

# I D E A

artă + societate / arts + society

#26, 2007 20 RON / 11 €, 14 USD



Aspirațiile celor care ar vrea să izoleze arta de lumea socială sînt asemănătoare cu cele ale porumbelului lui Kant ce-și imagina că, odată scăpat de forța de freare a aerului, ar putea zbura cu mult mai liber. Dacă istoria ultimilor cincizeci de ani ai artei ne învață ceva, atunci cu siguranță că ea ne spune că o artă detașată de lumea socială e liberă să meargă unde vrea, numai că nu are unde să meargă. (Victor Burdin)

The aspirations of those who would isolate art from the social world are analogous to those of Kant's dove which dreamed of how much freer its flight could be if only were released from the resistance of the air. If we are to learn any lesson from the history of the past fifty years of art, it is surely that an art unattached to the social world is free to go anywhere but that it has nowhere to go. (Victor Burdin)



Academy. Learning from the Museum, Van Abbemuseum, Eindhoven, 15 September – 26 November 2006, project: yourspace, Charles Esche, Kerstin Niemann and Mårten Spångberg  
in collaboration with Marissa van Mourik and Rachida Post

<i>arhiva</i>	5	Auctorialitate multiplă MULTIPLE AUTHORSHIP Boris Groys	+ 109	Realul – la proba imaginii. Urme ale memoriei și ale artei THE IMAGE AS A PROOF OF THE REAL. TRACES OF ART AND MEMORY Eveline Pinto
	12	Ce este un curator? WHAT IS A CURATOR? Claire Bishop	120	Branly: un nou Luna Park era oare necesar? BRANLY: A NEW LUNA PARK WAS IT NECESSARY? Françoise Choay
<i>galerie</i>	22	Szilárd Miklós: Arta vointei SCIENCE OF THE WILL	126	Voioasa afișare a ordinii naturale THE JOYOUS DISPLAY OF NATURAL ORDER Alexandru Bălășescu
<i>scena</i>	44	„A asigura hegemonia asupra simbolicului și imaginariului din cultura critică“ Interviu cu Marius Babias realizat de Timotei Nădășan “ENSURING HEGEMONY OVER CRITICAL CULTURE SYMBOLIC AND IMAGINARY” Interview with Marius Babias Realized by Timotei Nădășan	verso: <i>bildung</i>	131 Unu-doi, tranzitie ONE-TWO, TRANSITION Oliver Ressler, Dario Azzellini – Ovidiu Țichindeleanu
	50	U3 – Trienala de Artă Contemporană Slovenă. O discuție cu Jurij Krpan U3 – THE TRIENNIAL OF SLOVENE CONTEMPORARY ART. A Conversation with Jurij Krpan Alexandru Polgár	155	N-ai de ce să mergi la școli înalte YOU DON'T HAVE TO GO TO COLLEGE Mousa Marouf – Adrian T. Sîrbu
	63	Tranzitie TRANZITION Attila Tordai-S.		
	69	Moscova între potentialități economice și artistice Despre cea de-a doua Bienală de Artă Contemporană de la Moscova MOSCOW BETWEEN ECONOMIC AND ARTISTIC POTENTIALITIES On the 2nd Moscow Biennial of Contemporary Art Dóra Hegyi		
	79	Apropierea de spații goale subiective THE APPROACH TO EMPTY SUBJECTIVE SPACES Roland Schöny		
	84	Înțențiile <i>SUMMIT</i> -ului Interviu realizat de Raluca Voinea cu Irit Rogoff și Florian Schneider INTENTIONS OF <i>SUMMIT</i> Interview Realized by Raluca Voinea with Irit Rogoff and Florian Schneider		
	89	Kunstraum de la Universitatea Lüneburg KUNSTRAUM OF LÜNEBURG UNIVERSITY Bettina Steinbrücke, Ulf Wuggenig		
	95	Concentraționar, concreționar, Re (o ambuscadă artistică) CONCENTRATION, CONCRETION, RE (An Artistic Ambush) Bogdan Ghiu		
<i>insert</i>	106	Spațiu transferat TRANSFERRED SPACE Chus Martínez Little Warsaw: My Domain – Your Space		

IDEA artă + societate / IDEA arts + society  
Cluj, #26, 2007 / Cluj, Romania, issue #26, 2007

Editată de / Edited by:  
IDEA Design & Print Cluj și Fundația IDEA  
Str. Dorobanțiilor, 12, 400117 Cluj-Napoca  
Tel.: 0264-594634; 431661  
Fax: 0264-431603

Redactor-șef / Editor-in-chief: TIMOTEI NĂDĂSAN  
e-mail: ideamagazine@gmail.com

Redactori / Editors:  
ALEX. CISTELECAN  
CIPRIAN MIHALI  
CIPRIAN MURESAN  
ADRIAN T. SIRBU  
ANDREI STATE  
ATTILA TORDAI-S.

Redactori asociați / Contributing Editors:  
MARIUS BABIAS  
AMI BARAK  
COSMIN COSTINAS  
DAN PERJOVSCHI  
ALEXANDRU POLGÁR  
OVIDIU TICHINDELEANU

Colaboratori permanenti / Special Contributors:  
AUREL CODOBAN  
BOGDAN GHIIU  
G. M. TAMÁS

Concepție grafică / Graphic design:  
TIMOTEI NĂDĂSAN

Asistent design / Assistant designer:  
LENKE JANITSEK

Corector / Proof reading:  
VIRGIL LEON

Web-site:  
CIPRIAN MURESAN

IDEA artă + societate este parte a proiectului editorial documenta 12 magazines.  
IDEA arts + society is a contributor to *documenta 12 magazines*.

#### DOCUMENTA MAGAZINES



Textele publicate în această revistă nu reflectă neapărat punctul de vedere al redactiei.

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

Toate articolele a căror sursă nu este menționată constituie portofoliul revistei IDEA artă + societate Cluj.

Difuzare / Distribution:  
NOI Distrubuție, București  
Tel./Fax: 021 222 8984  
021 222 7998

Comenzi și abonamente / Orders and subscriptions:

[www.ideamagazine.ro](http://www.ideamagazine.ro)

Tel.: 0264-431603; 0264-431661  
0264-594634

ISSN 1583-8293

Tipar / Printing:  
Idea Design & Print, Cluj

## Auctorialitate multiplă

Boris Groys

Poate că nu există moarte aşa cum o ştim noi.

Doar documente care ajung pe mâna altcuiva.

Don DeLillo, *White Noise* [Zgomot alb]

Multă vreme, funcția socială a expoziției a fost ferm determinată: artistul producea lucrări de artă, apoi aceste lucrări de artă erau fie selectate și expuse de curatorul unei expoziții, fie respinse. Artistul era considerat un autor independent. În schimb, curatorul expoziției era cineva care media între autor și public, dar fără a fi el însuși autor. Astfel, rolurile corespunzătoare, cel al artistului și cel al curătorului, erau impede diferențiate: artistul se ocupa cu creația, curătorul cu selecția. Curătorul putea alege doar din stocul de lucrări pe care le produsese deja diversi artiști. Aceasta însemna că cea considerată a fi principală era creația; selecția era secundară. Prin urmare, conflictul inevitabil dintre artist și curător era privit și tratat ca un conflict între auctorialitate și mediere, între individ și instituție, între principal și secundar. Cu toate acestea, acea epocă a luat astăzi sfîrșit pentru totdeauna. Raportul dintre artist și curător s-a schimbat fundamental. Cu toate că acest lucru nu-a soluționat vechile conflicte, ele au luat o formă cu totul diferită.

