nu mai este posibil să se vorbească despre specificul finlandez ca despre ceva de la sine înțeles, ca identitate coerentă, ale cărei manifestări picturale pot fi descrise fără probleme. Imaginea unei națiuni omogene, folosită pentru înălțarea tînărului stat în zorile independenței sale, se fisura deja la sfîrșitul secolului XX. Schimbările curente în Finlanda și în ceea ce este finlandez sînt acum clar vizibile. Prezența din ce în ce mai mare a imigranților non-europeni este în zilele noastre un fapt existențial care a împins Finlanda înspre o direcție multiculturală mult mai explicită. Criza economică și rata mare de șomaj din anii 1990 a făcut evident faptul că, indiferent de cît de nordic și democratic ar putea fi prosperul stat Finlanda, el rămîne încă o societate de clasă. Părerea mea este că situația postmodernă a fragmentării culturale se aseamănă experienței finlandeze. Globalizează și localizează în același timp. Ne face sensibili la diferențe, fără a oferi neapărat posibilitatea de a le plasa în vreo ierarhie clară și de la sine înțeleasă. Modifică mereu statutul locuitorilor țării numite Finlanda, creînd noi tipuri de relații de putere și, să sperăm, atitudinii noi, mai deschise. În existența mea ca etnic finlandez și ca femeie înținesc în fiecare zi multe tipuri de granițe între culturi, între clase, între generații și între sexe. Cu toate acestea, nu percep cu necesitate și întotdeauna aceste granițe ca pe niște bariere, ci mai degrabă ca pe spații și locuri de negociere. Spații în care trebuie să acordăm atenție și altuia.

Dacă Finlanda nu este o națiune omogenă, nici ceea ce e finlandez nu constituie în ziua de azi o origine pură pentru o artă pură care ar izvorî direct din natura finlandeză. Arta trebuie privită ca una din ariile în care nu numai că au fost construite imagini ale „finlandismului”, ci aceste imagini au fost și puse sub semnul întrebării. Imaginile media nu au deloc drepturi exclusive asupra acestui proiect de (de)construcție. Arta contemporană care folosește fotografia pare să aibă o poziție interesantă în contextul schimbării identității finlandeze și al complexității crescînde a relației dintre natura și cultura finlandeză. În acest eseu încerc deliberat să complic ideea de specific finlandez, mai ales din punctul de vedere al discursului fotografic.

Genealogia artei foto finlandeze poate fi detectată în documentarul social și fotografierea naturii, dar și în subiectivismul extrem și în arta conceptuală. Pare totuși că fotografiile care aduc mărturie despre oameni care, într-un fel sau altul, trăiesc „aproape de natură” încă subminează adeseori accentul conceptual. Interesant este și faptul că exact această imagine a specificului finlandez este foarte căutată în plan artistic internațional.

În mod tradițional, pentru finlandezi natura și cultura nu au fost nicicum ordonate ca elemente reciproc opuse. Din contră, s-au dezvoltat intenționat concepții asupra specificului finlandez și culturii finlandeze urmărind trasee bazate pe metafore ale naturii. În contextul artelor vizuale putem chiar identifica punctul generativ al acestei „naturificări”, pur și simplu o naturalizare a culturii; peisajul finlandez a devenit o temă legitimă pentru arta mijlocului de secol XIX. În această perioadă a fost publicată lucrarea ilustrată *Finland framståldt i teckningar* (Finlanda portretizată în desene, 1895–96), editorul ei fiind unul dintre autorii naționali

Eija-Liisa Ahtila
Consolation Service, 1999 • Courtesy: Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc. New York • photo: Crystal Eye Ltd, Helsinki



↑ Kari Soinio
From the series „The National Landscape”, 1997, © FRAME

↓ Ritva Kovalainen and Sanni Seppo
Memorial tree from Pyhäkangas, from the series „Tree People”, 1994 • Funeral photograph by Albert Rusilo, © FRAME

finlandezi, Zachris Topelius. Prima lucrare care înregistra Finlanda prin intermediul fotografiei a fost *Suomi kuvissa* (Finlanda în poze, 1895–96), a lui I. K. Inha. Impactul de lungă durată al lui Topelius asupra mass mediei este poate în mare măsură datorat legăturii din ce în ce mai importante care alătură sentimentul național peisajului natural și imaginii lui culturale. Să ascultăm, de exemplu, un poet finlandez, Helvi Hämäläinen, care prin 1950 scria:

„Finlandezii nu sînt neamurile nimănui
sînt născuți din stînci și ape
răsar din izvoare și șuvoaie
pietrele pămîntului sînt rudele oaselor lor”²

Aceste metafore și imagini care împletesc natura și cultura au supraviețuit într-un mod aproape alarmant de tenace într-o țară a cărei populație a fost totuși urbanizată, în pondere dramatică, începînd cu anii 1950, și în care tehnologizarea s-a petrecut în ritm amețitor în a doua jumătate a secolului XX. Schimbările care s-au produs și se produc în Finlanda și în specificul finlandez ridică întrebarea: ce se va întîmpla cu imaginile identității naționale în viitor? Emblemele naționale (combinația cromatică de alb și albastru, imaginile unor păduri înecate în zăpadă, trunchiurile alb-negre ale mestecenilor, peisajele lacustre, cîmpiile luxuriante) vor secătui, sau vor cîștiga noi sensuri? Există embleme ale căror înțelesuri vor persista cu încăpăținare? Vrem să continuăm a folosi aceste mărturii drept canale de prim rang în comunicarea înspre exterior a „specificului finlandez”, atît în artă, cît și în celelalte forme de cultură? Vrem să afirmăm la nesfîrșit că sîntem făcuți din stîncă și că ne facem descrierea numai din lemn și apă? Care este acel „noi” care vorbește aici? Sau se vor înălța noi sensuri, în combinații de semnificante vechi și semnificate noi; noi relații de înțeles?

De la sfîrșitul anilor 1980, mulți artiști finlandezi care au folosit fotografia ca mediu artistic s-au concentrat pe problematizarea a diferite aspecte ale identității, în loc de-a le „găsi” pur și simplu. Mulți dintre ei și-au dat seama de construcția culturală și socială a identității naționale. Cîțiva chiar au produs fotografii care le permit spectatorilor să cugete nu numai asupra unor probleme de naționalitate sau etnie, dar și asupra unor chestiuni legate de gen, sexualitate, clasă socială, vîrstă, și de diferențele între generații ca factori de identitate. Susțin că, în opera acestor artiști, o abordare conceptuală care subliniază complexitatea producerii de sens a dat frecvent naștere unor „mlădițe” critice și înviorătoare din înregistrarea „autentică”, naturalizantă și pe undeva stereotipă a mediului (național) și a poporului.

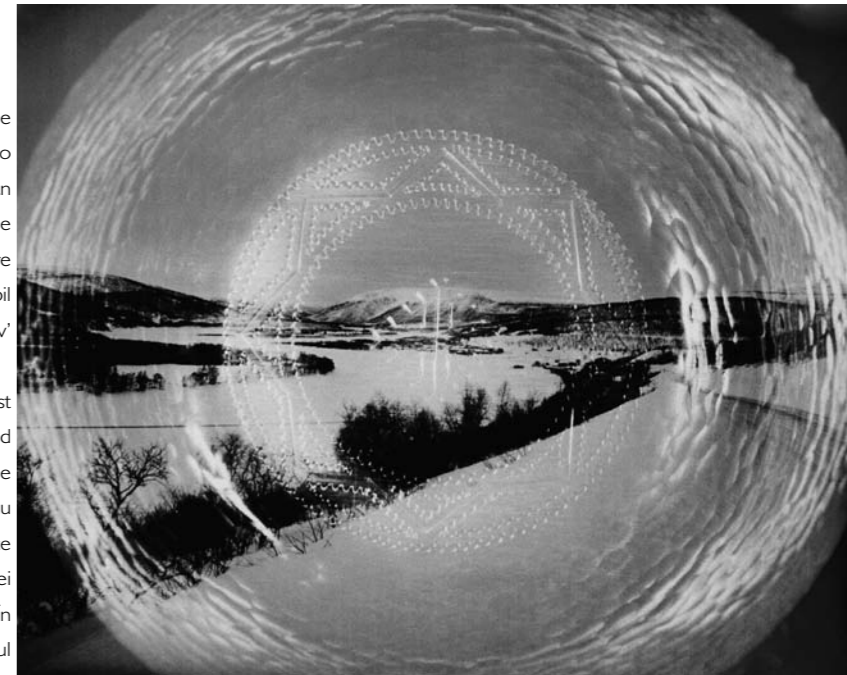
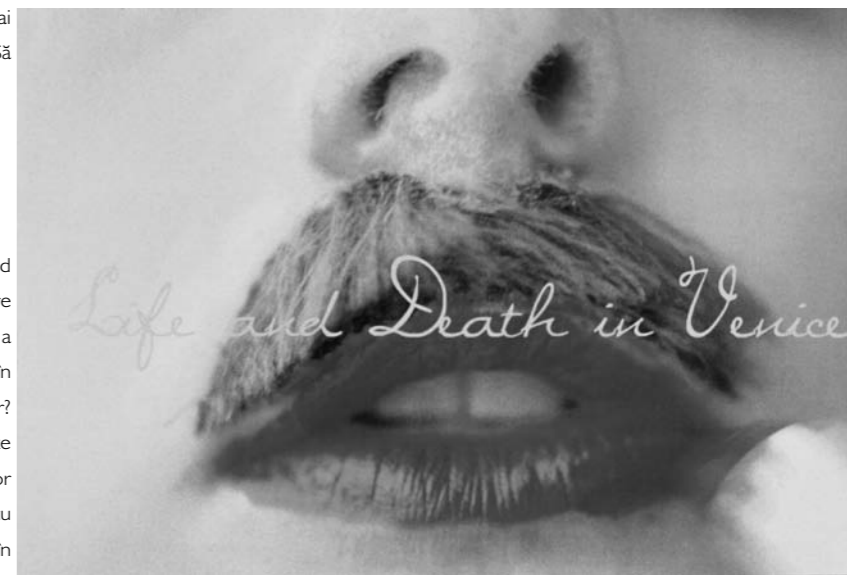
„Țărâncuța din tren ar fi arătat a chinezoaică, dacă nu ar fi fost blondă... pur și simplu în Finlanda nu erau fecioare minunate de frumoase, și pentru asta vina o poartă sîngele mongol sau climatul și munca grea.”³

Identitatea poate fi definită în genere ca o imagine de sine trăită, factorii cruciali fiind, pe de o parte, un sentiment de apartenență, o identificare cu alte popoare, și, pe de altă parte, o diferențiere într-un sine, o individualitate, un subiect cu o putere. Sociologul Zygmunt Bauman scria despre construirea identității: „Însăși experiența de a face parte dintr-o comunitate, fie aceasta o arie geografică, o limbă sau o tradiție, este întotdeauna o creație artificială care izvorăște din dorința de a stabili limite. Este mereu disputată, lustruind cîteva diferențe (posibil cruciale), și în același timp susținînd că alte diferențe (care dintr-un punct de vedere ‘obiectiv’ nu sînt foarte relevante) sînt importanți factori distinctivi”.

În Finlanda modernă s-a născut mult pe tema identității, astfel încît specificul finlandez a fost reprezentat și trăit ca o cultură vestică, democratică, pentru egalitatea sexelor și „albă” în mod omogen. Acest din urmă deziderat este interesant, în sensul că, la începutul secolului XX, se mai purta încă o destul de serioasă controversă în legătură cu „mongolismul” finlandezilor, cu o caracteristică estică ce se extindea la trăsături fizice. Această noțiune a început să fie din ce în ce mai solicitată în momentul în care Finlanda a devenit independentă. Idealizarea „rasei albe” și nevoia de a se identifica cu aceasta au fost întărite în perioada dintre 1920 și 1930. În mod destul de ciudat, rămășițe ale acestei ideologii sînt încă vizibile de exemplu pe tîrîmul imagisticii comerciale.

Formarea de „genuri naționale” este o problemă care răsplătește investigația la nivelul reprezentării. De exemplu, în reprezentările finlandeze tradiționale ale sexelor în literatură și film regăsim omul din popor care nu scoate nici un cuvînt și nici o lacrimă, rătăcitorul vesel și seducător, latifundiarul influent, nevasta-matroană a fermierului, femeia de afaceri masculinizată, inocenta păstorită blondă, și exotica „femeie rea”... Dar cum rămîne cu imagistica contemporană? Ce fel de imagini ale bărbaților și femeilor finlandeze și ale altor problematici sexuale s-au produs de către arta contemporană?

Hanne Kiiveri and Tiina Knuutila
Life and Death in Venice, 1999–2000, © FRAME



↑ Tone Arstila
Lusto, Punkaharju, from the series „Refuge”, 1996, © FRAME

↓ Henrik Duncker and Yrjö Tuunanen
Martti, Eila, Mikko, Tiina and Juha Palojärvi, Vihti, from the series „Hay on the highway”, 1993, © FRAME

În perioada anilor '80, artiste finlandeze au preluat conducerea, în defavoarea colegilor lor de sex masculin, în privința reprezentării și analizării genului. Discursurile feministe au capturat interesul multor artiste, înstrăinându-i în același timp pe bărbați.⁴

În „valul” conceptual feminist al celei de-a doua jumătăți a anilor '80, tinerele artiste Eija-Liisa Ahtila și Maria Ruotsala s-au remarcat ca pioniere. Acest duet colaborator a făcut loc și altor femei în câmpul artei, criticând pe față convențiile patriarhale ale universului artistic finlandez. În același timp, ele arătau publicului, prin multe aspecte din viața cotidiană, subrezenția egalității între sexe în Finlanda. Folosind fotografii potrivite sau ultra – retușate și texte sarcastice, Ahtila și Ruotsala nu numai că au atacat reprezentările sexelor în artă și mass media, dar au intervenit și în discuțiile post-benjaminieni asupra originalității și auri artei. În anii '90 colaborarea a încetat și cele două artiste și-au urmat carierele proprii, Ruotsala în domeniul cinematografeii narative, iar Ahtila experimentând în a conecta convențiile artei de televiziune, cinema și video. Ahtila a atras în ultima vreme atenția internațională cu instalațiile ei pe ecran divizat și cu povestiri atingând subiecte ca sexualitatea adolescenților (*Dacă 6 era 9*) și politicile de putere în cadrul relațiilor heterosexuale (*Serviciu de consolare*). Ahtila a reușit să confere simultan producțiilor ei o puternică nuanță analitică și reprezentări vizuale și verbale care includ emoții foarte intense.

Heli Rekula, Laura Beloff și Merja Puustinen sînt profiluri distincte ale decadelor '90, fiecare abordînd dintr-un unghi propriu și într-o manieră proprie metodele culturale de subordonare, chipurile, a „feminității” și „femeiescului”, alături de strategiile de subjugare susținute de înseși femeile. Terenul interpretativ oferit de fotografiile lui Rekula este aria tabu a agresivității feminine, intimidarea și controlarea corpului feminin, și, de asemenea, dorința de a se subordona, nevoia de auto-înăbușire care apare în relațiile sociale de putere. Producția artistică din '90 a Laurei Beloff instalează inovator fotografii, atașându-le unui variat evantai de materiale. Din punct de vedere tematic, ea a abordat frecvent problematica de a fi femeie prin imagini de asemenea „patologii” cotidiene care au ajuns să fie considerate obesii specific feminine: mania pentru igienă și curățenie, martirajul încarcerării în închisoarea muncilor casnice, și chiar dereglările de ordin alimentar.

Merja Puustinen, ca și Heli Rekula, și-a folosit în poze propriul trup, ca pe un puternic semn. A reprezentat violența îndreptată asupra femeilor, dar și maleabilitatea corpului și instabilitatea semnificanțelor corporale ale genului. În fotografiile ei a creat figuri fictive aparținînd unui viitor apropiat, figuri ale căror organe genitale, prin convenție considerate a simboliza masculinitatea bărbatului și feminitatea femeii, sînt amalgamate sau exagerate pînă la a deveni imitații parodice ale „naturaletelor”. Împreună cu partenerul ei, Andy Best, Puustinen lucrează mai nou cu imagistică pe computer, tratînd discursurile cu caracter rasial și sexual ale culturii cibernetice.

Lucrările lui Ulla Jokisalo și ale lui Heidi Tikka au reușit să înalțe un important pod între reprezentările fotografice ale suferinței și durerii și experiența corporală a spectatorului. Sistemul de semne, tulburător dar estetic aplicat – sînge, foarfeci, copcii, pansamente – trezește frecvent reacții puternice, atît în cei care privesc fotografiile lui Jokisalo, cît și în spectatorii instalațiilor lui Tikka. Lucrările lui Jokisalo conțin discret portretizarea directă a dorinței reciproce feminine, fenomen destul de rar înțîlnit în arta finlandeză contemporană. Pozele ei vizualizează o repudiere a codurilor sexuale și a rolurilor sexelor impuse femeilor de către hegemonia heterosexuală. Instalațiile lui Tikka, angajînd imagini stereo, proiecții video și chiar și dispozitive istorice ca zoetropul, accentuează felul în care spectatorul devine parte din spațiul instalației, și conduc gîndurile la natura contingentă a văzului și la sexualizatul „limbaj al trupului”. Tikka se referă destul de explicit la noțiunile psihanalitice freudiene legate de copilărie și de felurile de a vedea și identifica. Și Tikka și Jokisalo au reușit să convertească „femeiasca” activitate a cusutului și folositul acelor în împunsături tăcut subversive prin țesătura ordinii predominante.

Hanne Kiiveri și Tiina Knuutila au abordat de asemenea problema dorinței, punînd sub semnul întrebării matricele de viziune legate de poziția dominantă a heterosexualității. Lucrarea la care au colaborat, *Viață și moarte la Veneția*, combină fotografia cu multimedia, narînd o poveste de dragoste între trei bărbați și o femeie. Idila a fost fotografiată în mediul puternic mitizat și romantizat al Veneției, care implică multe referințe intertextuale literare și cinematografice. Reprezentările simultan parodice și serioase ale caracteristicilor masculine și feminine derivă din problematica transsexualității sau apartenenței la un gen, și, din nou, subliniază noțiunea de sex ca pe o performare, produsă prin intermediul unor acte performative.



↑ **Laura Beloff**
History, 1996, © FRAME



↑ **Marja Helander**
From the series „Kodja-Nillo”, 1997, © FRAME

↓ **Magnus Scharmanoff**
Untitled, from the series „Too Young”, 1992, © FRAME

„Tînărul de la țară e stîngaci, dar nu l-ai mai recunoaște după ce a stat cîțiva ani prin școli. Cum s-a schmbat ciobanul, de cînd cîntă în orchestră!”⁵

În a doua jumătate a anilor '80 problematizarea genului – deși nu neapărat a sexualității – a început să atragă și atenția artiștilor de sex masculin. În lucrările unor tineri care foloseau ca mijloc de exprimare fotografia au ieșit viguros în relief multiple și variate forme ale bărbăției atît masculine, cît și feminine. Astfel, în aceste producții, a fi bărbat apărea ca o multiplicitate, ca un continuum, nu numai ca pol monolitic al unui sistem binar al genurilor.

Jaanis Kerkis și Kari Soinio s-au numărat printre primii fotografi care au lansat reevaluarea imaginilor bărbatului, descăușînd armura culturală a bărbăției hipermasculine. În lucrările lor corpurile și identitățile masculine sînt cercetate cu luare aminte și prezentate ca fiind maleabile sau total instabile, adeseori conținînd evidente trăsături feminine. Aceste opere pot fi citite și ca parodieri sau evitări ale oricărui tip de falism. Atît Soinio, cît și Kerkis au reușit să obțină un hohot de rîs auto-ironic sau un zîmbet drăgăstos pe seama producției culturale a masculinității eroice sau epice. În lucrările de început au citat reprezentări ale genului din istoria artei și din cultura populară, Kerkis cochetînd cu imagistica idolilor pop, iar Soinio imortalizînd atitudini care se referau fie la vreun „mare maestru” al istoriei artei vestice, fie la imagistica pornografică.

Magnus Scharmanoff a interpretat exuberant procesul de construcție care duce de la pubertate la noțiunea de bărbat adult heterosexual. Scenele lui meticolos regizate amintesc spectatorilor de nesfîrșita interiorizare și construire a genului și sexualității prin repetiție, copiere, citare și învățare după modele (idealizate). În primele sale lucrări, Scharmanoff s-a centrat pe procesele adolescente de identitate. Mai tîrziu a fotografiat o serie de portrete masculine anti-eroice, de ironică supraviețuire, și o serie de narațiuni descriînd un sentiment de înfrîngere legat de niște bărbății masculine stereotipe. Ultimul proiect al lui Scharmanoff, *Sentimentul înfrîngerii* (The Sense of Loss), atinge critic ideea diferenței accentuat bipolar de gen și homosocialul care conectează bărbății sferelor patriarhale convenționale ale culturii noastre.

Pekka Niksanen, Tero Puha și Jussi Sorvari, prin operele lor, au deschis, de asemenea, problema hetero-supoziției hegemonice a culturii noastre. Pekka Niksanen în lucrările sale foto care combină texte și imagini computerizate a prezentat istorii fictive, care abordează viața și sexualitatea ne-normativă a unor „celebrități reale”, ca Whoopi Goldberg sau Elton John – sau mai degrabă imaginile lor mediatizate. În producțiile lui video, a portretizat, detașîndu-se de convenție, genul și relațiile sexuale dintre membrii unei familii. Tero Puha și Jussi Sorvari au creat împreună un elaborat proiect intitulat *Muzeul iubirii și al voluptății* (The Love and Lust Museum), care conține nu numai fotografii, ci și diferite produse comerciale și instalații pe tema iubirii, dorinței și frumuseții. Firul narativ al pozelor desfășoară povestea a două starlete est-europene de filme de mîna a doua, care caută o viață mai bună în vest. Puha și Sorvari însele pozează, cu un instrumentar meticolos, atrăgînd atenția spectatorului înspre excesiv și grotesc, dar, în același timp, și spre problema serioasă a „normalității” și a puterii care stabilește parametrii „normalului”.

„Linia principală de gîndire a artei peisajului este una tradițională și, din punct de vedere formal, evident legată de secolul XIX. Această artă este inofensivă și proiectată pentru a ne alina în visare mai degrabă decît pentru a ținti spre realitate și a încerca să-i înțeleagă mecanismul”⁶

În uimirea pe care am exprimat-o la începutul acestui articol, privind romantizata conexare a identității naționale cu peisajul, nu căutam nicidecum să neg rolul naturii și al peisajului în artă, sau folosirea lor ca motiv pictural. Mai degrabă puneam la îndoială stabilirea sistematică a originii culturii finlandeze, în întregul ei, în legătura directă cu natura și felul în care, în discursurile dominante asupra specificului finlandez, relația cu natura este pusă pe tavă ca fiind de la sine înțeleasă. Cu toate acestea, o parte din arta foto contemporană împinge pozitiv înspre noi ocazii de a studia posibilitatea unui nou tip de relație între natură și cultură. În dezbaterile actuală despre reprezentare, a început să fie accentuat selectivismul reprezentării fotografice, caracterul problematic al obiectivității acesteia și „capacitatea de a depune mărturie”. Pe această linie de gîndire, fotografia – incluzînd imaginea idealizată a naturii – poate fi înțeleasă ca un generator activ al concepției noastre asupra mediului, afectîndu-ne în consecință identitățile.

În lucrările sale alb-negru Jorma Puranen a studiat ani întregi schimbările petrecute în peisajul nordic al părții finlandeze a Laplandului. Prin intermediul aparatului său, Puranen a



↑ **Jorma Puranen**
Untitled, from the series „Imaginary Homecoming”, 1991, © FRAME

↓ **Heli Rekula**
Pilgrimage, an altarpiece on the theme „Immaculate Conception”, 1996, © FRAME



aruncat o grea și lungă privire la procesele de „civilizare” și prețul lor pentru mediu. Preocuparea ecologică extrem de clar articulată transmite spectatorilor să nu considere de la sine înțelese noțiunile de progres și modernizare. Totuși, abordarea uneori subliniat conceptuală nu poartă – în opinia mea, cel puțin – o nuanță sentimental-nostalgică. Textele infiltrate în imaginile unui peisaj distrus trimit, mai degrabă, sardonice, la istoria expedițiilor de colonizare.

În afară de a fotografia-topografia corpului masculin, Kari Soinio a expus și fotografii în care meditează la rolul imagisticii și al mărturiilor vizuale în formarea identității naționale. Seria *Peisaj național* (National Landscape) prezintă scene nefocalizate și încetoșate din diferite părți ale Finlandei, viziuni scenice definite oficial ca „moștenire națională”. Lucrările lui Soinio, montate pe fundamente convexe, câștigând astfel un efect de spațiu și percepție, par a înțeba de câtă informație e nevoie pentru a recunoaște aceste peisaje, care au fost imprimate în subconștientul politic colectiv al finlandezilor de numeroase reprezentări anterioare.

Se aude adesea că finlandezii trebuie să aibă obligatoriu o legătură cu arborii și codrii. Această relație este complexă, cu multe fațete, și formele ei variază de la a considera copacii drept entități sacre și pădurea drept unic spațiu unde te poți simți liniștit, pînă la a simți spaimă și chiar teroare, atunci cînd intri într-o pădure. Sanni Seppo și Ritva Kovalainen au capturat, în vastul lor proiect *Poporul copacilor* (People of the Trees), cite ceva din bogatul ciorchine de credințe, sentimente, tradiții culturale și practici individuale legate de arbori și păduri. Tone Arstila, pe de altă parte, în lucrarea *Azilul* (The Asylum), a trasat o subtilă legătură picturală între codrii „finlandezi” și imigranții care au venit în Finlanda. Ea a fotografiat oameni provenind din diferite părți ale lumii și apoi a „plantat” portetele lor în mărime naturală într-o pădure experimentală în care mulți dintre copaci au, la rîndul lor, „rădăcini străine”. Acest gest a complicat metaforic noțiunile simplificante ale relației cu natura ca factor de separare între „noi” și „ei”.

La începutul anilor '90, Henrik Dunker și Yrjö Tuunanen au colaborat pentru a prezenta transformarea care are loc în peisajul și comunitatea agricolă finlandeză actuală. Familiile de fermieri care apar în pozele lor locuiesc într-un mediu evident impregnat de cultură. Este un mediu al clasei de mijloc, uneori chiar al burgheziei, apărut de un înalt nivel al tehnologiei și al standardelor de viață. Aceste fotografii, dintre care câteva sînt literalmente pozate avînd ca fundal o cortină, își dezvăluie direct alcătuirea și construcția, și, de asemenea, rolul central pe care cei portrețiți l-au avut în procesul de fotografiere. În pozele celor doi, granița – adesea puternic îngroșată – dintre obiectul și subiectul situației fotografice a fost intenționat lăsată în mișcare, într-o translație dintr-o parte în cealaltă a aparatului.

„Națiunile își centrează atenția pe străinii pe care îi găsesc în mijlocul lor și care întrușipează aceeași ambivalență pe care aceste națiuni au încercat cu disperare – dar cu succes limitat – să o înăbușe”?

Atitudinea finlandezilor față de cei aliniați ca „ne-finlandezi”, „străini”, își extinde influența atît asupra popoarelor care trăiesc în afara Finlandei, cît și asupra acelor care s-au alăturat/au ajuns în rîndul „nostru”. La nivelul cel mai de jos, acest lucru este cel mai adesea evident în atitudinea față de minorități, a căror etnie și specificitate culturală este hiper-subliniată, pe cînd propria etnie a finlandezilor este uitată.

Imigranții, dintre care mare parte au sosit în Finlanda în perioada anilor '90, formează un grup extrem de vizibil în orașe și metropole. În alte culturi, care au o mai lungă tradiție în a se confrunta cu fenomenul de imigrare, sau care rezistă mai bine la ambivalență, acești imigranți pot fi încetul cu încetul considerați factori într-un proces de extindere și reformulare a identității naționale anterioare. Limba finlandeză nu are încă spațiu pentru cuvinte noi care exprimă etnii hibride. Noi caracteristici finlandeze, scrise „cu cratimă”, ca vietnamez-finlandez, somalez-finlandez, marocan-finlandez, palestinian-finlandez nu se utilizează încă public. Pînă acum, curentul predominant finlandez a respins identitățile hibride – o dureros de rezistentă concepție printre nativii finlandezi este „străin ești, și străin vei fi”.

De la sfîrșitul anilor '90, mulți artiști finlandezi s-au aplecat asupra noțiunilor de etnie, sau a fi „celălalt”. Sana Sarva a creat o instalație de fotografie și text care a fost expusă în birourile de relații cu publicul ale afacerilor externe, țintele lucrării fiind valorile și sentimentele imigranților. Cei aleși pentru a poza reprezintă în mod specific acele minorități etnice pe care se centrează cele mai solide prejudecăți ale finlandezilor: imigranții de culoare, „ne-europeni”. Nu este accidental faptul că cei portrețiți sînt tineri de culoare – resorturi arhetipale ale spaimei albe. Portretele și interviurile pline de demnitate pe care le conține lucrarea poate că au dispersat, totuși, sensul abstract al conceptului de „a fi străin”, prin a-l individualiza pe înspăimîntătorul

„celălalt”. Lucrarea capătă proporții de efectivă intervenție politică; important este că Sarva operează intenționat în acele anii ale puterii unde „a fi străin” și „a fi finlandez” reprezintă poli antagonici.

Marja Pursiainen a creat pentru Helsinki Cultural Capital din 2000 un proiect foto destinat a fi expus în mijloacele de transport în comun. Piesa *E zgomotos și mirositor?* (Metelăi ja haisee?) este o crudă parodie la adresa stereotipurilor culturale și a prejudecăților care privesc grupurile definite ca „străine” în diferite contexte europene. Ea a fotografiat prim-planuri cu tineri arătoși, cărora, în postere, li s-a inscripționat pe față textul „E zgomotos și mirositor?”.

Micile spații informative din fiecare poster dezvăluie numele și naționalitatea celui din poză, și comentează ironic declarații despre imigrare ale unor politicieni europeni sau înregistrează numărul de imigranți de care Europa va avea nevoie pentru a-și menține economia.

De fapt, Finlanda era deja, în felul său, o țară multiculturală, înainte de afluxul în creștere (deși, la scară internațională, minor) al imigranților în perioada de început a anilor 1990. Țara a fost mult timp locuită de „triburi” care vorbeau finlandeza, foarte diferite în ceea ce privește tradițiile culturale și dialectele vorbite. Toate aceste grupuri au influențat, într-un fel sau altul, multiplicitatea de reprezentări ale specificului finlandez, dedesubtul strălucitoarei aparențe a omogenității.

Jorma Puranen și Marja Helander și-au folosit fotografiile pentru a interveni în reprezentarea poporului indigen Sámi, locuitor al Lapland-ului. Producțiile lui Puranen pot fi percepute atît ca o critică a faptului că poporul Sámi a devenit obiect al colonizării, cît și ca o preocupare pentru destinul mediului și culturii din partea nordică a Finlandei. Într-o manieră foarte concretă, Puranen a „restituit” imaginile etnografice ale poporului Sámi naturii din Lapland, re-fotografiînd desene și poze istorice (găsite în muzeele etnografice europene) în contextul peisajelor nordice.

Puranen este un conștiincios și profund observator al exteriorului, pe cînd Marja Helander lucrează în domeniul teoriei intermediare între cultura finlandeză și cea a poporului Sámi. Helander și-a plasat autoportretul în multe din opere, prezentîndu-se ca tînără modernă, planînd foarte concret deasupra granițelor dintre a fi Sámi și a fi ea însăși finlandeză, dintre experiența generațiilor trecute și opiniile și viziunile momentului actual. Unul dintre conceptele de la care pornește Helander este semnificația limbajului ca un constructor de identitate națională. Faptul de a avea o limbă proprie a jucat un rol vital în autonomia poporului Sámi. Cu toate acestea, lucrările lui Helander necesită surprinzător de puține cuvinte pentru a exprima dificultățile cauzate de limbaj la nivelul interfeței dintre diferența culturală și sentimentul de identificare.

În viitor, limba vorbită de diferitele tipuri de finlandezi ar putea deveni cel mai puternic factor integrant pentru specificul finlandez, ca modificare de valori, obiceiuri și chiar de existență fizică. Limba influențează imaginile și imaginile influențează limba. Nu mai este posibil să cerem, chiar și în termeni generali, ca finlandezii să se adapteze pentru a se potrivi unei unice matrici. Specificul finlandez trebuie privit ca o entitate deschisă, cu caracter schimbător, căreia nu e nevoie să-i căutăm originile. Imaginile fac și ele parte, împreună cu privitorii și interpretii lor, din acest proces continuu.

Note:

1. Cercetătorul Aira Kemiläinen despre statutul finlandezilor în contextul european la începutul secolului XIX.
2. Citat din poemul *Suomalaisuku* de Hämäläinen, publicat în *Punainen surupunku* (Rochia roșie de bocitoare) în 1958.
3. Impresile lui Ethel Brillana Tweed dintr-o călătorie prin Elveția, în 1896, publicate sub titlul *Prin Finlanda în căruțe* (Through Finland in Carts), în 1897.
4. Cu toate acestea, mulți artiști și critici de sex masculin au atitudini care susțin, de exemplu, discursul eco-feminist.
5. Caracterizarea finlandezilor făcută de Z. Topelius, în lucrarea sa *Finlanda în secolul XIX* (Suomi 19:llä vuosisadalla), ediția finlandeză din 1897.
6. Antilla, Lauri (1989). *Maisemataide tänään in Maailma ja kuva/Världen och bilden. Juhlan Äytellyt, Suomen Taitelijaseura 125 vuota 1864-1989*. Helsinki: Suomen Taitelijaseura.
7. Zygmund Bauman, *Postmodernin luno*, 1996.

Traducere din limba engleză de Laura Bucur

Marja Pursiainen

From the series „Noise and smell”, (in the tramcars of Helsinki), 2000, © FRAME

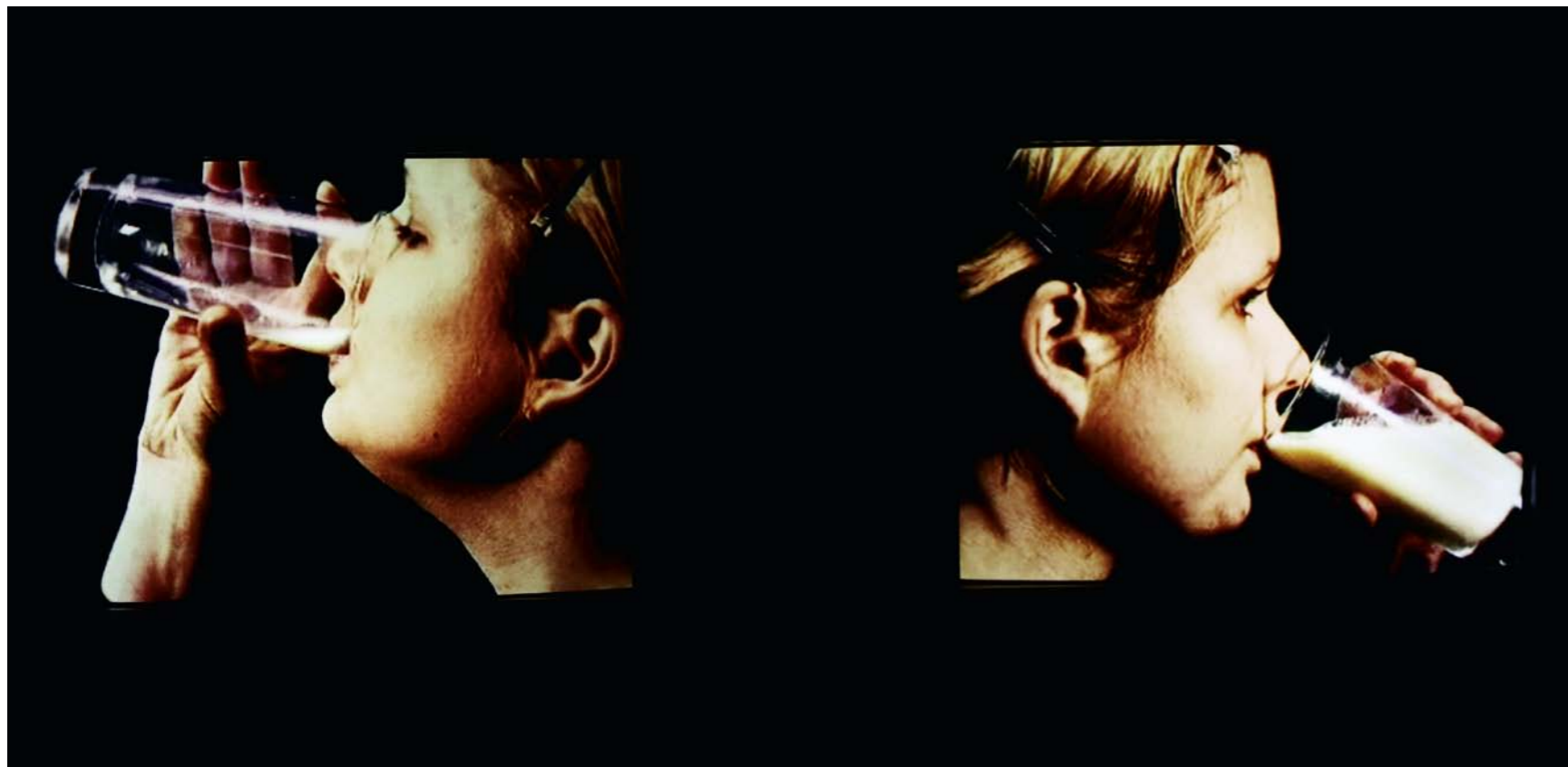


Kati Kivinen

Artă pentru popor

„Organizatorii festivalului **Art Goes Kappaka** au o Misiune. Timp de zece zile ei urmăresc cetățenii inocenți din Helsinki pentru a îi pune față în față cu arta, pentru a le amesteca atitudinile, a converti adoratorii muzicii clasice la religia muzicii pop și a transforma iubitorii de rock în fani ai operei”. (**Helsingin Sanomat**, 21 august 1997)

Hanna-Maria Anttila
Milk 2000, video installation in the restaurant Mother



În fiecare august, de-a lungul ultimilor șase ani, arta, cu multiplele ei forme, a cucerit restaurantele din Helsinki pentru o perioadă de aproape două săptămâni. Camerele de zi ale cetățenilor din Helsinki, respectiv barurile și cafenelele, la fel ca și sălile de dans și sufrageriile, devin chiar mai pline de viață și energie decât de obicei, luate cu asalt de sute de reprezentanți de muzică, teatru, dans și film și de zeci de expoziții de arte vizuale. Festivalul urban multicultural, *Art Goes Kappaka*, oferă satisfacții și încântări pentru toate simțurile, incluzând gustul.

Art Goes Kappaka (*Arta prin baruri* – în finlandeză „kappaka” înseamnă „bar”), durând douăsprezece zile și douăsprezece nopți, țintește să aducă arta și toate felurile de artiști de toate vârstele în baruri, cafenele și restaurante, unde toți locuitorii se adună și sărbătoresc, în loc de muzee, săli de concert, teatre și galerii, care au un public mult mai restrâns. Participarea locuitorilor la aceste evenimente și manifestări a fost ușurată prin aducerea artei acolo unde oamenii își petrec timpul liber și prin intrarea liberă.

Evenimentele fac parte oficial din *Festivalul Helsinki* (*Helsingin Juhlaviikot*, în finlandeză), organizat anual, în perioada august – septembrie. Ideea originară a *Festivalului Helsinki* a fost aceea de a scoate din sălile de spectacol diferitele feluri de arte și de a le aduce în locurile unde oamenii își trăiesc viața cotidiană. Dar acest scop nu a fost atins în totalitate, pentru că festivalul s-a zăvorât, într-un mod mai degrabă tradiționalist, în spatele ușilor închise ale sălilor de concert, teatrelor și muzeelor. *Arta prin baruri* a fost lansat inițial ca reacție opusă la conformismul *Festivalului Helsinki*. Fondatorii și susținătorii *Artei prin baruri* au considerat că festivalului – mamă îi lipsea capacitatea de a sărbători și a ajunge cu adevărat la oameni în decorurile obișnuite, ale vieții lor de zi cu zi. De aceea au decis să aducă arta în locurile unde își petrec timpul locuitorii din Helsinki.

Arta vizuală ocupă loc în restaurantele din Helsinki

Una din părțile programului festivalului *Arta prin baruri* este reprezentată de vreo treizeci de expoziții de artă vizuală, în restaurantele din centrul orașului. În ultimii ani, aceste expoziții, numite acum *Tsigaa Art goes Kappaka* („tsiigaa” înseamnă „privește”, în argoul din Helsinki), și-au câștigat o anumită autonomie în raport cu evenimentul principal și au întâmpinat o receptare extrem de favorabilă. Atât publicul, cât și artiștii înșiși au descoperit prin aceste expoziții un mod proaspăt și interesant de a prezenta arta vizuală contemporană în spații foarte variate.

În acest an au participat douăzeci și opt de artiști, atât profesioniști experimentați cât și noi veniți. De fapt douăzeci și nouă, pentru că performerul Roi Vaara a produs și un „răboj” al evenimentului, tipărit pe o carte de vizită care a fost distribuită în toate restaurantele participante la festival. Cărțile de vizită ale evenimentului create de Vaara urmează exemplul celor făcute de artiștii din grupul *Fluxus*, din anii 1960. Cu propria carte de vizită, Vaara îi încurajează pe oameni să se poarte într-un fel care este, pentru noi, finlandezii, foarte natural: „Creează-ți o stare foarte îmbătătoare – încearcă să intri într-un bar”. Urmind sfatul lui Vaara, toată lumea își poate inventa un happening propriu!

Conținuturile seriilor de expoziții *Tsigaa Art goes Kappaka* nu au fost înlănțuite în vreo temă prestabilită. Selecția a fost mereu operată luând în considerare oamenii care vin într-un anumit restaurant și spațiul disponibil. Selectarea operelor de artă expuse a fost pe rînd lăsată la latitudinea artiștilor înșiși. Rezultatul este o variație eflorescentă de atitudini și gusturi. Artiștii participanți la festival nu au fost aleși pentru vreo lucrare anume, ci pentru că modul lor de lucru și concepțiile lor despre artă în general au fost considerate interesante de către curatori.

În unele cazuri, artiștii i-au contactat ei înșiși pe organizatori sau chiar direct restaurantele respective, manifestându-și interesul pentru acest tip de expoziție.

Unul dintre principalele scopuri în alegerea invitaților a fost și dorința curatorilor de a include atât artiști tineri, cât și creatori deja solid instalați pe scena artei contemporane finlandeze. În acest fel, a fost posibil a oferi artiștilor tineri și puțin cunoscuți șansa de a-și atrage un public destul de larg, în timp ce, pe de altă parte, celor care au deja un renume, evenimentul le oferă o bună ocazie de a-și varia modul de abordare în privința creării unei expoziții. Tuturor artiștilor participanți li s-a dat spre folosință spațiul unui restaurant, fie pentru o lucrare expusă permanent, fie pentru un *performance* sau happening care are loc de mai multe ori pe perioada festivalului.

Un avantaj pe care această serie de expoziții îl are asupra galeriilor și muzeelor este acela că intră ușor în contact cu un public ce vizitează galerii și muzee foarte rar, sau poate chiar niciodată. Decorul însuși al acestor expoziții – baruri și cafenele – aduce multe foloase, dar și dificultăți. Mulți artiști au găsit interesant actul de a monta o expoziție într-un spațiu considerabil diferit de locurile de întâlnire artistice canonizate, cum sînt sălile „lună și bec” ale galeriilor.

Pe de altă parte, aceste spații pluriforme, care diferă foarte mult unele de celelalte, reprezintă uneori o provocare pentru artist și, de asemenea, pentru custode, ei trebuind să mediteze la cum să le folosească în mod inovator și cum să plaseze în spațiu lucrarea respectivă. Frecvent, cu multă imaginație și cu sugestii care la început par aproape imposibil de realizat, artistul sîrșește prin a avea o idee genială. Una din cele mai inovatoare lucrări din această vară a fost instalația *Pain in the Ass* a sculptorului finlandez Kari Cavén. Instalația era alcătuită din scaune vechi care fuseseră întii sfărîmate și apoi adunate din nou în jurul unui copac, în mijlocul curții unui bar din Helsinki!

În montarea de expoziții de artă în restaurante este important, și în același timp foarte folositor, să se ia în considerare atât persoanele care vin de obicei acolo, cât și atmosfera generală a spațiului însuși. De exemplu, o tînără artistă finlandeză, Hanna Maria Antilla, și-a petrecut cîteva zile studiind atmosfera și tinerii din restaurantul pe care îl alesese pentru noua ei lucrare video. După aceasta, ea a decis să facă o instalație video fără sonor și cu materiale vizuale simple. În loc de a încerca să atragă atenția clienților unui restaurant aglomerat și gălăgios cu o mulțime de voci răsunătoare, filmul lui Antilla, *Milk* (2000), și-a ademenit spectatori prin gesturi mici, recurente, aproape accidentale. Cu toate acestea, scopul manifestărilor *Tsigaa Art goes Kappaka* nu este de a decora restaurantele timp de două săptămîni, ci de a aduce în spațiul lor, pe de o parte, elemente noi care se potrivesc acolo într-un mod special, și pe de altă parte, elemente care oferă oamenilor teme de gîndire și poate îi face chiar să-și pună întrebări.

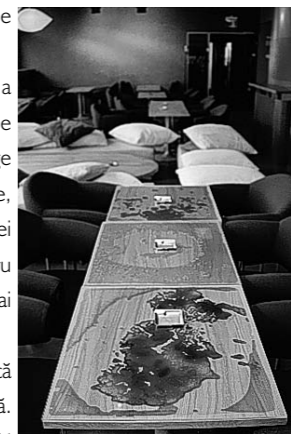
Arta prin baruri în turneu european

În ultimii trei ani, festivalul *Art goes Kappaka* a călătorit și în afara Finlandei. A început „cucerirea” Europei în 1997, cînd cincizeci de muzicieni și dansatori finlandezi au invadat, pentru o noapte, barurile și restaurantele din Stockholm. De atunci, festivalul a mai vizitat alte cîteva orașe europene, multe dintre ele fiind orașe europene ale culturii în acest an, ca de exemplu Cracovia, Polonia (1998), Reykjavik, Islanda (1999) și Bruxelles, Belgia (2000). Cea mai recentă călătorie a fost în Bergen, Norvegia (2000).