E ușor de stabilit de ce anume s-a schimbat această situație: arta e definită astăzi de identitatea dintre creație și selecție. Cel puțin de la Duchamp încoace, situația e de așa natură încât faptul de a selecta o lucrare de artă e același lucru cu a crea o lucrare de artă. Aceasta nu înseamnă, desigur, că, începând de atunci, orice artă a devenit artă de tip ready-made. Dar înseamnă totuși că actul selecției a ajuns să întruchipeze actul de creație: de atunci, a produce un obiect nu mai e suficient pentru ca acela care l-a produs să fie considerat artist. Cel care a produs obiectul trebuie să-l și selecțeze și să-l declare lucrare de artă. În consecință, de la Duchamp încoace, nu mai există nicio diferență între obiectul produs de artist și cel produs de altcineva – ambele trebuie să fie selectate pentru a fi considerate lucrări de artă. Astăzi, autorul e cineva care selectează, care autorizează. De la Duchamp încoace, autorul a devenit curător. Artistul e, în primul rînd, propriul său curător, pentru că se selectează pe sine. Si îl selectează și pe alții: alte obiecte, alți artiști. Cel puțin începând cu anii 1960, artiștii creează instalații, pentru a-și prezenta practicile personale de selecție. În orice caz, instalatiile nu sunt altceva decât expoziții curătoriate

BORIS GROYS este profesor de teoria artei, filosofie și teorie a mediilor la Hochschule für Gestaltung din Karlsruhe, Germania. Membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, autor de expoziții și eseuri cinematografice.

#### MULTIPLE AUTHORSHIP

Boris Groys

*Maybe there is no death as we know it.*

*Just documents changing hands.*

Don DeLillo, *White Noise*

For a long time the social function of the exhibition was firmly fixed: the artist produced artworks, then these artworks were either selected and exhibited by the curator of an exhibition or rejected. The artist was considered an autonomous author. The cura tor of the exhibition, by contrast, was someone who mediated between the author and the public but was not an author himself. Thus the respective roles of artist and cura tor were clearly distinct: the artist was concerned with creation; the cura tor, with selection. The cura tor could only choose from the store of works that various artists have already produced.

That meant that creation was considered primary; selection, secondary. Accordingly, the inevitable conflict between artist and cura tor was seen and treated as a conflict between authorship and mediation, between individual and institution, between primary and secondary. Now, however, that era is definitively over. The relationship between artist and cura tor has changed fundamentally. Although this did not resolve the old conflicts, they took on a completely different form.

It is simple to state why this situation changed: art today is defined by an identity between creation and selection. At least since Duchamp it has been the case that selecting an artwork is the same as creating an artwork. That, of course, does not mean that all art since then has become ready-made art. It does, however, mean that the creative act has become the act of selection: since that time producing an object is no longer sufficient for its producer to be considered an artist. One must also select the object one has made oneself and declare it an artwork. Accordingly, since Duchamp there has no longer been any difference between an object one produces oneself and one produced by someone else – both have to be selected in order to be considered artworks. Today an author is someone who selects, who authorizes. Since Duchamp the author has become a cura tor.

BORIS GROYS is Professor for the Theory of Art, Philosophy and Media Theory at the Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, Germany. Member of the International Association of Art Critics and author of exhibitions and cinematographical essays.

Boris Groys, „Multiple Authorship”, text preluat din volumul Barbara Vanderlinden și Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials* [Deceniu Manifesta: Dezbateri despre expoziții și bienele contemporane], Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, pp. 93–99, cu amabilita autorizare a autorului.

Boris Groys, „Multiple Authorship”, was published in Barbara Vanderlinden and Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, pp. 93–99. This text is republished here with the kind permission of the author.

de artiști, în care obiecte produse de alții pot fi – și sănătă – reprezentate în exact aceeași măsură ca și obiectele produse de artist. Prin urmare, și curatorii sănătă eliberați de obligația de-a expune doar acele obiecte care au fost preselecționate de artiști. Astăzi, curatorii sănătă liberi să combine obiecte de artă selectate și semnate de artiști cu obiecte luate direct din „viață”. Pe scurt, odată instituită identitatea dintre creație și selecție, rolul artistului și cel al curatorului au devenit, de asemenea, identice. Se mai distinge în mod curent între expoziție (curatoriată) și instalată (artistică), însă distincția a devenit, în fond, desueta.

Vechea întrebare trebuie, prin urmare, pusă iarăși: ce este o lucrare de artă? Răspunsul pe care-l oferă practicile artistice actuale e direct: lucrarea de artă e un obiect expus. Obiectul care nu e expus nu e o lucrare de artă, ci doar un obiect înzestrat cu potențialul de-a fi expus ca lucrare de artă. Nu întâmplător vorbim despre arta de astăzi ca despre „artă contemporană”. E o artă care trebuie expusă acum pentru a putea fi considerată în vreun fel artă. Unitatea elementară a artei de azi nu mai e, prin urmare, lucrarea de artă ca obiect, ci spațiul artistic în care acest obiect e expus: spațiul unei expoziții, al unei instalări. Artă din zilele noastre nu e suma unor lucruri anume, ci topologia unor locuri anume. Astfel, instalată instaurată o formă de artă extrem de vorace, care asimilează toate celelalte forme de artă tradiționale: picturi, desene, fotografii, texte, obiecte, ready-made-uri, filme sau înregistrări. Toate aceste obiecte artistice sănătă aranjate în spațiu de artist sau de curator, conform unei ordini pur private, individuale și subiective. În acest fel, artistul sau curatorul are sănătă de a-și demonstra public strategia sa privată, suverană, de selecție.

Instalată e, adesea, o negare a statutului artei, pentru că problema care se pune e cea a naturii mediului [medium] în instalări. Aceasta pentru că genurile artistice [art media] tradiționale se definesc toate în funcție de suportul specific al mediului: pînză, piatră sau film. Mediul unei instalări este spațiul înșuși; iar aceasta înseamnă, printre altele, că instalată nu e nicidcum „imaterială”. Chiar dimpotrivă, instalată e cît se poate de materială, pentru că e spațială. Instalată face manifest materialul civilizației în care trăim remarcabil de bine, de vreme ce instalează tot ceea ce altfel doar circulă în civilitatea noastră. În consecință, instalată face manifest suportul material [hardware] al civilizației, care ar rămîne altfel neobservat sub suprafața circulației desfășurate în interiorul genului. Si ea mai arată, de asemenea, suveranitatea artistului în efectivitatea sa: în ce fel această suveranitate își definește și își practică strategiile de selecție. Iată de ce instalată nu e o reprezentare a raporturilor dintre lucruri, așa cum sănătă ele reglementate de ordinea economică și de alte ordini sociale; ba dimpotrivă, instalată oferă sănătă de-a folosi introducerea explicită a ordinilor subiective și a relațiilor subiective dintre lucruri pentru a interpela cel puțin acele ordini despre care trebuie să presupunem că există „în afară”, în realitate.

The artist is primarily the curator of himself, because he selects himself. And he also selects others: other objects, other artists. At least since the 1960s artists have created installations in order to demonstrate their personal practices of selection. The installations, however, are nothing other than exhibitions curated by artists, in which objects by others may be – and are – represented just as well as objects by the artist. Accordingly, however, curators are also freed of the duty to exhibit only those objects that are preselected by the artists. Curators today feel free to combine art objects selected and signed by artists with objects that are taken directly from "life". In short, once the identity between creation and selection has been established, the roles of the artist and of the curator also became identical. A distinction between the (curated) exhibition and (artistic) installation is still commonly made, but it is essentially obsolete.

The old question must therefore be asked anew: what is an artwork? The answer that present-day art practices offer to this question is straightforward: the artwork is an exhibited object. The object that is not exhibited is not an artwork but merely an object that has the potential to be exhibited as an artwork. Not by chance, we speak of art today as "contemporary art". It is art that must presently be exhibited in order to be considered art at all. The elementary unit of art today is therefore no longer an artwork as object but an art space in which this object is exhibited: the space of an exhibition, of an installation. Present-day art is not the sum of particular things but the topology of particular places. The installation has thus established an extremely voracious form of art that assimilates all the other traditional art forms: paintings, drawings, photographs, texts, objects, ready-mades, films, and recordings. All these art objects are arranged by an artist or curator in the space, according to an order that is purely private, individual, and subjective. Thus the artist or curator has a chance to demonstrate publicly his private, sovereign strategy of selection.

The installation is often denied the status of art because the question arises what the medium of an installation is. That is because the traditional art media are all defined according to the specific support of the medium: canvas, stone, or film. The medium of an installation is the space itself; and that means, among other things, that the installation is by no means "immaterial". Quite the contrary, the installation is by all means material, because it is spatial. The installation demonstrates the material of the civilization in which we live particularly well, since it *installs* everything that otherwise merely *circulates* in our civilization. Hence the installation demonstrates the civilizational hardware that otherwise remains unnoticed behind the surface of circulation in the media. And it also shows the artist's sovereignty at work: how this sovereignty defines and practices its strategies of selection. That is why the installation is not a representation of the relationships among things as regulated by economic and other social orders; quite the contrary, the installation offers an opportunity to use the explicit introduction of subjective orders and relations among things in order to call

Trebuie să profităm de această sănătă pentru a clarifica o neînțelegere care, în ultima vreme, a apărut iarăși și iarăși în literatura de specialitate. S-a susținut cu destulă insistență că arta și-ar cunoaște astăzi sfîrșitul; și că, prin urmare, un nou cîmp – studiile vizuale – ar trebui să ia locul vechii istorii a artei. Studiile vizuale ar trebui să extindă cîmpul analizei picturale: în loc să alăbă în vedere exclusiv imaginile artistice, ele ar trebui să abordeze spațiul chipurile mai mare, mai deschis, al tuturor imaginilor existente și să transgreze pline de curaj limitele vechiului concept al artei. Curașul de a transgresa vechi limite e, desigur, întotdeauna, impresionant și bine-venit. Totuși, în acest caz, transgresarea limitelor se dovedește a nu fi deloc o extindere, ci, mai curînd, o diminuare a spațiilor relevante. După cum remarcam, arta consistă nu în imagini, ci în orice obiecte posibile, inclusiv obiecte utilitare, texte și aşa mai departe. Si nu există „imagini artistice” distincte; mai curînd, orice imagine poate fi folosită într-un context artistic. Transformarea istoriei artei în studii vizuale nu e, în consecință, o extindere a domeniului său de studiu, ci o reducere drastică a acestuia, de vreme ce ea restrînge arta la ceea ce poate fi considerat „imagină” în sens tradițional. În schimb, tot ceea ce poate fi prezentat în spațiul unei instalări aparține domeniului artelor vizuale. În acest sens, o imagine individuală e, în același timp, o instalată; ea e, pur și simplu, o instalată care a fost redusă la o imagine singulară. Astfel, instalata nu e o opțiune alternativă la imagine, ci tocmai extinderea conceptului de imagine, deoarece [, ca opțiune alternativă,] se pierde dacă extinderea e ignorată și e readoptat conceptul tradițional al imaginii. Dacă dorim să extindem conceptul de imagine, tocmai instalata e cea pe care trebuie să o luăm în discuție, de vreme ce ea definește regulile universale ale spațiului, prin care toate imaginile și nonimaginile trebuie să funcționeze ca obiecte spațiale. În mai multe privințe, tranziția spre instalată ca formă călăuzitoare a artei contemporane modifică definiția a ceea ce definim drept lucrare de artă. Schimbarea cea mai semnificativă și mai cuprinzătoare e cea a modului în care înțelegem auctoritatea în artă. Oamenii protestează astăzi tot mai mult împotriva cultului tradițional al subiectivității artistice, împotriva figurii autorului și împotriva semnaturii auctoriale. De obicei, această răzvrătire se vede pe sine ca o revoltă împotriva structurilor de putere ale sistemului artei, care își găsesc expresia vizibilă în figura autorului suveran. Iarăși și iarăși, criticii vor să demonstreze că nu există ceva care să poată fi numit geniu artistic și, prin urmare, că statutul auctorial al artistului respectiv nu poate fi derivat din așa-zisul fapt că ar fi un geniu. Mai curînd, atribuirea auctorității și privită ca o convenție folosită de instituția artei, de piata artei și de criticii de artă, pentru a construi strategic staruri și pentru a profita comercial de pe urma lor. Lupta împotriva figurii autorului e înțeleasă astfel ca o luptă împotriva unui sistem nedemocratic de privilegi arbitrar și de ierarhii nefondate, care reprezintă, de facto, interese comerciale de cea mai joasă spete. Desigur, această

into question at least those orders that must be supposed to exist "out there" in reality. We must take this opportunity to clear up a misunderstanding that has come up again and again in the relevant literature recently. It has been argued with some insistence that art has reached its end today; and that therefore a new field – visual studies – should take the place of the old art history. Visual studies is supposed to extend the field of pictorial analysis: rather than considering artistic images exclusively, it is supposed to address the purportedly larger, more open space of all existing images, and to transgress courageously the limits of the old concept of art. The courage to transgress old limits is certainly always impressive and welcome. In this case, however, the transgression of limits turns out not to be an extension at all but rather a scaling down of the relevant spaces. As we have noted, art consists not of images but of all possible objects, including utilitarian objects, texts, and so on. And there are no distinct "artistic images"; rather, all images can be used in an artistic context. Turning art history into visual studies is thus not an extension of its field of study but a drastic reduction of it, since it restricts art to what can be considered an "image" in the traditional sense. By contrast, everything that can be presented in an installation space belongs to the realm of the visual arts. In that sense, an individual image is also an installation; it is simply an installation that has been reduced to a single image. The installation is thus not an alternative to the image but precisely the extension of the concept of the image that is lost if this extension is ignored and the traditional concept of the image is readopted. If we want to extend the concept of the image, it is precisely the installation that we need to discuss, since it defines the universal rules for space by which all images and nonimages must function as spatial objects. In more than one respect the transition to the installation as the guiding form of contemporary art changes the definition of what we define as an artwork. The most significant and far-reaching change is to our understanding of authorship in art.