Se plănuiește deja ca festivalul să viziteze și în anul următor țări și orașe noi. Au fost menționate locuri ca Tallinn (Estonia) și Rotterdam. În mod excepțional, *Art goes Kappaka* va reveni în restaurantele din Helsinki la sfîrșitul acestui an. În decembrie va avea loc un mini-festival de două zile, *Art goes Kappaka Receiving*. Acesta va reuni artiști din toate cele opt orașe europene ale culturii din anul 2000, artiști care vor juca împreună în localurile din Helsinki.

Pentru mai multe informații despre *Art goes Kappaka*, vizitați site-ul <http://www.artgoeskappaka.fi>

Traducere din limba engleză de Laura Bucur



Visual artist Janna Syvänoja made new works to her exhibition in restaurant Pulp, using the restaurant tables as components of her works • photo: Heini Lehvälaiho



Ville Palonen's photographs of young boys and girls at the restaurant Vespa • photo: Heini Lehvälaiho



Visual artist Janna Syvänoja made new works to her exhibition in restaurant Pulp, using the restaurant tables as components of her works • photo: Heini Lehvälaiho



Photographer Eva Persson in the restaurant Pravda. On the wall Eva's works from series „Red”, 2000 • photo: Heini Lehvälaiho



„Tell-a-vision”, a dance performance by Alexandra Campbell and Alberto Marina at Soda bar 17.8.2000. On the wall photographs by Miklós Gaál from the series „Ideal”, 1999 • photo: Heini Lehvälaiho



„Tell-a-vision”, a dance performance by Alexandra Campbell and Alberto Marina at Soda bar 17.8.2000. On the wall photographs by Miklós Gaál from the series „Ideal”, 1999 • photo: Heini Lehvälaiho



„Pain in the Ass”, 2000, an installation work by Kari Cavén at the yard of pub O'Malley's • photo: Heini Lehvälaiho

Kari Yliannala

Lumini nordice. De la avatarurile timpurii la drama umană.

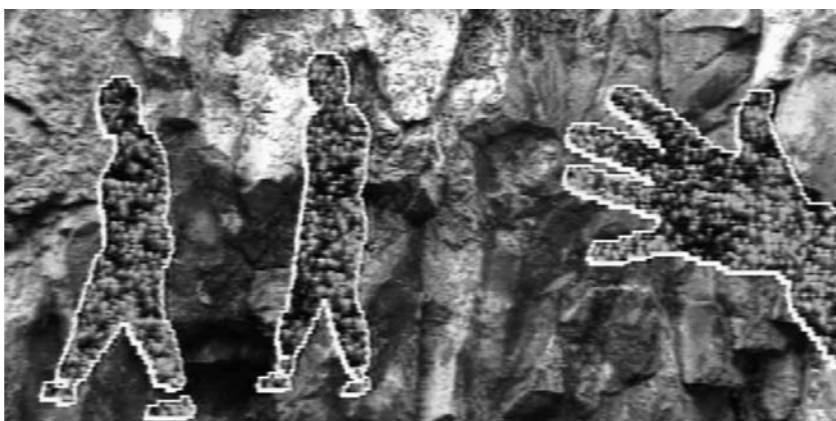
Arta video finlandeză

Bertolt Brecht spunea odată că finlandezii „tac în două limbi”, referindu-se la rolul finlandezei și al suedezei ca limbi oficiale și la precauția finlandezilor în luarea unei poziții în chestiunile politice. Comentariul lui Brecht se referă de asemenea și la mitul tăcerii, cu care finlandezii adoră să se auto-eticheteze. Lung metrajele lui Aki Kaurismäki, de exemplu, mai construiesc încă o imagine a finlandezilor ca popor care comunică aproape fără cuvinte, dar cu emoții arzătoare strălucindu-le în inimi și suflete. În mod caracteristic, una din cele mai recente lucrări ale lui Kaurismäki este un film mut – *Juha* (1999).

În timp ce industria cinematografică finlandeză se bazează adeseori pe subiecte al căror succes este neîndoielnic pentru a reînvi niște concepții asupra identității construite de mult (și Kaurismäki nu este deloc cel mai cel mai rău dintre exemple), arta video finlandeză, din contră, poate fi privită ca artă contemporană ce distruge explicit iluziile și miturile identității. Acest lucru era deja evident în lucrările video din anii 1980, care căutau să deconstruiască forma și conținutul; în 1990 această tendință a devenit din ce în ce mai distinctă.

Multe dintre bucățile video, sau lucrările cu imagine dinamică în general (și nu numai cele finlandeze) „vorbesc” atât abstract, cât și în termeni de conținut, uneori adresându-se direct spectatorului, trimițând explicit la discursuri care nu au fost auzite anterior. În *Dacă 6 era 9* (1995), Eija-Liisa Ahtila voia să dea o șansă unor fetițe de zece ani, la vremea respectivă un grup a cărui voce era abia auzită în societatea finlandeză. Lucrările video ale lui Pekka Niskanen, *As a Matter of Fat I* (1999) și *Fată făcând baie în chiuveta de bucătărie* (1999) analizează în maniera teatrului absurd relațiile umane dintr-un mediu urban. Ele demonstrează că identitatea ține întotdeauna de artificial. Lucrarea lui Björn Aho, *Bărbați la bar* (1999), pune sub semnul întrebării reconstruirea unei situații prin prezentarea unor versiuni diferite a aceleiași scene într-un bar. Aho reorganizează, de asemenea, ordinea imaginilor individuale. În acest film, un bărbat care provoacă scandal într-un bar dă la iveală de sub cămașă o rană cicatrizată. Aho comentează tema amintirii și importanța traumelor din trecut, arătând că ele au întotdeauna un aspect particular ce nu poate fi transmis celorlalți.

Deși glasul artei video s-a făcut auzit în Finlanda încă de timpuriu, mai aveau totuși să treacă vreo zece ani până la înflorirea ei ca atare. Printre primii reprezentanți din lumea întregă ai acestei arte s-a numărat experimentatorul și vizionarul Erkki Kurenniemi din Finlanda, membru al grupului Dimensio, primul care a folosit tehnica video într-o lucrare de artă. Cu toate că arta interactivă nu a răzbit în frunte decât după decade mai târziu, Kurenniemi avea ceva de spus în acest context încă din anii '70. Dacă e să ne luăm după planul schițat de Hannu Eerikäinen pentru o istorie a artei video finlandeze, în 1971 a avut loc la Helsinki un eveniment cunoscut sub numele de Intermedia, care prezenta nu numai realizările artei video internaționale, ci și o combinație de aparat video și computer, despre „situația artei”, un DIMI-O cibernetic creat de Erkki Kurenniemi, care compunea și oferea interactiv muzică după ritmul mișcărilor unui dansator. În urma acestei informații, prima expresie de sine a artei video finlandeze cade în istoria artei mass media ca prezentare de tehnologii care erau încă pe punctul de a fi introduse. Următorul mare eveniment legat de arta media interactivă în Finlanda nu avea să se petreacă decât în 1991. Pentru Kurenniemi arta video nu era decât o modalitate, printre multe altele reprezentând noua tehnologie. În perioada 1990, el lucra ca designer specialist pentru Centrul Științific Heureka din Vantaa, lângă Helsinki. Înainte de aceasta, lăsase, de asemenea, o amprentă de neșters asupra muzicii moderne finlandeze, construind, în anii '60, ceea ce avea să fie primul laborator media din Finlanda, în cadrul departamentului de muzicologie al Universității din Helsinki.



Marikki Hakola
Figure, 2000

Nici chiar la începutul lui 1970 cultura imaginii dinamice nu beneficia încă, în Finlanda, de estetica electronică a artei video. Mișcarea de stînga a culturii finlandeze nu recunoștea tendința potrivnică a artei video, și avangardismul reprezentat de evenimentul Intermedia a trecut neobservat de publicul larg. Cultura video în ansamblu era privită ca amenințare capitalistă, ca o nouă conspirație imperialistă internațională.

A doua înălțare a artei video

Introducerea la modul serios a artei video în Finlanda s-a petrecut la începutul anilor '80, după o așteptare de zece ani. Împreună cu ea a apărut și un nou gen artistic, *performance*-ul, în care artiștii foloseau camere video pentru a își documenta lucrarea. Cariera lui Marikki Hakola, una dintre cele mai cunoscute artiste finlandeze în domeniu, a început cu documentarea propriei opere în cadrul unui eveniment artistic performativ.

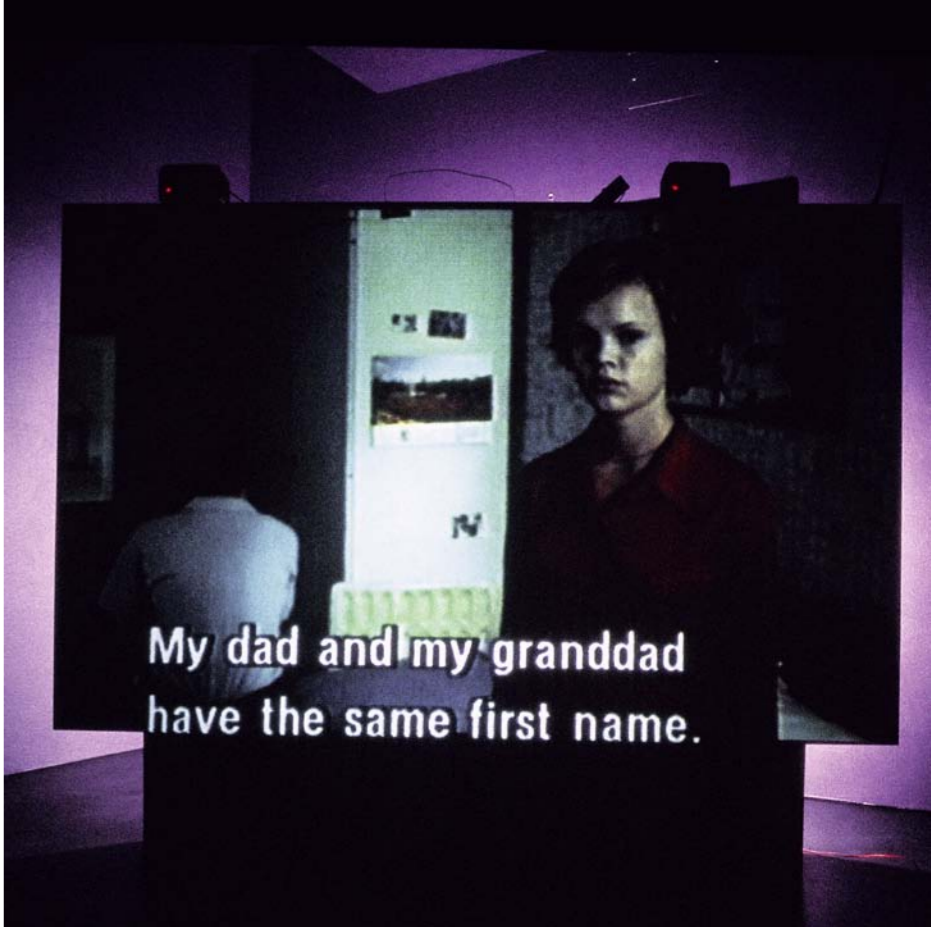
Pe lângă dimensiunea documentară, creatorii se concentrau și asupra specificului estetic al mediului însuși, studiindu-i posibilitățile. De asemenea, se puneau accent pe rolul tehnicii video ca mijloc ce pune sub semnul întrebării hegemonia absolută și de nezdrunținat a mass media dominante privind imaginea dinamică. Viteza și libertatea tehnicii video erau considerate avantaje evidente. Instalația video *E timpul* (Time Is Right), executată de Hakola în 1984, pentru expoziția de absolvire a Academiei de Arte din Helsinki, purta un titlu profetic. Venise, în sfîrșit, timpul artei video. Instalația lui Hakola nu numai că a fost prima de acest fel din Finlanda, dar a fost și prima lucrare de tip „scratch”, căci o importantă parte a acesteia consta într-o condensare de trei minute a unui program de televiziune difuzat în fiecare seară. Imaginile de televiziune sînt comparate cu hîrtia zdrențuită, din care s-a construit un zid în jurul monitorului. Hakola a fost primul artist finlandez care a folosit tehnica video ca mijloc principal și și-a continuat cariera ca artist video. De asemenea, a cîștigat experiență lucrînd ca angajată a filialei finlandeze a companiei Sony.

Munca ei a dat roade și la sfîrșitul decadei Hakola devenise teoretic artistul video oficial al Finlandei. În majoritatea lucrărilor sale, ea combină efectele electronice video cu tehnologia „blue-box”. În *Milena-Distanz* (1991-1992) și în versiunea anterioară, *Stilleben Milena's Journey* (1989) punctul de plecare a fost compoziția lui Kaija Saariaho, *Stilleben* (Natură moartă), care cîștigase premiul întîi la secțiunea de muzică pe computer a festivalului Ars Electronica din Linz. Experimentele ei asupra formei au avut ca rezultat o proiecție video a lucrării pe un întreg perete, cu ajutorul mai multor monitoare. La nivelul conținutului, *Milena – Distanz* subliniază în mod particular diferența dintre cuvîntul rostit și cel scris, problema comunicării de la distanță, cu toate că acest lucru se face într-o manieră diferită decît în arta video imediat următoare, cu efectele ei mai ascetice.

Cea mai recentă lucrare a lui Hakola, *Figure* (2000), marchează din nou unificarea artei video și artei media. În această lucrare se folosește o cameră termică de filmat care înregistrează mișcările spectatorului. O producție Net anterioară, numită *Triad HyperDance*, se adresa legăturii dintre dans, imagine și hipermedia adunînd artiști de pe trei continente pentru un proiect comun. Cariera lui Hakola ilustrează și accentele mereu schimbătoare din discuțiile și dezbaterile legate de media în Finlanda. Nivelul primar al explorării esteticului și posibilităților tehnologiei video au condus întîi la o scenă „multimedia”, urmată de caracterul narativ și interactiv. Prin munca ei din ultima perioadă, Hakola s-a alăturat unui grup de artiști finlandezi care folosește noua mass media digitală – Marita Liulia, cunoscută pentru lucrările ei pe CD-Rom *Tirfa ambițioasă* (1996) și *Pui de lele* (1999), și Andy Best și Merja Puustinen, autori a numeroase proiecte pe Intrenet (incluzînd *Conversations of Angels* – Conversații ale îngerilor).

Lucrările lui Teemu Mäki, cu critica generală a capitalismului consumist, se reliefează, la începutul anilor '90, prin încălcările lor. Mäki a executat filme video, fotografii, picturi, desene și *performance*-uri alegînd adesea ca temă violența internațională a societății capitaliste. În bucățile video de început, bazate pe *performance*, practica violența asupra propriului trup. La începutul lui 1990 a devenit un „caz celebru” cu faimosul lui „film al uciderii pisicilor”, care a întărit grupările de protecție a animalelor și a provocat discuții aprinse asupra aspectelor morale și etice ale artei, făcînd imediat din Mäki o celebritate, pînă la a fi chiar prezentat într-un serial de benzi desenate politice dintr-un ziar de scandal. Mäki s-a inspirat mult din maestrul transgresiunilor moderne, făcînd referiri în lucrările sale la Beckett, de Sade și Bataille. În multe din producții el se adresează direct aparatului de filmat. După căderea blocului comunist, Teemu Mäki declara – în spirit post-modern – că el reprezintă „celălalt tip de comunism”.

Spre sfîrșitul anilor '80, atmosfera culturală din Finlanda a început să se îndrepte, de pe cărările activismului stîngist, înspre colina postmodernismului. Eija-Liisa Ahtila și Maria Ruotsala au combinat textul cu lumina și cu imagistica video, în cadrul unor proiecte conceptualiste care reprezentau și o provocare adresată politicilor dominante în artă. O linie de gîndire și o



↑ Eija-Liisa Ahtila
Today, 10', 35 mm film and DVD installation for 3 projections with sound, 3 wooden screens, point, 1996-97 •
Courtesy: Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc. New York • photo: Crystal Eye Ltd, Helsinki

Sami van Ingen
The Blow, 1997
Texas Scramble, 1996

estetică similară erau de găsit și la Pekka Niskanen, de formație designer grafic, ale cărui proiecte fotografice conceptualiste și semănînd cu niște postere ieșeau proeminent în relief, în perioada sfîrșitului de decadă. La finalul anilor '90 Niskanen a creat și cîteva lucrări video.

La sfîrșitul anilor '80 și începutul anilor '90, Ahtila și Ruotsala au dezvoltat diferite strategii conceptualiste în domeniul artelor vizuale, și un bun exemplu sînt proiectele lor video *Natura lucrurilor* (The Nature of Things) din 1988, și *Fiul lui Platon* (Plato's Son) din 1991. Acesta din urmă combina un număr de variate elemente și stiluri narative (material S.F. parodiat, interviuri, o imagine animată pe computer combinată cu actori reali). Această combinare realizează o imagine audiovizuală totală și eclectică, pentru o lucrare conceptualistă cu un mesaj feminist postmodern.

De la mijlocul anilor '90, tactica lui Ahtila era să realizeze atît film de scurt metraj, cît și versiuni de instalație ale lucrărilor. Această strategie a debutat cu trei lucrări înregistrate pe casetă și intitulate *Me/We*, *Okay and Gray* (1993), care implicau și o altă strategie media, și anume transmiterea televizată în mijlocul momentelor publicitare. Strategiile lui Ahtila au fost un exemplu pentru mulți tineri artiști care abordau exprimarea prin audiovizual. În ciuda faptului că Ahtila nu a fondat o școală proprie, este greu de imaginat că, dacă ea ar fi predat la Departamentul artei spațiului și timpului din cadrul Academiei de Arte, nu ar fi influențat teritoriul artei vizuale care se ocupă de imaginea dinamică. Ahtila a fost, de asemenea, curatorul expoziției *Suprafețe de ecran și spații narative* (Screen Surfaces and Narrative Spaces), din 1997, prima prezentare de proporții – în Finlanda – a lucrărilor unor artiști contemporani ai imaginii dinamice: Stan Douglas, Pipilotti Risti și Pierre Huetge.

Companii de producție și activități subversive

Prima companie de producție de o reală importanță pentru arta video finlandeză a fost fondată în 1993, cînd Hakola, Moilanen și Raimo Uunila au înființat Kroma Productions Ltd. la Magnusbord, Poorvo, în sudul Finlandei. Pe pagina web a companiei pot fi găsite multe din lucrările video experimentale produse de Kroma, și calitatea lor este atestată de numeroasele premii internaționale pe care le-au cîștigat.

Compania lui Ahtila se numește Crystal Eye Ltd. și a fost fondată de Ilppo Pohjola. Cu o formație profesională în domeniul design-ului grafic și al documentarelor experimentale de televiziune, Pohjola a devenit artist-producător independent cînd a produs documentarul experimental *Tăticu' și Academia Mușchilor* (Daddy and the Muscle Academy) despre „artistul finlandez cel mai cunoscut pe plan internațional”. Subiectul era Tom al Finlandei (cunoscut și ca Tuomo Laaksonen), creator a numeroase profiluri de homosexuali, cu care și-a cîștigat faima internațională. Atenția acordată lui Tom în Finlanda, la vremea respectivă, reflecta o atmosferă culturală modificată, o situație în care distincția între cultura populară și cea a artelor vizuale nu mai părea să fie la fel de pronunțată ca înainte și în care identitatea sexuală devenise în sfîrșit un subiect acceptat.

Filmul lui Pohjola a apărut într-o situație în care vechea retorică rivaliza cu o atmosferă postmodernă a dezbaterei, atmosferă care își căuta propriile forme de exprimare. În același timp, domeniul cinematografeii începuse să se diversifice. Alte lucrări ale lui Pohjola includ producția *P(l)ain Truth 2* (1993), un documentar simbolic despre o operație de schimbare a sexului, și *Asphalto* (1998), un film despre relația între bărbat și femeie într-o lume împărțită în sexe. Asphalto este un fel de operă multimedia care portretizează cultura mașinii prin caracteristici ce țin de cinematograful experimental structuralist. *Stăpînul pistei* (Routemaster) din 2000, bazat pe material Super8 despre cursele de motocicletă, reprezintă structuralismul erei imaginii electronice. În această lucrare viteza și divizarea imaginii sînt duse la extrem. Diferite versiuni ale lucrării au și cîteva lumi audio alternative, create de designerul audio Jim McKee și de muzicianul japonez Merzbow.

În această trecere în revistă a succeselor artei imaginii dinamice din Finlanda trebuie să avem în vedere și activitățile subversive și crearea de fundații care au continuat să existe și să lege politici la granița dintre 1980 și 1990. În perioada anilor '90 conceptul de artă media a fost introdus în administrația artelor, creînd un suport pentru această arie prin aspectul distinct și permanent al politicilor oficiale de susținere a artelor vizuale. În anii '80 nu exista un asemenea sistem de susținere. Baza acestei acțiuni a fost pusă de activitățile unor organizații artistice ca Muu și AV-arkki, după cum urmează.

Începutul decadei '80 a fost o perioadă de stagnare la scară largă în societatea finlandeză, dar spre sfîrșitul decadei lucrurile au început să se schimbe. Avîntul economic, care s-a dovedit a fi doar un balon de săpun, a făcut ca arta să fie o investiție bună. Cu toate că pe piață erau foarte preferați artiștii de tip tradițional (cel mai adesea pictură expresiv-figurativă), se manifesta totuși și un crescînd interes pentru exprimarea experimentală. Schimbarea a sosit cu un decalaj



Eija-Liisa Ahtila Consolation Service, 24', 35 mm film and DVD installation for 2 projections with sound, chairs, paint, 1999 • Courtesy: Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc. New York • photo: Crystal Eye Ltd, Helsinki



Eija-Liisa Ahtila Me/We; Okay; Gray, 24', 35 mm film and DVD installation for 3 monitors with sound, 2 tables and 2 chairs, 1993 • Courtesy: Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc. New York • photo: Crystal Eye Ltd, Helsinki



temporal, dar deja cu mult înainte nu se mai putea evita observarea emergenței unor arii și metode artistice complet noi care cădeau în mijlocul domeniilor tradiționale ale picturii, sculpturii și imprimării. Organizația artistică deja stabilită a primit un număr mereu crescînd de artiști de *performance*, conceptualiști sau ambientali, și de creatori de instalații sau de artă video și audio și artă temporară. În 1987 cîțiva artiști au înființat asociația Muu, drept organizație a reprezentanților tipurilor de artă care rămîneau în afara organizațiilor tradiționale. Aproape imediat, în 1989, o formațiune cunoscută sub numele de AV-arkki a părăsit Muu pentru a opera pe cont propriu. AV-arkki este implicată și în distribuirea și prezentarea operelor de artă video în Finlanda, oferă membrilor săi servicii ca, de exemplu, montaj video, și posedă o mare colecție de artă video finlandeză și străină. AV-arkki reprezintă încă cel mai înalt nivel de specializare video din Finlanda. De-a lungul existenței sale, AV-arkki a colaborat strîns cu organizația Avek, principala sursă de fonduri pentru artiștii media finlandezi.

De la începutul anilor '90 festivalurile organizate de AV-arkki și-au asumat scopul de a deveni o arenă generală a culturii audiovizuale, cu un nume propriu. Temele de festival au inclus pînă în prezent imaginea dinamică experimentală, arta interactivă, mașina și corpul uman, identitatea sexuală și arta media. Există seminarii legate de fiecare festival, cu teme variind de la artă și robotică pînă la performaționism și gen social. De-a lungul anilor '90 aceste festivaluri au fost cunoscute sub numele de CelălaltFestivalMedia (OtherMediaFestival), dar ediția din 2000 se numește AVANTO, și are ca temă arta experimentală audio.

Coordonat de Mika Taanila, cunoscut artist media și creator de producții video muzicale, și de grupul de artă media katastro.fin, AVANTO are un profil diferit de cel al festivalului anterior, fiind parte (independentă) din evenimentul Rotation organizat de Muzeul Artei Contemporane Kiasmai din Helsinki. În finlandeză, cuvîntul „avanto” înseamnă o gaură făcută în gheață pentru înot. Cuvîntul poate fi divizat în două părți: „av’ – referindu-se la audiovizual – și „anto”, care înseamnă „ ceea ce este dat/oferit”.

Lucrările lui Mika Taanila, documentarul *Mulțumesc pentru muzică* (Thank You for the Music) din 1997, despre muzica înregistrată și transmisă în magazine, *Futuro* (1998), care abordează arhitectura anilor '60, și *Robocup* (2000), pe tema fotbalului robotizat, formează o trilogie a „științei și progresului” care se adresează relației dintre om și mediul său artificial (apropiat), de care Taanila leagă conceptul de „inginerie umană”. Hannu Puttonen, un alt artist cu rădăcini în producții video muzicale, realiza, la mijlocul anilor '90, ambițioase eseuri ale imaginii dinamice – *Om de litere* (Man of Letters) în 1994 și *Gîndire, limbă și comunicare* (Thought, Language & Communication) în 1995. Primul dintre ele, pe lîngă schițarea unui portret al compozitorului englez Momus, conține și o suită de filme video cu muzica lui. La rîndul său, *Gîndire, limbă și comunicare* abordează, în principal, importanța lui Jean-Luc Godard în domeniul noii culturi vizuale. Puttonen a făcut, de asemenea, și lucrări pentru radio, incluzînd o serie în șase părți intitulată *Data Dandy*, cu filosoful media finlandez Mauri Ylä-Kotola. La momentul actual, el pregătește o lucrare despre istoria sistemului Linux de operare pe computer, creat de programatorul finlandez Linus Torvalds.

Domeniul filmului experimental

Este util să privim cinematograful și arta video experimentală ca părți ale aceleiași tradiții. Munca de creație în afara convențiilor industriei cinematografice, puncte de plecare în artele vizuale și tendința de a se poziționa în afara sexelor sînt doar cîteva din trăsăturile pe care



Eija-Liisa Ahtila Anne, Aki & God, 30', DVD installation for 2 projections and 5 monitors, with sound, wooden structure, furniture, text,1998 • Courtesy: Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc. New York • photo: Crystal Eye Ltd, Helsinki

Eija-Liisa Ahtila Asphalto, 45', (12,35,58/35 mm), 1998 • Written and directed by Ilppo Pohjola • photo: Crystal Eye Ltd, Helsinki



aceste două tradiții le au în comun. Trebuie să observăm, cu tristețe, dar și cu speranță, că istoria filmului experimental din Finlanda este înca un mare spațiu necartografiat.

Marele și bătrînul om al cinematografeii experimentale finlandeze este Eino Ruutsalo, care, în 1970, nu numai că făcea filme experimentale, dar producea și lucrări cinetice, artă vizuală și poezie dadaistă. O caracteristică a filmelor lui Ruutsalo este relația lui directă cu materialul filmului. El picta pe pelicula expusă, creînd picturi mișcătoare care combinau imagini abstracte și figurative. Ruutsalo a colaborat cu cîntăreți de jazz experimental, compozitori de muzică electronică (incluzîndu-l pe Kurenniemi) și cu pionieri ai dansului modern în Finlanda. Ruutsalo transla cu ușurință dintr-un domeniu în altul. De asemenea, a regizat și două filme de lung-metraj și cîteva documentare.

O piesă clasică, acum uitată, a cinematografeii experimentale finlandeze este *Aleluia* (1970), un proiect de admitere făcut de Erkki Seiro și Elina Katainen pentru Departamentul de film al Universității de Artă și Design din Helsinki. Cu privire la cîteva dintre accentele sale, acest film poate fi chiar văzut ca predecesor simptomatic al onora din operele artei video din anii '90, cu toate că nu putem vorbi despre o influență directă, concretă. Cu toate că la început a atras atenția, *Aleluia*, a cărui difuzare a fost interzisă, este prea puțin cunoscut astăzi. Filmul este o parodiere a unei cărți de rugăciuni a unui important personaj religios, iar scena finală, cu un penis erect alături de Biblie, este fără îndoială una din cele mai provocatoare văzute vreodată în cinematografia finlandeză. Cu limbajul său formal, Aleluia se dovedește un scurt-metraj controlat și bogat în intonații, combinînd elemente narative și non-narative.

Între 1970 și 1980 cîțiva artiști ai vizualului au amintit publicului de importanța culturii „filmelor casnice”, recunoscîndu-i valoarea artistică și nostalgică și generala capacitate de adaptare ca mijloc personal de exprimare. La finele decadei, un festival de film de gabarit redus a avut loc la vechea Casă a studenților (Vanha Ylioppilastalo) din Helsinki. Printre altele, a atras o atenție binevoitoare lucrarea lui Pasi „*Somnorosul*” *Myllymäki*. Proiectul lui pe termen lung, intitulat *Film casnic underground* (Underground Home Movie), includea o publicație, casete muzicale audio și benzi desenate comice. În 1989 s-a format Atelierul cinematografic din Helsinki, în paralel cu AV-arkki, ca importantă organizație în domeniul imaginii dinamice. De la început, s-a concentrat pe a facilita munca practică și experimentele. Sosirea în Finlanda a lui Sami van Ingen, care studiase la Cooperativa cinematografică din Londra, și colaborarea lui cu Seppo Renvall, care studiase cinematografia la Lahti, au avut ca rezultat stabilirea unui atelier de film conform exemplelor internaționale, cu facilități puse la dispoziția cineaștilor, artiștilor vizuali și compozitorilor de muzică electronică experimentală. Atelierul a funcționat activ pînă în 1995, cînd Lux Sonor, cel mai mare festival finlandez de film experimental, s-a ținut la Kunsthalle, în Helsinki. Datorită numărului restrîns de membrii activi, atelierul și-a redus activitățile, dar mai există încă „seri speciale”, în cadrul cărora sînt prezentate noi filme și lucrări video experimentale.

Mulți dintre artiștii care au activat în atelier la începutul anilor '90 se numără acum printre artiștii vizuali finlandezi implicați în domeniul imaginii dinamice. Din acest grup fac parte artiștii video și fotografii Heli Rekula; Marjatta Oja, creatoare de instalații video; Denise Ziegler, născută în Suedia și adresînd întrebări despre limbaj și reprezentare; Mikko Maasalo, care a proiectat instalații de lumină și sunet pentru orchestra imaginară Dome; Alli Savolainen, creator de instalații foto conceptualiste și de filme de scurt metraj; Heidi Tikka, cu instalațiile ei feministe în domeniul media și foto. Autoarea și artista vizuală Rosa Liksom, cunoscută și ca Anni Ylävaara, care a devenit un model al anilor 1980, prin nuvelele ei și evenimentele media organizate, făcea și ea filme de gabarit redus, cel mai adesea cu participarea grupului de performerî cu concepții post-sexualiste Plastic Pony.

Spiritul atelierului este cel mai bine exprimat însă de operele cineastului Seppo Renvall, un veritabil „bricoleur” al cinematografului finlandez. Filmele lui, înregistrate cu diferite camere de luat vederi, cu subiecte multiple și dictate de un hazard controlat, par să facă toate parte dintr-un „film al lui Seppo” lung cît o viață de om. Festivalul AVANTO din 2000 include premiera finlandeză a lung metrajului experimental al lui Renvall, pe peliculă de 35 mm, intitulat *Film 1999*.

Sam van Ingen, celălalt fondator al atelierului, a creat un număr de filme poetice și extrem de personale, dintre care *Sweep* (1995) a fost făcut în colaborare cu Philip Hoffman, un cineast experimentalist canadian, iar *Lovitura* (The Blow), din 1997, este o excursie în interiorul unei case și al amintirii, cu ajutorul imaginilor nefocalizate. *The Twonex4* (1994) era un film experimental conceptualist, difuzat în cinematografe înainte de a apărea lung metrajul principal. În hol se afla un afiș care prezenta filmul. Fratele lui Sam, Juha van Ingen este un artist media a cărui lucrare video din 1992, *(Dez)integrator*, rămîne o bijuterie a artei video finlandeze, o capodoperă a producției de film fără nici un buget. Van Ingen a pornit de la o scenă din filmul



Milla Moilanen Wanted, computer animation, 1998

S.F. american *Musca* (1958), pe care a copiat-o repetat pe cele două aparate video pe care le avea. Prin această copiere repetată a imaginii unui om de știință care compară principiul transferului de materie cu un program de televiziune și cu iubita lui, imaginea și negativul își pierd structura și sunetul asociat încetează să mai fie inteligibil. Contururile personajelor se dezintegrează în fișii albe care se revarsă electric. Finalmente, imaginea dispare complet în sunetul alb al casetei video.

și acum? Drama umană în mediul galeriilor

Eija-Liisa Ahtila își numește lucrările ficționale „drame umane”. *Azi* (Today), atît ca scurt metraj, cît și ca instalație, abordează tragedia unei familii în care bunicul este călcat de o mașină la al cărei volan se află tatăl. Ireversibilul accident marchează un punct temporal, forțîndu-i pe cei implicați să-și revadă viețile prin prisma lui. Trecutul, prezentul și viitorul devin simultane. Un moment similar este înfruntat în *Serviciu de consolare* (Consolation Service), din 1999, în care un cuplu cu un bebeluș nou-născut decide de comun acord să se separe. Personajele sînt suprafețele reflectoare reciproce și teme ca momentul, soluțiile și alegerile nu vor da greș în a mișca spectatorul.

În instalația video *Uriäsi* (Giants), creată în 1998 de Fanni Niemi-Junkola, două figuri feminine, proiectate pe perete, se luptă între ele într-un decor de arhipelag. Mișcarea camerei de filmat în jurul celor două și dimensiunea figurilor fac privitorul să reacționeze prin a urma psihic mișcările proiecției. Același lucru se întîmplă și în versiunea de instalație video a Serviciului de consolare al lui Ahtila, în care spectatorul trebuie să urmărească simultan două fluxuri de imagine.

Lucrarea video aparținînd lui Gun Holmström, *Un uter propriu* (A Womb of One's Own), din 1999, aplică expresia documentară asupra artelor vizuale prin lăsarea uneia dintre prietene să vorbească despre decizia ei de a naște un copil pentru un cuplu de cunoscuți, și care se întîmplă să fie o pereche de homosexuali. Holmström pasează alături de documentar o versiune animată a faimosului test al petei de cerneală, inventat de Herman Rorschach. Ca și în acest test, privitorul își poate proiecta opiniile și concepțiile în niște întrebări, cum ar fi aceea dacă o pereche de bărbați este potrivită pentru a crește un copil.

Recenta expoziție din Helsinki a Liisei Lounila, intitulată *Nimic de văzut aici* (Nothing to See Here), conținea lucrări în domenii diferite (fotografie, film transferat pe video și pictură). Cele șapte picturi pe fond alb în care niște tineri 'fac pe morții" sînt executate în stil hiper-realist, dar par a-și găsi locul undeva între fotografie și tablou. În fotografiile așezate în cutii luminate sînt puse în scenă zone înconjurate cu benzi ale poliției care interzic accesul, în locuri care nu seamănă cu nici un spațiu, părănd a fi niște „non – locuri”. „Lipsa scenei” filmată și apoi prezentată prin intermediul unui video-proiector constă numai în aceste lucrări, împreună cu o casetă audio, separat. Lucrarea e cu desăvîrșire completă în momentul în care spectatorul este invitat să-și aducă contribuția, adăugînd sau legînd între ele diferite elemente.

Operele lui Ahtila, ale lui Niemi-Junkola sau Holmström reflectă o schimbare a accentului în arta video și imaginea dinamică în general. Translarea s-a produs înspre o etnografie experimentală în care spectatorul, cu propriile sale alegeri și idei, devine o parte din ce în ce mai distinctă a operei înseși. Pentru artiștii vizualului este la fel de natural să se exprime prin film, cît și prin video, și să adauge elementele formelor de artă ambiantală, ale *performance*-ului sau instalației la imaginea dinamică bazată pe timp. Adesea este mai corect să vorbim despre artiști media, în loc de artiști video, pentru că mulți dintre cei etichetați drept artiști video lucrează, de asemenea, și cu film, fotografii sau cu noua tehnică media, sau își concep lucrările sub formă de instalații.

Traducere din limba engleză de Laura Bucur

Note:

- Joc de cuvinte intraductibil, între expresia „as a matter of fact” („de fapt”) și adjectivul „fat” („gras”) (n.tr.).
- Expresia „plain truth” se traduce prin „purul adevăr”, iar „pain truth”, prin „durerosul adevăr” (n. tr.).



Milla Moilanen Scale, short computer animation on a scale of a mind, 1996



Marita Liulia Son of a Bitch, http://medeia.com/press/, 2000

„Tați și fi” este mașina de dat răspunsuri a doctorului Freud. Poți asculta povești adevărate ale unor bărbați, și abominabila analiză a psihanalistului. Auzim înfricoșătoare dezvăluiri despre relația între tați și fi. Patrick, de exemplu, spune: „Cînd mă gîndesc la tatăl meu, primul lucru de care-mi aduc aminte este ceva ce n-am putut niciodată să înțeleg sau să iert. Cînd se înfuria pe mine sau pe mama, îmi spunea că era imposibil ca eu să fiu copilul lui.” Liulia afirmă că „Bărbaților chiar le place să audă aceste povești și să se identifice cu ele. S-au studiat foarte puțin relațiile dintre fii și tații lor.”

Cea de-a treia cameră este galeria psihanalistului, unde fiecare operă de artă își are propriul program multimedia. În „Arta de a fi bărbat” Tîrfa însuși sfătuește în privința felului în care să vă comportați în pat și să comunicați cu femeile. Favoritul Maritei Liulia este „punctul de vedere tîrfesc” – viziunea unei femei asupra artei de a fi bărbat. Folosind instrumentul cu formă de porc, puteți arunca o privire la modulele în care eșuează bărbații în pat. Cu camera de luat vederi, vedeți în spatele oglinzii drama familială dintre Freud și Anna B. – felul în care un bărbat distruge comunicarea cu o femeie. Apoi trebuie să apucați arma și să trageți, dacă vreți să continuați prin a vedea declarații ale unor bărbați de frunte și să înțelegeți de ce au făcut ei ce au făcut: de ce au murit milioane de oameni.

Liulia a scris, pentru P.D.L., o mini-piesă, *Declinul Patriarhatului* (The Decline of Patriarchy), în care bărbați din patru generații diferite vorbesc despre relațiile lor cu tații și cu familiile. Pentru bătrîn, toată povestea e clară: bărbații sînt bărbați și femeile femei. În generația următoare încep să se petreacă schimbări, împreună cu fărîmițarea treptată a patriarhatului. Generațiile diferite reacționează la schimbări în mod diferit.

În mansarda camerei de lucru a doctorului Freud, de pe ecranul virtual iMac putem citi povestea vieții și teoriile lui – presupunînd că reușim să descoperim parola de acces. De pe ecranul virtual se poate, de asemenea, intra în Internet – una din specialitățile tehnice ale lucrării Maritei Liulia, lucrare construită în așa fel încît să poată fi reactualizată prin Internet din website-ul Maritei.

Jack L. Freud este un personaj imaginar, dar i s-a construit o biografie completă, în care apare și Marita Liulia, în rolul Annei B., care se îndrăgostește și face un copil cu psihanalistul. Acesta dispărînd, Anna B. produce, în amintirea lui, lucrarea SOB. Toate materialele din cele patru camere au la bază cercetările lui Freud. Într-un fel, povestea este și o idilă cu sfîrșit tragic.

Teoriile doctorului Freud sînt parodii absurde, în prealabil lecturate și verificate de psihanalști adevărați. Principala teorie a lui Freud este „teoria buricului”, a cărei idee centrală este aceea că Sigmund Freud s-a zgîit prea jos, respectiv la organele genitale, și a explicat prea multe prin intermediul lor: Jacques Lacan, la rîndu-i, s-a aruncat prea sus, la minte și limbaj, dar adevărul stă de fapt undeva la mijloc, respectiv în zona buricului. Buricul leagă atît bărbații, cît și femeile, de mamă, prin cordonul ombilical; este la fel pentru toată lumea, nu recunoaște diferențieri de gen.

Doctorul Freud conferențiază numai în orașe portuare al căror nume începe cu aceeași literă ca și tema conferinței respective. De exemplu, tema conferinței din Helsinki este „homofobia”. În conferința din Dover, Freud vorbește despre experiența nașterii la bărbați. Filmul video asociat acestei prelegeri este, evident, filmat într-o toaletă. Pentru discursul despre „fetișism”, îl vedem mîngîind un pantof roșu de femeie...

BĂRBAȚII. Cine sînt ei? Sînt 48% din populație și au nevoie de înțelegerea voastră! Jucăți Lozul cel mare al Vieții Masculine și dați piept cu realitatea lor.

„*Son of a Bitch*” a avut premiera mondială la Muzeul de artă contemporană Kiasma din Helsinki, în ianuarie 1999.

Traducere din limba engleză de Laura Bucur

* Joc de cuvinte – posibilitatea de a defalca termenul „history” în „his story”, respectiv „povestea Lui”, transformată aici în „herstory”- „her story”, respectiv „povestea Ei” (n. tr.).



Marita Liulia Ambitious Bitch, http://medeia.com/press/, 2000

Kirsi Väkiparta

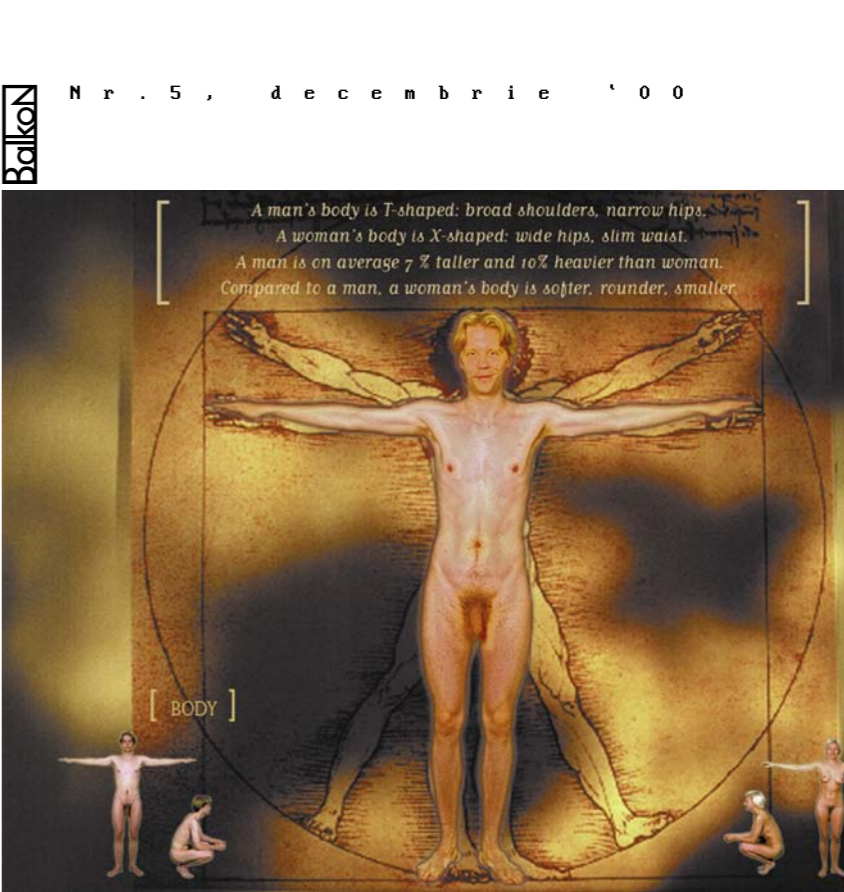
Welcome to Bitch World

„După cîțiva ani de imersiuni în subiecte ce investighează problemele femeilor, nu m-am putut abîine să nu-mi întorc privirea și asupra bărbaților. Pe cînd femeile luptau pentru drepturile lor, explorînd noi teritorii și transformînd istoria „Lui” în istoria „Ei”*, ce făceau bărbații?”, se întreabă artista finlandeză Marita Liulia, continuînd: „Am botezat bucuros acest CD-Rom *„Son of a bitch”* (SOB). SOB-ul nostru este obiectul încredător în sine al privirii spectatorului. SOB este un mascul (post)modern, un produs urban vestic. Problemele lui pot fi noi, dar la fel îi sînt și posibilitățile. SOB își îndreaptă insistent privirea mai degrabă spre viitor decît spre trecut. În acest context, cîteva concepte tradiționale, precum masculinitatea, trebuiesc reconsiderate. Ce înseamnă, de fapt, noțiunea de ‘mascul’? Îndărătul conceptelor evidente găsim înțelesuri mereu schimbătoare.”

Unul din principalele mesaje ale lucrării Maritei Liulia poate fi rezumat în afirmația lui Abigail Solomon-Godeau: „Masculinitatea, oricum ar fi ea definită, este, ca și capitalismul, într-o perpetuă criză. Și adevărata întrebare este cum reușesc amîndouă să se restructureze, să se lustruiască și să învie iar pentru o nouă cotitură a istoriei.”

Lucrarea SOB este, în teorie, post-feministă, și în practică, studiu masculin. Dar mai presus de toate este o operă de artă puternic vizuală. Ar suporta comparația cu o carte scrisă de un artist și conținînd și o dimensiune autobiografică. Împreună cu CD-Rom-ul vine și un Manual Marita Liulia în care autoarea își spune povestea și își prezintă opera; manualul conține și o fotografie a Maritei, intitulată *„The Bitch Herself”*.

Marita Liulia este o pionieră a multimediei. CD-Rom-ul cu care a debutat, *Maire* (1994), a fost prima lucrare artistică din țările nordice publicată în format CD-Rom. „Ambitious Bitch”, (din 1996, a doua ediție în 1998), este un „software pentru fete” – un CD-Rom despre femeie și feminitate. A primit numeroase premii, incluzînd Prix Möbius International și Prix Ars Electronica.