Increasingly today, people protest the traditional cult of artistic subjectivity, against the figure of the author, and against the authorial signature. This rebellion usually sees itself as a revolt against the power structures of the system of art that find their visible expression in the figure of the sovereign author. Again and again, the critics want to demonstrate that there is no such thing as an artistic genius, and consequently that the authorial status of the artist in question cannot be derived from the supposed fact that he is a genius. Rather, the attribution of authorship is seen as a convention used by the institution of art, the art market, and art critics to build up stars strategically and to profit from them commercially. The struggle against the figure of the author is thus understood as a struggle against an undemocratic system of arbitrary privileges and unfounded hierarchies that de facto represent base commercial interests. Naturally this rebellion against the figure of the author ends with the critics of authorship being declared famous authors, precisely because they have stripped the traditional figure of the author of its

răzvrătire împotriva figurii autorului sfîrșește prin declararea criticiilor auctorialității drept mari autori, tocmai pentru că au demontat figura tradițională a autorului și a puterii sale. La prima vedere, am putea vedea operind în acest fenomen bine-cunoscutul proces regicid, prin care ucigașul regelui e uns ca nou rege. Totuși, nu e atât de simplu. Mai curând, această polemică reflectă procese reale care se desfășoară în lumea artei, dar care n-au fost încă analizate corespunzător. De facto, auctorialitatea tradițională, suverană a artistului individual a dispărut; astfel că nu prea mai are sens să te revolți împotriva acestei auctorialități. Aflări în fața unei expoziții de artă, avem de-a face cu o auctorialitate multiplă. Și, de fapt, orice expoziție de artă expune ceva care a fost selectat de către unul sau mai mulți artiști, din propria lor producție și/sau din masa de ready-made-uri. Aceste obiecte selectate de artiști sunt apoi selectate rînd pe rînd de unul sau mai mulți curatori, care au și ei în acest fel partealor de responsabilitate auctorială față de selecția definitivă. În plus, acești curatori sunt selectați și finanțați de o comisie, o fundație sau o instituție; astfel că aceste comisii, fundații și instituții au și ele partealor de responsabilitate auctorială și artistică în raport cu rezultatul final. Obiectele selectate sunt prezentate într-un spațiu selectat în acest scop; alegerea unui astfel de spațiu, care se poate afla în interiorul sau în exteriorul spațiului unei instituții, joacă adesea un rol crucial în ce privește rezultatul. Alegerea spațiului aparține deci și ea procesului artistic, creativ; același lucru e valabil în privința alegeriei arhitecturii spațiului de către arhitectul responsabil și în cea a alegeriei arhitectului de către comitetele responsabile. Am putea extinde după bunul-plac această listă de decizii artistice auctoriale care, puse cap la cap, au ca rezultat o expoziție ce poate să ia o formă sau alta.

În consecință, dacă e să recunoaștem alegerea, selecția, decizia privitoare la expunerea unui obiect drept acte de creație artistică, atunci fiecare expoziție în parte se prezintă ca rezultatul mai multor asemenea procese de decizie, alegere și selecție. Din acest proces rezultă auctorialitate multiplă, disparate, eterogene, care se combină, se suprapun și se intersectează, fără a fi posibilă reducerea lor la o auctorialitate individuală suverană. Această suprapunere de auctorialitate eterogene și multiplu stratificate caracterizează toate marile expoziții din ultimii ani; iar cu timpul, acest lucru devine tot mai evident. De exemplu, la cea mai recentă Biennală de la Venetia, cîțiva curatori au fost invitați să-și prezinte propriile expoziții în cadrul unei expoziții mai extinse. Astfel că rezultatul a fost o formă hibridă, între o expoziție curaționată și o instalație artistică: curatorii invitați au apărut în fața publicului ca artiști. Însă e, de asemenea, frecvent ca artiști individuali să integreze lucrări realizate de colegi de-a lor în propriile instalații și să apară astfel în public în calitate de curatori. În consecință, praxisul auctorial, aşa cum funcționează el în contextul artei actuale, se asemănă tot mai mult cu cel din domeniul filmului, muzicii sau teatrului. În cazul unui film, al unei producții teatrale sau al unui concert, auctorialitatea

power. At first glance, we might see this as merely the well-known process of regicide at work, in which the king's murderer is made the new king. It is not so simple, however. Rather, this polemic reflects on real processes that take place in the art world but that have yet to be adequately analyzed. The traditional, sovereign authorship of an individual artist has de facto disappeared; hence it really does not make much sense to rebel against this authorship. When confronted with an art exhibition, we are dealing with multiple authorship. And in fact every art exhibition exhibits something that was selected by one or more artists; from their own production and/or from the mass of ready-mades. These objects selected by the artists are then selected in turn by one or more curators, who thus also share authorial responsibility for the definitive selection. In addition, these curators are selected and financed by a commission, a foundation, or an institution; thus these commissions, foundations, and institutions also bear authorial and artistic responsibility for the end result. The selected objects are presented in a space selected for the purpose; the choice of such a space, which can lie inside or outside the spaces of an institution, often plays a crucial role in the result. The choice of the space thus also belongs to the artistic, creative process; the same is true of the choice of the architecture of the space by the architect responsible and the choice of the architect by the committees responsible. One could extend at will this list of authorial, artistic decisions that, taken together, result in an exhibition taking one form or another.

Thus if the choice, the selection, the decision with respect to the exhibition of an object are to be acknowledged as acts of artistic creation, then every individual exhibition is presented as the result of many such processes of decision, choice, and selection. From this circumstance result multiple, disparate, heterogeneous authorships that combine, overlap, and intersect, without it being possible to reduce them to an individual, sovereign authorship. This overlapping of multilayered, heterogeneous authorships is characteristic of any larger exhibition of recent years; and with time it becomes clearer and clearer. For example, at the most recent Venice Biennale several curators were invited to present their own exhibitions within the framework of a larger exhibition. Thus the result was a hybrid form between a curated exhibition and an artistic installation: the invited curators appear before the public as artists. But it is also frequently the case that individual artists integrate works by their colleagues in their own installations and thus they appear in public as curators. Consequently, authorial praxis as it functions in the contact of art today is increasingly like that of film, music, and theater. The authorship of a film, a theatrical production, or a concert is also a multiple one; it is divided among writers, composers, directors, actors, camera operators, conductors, and many other participants. And the producers should by no means be forgotten. The long list of participants that appears at the end of a film, as the viewers gradually begin to leave their seats and make their way to the exit, manifests the fate of authorship in our age, something the art system cannot escape.

e de asemenea una multiplă; ea se împarte între scriitori, compozitori, regizori, actori, operatori, dirijori și mulți alți participanți. Iar producătorul nu trebuie uitat în niciun chip. Lungă listă de participanți care apare la sfîrșitul unui film, pe măsură ce spectatorii încep să-și părăsească scaunele și să-și croiască drum spre ieșire, face manifestă soarta auctorialității în epoca noastră, ceva de care sistemul artei nu poate să scăpa.

Sub acest nou regim al auctorialității, artistul nu mai e judecat în funcție de obiectele pe care le-a produs, ci în funcție de expozițiile și proiectele la care a participat. A ajunge astăzi să cunoști un artist înseamnă să-i citești CV-ul, nu să-i privești picturile. Auctorialitatea sa e presupus a fi doar parțială. De aceea, el e cîntărit nu după producții sale, ci după participările sale la expoziții importante, exact așa cum un actor e judecat în funcție de rolurile pe care le-a jucat, în ce producții și în ce filme. Chiar și atunci cînd cineva vizitează atelierul unui artist pentru a-i cunoaște opera, i se arată, de obicei, un CD-ROM ce documentează expozițiile și acțiunile la care a participat artistul, dar și expozițiile, acțiunile, proiectele și instalațiile plănuite, însă niciodată realizate. Această experiență caracteristică a unei vizite la un atelier din vremea noastră demonstrează în ce măsură s-a schimbat statul lucrării de artă în privința noilor determinații ale auctorialității. Lucrarea de artă neexpusă a încetat să mai fie o lucrare de artă; în schimb, ea a devenit documentare artistică. Aceste documentări se referă fie la o expoziție care a avut, într-adevăr, loc, fie la proiectul unei expoziții viitoare. Iar acesta e aspectul crucial: lucrarea de artă de astăzi nu mai face manifestă arta; ea doar promite arta. Artă e făcută manifestă doar în cadrul expoziției, așa cum o proclamă, de fapt, deja chiar titlul [evenimentului artistic] *Manifesta*. Atât vreme cât un obiect nu e încă expus, și din momentul în care nu mai e expus, el nu mai poate fi considerat o lucrare de artă. Ci e fie o amintire a artei din trecut, fie o promisiune a artei viitoare, însă, din ambele perspective, e doar o documentare artistică.

Și funcția muzeului este în acest fel modificată. Înainte, muzeul funcționa exact așa cum funcționează și astăzi, ca o arhivă publică. Însă era o arhivă de un fel aparte. Arhiva istorică tipică conține documente care se referă exclusiv la evenimente trecute; ea are ca premisă efemeritatea, caracterul muritor al vietii pe care o documentează. Și, într-adevăr, nemuritorul nu are nevoie să fie documentat, ci doar muritorul. Asumptia muzeului tradițional, în schimb, era aceea că el conținea lucrări de artă ce posedau o valoare artistică eternă, ce întruchipau arta indiferent de perspectiva epocii și care, de asemenea, puteau fascina și convinge privitorul contemporan. Cu alte cuvinte, ele nu documentau doar trecutul, ci faceau manifestă și reflectau arta ca atare, aici și acum. Muzeul tradițional funcționa astfel ca o paradoxală arhivă a prezenței eterne, a nemuririi profane; iar din acest punct de vedere, era foarte diferit de oricare altă arhivă istorică sau culturală. Suportul material al artei – pînză,

Under this new regime of authorship the artist is no longer judged by the objects he has produced but by the exhibitions and projects in which he has participated. Getting to know an artist today means reading his CV, not looking at his paintings. His authorship is presumed to be only a partial one. Accordingly, he is measured not by his products but by his participation in the important exhibitions, just as an actor is judged by which roles he has played in which productions and which films. Even when one visits an artist's studio to get to know his oeuvre, one is generally shown a CD-ROM documenting the exhibitions and actions in which the artist participated but also documenting the exhibitions, actions, projects, and installations that were planned but never realized. This typical experience of a studio visit today demonstrates how the status of the artwork has changed with respect to the new determination of authorship. The unexhibited artwork has ceased to be an artwork; instead, it has become art documentation. These documentations refer either to an exhibition that did indeed take place or to a project for a future exhibition. And that is the crucial aspect: the artwork today does not manifest art; it merely promises art. Art is manifested only in the exhibition, as in fact the very title *Manifesta* already states. As long as an object is not yet exhibited and as soon as it is no longer exhibited, it can no longer be considered an artwork. It is either a memory of past art or a promise of future art, but from either perspective it is simply art documentation.

The function of the museum is also modified thereby. Previously the museum functioned just as it does today, namely, as a public archive. But it was an archive of a special kind. The typical historical archive contains documents that refer exclusively to past events; it presumes the ephemerality, the mortality of the life it documents. And indeed the immortal does not need to be documented; only the mortal does. The assumption about the traditional museum, by contrast, was that it contained artworks that possess an eternal artistic value, that embodied art for all times equally, and that can fascinate and convince the present-day viewer as well. That is to say, they did not just document the past but could manifest and emanate art as such here and now. The traditional museum thus functioned as a paradoxical archive of eternal presence, of profane immortality; and in this it was quite distinct from other historical and cultural archives. The material supports of art – canvas, paper, and film – may be considered ephemeral, but art itself is eternally valid. The museum today, by contrast, is increasingly like other archives, since the art documentation that the museum collects does not necessarily appear before the public as art. The permanent exhibition of the museum is no longer – or at least less frequently – presented as a stable, permanent exhibition. Instead, the museum is increasingly a place where temporary exhibitions are shown. The unity of collecting and exhibiting that defined the particular nature of the traditional museum has thus broken down. The museum collection today is seen as documentary raw material that the curator can use in combination with an exhibition program he has developed to express his

hîrtie și film – poate fi considerat efemer, dar arta în sine este veșnic valabilă.

Muzeul de astăzi, pe de altă parte, seamănă din ce în ce mai mult cu celelalte arhive, de vreme ce documentarea artistică pe care o colecționează muzeul nu trebuie să apară neapărat în fața publicului ca artă. Expoziția permanentă a muzeului nu mai este – sau, cel puțin, este mult mai rar – prezentată ca o expoziție stabilă și permanentă. În schimb, muzeul e, într-o măsură tot mai mare, un loc unde se expun expoziții temporare. Unitatea dintre colecționare și expunere, care definea natura specifică a muzeului tradițional, a fost astfel dezagregată. Colecția muzeului de astăzi e privată ca materie primă documentară, pe care curatorul o poate folosi în combinație cu un program expozițional pe care îl desfășoară, pentru a-și exprima atitudinea personală, strategia personală de abordare a artei. Însă, pe lîngă curator, și artistul are șansa de-a configura spații de muzeu, în întregime sau parțial, conform gustului său personal. În aceste condiții, muzeul se transformă într-un depozit, într-o arhivă a documentării artistice care nu mai e diferită, în esență, de vreo altă formă de documentare, și, de asemenea, într-un loc public destinat execuției proiectelor artistice private. Fiind un astfel de loc, muzeul diferă de orice alt loc în primul rînd prin designul și prin arhitectura sa. Nu e nicio coincidență faptul că, în ultimii ani, atenția s-a reorientează de la colecția muzeului la arhitectura muzeului.