↑ Marita Liulia Son of a Bitch, http://medeia.com/press/, 2000

↓ Marita Liulia Ambitious Bitch, http://medeia.com/press/, 2000

Antti Selkokari

Mari speranțe în scenariile de succes ale artei cinematografice finlandeze

Filmul finlandez traversează un moment crucial. Ziariștii și istorcii de cinema se întrebă: Va dura oare acest anotimp extrem de fertil? În ultimii doi ani Finlanda a fost martora unei imense goane înapoi, înspre cinematografe. Un flux constant de ecranizări la care se vînd toate biletele, de fiecare dată cînd are premiera un film autohton, a devenit o afacere de rutină în a cărei continuare își pune toată lumea speranțele. Anul 1999 a însemnat în Finlanda un triumf pentru filmele autohtone. Cu o cotă parte de 25%, filmele finlandeze au dominat atît de puternic încasările, încît chiar și *Star Wars I*, *Amenințarea Fantomei* a fost pus în dificultate. Cinematografele finlandeze nu au mai cunoscut un asemenea aflus de la înflorirea din 1950. Șapte milioane de bilete vîndute într-un an constituie o cifră care bate toate recordurile. Saltul de la cele 6,4 milioane ale anului precedent este imens. Din cele șapte milioane de bilete vîndute în 1999, 1,8 milioane au fost pentru filme autohtone. Cel mai vizionat film a fost drama de război a lui Olli Saarela, *Ambuscada* (Rukajärven tie), la care s-au vîndut 426.000 de bilete. Filmul a găsit într-adevăr calea spre sufletul spectatorilor. Care au considerat fascinant să-și vadă tații și bunicii luptînd într-un război despre care ei auziseră doar povestiri. Povestea de dragoste dintre un tînăr locotenent (Peter Franzén) și logodnica lui (Irina Björklund) a contribuit, natural, la succesul filmului. Pelicula impresionant filmată (Kjell Lagerroos) a generat și încurajat, fără îndoială, discuții asupra cicatricilor războiului, fizice și mentale.

Un punct de vedere feminin

Taru Mäkelä este pînă acum singura cineastă care se ocupă de tema războiului. Filmul de lung metraj cu care a debutat, *Mica soră* (Pikkusisar), a făcut ca vizionarea să fie interesantă prin subiect: o asistentă voluntară care este prinsă în cursă de propriile sentimente, între bărbații din viața ei. Filmul evidențiază faptul că femeile finlandeze de pe front aveau o enormă încărcătură de responsabilități și muncă. A-ți stăpîni emoțiile este o caracteristică a identității finlandeze, și producătoarea Taru Mäkelä ne arată în ce fel a întărit războiul această atitudine rezervată a finlandezilor.

Cineaștii finlandezi fac acum filme cu teme „încrucșate” pentru un public variat. Atitudinea lor în privința publicului larg s-a schimbat considerabil, în comparație cu anii 1970, cînd se considerau mai mult creatori devotați cinematografului de artă. Astăzi, cineaștii finlandezi sînt obligați să ia în considerare grupări-țintă și elemente de marketing, la fel ca cineaștii de pretutindeni. Fundația cinematografică finlandeză continuă să-i susțină prin a le finanța producțiile, cu toate că fundația oferă doar un buget parțial, restul trebuind luat din surse independente.

În căutarea de hituri „încrucșate” cineaștii au descoperit o aparent inepuizabilă sursă de material, respectiv componentele principale ale identității finlandeze. Băutura și masculinitatea excesivă în stil finlandez abundă în filmul lui Aleksii Mäkelä, *Durii* (Häijyt), în care doi foști condamnați revin în micuțul orășel natal, unde îl găsesc pe fostul lor complice în funcția de șef al poliției. Filmul a avut un mare succes.

Sexul frumos e vigilant

O abordare foarte diferită a masculinității de tip „macho” se dezvoltă în *Geografia fricii* (Pelon maantiede), de Auli Mantila. Este cel de-al doilea lung metraj al ei. Ni se arată cum instructorul unei școli de șoferi, Auvinen (Pertti Sveholm), s-a comportat ca un „măgar cu normă întreagă”. Femeile, jignite de metodele lui de predare mai mult decît intime și de totala lui lipsă de maniere, își fac singure dreptate. Ele îl fac pe Auvinen să simtă cum e să intri într-o secție de poliție, cu demnitatea și onoarea complet pierdute. În acest film Mantila este foarte



Tough Ones (Häijyt), 1999 • Director: Alexi Mäkelä



Tough Ones (Häijyt), 1999 • Director: Alexi Mäkelä



The Geography Of Fear (Pelon maantiede), 2000 • Director: Auli Mantila • photo: Naurko



The Geography Of Fear (Pelon maantiede), 2000 • Director: Auli Mantila • photo: Naurko



Seven Songs from the Tundra (Seitsemän laulua tundralta), 2000 • Directors: Anastasia Lapsu and Markku Lehmuskallio



Ambush (Rukajärven tie), 1999 • Director: Olli Saarela



Monkey Business (Apinajuttu), 1999 • Director: Esa Illi • Sanna Vanninen



Little Sister (Pikkusisar), 1999 • Director: Taru Mäkelä • photo: Mikko Rönkäluoto

entuziast în a sparge formula narativă tradițională, care se bazează, într-o mai mică sau mai mare măsură, pe identificarea cu personajele. Ea accentuează acest fapt prin tehnica fotografiei multistratificate a lui Heikki Färm, care introduce constant ferestre, oglinzi și alte suprafețe reflectoare între aparatul de filmat și protagoniști. Filmul ne cere să ne identificăm mai mult cu stările sufletești ale personajelor, decît cu eroii înșiși.

Un păpușar vizionar

Katariina Lillqvist, o mînuitoare de marionete în vîrstă de peste trezeci și cinci de ani, este unul din cele mai originale talente care au răsărit în ultimele decade. Domnișoara Lillqvist a studiat animația de marionete la Praga la studiourile Jiri Trnka, ceea ce se și vede. Dar imaginația ei este destul de furtunoasă pentru a crea povești kafkiene cu o puternică notă de realism magic. Ea colaborează intens cu domnișoara Minna Soukka, designer, ale cărei decoruri bizare construiesc o atmosferă rar întîlnită în filmele finlandeze. Cu cinci scurt metraje de animație la activ, Katariina Lillqvist pregătește un al șaselea, *Oglinda regelui* (Kuninkaan peili). Ultimul ei film, *Ksenia de St Petersburg* (Ksenia pietarilainen), i-a adus marele premiu la festivalul de film scurt de la Tampere, în 1999.

Creatorii de documentare dau peste viața de zi cu zi

Anu Kuivalainen era încă student la Universitatea de arte industriale din Helsinki atunci cînd și-a făcut intrarea în scenă prin documentarul *Crăciunul la orfelinat* (Orpojen joulu), în 1994. La vremea respectivă, filmul ei introducea în Finlanda stilul documentar subiectiv. Pelicula ei era o poveste profund personală despre căutarea tatălui absent. Un alt film de reper în acest context este *Păcat* (Synti), din 1996, de Susana Helke și Virpi Suutari. Cineaștii au interviuat cîteva persoane pentru acest film care pune spectatorul față în față atît cu păcatele altora, cît și cu cele proprii. Această producție este similară stilului pașnic, aproape meditativ, al cineastului suedez Roy Andersson. Atît Anu Kuivalainen, cît și Helke și Suutari au continuat să creeze filme în maniera lor distinctivă, și cu toate acestea mereu originală.

Finlandezii descoperă holocaustul sovietic

Cîțiva autori finlandezi de filme documentare au găsit în învecinata Rusie și în istoria ei recentă un subiect fascinant. Kanerva Cederström a descoperit, pentru documentarul ei de lung metraj *Trans-Siberia – Note din lagăr* (Trans-Siberia – muistiinpanoja leireiltä), lagărele siberiene. Drept material, Cederström folosește epistolele din lagăr ale scriitorului rus Andrei Zinyavski și însemnările altui prizonier, avînd ca subiect viața cotidiană în închisoare și fiind scrise pe bucăți de material. Zinyavski scria la un moment dat: "Din punct de vedere psihologic, viața în lagăr este ca mersul în tren la mare distanță. Simpla mișcare (a trenului) creează iluzia unui rost al existenței, acolo unde e de fapt neantul". De aici și opțiunea lui Cederström de a folosi ca metaforă centrală a filmului călătoria în tren de-a lungul Siberiei.

Un vechi producător de documentare despre poporul arctic, Markku Lehmuskallio, combină, în *Șapte cîntece din tundră* (Seitsemän laulua tundralta), regizat în colaborare cu Anastasia Lapsu, abordarea documentară cu filmul de lung metraj. Parțial documentar și parțial o dramatizare a legendelor populației siberiene Nenet, pelicula alb-negru descrie nomazi trăind la cota maximă a frigului. Ființa umană este singura apariție care întrerupe linia orizontală a peisajului înzăpezit, de un alb orbitor. Poporul Nenet și-a avut partea de confruntări cu regimul sovietic, și filmul exprimă extrem de subtil această situație. Lehmuskallio adoră scenele lungi, lăsînd sentimentul timpului să transpară pe ecran.

Comitetul finlandez de selecție pentru premiul oferit filmului de limbă străină a ales *Șapte cîntece din tundră* ca nominalizare în competiția pentru Oscar la categoria filmelor străine.

Ies la iveală noi cineaști

La festivalul de film de la Tampere din acest an s-au remarcat două nume: *Afaceri bănești* (Apinajuttu) de Esa Illi a cîștigat mult rîvnitul premiu Risto Jarva pentru cel mai promițător film al unui artist tînăr. Illi dovedește un remarcabil talent în a-și conduce actorii. Povestea unui grup de prieteni încă tineri care se reîntînesc la nunta unui amic dă echipei lui Illi ocazia de a demonstra o perfectă cronometrare și muncă împreună. Filmul de cincizeci și cinci de minute arată clar că în Illi zace un cineast de lung metraje care abia așteaptă o șansă de a ieși la suprafață.

Un creator care exploatează la maximum limitele impuse de un scurt metraj este și Maarit Lalli, al cărei film, *O piatră rămasă neîntoarsă* (Kovat miehet), narează povestea concisă a unei ciocniri între generații într-o mică fermă finlandeză. Umorul foarte sec, aproape kaurismäkian, a încîntat deja publicul la cîteva festivaluri.

Traducere din limba engleză de Laura Bucur



Group OLO
OLO Nr. 22, 2000 • photo: OLO

Jyrki Siukonen

Marile sfere ale grupului OLO

Ar fi oare posibil să creezi o sculptură publică la scară mare fără atribute ca: „așezare”, „formă” sau „înțeles”? Ca posibil răspuns la această întrebare, aș dori să mă ocup de specificul ultimei opere a grupului OLO, o serie de sfere de oțel foarte lustruite, localizate în zona Hietalathi din Helsinki. Pe aceste suprafețe ca niște oglinzi se pot vedea reflectări ale tuturor obiectelor înconjurătoare, ne putem vedea chiar și pe noi înșine. Mă întreb dacă un trecător se va opri în fața uneia dintre aceste sfere și va medita la frivolitatea lumii, într-un fel asemănător aceluia în care a meditat mistică norvegiană Julian. Într-una din viziunile ei spirituale, i s-a arătat un obiect mic, de mărimea unei alună, dar perfect rotund, care îi stătea în palmă. Julian a privit-o și s-a întreb ce ar putea fi. Atunci i-a fost dat răspunsul: „Este tot ce s-a creat vreodată”.

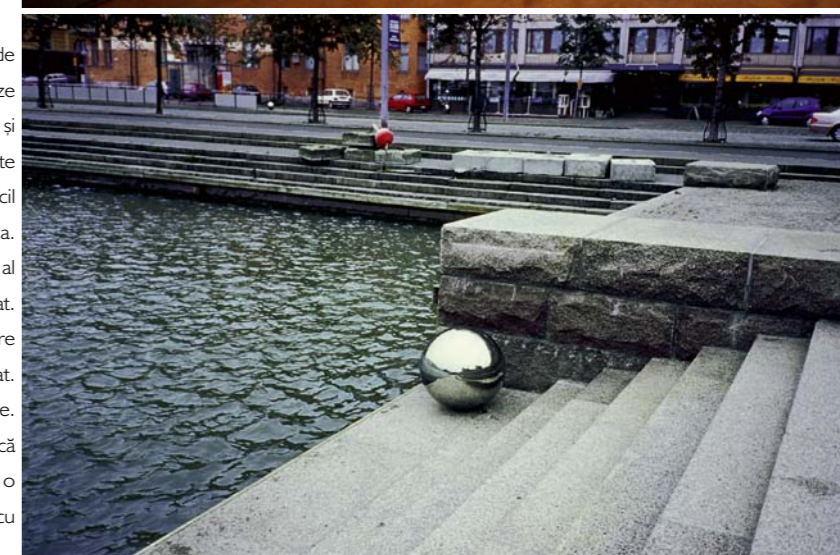
Pentru a înțelege obiectivul creației grupului OLO trebuie să privim întâi în contextul tradiției locale de a face obiecte de artă lustruite. În Finlanda, ideea de sculptură modernistă foarte lustruită a fost o noutate postbelică. Puține persoane au auzit, înainte de al doilea război mondial, despre lucrările în bronz ale lui Brâncuși, și imediat după război opera lui a rămas probabil și mai învăluită în obscuritate. Abia după perioada obligatorie de înălțare a numeroase monumente mohorâte, comemorative, ale războiului, o generație nouă de sculptori finlandezi a avut ocazia să călătorească și să studieze în străinătate. Unul dintre suvenirurile biennalelor de la Venetia, din perioada de început a anilor, 1960 a fost conceptul de metal lustruit. Dar a prelua noi metode de lucru nu era același lucru cu a te alinia noilor idei internaționale, ba chiar dimpotrivă. Oțelul lustruit devenind popular, contextul a rămas suficient de „domestic”. Lucrările cu suprafețe de oțel inoxidabil finisate ca oglinzi erau folosite nu ca semne ale unei culturi de înaltă tehnologie, ci ca simboluri a ceva tipic finlandez: apa. Sculptori ca Eero Hiironen (născut în 1938) au lucrat imens pentru a transforma materialul steril în ceva curat, strălucitor și pur; Hiironen susține că cea mai bună sursă de inspirație pentru el este lacul de lângă casă.

Opera grupului OLO are bineînțeles un alt, sau mai precis, o multitudine de puncte de vedere diferite. În calitate de monument public, se separă radical de tradiția sculpturii finlandeze în două privințe: întâi prin ignorarea naturii (referință atât de îndrăgită de modernistii finlandezi), și în al doilea rând prin a „nu fi” în vreun loc anume. Zecile de sfere de oțel lustruite (de diferite mărimi) sînt împrăștiate pe o arie întinsă în vechea zonă portuară din Hietaniemi. Este dificil pentru un trecător care se plimbă pe malul mării să-și dea seama care sferă e prima și care ultima. Unde începe și unde se termină lucrarea. Curînd trecătorul înțelege că, dacă numărul total al sferelor constituie „opera”, atunci este absolut imposibil să vezi întregul, din orice punct dat. Creația nu are formă, ci doar formulă. Conceptul grupului OLO este simplu. Fiecare dintre aceste sfere minimaliste de metal este o operă de artă în sine, dar fără înțeles dacă e luată separat. Lucrarea capătă sens numai cînd începem să observăm rețeaua acestor suprafețe reflectoare. Dacă tradiția modernistă a utilizat reflectarea ca referire directă la natură, am putea spune că opera grupului OLO reflectă mediul urban într-o manieră mai degrabă ambiguă. În loc de o singură oglindire și o singură interpretare, OLO ne oferă o multitudine inexactă de reflectări, cu la fel de multe posibilități de a o (ne)înțelege.

Unul dintre puținele lucruri certe în legătură cu creația grupului OLO este că aceasta se localizează într-un oraș, oglîndindu-l permanent. Dar care dintre sfericele imagini este cea adevărată, unde este nucleul a toate acestea? Evident, aceste întrebări sînt greșite. Lucrarea seamănă realmente cu universul scrierilor filozofului baroc Leibniz. O lume monadică, unde fiecare substanță reprezintă universul dintr-un punct de vedere propriu. Lumea monadică se schimbă mereu și nu are nucleu. În locul unei imagini fixe, Leibniz o descrie ca pe un oraș multiplicat de perspectivele sale, sau, dacă totuși preferați o referire la natură, ca pe o nesfîrșită grădină.

Sferele grupului OLO, cu siguranță cea mai reușită lucrare a lor de pînă acum, pot fi de asemenea citite chiar prin prisma numelui echipei de artiști: cuvîntul finlandez „olo” s-ar traduce „existentă”. Dar nu orice fel de existentă; „olo” indică un anume tip de a exista, de a „fi-în-lume”. Termenul poate trimite și la starea lucrurilor: orice sau totul luat așa cum este. Un concept perfect pentru o operă de artă publică.

Traducere din limba engleză de Laura Bucur



Group OLO
OLO Nr. 22, 2000 • photo: OLO

subReal

Interviuri cu orașul

„Interviuri cu Orașul” este un proiect în desfășurare, ale cărui surse tematice și estetice se regăsesc în seria anterioară „Servind Arta”*. Proiectul constă din investigarea unei serii de metropole europene la nivelul comunităților/instituțiilor artistice, precum și la cel al texturii urbane.

„Interviuri...” se constituie din trei secțiuni complementare; folosește ca mediu fotografia alb-negru; și se dezvoltă prin explorarea de locuri și interacțiunea cu locuitorii. Rezultatul vizual este un flux de imagini menite să documenteze modalități de constituire a memoriei (private/colective), căi de (auto)definire a identității (individuale/de grup) și procedee de reprezentare instituțională a istoriei, puterii politice etc.

Cele trei secțiuni ale proiectului sunt:

1. „Re-interprețări” – Duple portrete de artiști, critici, curatori, colecționari, arhitecți, designeri. Folosind filtrul semiotic al fotografiei de reproducere, această secțiune reciclează iconografia din „Servind Arta”, încercând să definească rolul factorului uman în mecanica producției artistice.
2. „Cadraje” – O explorare a gândirii urbanistice, așa cum se manifestă ea în dezvoltarea istorică a clădirilor reprezentative, a vedutelor și parcurilor. Inspirată de clișeele turismului instituționalizat, secțiunea ilustrează legăturile dintre arhitectură, arhitectura peisageră și miturile politice.
3. „Ascultînd sculptura” – Această secțiune pornește de la rolul ambiguu pe care îl joacă monumentele în dezvoltarea mentalității urbane. Generînd energii referențiale ignorate la nivelul conștientului, monumentele sunt un factor pivotal în compunerea discursului citadin, pe multiple planuri (estetic, ideologic, simbolic).

„Interviuri cu orașul” a fost conceput în 1996, la Berlin, în timpul unei rezidențe la Künstlerhaus Bethanien; a fost continuat la Stuttgart, în cadrul oferit de Akademie Schloss Solitude; a fost dezvoltat pînă în prezent la Viena, cu sprijinul KulturKontakt; și Amsterdam, la invitația și cu sprijinul oferit de Stichting De Appel. Prezentul număr al revistei Balkon este ilustrat cu exemple din seriile realizate în iunie–iulie 2000 la Helsinki, în cadrul unei rezidențe la NIFCA (Nordic centre for Contemporary Art) și cu sprijinul Fundației culturale SINDAN.

* „Servind Arta” este o serie de 1100 fotografii alb/negru, format 18 x 24 cm, așezate într-o grilă regulată, adaptată la configurația arhitectonică a spațiului de expunere. Fotografiiile sunt realizate după negative originale de format 6 x 6 cm, produse în anii '50–'60. Scopul declarat al executării acelor negative era realizarea unor reproduceri de artă plastică destinate publicării. Datorită formatului camerei foto, obiectul reproducerii este înconjurat de o aură obiectual/evenimentială care nu a fost pînă acum prezentată publicului. În acest sens se poate spune că subREAL a inventat aceste imagini (în sensul în care Duchamp a inventat ready-made – punînd într-o lumină revelatoare de noi sensuri obiecte/situații familiare sau neutre).

Preluat din nu.: 1/1999 (The Nordic Art Review)

Susanna Pettersson

Nostalgia viitorului

Îmi amintesc cum, pe la începutul anilor '70, un prieten de familie ne povestea despre un accident rutier absolut incredibil: izbise cu mașina un OZN, rezultatul fiind că trapa acestuia s-a stricat și dinăuntru au început să curgă bani. Mai târziu, într-o excursie la reședința de vară, mi s-a părut că văd în pădure o clădire de forma unei farfurii zburătoare. Printr-un proces confuz, cele două amintiri, istoria cu accidentul și propria mea experiență, au căpătat greutate una prin cealaltă.

Treizeci de ani mai târziu, în filmul său, *Futuro – o nouă atitudine pentru ziua de mâine* (Futuro – A New Stance for Tomorrow), cineastul finlandez Mika Taanila a reînviat casa de plastic inventată de arhitectul Matti Suronen. Căutarea minuțioasă și plină de atenție și redactarea scenariului (în colaborere cu Marko Homé) a durat vreme de doi ani, și rezultatul, în afară de filmul ca atare, s-a concretizat în dosare pline de anecdotă despre variatele stadii de existență ale casei Futuro.

Conceptul Futuro, lansat în 1968, simboliza încrederea în viitor și în dezvoltarea tehnologică, și a devenit curînd obiectul unei considerabile preluări pe plan internațional. Rotunda casă de plastic avea să fie emblema erei noului spațiu și a neo-nomazilor la modă. A fost patentată în douăzeci și patru de țări, printre care chiar și Africa de Sud. Povestea cu Futuro a început cu o cabană de schi proiectată pentru terenuri problematice. Schema Futuro de bază a izvorît din acest proiect, fiind ușor de modificat, prin schimbări minore, pentru a servi în numeroase scopuri; exemplele includ o locuință pentru timpul liber, un hotel și o benzinărie. Elementele erau ușoare, ca greutate, și procesul de construcție relativ simplu. Case Futuro gata construite erau transportate dintr-un loc în altul cu elicopterul. În S.U.A. oamenii credeau chiar că, odată războiul din Vietnam sîrșit, vor fi destule elicoptere pentru a face asemenea transporturi.

Vorbitorii din film par să fie niște Futuro – excentrici, cei care au crezut cu adevărat în fantasmă. De exemplu, o persoană care își cumpărase o casă Futuro drept reședință de vară o descrie ca pe o persoană, binecuvîntînd-o cu diferite nume, și sîrșește prin a compara casa cu un uter. Din vocea lui iradiază entuziasmul pentru tehnologia nouă anterioară cu cîteva decade.

Între interviuri sînt intercalate tăieturi din ziare Futuro, titluri, crîmpeie de filme și fotografii, care creează împreună un extraordinar colaj de culori vii, ochelari imenși de soare, pantaloni tipători și încredere în utopia viitorului. Muzica grupului Ekstroverde se aude în fundal, potrivit de bizară, tremurată și electronică pentru a însoți, plutînd, materialul vizual. Talentul lui Taanila se evidențiază prin capacitatea de a împănă ritmic interviurile tradiționale cu material de arhivă, astfel încît rezultatul poate fi vizionat atît ca documentar care face dreptate subiectului ales, cît și ca lucrare cinematografică independentă.

În termeni de conținut, unul din punctele forte ale filmului este futuro – fantezia artistului german Charles Wilp despre casă ca fîntînă a creativității. Charles Wilp și-a suit pe acoperiș casa Futuro primită cadou și și-a mutat acolo atelierul. Acesta a fost vizitat de nume ca Andy Warhol, Claes Oldenburg, familia regală a Kuweitului și Christo (care a immortalizat casa drept *Spațiu înfășurat de locuit* – Wrapped Living Space, 1971), înainte de a-și spune cuvîntul comisia locală a fațadelor, coborînd casa Futuro de pe acoperiș în 1990.

Filmul de treizeci de minute este o poveste adevărată total absurdă și interesantă ca imagini, despre felul în care o invenție locală se poate desfășura pînă la a deveni un fenomen global la modă. Istoria de succes începută atît de elegant a luat sîrșit în 1973, cînd criza petrolului a pus capăt viitorului lui Futuro. Prețul plasticului s-a ridicat la cote amețitoare și astfel producția casei a devenit imposibil de scumpă. Farfuria zburătoare a căzut între curiozitățile de rînd ale istoriei arhitecturii, dar filmul lui Taanila a oferit conceptului Futuro o șansă de a zbura din nou.

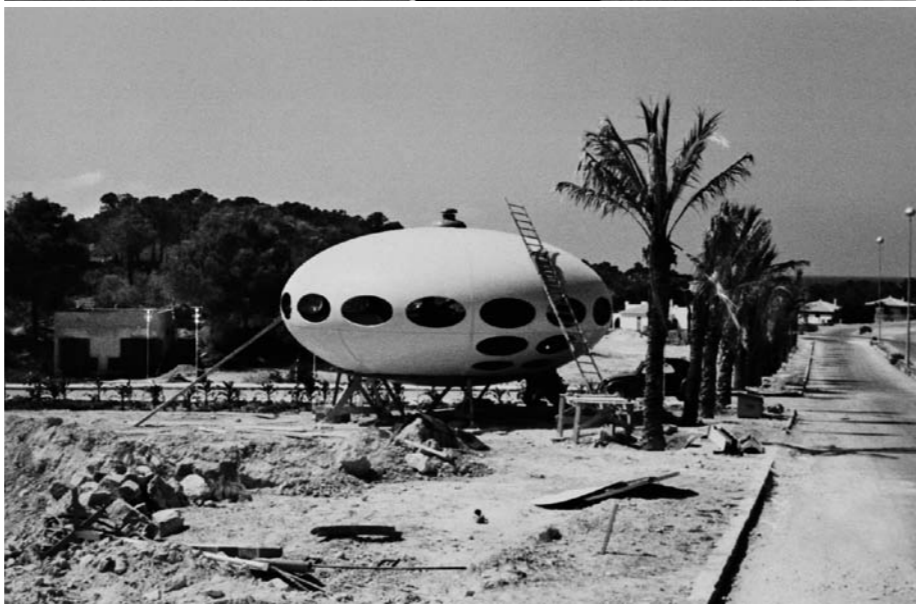
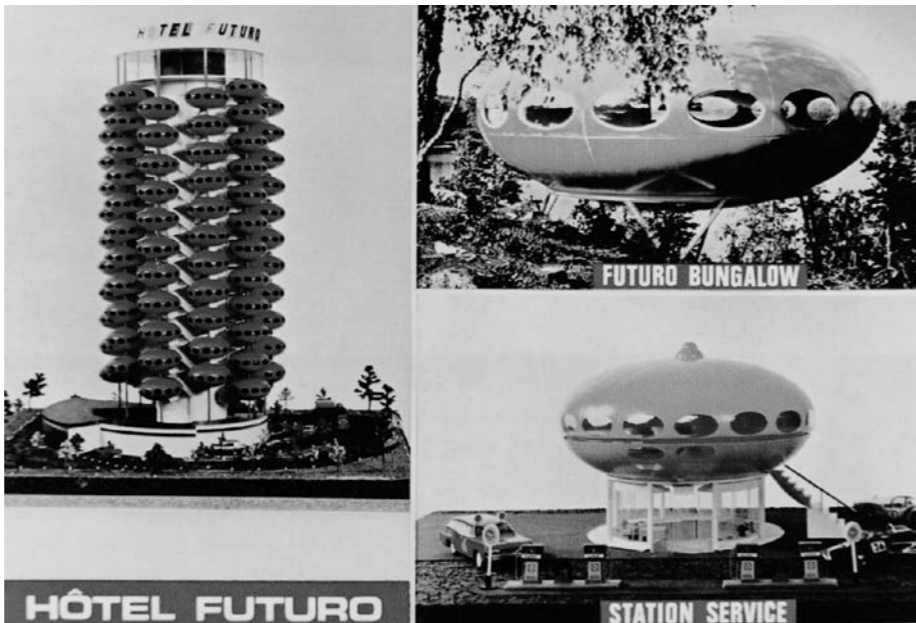
Traducere din limba engleză de Laura Bucur



↑ Director Mika Taanila with a model of the Futuro House, 1998 • photo: Sanna Skants

↓ Matti Suuronen's Futuro House as a hotel, a leisure residence and a petrol station, 2000

↓ The Futuro House was licenced to 24 different countries at the end of the 1960's. In photo the Future House in South Africa, 1968





subREAL
Re-Enacting „Marita Liulia”/Re-interpretări „Marita Liulia”, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, 2000, © subREAL



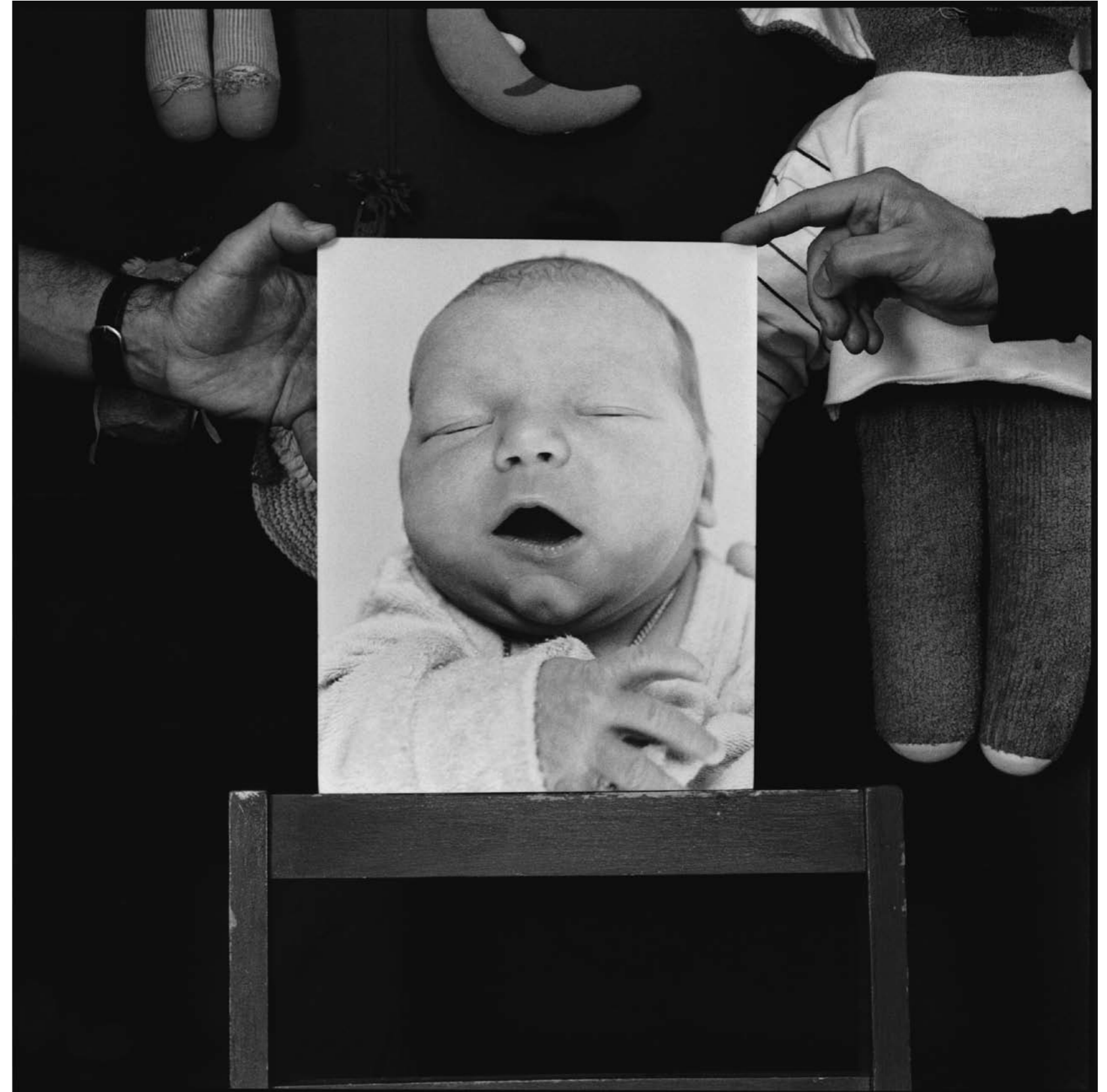


subREAL
Re-Enacting „Eija-Liisa Ahtila”/Re-interpretări „Eija-Liisa Ahtila”, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, 20000, © subREAL





subREAL
Re-Enacting „Jan Kaila”/Re-interpretări „Jan Kaila”, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, 2000, © subREAL





subREAL
Re-Enacting „Pekka Niskanen”/Re-interpretări „Pekka Niskanen”, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, 2000, © subREAL





subREAL
Re-Enacting „Markus & Seppo Renvall”/Re-interpretări „Markus & Seppo Renvall”, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, 2000, © subREAL





subREAL
Re-Enacting „Kari Kenetti”/Re-interpretări „Kari Kenetti”, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, 2000, © subREAL





subREAL
Re-Enacting „Pirkko Siitari”/Re-interpretări „Pirkko Siitari”, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, 2000, © subREAL



Maria Rus Bojan

„Triunghiul Periferiilor” – Istoria unei expoziții anunțate

Mai mult decât un simplu proiect curatorial „Triunghiul periferiilor” indică o atitudine, un mod de abordare dintr-o altă perspectivă a colaborării culturale.

De regulă, în spațiul nostru cultural, schimbul de informații vizează în primul rând coordonata Vest-Est, traseu aflat în concordanță cu politica continentală europeană de după căderea cortinei de fier. Dorința Estului de dialog cu Vestul este atât de puternică încât ar putea fi catalogată ca excesivă, iar încercarea de a se șterge proasta reputație etichetată simplu „din est” nu poate fi decât un proces de durată care să urmeze niște principii călăuzitoare mai generale.

Într-un astfel de context, o provocare de genul celei de față se dovedește a fi mai mult decât interesantă. Un contact artistic între țări atât de diferite ca Finlanda, România și Portugalia este cu atât mai contemporan cu cât antrenează și include alte tipuri de relații, reprezentările artistice din componența acestui proiect având scopul de a semnifica diferite „triade” ce se pot descrie în mai multe sensuri.

Conceptul se încheagă în jurul celor două axe încrucișate nord-sud, est-vest care împreună cu coordonata metafizică zenit-nadir alcătuiesc în plan ideal sfera totală a spațiului cosmic și simbolic.

Dimensiunea metafizică a acestui triunghi imaginar este subliniată și de filosofia ternarului, care indică deopotrivă identitatea unică a unei ființe și multiplicitatea ei internă, permanența ei relativă și mobilitatea componentelor sale cât și autonomia imanentă și dependența ei. În cadrul acestui triunghi, orice latură poate deveni bază sau reper de identificare, determinând crearea unor principii active de raportare, de opoziții constructive.

Dacă am trasa acest triunghi ar arăta așa: axa nord-est-sud-est leagă Finlanda de România, axa sud-est-sud-vest unește România cu Portugalia și axa sud-vest nord-est leagă Portugalia de Finlanda.

Coordonata imaginară ce leagă România de Finlanda crează posibilitatea apropierii dintre Nordul extrem și latura sud-estică a continentului european. Această apropiere generează din start o schimbare de perspectivă. Îndreptându-ne spre nord nu putem decât să descoperim cât de generos este nordul în ce privește confluentele spirituale.

Paradoxal, Finlanda, țara care se află atât de aproape de Polul Nord este un univers extrem de accesibil spiritului românesc. Similitudinile care există în traseul istoric al celor două țări, religia ortodoxă care este acceptată în Finlanda ca religie oficială, insula lingvistică fără nici o înrudire cu popoarele din jur – iată doar câteva din trăsăturile ce apropie Finlanda de România.

Din păcate, lumea de azi este mult prea tributară împărțirii atât de generale între culturi mari și culturi mici, regionale. Formulările atât de categorice sunt primejdioase, cu atât mai mult cu cât azi, relația dintre centru și periferie se dezbate în alți termeni. Investigarea raportului dintre centru și periferie a devenit în ultimul timp locul comun preferat de o mulțime de teoreticieni datorită multiplelor conexiuni posibile.

Finlanda a avut șansa și voința de-a și depăși condiția de periferie traducându-și viziunea culturală specifică în limbaj universal, devenind din cultura regională una cu valențe universale. Acest lucru a fost posibil deoarece cultura finlandeză este rezultatul unei temperări programatice care descrie o anume naivitate și sensibilitate, dar și o fugă de improvizatie care a condus evident la o maximă civilizație.

subREAL
Framing.../Cadroje, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, Viena, 1999, © subREAL



subREAL
Listening to Statues/Ascultând sculptura, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, Viena, 1999, © subREAL

Această coordonată imaginară trasată între nord și sud ne provoacă inevitabil la comparații. Sesizarea unor diferențe majore este tot atât de benefică precum descoperirea de similitudini.

Accesându-se coduri atât de diverse se produce o recunoaștere reciprocă a sistemelor culturale. Din perspectivă artistică cred că această interacțiune este cu atât mai pozitivă cu cât această



Miklós Onucsán
The Grateful Posterity, plachetă de sare, 1998



relație include și o dimensiune sufletească care dă acestui demers o profunzime și o motivație anume.

Între România și Portugalia există deja o punte de legătură creată de originea comună latină. În ciuda acestei origini comune, se știe puțin în România despre Portugalia și-n Portugalia despre noi. Dialogul dintre periferiile geografice câteodată este dificil, dar nu imposibil, iar acest proiect are ambiția de a reactiva cel puțin din punct de vedere artistic relația atât de privilegiată care există între români și portughezi. Opoziția dintre atitudinea pasivă, tipic românească, și cea activă, caracteristică poporului portughez, nu poate fi decât una constructivă.

Această atitudine decomplexată, ce răzbate din mai toate creațiile artistice portugheze, derivă dintr-un mod de viață liber, fără constrângeri majore. Oceanul Atlantic este parte din ființa națională portugheză așa cum sunt acele fomidabile plăcuțe de „azulejo” care dau o configurație aparte ambianței portugheze. Între Finlanda și Portugalia conexiunile sunt dintre cele mai fascinante. Spiritul nordului îmbrățișează spiritul meridional din dorința de a-i simți căldura. Interacțiunea dintre „răceala” nordică și exuberanța sudului nu poate produce decât un benefic schimb de energie.

Descoperirea specificităților nu este însă ținta acestui proiect. Miza este comunicarea artistică care poate deveni chiar una interculturală, între artiști din țări atât de diferite.

În acest sens, structura proiectului a fost gândită astfel ca acest argument general să poată fi punctul de plecare al unui excurs ce va fi dezvoltat de alți doi curatori

din Finlanda și respectiv din Portugalia. Acest „work in progress” va incita curatorii invitați să-și mărturisească punctul lor de vedere vis-a-vis de tema lansată selectând fiecare un material ilustrativ corespunzător demersului lor teoretic.

Dimensiunea metafizică a acestui triunghi imaginar este subliniată și de filosofia ternarului, care indică deopotrivă identitatea unică a unei ființe și multiplicitatea ei internă, permanența ei relativă și mobilitatea componentelor sale cât și autonomia imanentă și dependența ei. În cadrul acestui triunghi, orice latură poate deveni bază sau reper de identificare, determinând crearea unor principii active de raportare, de opoziții constructive. Spațiul desemnat de un astfel de triunghi imaginar poate crea o zonă de intersecție unde pulsează noi centre care pot fi accesate de pe orice latură periferică a triunghiului.

Cu alte cuvinte dilema provincială „centru sau periferie” poate fi rezolvată într-un chip realist: cele trei capete ale triunghiului pot deveni și periferie și centru în același timp. Condiția este comunicarea.

Am considerat că această atitudine curatorială este mai aproape de ceea ce își dorește fiecare de la o colaborare internațională. Ideea lansată poate fi generos prelucrată sau chiar deturnată de către curatorii sau artiștii invitați.

Instalația video intitulată „Co-Memorare” aparținând lui Miklós Onucsán și proiectul „Interviewing the city” al grupului subREAL, care au făcut obiectul și altor prezentări independente în contexte diferite, vor ilustra generos partea românească a expoziției.

Expoziția este construită ca una itinerantă urmînd a fi prezentată la București, Helsinki și Lisabona pe parcursul următorilor doi ani.

Partenerii Centrului Cultural Sindan la acest proiect sunt Finnish Fund for Art Exchange din Helsinki și Centrul Cultural Belem din Lisabona.

Mănușa a fost aruncată. Triunghiul deja trasat. Partenerii deja stabiliți. Și cum ar putea fi un „work in progress” complet fără istoria acestei expoziții anunțate?!

Sándor Hornyik

Science-fiction

Modele media. INTERMEDIA – Noi genuri de imagine – Tehnici interactive

Műcsarnok Budapesta

31 august – 24 septembrie, 2000

Aș vrea să notez aici că, în continuare, consider activitatea artistică în primul rând ca vocație, oricât de mult m-aș entuziasma, împreună cu Loránd Hegyi, în fața schimbării. Știu, împreună cu Nietzsche, cu acel Nietzsche care, în ceea ce privește satisfacția, a pășit dincolo de bine și de rău, și care ne vorbește despre perpetua reevaluare a valorilor; împreună cu acesta deci susțin și știu că, pentru om, cea mai mare bucurie este cunoașterea, plăcerea spirituală a dezvoltării necunoscutului.”
Miklós Erdélyi¹

„Dacă haosul anilor nouăzeci reflectă schimbarea radicală a paradigmei culturii vizuale, distanțarea față de societatea tradiției pre-holografice de tip Lascaux-Gutenberg, atunci la ce ne mai putem aștepta din partea tehnicii și mai noi, care promite codarea întregii percepții sensibile și reproducția ei după voie?» (Rosebuck și Pierhal: Istoria americană a celei mai noi epoci: Sistemul)”
William Gibson²

„La începutul discuției despre expoziția concepută de Miklós Peternák, ar merita să reținem această parafrază a fragmentului din Miklós Erdélyi: nu putem ști ce este arta media, iar a o decide nu merită. Însă titlul acestui text nu vrea să trimită la faptul că definiția consensuală a artei media sau intermedialitatea ar ține de viitor. Există argumente care ar putea reanima metafora conform căreia „această expoziție e science-fiction”, mai ales dacă luăm în considerare atât conotația science-ului cât și cea a fiction-ului. Împreună, „science” și „fiction” (sau mai pe scurt S.F.) servesc la desemnarea literaturii și filmului științifico-fantastic. Separate, aceste cuvinte trimit la domeniul științelor naturii, dar și la acela al artei. Unul dintre găzduitorii expoziției Modele Media este Centrul Cultural și de Comunicație C3 care, în parte, s-a născut pentru a crea „un loc de întâlnire stabil în vederea gândirii împreună și a cooperării între practicanții culturii artistice, științifice și tehnice”³. Miklós Peternák, directorul Centrului C3, conducătorul catedrei Intermedia a Universității de Arte Plastice, curatorul expoziției Modele Media și, nu în ultimul rând, autorul unei cărți despre noile genuri ale imaginii, în numărul precedent al Balkon-ului budapestan a considerat că „cercetarea orientată înspre necunoscut” care „așează arta în centrul triumfului știință-tehnică-comunicare” este una dintre constituantele fundamentale ale artei intermedia⁴. Adică, intermedialitatea⁵ anilor nouăzeci este o artă care încearcă să utilizeze în mod creativ noile tehnologii, împărtășind o imagine a lumii propusă de științele naturii și centrată pe cunoaștere. La fel ca în intermedia, știința modernă a naturii, noile tehnologii și ficțiunea joacă un rol important și în cadrul science-fiction-ului. Programul fiind dat, să vedem operele și câteva metafore noi.

Ghidul intergalactic al autostopistului

În anii nouăzeci, seria de cărți S.F. a lui Douglas Adams a devenit best-seller și în Ungaria datorită, nu în ultimul rând, umorului autorului. Însă motivul pentru care acestea s-au înscris în conștiința cititorilor în calitate de cărți-cult, ține de cocteilul irezistibil de ironie postumanistă, elemente de absurd și comedie. Prima carte din această serie, *Ghidul intergalactic al autostopistului*, este un exemplu pedagogic al operelor cu un metabolism rapid, digerabile într-un timp scurt. Fiecare glumă este instantanee – și există o mulțime – , iar astfel cartea este imposibil de lăsat din mână. La o primă privire asupra expoziției Modele Media, atenția mi-a fost atrasă de trei lucrări, care produceau un efect imediat, dar care mi s-au părut interesante și mai târziu: mesajul lor n-a dat rateuri, chiar dacă operele nu prea țineau de intermedia⁶. Lucrarea lui Pál Gerber chiar deloc, poate doar dacă privim foto-print-ul ca mediu. Artistul creativ care trudește la elaborarea limbajului său autonom, evocă cea mai frumoasă tradiție a comicului. Imaginea și textul ne lovesc din prima și să nu uităm că umorul sănătos este o plantă rară pe pajiștile artei contemporane. Cele patru fotografii ale lui Tibor Gyenis își fac efectul la fel de instantaneu și de intravenos, s-ar zice; privim acele figuri fascinante



Pál Szacsva Y
Cazul „B”, instalație, proiecție dia, 400 x 300 cm, 1998 • foto: József Rosta

și nu înțelegem cum s-au născut. Nici urmă de tehnici digitale, dar în aceste poziții oblice nici un om n-ar putea rezista fără niște cîrje, dar ele lipsesc cu desăvîrșire. Poate că Gyenis a reușit să fotografieze niște extraterestrii? Instalația-video a Andreei Schneemeier are aceeași forță primară și chiar dacă acționează un alt resort, ne dăruiește sentimentul plăcut că frumosul a rămas un concept relevant în câmpul artei contemporane. Structura lucrării fără titlu, dar care conține textul „you are my enemy”, este relativ simplă: ca o reacție la apariția spectatorului, femeia proiectată primește o palmă, modul în care se întoarce și își înclină capul într-o parte fiind efectiv mirific. Adîncimea și frumusețea acestei opere ne permite să o asociem cu Douglas Gordon. Pe web-site-ul ce însoțește expoziția putem vedea proiectul *Reality Retouch Solution* creat de Anikó Szövényi, care poate fi pus în legătură cu activitatea vagonilor care distrug Pămîntul cu un simplu gest. Ideea fundamentală este simplă, dar extrem de reușită: RRS-ul ne oferă posibilitatea de a putea aplica la realitate funcțiile delete, undo și retouch ale diverselor programe de calculator. Adică, putem să retușăm sau să facem să dispară oricine sau orice din mediul nostru nemijlocit sau mijlocit. Harta luminoasă de metrou a lui Antal Lakner emană atmosfera (Nu dispera!) Ghidului intergalactic pentru autostopiști, iar succesul lucrării și viteza asimilării ei depinde de cât știe spectatorul despre Istanbul și despre arta contemporană.