Cu toate acestea, muzeul de astăzi nu și-a abandonat cu totul promisiunea nemuririi profane. Documentarea artistică colecționată în muzee și în alte instituții artistice poate fi oricând expusă din nou ca artă. Acest lucru distinge proiectele artistice colecționate în muzee de proiectele ce documentează viața adunată în alte arhive: a realiza artă ca artă înseamnă a o expune. Iar muzeul poate face acest lucru. E posibil – după cum se știe – să prezintă din nou un proiect ce documentează viața în realitatea exterioară muzeului, însă doar dacă el însuși are legătură, în ultimă instanță, cu un proiect artistic. Această modalitate de redescoperire a documentării artistice este, în orice caz, posibilă tocmai pentru că e legată de auctorialitatea multiplă. Vechile documente artistice sănt restaurate, transferate pe alt suport și rearanjate, instalate și prezentate în alte spații. În aceste condiții, ar fi fără sens să vorbim despre o auctorialitate individuală intactă. Lucrarea de artă, în calitate de documentare artistică expusă, e menținută în viață fiindcă multiplele sale auctorialități continuă să se multiplică și să proliferize; iar locul acestei proliferări și multiplicări a auctorialității este muzeul din zilele noastre.

Transformarea lucrării de artă în documentare artistică prin intermediul propriei sale arhivări îngăduie, de asemenea, artei de astăzi să utilizeze într-un context artistic imensa rezervă de alte documentări de evenimente și proiecte pe care le-a colecționat civilizația noastră. Și, într-adevăr, formularea și documentarea de varii proiecte e principală activitate a omului modern. Orice ar dori cineva să întreprindă în afă-

individual attitude, his individual strategy for dealing with art. Alongside the curator, however, the artist also has the opportunity to shape museum spaces in whole or part according to his own personal taste. Under these conditions the museum is transformed into a depot, into an archive of artistic documentation that is no longer essentially different from any other form of documentation, and also into a public site for the execution of private artistic projects. As such a site the museum differs from any other site primarily in its design, in its architecture. It is no coincidence that in recent years attention has shifted from the museum collection to museum architecture.

Nevertheless, the museum today has not abandoned entirely its promise of profane immortality. The art documentation that is collected in museums and other art institutions can always be exhibited anew as art. This distinguishes the art projects collected in museums from the life projects documented in other archives: realizing art as art means exhibiting it. And the museum can do that. It is, admittedly, possible to present a life project anew in a reality outside the museum, but only if it itself ultimately concerns an artistic project. This kind of rediscovery of the art documentation is, however, only possible because it sticks to multiple authorship. Old art documents are restored, transferred to other media, and rearranged, installed, and presented in other spaces. Under such conditions it is meaningless to speak of an individual, intact authorship. The artwork as exhibited art documentation is kept alive because its multiple authorships continue to multiply and proliferate; and the site of this proliferation and multiplication of authorship is the present-day museum.

The transformation of the artwork into art documentation by means of its own archiving also enables art today to employ in an artistic context the immense reservoir of other documentations of events and projects that our civilization has collected. And indeed the formulation and documentation of various projects is the main activity of modern man. Whatever one wishes to undertake in business, politics, or culture, the first thing that must be done is to formulate a corresponding project in order to present an application for the approval or financing of this project to one or more responsible authorities. If this project is rejected in its original form, it is modified so that it can still be accepted. If the project is rejected entirely, one has no choice but to propose a new project in its place. Consequently, every member of our society is constantly occupied with drafting, discussing, and rejecting new projects. Assessments are written; budgets are precisely calculated; commissions are formed; committees are convened; and decisions are made. In the meantime, no small number of our contemporaries read nothing other than such projects, reports and budgets. Most of these projects, however, are never realized. The fact that they seem unpromising, difficult to finance, or undesirable in general to one or more experts is sufficient for the whole work of formulating the project to have been in vain.

And this work is by no means insubstantial; and the amount of work associated with it grows over time. The project docu-

menta, politică sau cultură, primul lucru pe care trebuie să-l facă e să formuleze un proiect corespunzător, pentru a prezenta o aplicație în vederea aprobării sau finanțării acestui proiect de către una sau mai multe autorități responsabile. Dacă acest proiect e respins în forma sa inițială, e modificat astfel încât să poată fi totuși acceptat. Dacă proiectul e respins în întregime, nu ai altă soluție decât să propui un proiect nou în locul lui. În consecință, fiecare dintre membrii societății noastre e ocupat în permanentă cu schițarea, discutarea și respingerea noilor proiecte. Se scriu evaluări; se calculează cu precizie bugete; se formează comisii; se convoacă comitete; și se iau decizii. Între timp, un număr deloc mic din tre contemporanii noștri nu citesc altceva decât astfel de proiecte, rapoarte și bugete. Cea mai mare parte a acestor proiecte totuși nu e niciodată realizată. Faptul de-a părea nepromițătoare, dificil de finanțat sau îndezirabile în general unuia sau mai multor experti e suficient pentru ca toată munca datorită căreia a fost formulat proiectul să fi fost în zadar.

Iar această muncă nu e nicidecum neconsistentă; iar cantitatea de muncă subsidiară crește cu timpul. Documentarea proiectului prezentată diverselor comitete, comisii și autorități e concepută cu o eficacitate crescîndă și formulată tot mai în detaliu, pentru a impresiona potențialii evaluatori. În consecință, formularea de proiecte se dezvoltă într-o formă de artă autonomă, a cărei semnificație pentru societatea noastră mai trebuie încă să-și găsească o abordare corespunzătoare. Indiferent dacă e sau nu realizat, fiecare proiect prezintă o vizion unică asupra viitorului, care e în sine fascinantă și instructivă. Cu toate acestea, în mod frecvent, multe dintre aceste proiecte pe care le produce în mod constant civilizația noastră se pierd sau sunt pur și simplu aruncate după ce au fost respinse. Această abordare lipsită de grijă a formei artistice a proiectului e, într-adevăr, foarte regretabilă, pentru că ne împiedică adesea să analizăm și să înțelegem speranțele și vizinile asupra viitorului investite în aceste proiecte, iar aceste lucruri pot spune mai multe lucruri despre societatea noastră decât orice altceva. Pentru că în sistemul artei expunerea unui document e îndeajuns pentru a-i da viață, arhiva artistică e deosebit de adecvată pentru a fi arhiva unor astfel de proiecte realizate cîndva în trecut sau care vor fi realizate în viitor, însă, mai presus de toate, pentru a fi arhiva proiectelor utopice care nu pot fi niciodată realizate pe de-a-neregul. Aceste proiecte utopice condamnate la eșec în actuala realitate economică și politică pot fi ținute în viață în artă, datorită faptului că documentarea acestor proiecte ajunge mereu pe mâna altcuiva și a altor autori.

Traducere de Veronica Lazăr

mentation presented to the various committees, commissions, and authorities is designed with increasing effectiveness and formulated in greater detail in order to impress potential assessors. As a result, the formulation of projects is developing into an autonomous art form whose significance for our society has yet to be adequately considered. Irrespective of whether it is realized or not, every project presents a unique vision of the future that is itself fascinating and instructive. Frequently, however, many of the projects that our civilization is constantly producing are lost or simply thrown away after they are rejected. This careless approach to the art form of the project is quite regrettable, really, because it often prevents us from analyzing and understanding the hopes and visions of the future that are invested in these projects, and these things can say more about our society than anything else. Because within the system of art the exhibition of a document is sufficient to give it life, the art archive is particularly well suited to being the archive of these sorts of projects that were realized at some time in the past or will be realized in the future, but above all to being the archive of utopian projects that can never be realized fully. These utopian projects that are doomed to failure in the current economic and political reality can be kept alive in art, in that the documentation of these projects constantly changes hands and authors.

Translated by Steven Lindberg

## Ce este un curator?

Claire Bishop

### 1.

Subiectul acestui articol este apariția, în jurul anilor 1968–1972, a două tipuri de auctorialitate: curatorul independent și artistul care produce instalații. Aceste auctorialități se nasc din impulsuri similare, dar conduc la funcții diferite. În elaborarea acestui text, mă voi situa pe o poziție contrară celei reprezentate de criticul de artă, filosoful și – ocasional – curatorul rus Boris Groys, care, într-un eseu recent, susține că nu se poate distinge între expoziții (curatoriate) și arta instalației (artistice). El scrie:

Cel puțin începînd cu anii 1960, artiștii creează instalații, pentru a-și prezenta practicile personale de selecție. În orice caz, instalațiile nu sănă altceva decât expoziții curatoare de artiști, în care obiectele produse de alții pot fi – și sănă – reprezentate în exact aceeași măsură ca și obiectele produse de artist. [...] Pe scurt, odată instituțială identitatea dintre creație și selecție, rolul artistului și cel al curatorului au devenit, de asemenea, identice. Se mai distinge în mod curent între expoziție (curatoriată) și instalație (artistică), însă distincția a devenit, în fond, desuetă.<sup>1</sup>

Astăzi, continuă Groys, nu mai putem vorbi de o autonomie auctorială a artistului, fiindcă el sau ea e implicat(ă) încă de la început în niște practici productive colaborative, colective, instituționalizate (p. 94). Cu alte cuvinte, de la Duchamp încocace, rolul curatorului și cel al artistului sănă unul și aceeași, fiindcă ready-made-ul a pus semnul egal între creație și selecție. Astăzi, auctorialitatea nu mai e unică, susține Groys, ci e o „auctorialitate multiplă”, mai apropiată de cea a filmului, a producției teatrale sau a concertului.

Pozitia lui Groys mi se pare izbitoare de eronată. Deși există o regiune de suprapunere evidentă între auctorialitatea curatorială și cea artistică, e necugetat să le faci să fuzioneze. Pentru a distinge aceste roluri unul de altul, voi urmări trei etape: sanctionarea instituțională a artei instalației, apariția curatorului independent și tensiunea dintre ele în momentul apariției criticii instituționale.

### 2.

Istoria artei instalației și cea a curatorierii cunoște, desigur, interfețe. În cartea sa *The Power of Display: A History of Exhibi-*

CLaire Bishop (n. 1971) este critic și istoric de artă din Londra. Actualmente predă în cadrul Departamentului de Istoria Artei al Universității Warwick; a fost colaboratoare a departamentului Curating Contemporary Art, Royal College of Art, Londra. Publicații recente: *Installation Art: A Critical History* [Arta instalației: O istorie critică] (Tate, 2005) și *Participation* [Participare] (Whitechapel și MIT, 2006). Este colaboratoare permanentă a revistei *Artforum*.

### WHAT IS A CURATOR?

Claire Bishop

#### 1.

The subject of this paper is the emergence, around 1968–1972, of two types of authorship: the independent curator and the installation artist. These authorships arise from similar impulses, but lead to different functions. In making this argument, I will position myself against the Russian art critic, philosopher and occasional curator Boris Groys, who, in a recent essay, maintains that there is no distinction between (curated) exhibitions and (artistic) installation art. He writes:

At least since the 1960s, artists have created installations in order to demonstrate their personal practices of selection. These installations, however, have been nothing other than exhibitions curated by artists, in which objects by others may be – and are – represented as well as objects by the artist. . . . In short, once the identification between creation and selection has been established, the roles of the artist and of the curator also became identical. A distinction between the (curated) exhibition and the (artistic) installation is still commonly made, but it is essentially obsolete.<sup>1</sup>

Today, Groys continues, we can no longer speak of the authorial autonomy of the artist because he or she, from the beginning, is involved in collaborative, collective, institutionalised, productive practice (p. 94). In other words, since Duchamp, the roles of the curator and the artist are one and the same, because the ready-made equated the acts of creation and selection. Today, authorship is no longer singular, argues Groys, but a "multiple authorship" more akin to that of a film, a theatrical production or a concert. Groys' argument strikes me as wrong. Although there is a clear point of overlap between curatorial and artistic authorship, it is unwise to conflate the two. To separate these roles I will take three steps: the institutional endorsement of installation art; the emergence of the independent curator; and the tension between them in the emergence of institutional critique.

#### 2.

The histories of installation art and curating are of course intertwined. In her book *The Power of Display: A History of Exhibition*

CLAIRE BISHOP (n. 1971) este critic și istoric de artă din Londra. Actualmente predă în cadrul Departamentului de Istoria Artei al Universității Warwick; a fost colaboratoare a departamentului Curating Contemporary Art, Royal College of Art, Londra. Publicații recente: *Installation Art: A Critical History* [Arta instalației: O istorie critică] (Tate, 2005) și *Participation* [Participare] (Whitechapel și MIT, 2006). Este colaboratoare permanentă a revistei *Artforum*.

bition Installations at the Museum of Modern Art [Puterea expunerii: O istorie a instalațiilor de expoziție de la Muzeul de Artă Modernă] (1998), Mary Anne Staniszewski prezintă instalația de expoziție ca pe un precursor al artei instalației. Ea susține că această deplasare se petrece la MoMA, prin expoziția *Spaces* [Spații] (1970) și prin serile *Project Rooms* [Sali-proiect] (1971).<sup>2</sup> Aceste expunerii de instalații au avut un impact imediat asupra rolului curatorului, Jennifer Licht, pentru că nu mai exista niciun „obiect” pe care ea să-l instaleze, ci doar o serie de funcții tehnice și administrative pe care trebuia să le îndeplinească. După cum remarcă Staniszewski în legătură cu *Spaces*, această nouă funcție curatorială includea asigurarea finanțării private sub forma covoarelor, iluminării, tabloului acustic, pinilor miniaturali, a stroboscoanelor etc. Ea a atrăzit atenția asupra ironiei faptului că, cu cât mai mulți artiști își declarau autonomia prin tratarea galeriei ca un cadru neutru pentru instalațiile lor, cu atât mai mult sporea accesul corporațiilor în calitate de cosponsori ai lucrărilor.

O convergență similară a designului de expoziție și a artei instalației are loc în același timp în Europa, deși cu un apel mai puțin consistent la sponsorizări. Ea poate fi observată la tradiția postminimalistă antisubiectivă (de exemplu, Richard Long la Konrad Fischer, 1968; Daniel Buren la *Prospect 68*) și la o traiectorie cu un caracter auctorial mai accentuat subiectiv, precum instalația *Block Beuys* (1970) a lui Joseph Beuys sau instalațiile produse colectiv și reciclate continuu ale lui Paul Thek (1971–1973).<sup>3</sup> În fiecare din aceste exemple, artistul ce produce instalații realizează o diversificare a rolului curatorial, ceea ce rezultă în mod firesc într-o deplasare a interpretării curatoriale asupra aparatului din jurul expoziției. Instalația și autorul ei sănă una unitate de semnificație – în locul propunerii de către curator a unui subiect tematic, istoric, generațional sau geografic care să unifice semnificații multiple, produse de autori individuali.