Gothic

În cazul de față lucrarea lui Lakner poate face parte și din categoria operelor cu metabolism încet sub influența cărora încurcătura și tensiunea spectatorului sînt potențate la extrem. Cu cât e mai mare tensiunea și mai neașteptată soluția, o nuelă gothic sau o povestire scurtă merg mult mai bine, să ne gândim ca exemplu pozitiv

la E.A. Poe iar ca exemplu negativ la nenumărații lui continuatori. Eșecul este inevitabil atunci cînd artistul nu poate să țină trează atenția cititorului sau a spectatorului. Operele care folosesc intermedialitatea pot fi clasate printre lucrările cu metabolism încet chiar și pentru dimensiunea lor temporală. De exemplu, pentru a avea vreun efect, lucrările video ale lui Hajnal Németh și Beáta Veszely, trebuie urmărite pînă la capăt. În cazul de față răbdarea își va aduce roadele ei, dar aceste roade au arome diferite. Ideea lui Németh rezidă în tehnica filmării, în timp ce acela al lui Veszely, în limitarea mișcării camerei de luat vederi. Ambele lucrări sînt susceptibile de nuanțe feministe, finețea acestora reprezentînd un punct în plus. Această asociere este fertila mai ales în cazul operei lui Veszely, în care masculul care își imaginează femeia călînd ca fiind un obiect erotic este trimis pe tușă. Camera de luat vederi se concentrează doar pe contactul dintre cele două corpuri, animal și uman, surprinzînd doar pentru o clipă formele atrăgătoare ale femeii. Lucrările lui László Révész și George Legrady mi se par a fi, fiecare, propriul meu eșec; cu siguranță că ele sînt bune, dar eu nu le înțeleg. În aceeași categorie pare să se înscrie și lucrarea lui Orsolya Nyitrai: *Vițelul de aur*; vizual neinteresantă și, în plus, interactivă pînă la ambiguitate, nu mi-a spus nimic pînă cînd, într-un catalog,

András Wolsky și András Kapitány nu încintă prea mult ochiul, însă în cazul acestora comentariile sar în ajutorul spectatorului și dezvoltă umorul ce se ascunde în *Contingența de o zi*, respectiv noutatea tehnicii și perspectivei lucrării *Martor ocular*. Faptul că sînt vizual neatractive este deosebit de periculos în cazul operelor cu metabolism încet – dacă suprafața e mută, în adîncuri e tăcere. În cazul operelor ce se bazează pe tehnologie aspectul plictisitor este de neînțeles, mai ales dacă acestea mai au și pretenția de a fi progresiste; căci atitudinea care se opune culturii de masă este perimată și din punct de vedere vizual. Creația lui István Szilasi este unul dintre contra-exemplele reconfortante care s-au putut vedea la această expoziție. Printurile sale prezintă la prima vedere niște situații, interioare și mobile lipsite de interes, dar analizîndu-le mai atent reiese că ceva nu-i în ordine. Centrul tulbure



Tibor Gyenis
Fără titlu, fotografie color, 70 x 100 cm, 2000 • foto: József Rosta

am descoperit instalația interactivă a lui Jeffrey Shaw Golden care se numește *Calf* și care a făcut inteligibilă opera lui Nyitrai ca pe un fel de magiu adus acestuia⁷. Nici textul inteligent de pe web (HYPERLINK LIENHYPERTEXTE <http://mediamodell.c3.hu>; LIENHYPERTEXTE <http://mediamodell.c3.hu>; <http://mediamodell.c3.hu>; <http://mediamodell.c3.hu>. Eroare! Acest sit este neidentificabil) al lui Zoltán Szegedy-Maszák n-a reușit să facă mai atrăgătoare această instalație greu digerabilă, mai ales că s-a bazat doar pe descrieri, fără a da niște „cîrje” sensibilității noastre. Pragul perceptiv al consumatorului de cultură pop poate fi și el vinovat pentru faptul că subtilitățile instalației n-au ieșit în evidență. La prima vedere nici lucrările lui

al acestor imagini pare să stea măturie pentru o manipulare digitală. Titlul lucrării, *Idiopathy/Background Dress* nu ne pune prea mult mîntea la contribuție, pentru acestea e nevoie mai degrabă de lecturarea textelor care apar cîteodată pe marginea imaginilor. Discretele voyeurweb.com sau cheergirls.com nu numai că fac să dispară orice dubiu cu privire la originea imaginilor, dar ne dau și elementele cheie ale interpretării, fetele expuse pe net.



Zsolt Keserű

Schimb de locuri, instalație video interactivă, 2000 • foto: József Rosta

Cyber

Prima lucrare care m-a făcut să-mi amintesc de William Gibson a fost aceea a lui Tamás Komoróczy, care merită văzută chiar și pentru titlul ei: *iar după aceea doar zumzăitul albinelor*. Dacă sintem dispuși să privim pentru câteva minute monitorul mic, în sine lipsit de orice atracție, atunci vom putea vedea un montaj digital despre tehnocultură, de o frumusețe poetică și cu accente melancolice. Spleenul care emană din șirul de imagini condimentate cu cultura japoneză (W. Gibson) este ridicat la rangul de artă (tragic?) de către ultima imagine: prin deșerturile de zăpadă un urs polar solitar merge către niciunde punind întrebări tip Gauguin deșerturilor informatice ale culturii digitale a epocii noastre: de unde venim, încotro ne îndreptăm și cine sintem? Expresia cyberspace a fost lansată de către William Gibson în anul 1984 în romanul, devenit între timp cult, *Neuromantul*⁸. În spațiul cibernetic informațiile se trezesc la viață, iar diferența dintre viu și lipsit de viață, dintre om și mașină dispăre. A trebuit să așteptăm pînă în 1999 pentru echivalentul vizual al realității virtuale totale, atît de dificil de imaginat și de realizat. În acest an, frații Wachovsky au realizat filmul *Matrix* care își trage ideea principală, aceea a spațiului digital care se cheamă Matrix,

Zoltán Szegedy-Maszák, Róbert Langh, Márton Fernezelyi

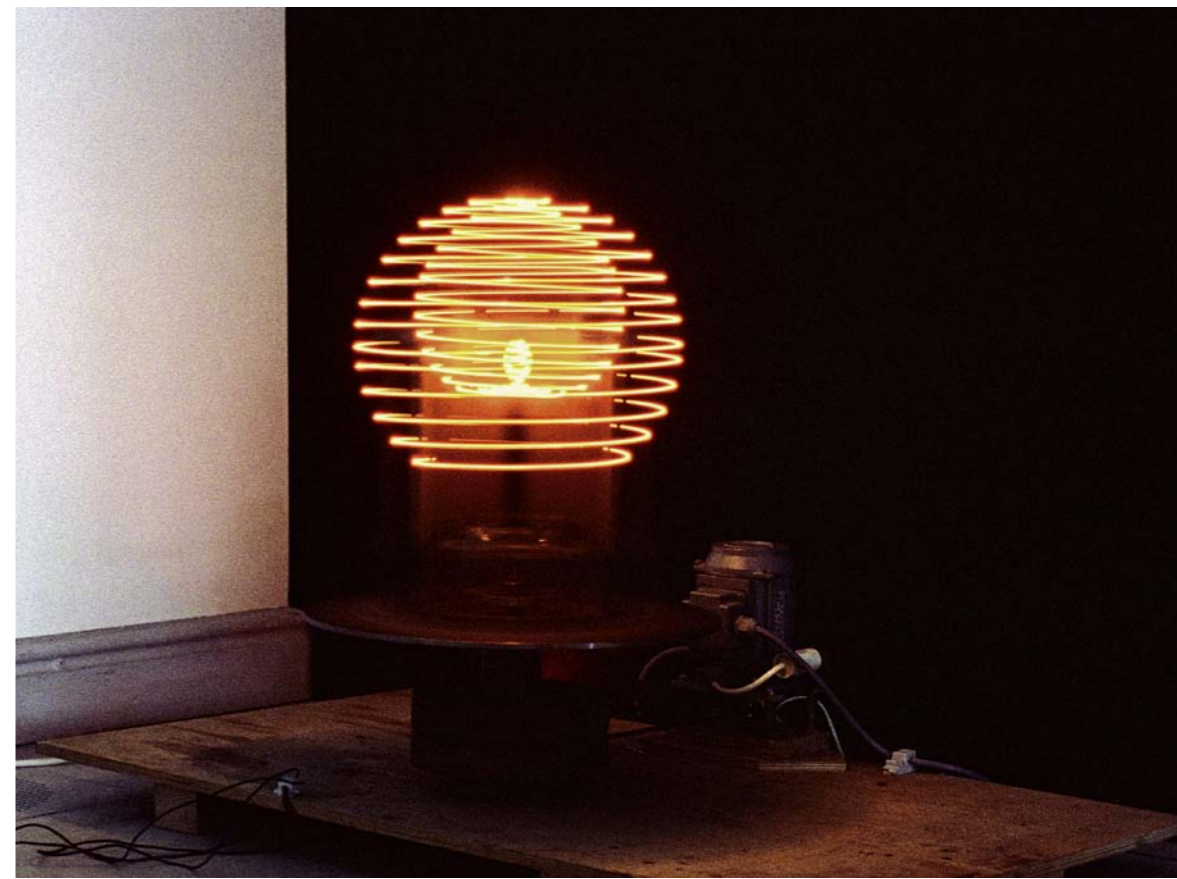
Small Talk, instalație interactivă, 2000 • foto: József Rosta



din cartea lui Gibson. Din păcate există puține inițiative artistice care să folosească informatica și VRLM-ul (Virtual Reality Modelling Language). Întrebarea fundamentală e simplă: ce anume poate fi transformat în informație digitală și ce efect poate avea acest lucru asupra civilizației noastre? Cyber-ul presupune însă o reciprocitate, astfel, pot apărea și efecte de feed-back foarte serioase: zidurile care despart omul de mașină se pot dărîma pentru totdeauna și se pot naște cyborgii, organismele cibernetice inteligente, în parte mașini, în parte oameni. În opinia unui alt autor-cult, Donna Haraway, această problemă nu mai atinge doar S.F.-ul, ci și științele sociale critice, căci cyborgii trăiesc deja printre noi și nu doar sub forma peacemaker-ilor⁹. În lumea impregnată de știință și tehnică, identitatea, autoreprezentarea și imaginea despre lume pe care ne-o formăm conțin din ce în ce mai multe elemente electronico-digitale și devenim din ce în ce mai mult părți ale acelei lumi, parțial analoge, parțial digitale pe care am creat-o. Și ar fi poate timpul să recunoaștem că legile naturii nu le descoperim, ci le construim. Haraway a schițat printre primii caracteristicile societății postindustriale, informatice, în opoziție cu societatea modernă, industrială. Fără pretenția exhaustivității, iată câteva dintre temele ei: reprezentarea este înlocuită de simulare, romanul burghez de S.F., munca de robotică, gîndirea de inteligența artificială, fiziologia de către programare, conceptele de profunzime și unitate de conceptele de suprafață și limită¹⁰. Dar ce au de-a face toate acestea cu artele plastice? Din păcate, încă nu prea multe, dar există deja inițiative care încearcă să treacă dincolo de dihotomia om-mașină. Fundamentul teoriilor despre cyber și cyborg sînt furnizate de una dintre disciplinele a căror dezvoltare este cea mai dinamică în epoca noastră, știința cognitivă, care apare explicit și într-o formă atractivă în cadrul expoziției prin intermediul instalației Smalltalk create de Zoltán Szegedy-Maszák, Márton Fernezelyi și Róbert Langh. Aceasta poate fi privită ca un comentariu ironic al cercetărilor¹¹ MI actuale. Cele două siluete (autorii) fumdînd într-o atmosferă albăstruiă și interfața high-tech fac ca instalația să poată fi savurată și vizual, cu condiția ca ea să funcționeze. Vizualitatea care să se preteze la profunzimi, dar să fie viabilă și izolată, lipsește din majoritatea instalațiilor informatice, interactive. Lucrarea lui András Négyessy sau cea a lui ELKE sînt plate chiar în pofida unei concepții interesante. Sînt rare operele interactive, ca de exemplu aceea a lui Tamás Waliczky, unde interactivitatea înseamnă mai mult decît un senzor de mișcare sau o cameră de luat vederi. În zona cyber-ului, *Picături de lumină* de Nicolas Desponds și *Dealul Rebeca* de Zsuzsanna Pál au oferit o experiență de neuitat. Mai ales în cazul primei lucrări, ne puteam simți de parcă am fi picat într-o realitate virtuală. Instalația web a lui János Sugár a pierdut mult prin faptul că acolo unde mai înainte era un far de Ford acum se găsea un simplu bec. Lucrarea *up-to-date* (1997) a fost afectată puternic de această schimbare. Mai interesantă mi s-a părut seria de picturi, aparent superficială, a lui Eszter Radák care reproducea niște web-situri, iar asta chiar în pofida faptului că după Haraway nu mai trăim în epoca reprezentării ci în aceea a simulării.

Artă cognitivă

În cadrul artei centrate pe cunoaștere este din ce în ce mai mult science decît fiction, iar narațiunea științifică adeseori ascunsă a acestora nu poate să apară decît prin intermediul comentariilor. În lucrarea lui Katalin György este destul de dificil



Attila Csörgő

Virtej sferic, instalație, 1999 • foto: József Rosta

să recunoaștem depășirea dihotomiei dintre subiect și obiect, care este una din descoperirile (construcțiile!) fizicii moderne bazate pe teoria relativității și pe mecanica cuantică. În instalația lui Gábor Györfi, bazată pe leduri strălucitoare, n-am reușit să identific calea care să mă ducă la neurofiziologie, dar poate că același lucru s-ar fi întîmplat și cu un specialist în acest domeniu. Mai este încă de lucrat la comunicarea dintre știință și artă! Problema de matematică adusă în vizibil de către Balázs Faa, oricît de interesantă ar fi, în lipsa unei culturi matematice pare doar un joc de calculator perimat. Una dintre lucrările care din punctul de vedere al vizualității sînt un eșec total este cea a lui Kiss Péter (care poate că are niște legături cu extraterestri?), care n-ar fi meritat titlul de Concluzie a evenimentului. Măcar în cazul lui Szabolcs Kisspál am putut înțelege, după lectura lungului comentariu, despre ce era vorba. Lucrarea *Cu respirația oprită* cu un aspect voit diletant, se bazează pe compatibilitatea digitală dintre lumină și sunet. Sunetul și lumina digitalizate sînt modificabile la nesfîrșit de vreme ce țin de un program exprimat prin șiruri de cifre. După lectura textului, sunetele care se aud în funcție de mișcarea flăcării luminării, asimilarea opereii, devin mai interesante și sub aspectul tactilității. În cadrul artei cognitive pot fi clasate, chiar dacă doar din punctul de vedere al formei, experimente ca fotomanografiile lui József Adám și organismul matematic vizual al lui Péter Herendi. Cum ar spune Davidson¹², cea mai mare primejdie a artei cognitive este că le cere spectatorilor o creativitate la fel de mare ca aceea a creatorilor și, în plus, într-un timp cu mult mai scurt. Sînt de acord cu Miklós Erdélyi atunci cînd spune că „pentru om, cea mai mare bucurie este cunoașterea”, dar prezentarea vizuală a rezultatelor și proceselor din cadrul cunoașterii științifice este un lucru extrem de dificil, care i-a reușit poate cel mai mult lui Katalin György. Modul în care, în locul imaginii noastre din ce în ce mai palide, apare universul creat din puncte luminoase, este extrem de frumos. Solipsism sau mecanică cuantică, cine știe pe unde se ascunde adevărul. Citîndu-l pe Feyereabend, poate că pentru nepoții noștri mecanica cuantică nu va reprezenta mai mult decît înseamnă astăzi pentru noi dansul ploii la indienii hopi. Dificultatea și științificitatea, în sine interesantă, înnobilează chiar și cele mai nereușite opere, dacă e vorba de cunoaștere. Esențială mi se pare în acest caz experimentarea și nu rezultatul.

Fantasy

Genul fantasy este impregnat mai mult de fiction decît de science, operînd cu o formă anterioară a tehnologiei, magia albă și neagră. Fantasy nu are apologeti precum S.F.-ul, ea nu încearcă să culeagă laurii științei și cei ai artei, mai degrabă se consideră ca făcînd parte din cultura populară. Acest lucru nu înseamnă că nu există fantasy de o foarte bună calitate. Ca parte a culturii pop, fantasy se hrănește din toposuri și personaje deja create, care pot fi însă combinate într-un mod creativ sau întregite cu elemente originale. Însă este foarte importantă combinația,

căci aceste opere sînt create pentru marea piață. Din păcate, fantasy nu este un mediu critic, astfel metafora pe care am propus-o nu e chiar perfectă. *Medium* de Balázs Beöthy este, în opinia mea, o fantasy cît se poate de corectă și de bună, nici mai mult, nici mai puțin. Același lucru s-ar putea spune despre printul lui Péter Szarka, *Credem în viața de după moarte*, cu diferența că aici fantasy se simte în conținut și nu în partea tehnică, ca la Beöthy. Mie mi-au plăcut însă amîndouă. Arhi-printul lui András Ravasz l-aș fi clasat, pe vremea cînd a fost creat, în genul cyber, dar astăzi el ține mai degrabă de trecut, adică de fantasy. Titlul *Clochard de luxe* este de nota zece, dar este destul de greu a decoda de aici situația fotografiată. Ravasz este, de altfel, un artist care se situează destul de des în genul cyber, care acționează la limita dintre cultura analogică și cea digitală, poate că ar fi trebuit să se aleagă o lucrare a lui mai recentă. Însă în cazul lui Gábor Bakos tocmai vîrsta operelor este interesantă, căci foto-printurile proiect master-ului se bazează pe niște elemente destul de simple, dar măcar ne amintesc de legendara adresă: strada Pompierilor nr. 72. Constanța în excelență a artiștilor din Ujlak nu putea fi un accident al acestei expoziții. Pál Szacsavay nu e prezent cu cea mai bună lucrare a lui, deși ideea cu diapozitivele nu e rea, dacă vrem să o înțelegem ca o critică a atitudinii consumiste a culturii populare. Mi se pare că simt o voce critică atît în instalația de diapozitive a lui Eszter Zámori, cît și în instalația video a lui Csaba Nemes. *Origo fragmenti* de Eszter Zámori este o lucrare interactivă în care se proiectează simultan pe doi pereți portrete de familie cu o viteză care le face aproape imperceptibile. Cele două tiruri de diapozitive sînt reglate de mișcarea vizitatorului, dar „înghețarea” spectatorului și a imaginilor nu este sincronă, astfel e nevoie de destul de multă dibăcie (și poate noroc) pentru a putea studia una sau alta dintre poze.

Rocky horror picture show

Opera artiștilor Fluxus, care reprezintă punctul de origine al intermedialității, este greu de luat în serios; trecerea peste hotarul care desparte viața și arta a fost adesea la limita parodiei și țîmpeniei. În pofida aparenței lor ușurimi, crearea operelor-Fluxus cere o experiență serioasă și o creativitate instinctivă. Cîteva dintre lucrările prezente la Modele Media merită

Tamás Waliczky

Focalizare, variantă CD-Rom, 1998 • foto: József Rosta



să fie discutate în cadrul acestui context. Măria Chilf și Róza El-Hassan (Extra-Territoria) a încercat să prezinte cu instrumentarul Fluxus (portmonee și fotografii, respectiv tricouri și înregistrările unei discuții) discursurile identitare ale anilor '90, dar fără succes. Despre lucruri asemănătoare vrea să vorbească și Kriszta Nagy cu autobiografia ei fictivă și cu Jurnalul-Covor printat, dar la mici dimensiuni arta ei nu prea poate să se pună în valoare. Protectorul de ecrane pe care era inscripționat programul TV al lui Eszter Ágnes Szabó și Statuia Libertății din neon de Eszter Szabó trec dincolo, cred, de limita parodiei, în timp ce în fața operelor lui Szilvia Reischl și Éva Gyarmati am rămas fără cuvinte în timp ce în mintea mea fulgerau o mulțime de apelative negative. Aceași senzație am avut-o și față de aspectul istoric adus în scenă de către această expoziție, dar mă abțin să dau aici o enumerare nominală. Dacă tot este vorba despre intermedia și despre noile genuri ale imaginii, atunci de ce nu au apărut Gábor Bódy sau Miklós Erdély, chiar dacă ei nu se mai numără în rîndurile celor vii. Operele lor s-ar fi integrat mult mai bine în ideea expoziției decît, de exemplu, statuile lui Gyula Pauker. Modul de gîndire intermedial și interdisciplinar nu are o tradiție propriu-zisă în Ungaria și dacă încercăm să facem ceva în acest sens, atunci să o facem cum trebuie, mai ales dacă o parte din ce în ce mai mare a artei viitoare se va mișca în această direcție. În opinia lui Danto este greu de definit ce anume a însemnat și înseamnă opera de artă, cu atît mai dificil este a ști ce va însemna ea. Futurologia, lăsînd la o parte prognozele economice pe termen scurt, ține încă de domeniul S.F.-ului. Dar dacă ar fi să medităm puțin la ficțiunile lui Gibson sau Baudrillard, atunci putem să credem că arta care va veni le va aparține artiștilor media, și, cine știe, poate că trăim într-adevăr într-o epocă de tranziție, cel puțin titulatura din ce în ce mai goală de artist media pare să ne sugereze acest lucru. Poate că Gibson are dreptate și vom păși într-o epocă a holografiei, bazate pe o halucinare general consimțită, dar dacă nu așa vor sta lucrurile, atunci merită să ne gîndim că ciberspațiul este o metaforă interesantă a lumii artei.

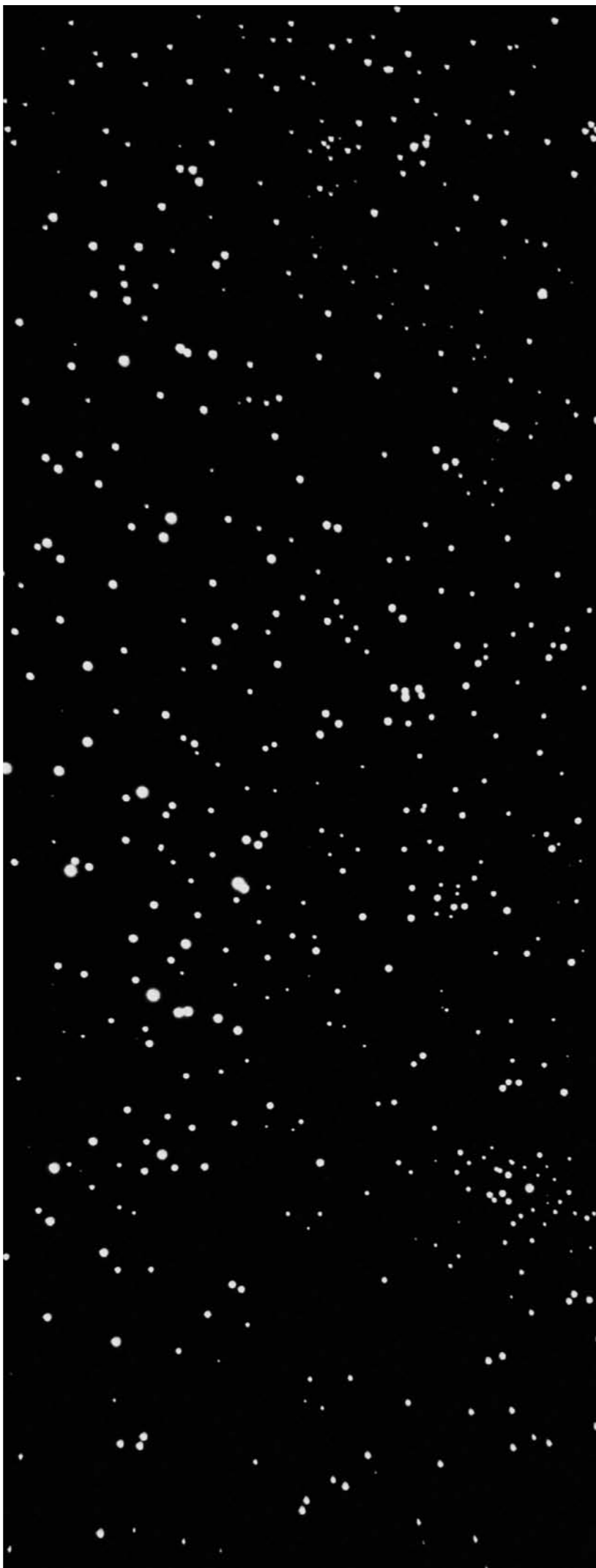
Traducere de Alexandru Polgár

Note:

- Miklós Erdély, „A kalocsai előadás vázlatá” (Schîța conferinței de la Kalocsa), in: Művészeti íráások (Scrieri despre artă), Budapest, 1991, p. 187.
- William Gibson, „Cioburile unei roze holografice”, Thélème nr. 1/1999, p.126.
- Catalogul C3, Budapest, 1999, proiectanți: Balázs Beőthy, Éva Gyarmati, Zoltán Szegedy-Maszák, p.1.
- Miklós Peternák, „Mi az intermédia?” (Ce este intermedia?), Balkon Budapesta, 7–8/2000, p.11.
- În articolul mai sus amintit, Peternák a analizat și istoria conceptului de intermedia care, la începuturi, era strîns împletită cu istoria și teoria Fluxus. Prima definiție relevantă este pamfletul din 1966 al lui Dick Higgins sub influența căruia, în anii șaptezeci, Ken Friedmann a trecut printre criteriile Fluxus și intermedialitatea. Viziunii lui Dick Higgins îi este caracteristic faptul că acesta va considera happening-ul, care se mișcă în sfera dintre teatru și arta plastică, ca fiind intermediul prin excelență, fără a fi vorba în vreun fel de știință și tehnică. Însă printre criteriile Fluxus elaborate de Friedmann apar deja semne în acest sens. La începutul anilor '80, în definiția lui Moles, imaginea electronică are deja un loc privilegiat, dar accentul cade încă pe media, intermedia este, în primul rînd, sinonimul artei media. Ca un supliment la conotațiile extra-artistice ale intermedia găsim numărul din Kunstforum International (Bd. 108, Juni–Juli/1990), neamintit de Peternák, care aplică adjectivul de intermedial unor gînditori ca Weibel, Virilio, Baudrillard sau Flusser. Expozițiile, legăturile și simpoziioanele organizate de C3 ne arată că unii dintre gînditorii amintiți au avut o influență puternică asupra lor. Ideile acestora sînt poate mai interesante și mai pline de conținut decît încercările lui A. Moles sau U. Kuterma de a defini intermedia.
- În ultima lui carte, József Kollár, mergînd pe urmele lui Dennett, Davidson, Danto și a altora, consideră operele de artă ca sisteme intenționale, mașini cărora le putem atribui credințe, dorințe și intenții, în plus, mașini a căror funcționare poate fi prezisă. Pentru o evidențiere latentă a acestei teze poate servi verbul „a funcționa”. A se vedea: József Kollár, Hattyú a komputer vizen (Lebăda de pe apele computerului), Budapest, 2000.
- În timp ce admiră *Golden Calf*, spectatorul poat vedea pe un monitor ce încapă în palmă un vițel virtual ce stă pe un piedestal și care se comportă de parcă și în realitate s-ar afla pe piedestalul gol. Dacă spectatorul se plimbă în jurul piedestalului, atunci perspectiva din care vede vițelul virtual se schimbă și ea. Într-una din scrierile sale, Shaw spune despre această lucrare că îl face pe spectator să danseze nebunește în jurul unui idol inexistent (J. Shaw, „Der entkörperte und wiederkörperte Leib, Kunstforum International Bd. 132, Nov.–Jan./1996). Elementele fundamentale ale instalației lui Nyitrai sînt vițelul de aur al lui Shaw și un glob de discotecă ce proiectează diverse lumini pe pereți.
- „Ciberspațiu. Halucinație involuntară a cărei experiență o fac zi de zi mii de consumatori de toate națiunile. Prezentarea grafică a informațiilor provenite din toate calculatoarele umanității.” W. Gibson, *Neuromantul*.
- Donna Haraway, „Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist-Feminism” in the 1980's, *Socialist Review* 80/1985, pp. 65–108.
- Donna Haraway, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature”, New York, 1991, p.161.
- Mi desemează acea teorie despre inteligența artificială conform căreia se pot construi mașini care să atingă nivelul inteligenței umane și capacitatea acesteia de a rezolva probleme, adică mașini care să gîndească cu adevărat și nu numai să reproducă procese lineare, computaționale. De aici și metafora din ce în ce mai cunoscută care ne spune că mintea poate fi percepută ca soft-ware care rulează pe hard-ware-ul creierului. Prin comentariile frapante ale lui Szegedy-Maszák și ale echipei sale, cei mai puțin inițiați în acest domeniu se pot orienta în lumea imaginilor-Turing. Despre această tematică putem afla mai multe din următoarele texte: Zoltán Jakab, Az agy és az elme modelljeiről (*Despre modelele creierului și ale minții*), Café Babel, 8/1992, pp. 43-54; Csaba Pléh, „Számítógép és személyiség” (*Computer și personalitate*), Replika, iunie/1998, pp.77–100.
- După părerea lui Donald Davidson, „Metafora este travaliul oniric al limbii și, ca atare, interpretarea ei ne spune cel puțin la fel de multe despre interpret, ca despre originea visului. Interpretarea viselor este, la rîndul ei, un produs al imaginației, bazîndu-se pe cooperarea dintre cel care visează și cel care e treaz, mai ales dacă cei doi sînt unul și același. Astfel, înțelegerea metaforelor cere o creativitate la fel de mare ca și crearea lor, iar aceste acțiuni se supun doar în mică măsură vunei legități” (Donald Davidson, „Despre semnificația metaforelor”, Helikon, 4/1990, p.448.

Katalin György

Fără titlu, detaliu, box, pelxiglass, tub neon, 2000 • foto: József Rosta



Adela Văetiși

The usual stories sau despre cum se scrie (micro)istoria pe scena bucureșteană

Maxima Lux

Centrul Cultural Meta, București

7–8 noiembrie

Biografii on-line:

CIAC București

Teodor Graur – 12 oct., subReal – 19 oct., Matei Bejenaru – 2 nov.,

Alexandru Patatics – 16 nov.

Alianța Rostopasca

Centrul Cultural Ceh București

16 noiembrie

Sezonul expozițional a reunit, dincolo de revolutul „Salon de Artă”, într-atît de anacronic și insipid încît nu merită nici măcar o cronică acidă, cîteva manifestări, inițiative personale sau de grup, ce traduc un interes organizatoric remarcabil în actuala indiferență și în pezentul marasm evenimential. Sînt variante ale unui *parcurs narativ*, raportare fie la un concept curatorial propus (1), fie la propria biografie (2), fie la cotidianul cel mai anodin ca „motiv artistic „suveran (3).

1. Lumina sau efemerul. La Fundația META, sub titlul-generic „Maxima lux” și-a găsit locul de desfășurare a doua ediție a Festivalului de artă efemeră (concept Alexandra Titu). O serie de acțiuni și puneri în scenă, de la improvizatii obiectuale, atitudini sociale ce se vor salvate de efemer sau înregistrări ale intervențiilor, eventual dansate, la video instalații sau *performance*.

Centrul Ceh
vă invită la expoziția

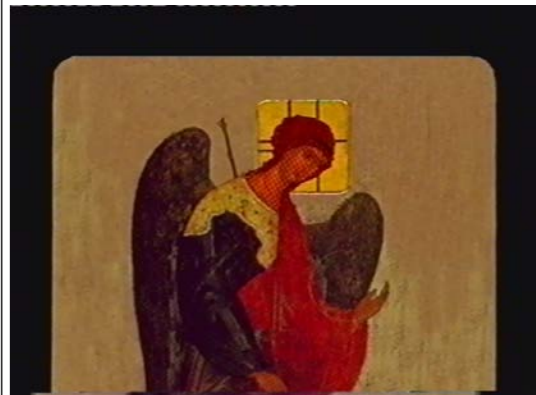
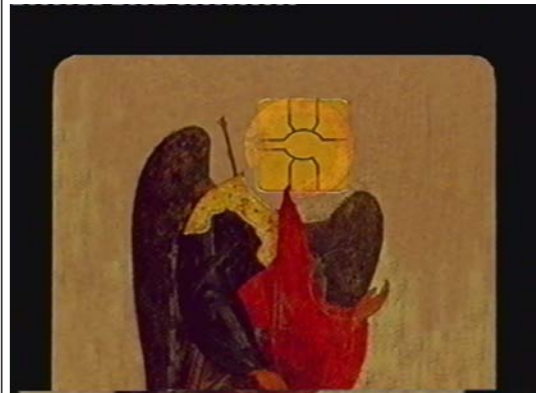
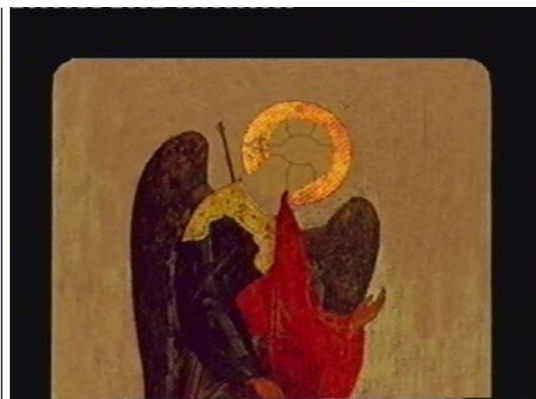
**Alianța
Rostopasca**

Angela Bontaș
Alina Buga
Ionuț Ciupuliga
Nicoleta Coman
Nicolae Comănescu
Dumitru Gorzo
Sorana Grigoraș
Laurențiu Ene
Luminița Mihai
Gili Mocanu
Alina Pențac
Floie Tudor
Mona Vătămanu

vernisaj joi
16 noiembrie
ora 18.00
strada Ion Ghica 11

audio, foto, video, instalație, altele, etc.

Miklós Onucsán
Christian Card Heart
2000, animație video,
1' 14", colaborator:
Camil Tulcan
• Maxima Lux



În majoritatea cazurilor raportarea la *lumină* (sau *efemer/efemeritate*, după preferințe și, uneori, indecis) în sens literal, uzînd de resursele metaforice ale conceptului(elor) a generat reflexe previzibile ale participanților, în nota comună, medie mai curînd. Suprapunerea celor două noțiuni, premisă a textului-program ori stratificarea tipurilor de discurs pe care îl poate oferi intersecția între efemeritate ca permanentă goană după sensuri și atitudini ce își dovedesc, odată dezvăluite, caducitatea și formulele alternative ale vizualului contemporan (ca expresie predilectă a acestei crize a semnificației) a fost mai puțin speculată. Diferitele tipuri de „scriitură cu lumina” s-au dovedit în cele din urmă scurte revelații ale obiectului ce-și conține în sine sursa (Dan Palade și jocul aleator cu fragmentul; Heidi Ocshner și inefabilul intrinsec oricărei cunoașteri) ori dezvoltări și secvențialități ale subiectului și avatarurilor sale la contactul cu sursa (2 Meta, Catii Orbulescu). Raportarea imediată și descriptivă la concept a fost depășită de foarte puține lucrări, între altele, filmul video a lui Miklós Onucsán, *CCH- 2000*, juxtapunere a două nivele ale imaginarii colective: pe de o parte clișeu publicitar (reproducerea imaginii sacre pe un banal și consumist suport, propriu comunicării și culturii de masă – cartela telefonică) pe de altă parte, reproducerea de artă ca sursă a interpretării și codificării, necesară în lectura ironică a celei dintîi, dar la rîndul său ironizată căci e alterabilă și alterată prin contactul cu clișeu pe care îl denunță.

Afișul expoziției

Captare a unei aure deja mișcate sau, în contextul expoziției, un fel de a înlocui triumfătoarea epifanie a înțelesului cu o liniște apofatică a obiectului și suprafeței sale iluzorii aparenței sale.

2. Biografii on line. La Centru Internațional pentru Artă Contemporană a fost inițiată o serie de „seri de joi” în care prezențe împartate ale scenei artistice autohtone își derulează, în fața unui public relativ constant, biografia recentă. Până acum: subReal, Dan Perjovschi, Matei Bejenaru, Alexandru Patatics, adică modele și atitudini coerente într-o istorie orală a artei contemporane. Un alt tip de a face istoria vizualui: *on line*, din interior, apăsât subiectiv, ignorând deliberat filtru metodologic pe care îl impune privirea rece a criticului. Poveste ce nu mai trebuie „transcrisă” fiind a artei *qui se fait* și care nu mai e demult o problemă de atelier, de galerie sau muzeu, ci de comunicare și rețea. Nu mai există act pur, instinctual, nesuștinut de *ars poetica*, ochiul artistului e prea cerebral pentru a nu fi un ochi ideologic. Și a nu putea fi livrat în consecință.

3. Cîteva povești (foarte) populare. Grupul „Rostopasca” a marcat cu prilejul noii sale ieșiri în public (Centrul Ceh din București) o dimensiune integratoare, după principiul, expus laconic la vernisaj, „prietenii noștri și prietenii prietenilor noștri” (Ruxandra Balaci). S-au alăturat membrilor de drept și alte prezențe, spirite afine, pentru a desfășura variate povești populare narate (doar aparent) pe înțelesul tuturor. Specialitate și abilitate mai veche a unora dintre ei (vezi textele semnate „la două mîini” Floe & Nicolae) folosită însă acum într-o mai mică măsură, textualitatea pură fiind înlocuită cu imagini ce-i preluau funcția narativă sau o completau. Pictura, o altă deprindere obișnuită, a lăsat locul mediilor mai *trendy*: fotografie, video, obiect, fără a vedea în aceasta neapărat o dorință de adecvare și repliere din mers; în fapt, ei n-au încercat decît să caute un mediu nou, pentru a-și consemna istoriile, aceleași dintotdeauna, și au făcut-o cu aceiași dezinvoltură cu care înainte alegeau tubul de culoare pentru a picta un gîndac roșu sau un rinocer albastru. Imaginarul publicitar (Gorzo), clișeistica filmelor de serie B (Florin Tudor), banalul previzibil al benzilor desenate ce pot aplatiza orice existență (Alina Pențac), fotografia sau filmul video ca derulare secvențial-monotonă a întimplării anonime sau a derizoriului (Mona Vătămanu, Nicolae Comănescu), sînt toate instrumente pentru a surprinde evenimentul minor al vieții de zi cu zi și a-l reinterpretă pentru uzul tuturor: public obișnuit, artiști, critici. De aici, fiecare își poate lua, strict cît vrea și cît e în stare.

Tudor Vreme

Poarta, instalație video (imagine video și sunet, captate în direct de deasupra acoperișului în axa centrală și verticală a lucrării), durata 48 ore, lemn, oglindă, monitor video, cameră, 2000 • foto: Tudor Vreme • Maxima Lux



Sebastian Big

Exerciții de urbanitate

Urbanité

Primo : Muzeul de artă contemporană, Skopje; Artexpo București; Galerile UAP și Casa Tranzit, Cluj
ianie–noiembrie, 2000

Secundo: Christine BORLAND, Belkacem BOUDJELLOULI, Angela BULLOCH, Jean-Marc BUSTAMANTE, Sophie CALLE, Phillipe CAZAL, Claude CLOSKY, Liam GILLICK, Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Douglas GORDON/Rirkit TIRAVANIJA, Graham GOUSSIN, Fabrice HYBERT, Ann-Véronica JANSSENS, Véronique JOUMARD, Peter KOGLER/Franz WEST, Bertrand LAVIER, Boris MIKHAILOV, Lisa MILROY, Valérie MREJEN, Marylene NEGRO/Klaus SCHERÜBEL, Gabriel OROZCO, Bill OWENS, Phillipe PARRENO, Daniel PFLUMM, Nedko SOLAKOV, Annika VON HAUSSWOLF, and last but not least, Andy WARHOL.

... **de facto: URBANITĂȚI**, realități cotidiene în care „artiștii se consideră și actorii și spectatorii”, producătorii unor poziții „care integrează atitudini critice și preventive”, care „pun în evidență tocmai panoplia de semne de exclamație și de întrebare” (Ami Barak, Directorul Fondului de Artă Contemporană Languedoc-Roussillon și curatorul acestei expoziții)

„Este oare o liturghie văzută prin lunetă valabilă? Putem spune despre un credincios care observă liturghia cu ajutorul lunetei că asistă în mod real la serviciul religios?”
(Paul Virilio, *Spațiul Critic*)

Voi încerca să vorbesc, în cele ce urmează, despre această expoziție, despre care îmi vine greu să afirm că a avut (un) loc. S-ar putea spune, mai degrabă, că această ex-poziție s-a *desfășurat*, această desfășurare scăpînd de sub plasa oricărei topografii instituționaliza(n)te, constituindu-se (rog a se citi acest cuvînt cu o nuanță puternică de proces (de producție) aflat în plină desfășurare, într-o continuă *mișcare*, căci numai ceea ce se mișcă devzvăluie, nu-i așa?...) ca o rezistență minimală (prin fluiditatea¹ ei semnificantă) la un discurs de putere; ca o excentricitate, în sensul eludării iluziei unui centru, a unui sistem de referință universal, sau, dacă vreți, a unui semnificat transcendenal (expoziția în cauză fiind, printre altele și un exercițiu de deconstrucție).

Această lipsă de loc a fost manifestă, în primul rînd, prin faptul că expoziția (și cred că putem folosi aici termenul de exhibiție/exhibare, de cură a tuturor tarelor modernității artistice, și nu numai) a avut drept gazde două „instituții”. De fapt, o instituție – fără ghilimele – supusă încă exigențelor progresiste ale modernității de care aminteam, galeria UAP, și un alt spațiu, care iese (subversiv, aș putea spune) de sub șablonul unei instituții moderne tradiționale (căci modernitatea a ajuns și ea să se instituie ca o tradiție...) acceptînd și asumîndu-și statutul unei entități (de natură instituțională totuși, căci, în mod paradoxal *Mortui* încă *vivos docent*, vorba Christinei Borland) care, prin parazitarea discursului (de putere) specific clădirii (marcă a instituției) în care își are

sediul, și, pe lîngă asta, a discursului instituției reprezentate de galeria UAP, ajunge să se constituie ca o rezistență din ce în ce mai evidentă la ceea ce (prietenul) Bazil Ernu numea „cultură oficioasă”. Casa Tranzit, căci despre ea este vorba, după cum cei mai perspicace și-au dat deja seama, apare astfel ca un etalon (dinamic) din ce în ce mai marcant al fluxului cultural contemporan, din care, că vrem, că nu vrem, facem parte. Vremea genurilor pustii, (c)ataractic ascunse prin colbul expozițiilor unor campioni județeni la măiestrie artistică a cam apus.

Dînd dovadă de parțialitate (în sensul unei *anumite* angajări social-comunitare), voi vorbi despre situația/situarea acestei expoziții în cadrele oferite de vechea sinagogă.

Am impresia că odată cu această expoziție se repune în discuție în mod necesar raportul dintre piesele unei colecții (și nu numai, putînd extrapola această perspectivă pînă la nivelul *operei de artă* în general) și spațiul/spațiile lor de găzduire.

Voi încerca, deci să vorbesc despre acest raport, supunîndu-mă însă exigențelor actualității, prin raportarea la acest eveniment care ne-a avut drept martori în trecutul apropiat.

Ceea ce m-a frapat în primul rînd, a fost disponibilitatea acestui spațiu, disponibilitate care provine din tocmai faptul că el este un spațiu denaturat... Vidul de semnificație rezultat din reciclarea vechii sinagogi într-un centru (paradoxală, totuși, această denominare, dat fiind caracterul marginal al artei contemporane...) de artă contemporană deschide un chiasm local ce posibilizează manifestarea unei atare disponibilități, și, deci, în consecință, producerea de noi semnificații, de noi alternative.

Funcția acestui spațiu și a exponatelor găzduite de el încetează să mai fie excedată de către regulă (cadru, reprezentare), spațiul (arhitectural, social, de producție/consum artistic) ajungînd să se reinventeze în fiecare moment prin producția de semnificații *în plină desfășurare*. Această expoziție ajunge, deci, să funcționeze pe modelul unui șantier, pe care și muncitorii (a se citi participanții la expoziție, căci cred că putem vorbi de un act de participație al indivizilor la crearea acestei felii de sens) și bucățile de materie ce se dau pentru a fi (pre)lucrate și asamblate se află *în exercițiul funcțiunii* – în deplinătatea facultăților lor cotidiene.

Aspect din expoziție (Casa Tranzit); în plan apropiat Dominique Gonzalez-Foerster: Repulse Bay • foto: Radu Pop



Această stare de fapt este scoasă în evidență și de situarea individuală a fiecărui exponat în cadrul expoziției: secvențialitatea oferită cîndva de trecerea consecutivă a privirii de la o „operă de artă” la alta, se mută acum în chiar interfața telematică a unui *device* ca videoproiectorul. O astfel de narațiune în narațiune (sau, dacă vreți, în termeni cinematografici, un cadru în cadru) oferă și „polimorfa, deschisa și fluidă” creație (vizuală) a lui Daniel PFLUMM, dublată și de modelul „autocreației muzicale”, ajungînd să reliefeze, printr-o practică aleatorie a formelor o „exterioritate intimă și vitală care reduce gîndirea și mișcarea la inteligibilitatea sensului”².

O altă latură ex-pozițională a fost aceea a unui exercițiu scenografic permanent din partea participanților; apare obligația inventării unei noi economii (legi a locului), fiecare dintre noi fiind obligat la o subversivă efracție morfologică prin radicala modificare a raportului întîlnire – ruptură, a conceptului de pasaj, de trecere prin proximitatea exponatului (Graham GUSSIN, a cărui experiment nu este altceva decît un semnal de alarmă la adresa unei „sommolente”, semn al unei afectivități impregnate de pasivitate). Am putea spune, la rigoare, că ceea ce se conturează în propria noastră proximitate este produs prin intermediul supraliminarității unui sincretism kinestezic (Dominique GONZALEZ-FOERSTER, Douglas GORDON și Rirkrit TIRAVANIJA).



Peter Kogler, Frank West
Hirn mit Ei (Wiener Küche)/Creier cu ouă (Bucătăria vieneză), instalație, 1994 • foto: Radu Pop

Cuvîntul de ordine în ceea ce privește această colecție este, cred eu *exercițiu*. Desigur, îmi puteți spune, și ce-i cu asta, toate produsele artiștilor sunt exerciții. Perfect de-acord, cum stăm însă cu participanții la o expunere de acest fel?

Căci nu mai este vorba aici despre o conservă de cultură, în speță de una de artă, care ni se dă de-a gata, pe eticheta căreia citim toate ingredientele, și, mai ales, sugestiile de utilizare și termenul de expirare. Nimic de acest fel nu întâlnim în cazul acestei (ex)poziții. Suntem puși în situația de a experimenta la limită, ca în cazul ansamblului Christinei BORLAND, care ne obligă la un exercițiu de agonie, de luptă cu reprezentările identității și ale alterității pure, cu reprezentările hipo-stazei (stare de o minimalitate îngrijorătoare, prag subliminar al existenței, ne-viu), care nu este altceva decît moartea; Christine întreprinde o „arheologie a violenței și a morții”, subliniind analogia dintre poziția excentrică a morții față de materie, și aceeași situație antagonică a violenței față de comunitate. Într-o încercare de a circumscrie această relație, am putea spune că, în ciuda poziției excentrice a celor două – violența și moartea – tocmai prin raportarea la ele ajunge să facă sens orice situație în cotidianul existenței, și, prin urmare, în urban.

Această raportare la violență și moarte se produce în timp. Dar care ar fi timpul acestei ex-poziții? Căci odată cu trecerea de la instituția monarhică (reprezentantă a eternității între muritori), trecere datorată revoluției franceze, la nou inventatul *muzeu*, ca surogat al acestei instituții, ne apare ca evident (dintr-o perspectivă arhivistică, taxonomică, specifică epocii) caracterul de *eternitate provizorie* al acestei colecții *selecționate* de „opere de artă”. Odată cu Veronique JOUMARD și cu *Orologiul* său, se face manifestă schimbarea radicală intervenită în temporalitatea contemporană, în care spațiul-timp tradițional devine un spațiu vitează și care, din punct de vedere dromologic, este o temporalitate a numărătorii inverse, o temporalitate a accidentului, o temporalitate a fracției în care privirea se mută de la imaginea („electricitatea, lumina, energia, oscilația...”) orelor la aceea a minutelor și apoi la aceea a secundelor, regăsindu-se în propria-i cotidianitate doar la *intre-vederea* halucinantului curs al sutimilor de secundă.

La fel, și în cazul instalației Angelei BULLOCH apare o renunțare, însă de această dată



Liam Gillick
Discussion Island Focus Panel, oglindă φ 150 cm, 10 becuri halogen, 1997 • foto: Radu Pop

Christine Borland
Ființa aceea tu trebuie s-o creezi!, desene și proiecție dia (diapozitive surprinse cu o cameră ascunsă într-un stilou în timp ce artista se prefăcea că desenează), 1997 • foto: Radu Pop

la o *conservă de urbanitate* (la o urbanitate conservată în suc propriu), la un plan urban ideal, trecîndu-se la o proximitate urbană de natură cotidiană. Se pune în scenă aici un exercițiu de combinatorică a raportării la instituția *timpului liber*, un exercițiu de simplitate cotidiană ce stă sub semnul unei logici a perturbării, specifică aglomerărilor urbane contemporane, prin fragmentarea senzorială a unui moment ce părea a fi, la prima vedere, unul de o relaxa(n)tă pasivitate. Un exercițiu de antrenament pentru viitorii *guerilleros* urbani?... poate.

Dominique GONZALEZ-FOERSTER, cu al ei *Repulse Bay*, ne expune modelul unei rezistențe active, strategia unei urbanități militante prin însăși ne semnificanța ei aparentă: „Am fi în situația unor pasageri sau vizitatori... Fiecare avînd maniere diferite de a traversa realitatea și efectele sale, efectele de expoziție, de prezentare, de la obiectul-expoziție la imaginea-senzație (...) Cum să faci parte din peisaj? Lăsîndu-ți umbra să alunece pe trotuar un timp mai îndelungat? Aprinzînd luminile? tehnici adolescente, dezirante, de flirt, derivate.”³

Care ar fi, însă, semnificația citatului reluat din *Spațiul Critic* al lui Paul Virilio? Nu cred că o situație contextuală a acestui citat, în cadrele generale ale cărții lui Virilio ne-ar putea face să avansăm mai rapid în încercarea noastră. Voi face exercițiul de a aplica (cu o doză crescîndă de parțialitate) acest citat la experimentul pe care ni l-au propus organizatorii acestei expoziții. Care experiment? Tocmai expoziția... exponatelor...a spațiului...a noastră... Ne-am aflat în situația paradoxală de a sta față în față (foarte periculoasă această sintagmă, voi reveni la ea imediat) cu exponatele, fiind totuși înstrăinați (în sensul existenței unei distanțe) de ele prin însuși faptul că suntem, împreună cu ele, într-o ex-casă a lui Dumnezeu, convertită într-un peisaj prea puțin transcendent, într-un spațiu propice manifestării diferenței, într-un spațiu al întîlnirii veritabile cu diferența. Această Casă Tranzit devine o lentilă, o interfață (vorbeam mai sus de acel „față în față”, care în contextul formelor de expresivitate contemporană este înlocuit fără drept de apel de către varii interfețe), care schimbă în întregime parametrii triadei *exponat – participant – spațiu*, posibilizînd, ca experiență-limită, substituirea fiecărui dintre termeni cu unul dintre ceilalți.

Și, în măsura în care arta este și ea o religie (lat. *Religio, religare = a lega*), căci ea leagă, aduce laolaltă, creează o comunitate, răspunsul este da, putem *participa* (nu doar asista) la oficiile unei producții artistice prin intermediul unei interfețe, a cărei materie nu intră în calcul, fie ea o celulă fotoelectrică, un PIXEL, ecranul telematicii, sau cărămida Casei Tranzit.

În final, aș adăuga că, participînd fortuit la strîngerea exponatelor, nici nu mi-au curs lacrimile, nici nu mi-au tremurat mîinile, nici nu am simțit fiori metafizici pe șira spinării la contactul cu acele piese... nu m-am simțit de loc în prezența „unor monștri sacri – ca Giocondele la Luvru, în după-amiezele ploioase”⁴... Erau doar niște bucăți de viață, de orăș, de centru, de periferie, etc. ...

Erau doar puțin mai fragile... Și împachetate... Dar vîii.

← **Angela Bulloch**
Fără titlu, (piesă de sunet, cu mese și scaune), 1993-1994 • foto: Radu Pop



Philippe Cazal
Eșantion „De la pictură la sculptură și așa mai departe”, 3 pinze imprimate, 3 cutii din carton, 1992-95 • foto: Radu Pop



Note
1. A nu se confunda caracterul fluid al unei semnificații cu marca unei perspective superflue
2-3. Conform catalogului expoziției.
4. Abraham Moles, *Sociodinamica culturii*.

Douglas Gordon, Rirkrit Tiravanija
Cinéma liberté & Bar lounge, perne, video VHS, bar improvizat, grafituri, 1996-2000 • foto: Radu Pop

Judit Angel

Deconectat

Expoziție de artă media

Deconectat/Kikapcsoltan/Unplugged

Galeriile U.A.P., Palatul Culturii din Tîrgu Mureș
24 noiembrie-13 decembrie

Curator: József Bartha

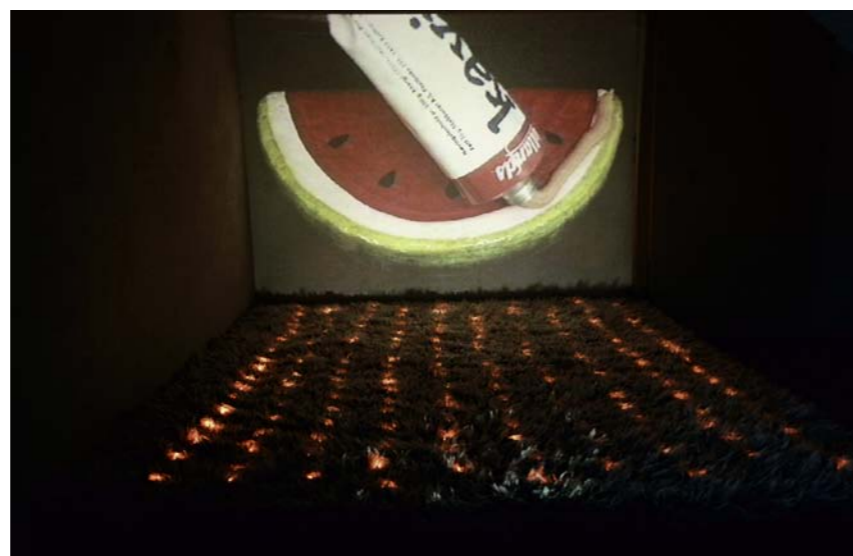
Georg Winter (D), Beáta Vesely (GB/HU), Bill Spinhoven (NL), Mark Shepard (USA), Alexandru Patatic (RO), Dan Mihălțeanu (D/RO), Christine Meierhofer (D), Szabolcs KissPál (HU), Richard Fajnor (CZ/SK), Călin Dan (NL/RO), Balázs Beöthy (HU), Sándor Bartha (RO), József Bartha (RO)

„Deconectat” este un concept quasi-visual, ce pleacă de la gestul zilnic al conectării și deconectării aparatelor tehnice. Într-adevăr, simbioza pare perfectă, instrumentele tehnice ne-au devenit atât de familiare, încât automatismul utilizării estompează prezența mediumului. Fenomenul este valabil chiar și pentru medii low-tech cum este România, tematizarea consumului tehnologic fiind actuală și în acest context. În același timp, expoziția ia în considerare tendința globală a tehnologizării, faptul că imaginea viitorului (atunci cînd nu e catastrofică) se conturează invariabil în termenii culturii electronice. Tehnologia nu mai este un mit, într-un grad mai mic sau mai mare, ea este aici. Delegitimarea postmodernă a mitului progresului tehnologic nu a validat, așa cum părea la începutul anilor '80, reacțiile anti-tehnologice, ci însăși ideea de progres a fost relativizată.

„Deconectat” se vrea o breșă în experiența noastră rutinieră, precum și în fluxul prognostic. Termenul se referă în primul rînd la o situație care ne scoate din automatisme, menită să creeze un interval de (auto)reflexivitate. Un fel de „pedică conceptuală” ce derapează gîndurile și percepția noastră din făgașul obișnuit, stimulează adoptarea unor noi căi de relaționare cu aparatele tehnice.

„Deconectat” nu se dorește a fi o temă de ilustrat, ci este un concept catalitic, merit

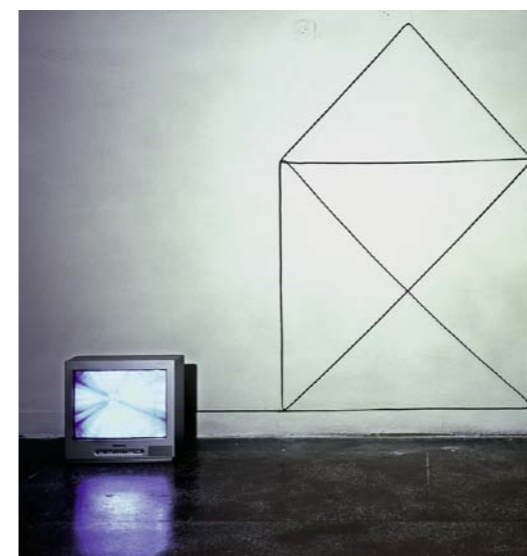
Szabolcs KissPál
INVERS - RO, instalație video, detaliu, (un steag, 1 cameră video, 1 monitor TV, 3 C-Print-uri, 2000 • foto: Zsolt Fekete



Dan Mihălțeanu
Caviar links, instalație video (video proiector, 1 VCR, cergă artificială, becuțele), 2000 • foto: Zsolt Fekete

să suscite reacțiile artiștilor. Relația real-virtual (transgresarea domeniilor, transferul de elemente și proprietăți dint-un mediu în altul), arătarea mecanismelor ascunse ale aparatelor tehnice, propunerea unor sinonime pentru „deconectare”, deconectarea în sens literal marchează opțiunile majorității artiștilor. Artiști, care la rîndul lor, se numără printre practicanții artei media sau prezintă cel puțin un anumit grad de familiaritate. Așa cum deconectarea implică conectarea, poziționarea față de tehnologic și respectiv arta media, necesită situarea în interiorul acestei problematice.

În lumea culturii pop, „unplugged” se referă la concertul de studio, realizat fără efecte speciale. Computer print-urile lui Balázs Beöthy prezintă referințe pop, limbajul lor este sugestiv, apropiat de cel



Christine Meierhofer
Das Haus der Nicolaus, instalație video (1 VCR, 1 monitor, cablu de legătură), 2000 • foto: Zsolt Fekete

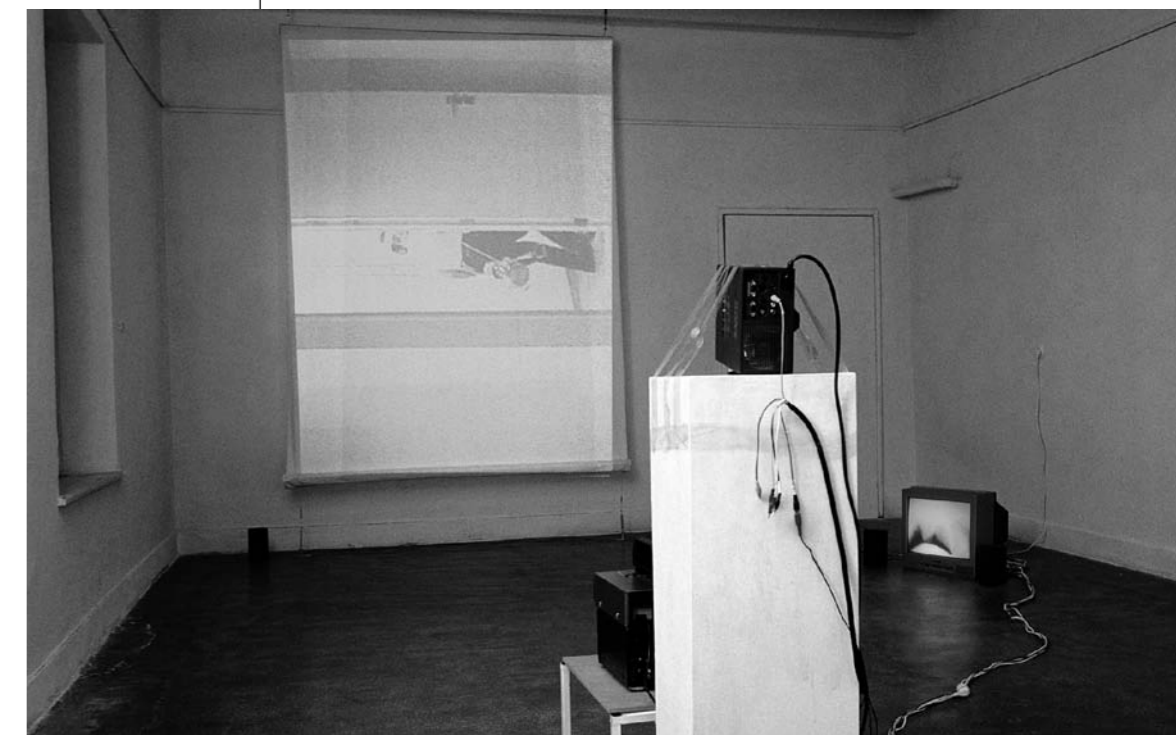
al graficii publicitare. Încercarea poetică, dar imposibilă a reazăării mărului pe creangă („MC Eva: Totul de la început”) are ca pendant gestul absurd, violența gratuită a lovirii merelor („Beat Brothers: Urmează ritmul”). În ambele imagini aluzia la acțiune se face prin interfața computerului, care în primul caz accentuează diferența dintre dorința întoarcerii cursului evenimentelor și imposibilitatea acesteia. În cel de-al doilea caz, citatul virtual trimite la caricatura gestului absurd. Dacă la Beöthy apare oscilarea între real și virtual, lucrarea lui Bill Spinhoven este axată pe trecerea dint-un mediu în altul. Instalația interactivă se conectează și se deconectează prin impuls mecanic. Trecerii de la mecanic la electronic îi corespunde transferul de informație din real în virtual, iar faptul că imaginea reală apare întîrziată și deformată scoate în evidență convertibilitatea informației. Beata Vesely este preocupată constant de relația om-animal, calul fiind elementul referențial principal. Proiectul ei cuprindea obiectivarea imaginii unui cal cu ajutorul unei perdele din mărgelile de lemn, corespunzătoare numărului pixelilor din imaginea computerizată. În lipsa posibilităților tehnice, tangibilitatea imaginii se realizează în cele din urmă prin domesticarea modului de prezentare a computer print-urilor, ce tematizează încercări de apropiere de lumea animalului.

Juxtapunerea relației real-virtual poate fi transgresată prin indicarea unei a treia dimensiuni sau a unei perspective inedite. „Pixeli pentru o altă dimensiune” de Sándor Bartha sînt fotografii luate din fluxul cotidian, lipite pe cartoane mici, asemănătoare unităților „puzzle”, așezate grămadă. Dimensiunile, prezentarea, titlul indică premisele construcției unei imagini totale, a unei compoziții cu capacitate de sinteză infinită. Dar cine poate vedea o asemenea imagine? Dan Mihălțeanu mizează pe deraparea de la logica lineară a construcției de sens. „Caviar link” este un video-colaj de obiecte, situații aleatorii, privite din perspectiva universului infantil. Reduse la scara jucăriilor, radioul, telefonul mobil, aparatul de fotografiat, cutia poștală pot fi elementele unor scenarii narrative ale unor lanțuri asociative familiare fanilor MTV.

De cele mai multe ori folosim aparatele electronice fără să știm prea bine cum operează, riscăm să devenim sclavii funcțiilor acestora. Nu și în cazul conștientizării mecanismelor tehnice. Christine Meierhofer utilizează cablul conector dintre video



Beáta Vesely
Fără titlu, din ciclul „Autoportrete”, instalație, 2000 • foto: Zsolt Fekete



Călin Dan
Casa șamanului, instalație video (proiector video, monito, 2 VCR), 2000 • foto: Zsolt Fekete

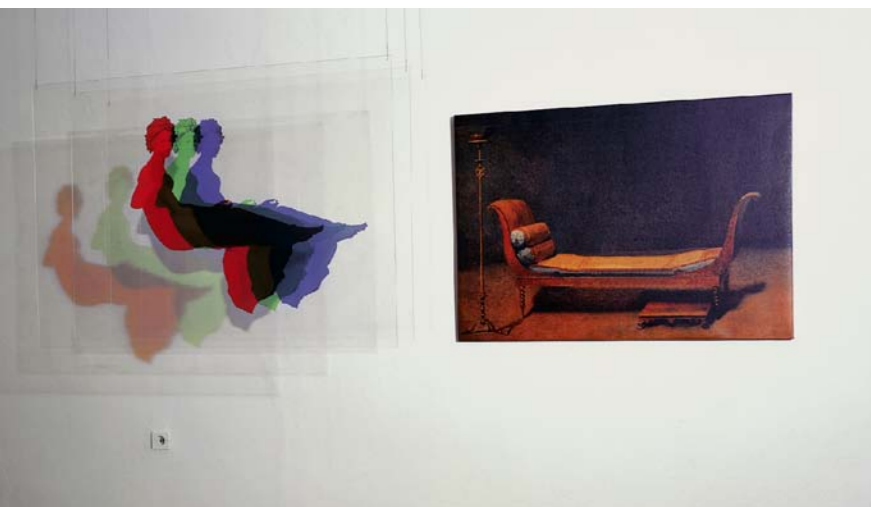
Alexandru Patatic
Unplugged/Deconectat, instalație multimedia (2 calculatoare Pentium III, 2 amplificatoare de sunet, rețea LAN, 2000 • foto: Zsolt Fekete





Balázs Beöthy
Bit Brothers/Urmează ritmul, C-Print pe pînză, 2000 • foto: Zsolt Barabás

și monitor atît ca desen linear, cît ca și conductor. Monitorul arată drumul pe care îl face semnalul video pînă la destinație, adică pînă la monitorul însuși. Autoreflexivitatea instalației se suprapune desenului cu tîlc, preluat din jocurile populare. Principiul de bază al reproducerii fotografice este convertibilitatea pozitiv-negativ, iar transmisia în timp real este caracteristica principală a video-ului. Lucrarea lui Szabolcs KissPál își propune nu mai puțin decît să facă vizibil procesul reproducerii. Camera din spațiul expoziției filmează în timp real „negativul” steagului național românesc, atîmat în exteriorul clădirii. Artistul utilizează steagul din punct de vedere formal (identificarea obiectului fiind dată de culoare sa), lasă liber cîmpul asociativ generat de imaginea sa în pozitiv și restul mediului în negativ. József Bartha lucrează cu sistemul RGB (3 straturi de culoare, funcționînd după un principiu substractiv), prin care generează imaginea color de pe monitor. Cunoscuta imagine a d-nei Récamier apare „levitînd” în trei versiuni suprapuse, scoasă din contextul „original” al compoziției lui David, prezentată



Bill Spinhoven
Fără titlu, instalație multimedia (calculator, cameră video, generator de curent, dispozitiv manual de găurit), 2000 • foto: Zsolt Barabás

József Bartha
Levitatie, instalație (C-Print pe pînză, 3 C-Print-uri pe suport transparent), 2000 • foto: Zsolt Fekete

Sándor Bartha
Pixeli pentru o altă dimensiune, instalație foto (1000 de fotografii), 2000 • foto: Zsolt Fekete



prin computer print-ul obținut printr-un alt sistem coloristic. Decontextualizarea personajului, lipsa de compatibilitate totală între cele două sisteme de culoare (monitor și print) trimit la non-fixitatea situației imaginii.

Deconectare ca situație sau ca stare a lucrurilor este ideea de bază a cîtorva lucrări. „Ritualul șamanic” performat de Călin Dan este înregistrat atît prin banda video care focusează asupra mișcării circulare a „transei”, cît și prin filmul video care documentează dansul ritual. Camera video joacă în acest caz rolul „ochiului spiritual”. Șamanismul și civilizația tehnologică pot coexista foarte bine, mai mult, primul este chiar benefic în ce privește exorcizarea aspectelor negative ale mediului existențial contemporan. Pentru Mark Shepard deconectare înseamnă desincronizare, filmul său combină timpul narativ al scriptului cu timpul real, ambele avînd același protagonist principal. Desincronizarea personajului față de evenimentele din jur evidențiază diferența dintre timpul construit și cel real, independent de subiect. Pornind de la o interpretare contextuală a deconectării, pe care o extinde metaforic asupra mediului românesc, Alexandru Pataticș pune în scenă toate premisele comunicării pe Internet, realizată însă off-line și redusă doar la spațiul expoziției. Odată cu scoaterea din funcțiune a aparatului (TV) ceea ce se află și se întîmplă în jurul lui devine dint-o dată important. Richard Fajnor documentează locul ocupat de televizor în casele oamenilor (piesă de vitrină, surrogat de știință, instrument de lucru, etc.), respectiv relația stabilită între aparat și posesori. Georg Winter are propria sa producție de aparate TV (non-funcționale în sens obișnuit), împreună cu programul televiziunii interactive, auto-organizatoare. Sistemul său propune practici non-convenționale de raportare la ecran, care iau în considerare factorii biologici, neurofiziologici, sociali, comunicaționali care intră în joc în cazul situațiilor „normale”. Dezvoltarea unei relații corporale cu mediumul contrabalansează hipnoza generată de identificarea cu ecranul, exercițiile de masaj fortifică atenția, recepția conștientă a stimulilor audio-vizuali, oferă în același timp relaxare în contextul mediatoxic.

Lucrările din expoziție nu epuizează gama reacțiilor posibile, în același timp conceptul „deconectării” nu este extensibil fără limite. Mai interesantă este interacțiunea dintre conceptul expozițional și participanți, iar sub acest aspect conceptul a funcționat bine. Ca și cum curatorul, József Bartha, și ceilalți artiști s-ar fi întîlnit la jumătate de drum.

Tordai S. Attila

36,6 °C expoziția lui Endre Koroncz

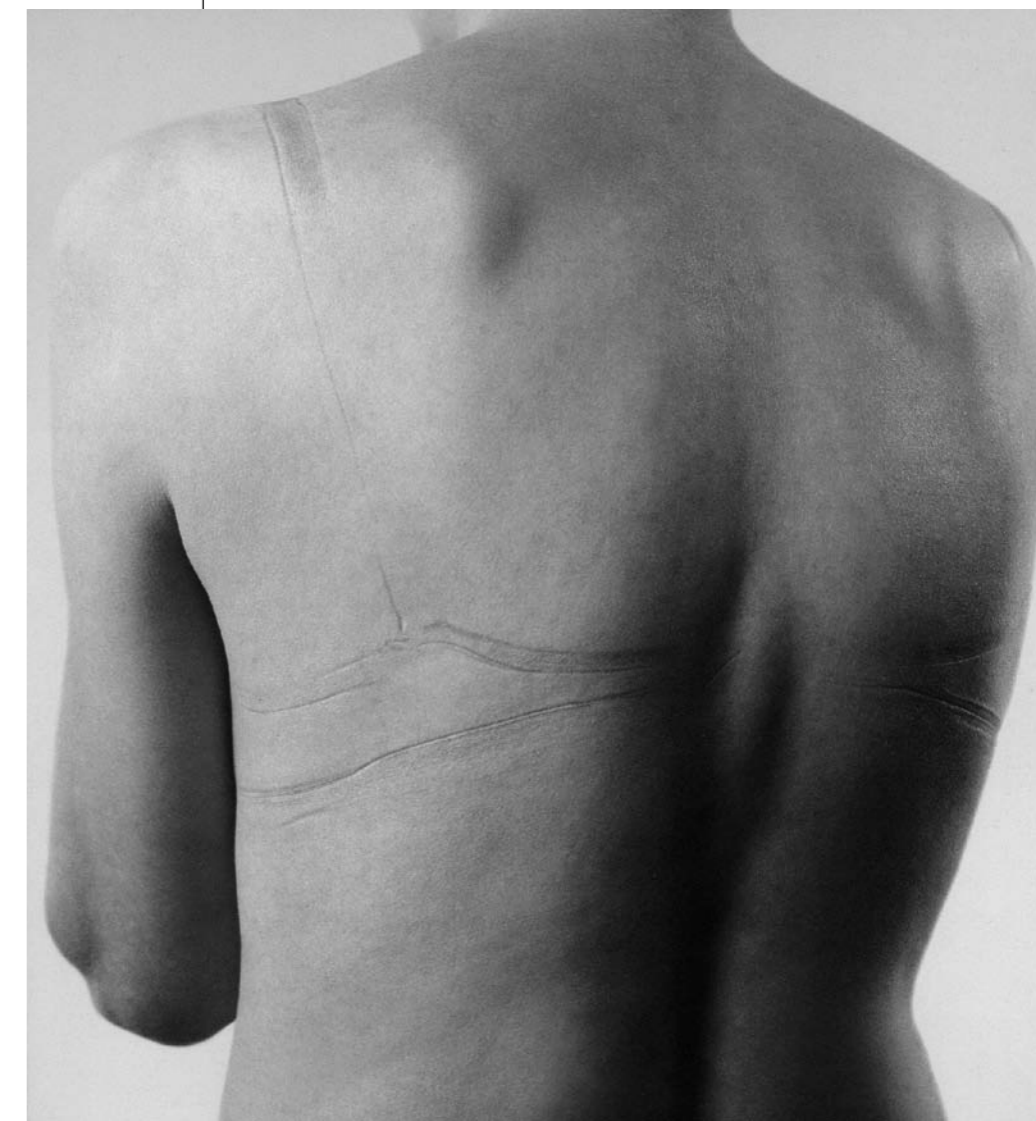
Studio Protokoll

31 octombrie – 17 noiembrie

Ne aflăm împreună în această lume, interacționăm în permanentă, trăim împreună; sensibilitatea noastră face vizibil acest fapt. În ciuda faptului că se preocupă de cotidian, de tot ceea ce ne trece zilnic prin fața ochilor, de tot felul de situații banale, Endre Koroncz promovează o estetică disimulată, inedită, pe care o face publică prin intermediul acestei expoziții. Imaginile sale nu impresionează atît prin faptul că ar veni din spații necunoscute, cît tocmai prin faptul că vin din spații foarte bine cunoscute. Fiecare om le poartă urma. Noutatea constă în faptul că Endre Koroncz extrage aceste semne din cotidian, încărcîndu-le de semnificație. Urmele lăsate de sutien, de ceasul de mînă, de o șapcă, sau chiar de un revolver, imprimarea lor pe epidermă, fac evidentă raportarea fiecăruia la acest cotidian. Urmele-document sunt interesante nu numai sub aspect estetic, ele sunt și narațiuni, avînd capacitatea de-a comunica, de-a povesti. Fiecare semn este martorul unei situații. Un alt aspect interesant pentru artist, în întîlnirea dintre corpul uman și lumea obiectelor, este faptul că omul transmite din căldura sa obiectelor cu care intră în contact; de aici rezidă și titlul expoziției: 36,6 °C. Receptorul telefonului, mouse-ul, valiza, bastonul, papucii și revolverul se constituie în părți ale instalației din expoziție. Ele sunt obiecte cu care luăm contact în fiecare zi. Elementul surpriză a apărut în momentul în care participanții care au atins obiectele din expoziție au observat faptul că obiectele nu erau reci, ele aveau o temperatură apropiată de aceea a corpului uman, ca și cum tocmai ar fi fost atinse sau purtate. Cine a ridicat receptorul telefonului a avut senzația că altcineva tocmai a pus telefonul în furcă, după o convorbire îndelungată; căldura papucilor de casă provoacă senzația că aceștia tocmai au fost descălțați. Lucrurile privite cu ochii lui Koroncz scot în evidență apropierea și intimitatea relației omului cu lumea obiectelor, fapt valabil pentru toate situațiile în care întîlnirea se produce, oricît ar fi ele de banale, inedite, dramatice, sau chiar catastrofice.

Traducere de Sebastian Big

Endre Koroncz
6992105130, print digital, 1999 • foto: Endre Koroncz



Cristian Rusu

Intră în joc! Sau jocul de-a JOCUL

The Game

Muzeul Național de Artă Cluj

Organizat de
Centrul Cultural Sindan Cluj
17 noiembrie-5 decembrie



Laura Beloff
Dialogue, automatic dialogue for a computer, 1999 • foto: Lehel & Cipriani

În cadrul oricărui joc se enunță două condiții: regulile sale și statutul jucătorilor.

Care sunt regulile în cazul expoziției „Game”? Descifrările nu par a fi dificile dar presupun cercetarea contextului în care jocul a fost provocat.

JOCUL este diversiunea creată de cele trei artiste finlandeze care își asumă un demers artistic conceptual bazat pe simularea unor situații psihologice.

Prima indicație în acest sens ne-o oferă catalogul expoziției. Pachetul de „cărți de joc” ilustrează proiectele prezentate în expoziție, fiecare imagine având în mijloc un gol de informație – un cerc alb suprapus imaginii fotografice.

Misterul golului alb, pata albă de pe retină induce nevoia unei completări a imaginii vizuale, vădute de centrul ei de interes. Relația se mută din planul percepției vizuale în arena de joc. Jocul completează, descifrează imaginea, implicit conceptul.

JOCUL este atitudinea nu lucrarea, obiectul. Nu imaginile sunt importante, ci jocul de punere în relație a lor. De aici derivă o *ars combinatoria* de medii de exprimare care se subordonează conceptului general enunțat.

Un alt nivel al ludicului îl reprezintă însăși asumarea rolului de scenarist, rol ce revine fiecărei artiste în parte, în crearea unor situații care sunt în opoziție și sunt exprimate prin medii diferite. Lejeritatea în schimbarea mediului de exprimare face și ea parte din jocul propus, fiecare artistă optând pentru a fi pe rând fotograf, sculptor, artist video etc. Disponibilitatea de joc este o condiție interpretabilă ca regulă de joc.

Simularea devine în acest caz unitate de măsură.

Internet-ul, computerul aduc în discuție probleme ce țin de comunicare, de limitele ei într-un nou context aflat la granița dintre tehnologie și psihologie.

„Dialogul automat”, invocat de Laura Beloff atinge esența acestei grave probleme de comunicare/relaționare prin simplitatea mijloacelor: un laptop, comunicator în orice situație, un program 3D și un dialog-monolog.

Intervine aici un soi de narcisism. Te ai interlocutor pe tine însuși, laptop-ul devine oglinda fermecată din „Albă ca zăpada”, mediul de investigare al propriului statut.

Marjukka Korhonen prelucrează lemnul. Lemn finlandez, lemn din nord.

Ringul de box, scaunul și schela, cu texturile lor nefinisate, rugoase, aduc în discuție o temă feminină: substituția și asumarea unor acțiuni profund masculine.

Cioplitul nu este o acțiune feminină, de asemenea zidăritul, box-ul, tâmplăritul.

Alături, foliile de staniol fragile și foșnitoare trădează feminitatea artistei care se luptă cu „Renovarea” condiției sale.

Minimalismul structural servește perfect intenției de disimulare iar lipsa finisajului este un mod de a dialoga cu materialul. Sunt obiecte de atins, de pipăit, high touch.

Chiar dacă aceste materiale pretind prezența unei sculptorice, știm că este o simulare. O formulă justă.

Sari Poijärvi operează cu imagini încărcate de erotism. Intuim în cazul ei o implicare emoțională care o determină să uzeze de recuzita standard a mișcării feministe cu toată puterea ei de convingere, imagini aluzive, șocante, tactile. Simbolurile de tip macho, automobilul, banana („Fruitmachine”), sunt aici evidente și se completează cu alte tipuri de senzații – gen wetlips, clișee pentru a stărni masculinitatea, derizorie în acest caz.

Ciștișigătoarele sunt însăși artistele. Ele au reușit direct sau prin rigoșeu să ne impună regula lor de joc. „The Winner Takes It All”. Ciștișigătorul ia totul. Acest lucru este posibil în măsura în care accepți pretențiile reciprocității.

Fără îndoială, expoziția de artă finlandeză „The Game” este un eveniment de consemnat, un demers coerent care în contextul nostru cultural problematizează mai multe tipuri de receptare.

Play that game!

Marjukka Korhonen
Absent (oak, birch, aspen, alder), 95 x 48 x 50 cm, 1999 • foto: Lehel & Cipriani



Sari Poijärvi
Furry Stool
(artificial fur, plastic stool),
35 x 35 x 27 cm, 1999,
in background: Fruit Machine 1
and Fruit Machine 2
• foto: Lehel & Cipriani

Mihai Pop

Territoria Villanova expoziția lui Sorin Tara

Galeria ATAȘ a Academiei de Arte Vizuale
„Ioan Andreescu”*, Cluj
13 – 23 noiembrie

Cînd, în luna mai, am redeschis galeria Academiei de Arte Vizuale plecăm de la convingerea (pe care o am și acum) că plictisului instituționalizat din majoritatea galeriilor orașului i se pot opune propuneri extrem de interesante, venite chiar din interiorul școlii, mai exact din zona de reacție a studenților la partea „academică” a educației artistice. Cu două condiții: originalitatea și intensitatea propunerii și gradul de implicare a discursului artistic în schimbul de idei. Acest lucru ne ajută să menținem nivelul ridicat al expozițiilor, indiferent de natura lor conceptuală; altfel spus, expoziții ale studenților, dar nu „expoziții studentești”! Ne-am propus să fim permanent cu cel puțin un pas înaintea școlii, semnalîndu-i posibile soluții, punînd-o în mod constant față în față cu ideile actuale ale artei și, mai important, cu preocupările „periferice” (dar pline de substanță) ale propriilor ei studenți. Efortul de identificare a erorilor pedagogice și a porțiunilor unde Metoda funcționează nestingherită, a pus galeria de la început într-o poziție paradoxală, asumată însă pe deplin: de a contesta sistemul din interior și de a refuza certitudinile instituției care o patronează. Lipsa interesului pentru aspectele „cumini” ale artei și eliminarea granițelor și a prejudecăților a impus galeria Ataș ca o galerie experimentală unde reușita și succesul imediat sînt noțiuni discutabile, cu adevărat importantă fiind rulara efectivă a unor puncte de vedere diferite și atașarea lor la actualitate.

Programatic, ne-am focalizat atenția asupra cîtorva studenți – niciodată aceiași, legați doar prin dezinvoltura cu care se mișcă în arta contemporană. Dotați cu o bună intuiție, ei înțeleg să reacționeze la clișeele culturale și pedagogice vehiculate. Au doar un singur „cusur”: acela de a fi încă studenți! (ei se detașează și prin *look* – nimic din banalitatea vestimentară a studentului, nimic din uniformă kaki a școlii nu veți întîlni la ei).

Expoziția lui Sorin Tara (zis și Capra pentru că e încăpățînat), student cu taxă la secția de grafică, culisează perfect pe programul galeriei. Cenzurat la ultima expoziție de sfîrșit de semestru cînd i s-au confiscat lucrările – nuduri ale profesorilor de la secție, odată pus pe „scenă” Tara își demonstrează din plin puterea de seducție, funcționînd ca exemplu de expresivitate ne-tipizată. În cazul lui, rolul curatorului s-a redus la decizia (deloc ușoară) de a-i da cheia galeriei și, implicit, libertate deplină de manifestare. Efectul pe care scontam s-a produs. Răsturnarea în ordine valorică a funcționat – scoase din contextul clasei lucrările lui Tara au fost receptate ca excepție de la regula școlii.

În ce consta expoziția? Așa cum ne așteptam, Capra a „tapetat” pereții, combinînd în formulă cocktail cele mai neașteptate materiale: pastel, os, pix, lemn, tuș, marker, ulei, spray, lanțuri de metal, foto, gravură, lame, cuie, broaște uscate la soare, ace de siguranță, lanț de bicicletă etc. În pofida combinațiilor, nimic nu este aleatoriu, dimpotrivă, fiecare lucru adăugat se subordonează cronicii pe care Tara o face satului denumit de el Territoria Villanova, în care a fost profesor de desen. Nimic nu e în plus cînd povestești cronică unui sat marcat de serioase probleme interetnice (satul se numește Nou și e în apropiere de Sibiu). Alături de personajele desprinse din realitatea imediată precum Narcis, polițaiul satului – reprezentat cu aripi de înger și însoțit de inscripția „eine kleine polizei” sau Porumbu’, lăutarul țigan a cărui moarte e o poveste sinistră – desenat cu o mîgală schizoidă, avînd trei ochi și o broască presată în loc de nas; în combinație apar fotografii, un afiș la o serată dansantă în sat, cu o fetiță care ține în mînă o casetă transparentă (subiectul e inocent, mai puțin combinația de pix cu vopsea de ulei sub sticla din două bucăți prinse cu scotch), un portret al Lordului (afișul că-i lordul din inscripția pirogravată pe un maxilar de porc încastrat în ramă și lăcuit), poza xeroxată a fratelui aflat în pușcărie alături de decupaje din ziar despre crimele din sat, lino-gravuri cu genealogia poporului cecen sau interpretări din istoria artei (portretul lui Federico de Montefeltro după Piero della Francesca ducînd în mînă o pușcă). O notă aparte fac autportretele (să-l amintim doar pe cel cu un arii în loc de păr) care surprind prin capacitatea lui Tara de a plonja în propriul psihic. Podoabele cu care el se reprezintă îl particularizează o dată în plus – el face apologia sărăciei împodobindu-se cu „colierul și cu brățara săracului”, adică coliere din lame de ras, lanț de bicicletă, piulițe sau ace de siguranță pe care

și le poate permite oricine. Pe tavanul boltit al galeriei, tronează pe post de Pantocrator un terorist cecen geometrizat, cu inscripția: „God ist ein tschetschen terrorist”. Lucrurile stau puțin altfel în cazul caietelor – patru caiete cu documente despre sat, cu fotografii și desene ale copiilor de la școală, desene cu tentă mexicană alăturate unor fotografii vechi ale sașilor plecați din sat. Prezența documentului arhivat cu meticulozitate dă o dimensiune afectivă cronicii Territoriei Villanova. Unul dintre documente, un extemporal notat cu zece (pentru sinceritate!) rezumă direct atmosfera expoziției:

Scrieți dacă vă place în satul nostru, de ce, iar dacă nu, motivați de ce.

Mie nu îmi place în satul nostru fiindcă cînd plouă intri în noroi pînă în genunchi.

Nu-mi place nici de oameni.

Nu-mi place fiindcă sînt numai crime și bătăi.

Este urît în satul nostru și viața este grea.

Dincolo de preocuparea obsesivă (chiar bolnăvicioasă) pentru sat – cu toată încălcătura ei funambulescă, ceea ce impresionează este intensitatea comunicării și dezinvoltura cu care Tara reușește să-și creeze propria regulă. Nu e puțin lucru! Re-mix-ul pe care îl propune cu o energie inepuizabilă aruncă o umbră asupra valabilității oricărei teorii restrictive legate de condiția și de rolul artei și al artistului, iar la nivelul școlii, demonteză discursul unidirecționat (unde este cazul).

Nimic din ceea ce-l motivează nu-l poate transforma, de exemplu, din creator în selector, în virtutea unei „politici culturale corecte” ce, evident, nu-l poate cuprinde în schemă. Nu sînt de acord cu domnul Ami Barak (curatorul excelentei expoziții „Urbanités”), care mi-a spus că ar fi păstrat doar partea de document – fotografiile și extemporalele copiilor din sat, eliminînd partea de creativitate. Combinația propusă de Tara trebuie luată ca atare, orice intervenție are toate șansele să denatureze discursul propus, să strice gustul cocktail-ului. Problema este, desigur, dacă îți place cocktail-ul oferit – e o problemă personală a fiecăruia (am auzit și păreri entuziaste și rețineri).

* !!!imaginea galeriei este în construcție!!!

Mihai Chirilov

Zilele filmului elvețian

București, Cinema Europa
12–15 octombrieCluj, Cinema Arta
20–23 octombrieTimișoara, Cinema Studio
27–30 octombrie

În fiecare an, asistăm, pe lângă cele aproape 90 de premiere cinematografice, la binevenite manifestări menite să ne scoată din transa hollywoodiană care ne paște. Așa se face că și-n 2000 ne-am reîntâlnit cu mai vechile noastre cunoștințe – **Zilele Filmului britanic, Sărbătoarea filmului francez, Zilele filmului italian, finlandez, spaniol** etc. Surpriza a venit însă din partea unei țări care, la o adică, s-ar putea lăuda cu orice altceva în afară de cinema.

Zilele filmului elvețian (a doua ediție în 20 de ani!) au fost organizate, în principal, de Antena Pro Helvetia la București și Serviciul Cinema al Pro Helvetia-Zürich, iar filmele (scurt- și lungmetraje deopotrivă) incluse în selecție s-au putut vedea nu doar în București, ci și la Cluj și la Timișoara. Un motiv în plus care ne face să insistăm asupra lor a fost neașteptatul succes de public. Dintre cele 14 pelicule prezentate, n-ar fi trebuit ratate:

Jonas et Lila, à demain (r. Alain Tanner) – o poveste care continuă filmul său din 1976, *Jonas, qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000*; un cuplu interracial (el elvețian, ea africană) traversează o criză sexuală în același timp care cel mai bun prieten al lui Jonas, un bătrîn cineast, își încheie socotelile cu viața. Un film tandru-provocator, revelind adevărul emoționant din spatele unor gesturi neconvenționale (în rolul soției cineastului apare Marisa Paredes, actrița lui Almodovar).

Beresina (r. Daniel Schmid) este o inepuizabilă farsă politică – cu savuroase similitudini la Revoluția noastră decembristă – în care Irina, o imigrantă rusoaică, după o carieră de „call-girl” scurtă, dar plină de peripeții, ajunge... regina Elveției!

F. est un salaud (r. Marcel Gisler) este ecranizarea unui roman: în anii 70, Beni, un adolescent, se ndrăgostește de Fögi, un cântăreț rock, trăind alături de acesta o pasiune care-l duce în pragul morții; filmul este șocant prin descrierea fără false pudori a universului „gay”.

Surpriza festivalului a venit de la tînărul Romed Wyder, care a reușit, cu *Pas de café pas de télé pas de sexe*, un delicios „sampling” de „ménage – trois” à la Eric Rohmer pe fundal neo-hippy. Dacă adăugăm și câteva scurtmetraje (*Blush* – love-story aproape de spiritul lui *Pas de café...*, *Douche froide* – radiografie amuzantă a disfuncțiilor ascunse din viața unui cuplu aparent fericit, excelentul *Summertime* – cu o protagonistă leit Björk, extravagantul *Hell for Leather* – un soi de *Anticrist Superstar* în miniatură sau surprinzătorul *La eta knabino* – basm postmodern de un haz foarte copilăros), avem imaginea unui cinema care ar fi putut convinge cele mai diferite gusturi.



Beresina sau Ultimele zile ale Elveției • regia: Daniel Schmid



Scurtă întâlnire • regia: Barbara Kulcsar



După rece • regia: Julien Suleaser



Invitație la țară • regia: Thomas Hees



La mă cu tine • regia: Léo Pool



Jonas și Lila după douăzeci de ani • regia: Alain Tanner



Hotel Belgrad • regia: Andrea Staka



F. est un salaud • regia: Marcel Gisler



Fără cafea, fără televizor, fără sex • regia: Romed Wyder



La eta knabino • regia: Samir

Imaginile ne-au fost oferite de Antena Pro Helvetia București

Alexandru Polgár

Misterul de sub podul
Alexandru al III-lea

FIAC 2000 (expoziții personale)

Pavillon du Parc,
Porte de Versailles, Paris
24–30 octombrie

L'art dans le monde 2000

pont Alexandre III, Paris
9 septembrie – 8 noiembrieColocviu internațional
L'art dans le monde 2000
(în cadrul FIAC 2000)

Port de Versailles Paris

25 – 30 octombrie 2000;

Organizatori: Beaux Arts Magazine, AFAA,
AICA France

Unde dai și...

Nu se poate vorbi despre *L'art dans le monde 2000*, expoziția organizată în toamna aceasta la Paris de către binecunoscuta revistă *Beux-Art* și AFAA (Association Française d'Action Artistique), fără a pomeni în același timp de FIAC 2000 (despre care se poate afla mai multe mergînd pe adresa internet www.fiac-paris.com). Cele două manifestații sînt mai mult sau mai puțin imbricate datorită faptului că aceasta din urmă a dat loc dezbaterilor dintre criticii de artă a peste 36 de reviste de artă contemporană din întreaga lume, eveniment organizat în cadrul *L'art dans le monde 2000*. În secțiunea *Café des Arts* a FIAC au avut loc prezentările făcute de către redactorii acestor publicații, conferințele fiind transmise în direct pe internet de către postul de televiziune înființat cu această ocazie. Acest lucru este cu atît mai curios cu cît, lăsînd la o parte suprapunerea temporală dintre expoziții, legăturile dintre cele două nu sînt ușor de văzut.

Din cele spuse de către Véronique Jaeger, comisar al FIAC, și Yvon Lambert, președinte al COFIAC, în editorialul cotidianului care era dedicat urmării diverselor evenimente ale acestei expoziții, FIAC 2000 se voia „o manieră diferită de a deschide ochii către arta contemporană și către munca artiștilor”¹, de aceea se punea accent pe „one-man-shows”, adică pe prezentarea individuală a operelor diversilor artiști. Ideea s-a născut, spun autoarele, după o lungă dezbateră între galeriști, colecționari și artiștii înșiși. Așadar, FIAC din acest an este o excepție față de anii precedenți fiindcă încearcă să prezinte atît operele, cît și munca galeriștilor. În plus, organizînd o serie de discuții și dezbateri despre arta contemporană, FIAC dorește să fie un catalizator între diversele elemente angrenate astăzi în ceea ce se cheamă artă.

În comparație cu acest proiect, expoziția *L'art dans le monde 2000* pare să fie animată de cu totul altceva. Comisarul general Fabrice Bousteau (Beaux-Arts) și comisarii adjuncți Jany Bourdais (AFAA) și Emmanuel Daydé (director adjunct la Direcția de Afaceri Culturale a Orașului Paris) scriu în editorialul din catalogul expoziției că aceasta se vrea „un veritabil parcurs mondial al gîndirii despre artă”, citîndu-l la rîndul lor pe criticul Harald Szeeman care spune că „un singur comisar de expoziție nu-și poate procura, singur, totalitatea informației necesare din moment ce creativitatea emerge din toate părțile de o manieră multiformă”². Autorii mai țin să precizeze că multiculturalismul expoziției ține de interculturalitate și că, fără a vrea să fie *politically correct*,

expoziția are, într-o proporție de 40 la sută – de ce atunci această observație sociologică? –, invitați de sex feminin (femeie despre care se știe că a devenit atît de importantă în întreaga viață socială – ceea ce, am putea adăuga, nu este o noutate).

...Unde crapă.

Fiind astfel configurate intențiile organizatorilor, putem începe să dezvoltăm încet-încet misterul care unește cele două expoziții, mergînd în paralel cu analiza modului în care s-au realizat aceste frumoase declarații de intenții.

Aruncînd o rapidă privire *phenomenologically correct* asupra FIAC, aceasta arată mai degrabă a bazar în care negustorii își scot marfa la vîndut, așa că poate că ar fi fost mai onest ca în loc de titulatura de expoziții personale, organizatorii, cărora n-aș vrea nicidecum să le minimizez eforturile, ar fi adăugat: „tîrg de artă contemporană”. Asta dacă vrem să fim corecți față de galeriștii care au adus *de fapt* toate lucrările prezente la expoziție, lucrări care în treacă fie spus erau de mai multe genuri decît limbile după căderea Turnului Babel. S-a putut întîlni aici de la Baselitz și pînă la Jeff Koons orice, iar inima mi-a tresărit cînd am văzut niște tablouri de Victor Brauner. Atmosfera semăna puțin cu cea din piețele noastre: lume multă, marfă proaspătă dar proastă, marfă veche dar mai bună, la un moment dat, parcă pentru a-mi întări această analogie, într-un *performance* cineva a început să împartă piine caldă, lipseau doar micii și berea, pe care chiar dacă nu le-am găsit m-am delectat de minune urmărind prețurile restaurantului din interiorul pavilionului de expoziție.

Ideea de *one-man-shows*, enunțată atît de jucăuș de către organizatori, nu putea fi regăsită decît sub această formă a carnavalului, unde era minunat să vezi cîte un transsexual sublim pășind demn la braț cu „prietena” lui sau cîte un alt personaj bizar. Eram în mijlocul industriei, lucruri serioase, transpirație și capital – ici, forfoteală, bizarietate și reconfortare – colo. Nu mai eram în spațiul sacru al artei cu care m-a obișnuit educația școlară și criticile de artă românești, ci în mijlocul experienței viei a artei. Asta este arta. Operele ca atare nu sînt decît amintiri palide ale cîte unui eveniment ca acesta unde



Momoyo Torimitsu

Miyata Jiro 1994, performance la New York, 1997

„exhibitioniști” își aduc comorile ani-de-a rîndul îngrijite și păstrate pentru un eveniment ca acesta. Nici nu mai spun că ar fi o nerozie a începe să treci în revistă toți autorii și toate operele prezente, pentru asta apelați mai degrabă la o enciclopedie a artei contemporane, deși acolo nu veți putea întîlni acest mecanism viu, acest Moloch, care face să înțelegem mai bine ce vor să spună cei care vorbesc despre sfîrșitul artei.

Cealaltă expoziție, *L'art dans le monde 2000*, era ceva mai sobră, mai mult, chiar sumbră. Dacă pavilionul FIAC era inundat de lumina a mii de neoane, aici lumina era mult mai slabă. În încăperea labirintică de sub podul Alexandru al III-lea, din care Beaux-Arts *intentionează* să facă o sală de expoziții (semn că încă n-a făcut), sînt aruncate anapoda lucrări despre care trebuie să presupunem că reflectă arta contemporană în diversitatea ei regională. Prima mea impresie, că operele sînt prost luminate, s-a verificat după aceea pe întreg parcursul expoziției. Diversitatea genurilor este ceva de la sine înțeles în acest caz, numai că acest, în aparență, neajuns nesemnificativ face ca întreaga expoziție să fie lipsită de valoare. Nu există nici un termen mediu, comparația este imposibilă, dar fiindcă oricum nu era vorba de o competiție sau



Berry Bickle
Salt and Ashes, detaliu, instalație, 2000, © Barbara Murray

de o expoziție tematică, ci doar de o modestă încercare de prezentare, sîntem lăsați singuri în tăcerea operelor, spartă din cînd în cînd de mașinăria de făcut zgomot a indianului Tallur I.N. (*Millenium Logo*, descrisă ca o instalație-sculptură interactivă - m-am distrat mult cu mașinăria asta, poate pentru că era singurul obiect care, printre atîtea opere, mai dădea impresia că vrea ceva cu mine și de la mine, chiar dacă tot ce vroia erau doar bani. Un televizor gol pe dinăuntru cerea niște mărunți pentru a se întîmpla miracolul cel mare, însă l-am dejucat, m-am prins adică și am economisit cu asta 5 franci). Cu celelalte opere n-am prea știut ce să fac, iar cum contemplarea mă cam lasă din cînd în cînd, am lăsat această parte celor mai dispuși ca mine să o facă. Mai era o cutie care avea un buton roșu și chema astfel la interactivitate, dar apăsîndu-l nu se întîmpla nimic, așa că l-am lăsat în plata Domnului. Poate că m-ar fi interesat revistele porno pe care era sprijinită o mare tăblie albă, operă a unui artist german, dar n-am vrut să-i stric creația.

Nu e greu să recunoști totuși cîte un stil sau un gen, dar începi să te întrebzi cu adevărat asupra relevanței acestor opere pentru arta regiunilor din care provin. Acesta este motivul pentru care, de fapt, individualitatea artiștilor nu prea contează, dacă ar fi contat ei ar fi fost prezenți la FIAC. Astfel, brusc, ne apropiem de mica noastră poveste polițistă: de ce au fost în același timp două expoziții cu tematică asemănătoare (arta mondială contemporană) și de ce s-au întîlnit ele pentru o clipă în dezbaterile organizate la *Café des Arts*? Recunosc primul meu pas de a elucida acest mister n-a fost cu totul greșit: l-am discutat puțin pe redactorul-șef de la *Beaux-Arts*, Fabrice Bousteau, despre relația dintre *Beaux-Arts* și celelalte reviste de artă contemporană din Franța. Răspunsul n-a fost imediat ci s-a blocat în șpatele unei priviri întrebătoare, dar întărînd încă o dată inocența întrebării mele, dînd aerul că nu vreau decît să fac conversație, interlocutorul meu mi-a subliniat că *Beaux-Arts* este, la ora actuală, cea mai bună revistă de artă din Franța și chiar dacă a existat o rivalitate între aceasta și *Art Press*, acum gloria îi aparține irevocabil primeia. Era clar. Numai cineva total inocent într-ale artei ar putea crede că *Art Press* este mai slabă decît *Beaux-Arts*. Dar aveam deja mobilul crimei: rivalitatea. *Beaux-Arts* a încercat să-și cosmetizeze puțin imaginea publică, organizînd o expoziție tangentă la FIAC unde, se știe, este prezentă toată lumea care contează. La acest lucru se preta foarte foarte bine aspectul „internaționalist”, globalist al expoziției, locul relativ ascuns și dezbaterile nepermis de lungi și plicticoase, din cauza unei organizări confuze care nu respecta tematicile și care, în plus, nu-și putea justifica propriile tematici (înainte să citească textul pe care l-am pregătit pentru această ocazie am fost întrebare despre ce vreau să vorbesc, cu toate că mi-am semnalat tematica cu o lună înainte). Acest caracter plicticos al dezbaterilor a permis ca publicul să fie flotant și să nu participe deloc. Mai ales că lucrurile despre care s-a vorbit au fost luate din repertoriul ideologiei curente: multiculturalitate, probleme locale, viața intimă a artiștilor (cineva chiar a prezentat ca *performance* divorțul mamei sale - plict), alteritate, rasă, sex, tot ce vrem. Această varză era într-adevăr imposibil de savurat, semn că invitații prezenți în prima zi au chiulit în cea de a doua și invers. În loc să se aleagă o singură temă punctuală, cum s-ar cere oricărui simpozion care vrea să ducă la ceva, s-au discutat la nesfîrșit generalități, care n-aveau cum să capteze interesul, aria tematică propusă fiind mult prea largă pentru numărul de participanți. Noroc că au existat organizatoarele frumoase și un chef imens la sfîrșit căci altfel aș fi considerat total inutilă deplasarea mea la Paris.

Note:
1. Le quotidien/001, miercuri 25 octombrie, p. 3.
2. *L'art dans le monde 2000*, catalog, editorial (pagini nenumerate).

Alexandru Antik

Despre „L'art dans le monde 2000”, Paris

L'art dans le monde 2000
(expoziție - 50 țări;
100 artiști)

Pont Alexandre III., Paris
9 septembrie-8 noiembrie 2000
Organizatori: *Beaux Arts Magazine*,
Paris Musees, *AFAA France*

Colocviu internațional
L'art dans le monde 2000
- 37 reviste

(în cadrul FIAC 2000)

Port de Versailles Paris
25 - 30 octombrie 2000;
Organizatori: *Beaux Arts Magazine*, *AFAA*, *AICA France*



Catalogul expoziției

Despre „L'art dans le monde 2000”, Paris.
Din catalogul expoziției „L'art dans le monde 2000”, Paris:

„Jules Verne, unul dintre primii vizitatori ai timpurilor moderne, avea nevoie de 80 de zile pentru a înconjura Pămîntul. Ceea ce i-a permis să facă o evaluare a continentelor traversate și a oamenilor întîlniți. Astăzi distanțele aproape că pot fi abolite, însă mai important ca niciodată este să ascuți diversitatea lumii, lumea mică sau mare, apropiată sau îndepărtată, favorizată sau defavorizată. Parisul, care întotdeauna a primit, a ajutat și a făcut cunoscuți artiștii din lumea întreagă, a celebrat cu „L'art dans le monde 2000” tendințele cele mai inedite ale creației universale. Manifestarea originală, liberă și deschisă, care a făcut apel la 37 de reviste de artă din lumea întreagă, pentru a selecta lucrările și artiștii într-o manieră nouă, găzduindu-i în cadrul sărbătorilor de pe „Sena”. Ea este o ocazie pentru a deschide un nou loc de expoziție la Paris, la un capăt-bază al Podului Alexandru III, un spațiu magnific, o construcție industrială din piatră și metal, ce păstrează amintirea unui pod celebrat de marile expoziții universale ale acestui defunct secol 20. Pentru plăcerea tuturor, malurile Senei au cuprins - de această dată aproape în întregime - stilurile și culorile pline de vitalitate ale tineretului lumii”

Jean Tiberi



Aspect din expoziție, în dreapta pe orizontală lucrarea lui Elian

Cîți dintre noi nu s-ar mîndri să bifeze în curriculum-ul lor un asemenea titlu de maximă monumentalitate și grandoare, cum este „L'art dans le monde 2000”, Paris. O invitație la o manifestare astfel semnalată, încearcă nu numai ambițiile personale ale artiștilor, dar și interesul oricărei instituții artistice, care optează pentru o asemenea dovadă a autolegitimării într-un „club al artei mondiale”, parafat de un centru sau altul din vest. Nu mă angajez să aduc argumente și contraargumente care să susțină sau să infirme realismul titlului. Mă mulțumesc să repet ceea ce au zis și alții, că fiecare titlu e o convenție mai bună sau mai proastă a celor care inițiază. Numai profanii și naivii cred că pot identifica după un titlu sau altul „esența artei”, fie ea locală, est-central europeană, sau mondială. Imaginea artei va fi mereu fragmentară, dar există posibilitatea ca golurile ei să devină sursă de creație pentru o memorie și o percepție comparativă, atît la nivelul individului cît și la nivelul culturii unei colectivități. Încerc să prezint această panoramă a expoziției „L'art dans le monde 2000” pornind cu un citat dintr-o instalație a artistului Bem (instalație aflată în colecția Centrului Pompidou, configurată printr-o aglomerare de obiecte și texte, unde ai senzația că ești în fața unui talcioc de concepte și vechituri de obiecte, un talcioc cu și despre artă): „Fiecare etnie, fiecare cultură trăiește în prezent nouitatea ei, avangarda ei, traversînd prin prisma memoriei sale culturale raporturile de forță între culturile existente, dar/ și fără scuzele aculturalității”. Pentru a reduce subiectivitatea noastră în prezentarea acestei panorame, vom încerca să aducem pe lîngă *textele generice pentru cele 37 de reviste invitate*, care au selectat artiștii prezenți în expoziție, și cîteva din *semnele particulare ale expresiei artiștilor* respectivi.

- NKA** - Africa Neagră / În diaspora africană, intersecția între rase, sexe este fără îndoială unul dintre aspectele cele mai frapante ale artei contemporane și produce determinanți inevitabili ai perspectivei individuale. *Berni Searle* (Africa de Sud): „Cap-Ture” (din seria „Culoarea mea”), 1998 - fotografie cu textura pielii, focalizate foarte aproape și imprimate color pe mari suprafețe de calc. *Zineb Sedira* (Algeria): „Auto-portret”, 1999 - fotografie, figură feminină drapată în întregime cu un voal aproape alb, contopindu-se în fondul alb al fotografiei.
- REVUE NOIRE** (Africa Neagră) / Arta din Africa este deseori asociată cu o imagine autentică sau naivă, care o privează de orice modernitate... / Exilați pe timpul expoziției, artiștii „rămîn” africani deși în acel timp ei locuiesc în occident. Ei sînt într-un fel și aici și altundeva, sensibilitatea lor operează o mutație subtilă ținînd pasul cu lumea.
- GLENDORA** (Nigeria) / Întîlnirea inevitabilă între tradițiile culturale pre-coloniale și coloniale, revoluțiile tehnologice și noile mijloace de comunicare, destramă vîlul specificității noastre.
- GALLERY** (Zimbabwe) / Artiștii din Zimbabwe sînt indivizi izolați, care supraviețuiesc. Considerați artizani mai degrabă decît artiști, ei se supun gustului „exotic” al turiștilor. *Berry Bickle* (Zimbabwe): „Salt and Ashes”, 2000 - instalație cu obiecte, materiale, amprente corporale, urmele unei comunități rural-arhaice, împotriva oricărui gust exotic.

- MAIL & GUARDIAN** (Africa de Sud) / Este posibilă discernerea unei tendințe în producția artei contemporane, cu un angajament în spațiul urban, cum s-a văzut la prima și la a doua biennială din Johannesburg, care însuși a un nou elan. *Kathryn Smith*: „Lethal Space nr. 34”, 2000 - instalație; artista folosește documente foto-video din arhiva poliției (motiv recurent întîlnit în lucrările ei), atmosfera de insecuritate dintr-un parc, motive, scene și un peisaj (asemănător celui din filmul *Blow Up* de Antonioni) proiectat, alternat de un grotesc film de animație.
- ZING ART MAGAZINE** (New York) / În fiecare număr, cu ocazia expozițiilor care au loc, fiecare curator este invitat să creeze contextul opțiunii sale. Lipsa parametrilor ar putea să aducă un elan necesar și speranța că această impulsivitate creativă va naște proiecte individuale între conservatori și participanți din toate disciplinele. Un supliment critic, „Reflexii, recenzii, reacții” acompaniază fiecare ediție, aducînd în fața publicului happening-uri, expoziții, studii, publicații și pe cei refuzați... *Momoyo Torimitsu*: „Miyata Jiro”, 1994/97, 2000 - artista realizează stereotipul omului de afaceri japonez, un robot cu înfățișare super-realistă, pe care îl lasă să se tîrască pe diferite trasee publice și activ financiare, în Paris zona Espace Defence spre Grand Arc; artista avînd rolul de infirmieră benevolă în timpul acestui *performance* - în expoziție: documentul video al *performance*-ului + robotul pe targă
- PARACHUTE** (Quebec - Canada) / Punerea în scenă a făcut ca actorul videast să traverseze calea de la rîs la lamentare, de la normal la anormalitate, de la ludic la dispariția lui prin imagine. *Manon Labrecque*: „En deca du reel”, 1997 - pune la probă corpul și imaginea acestuia, între înregistrare-montaj-deformare, folosind în același timp semnele ludicului și ale disperării...

Peter Richards
Experimental Hommage to Willie Coyote, fotografie, 1999, © Peter Richards



8. **VOX** (Argentina) / Ars poetica acestor artiști vizează o categorie a modalităților expresive specific argentinene, icoanele și fetișurile reluate fiind tratate cu ironie. *Sebastian Gordin: „Sculpture”* – sarcofag-statuie de lemn, lăcuită alb.
9. **BRAVO** (Brazilia) / Raporturile dintre corpuri-obiecte și spirit, dintre memorie și registrele personale sînt teme majore și neliniștitoare ale unei noi generații. *Sandra Cinto: „Sans titre”* – instalație foto, două fragmente-imagini înrămate clasic reprezentînd un nud feminin culcat, între ele fiind încastrată o a treia, cu un accent spre adîncime; relația între rame și motive conferă o atmosferă suprarealistă și neobișnuită. *Tiago Cameiro da Cunha: „Sans titre”* – fotografie după acțiuni, cu elemente ale mitologiei individuale. *Riviane Neuenschwander: „Lyrisme et memoire”, 1998* – tavă-candelă păstrînd urma uleiului ars. *Jose Rufino: desene pe fondul scrisorilor familiale.*
10. **ART NEXUS** (Columbia, Chile, Guatemala, Venezuela, Peru) / Un număr mare de artiști optează pentru instalații. Ei utilizează într-o manieră privilegiată multimedia și amestecul diferitelor materiale și forme. *Johanna Calle* (Columbia): desene asemănătoare șabloanelor de brodat. *Pablo Rivera* (Chile): serie de imagini roentgen cu obiecte cotidiene. *Jose Gabriel Fernandez* (Guatemala): instalație, forme-șabloane de croit asociate cu un desen-pictură, totul într-o ladă. *Sol Toledo:* (Peru): instalație, desene emblematice pe suporturi-forme organice.
11. **ARTE CUBANO** (Cuba) / Piața este a vedetelor, cei din urmă ajung mai tîrziu pe scena artistică.../ Se poate observa cum creația face față acestor mutații.
12. **POLIESTER** (Mexic) / În anii '90 s-a făcut un mare salt de la arta obiectuală la arta conceptuală... / Operele unui grup de artiști au șocat, ei folosind la expoziții resturi de animale moarte, sînge, viscere și măruntaie. Pe urmă au expus bucăți de piele tatuată. Pe acest fundal o tînără generație încearcă să ducă arta conceptuală și cea obiectuală spre o artă poetică „proprie” și „murdară” a vieții sociale. *Miguel Calderon: „Evolucion del Hombre”, 1995* – înscenează printr-o serie foto această „evoluție” de la animal la ucigaș.
13. **LIKE** (Australia) / Noțiunea de artă contemporană nu este oare definită de concepții ale trecutului, care în mod voluntar vin cu intenții limitate? Această expresie s-a răspîndit pentru că arta „modernă” nu mai denota contemporaneitatea. *Adam Cullen: „The Age and Size of the World”, 1998* – pictură în stilul desenelor automate și al graffiti-urilor. *Destiny Deacon: „Welcome to Never Never”, 1995-2000* – instalație.
14. **ASIAN ART NEWS** (Asia) / Practic toată creația modernă și contemporană a țărilor Asiei, aceea care a pătruns în tradiție, este influențată de occident. Mulți tineri artiști se autointeroghează, ridicînd aceleași întrebări și părinților lor despre origini, pentru a cerceta amintirile, pentru a construi o identitate geografică și un viitor al lor. *Cai Heng* (Singapour): „Free Spirit”, 1999 – desen pe hîrtie cu cerneluri. *Yuan Jai* (Hong-Kong): „Age of Bloom”, 1998 – pictură cu cerneluri și pigmenți minerali, o combinație ciudată a reprezentării perspectivei tridimensionale cu modalitățile picturilor chinezești. *Yee I-Lann* (Kuala Lumpur): „Swimming Series I-III”, 2000 – straturi suprapuse, text + elemente de pictură.
15. **THE ART NEWS MAGAZINE OF INDIA** (India) / O mascaradă artistică realizată cu spirit, ironie și umor, combinînd diferite tehnici; lucrările anilor '90 reflectă transformările economiei indiene. *Anju Dadiya: „Book of knots”, 2000* – acuarelă, aspectul unei pagini cu inițiale din cărțile vechi, cu încadrarea motivelor individual-cotidiene.
16. **BIJUTSU TECNO** (Japonia) *Yayoi Deki: asamblaj-pictură, elemente bi și tridimensionale, cu motivele unor cunoscute filme de desene animate.*
17. **BANG** (Thailandă) / Mișcările artistice sînt comparabile cu o mare caravană de circ, care se deplasează din oraș în oraș. *Kata Sangkhae: „Dream of the Boat”, 1999.*
18. **ARTIST** (Germania) / Chestiunea esențială este aici statutul autorului. Artistul nu mai are exclusivitate asupra deciziilor sale. Acești artiști tineri sînt înstrăinați de idealul nobil al artiștilor anilor '60-'70, de cultul de odinioară al genialității .../ o serie de semne ale acestor mutații: semnătura colectivă, arta văzută ca o anumită prestare de servicii și interacțiune socială, arta ca interfață, folosirea modalităților de toate felurile (de la foto-video la cele clasice) și manevrarea textelor pe suport vizual... *Johannes Wohnseifer: „Installation”, 2000* – cadru fond din panouri și socluri considerate picturi, pe care postează ca sculptură două perechi de adidași ai artistului.



Patrick Tutto
Fuoco Criterio, performance, 1999, © Studio Guenzani



Aydan Murtezaoglu
Fără titlu, fotografie, 1999, © Aydan Murtezaoglu

19. **FRAME** (Austria) / În raport cu anii '80, politica artistică a Austriei anilor '90 nu prea a produs tinere staruri. Nu din lipsă de talente, ci datorită respingerii ideii de „star”... *Rosa Brueckl & Gregor Schmolz: „Hockney on the Knots”, 1999* – transferul jocului de cuvinte din titlul „Pete roșii de vin pe noduri” în vizual, fotografia cu petele unei cărți făcînd nod cu fotografia expusă. *Gregor Živic: „O.T.”, 1999* – fotorealitatea unei benzinării, detalii cu multiple unghiuri de perspectivă scanate.
20. **BEAUX ARTS MAGAZINE** (Franța) / A inventa concepte vizuale contra lumii de imagini, fără nici o nostalgie sau raportare istorică la arta modernă constituie o mare provocare pentru noua generație. *Christelle Familiari: „l'Portique”, 1999* – instalație deschisă la propriu și la figurat pentru cei curioși să experimenteze dinăuntru o plasă circular-cilindrică.
21. **PARKETT** (Elveția) / Asistăm în prezent la o alunecare, care constă în deplasarea de la spații marcate prin crearea de ambianțe la o navigare mult mai rece, mai analitică și distantă pe marea semnelor. *Frederic Moser & Philippe Schwinger: „Still low Song”* – videoproiecție, mișcări aproape statice pe un fond-peisaj liniștit.
22. **BALKON** (Ungaria) / Două tendințe s-au detașat: pe de o parte un post-conceptualism sofisticat, mascat de o latură rurală, simplă și stîngace; pe de altă parte o cultură de imagini manierat-estetizantă. *Maria Chiff: „Laboratory Sample”, 1998* – instalație, împletitură-coajă-corp, cobai-experiment, referiri la biologic, ambianță, supralicitare de body experimente.

- Gyula Varnai: „Sans titre”, 1998* – o dualitate a conceptului „Aura”, realizată din haine cotidiene.
23. **EXIT** (Polonia) / Artistul polonez, zăpăcit de cursul evenimentelor care se produc într-un ritm fără măsură, devine fie complice involuntar, fie creatorul lui însuși, dar epuizat de-a dreptul. *Jerzy Truskowski: „Macroeconomia”, 2000* – pictează cuvinte, ca: progress, prosperity, productivity, poverty, inequality, discrimination etc. care barează pensulația, lăsînd în urmă noduri groase de vopsea.
24. **ATELIER** (Cehia) / Dacă acești tineri artiști observă ce se întîmplă pe scena internațională, nu se poate neglija aportul lor individual, formează în mod evident mediul ceh. *Jiri Cernicky: „The first Man produced shizophrenia”* – video, scene cotidiene văzute prin filtrul unei măști.
25. **BALKON** (România) / Dacă contextul românesc al anilor '90 a fost marcat în primul rînd de disputa creată în jurul noilor și vechilor medii artistice (...) în ultimul timp au intrat în competiție și alte tipuri de discursuri, ca cel feminist, cel al alterității și al transgresivității culturale. *Adriana Elian: „Reflex”, 2000* – serie de 8 picturi grupate de organizatori într-un plan ansamblu. *Alexandru Antik: „Eclipsă cotidiană”, 1999* – instalație, prezentată cu altă ocazie în Balkon.
26. **MOSCOW ART** (Rusia) / În pofida succesului modest al Rusiei în arena artistică internațională, tinerii artiști cred că ei și arta lor participă activ la procesul mondial. *Elena Kovilina & Ania Abazieva: „Heroines from the East”, 1999* – fotografii, parodie agresivă și provocatoare, folosind fondul clișeeilor vizuale privind turul de forță al armatei sovietice, de data asta însă eroinele sînt artistele însăși, două amazoane goale pe țeava unui tanc.
27. **TAIDE** (Finlanda) / Un tînăr fotograf poate să prindă în imagine un colț al apartamentului său (...) mottoul fotografiei documentare: asta este viața (...) pare puțin lucru, dar acolo trăiesc eu. *Okko Oinonen: „Interaction nr.1”, fotografie.*
28. **CONTEMPORARY VISUAL ARTS** (Anglia) / Există încă o dimensiune prea dominantă, cea a Galeriei Moderne Tate; pe o planetă deflorată și hiperexploată, anumite locuri deja ocupate nu sînt întotdeauna inaccesibile, din fericire. *Tomoko Takahashi: „Shop / Units to Let”* – instalație cu materiale găsite în lada de gunoi a Galeriei Tate.
29. **CIRCA ART** (Irlanda) / În nordul mai puțin aventurier, unde locuitorii poate sînt mai independenți în spirit, inițiativele lansate de creatori sînt numeroase și puternice. *Peter Richards: „Experimental Hommage to Willie Coyote”, 1999* – aplică principiul camerei obscure în performance-urile sale, expune rezultatele acestora.
30. **METROPOLIS M** (Țările de jos) / Mulți tineri artiști modelează cu siguranță o lume ușor de crezut, care pare să înșele la prima vedere, dar care comportă în mod egal o parte adevărată.

Elena Kovilina, Ania Abazieva
Eroine din Est, fotografie, 1999, © Elena Kovilina, Ania Abazieva



- Cees Krijnen: „Woman in divorce Battle Tour”, 2000.*
31. **LAPIZ** (Spania) / Arta spaniolă are o vizibilitate aproape nulă în circuitul internațional. Într-o lume globalizată, ea se situează nici-nici : nici la „periferie”, dar nici prea integrată în „centru”. *Inigo Royo: „Muro de Aguas”, 1997* – videoproiecție, fixarea unui ecran alb în deșert.
32. **FLASH ART** (Italia) / Italia a devenit un miraj al eficacității, unde s-au șters semnele plictiselii și urîteniei, care compun fragila geografie a acestei regiuni. *Sislej Xhafa: „Again, Again”, 1999* – fotodocument al unui performance, artistul alergînd într-un carusel-cușcă. *Patrick Tutto: „Fuoco Criterio”, 1999* – fotografie, membrii unui quartet cu cagule „execută” o piesă Mozart.
33. **BELEM** (Portugalia) / În acești ultimi ani am putut asista la expresiile unor importante varietăți ale opțiunilor teoretice și formale cu o folosire generalizată a instalațiilor, a tehnicilor foto și video. *Patricia Garrido: „Red Carpet”, 2000.*
34. **MEDINE** (Egipt) / Tinerii artiști egipteni fiind obligați să aleagă între etic, etnic și adeviziune la postmodernism, care este de fapt propria lor istorie?
35. **STUDIO** (Israel) / O artă care evoluează sub influența unei situații existențiale și politice extreme, excluzînd aproape toate tentativele de a trata aspectele ludice și fantastice, fără să piardă încrederea publicului. *Sigalit Landau: „Orla, proiect Somnabulin”, 2000* – fotografie, amuletă-făt-înghețată.
36. **TAVOOS QUATERLY** (Iran) / La sfîrșitul războiului a început o nouă activitate a galeriilor de artă, din 1988 pînă în prezent revenirea pictorilor dinaintea revoluției și confruntarea generațiilor, făcînd loc noilor dezvoltări.
37. **MILLIYET SANAT** (Turcia) / Anii '80 au reanimat piața picturii după regimul militar, și au făcut din Turcia un consumator al tuturor azimuturilor. *Halil Altindere: „Hard and Light”, 1999* – videoproiecție, focalizarea dîneului unui cuplu, acompaniat de o mică scenetă pe masă: două figurine executate din ambalaje a două pachete de Marlboro Light și Red, făcînd amor pe fond de muzică tehno. *Aydan Murtezaoglu: „Untitled”, 1999* – videoproiecție, discrepanță între cele două nivele ale perspectivei (peisaj înclinat de la orizontal, în contrast cu unghiul camerei).
- Am ținut să prezint această panoramă, făcînd vizibile criteriile organizatorilor francezi, punctele de vedere ale revistelor participante, și, nu în ultimul rînd, cite ceva despre lucrările artiștilor. Am preferat să prezint partea pozitivă a expoziției, mai puțin să comentez unele greșeli ale organizatorilor francezi, unele neplăcute și pentru noi – în pagina acordată *Balkonului* din România nici numele, nici reproducerea lucrărilor celor doi artiști participanți nu apar. Sperăm că sponsorii noștri din România, Concept S.O.S. București se vor uita și la cuprinsul cu lista de artiști prezenți în expoziție, dînd crezare participării noastre.

Alexandru Vlad

Graz: Part of the System

<hers> video as a Female Terrain
28 octombrie-10 decembrie

Part of the System (<rotor>)
expoziție:

Cosmin Grădinaru, Evaldas Jansas, Miroslav Kultchitsky & Vadim Checkorsky, Kurt & Plasto, Oliver Musovik, Gentian Shkurti, Sislej Xhafa
7 octombrie-26 noiembrie

media co-operation:

Balkon Budapesta, Balkon Cluj, nu: The Nordic Art Rewiev Stockholm, Pamor Art Tirana, Springerin Viena, Umělec Praga, Život umjetnosti Zagreb
3-7 noiembrie

Edificiul impunător al bisericii St. Andră nu poartă, cel puțin pe dinafară, prea multe însemne că a devenit spațiu alternativ pentru o expoziție de instalații, și totuși când intru ezit dacă să-mi fac semnul crucii și să mă închin ca în orice biserică. La prima vedere nu pare nimic schimbat, liniștea și lumina scăzută, zgomotul propriilor pași pe dalele ce duc spre altar te intimidă și te aduc într-o stare potrivită penitenței. Dar marel altar e obturat de o pînă uriașă și destrămată, ce se revărsa din înalțuri peste tot iconostasul, cuprinzând chiar și amvonul. E un „sacrilégiu”, oricum o senzație neliniștitoare de sacrilégiu, pînă fiind aninată în aripile unor îngeri ce încadrează ochiul, rămas singur și amenințător deasupra în triunghiul său sacru, ca un ochi de ciclop în timp ce acel lințoliu pare o fantomă uriașă ce parazitează saprofit pe înaltul iconostas. O japoneză intimidată, singura prezență înafară de mine, clipește pe furis dintr-un blitz. Apoi mi-a căzut privirea asupra mielului, care era învesmîntat de data aceasta cu o blană de lup, prinsă în chiği roșii pe dedesupt. Lîngă una din ieșirile laterale am găsit o scară plină de perechi de papuci, scara din simplu fier forjat iar încălțările de toate calibrele și stările, mai noi sau mai scilciate, de damă sau bărbătești – scara liu Iacob, probabil. Apoi am început să caut prin interiorul uriaș, ca într-un puzzle, alte însemne ale revoltei artistice. În absida Sfintei Fecioare icoana era obturată cu o sticlă sticlă neagră, groasă și avînd profunzimea întunericului instaurat acolo unde am fi îngenucheat ca să găsim lumina. Celelate două icoane ce încadrau imaginea absentă a Sf. Maria erau negre și ele, cum negru și obturat cu velur era și luminatorul rotund de deasupra absidei. La picioarele Sf. Andrei însuși, patronul bisericii, funcționa fără întrerupere un monitor în care vorbea la telefon un personaj vîrstnic, vorbea pe îndelete și cu mimică, era expresiv și încerca să fie convingător în discursul lui, după ce îți puneai căștile. Textul era la îndemînă, în nemțește și într-un singur exemplar care purta urmele degetelor celor ce-l citideră (expoziția pustie era în ultimele ei zile) iar pe un colț scria de mînă: „Nu luați!” Era, după cîte am înțeles o spovedanie, spovedania unei personalități ce prefera să rămînă în exil, care nu voia să revină la Graz cîtă vreme cetățenii Grazului nu-și făcuseră încă „mea culpa”

pentru ceva îngrozitor ce se întîmplase în timpul războiului, un caz de colaboraționism colectiv, după cîte înțelegeam. Discursul de la picioarele Sf. Andrei deveni tulburător și atmosfera din biserică apăsătoare. Am mai descifrat, în profunzimea navei, lanțurile aurite și încălțate a două din candelabrele ce atîrnau din bolți. Apoi o imagine simplă și atît de concretă a Zidului Plîngerii încît aproape se confunda cu peretele real de piatră. O expoziție neobișnuită, comună și patetică, în care artiștii nu ținuseră să iasă în evidență (găseai numele lor și lista celor zece intervenții pe o simplă pagină de la afișier) ci se uniseră într-un singur mesaj de averisment și de scuză în numele populației unui oraș sau al unui popor căruia îi este încă foarte greu să recunoască o anume filă de istorie, cea a colaboraționismului oribil cu nazismul.

Am ieșit în curtea interioară și apoi în stradă tulburat și cu o impresie de ușurare cathartică, dar încă ezitînd să înfrunt privirile celor ce văzuseră de unde ieșeam.

Cea mai impresionantă dintre expozițiile pe care le-am putut vedea acum la încheierea acestei „Steirischer herbst” a fost fără îndoială <hers> adăpostită de casinoul din Graz, subtitulată „Video ca domeniu feminin”, curată de Stella Roling, apreciat critic și curator vienez.

Expoziția a fost impresionantă atît prin numele de notorietate de pe afiș, cît mai ales prin uluitoarele posibilități tehnice puse la dispoziție de organizatori. Este de altfel prima expoziție video pe care am văzut-o, arta video fiind de obicei prezentă la coada bienalelor, printre instalații. Și totuși de ce o expoziție video în jurul acestei idei?

Stella Roling ne-a explicat: „Tema expoziției nu este arta video feminină, ci mai degrabă confruntarea artistică cu femeia și reprezentarea acesteia în media. Folosind aceeași tehnologie a imaginii ca mass-media, artistul feminin confirmă rolul dominant pe care media audiovizuală îl joacă, vestitor al inovațiilor vizuale și tematice”. Și, într-adevăr, artiștii (22 femei și 3 bărbați), două treimi din care sînt născuți după 1965, par să fi renunțat la ideea unei demarcații clare între artă și mass-media, între creativitatea individuală și clișeele acceptate colectiv. Tema este de fapt reprezentarea femeii în imagini (narrative sau nu) aparținînd media, participantele americane fiind poate singurele care nu se concentrează exclusiv asupra femeii.

Cum spuneam, efortul organizatorilor a fost impresionant. De exemplu *O după-amiază însorită de vară la Paris* de Renee Hoal (NL), una din șirul de lucrări cu acest titlu, dar de data aceasta



Fiona Tan
Facing Forward, video (film de 33mm transferat pe Betacam SP), 11', 1998-99 • <hers> Video as a Female Terrain

Asta Grätling
Die Schwimmerin, (cu Marlen Thamm) video (film de 33mm transferat pe DVD), 7' 45", 1997
• <hers> Video as a Female Terrain



o variantă specială pentru <hers> într-o panoramă fîtohop alb-negru proiectată la dimensiuni ce depășesc 1/1 iar spectacolul putînd naviga prin intermediul unui instrument tip „mouse”, plonjînd sau retrăgîndu-se din imagine, făcînd să ruleze asemeni sulurilor japoneze, fără a o putea vedea concomitent în integralitatea ei. Am mai remarcat prezența Borianei Dragoeva (Bulgaria n. 1972) cu trei lucrări. Una din acestea, *Înainte și înapoi*, prezintă autoarea recitînd un cîntec de leagăn peste propria voce de copil înregistrată pe bandă de mama ei. Elementul de bază este cel sonor, artista străduindu-se să „calce” pe urmele vocii ei de copil. Asta Grätling (Germania, n. 1961) cu *Înotătoarea* proiectează un film neliniștitor, evoluția unei înotătoare pe care o percepem de la suprafață timp de aproape 8 minute în care evoluția e subacvatică, un mers-submers fascinant. Runa Islam (GB, n. 1970 în Bangladesh) își bazează lucrarea, *Tuin*, pe o scenă din filmul lui Fassbinder *Marta*, un moment pivotant filmat printr-o rotație de 360°, despărțit pe trei ecrane, unul (color) fiind secțiunea-sinteză, iar celelate două prezentînd punctul de vedere al fiecăruia din cei doi protagoniști. „Eroinele” Sabine Jelinek (A, n.1969), lucrare ce te întîmpină în hol, înafara spațiului expozițional propriu-zis, par a-și fi pierdut identitatea și controlul de sine, reificate pe ecrane uriașe, fără discurs, din subiecte devenind obiecte. Fiona Tan (NL, n. 1966 în Indonezia) în *Cu fața înainte* prezintă, proiectate pe ecrane suspendate, imagini concomitente de film etnologic în care aborigeni și etnopopulații mai mult



Cosmin Grădinaru
The Mortuary Jaguar, 2000
• Part of the System

sau mai puțin primitive se expun camerei pentru o imagine document. Există și lucrări narrative, poate majoritatea, în care procedeele cinematografice, elemente de home-video (Chloe Pine – SUA, Dorit Margreiter – A) Rosemarie Trockel – D) sau publicitare sînt exploatate în maniere sensibil diferite.

Fatalmente, ca în orice expoziție și cu atît mai mult în una mare ca aceasta, ești pus în situația de-a face o proprie selecție, după factori uneori aleatorii (marile ecrane și soluțiile tehnice performante atrag privirea – vezi Monika Oechester cu *Fereastra lui Johari* -, monitoarele din separeuri sînt permanent ocupate de „specialiști” mai insistenți ca tine, lucrările agresive sînt mai ușor memorabile etc.) și nu poți garanta altceva decît că ai văzut o mare expoziție avîndu-te pe tine însuși și propriul gust ca ghid. Și în aceste circumstanțe <hers> a fost o expoziție memorabilă pentru arta video, masculin sau feminin, după voia dumneavoastră.

Expoziția de la rotor, „Parte a sistemului”, a făcut parte din complexul de acțiuni de care s-a ocupat Anton și Margarethe Makovec, adică simpozionul revistelor de artă, masa rotundă despre perspectivele de viitor ale acestora și expoziția organizată la sediul de pe Belgiergasse 8.

Totul a fost conceput ca un sistem: au expus șapte artiști și au fost invitate șapte reviste care au preluat



Rosemarie Trockel
Die Marquise vom O., video 3' 11", 1993 • <hers> Video as a Female Terrain



cîte un afiș. *Balkon Cluj* l-a „girat” pe Oliver Musovik din Skopje, care a expus o serie de press-carduri false, concepute de el însuși și folosite pentru a intra la muzee, galerii și tîrguri de artă. Fiecare avea povestea ei și lista ei de expoziții, un scurt istoric, ba și unele instrucțiuni practice despre cum se face o astfel de legitimație. Împotriva unui sistem se luptă cu mijloace sugerate de sistemul însuși. Revista *springerin* Viena l-a girat pe tînărul artist român Cosmin Grădinaru cu expoziția lui de instantanee din lumea celor ce duc mașinile abandonate la bazele de colectare a fierului vechi. O lume, un univers, o stare de fapt ilustrînd pitoresc și sărăcie, reprezentate printr-un expozeu de simple fotografii color înșiruite pe albul peretelui asemeni fotogramelor pe un film. Încă o dată granița între media și artă este una permisivă, ceea ce face Cosmin Grădinaru putînd trece drept un fotoreportaj, accentul căzînd pe eveniment ca happening și nu ca știre sau reportaj social.

În cele cîteva zile petrecute pe Belgiergasse ne-am obișnuit atît de mult cu lucrările de la rotor, cu instalația „evolutivă” a lui Sislej Xhafa și „publicitatea” sarcastică semnată Kurt & Plasto (Sarajevo) încît ne-am simțit cu toții parte a unui sistem care, datorită gazdelor noastre, a funcționat ireproșabil.

Miklós Péterffy

Poiesisul liniștii încercare de interpretare a arhitecturii lui Peter Zumthor

Capela Sf. Benedict din Sumvigt (Graubünden) • foto: János Somosi



Acest studiu presupune cunoșterea lucrărilor lui Peter Zumthor. De dragul exactității, aș dori să precizez acele clădiri la care voi face referire pe parcursul acestei scrieri, asta și pentru că ea s-a născut din cunoaștere acestor construcții:

1. Clădirea de protecție a unor rămășițe arheologice în Chur (1985–1986)
2. Capela Sf. Benedict din Sumvigt (1987–1989)
3. Atelier Zumthor (1985–1986)
4. Casa de bătrâni din Chur (1992–1993)
5. Coridorul Muzeului de arte din Chur (1987–1990)
6. Casa Gugalum, Versam (1990–1994)
7. Casele Spittelhof, Basel (1989–1996)
8. Baia termală din Vals (1990–1996)
9. Muzeul de arte din Bregenz (1996–1998)
10. Topografia terorii, Berlin (1997)

(Toate acestea pot fi găsite, însoțite de un bogat material fotografic și cite un text de prezentare, în numărul din februarie 1998 al revistei A+U.)

Prezentarea narativă a clădirilor amintite mai sus nu este obiectul acestui studiu pentru că Zumthor, cred, reprezintă cel mai bine acel comportament artistic care se opune viziunii bazate pe ierarhia semn-semnificație-interpretare și pe argumentele stilistice, a cărei rezultat este o voință a formelor (Kunstwollen) și o perspectivă asupra artei care s-a deplasat prea mult înspre narativ și verbal.

Trebuie să încerc deci, pe marginea arhitecturii lui Peter Zumthor, a mă apropia de un tărîm spiritual care nu se bazează pe cultura verbală a istoriei arhitecturii și a ideilor, ci ar presupune mai degrabă o pregătire în psihologia abisală și în filosofie, în caz că ar presupune ceva...

Înainte ca „liniștea” din titlu să primească un sens, voi încerca să vorbesc despre gălăgie, respectiv despre locul pe care îl ocupă conceptul de gălăgie în cadrul culturii, mai ales că aceasta este mult mai apropiată de verbalitate decât liniștea, și, de asemenea, pentru că lumea de astăzi este mai degrabă gălăgioasă (chiar și din punctul de vedere al arhitecturii) decât liniștită.

Dar din ce provine această gălăgie? Nu numai că trăim, dar și credem în fărîmițarea lumii și a obiectelor. Acea parte a lumii care a fost creată de om poate servi aproape ca model pentru demonstrarea legilor fizicii și ale fenomenologiei. Între lucruri și interpretarea lor, sau altfel, între semnificația și interpretarea semnelor, se deschide o prăpastie creată de cultura verbală!

Această deconcertare nu este doar un fenomen a cărui experiență o putem face zi de zi. El este unul pe care creatorii cu orientare teoretică – chiar și arhitecți – l-au introdus în ideologiile și operele lor (Eisenmann, Ghery) ca matrice a fenomenelor care se întâlnesc în lume.

Această deconcertare poate fi trăită nu doar un moment într-un proces de tranziție, ci se poate crea ceva care să fie o parte, un moment, o reflexie a acestei deconcertări.

Desigur, dar în acest caz nu poate fi vorba decât de transformarea în obiecte a ideologiilor (care sînt tot genuri verbale), de versiuni transpuse în piatră ale acestora. Semnul produs astfel este din ce în ce mai „obosit”. El dispune de nevoi de semnificație din ce în ce mai obosite și obositoare, de niște interpretări forțate și de interpreți a căror mină e forțată în fiecare clipă... Între timp, din această multiplicitate – care ar putea fi chiar benefică – pare să lipsească diversul, căci acesta se compune din „ceva și altceva” (Janáky, 2000), dar ceea ce se produce astăzi este mai degrabă nicicum, iar această puzderie de nicicum nu înseamnă încă diversitate.

Dizolvarea acestei unități tripartite, respectiv perceperea acesteia, a condus pînă acum, în mare parte, la nașterea unor doctrine care încearcă să restabilească această unitate fie prin crearea unui semn mai puternic, mai „gălăgios”, fie, cu ajutorul mass-mediei, printr-o modalitate mai gălăgioasă, deci și mai verbalizabilă, a interpretării.

În paralel cu acest proces din ce în ce mai gălăgios s-a conturat și exigența liniștii:

„...există la Bach ceva ce arta modernă a uitat; eu aș spune că artei moderne îi este teamă de plictiseală, și crează, în cadrul unei agorafobii generale, opere de dinainte de plictis, încearcă să frapeze, în timp ce marea artă a asimilat plictisul. (...)”



Capela Sf. Benedict din Sumvigt, Altarul și vedere din interior • foto: János Somosi



Plictiseala este un domeniu foarte vast, căci de ea ține, de exemplu, și suferința corporală cu monotonia ei, iar marea artă este dincolo de plictiseală, dincolo de suferința corporală, dar modernul rezolvă chiar și chestiunea durerii fizice cumva din exterior” (Pilinszky, 1972). Această zonă spirituală de care vorbește Pilinszky este prezentă, cu intimitatea ei, în baia publică realizată de Zumthor: „baia noastră publică n-a devenit un tîrg al celor mai noi jocuri în apă, al băilor în care se bea șampanie și al toboganelor colorate, ci se construiește pe experiența abluțiunii, pe relaxarea meditativă în apă...” (Zumthor, 1997), într-o formulare menită să refuze orice fel de dorință de frapare.

Cu refuzul acestei dorințe zgomotoase de a frapa ne putem întâlni și în textul „Nucleul dur al frumosului”, unde spune: „să nu încercăm a induce sentimente cu ajutorul clădirilor, să lăsăm mai degrabă sentimentele să vină la clădiri” (Zumthor, 1991).

Domeniul de dincolo de plictis, amintit de Pilinszky, presupune un fel de monotonie, continuitate, repetiție, interioritate. Specificul unei atari perspective este un mod analitic de gîndire, construcție și interpretare. Modul de lucru și perspectiva acestei gîndiri s-au conturat deja de-a lungul istoriei, ea constă în cunoașterea rezultatelor acestui proces istoric și analiza profundă, respectiv dezvoltarea exactă și plină de răbdare a acestora.

Poate că motivul pentru care alătur conceptului-domeniu al liniștii teritoriul de dincolo de plictiseală este că unul rezultă din celălalt. Condiția interiorității este liniștea; liniștea, analiza adîncă și dezvoltarea exactă, plină de răbdare, au nevoie de liniștea, de o muncă aprofundată și nu zgomot și gălăgie.

Acest lucru este formulat mai concret de Susan Sontag:

„Într-o lume suprapopulată, ...oamenii au oroare de proliferarea continuă a vorbirii și a imaginilor. Și cum scade prestigiul limbii, crește acela al liniștii. (...)”

Perspectiva cu adevărat serioasă privește arta ca mijloc în vederea a ceva, ceva care nu poate fi atins, poate, decât prin renunțarea la artă, judecînd puțin mai pripit, arta este o cale greșită sau, cu cuvintele dadaistului Jaques Vaché, o tîmpenie. Liniștea este ultimul gest al artistului care se rupe de lume: prin liniște acesta se eliberează din sclavia la care îl obligă lumea. (...) Rilke consideră că putem învinge alienarea conștiinței fără să părăsim în totalitate limba. Este suficient să reducem fără milă domeniul și folosirea limbii. Actul deosebit de simplu al numirii cere o pregătire spirituală enormă (chiar opusul «alienării»). Aceasta înseamnă, nici mai mult nici mai puțin, decât purificarea simțurilor și acuzarea lor armonică...” (Sontag, 1971).

După Zumthor, în procesele artistice creatoare, în care se concentrează înspre unitatea rezultatului, omul încearcă iar și iar să atribuie produsului său final o prezență care e specifică obiectelor întîlnite în natură. Din aceasta rezultă metoda lui Zumthor: sarcina, pentru el, nu este neapărat invenția, ci mai degrabă a da un răspuns atent la întrebările fundamentale repetitive, puse din nou și din nou.

În arhitectură, Adolf Loos este acela care propune deja în locul invenției, repetiția și perfecționarea.

„Repetiția este expresia categorială a celui ceva care la greci însemna amintire. Asemănător acelei doctrine care spunea că orice cunoaștere este reamintire, mai noua filosofie va spune că întreaga viață nu este decât repetiție. (...) Repetiția și amintirea sînt aceeași mișcare, doar că direcția lor este opusă, căci acel ceva de care omul își aduce aminte a avut deja loc, așadar el doar repetă ceea ce a fost; în opoziție cu aceasta adevărata repeție își amintește ceea ce va fi” (Kierkegaard, 1843). Sau, am putea spune, repetiția adevărată se bazează pe inconștientul nostru colectiv.

Unul dintre aspectele importante ale viziunii despre construcție a lui Zumthor este că opera arhitecturală „pornește de la lucruri și ajunge din nou la ele”. Problemele apărute pe parcursul proiectării și-au găsit un răspuns laconic în lucrurile concrete. Perspectiva sa se opune aceleia care spune că ideologia precede nașterea obiectelor. „Rafinețurile” artiștilor îi sînt cu totul străine.

Clădirile sale sînt răspunsuri obiective la problemele care se nasc din calitățile locului, ale funcției și ale materialelor.

„...de ce ne ocupăm atît de puțin de concret, de acel ceva care se află în fața ochilor noștri? De ce se încred atît de puțin tinerii artiști în lucrurile fundamentale din care se naște arhitectura: material, structură, suport, pămînt și cer, spații, care pot deveni spații reale, spații ale căror încadrare, apariție prin materiale, adîncime, luminozitate, miros, posibilitate de primire și rezonanță constituie, toate, problemele noastre?” (Zumthor, 1991)

Într-una din scrierile sale, Zumthor îl citează pe P. Handke: „frumusețea este naturală, ea e prezentă în lucrurile lipsite de artificialitate, care sînt încărcate de semne sau mesaje” (Zumthor, 1991).

Această afirmație formulează de o manieră învăluită, dar expresivă, conceptul de „caracter”. În cazul clădirilor lui Zumthor primează într-adevăr caracterul de clădire. Iar după aceea o masă supusă unui ceva pur, îndrăzneț, hotărît, simplu, lapidar, folosirea senzuală a materialelor. Această formare a masei supuse unui ceva este rezultatul dezvoltat, rafinat și perfecționat al legităților materialelor folosite, al calităților și posibilităților locului și construcțiilor care îl înconjoară, al rezonanțelor acestora.



Casa de bătrâni
din Chur,
Detaliu
• foto: János Somosi

Arhitectura să nu își aibă originea într-un gest artistic condus de un supraeu, ea să nu provină dintr-un lucru de o altă natură. La una din conferințele sale (Hallesstein, Elveția, aprilie 1998) Zumthor va spune cu referire la Capela Sf. Benedict ca nu Papa să fie acela care determină spiritul locului, ci mai degrabă materia locului: muntele și pădurea.

Metoda lui nu se bazează pe înțelegerea ideologiilor care dau naștere la clădiri (căci în cazul lui nu se poate vorbi de așa ceva), astfel el, Zumthor, nu îl obligă pe cel care locuiește în clădirile construite de el, sau pe acela care le privește, să fie un laic ignorant, ci construcțiile sale permit apropierea experiențelor oricui de înțelegerea și trăirea lor. El se bazează adesea în arhitectura sa pe propriile experiențe ca spectator, pe sentimentele sale și pe inconștientul său colectiv [sic – n.tr.]. În arhitectura sa are loc ceva asemănător cu ceea ce am putut citi din fragmentul în Susan Sontag, referitor la purificarea simțurilor și la acuzarea armonică.

Budapesta, 3 iulie 2000.

Bibliografie

A+U, februarie 1998.

Arc'1, octombrie 1998.

Janáky, I., *A hely* (Locul), Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 2000/1995.

Kierkegaard, S., *Az ismétlés* (Repetiția), Ictus, Budapest, 1993/1843.

Moravavánszky, A., *Mérték és súly* (Măsură și masă), Arc'1, 1998.

Piliszký, J., *Beszélgetések* (Convorbiri), Magvető, Budapest, 1972.

Sontag, S., *A pusztulás képei. A csönd esztétikája* (Imaginile distrugerii. Estetica liniștii), Európa, Budapest, 1971.

Zumthor, P., *A szépség kemény magva* (Nucleul dur al frumosului), Arc'1, 1998/1991.

Traducere de Alexandru Polgár

Baia termală din Vals (Graubünden), vedere generală • foto: János Somosi



The Balkon Cluj Editors

Why Finland?

Mainly because Finnish arts (and especially the visual arts) attract more and more attention internationally, in Europe and beyond. Finland, a small country at the Northern limit of the continent, seems to have had a particular status even from its first outbursts of national consciousness. Finnish people had to find their specific mark, to define their identity, first of all among their Northern neighbors. The parting from Sweden was long and painful (as any "birth of a nation" is), and even today there still exists, in the depths of the collective memory, a certain duality with regard to this matter. Then again there had to be a search for identity kinship: the Finnish language has searched for its far away origins and for its European relatives, in the same way a person who awakes to consciousness would search for his or her family.

Nature and Kalevala are the first elements around which a philosophy of life and a cultural existence were built. All in the context of a Europe which was in the middle of changes, with peoples who were no longer interested in defining identity but rather on imposing it on their neighbors. Our century's wars have placed Finland somewhere on a border between East and West, a situation mirrored in the South by Romania, sitting between the Balkans and Middle Europe, and also between East and West. And the resemblance between these two nations may go on and on, as proven by some of the materials in this issue of our magazine.

But it was not the historical approach that urged us to dedicate the core of this issue to Finland, it was its spectacular actuality. The Finnish artists have conquered a well deserved place within the important exhibitions organized everywhere nowadays. International video art includes Finnish names which can no longer be ignored, Finnish cinema adds a specific "Nordic light" to all the films signed by its directors, Finnish literature (enjoying strong support from the state) captures the attention of the translators, signaling that there are things happening up there, in a country that ceased already long ago to be a northern periphery.

That's why Finland.

And as things are never happening by themselves, we have to pay gratitude to the editors of the Finnish section of Balkon: Călin Dan, free lance artist and theoretician, and Marketta Seppälä, director of the Finnish Fund for Art Exchange (FRAME) in Helsinki. Also, we are grateful to Maria Rus Bojan, the director of the Sindan Cultural Center, for her support, and to Kati Kivinen, also from FRAME, for her extraordinary readiness in solving all kind of the technical details.

Marketta Seppälä

How Finnish is the Finnish art?

A review in Flash Art a couple of years ago about Pekka Niskanen's video installation "As a Matter of Fat" in the opening exhibition of the new contemporary art museum Kiasma in Helsinki brings a major and topical issue of originality very openly up:

A remote northern nation attempts to establish the perimeters of its own culture, between the wide tides of post-national conceptualism and pleasures of isolationism. A brand new contemporary art museum filled with obligatory works of established foreign stars but also giving indigenous culture suitable representation – perhaps because today's international intellectual fashion loves nothing more than the "local". Niskanen's installation is particularly effective in this context as one of its themes is misinterpretation and isolation.

The story becomes cumulatively more intriguing – while remaining oblique. The project manages to be both familiar – with established genres – while peculiar and highly Finnish, a winning formula which makes one genuinely want to see it again.

But isn't this winning formula (the need to be familiar with established genres while peculiar and highly original) characterized by a set of paradoxes?

If focusing on Finnish art, it is especially interesting to compare the turn of the previous century with the present day because of the many structural parallels between them. Both are periods of great upheaval during which Finns have/are forced to redefine themselves, and not just at the national level.

Finland has through its history been in-between, getting cultural influences from both East and West. The base of "Finnishness" has been built on intermingling of both Eastern European-Baltic and Swedish-Nordic influences.

Regarding the Finnish identity, first real needs to find historical connections and ties of relationship were born in the beginning of the 19th century. Finland was forced into a new political position as the pawn of major power politics and the ceding of Finland to Russia in 1809 was a start of a new era. Until then Finland had been a part of Sweden, but when refusing to join in the continental blockade Sweden lost Finland to Russia, after having ruled it for 600 years.

Finland became now an autonomous Grand Duchy. A new national border was defined with respect to Sweden, and Finland was so considered as a national entity. During the period of Swedish rule the country had only local governing bodies, but now, gradually, it got a central administration, own currency, own postal and custom services, etc.

It was naturally Russia's interest to favor also the development of Finnish culture at the first stage, since it increased the gulf between Finland and its previous mother country. In the process of getting more and more unified both geographically and administratively, it was becoming important to "belong" somewhere.

Since there was a true belief that linguistic relatedness also meant genetic and cultural relatedness, the Finnish language was a central starting point in the efforts to define the Finnish specificity. A major Finnish historian, M.A. Castrén, wrote in 1844 to his friend: "We are not just a lonely 'marshland people' that is torn out from the rest of the world and world history, but we are related with at least one sixth of mankind". Even if he was trying to find relatives from a totally wrong direction, his role as prophet of national identity was important.

During the 19th century it was the most important event for the Finnish self-esteem to "detect" the Hungarians, an old European civilization, as close lingual relatives. The Hungarians themselves, by turn, tried to prove it wrong: it would have been much more noble for them to find common roots even with the Huns and the Turks than with the Nordic barbarians who were told to be drinking seal drippings!

Toward the end of the century the fighting nationalistic feelings even got strengthened due to the deteriorating political position of Finland. The upsurge of Russian nationalism had resulted in the Pan-Slavic movement and Finland's special autonomous position came under continuous attacks. After Russia had become involved in a war with Japan in 1904-1905, the losses caused strong unrest in the country, which in turn was crushed with an iron fist. The strike movement spread also to Finland (General Strike 1905) and there were demands for far-reaching social reforms. The chaos in Russia finally culminated in revolution.

For Finland this turn meant the end of the first period of oppression. The first elections for one-house parliament were held in 1907. At the same time women received the right to vote. The Finnish parliament exploited the confused situation to its advantage, and finally the First World War and the October Revolution put Finland in a position where it was able to make a declaration of independence on 4th of December 1917.

In this historical and political context the arts had an essential role in the birth process of the Finnish nation as a political entity at the turn of the 20th century. Finland needed urgently a national style of art. An old, existing cultural-historical background had to be substituted with a new, artificially invented and rapidly constructed figment of a cultural identity. An artist was considered to be an interpreter of his nation. In the forefront were a group of young artists from different fields – the composer Jean Sibelius and the painter Akseli Gallen-Kallela acting as the main figures. The latter was to visualize this new "primal" Finnish identity and national myth.

But how to establish the perimeters of a "specific" culture, between the wide tides of universally oriented spiritualism and symbolism on the one hand and extremely tumultuous national conditions on the other. In this complex situation, amidst the international influences the Finnish national romanticism managed to find "a winning formula" by the stylistic devices borrowed from the mainstream international style. In fact the end of the century was a time of synthesis of many different trends, rather than a time of new, "specific" experimentation.

The most powerful example in that sense is Akseli Gallen-Kallela's monumental Kalevala art, based on the so-called Karelian movement (after the name of Karelia, an eastern province of Finland at that time, an area where the poems of the national epic Kalevala were collected). In Gallen-Kallela's symbolism new and old were mixed up in a complicate weave with allegories, deep and vague thought, and cosmic visions of the universe. It ended up in a Kalevala folklore-mysticism, in which the national epic Kalevala was now seen as a Holy Book and as a weapon in the fight for independence. It gave Finland its past, a history it could be proud of and made the Finns feel that they ascended close to the world's ancient cultures.

A main event of its time was the Paris World Exhibition in 1900 where Finland wanted to show to the world that it had its own national culture. The Finnish pavilion, designed by three young architects Herman Gesellius, Armas Lindgren and Eiel Saarinen, all in their 30's, was a great success. The frescoes by Gallen-Kallela symbolized through the national epic Kalevala the struggle against Russian oppression. As a result of the world exhibition Finland was recognized as a nation among other nations.

But when Finland had got a new opportunity to present Finnish art in Paris in 1908, eight years after the previous success, great hopes were set on the event becoming a final international breakthrough. Meanwhile, however, art in continental countries has already totally changed. Finnish art was now seen as a snow of the past winter. The criticism was a great disappointment at home, and the exhibition can be considered as an end of one era.

Even if the early 1910's was a very innovative period in Finland, the breakthrough of modernism was however a very slow and erratic process and new ideas did not really get rooted before the end of the second world war.

Really much has happened since the days when a young Finnish student Lars-Gunnar Nordström learned about Picasso, Braque and Gris from black and white books and imagined that the originals must be brilliantly colorful. While saving up money to go to Paris he painted Modernism as he imagined it – with red, green, yellow, black and white. After the war borders opened up and he left for a trip. We can just imagine his astonished disappointment when discovering that the originals were gray! But still today, a colorful concretism is considered as a typical Finnish phenomenon.

Today we are again in the process of changing our identity, though for different reasons this time. Now we should form a new, cosmopolitan, multicultural identity at the same time as trying to define our specific originality.

Facing these dual demands of interaction with the rest of the world, Jyrki Siukonen, has stated self-ironically: “We Finns will never attract any attention or make it out there if we don’t talk about what others are talking about. – Most contemporary installations are interchangeable, mine included: I could send mine to Portugal and some Portuguese artist could send his own installation back in exchange, and nothing, in principle, would change. The discourse wouldn’t change, and neither would the look of the work, or even its price.”

In other words, art is not only reproducible – as Walter Benjamin noted – but it tends to become exchangeable on a large, even global level. And at the same time, as noted in the article in Flash Art, “today’s international intellectual fashion loves nothing more than the “local”!”

After the mid 90’s Finnish art, especially work by the younger generation, has had no difficulties to orient toward the international art scenes. With the information technology even the geographical location doesn’t matter so much any more. More and more often there is no necessity to define an artist coming from Finland by the attribute “Finnish”.

Why, then, do we usually prefer to see an art work in the context of its author’s background? The critic of the New York Times wrote about Eija-Liisa Ahtila’s recent show in New York: “The Finnish video artist Eija-Liisa Ahtila lives up to her Scandinavian origins, and then some!”

Perhaps Eija-Liisa Ahtila’s work – like Gallen-Kallela’s in his time – can be defined as “highly Finnish” because it simply derives from certain ways of looking at things, ways which give a perception of identity not as one uniform thing, but as a nexus towards which various themes converge.

Since the beginning of the 19th century it has many times been proved that kinship of language does not automatically imply genetic or cultural relationship. It is natural and geographical conditions, social institutions (religions, laws etc.) that form cultural phenomena, and even languages. For instance Finnish and Swedish are semantically very close to each other even if they completely differ from each other grammatically. Very similar codes of meaning are due to a long common history and common natural conditions. By social institutions and structures Finland is thus a Nordic country.

Contemporary art cannot be seen as a national project as it was in the turn of the previous century, but there are various characteristics – due to the geographical, historical, and social reasons that we are using on the “subconscious” level of a culture. A huge amount of collective memory – that is not necessarily even recognizable any more – nonetheless controls us. It influences an artist’s choice as well as a viewer’s interpretation.

“We’re so much alike, after all and we seem to share the center’s definitions of both art and quality” says Maria Lind, the curator of the Moderna Museet in Stockholm. When speaking about the margins, she has used the concept of relative peripheries, making a difference from absolute peripheries. The relative peripheries, like Scandinavian countries, “have been regarded as the distant cousin from the countryside, who is allowed to join in the play now and then, when your real buddies are busy with something else. If the cousin’s art hasn’t measured up, it is not thought of as different, with its own traditions and rules, but instead it is considered a pale pastiche of the original. Consequently, the problems of translation haven’t been ascribed to parallel interests or criteria, they are simply interpreted as being of low quality; one is seen as having been located so close to the center that one’s specific character has been overshadowed.”

Like inside centers and peripheries there are centers and peripheries, inside Scandinavia Finland has often placed in the role of a remote cousin from the countryside. Referring to a Cuban critic Gerardo Mosquera, it is true that connections are still going and will go through and around certain power centers, inside a sort of pyramidal structure, where peripheries still stay apart from each other or will be in touch with each other only through the centers, and under their control.

But if thinking about today’s dual parameters we perhaps shouldn’t claim so much the role of a distant cousin. A sort of in-between position seems to provide space for something of what the debates of multiculturalism has called out for: art that grows within specific cultures, where local experiences and global outlooks can coexist and interact, and often for local benefit. It hasn’t been that necessary for us to blindly follow the fashions, and today, when originality and difference are allowed, even wanted for, we can freely enjoy these qualities in order to make new liaisons outside, beyond the national context.

(The Finnish language differs strongly from both western European languages and eastern, Slavic languages. About six thousand years ago an original population, speaking a Finno-Ugrian parent language, was living in a vast area between the Baltic Sea and the Ural Mountains in Russia. After the Slaves had spread to the area and had formed a new dominant population, Finno-Ugrian language got divided into tens of independent languages. Today these Finno-Ugrian peoples, altogether about 20 million, are living on an area from Siberia to the Baltic Sea, from the Arctic Ocean to Central Europe. The Hungarians of 14 million people are the biggest group. Some of the smallest groups have already died out or are about to die. The worst situation has been among those most precarious small groups which have not developed their own literature.)

Mika Hannula

Great Balls of Fire

The seemingly silly but seriously soothing and gripping suspense with and within the performative installations of the Finnish brothers Seppo and Markus Renvall lies in the heart of their project. Once you are lured into their activities, once you have the possibility to experience their shows, the inner depth of the nuances in their work start to unravel. And at that point, most likely, you notice that you have tears in your eyes – with laughter.

But let us start from the first level, the descriptive part. The Renvalls have done over the years a great deal of various type of artwork, both together and separately, but I will focus on a project with which they have been touring extensively in many shows and festivals: the ball show. Basically, the idea of the ball show is extremely simple. The brothers have gathered a number of various sizes of mirror balls, most known from their function in discos around the world. They then place these balls in different formations and parts of the given space of their show.

Thus, we have balls up and down, middle and below, high and low. The second part is the moving images that are both projected from within the balls to the surrounding walls or onto other balls, and there are also films projected from the floor or the ceiling to the surfaces of the balls. The films can be self-made, found or just rented. On top of that, the Renvalls often use DJs playing to the rhythm of the images. It is the sound of the underground coming overground: house, hip hop, drum & base and heavy dub all mixed together.

The result is not a complete cacophony of images since there is a certain shy but straightforward pattern how and why the images are projected. The result is, however, a more than less a mind-blowing experience for the viewer, the audience. Just think about it for a minute. Being in a room filled with mirror balls, objects which you can try to look at but which definitely stare more convincingly back at you. It is an installation which forces you to move, to figure and continuously refigure your position and relation to the space and time.

And now, hopefully, you see what I mean with the huge gap that stands in-between describing the event and experiencing it yourself. At the first level, one easily gets stuck on the tacky level of the ingredients. The impression might be leading to an installation that seeks to be retro and so unbelievably cool. The point is, the Mirror Ball show of the Renvall brothers is anything but lame, superficial or just a pose. Now you are entitled to ask: what is it then that makes it so funny, pleasant and groovy?

Trying to explain this, not even dreaming of trying to convince you about it, is a perfect example of a mission impossible. The substance and the fun of the Renvalls’ project is based on facts which can be stated only very partially.

There is no way to close the gap in-between experience and words. However, it might be slightly possible to analyze the attitudes and strategies behind their projects; feelings which I believe are very important factors in their work.

And these factors are: spontaneity, generosity, chaotic poetry of action and good old aloofness. In other words, the Renvalls possess the courage to trust the moment, to let the course of action to lead them – somewhere. The point is that the rhythm of the activity can be like a rodeo (hi ho silver lets go) or it can be a very melancholic tango – or just ambient buzzes and dizzes out of your home computer.

The best way, I claim, to get closer to these attitudes is to take a short detour. A tour de force which leads us to the origins of contemporary performances, which by then were called “happenings”. Allan Kaprow has been the pioneer in searching to take seriously the attitude and meaning of impermanence. He spelled out the basic tenets of his ideas already over 40 years ago. Still, they carry a whole lot of power with them. These ideas can, in fact, with some brutality be caught in five concepts: indefinite length, real time, social examination, non-repetition and flexibility.

It is all of these ideas that are very crucial and essential to the activities of the Renvalls. True, they are actually repeating the act of the Mirror Ball, but each show is so much based on the given time and space, the environment and atmosphere that it makes no sense of talking about a repetition of a same act as in, lets say, a rockably concert. The main point, and power, of the Renvalls is that so far they have had the energy of really doing site-specific performances. The motivation is rather clear. Neither one of the hyperactive brothers would have the patience of performing the same thing over and over again.

For instance, this spring in Copenhagen the Renvalls wanted to stage the show, the installation and the DJs in the same room. Fortunately, they miscalculated how much stuff they wanted to bring into the white cube. When the installation was ready, they realized that there was no room for the DJs or for the audience. Thus, it was time for, not plan B, but plan M, N and Q. They borrowed for the night an old Mazda, parked it in front of the gallery, and put the DJ sitting on the back seat, turning the front seat forward, laying the turntables on the seats while the speakers were blasting outside. It was a huge success, with people unable to go into the space, but enjoying the installation enormously from outside.

And it is here that we find the core of their show, a path that leads to the idea of generosity. First, the brothers are having a hell of a good time. Of course, it is often stressful to work with



subREAL
Framing.../Cadraje, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, Helsinki, 2000, © subREAL

low budgets and fairly vague frames or concepts, but seeing them in action is pure pleasure. They are enjoying themselves, having a whale of a time. Fun fun fun. This is the first part of the generous attitude that comes across the frozen rivers of miscommunication within art experience.

The second is the nature of their action. They are using and abusing means of expression which are bound to be known and familiar to everyone. The connotations to a disco 2005 Euro-contest is very close, but not quite.

The last but not least ingredient in their spectacle of mirror balls is the technique that they use. It is a collection of materials and equipment which are the hardest to nail on any kind of coolness. In terms of planning and use of materials the Renvalls join into the classical group of trying to use any kind of material that just fits. It is very much low key and lo-fi, definitely not digital or expensive. Very practically Seppo and Markus must patch together at each occasion the stuff, fixing a little here and repairing a little there. The result is a performance which relies on the sympathetic presence of the audience and on its awareness of them taking the risks of doing all the important stuff based on improvisation.

You can call it the righteous vibe or the correct karma, it doesn’t matter. The impossibility of repeating the feature hits home in situations in which the necessary feelings just don’t seem to be, you know, there where they were supposed to be. In other words, because of the characteristics of their projects, the show can be a hell of a laughter or just a collection of painful mistakes. And whether it swings this or that way depends on all participants, very much so on the audience. It is like stand up comedy where we are all part of the act. One thing is sure. When successful, the Renvall brothers are not going to give you as the audience what you expect. It will be something else, something which cannot be known from beforehand.

Leena-Maija Rossi

Picturing “Finnishness”: De/constructing gender, nature and nation

“The Finns were a small nation and still unknown, so it was possible to make up any old stories about them.”¹

Nowadays, a Finnish critic writing about the “Finnish art” may feel s/he is faced with a difficult task. It is no longer possible to talk about Finnishness as something self-evident; as a coherent identity, whose pictorial manifestations could be presented unproblematically. The image of a homogeneous nation that was used for building the young state in the beginning of its

independence, was already cracking at the end of the 20th century. The current changes in Finland and Finnishness are now clearly visible. The increasing presence of non-European immigrants is nowadays a fact of life which has nudged Finland towards a more explicitly multicultural direction. The economic recession and high unemployment of the 1990s did make obvious that no matter how Nordic and democratic a welfare state Finland might be, it is still a class society. It seems to me that the postmodern situation of cultural fragmentation resembles the experience of Finnishness. It simultaneously globalizes and localizes. It makes us sensitive to differences, without necessarily making it possible to place them in any clear and self-evident hierarchy. It is constantly altering the status of the inhabitants of the state called Finland, creating new kinds of power relations and hopefully also new, more open attitudes. In my life as an ethnic Finn and a woman I daily encounter many kinds of boundaries between cultures, classes, generations and genders. And yet, I do not necessarily and always experience these boundaries as barriers, but rather as places and spaces for negotiation. Spaces where we have to pay attention to another.

If Finland is not a homogeneous nation, neither does contemporary Finnishness constitute some pure origin for a pure art that would spring straight from Finnish nature. Art has to be seen as one of the areas in which images of Finnishness have not only been constructed, but also called into question. Media images in no way have exclusive rights to this project of (de)construction. Contemporary art that uses photography seems to be in an interesting position as Finnish identity changes, and as the Finnish nature/culture relationship becomes more complex. In this essay I am deliberately trying to complicate the idea of Finnishness, specifically from the viewpoint of photographic discourse.

The genealogy of Finnish photographic art can be traced to social documentary and nature photography, but also into extreme subjectivism and into conceptual art. It appears, though, that photographs documenting people who in one way or another live “close to nature” still often overrule the conceptual emphasis. It is also interesting that it is precisely this image of Finnishness that has been particularly in demand in the international art field.

Traditionally, for Finns, nature and culture have in no way been arranged as distinct mutual opposites. On the contrary, conceptions of Finnishness and of Finnish culture have specifically been developed along lines that rely on metaphors of nature. In the visual arts we can even identify the starting point for this “naturalification”, literally a naturalization of culture; the Finnish landscape became a legitimate theme for art around the mid-19th century. It was then that the illustrated work *Finland framstäldt i teckningar* (Finland portrayed in drawings, 1845–52), was published, its editor being one of the Finnish national authors, Zachris Topelius. The first work to record Finnish landscapes using photography was I.K. Inha’s *Suomi kuvissa* (Finland in pictures, 1895-96). Topelius’s lasting media impact is probably largely due to the increasingly important bond which linked national feeling to landscape and the cultural image of the landscape. Listen, for instance, to another Finnish poet, Helvi Hämäläinen, who wrote as late as the 1950s:

*“The Finns are nobody’s kith and kin
Finns are born out of the rocks and lakes
they emerge from springs and streams
the stones in the earth are the kin of their bones.”²*

These tropes and images that intertwine nature and culture have survived in almost a startlingly tenacious way in a country where the population has nevertheless become urbanized to a dramatic extent since the 1950s, and which was technologised at a dizzying pace in the late 20th century. The changes that have occurred and are occurring in Finland and in Finnishness prompt the question: what will happen to the images of national identity in the future? Will the traditional emblems of Finnishness (the color combination of blue and white, images of snow-clad forests, white-and-black birch trunks, lush hayfields, lakescapes) become exhausted, or will they acquire new substance? Are there signs whose meanings will simply stubbornly persist?

Do we want to continue to use these tenacious signs as primary channels for the outward communication of “Finnishness,” in art as well as in other forms of culture? Do we want to be eternally saying that we are made of rock and that we make our pictures only out of wood and water? Which “we” is talking here? Or will new meanings arise, in combinations of old signifiers and new signifieds; new meaning relations?

Since the late 1980s many Finnish artists who have used photography as their artistic medium have concentrated on problematising different aspects of identity, instead of just “finding” it. Many of them have been well aware of the cultural and social construction of national identity. Some have even produced pictures which allow their viewers to contemplate not only issues of nationality or ethnicity, but also gender and sexuality, social class, age, and the differences between the generations as factors of identity. I would claim that, in the work of these artists, a conceptual approach which emphasizes the complexity of the production of meaning, has also frequently produced critical and refreshing offshoots from the “authentic,” naturalizing, and somewhat stereotypical recording of the (national) environment and people.

“The country girl on the train would have looked Chinese, if she had not been blond... there were simply no blushing beautiful maidens in Finland, and this can be blamed on Mongol blood or on the climate and hard work.”³

Identity can probably be loosely defined as a lived self-image, the crucial factors being, on the one hand, a sense of belonging, an identification with other people, and, on the other hand,

a differentiation into a self, an individual, a subject with an agency. Sociologist Zygmunt Bauman has written on the construction of identity: “[T]he very experience of being part of a community, whether this be to a geographical area, a language or a tradition, is always an artificial creation springing from a desire to set limits. It is always contested, glossing over some (possibly crucial) differences, while at the same time claiming that other differences (which from an “objective” viewpoint are not very relevant) are important distinguishing factors.”

In modern Finland a lot of hard work has been done on identity, so that Finnishness has been represented and experienced as a Western, democratic, somewhat pro-gender-equality, and homogeneously “white” culture. This last aspiration is interesting in the sense that at the beginning of the 20th century there still existed quite a serious discussion of the “Mongolianness” of Finns, of an easternness that extended to physical features. This notion began to be challenged increasingly when Finland became independent. The idealization of, and urge to identify with the “white race” were reinforced during the 1920s and 1930s. Strangely enough, remains of this ideology are still visible for instance in the realm of commercial imagery.

The formation of “national genders” is a rewarding issue to investigate on the level of representation. For example, among the traditional Finnish gender representations in film and literature have been the wordless, tearless man of the people, the seductive cheerful wanderer, the big-shot landowner, the matron-like farmer’s wife, the masculinized professional woman, the innocent blond shepherdess, and the exoticized “bad woman”... But what about the contemporary imagery? What kind of images of Finnish men, women and the various sexualities have been produced within contemporary art?

During the 1980s, Finnish women artists gained somewhat of a lead over many of their male colleagues in the representation and analysis of gender. Feminist discourses captured the interest of many women artists while alienating many of the men.* In the conceptual feminist “wave” of the latter half of the 1980s, young women artists Eija-Liisa Ahtila and Maria Ruotsala were among the pioneers. This collaborative duo cleared a space in the field of art for other women by outspokenly criticizing the patriarchal conventions of the Finnish artworld. At the same time they reminded their audience of the flimsiness of the Finnish gender equality in many aspects of everyday life. Using appropriated or ultra-posed photographs and sarcastic texts, Ahtila and Ruotsala not only tackled art and media representations of gender, but also intervened in the post-Benjaminian discussions of the originality and aural aspect of art. In the 1990s the collaboration ceased and both artists pursued their separate careers, Ruotsala in the field of narrative film and Ahtila experimenting in connecting the conventions of television, film and video art. Ahtila has lately received international attention with her split-screen installations and stories touching upon issues like sexuality of teenage girls (If 6 was 9), and power politics in heterosexual relationships (Consolation Service). Simultaneously with a strong analytic touch Ahtila has been able to deal with visual and verbal representations of highly intense emotions.

Heli Rekula, Laura Beloff and Merja Puustinen were distinctly 1990s figures, who have each from their own angle and in their own way dealt with cultural methods of subordinating the allegedly “feminine” and the “womanly” along with strategies of subjugation sustained by women themselves. The terrain of interpretation offered by Rekula’s pictures has been the taboo area of female aggression, the intimidation and control of the female body, and also the desire to be subordinate, the urge to self-suppression, that arises in social power relations. Laura Beloff’s artistic production of the 1990s innovatively installed photographs and affixed them to a wide variety of materials. Thematically she frequently approached the problematic of being a woman through images of such everyday “pathologies,” which have come to be thought of as specifically female obsessions: the mania for hygiene/cleaning, the martyrdom of entrapment in housework, and eating disorders.

In her pictures, Merja Puustinen, like Heli Rekula, has used her own body as a powerful sign. She has represented violence directed towards women, but also the malleability of the body and the instability of bodily signifiers of gender. In her photographs she has also created fictional figures from the near future: figures in whom gendered features, traditionally agreed to be signs of male masculinity or female femininity, are either mixed up or exaggerated to the point of being parodied imitations of “naturalness.” Together with her partner Andy Best, Puustinen has been lately working with the computerized imagery, dealing with the racialized and gendered discourses of the cyber-culture.

Ulla Jokisalo’s and Heidi Tikka’s works have succeeded in an important way in building a bridge between photographic representations of suffering and pain, and the bodily experience of the viewer. The disturbingly but esthetically applied system of signs – blood, scissors, stitching, bandages – frequently evokes powerful reactions, both in the viewers of Jokisalo’s pictures and in those who experience Tikka’s installations. Jokisalo’s works have also contained discreetly direct portrayal of the desire between women, which has been quite a rare phenomenon in the Finnish contemporary art. Jokisalo’s pictures visualize a repudiation of the codes of sexual and gender roles, that the heterosexual hegemony imposes on women. Tikka’s installations, which have employed stereo-images, video projections and even such historical devices as the zoetrope, emphasize the way the viewer becomes a part of the installation space, and lead our thoughts to the contingent nature of seeing and to the gendered “language of the body.” In her work Tikka has quite explicitly made references to Freud’s psychoanalytical notions connected to the early childhood and the ways of seeing and identifying. Both Tikka and Jokisalo have succeeded in converting the “womanly” practice of sewing and use of needles into quietly subversive stitches through the fabric of the prevailing order.

Hanne Kiveri and Tiina Knuutila have also approached the issue of desire, questioning the patterns of viewing connected to the dominant supposition of heterosexuality. Their collaborative work, “Life and Death in Venice” combines multimedia and photography and tells a love story between three men and a woman. The story has been photographed in the strongly mythologized and romanticized milieu of Venice, which also brings into the work many intertextual references from film and literature. The simultaneously parodic and serious representations of the male and female characters draw from the problematic of transgenderism or gender-bending, and, again, emphasize the notion of gender as performance, produced through performative acts.

“The peasant youth is clumsy, but you wouldn’t know him once he has spent a few years at school. How the shepherd has changed, when he plays in the orchestra!”²

In the second half of the 1980s, the problematisation of gender – although perhaps not of sexuality – also started to attract male artists’ interest. In the works of some young men who used photography as their means, many different forms of both masculine and feminine maleness came vigorously to the fore. Thus, in these works, being a man was made to appear as a multiple, a continuum, not just as the monolithic other pole of a binary gender system.

Jaanis Kerkis and Kari Soinio were among the first male photographers who set about reassessing the images of men, and unlocking the cultural armour of the hyper-masculine maleness. In the photographic works of both artists, male bodies and male identities were



subREAL Framing.../Cadraje, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabila, Helsinki, 2000, © subREAL

scrutinized and presented as malleable, or as outright unstable, and often containing obvious feminine features. These works can also be read as a parody or avoidance of any kind of phallicism. Both Soinio and Kerkis managed to achieve a self-ironic laughter, or an affectionate smile, at the expense of the cultural production of epic or heroic masculinity. In their early works they cited gender representations of both art history and popular culture; Kerkis flirting with the imagery of pop idols and Soinio striking poses which referred either to some of the “great masters” of Western art history, or to pornographic imagery.

Magnus Scharmanoff has exuberantly interpreted the process of construction leading from puberty to the notion of adult heterosexual maleness. Scharmanoff’s meticulously staged scenes remind the viewers of the endless internalization and construction of gender and sexuality via repetition, copying, citation, and learning from (idealized) models. In his early work Scharmanoff focused on adolescent identity processes. Later on he has photographed a series of anti-heroic, ironic survival portraits of men, and a series of narrative stories telling about a sense of loss connected to some stereotypical male masculinities. Scharmanoff’s latest project “The Sense of Loss” also critically touched upon the idea of highly bipolar gender difference and homosociality connecting men in the conventional patriarchal spheres of our culture.

Pekka Niskanen, Tero Puha and Jussi Sorvari have also in their artworks tackled the problem of the hegemonic hetero-supposition of our culture. In his photoworks combining computerized text and images Pekka Niskanen has presented fictional stories dealing with lives and non-normative sexualities of “real celebrities” like Whoopi Goldberg and Elton John – or rather their media images. In his video work he has also unconventionally portrayed gender and sexual relationships between family members. Tero Puha and Jussi Sorvari have together created an elaborate project titled “The Love and Lust Museum”, containing not only photographs, but also different kinds of commodity products and installations connected to love, lust and beauty. The narrative of the photographs tells the story of two Eastern-European B-movie “starlets”: seeking for a better life in the West. Puha and Sorvari themselves pose in meticulous drag outfits, drawing the viewers’ attention to the excess and grotesque, but simultaneously to a serious question of “normalcy” and the power setting the parameters for “normal”.

“The mainstream in landscape art is traditional and formally clearly bound up with the 19th century. This art is also innocuous and is designed to lull us into dreams rather than to point to the real world and to attempts to understand the way it works.”⁴

In the astonishment I expressed at the beginning of this article at the romanticized linking of national identity with the landscape, I was not in any sense seeking to deny the role of the landscape and nature in art, or their use as a motif in pictures. Rather, I was calling into question the systematic tracing of Finnish culture in its entirety back to some direct link with nature and the landscape, and the way the nature relation is served up as self-evident in the dominant discourses on Finnishness. However, part of the contemporary art that uses photography positively thrusts upon us opportunities to study the possibilities for a new kind of relationship between nature and culture. In the current discussion about representation, people have begun to emphasize the selectiveness of photographic representation, and the related problematic character of its objectivity and “power to bear witness.” Following this kind of thinking, the photograph – including the idealized image of nature – can be understood as an active generator of our concept of the environment, thereby affecting our identities.

In his black-and-white photography Jorma Puranen has for years studied the changes which have been taking place in the Northern landscape of Finnish Lapland. Through his camera Puranen has taken a long hard look at the “civilizing” processes and their costs for the environment. The clearly articulated ecological concern in his photographs tells the viewers not to take the notions of progress and modernization for granted. Nevertheless, Puranen’s sometimes underlined conceptual approach does not – at least not in my reading – have a nostalgic sentimental tinge to it. Rather, the texts that he infiltrates into the images of ravaged landscapes sardonically point to the history of colonial expeditions.

Besides photographing the topography of the male body, Kari Soinio has also presented photographs pondering the role of visual imagery and visual memories in the formation of national identity. His series “National Ladscape” represents out-of-focus, blurred scenes from various parts of Finland, scenic views officially defined as national heritage. Soinio’s works, mounted on convex underlaying and thereby also gaining a spatial and perceptual effect, seem to be asking how little information one needs to recognize these landscapes, which have been imprinted into Finns’ collective political unconscious by countless previous representations.

One often hears that all Finns must have some kind of a relationship with the trees and forests. This relationship is quite complex and multifaceted and its forms vary from keeping the trees as sacred beings and forest the only place where one can feel at peace, to feeling awe and even fear when entering the forest. Sanni Seppo and Ritva Kovalainen have in their large-scale project “Puiden kansa” (People of the Trees) captured something of the rich cluster of cultural beliefs, feelings, traditions, and personal practices connected to the trees and woods. Tone Arstila on her behalf, in the work “The Asylum”, has performed a subtle pictorial bonding between the “Finnish” forests and immigrants who have moved to Finland. She has photographed people coming from different parts of the world, and then “planted” their life-sized photo-portraits into a research forest in which also many of the trees have “foreign roots”. This representational gesture metaphorically complicated the simplifying notions of the relationship with nature being a separating factor between “us” and “them”.

Henrik Duncker and Yrjö Tuunanen collaborated in the early 1990s to represent the transformation taking place in the contemporary Finnish agricultural landscape and community. The farming families and individuals who appear in Duncker and Tuunanen’s pictures inhabit an environment that is obviously permeated by culture. It is a middle-class, and in some cases even a bourgeois environment that is secured by a very high level of technology and living standards. These photographs, some of which are literally taken against a stage backdrop, directly reveal their own composedness and constructedness – and the central role that the figures portrayed in the pictures have played in the photographing process. In Duncker and Tuunanen’s pictures, the boundary that is often so powerfully delineated between object and subject in the photographing situation has been intentionally left in motion, shifting from one side of the camera to the other.

“Nations focus their attention on the strangers that they find in their midst, and who epitomize that same ambivalence which these nations have desperately, albeit with limited success, tried to stifle.”⁷

Finns’ attitudes to those cordoned off as being “not Finnish”, as being “foreigners” extend their influence both to those other peoples who live outside Finland, as well as to those who have joined/ended up in “our” ranks. At its crudest, this is most frequently evident in attitudes to minorities, whose ethnicity, cultural distinctiveness, is emphasized while Finns’ own ethnicity is forgotten.

The immigrants, a major part of whom arrived in Finland during the 1990s, form a highly visible population group in larger towns and cities. In some other cultures which have longer traditions in dealing with immigration, and in cultures which can withstand ambivalence better, these immigrants might gradually begin to be thought of as factors in an extension and re-formulation of the earlier national identity. The Finnish language has not yet found room for new words that manifest

new kinds of Finnishness, and hybrid ethnicities. New, “hyphenated” Finnishnesses, such as Vietnamese-Finn, Somali-Finn, Moroccan-Finn, Palestinian-Finn... are yet to be given names and used in public. So far, mainstream Finnishness has rejected hybrid identities: once a foreigner, always a foreigner has been a painfully lasting notion among ethnic Finns.

Since the late 1990s, many Finnish artists have focused on the notions of ethnicity, otherness and othering. Sanna Sarva has produced a photo-text installation which has been displayed in the public offices dealing with foreigners’ affairs, the focus of the work being on immigrants’ values and feelings. The individuals presented in the work specifically represent those ethnic minorities on whom the most solid prejudices of ethnic Finns are focused; non-European, non-white immigrants. It is not by any accident that the majority of the people portrayed are young, black men – archetypal triggers of white dread. The dignified personal portraits and personal interviews documented in the work may have, nevertheless, well dispelled the sense of the abstract strangeness by individualizing the frightening “other.” The work grows to become an effective political intervention; what is important is that Sarva specifically operates in those places of power where “foreignness” and Finnishness are defined as mutual opposites.

For the Helsinki Cultural Capital year 2000 Marja Pursiainen designed a specific photographic project to be shown in the public transportation. Her piece “Meteläi ja haisee?” (Is Loud and Smelly?), crudely parodies cultural stereotypes and prejudices concerning the groups defined foreign in different European contexts. She has photographed close-ups of nice-looking young people, who in the posters had gotten the text “Is Loud and Smelly?” written upon their faces. The small info-boxes in the posters told the name and the nationality of the person in picture, and either ironically commented on statements by European politicians concerning immigrants, or recorded the amount of immigrants Europe will need to keep its economy running.

Finland was in fact, in its own way, already a multicultural country before the increased (by international scale still minor) influx of immigrants since the early 1990s. The country has long been inhabited by Finnish-speaking “tribes,” who are very different in their cultural habits and spoken dialects. Among other ethnic groups which have for long lived in Finland have been the Swedish-speaking population, the Sámi, the Jewish-Finns, the Tartars, and the Romanies. All of these groups have, in one way or another, influenced the multiplicity of representations of Finnishness, beneath the gloss of apparent homogeneity.

Jorma Puranen and Marja Helander have both used their photographs to intervene in the representation of the Sámi, the indigenous people living in Lapland. Puranen’s production can be read both as a critique of the colonialist objectification of the Sámi, and as a concern about the fate of the of the northern Finnish environment and culture. Puranen has in a very concrete way “returned” ethnographic images of the Sámi people to the Lapp nature by re-photographing historical photographs and drawings (found in European ethnographic museums) in the Northern landscapes. Old photos form new kinds of signs on birch trunks and in snow.

Puranen is a conscious and empathetic outside observer, while Marja Helander works in the intermediate territory between two cultures: Finnish and Sámi. Helander has situated a portrait of herself as a young, modern woman in many of her works, very concretely hovering on the borders between being a Sámi and being Finnish herself; between the experience of past generations and the visions and views of the present moment. One of Helander’s conceptual starting points is the significance of language as a constructor of cultural identity. Having their own language has played a crucial role in Sámi autonomy. Nevertheless, Helander’s works need surprisingly few words to express the difficulties caused by the language at the interface between cultural difference and a sense of identification.

In the future, language spoken by different kinds of Finns may also be the most powerful of all integrating factors for Finnishness, as values, habits, and even physical existence change. Language affects pictures, and pictures affect language. It is no longer possible to demand that Finns, even in broad terms, adapt to fit a single mold. Instead, Finnishness has to be seen as a mutable, open entity whose origin need not be found. Pictures, too, take part, along with their viewers and interpreters in this continuing process.

Notes:

1. Researcher Aira Kemiläinen on the status of Finns among Europeans in the beginning of the 19th century.
2. Excerpt from Hämäläinen’s poem “Suomalaisuku” (Finnish Kin), published in Punainen surupunku (Red Mourning Dress) in 1958.
3. Ethel Brillana Tweed’s impressions on travelling in Finland in 1896, published as “Through Finland in Carts” in 1897.
4. Nevertheless, many male artists and critics took a very supportive stance towards e.g. the eco-feminist discourse.
5. Z. Topelius’ characterisation of Finns in his work “Suomi 19:llä vuosisadalla” (Finland in the 19th Century, Finnish edition in 1893).
6. Anttila, Lauri (1989). “Maisemataide tänään in Maailma ja kuva/ Världen och bilden. JuhlanÄyttelyt, Suomen Taiteilijaseura 125 vuotta 1864–1989. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.
7. Zygmund Bauman, Postmodernin luno, 1996

Kati Kivinen

Art to the people

“The organizers of the Art goes Kapakka festival have a Mission. For ten days they stalk the innocent citizens of Helsinki in order to expose them to art, to mix up their attitudes, to convert worshippers of classical music to the religion of pop, and rockers into fans of opera.” (Helsingin Sanomat 21.8.1997)

Kati Kivinen, 2000

Every August for the last six years, art in its various forms has taken over the restaurants of Helsinki for a period of nearly two weeks. The living rooms of Helsinki’s citizens, namely its bars and cafés, as well as its dance halls and dining rooms, become even more lively and vivid than usual as they are taken over by hundreds of music, theatre, dance and film presentations, together with dozens of visual-art exhibitions. The multicultural urban festival, *Art goes Kapakka*, offers pleasures and delights for every sense, not forgetting taste!

Art goes Kapakka (Art goes bars, in English; *kapakka* means pub in Finnish), which lasts for 12 days and 12 nights, aims to bring art and all kinds of different artists of all ages into the bars, cafés and restaurants where the city’s people usually congregate and celebrate, instead of the museums, concert halls, theatres and galleries, which have more restricted audiences. Participation by city dwellers in these events and happenings has been made very easy by bringing the art to where people spend their time, and by keeping all events free of charge.

The events are actually an official part of the *Helsinki Festival* (Helsingin Juhlaviikot, in Finnish), organized annually at the turn of August and September. The original idea behind the *Helsinki Festival* was to bring all manner of art out of the houses of culture and into the places where people live their normal lives. But this aim has not been achieved all that well, since the festival has in a rather traditional way locked itself behind the closed doors of concert halls, theatres and museums. *Art goes Kapakka* was originally launched as a counter-reaction to the formality of the *Helsinki Festival*. The founders and promoters of *Art goes Kapakka* thought the mother festival lacked the ability to really celebrate and reach people in their normal, everyday settings. That is why its promoters decided to take art to the places where Helsinki’s people usually spend their time.

Visual art squats in Helsinki’s restaurants

One part of the *Art goes Kapakka* programme consists of some thirty visual-art exhibitions around the restaurants of Helsinki’s city centre. In recent years, these exhibitions, now called *Tsiigaa Art goes Kapakka* (*tsiigaa* means ‘take a look’ in Helsinki slang) have gained a more autonomous role from the main festival and have met with a very favourable reception. Both the audience and the artists themselves have found the exhibitions an interesting and refreshing way to present contemporary visual art in very variable exhibition surroundings.

This year, a total of 28 artists, both experienced practitioners and newcomers, took part. Or actually 29 artists, since performance artist Roi Vaara also produced an event score printed on a visiting card, which was distributed around all the restaurants participating in the festival. Vaara’s event scorecards follow the example of the event scores made by Fluxus artists in the 1960s. With his own card, Vaara encourages people to act in a way that comes very naturally to us Finns, especially in bars: *“Get yourself in a very drunken state. – Try to enter a bar.”* After following Vaara’s advice, everybody can work out a happening of their own!

The contents of the *Tsiigaa Art goes Kapakka* exhibition series have not been fettered by any pre-set theme. The selection has always been made with an eye to the people who visit a certain restaurant, and also to the space available. The selection of the artworks presented has in turn been left to the artists themselves. The result is that a variety of attitudes and tastes flourish. The artists participating in the festival have been chosen not with any specific work in mind, but mainly because the curators have found them, their ways of working and their thoughts about art interesting in general. In some cases, the artists have also contacted the organizers or the restaurants themselves, saying they would be interested in this kind of exhibition.

One central aim when deciding whom to invite has also been that the curators have wanted to include both young artists and also artists who are already well established on the Finnish contemporary-art scene. In this way, it has been possible to give young and little-known artists a good opportunity to gain quite large audiences for their exhibitions, while, on the other hand, for older, more-established artists, the event offers a good way of varying their approach to making exhibitions. All the participating artists have been given the use of one restaurant space, either for a more permanent piece or for some sort of performance or happening that takes place several times during the festival.

One advantage that this series of exhibitions has over galleries and museums is that it can quite easily reach an audience that only calls in at galleries and museums very rarely, or perhaps never. The very setting of these exhibitions – bars and cafés – brings many advantages, but also difficulties. Many artists have found it very interesting to mount an exhibition in a space that differs quite considerably from the accustomed art venues, such as spick-and-span gallery spaces.

On the other hand, these multiform spaces, which vary greatly from one to another, sometimes make it quite challenging for the artist and also for the curator to think of how to use them in an innovative way, and how to place the work in question in the space. Frequently, with lots of imagination and also with suggestions that at first seem quite impossible, the artist ends up with a brilliant idea. One of the most innovative works this summer was an installation, *Pain in the Ass* (2000) by Finnish sculptor Kari Cavén. The installation was created using old chairs which were at first broken up and then put together again around a tree in the middle of the yard of a Helsinki pub!

When mounting art exhibitions in restaurants it is important, and at the same time very useful, to take into consideration both the people who usually hang around there, as well as the general atmosphere of the space itself. For example, a young Finnish video artist, Hanna Maria Anttila, spent several days sitting and observing the general atmosphere and the young people in the restaurant that she had chosen for her new video work. After that, she decided to make a video installation with no sound and with plain, stark visual material. Instead of trying to get people’s attention in a crowded, noisy restaurant with a lot of loud voices, Anttila’s video, *Milk* (2000), lured its audience in with small, recurrent gestures, almost as though accidentally. Nevertheless, it is not the aim of *Tsiigaa Art goes Kapakka* to decorate restaurants nicely for two weeks, but rather to bring into the restaurant space, on the one hand, new elements that fit there in a particular way and, on the other, elements that give people something to think about, and perhaps also raise questions in their minds.

Art goes Kapakka tours Europe

In the last three years, the *Art goes Kapakka* festival has also been travelling outside Finland. It started its conquest of Europe in 1997, when a total of 50 Finnish musicians and dancers invaded the pubs and restaurants of Stockholm, for one night. Since then, the festival has also visited several other cities around Europe, many of them this year’s European Cities of Culture, such as Krakow in Poland (1998), Reykjavik in Iceland (1999) and Brussels in Belgium (2000). The latest trip was to Bergen in Norway (2000).

There are already plans for the festival to visit new countries and new cities next year, too. Such places as Tallinn, Estonia, and Rotterdam, the Netherlands, have been mentioned. Exceptionally, *Art goes Kapakka* will return to Helsinki’s restaurants later this year. In December, there will be a special *Art goes Kapakka Receiving* two-day mini festival. This will bring together artists from all the eight European Cities of Culture 2000 to perform together in the pubs of Helsinki.

For further information about *Art goes Kapakka* in English, please visit the website: http://www.artgoeskapakka.fi

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

Kati Kivinen, 2000

explicitly to discourses that have not been heard previously. In “If 6 was 9” (1995), Eija-Liisa Ahtila wanted to give the floor to teen-age girls, at the time a group whose voice was hardly heard at all in Finnish society. Pekka Niskanen’s video works “As a Matter of Fat” (1999) and “A Girl Bathing in the Kitchen Sink” (1999) analyse human relations in an urban environment in the manner of absurd theatre. They tell how identity is always artificial. Bjöm Aho’s video work “Bar Men” (1999) questions the reconstruction of a situation by presenting several different versions of the same scene in a bar. Aho also reorganizes the order of individual images. In this work, a man causing a disturbance in a bar reveals a scarred wound from under his shirt. Aho comments on the topic of memory and the importance of the traumas of the past, pointing out that they always have a private aspect that cannot be passed on to others.

Although the voice of video art could be heard in Finland already at an early stage this was still some ten years before the actual breakthrough of video artists as such. Among the first video artists worldwide was experimenter and visionary Erkki Kurenniemi of Finland, a member of the “Dimensio” group of artists who was the first to use video in an artwork. Although interactive art did not come to the fore until two decades later, Kurenniemi already had something to say about it in the 1970s. According to Hannu Eerikäinen’s draft outline of the history of Finnish video art, an event known as “Intermedia” was held in Helsinki in 1971, presenting not only the achievements of international video art but also a state-of-the-art combination of a video recorder and a computer, Erkki Kurenniemi’s cybernetic DIMI-O, interactively composing and presenting music according to the movements of a dancer. According to this information, this first expression of Finnish video art falls into the history of media art as a presentation of technologies that were still to be introduced. The next major presentation of interactive media art in Finland was not to be held until 1991. For Kurenniemi, video was just one medium among others representing the new technology. In the 1990s he worked as a specialist designer for the Heureka Science Centre in Vantaa, near Helsinki. Before that he had also left an indelible mark on the history of new music in Finland by constructing what in practice was Finland’s first medialab at the Department of Musicology at the University of Helsinki in the 1960s.

Even in the early 1970s the culture of the moving image in Finland did not benefit from the electronic aesthetic of video art. The leftist mainstream of Finnish culture did not recognize the counter-cultural tendency of video art, and the avant-garde tendency of the “Intermedia” event passed unnoticed by the general public. Video culture as a whole was regarded mainly as a capitalist threat, a new international imperialist conspiracy.

Eija-Liisa Ahtila, 2000

The Second Coming of Video Art

The introduction of video art in earnest in Finland took place in the early 1980s, after a ten-year wait. It came together with a new genre of art, the performance, where artists used video cameras to document their work. The career of Marikki Hakola, one of Finland’s best-known video artists began with the documentation of her own work at an land art and performance event.

In addition to the documentary dimension artists wanted to focus on the aesthetic specific of the medium itself and to study its possibilities. There was also an emphasis on the political role of the video as a medium that would question the absolute and unbroken hegemony of the predominant media of the moving image. Its speed and ease were seen as a definite advantage. Hakola’s video installation “Time is Right” (1984) for her graduate exhibition at the Academy of Fine Arts in Helsinki had a prophetic title. It was finally time for video art. Hakola’s “Time...” was not only Finlandss first video installation but also the first scratch work, for an important part of it consisted of a three-minute condensation of an evening’s television program. The

subREAL Framing.../Cadraje, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, Helsinki, 2000, © subREAL



television images are compared to shredded paper, of which a wall was built around the monitor of the piece. Hakola was the first Finnish artist to make video her primary medium and she went on to a career as a video artist. She also gained experience through working as an employee of Sony’s Finnish dealer.

The work bore fruit and by the end of the decade Hakola had virtually become the nation’s official video artist. In most of her works she combines the electronic effects of video with blue-box technology. In “Milena-Distanz” (1991-1992) and its earlier version “Stilleben Milena’s Journey” (1989) the point of departure was Kaija Saariaho’s composition “Stilleben”, which had won first prize in the series for computer music at the Ars Electronica festival in Linz. Her experiments with form resulted in a video-wall version of the work, presented with several monitors. At the level of content, Milena-Distanz particularly emphasizes the difference between the spoken and written word, the problem of communicating from a distance, albeit in a different way than in slightly later video art with its more ascetic effects.

Hakola’s most recent work, “Figure” (2000), marks again a union of video art and media art. This work uses a thermal camera registering the movements of the viewer. An earlier Net piece entitled “Triad HyperDance” addressed the links between dance, the moving image and hypermedia by bringing together artists from three continents for a joint project. Hakola’s career also illustrates the shifting focuses of media-related discussion and debate in Finland. The early stage of exploring the aesthetic and possibilities of video first led to a “multimedia” scene, followed by narrative and interactiveness. Through her recent work, Hakola joined a group of Finnish artists using new digitized media, such as Marita Liulia known for her CD ROM works “Ambitious Bitch” (1996) and “Son of a Bitch” (1999), and Andy Best and Merja Puustinen, authors of numerous Net projects (including “Conversations of Angels”, http://angels.kiasma.fng.fi).

The works of Teemu Mäki with his general critique of consumer capitalism stand out in the early 1990s by virtue of their transgressions. Mäki made videos, photographs, paintings, drawings and performances, often taking the international violence of capitalist society as its theme. In his early performance-based video pieces he would practice violence on his own body. At the very beginning of the 1990s Mäki became a cause célèbre with his famous “cat-killing video”, which aroused animal protection groups, provoked discussion on the moral and ethic aspects of art, and immediately made Mäki a media celebrity even to the point of being featured in a political cartoon in a tabloid. The masters of modern transgression have particularly inspired Teemu Mäki, who makes reference to Beckett, de Sade and Bataille. In many of his works Mäki directly addresses the camera. After the collapse of the Communist Bloc, Mäki has declared – in a post-modern vein – that he represents “the other kind of Communism”.

Towards the end of the 1980s the cultural atmosphere in Finland began to turn from the paths of leftist activism to the hill of postmodernism. At this stage Eija-Liisa Ahtila and Maria Ruotsala combined texts with light and video imagery in their conceptual projects that also presented a challenge with regard to prevailing arts policies. A similar aesthetic and way of thought was to be found in Pekka Niskanen, originally trained as a graphic designer, whose conceptual, poster-like photographic projects figured prominently towards the end of the decade. Niskanen also made video works in the late 1990s

At the turn of the 1980s and 1990s Ahtila and Ruotsala developed conceptual counter-strategies for the field of the visual arts in a variety of way, for example with their video works “The Nature of Things” (1988) and “Plato’s Son” (1991). The latter combined a number of different narrative elements and styles (parodic sci-fi material, interviews, a simple computer-animated image combined with real actors). The combination achieves an eclectic audiovisual total image for a conceptual work with a post-modern feminist message.

From the middle of the 1990s it became Ahtila’s tactic to be able to make both short-film and installation versions of the works. This strategy was begun with a series of three taped works entitled “Me/We, Okay and Gray” (1993), which involved also another media strategy: broadcast on television amidst commercials.

Ahtila’s strategies were most obviously an example for many young artists dealing with audiovisual expression. Even though she has not founded a school of her own, it is hard to imagine that her teaching and instruction at the Department of Space-Time Art of the Fine Arts Academy would not have influenced the field of visual art involved with the moving image. Ahtila was also the curators of the 1997 exhibition “Screen surfaces and narrative spaces”, the first major showing in Finland of works by contemporary artists of the moving image such as Stan Douglas, Pipilotti Risti and Pierre Hueghe.

Production Companies and Subversive Activities

The first production company to be of any real significance for Finnish video art was established in 1993, when Hakola, Moilanen and Raimo Uunila founded Kroma Productions Ltd at Magnusbord in Porvoo, South Finland. A lots of experimental video works produced by Kroma can be found on the company’s homepage and their quality is attested by the number of international awards and prizes won by them.

Ahtila’s production company is Crystal Eye Ltd., founded by Ilppo Pohjola. With a professional background in graphic design and experimental television documentaries, Pohjola became an independent producer-artist when he made the experimental documentary “Daddy and the Muscle Academy” (1991) about “Finland’s internationally best-known artist”. The subject was Tom of Finland (a.k.a. Tuomo Laaksonen) the creator of numerous gay icons, with which he had

Ballkon

works closely with the set designer ms. Minna Soukka, whose idiosyncratic sets create an atmosphere rarely seen in Finnish films. With five animated short movies under her belt, Katarina Lillqvist is preparing for a new film, Kuninkaan peili (The king’s mirror). Lillqvist’s last film Ksenia pietarilainen (Ksenia of St Petersburg) won the Grand prix at Tampere short film festival in 1999.

Documentarists find everyday life

When Anu Kuivalainen made her breakthrough with her documentary film Orpojen joulu (Christmas at Orphanage) in 1994 she was still a student at the Helsinki University of industrial arts. At the time her film introduced the subjective documentary filmmaking style in Finland.

Her film was a deeply personal story about the search for the missing father. Another landmark film in Finnish documentaries is Synti (Sin) by Susanna Helke and Virpi Suutari from 1996. The filmmakers have interviewed several people for their film, which makes the viewer confront both other people’s and his/her own sins.

The film feels similar to the Swedish filmmaker Roy Andersson’s peaceful, almost meditative style. Both Kuivalainen and Helke and Suutari have continued making films in their distinctive yet always original respective styles.

Finns discover the Soviet holocaust

A couple of Finnish documentarists have found the neighboring Russia and its recent history a subject fascinating enough. Kanerva Cederström discovered the Siberian prison camps for her featurelength documentary Trans-Siberia – muistiinpanoja leireiltä (Trans-Siberia – Notes from the Camps). Cederström uses as material Russian writer Andrei Zinyavski’s many letters from the camp, together with another prisoner’s notes about the daily life written on various pieces of clothing. Zinyavski once wrote: “Psychologically life in the camp is like sitting on a long-distance train. The mere movement (of the train) creates an illusion that there is some sense to existing in nothingness.“ Hence, Cederström’s choice to use the journey through Siberia by train as the central metaphor in the film.

A long-time documentarist of the Arctic people, Markku Lehmuskallio combines documentary approach with feature filmmaking in his Seitsemän laulua tundralta (Seven Songs from the Tundra), directed in collaboration with Anastasia Lapsui . Partly a documentary and partly dramatization of the legends of the Siberia-based Nenets, the black & white film depicts nomads living in the ultimate coldness. A human being is the only figure crossing the horizontal line in the landscape blindingly white with snow. The Nenets had their share of confrontotations with the Soviet regime, and the film expresses this very subtly. Lehmuskallio loves long takes, letting the feeling of time show on screen. *

New filmmakers emerging

At this year’s Tampere film festival two breakthroughs were made: Esa Illi’s Apinajuttu (Money Business) won the coveted Risto Jarva prize, which is a prize for the most promising film by a young filmmaker. Illi shows remarkable talent for directing his actors. Illi’s story of old friends in their midthirties gathering together to a friend’s wedding gives his crew a chance to show beautiful timing and ensemble work. Illi’s 55-minute film hints clearly there is a feature filmmaker in him only waiting for a chance to emerge.

A filmmaker exploiting the limits of a short film to the fullest is Maarit Lalli, whose Kovat miehet (A Stone Left Unturned) tells a concise story of a generation clash in a small Finnish farm. The very dry, almost Kaurismäkian humour of the film has already charmed audiences at several festivals.

* As this material goes into printing, we got the following: The Finnish Selection Committee for the Foreign Language Film Academy Award chose Markku Lehmuskallio and Anastasia Lapsui’s Seitsemän laulua tundralta (Seven Songs From The Tundra) as its nominee to enter the competition for an Oscar prize in the category of non-English films.

Kirsi Väkiparta

Welcome to Bitch World

Marita Liulia’s latest CD-Rom work Son of a Bitch explores masculinity at the turn of the millennium

“AFTER SEVERAL YEARS’ immersion in women’s issues I couldn’t help but turn my gaze towards men. While women were fighting for their rights, exploring new areas and rewriting history into herstory, what was happening to men?” the Finnish artist Marita Liulia asks, and

continues: “I lovingly named the CD-Rom *Son of a Bitch*. Our SOB man is a self-assured object of the viewer’s gaze. SOB is a (post)modern, urban, Western male. SOB’s problems may be new, but so are his possibilities. SOB turns his gaze toward the future rather than the past. Thus some old concepts like masculinity have to be reconsidered. What does the notion ‘man’ actually mean? Behind the obvious concepts we find constantly changing meanings.”

Abigail Solomon-Godeau’s statement “Masculinity, however defined, is, like Capitalism, always in crisis. And the real question is how both manage to restructure, refurbish, and resurrect themselves for the next historical turn,” is one of the main messages of Liulia’s work.

SOB is post-feminist theory and men’s studies in practice. But above all it is a powerfully visual work of art. It could be compared to an artist’s book that also has an autobiographical dimension. Also with the work comes a *Marita Liulia Manual*, where she tells her story and shows her work. The manual has a photograph of Liulia captioned: “The Bitch Herself”.

Marita Liulia is a pioneer of multimedia. Her debut CD-Rom *Maire* (1994) was the first work of art published in CD-Rom format in the Nordic countries. *Ambitious Bitch* (1996, 2nd edition 1998) was an entirely different ‘software for girls’: a CD-Rom about women and feminity. *Ambitious Bitch* has received numerous awards, including the Prix Möbius International and the Prix Ars Electronica.

Son of a Bitch uses the QTVR (Quick Time Virtual Reality) format which allows users to move around its rooms in three-dimensional space. The rooms have been created from photographs, and the quality of the graphics is high. The CD-Rom is also completely bilingual (English and French). The language can be switched at any time by pressing a single key, even in mid-sentence. The user is guided by “Esco” , a hybrid navigation tool that combines the function of multimedia and a mobile phone. This fits the bill in Finland, which has the world’s highest number of mobile phone: over half the population has one. We also learn from the CD-Rom that mobile phones are now an essential part of the Western man’s wardrobe. There is a game-like aspect too, with lots of amusing details. My absolute favourite is the truck tool which shifts the image in any direction. At the same time, it beeps and makes a noise like a small boy imitating the sound of a truck.

Son of a Bitch takes us to the virtual apartment of Jack L. Froid, a psychoanalyst and expert on masculinity. The man himself has disappeared without trace, but his humorous, witty and surprising ideas on modern man are waiting for us in the four rooms of the apartment. The apartment becomes the framework around which the narrative is structured.

The first thing we come across is the globes in Dr Froid’s meditation room where a sentinel figure lives – Satan himself. Liulia says that she has unpacked the figure of Satan as it is constructed in Western culture. “At the same time, it is also a fortune-telling program which I seem to do in all my works. In *Ambitious Bitch* the fortune-teller was a witch, here it is Satan.” The figure of Satan in the digital video is contemporary, a standard gay club figure, the latex softie. Satan encourages us to follow him: “Just follow me”. Slight digs at Baudrillard.

In the psychologist’s bedroom, we find several items that take us into the current world of men. ‘The Ideal Male 2000’ is a section that brings together detailed information from women’s magazines about what kind of man women want, to the centimetre. A Western man’s wardrobe reveals that sport and the military have been primary definers of men’s fashion this century. The ‘Fe/male Bodies’ section lets you explore the in(differences) between men and women. Leonardo’s man changes sex constantly. There are a lot of trivia and statistics, behind which, however, is a year of men’s studies and an examination of lots of others related material.

‘Fathers and Sons’ is Dr Froid’s answering machine. You can listen to true stories of men and the infamous psychoanalyst’s analysis. Men tell horrifying tales of their relationship with their fathers. Patrick tells his: “When I think about my father, the first thing I remember is something that I’ve never been able to understand or forgive. When he was mad at me or my mum, he sad I was a son of a bitch and there was no way I could be his son.” Liulia says that: “Men really like to hear these stories and identify with them. Men’s relationships with their fathers have been dealt with very little.”

The third room is the psychologist’s gallery in which every artwork has its own multimedia program. In ‘The Art of Being a Man’, the Bitch Herself gives you advice on how to behave in bed and on communicating with women. ‘The bitchy point of view’ is Liulia’s own favourite: a woman’s view on the art of being a man. Using the pig tool you get to peer into ways that men fail with women in bed. Using the camera tool you can peer behind the mirror at Froid’s and Anna B’s family drama – at the way a man messes up communication with a woman. You then have to grab the gun tool and shoot if you want to go on to see statements by great men, and understand why did what they did: why millions died.

For SOB, Liulia has written a miniature drama, *The Decline of Patriarchy*, in which men from four different generations talk about their relations with their father and with their family. To the old man, men are men and women are women, the whole thing is clear. In the next generation, the changes begin to happen, along with the gradual crumbling of patriarchy. Different generations react to the change in different ways.

In the attic is Dr Froid’s workshop: from the virtual iMac desktop you can read Dr Froid’s life story and theories – assuming that you discover the password. From the computer’s desktop you can also get straight onto the Internet – one of the work’s technical specialities. The work has been constructed so that it can be updated via the Internet from Liulia’s website: www.medeia.com.

Jack L. Froid is an imaginary character. But a complete personal history has been constructed for him in which Marita Liulia is also present as Anna B who falls in love with the psychoanalyst

and had a child with him. The man having dissappeared, Anna B makes the work SOB in his memory. All the material in the rooms is based on Froid’s research. In a way, the story is also a love story with an unhappy ending.

Dr Froid’s theories are absurd parodies that have been read and checked by real psychoanalysts. Froid’s main theory is the Navel Theory. Its main idea is that Sigmund Freud stared too low down, i.e. at the genitalia, and explained too much via them. Jacques Lacan in turn, was focussed too high up, on the mind and language, whereas the truth lies somewhere in between, i.e.at the navel. The navel connects both men and women to their mothers via the umbilical cord. The navel is the same for all, it recognises no gender differences.

Dr Froid only gives lectures in port cities that begin with the same letter as the theme of the lecture. For example , the theme of the Helsinki lecture is Homophobia. In the Dover lecture about Defecation, Froid speaks of men’s birth experience. The video associated with this lecture has of course been filmed in a toilet. For the Fetishism lecture, we see the psychoanalyst fondling a red, woman’s shoe...

M.E.N. Who are they? They are 48% of the population and they need your understanding! Play Jackpot of Male Life and face their reality.

Translated by Mike Garner

SOB’s world premiere was at Helsinki’s Museum of Contemporary Art Kiasma in January 1999.

Jyrki Siukonen

Great Balls of OLO

Would it be possible to make a large scale public sculpture without attributes like “location”, “form”, or “meaning”? As a possible answer to this question I would like to see the individual parts of OLO’s recent work, a series of highly polished steel balls in the Hietalahti area of Helsinki. On these mirror-like surfaces we can see the reflections of all the things of the surrounding world, including ourselves. I wonder if a passer-by will stop in front of one of these balls and meditate on the vanity of the world, a bit in the same way as the medieval mystic Julian of Norwich did. In one of her spiritual visions she was shown a small object, like a hazelnut on the palm of her hand, but perfectly round like a ball. Julian looked at it and wondered what it could be. Then she was given the answer: “It is all that was ever created”.

In order to understand the objective of OLO’s work we have to first see it against the local tradition of making polished pieces of art. In Finland, the idea of a highly polished modernist sculpture was a post-war novelty. Only few people in the whole country had heard about Brancusi’s bronzes before the WWII, and immediately after the war his work remained probably even more shrouded in obscurity. It was only after the obligatory period of erecting numerous gloomy war memorials that a new generation of Finnish sculptors had a chance to travel and study abroad. One of the souvenirs from the Venice Biennials of the early 1960s was the concept of polished metal.

But the adoption of new working methods was not the same as following new international ideas, on the contrary. As polished steel became popular the context remained sufficiently homegrown. The works with mirror-finished stainless steel surfaces were used not as signs of a high-tech culture but as symbols of something typically Finnish: water. Sculptors like Eero Hiironen (born 1938) have gone to great lengths to transform the sterile material into a representation of something clean, shiny, and pure; he claims the nearby lake of is homeplace to be his best source of inspiration.

OLO’s work has of course a different point of view, or, to be more precise, a multitude of different viewpoints. As a public monument it separates itself from the Finnish sculptural tradition in two radical ways: first by ignoring the nature (reference so endeared by Finnish modernists), secondly by not-being in any particular place. The tens of polished steel balls (in various sizes) are scattered around a large area in the old harbour district of Hietaniemi. It is difficult for a passer-by walking at the waterfront to know which ball is the first and which one is the last. Where does the work begin and where does it end. Soon the passer-by understands that if only the total number of the balls constitutes the “work”, then it is an utter impossibility to see the whole from any given point. The work has no form, only a formula.

OLO’s concept is simple. Each minimalistic metal ball is a work in itself, yet meaningless if taken alone. It is only when we start to notice the network of these reflecting surfaces that the work begins to make sense. If the modernistic tradition used the reflection as a straightforward reference to nature, then we could say that OLO’s work is reflecting the urban environment in a rather ambiguous way. Instead of one reflection and one interpretation, OLO offers us an inexact multitude of reflections with equally many ways of (mis)understanding it all.

One of the few facts about OLO’s work is that it is located in a city, constantly mirroring it. But which image on the balls is the right one, where is the centerpoint of all this? Evidently, these

are wrong questions. The work is actually very much like the world described in the writings of the Baroque philosopher Leibniz. A monadic world, where every single substance represents the universe from its own point of view. The monadic universe is constantly changing and has no centerpoint. Instead of a stabile image Leibniz describes it as a city multiplied by its perspectives, or, if you prefer a nature reference after all, as an endless garden.

The balls of OLO, certainly their most successful work so far, can be read also through the name of the artistic team itself. The Finnish word olo can be translated by existence. But not just any existence; olo indicates a certain way of existing, a certain way of being-in-the-world. But olo can also be the state of things: just about anything or everything as it is. A perfect concept for a public work.

Susanna Pettersson

The Nostalgia of the Future

The architect Matti Suuronen’s plastic house was to be the trademark of the new space age and of trendy neo-nomads.

I REMEMBER A FRIEND of the family at the beginning of the 1970s telling us about an unbelievable car accident. He had driven into a UFO, the result being that the pajatso slot machine inside the UFO was broken and money poured out onto the floor. Later, on a trip to the sommer cottage, I imagined I had seen a flying saucer-shaped building in the forest. In some vague way, the story and my own experience gave weight to each other.

Thirty years later, in his film *Futuro – A New Stance for Tomorrow*, The Finnish filmmaker Mika Taanila has resurrected the architect Matti Suuronen’s plastic house. The painstaking research and script writing (in collaboration with Marko Home) took a couple of years, and the result , apart from the film, is files and files of anecdotes about the various phases of existence of the Futuro house.

The Futuro, launched in 1968, symbolised faith in the future and in technological development, and soon acquired a considerable international following. The round plastic house was to be the trademark of the new space age of trendy neo-nomads. It was licensed to 24 countries, and even South Africa. The Futuro story began with a ski lodge designed for difficult terrain. The basic Futuro design emerged out of this ski lodge, and was modifiable, with minor alterations, for numerous purposes: examples include a leisure dwelling, hotel and petrol station. The elements were light and the construction work was easy. Ready-built Futuro houses were transported from one place to another by helicopter. In the USA, people even believed that, once the Vietnam War ended, there would be more than enough helicopters to do the job.

The speakers in the film seem to be Futuro eccentrics, those who believed in the dream. For example, a man who bought a Futuro as a summer cottage describes the building like a person. He blesses it with various names, and ends up comparing the house to a womb. His voice radiates the enthusiasm for new technology of some decades back.

Slotted in between the interviews are Futuro newspaper cuttings, headlines, snatches of cine film and photographs, which create an extraordinary collage of bright colours, big sunglasses, flared trousers, and belief in utopia and the future. The music of Ektroverde plays in the background, appropriately odd, quavery and electronic to hover alongside the visual material. Taanila’s skill is evident in his ability to rhythmically interleave traditional interviews with archive material, so that the end result can be viewed both as a documentary that does justice to its subject and as an independent work of film.

In terms of its content, one of the highpoints of the film is the German artist Charles Wilp’s Futuro fantasy about the house as a fountain of creativity. He set up, on his roof, the residential Futuro house that he received as a gift, and moved his studio there. The artist’s studio was visited by the likes of Andy Warhol, Claes Oldenburg, the Kuwaiti royal family and Christo (who also wrapped the house as *Wrapped Living Space*, 1971), before the local facade committee had its way and the Futuro was taken down from the roof in 1990.

The half-hour film is a visually interesting and totally absurd true story about the way a local invention can expand to become a global fashion phenomenon. The stylishly begun success story ended in 1973, when the oil crisis put an end to Futuro’s future. The price of plastic shot sky high and it become unfeasibly expensive to produce the house. The flying saucer fell among the ranks of curiosities in architectural history, but Taanila’s film has given Futuro a chance to fly again.

Translated by Michael Garner

subReal

Interviewing the Cities

A sequel to the projects "The Art History Archive" and "Serving Art", "Interviewing The Cities" aims at documenting private histories and relating them to cultural memorabilia (museums, monuments, architectural and natural sites).

The project is structured in three themes; uses black & white photography as its main medium; and consists of explorations of places and interaction with people at various locations. The result is meant to become a subjective witness to certain ways of building private and collective memory, of defining human identities and the way they relate to institutional representations of power politics.

The fulfillment of the project depends on the support of local art communities and institutions. Steps:

1. "Re-enacting..." A series of double portraits of the local "visual communities" (artists, curators, critics, collectors, architects, etc.). Using the semiotic filter of technical photography, "Re-enacting..." recycles the knowledge from the "Serving Art" series as a procedure for documenting the place of the human factor within the art mechanisms.

2. "Framing..." An exploration of urbanism, as manifest in the historical development of representational buildings, cityscapes, parks etc. And a visual research on the relation between nature and city through landscape design. Inspired by the clichés of institutional tourism, the series is illustrating the connections between architecture/natural habitat and Power.

3. "Listening to Sculpture" A thread based on the ambiguous function public monuments fill in the process of building urban mentalities. Generating referential energies ignored by the city dwellers at the level of consciousness, monuments are pivotal in the development of urbanistic discourse – both on the aesthetic and the ideological levels.

"Interviewing The Cities" took shape in the mid 90s in Berlin, at Künstlerhaus Bethanien; was continued in 1997–1998 at the Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. It was developed in: Vienna, with the support of Kulturkontakt; Amsterdam, through the financing of Stichting De Appel; Helsinki (through a residency from the Nordic Institute for Contemporary Art). The outcome of the project will be a series of publications in different formats (book, web site, CD ROM).

subREAL

Listening to Statues/Acultind sculptura, fotografie alb-negru, suport hirtie, dimensiune variabilă, Helsinki, 2000, © subREAL



NÎMES

REBECCA HORN
Carre d'art, musée d'art
contemporain
7 octombrie – 21 ianuarie

PARIS

L'ART DANS LE MONDE 2000
Pont Alexandre III.
8 septembrie – 8 noiembrie

**PRODIGE - une nouvelle
generation d'artistes en France**
Espace Paul Ricard
19 octombrie – 24 noiembrie

**REGARD D'UN SIECLE: LES MOTS.
L'IMAGE ET L'ÉVENEMENT**
Centre Pompidou
13 septembrie – 4 decembrie

VOILA

Arcmusée D'Art modern de la ville
de Paris
7 iunie - 29 octombrie

2 BIENNALE DE DESIGN
Saint-Étienne
7-15 octombrie

**LES BONS GENIES
DE LA VIE DOMESTIQUE**
Centre Pompidou
11 octombrie – 15 ianuarie 2001

Germania

BERLIN

JEFF KOONS
DeutscheGuggenheim Berlin
2 octombrie - 14 ianuarie 2001

**SAMIZDAT. ALTERNATIVE KULTUR
IN ZENTRAL - UND OSTEUROPA -
DIE 60ER BIS 80ER JAHRE**
Akademie der Kunst
10 septembrie – 29 octombrie

BERLIN

**TRANSFERATU. Proiecte: Olimpiu
Bandalac, Matei Bejanaru, Alexandru
Patacis, Patricia Teodorescu, Sandor
Bartha, Mircea Cantor, Rostopasca:
Videogramme: Ion Grigorescu,
Marilena Preda Sânc, Alexandru
Antik, Gaspar Csongor & Neil
Coltofeanu, Dan Mihălțeanu**
ifa -Galeria Berlin
26 octombrie – 7 ianuarie

BONN

ifa-Galerie Bonn
23 ianuarie – 25 martie 2001

DESSAU

**KUNST UND TECHNOLOGIE -
EINE NEUE EINHEIT:
BAUHAUS 1923-1932**
Bauhaus Dessau Stiftung
10 august – 23 octombrie

HAMBURG

REMBRANDT? NICHT REMBRANDT?
Hamburger Kunstthalle
15 octombrie – 21 ianuarie 2001

HANNOVER

**ALLER ANFANG IST MERZ:
VON KURT SCHWINTERS BIS HEUTE**
Sprengel museum
20 august - 5 noiembrie

**GERHARD MERZ: ART AT THE
FEIGHT DEPOT**
Hannover EXPO 2000
1 iunie - 31 octombrie

KÖLN

ART COLOGNE
Köln Messe
5-12 noiembrie

MÜNCHEN

TONY CRAGG
Galerie Bernd Kluser
8 septembrie – 11 noiembrie

**DIE WAHREN GESCHICHTEN
DER SOPHIE CALLE**
Haus der Kunst
26 august – 12 noiembrie

RICHARD SERRA
Aktionsforum Praterinsel
29 septembrie – 19 noiembrie

STUTTGART
**10 JAHRE AKADEMIE
SCHLOSS SOLITUDE**
Staatsgalerie Stuttgart
30 septembrie – 19 noiembrie

Italia

VENETIA

**7. MOSTRA INTERNAZIONALE
DI ARCHITETTURA**
Giardini di Castello e Arsenale
18 iunie – 29 octombrie

Marea Britanie

LONDRA

APOCALYPSE
Royal Academy
23 septembrie – 15 decembrie

PERFORMING BODIES
Tate Gallery
2-23 octombrie

Tate Modern presents four evenings of film and video projections by artists working in the arena of performance. Each programme juxtaposes art film classics with contemporary works.
Artists include Yoko Ono, Derek Jarman, Laurie Anderson, Gilbert and George, Sam Taylor-Wood, Sarah Lucas, Yves Klein and Joseph Beuys.

Rusia

SANKT PETERSBURG
IMPRESIONISMUL RUSESC
Muzeul de Stat
20 iulie-10 noiembrie

Ungaria

BUDAPESTA
JOSEPH BEUYS
- serie de manifestări
Műcsarnok, Budapest
25 octombrie – 29 octombrie

EXPOZIȚIE DE ARTĂ MEXICANĂ
Ludwig Múzeum Budapest
4 octombrie – 4 noiembrie

ILUZIILE PARADISULUI
Ludwig Múzeum Budapest
21 septembrie – 26 noiembrie

**ALEXANDER BRENNER & BARBARA
SCHURZ. INES DOUJAC.
ELKE KRYSZTUFK. ULRIKE
LEIBACHER. KLAUS PAMMINGER -
D'ONT LET IN. D'ONT LET IT YOU**
Galeria Knoll, Budapest
14 septembrie – 11 noiembrie

USA

BOSTON
**REMBRANDT CREATES
REMBRANDT: ART AND AMBITION
IN LEIDEN**
1629-1631, Isabella Stewart
Gardner Museum
23 septembrie – 7 ianuarie 2001

CHICAGO

FOCUS: STAN DOUGLAS
Art Institute of Chicago
22 septembrie – 19 decembrie

LOS ANGELES

**MEDI(T)ATIONS: ADRIAN PIPER'S
videos, installations, performances,
and soundworks**
Museum of Contemporary Art
6 august – 5 noiembrie

NEW YORK

OPEN ENDS
The Museum of Modern Art
28 septembrie - 30 ianuarie 2001

Open Ends, the final cycle of the MoMa 2000 exhibitions, explores the period from 1960 to the present, an era that has seen unprecedented cross-pollination among traditional and new artistic mediums. On view throughout the Museum are an especially varied range of objects, images, and room-sized installations, including masterworks by some of the most influential artists of the past forty years, along with an impressive number of acquired works by emerging artists. Open Ends includes eleven distinct exhibitions and ten large-scale works and installations that examine key themes and lines of affinity that have define contemporary art and artists.

**HIP HOP NATION: ROOTS, RHYMES,
AND RAGE**
Brooklyn Museum of Art, Brooklyn NY
22 septembrie – 31 decembrie

THE EMBODIED IMAGE
Metropolitan Museum of Art
15 septembrie – 7 ianuarie

BARBARA KRUGER
Whitney Museum
13 iulie – 22 octombrie

JOSEPH KOSUTH
Sean Kelly Gallery
octombrie – noiembrie

SAN DIEGO, CA
**ULTRABAROQUE: ASPECTS
OF POST-LATIN AMERICAN ART**
Museum of Contemporary Art,
La Jolla
24 septembrie-7 ianuarie 2001

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@idea.dntcj.ro; fax: 064-431661; sau adresa: IDEA Design & Print Cluj Str. Paris 5-7 3400 Cluj-Napoca

THE MISTAKE

MISTAKE
Narațiunii despre greșală

Studio-ul de Artă Contemporană PROTOKOLL din Cluj, pregătește o expoziție intitulată **MISTAKE - NARAȚIUNI DESPRE GREȘALĂ**, cu obiectele creațiilor, documentele, textele, și obiectelor provenite din domeniul artei plastice, muzicii, cercetării științifice, filozofiei, tehnologiei, mediilor și a vieții cotidiene.

În viațurile noastre secolu de narațiuni despre **ERORILE** noastre a imaginație și despre relațiile vieții psihice, a legăturilor personale și despre cunoștințele noastre actuale, de moment despre viață și timp.

În măsura în care doriți să participați la această expoziție despre **ERORILE** așteptăm încredințarea dumneavoastră la adresa de mai jos:

Adresa: Str. Paris 5-7 Cluj Napoca

Lucrările vor fi selectate de un juriu internațional.

THE MISTAKE
stories about mistakes

The PROTOKOLL contemporary art studio announces an exhibition of artworks, documents, texts, and everyday objects, representing the fine arts, music, scientific research, technology, philosophy, media, and daily life.

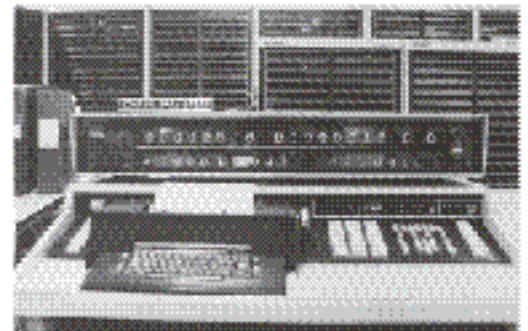
Through hundreds of stories about mistakes, the exhibition is designed to provide a view of our present knowledge about everyday relationships and human interaction, an image of general knowledge concerning being and time.

Works were selected for exhibition by a jury comprising representatives of various opposite disciplines.

stories about mistakes

studio **PROTOKOLL**

Str. Târnavei nr.4
CLUJ-NAPOCA
TEL/FAX +4064 431661
EMAIL: balkon@idea.dntcj.ro



TENDINȚĂ FIREASCĂ



OCTOGON
ARHITECTURĂ & DESIGN

OCTOGON ARHITECTURĂ & DESIGN
Str. Ghe. Șincai 15, bl. 5A, sc. 1, Et.3, Ap. 10
Tel/Fax: (401)330 70 63
e-mail: octogon@postart.net