#### 3.

Această tensiune e speculată că se poate de vizibil la Documenta 5, din 1972, prima mare expoziție internațională la care un sumăr semnificativ de artiști produc instalații, punând stăpînire pe o sală întreagă pentru a expune o singură lucrare (Michael Asher, Richard Serra, Bruce Nauman, Paul Thek, Art and Language, Joseph Beuys și Vito Acconci).<sup>4</sup> Expoziția era condusă de Harald Szeemann, cunoscut astăzi ca primul curator independent, după demisia sa de la Berne Kunsthalle din 1969.<sup>5</sup> La Documenta 5, Szeemann a condus o echipă de curatori în producerea unei expoziții excentrice, sub titlul general *Questions of Reality: The Image-World Today* [Probleme ale realității: Lumea imaginii astăzi]. Expoziția era împărțită în 15 secțiuni disparate și prezenta realitatea nu doar prin opere de artă, ci prin spectrul mai larg al culturii vizuale: lucrări ale bolnavilor mentali, imagini științifico-fantastice, propagandă politică, bancnote elvețiene și „trivialrealism” (obiecte kitsch, printre care se numărau

*Installations at the Museum of Modern Art* (1998), Mary Anne Staniszewski prezintă expoziția instalării ca precursor de instalări. Ea argumentă că acestă schimbare se petrece la MoMA cu expoziția *Spaces* (1970) și cu serile *Project Rooms* (1971).<sup>2</sup> Aceste expunerii de instalări au avut un impact imediat asupra rolului curatorului, Jennifer Licht, pentru că nu mai exista niciun „obiect” pe care ea să-l instaleze, ci doar o serie de funcții tehnice și administrative pe care trebuia să le îndeplinească. După cum remarcă Staniszewski în legătură cu *Spaces*, această nouă funcție curatorială includea asigurarea finanțării private sub forma covoarelor, iluminării, tabloului acustic, pinilor miniaturali, a stroboscoanelor etc. Ea a atrăzit atenția asupra ironiei faptului că, cu cât mai mulți artiști își declarau autonomia prin tratarea galeriei ca un cadru neutru pentru instalațiile lor, cu atât mai mult sporea accesul corporațiilor în calitate de cosponsori ai lucrărilor.

O convergență similară a designului de expoziție și a artei instalației are loc în același timp în Europa, deși cu un apel mai puțin consistent la sponsorizări. Ea poate fi observată la tradiția postminimalistă antisubiectivă (de exemplu, Richard Long la Konrad Fischer, 1968; Daniel Buren la *Prospect 68*) și la o traiectorie cu un caracter auctorial mai accentuat subiectiv, precum instalația *Block Beuys* (1970) a lui Joseph Beuys sau instalațiile produse colectiv și reciclate continuu ale lui Paul Thek (1971–1973).<sup>3</sup> În fiecare din aceste exemple, artistul ce produce instalații realizează o diversificare a rolului curatorial, ceea ce rezultă în mod firesc într-o deplasare a interpretării curatoriale asupra aparatului din jurul expoziției. Instalația și autorul ei sănă una unitate de semnificație – în locul propunerii de către curator a unui subiect tematic, istoric, generațional sau geografic care să unifice semnificații multiple, produse de autori individuali.

#### 3.

This tension is played out most conspicuously in Documenta 5, 1972, the first major international exhibition in which a significant number of artists work in installation, taking over an entire room to show one work (Michael Asher, Richard Serra, Bruce Nauman, Paul Thek, Art and Language, Joseph Beuys and Vito Acconci).<sup>4</sup> The exhibition was directed by Harald Szeemann, today celebrated as the first independent curator following his resignation from the Berne Kunsthalle in 1969.<sup>5</sup>

At Documenta 5, Szeemann led a team of curators to produce an eccentric exhibition under the general rubric *Questions of Reality: The Image-World Today*. The exhibition was split into 15 discrete sections, and presented reality not just through works of art, but through the broader field of visual culture: the work of the mentally ill, science fiction images, political propaganda, Swiss bank notes, and “trivialrealism” (kitsch objects including souvenirs of the Pope, military insignia, garden gnomes, and so on).

Alongside these small displays were three themed panoramas of contemporary art, the most controversial being *Individual Mythologies*. This featured over 70 artists working in performance, installation and process art. Through this section, Szeemann posited that all artistic activity, even in its most political and



Harald Szeemann, press conference for Documenta 5, 1972, credit: Documenta archive

suveniruri cu papa, insigne militare, pitici de grădină și așa mai departe). Pe lîngă aceste mici expuneri, mai erau trei panorame tematice ale artei contemporane, cea mai controversată fiind *Individual Mythologies* [Mitologii individuale]. Pe genericul acestea figurau în jur de 70 de artiști angajați în performance-uri, instalații și artă bazată pe proces. Prin această secțiune, Szeemann afirma că orice activitate artistică, chiar și în formele sale cele mai accentuat politice și critice, privește formarea unei lumi interioare.<sup>6</sup> După cum vă puteți imagina, o astfel de structură excentrică a încălcăt convenția de-a expune doar artă înaltă la Documenta și a pus în așa măsură pe expoziție pecetea identității lui Szeemann, încât, din 1972 începând, toate referirile la vreă ediție Documenta se fac prin menționarea numelui curatorului.<sup>7</sup>

Nu e poate surprinzător că această propunere s-a lovit de o reacție ostilă din partea unora dintre artiști, în special a acelora ale căror lucrări se opuneau explicit interiorității, expresiei și mitului. Zece artiști au cosemnat o scrisoare adresată publicației *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, plîngîndu-se de vizuirea curatorială a lui Szeemann, în timp ce alții doi au publicat articole aprinse în catalog.<sup>8</sup> Daniel Buren l-a acuzat pe Szeemann că ar fi expus expoziția ca pe o lucrare de artă, afirmînd că „Lucrările prezentate sănătete de culoare alese cu grijă în tabloul pe care-l compun împreună ca pe-un întreg fiecare dintre secțiuni (săli).<sup>9</sup> Am putea considera că această strategie ar fi acceptabilă dacă petele de culoare alese cu grijă ar fi obiecte alese de un artist; atunci n-ar mai fi niciun model concurrent de auctoritate. Însă, în vizuirea lui Buren, Szeemann transformase muzeul într-un tablou „al căruia autor nu e nimenei altcineva decât organizatorul expoziției“. Auctoritatea secundară sau metaauctoritatea curatorului dislocase auctoritatea principala a artistului. Esențialul în nemulțumirea lui Buren vizează pierderea de către artist a autonomiei sale, atunci cînd curatorul devine *auteur* – chiar dacă acesta eșuează în a recunoaște imposibilitatea unei prezentări „pure“ și invariabile a artei.<sup>10</sup>

Pe un ton similar, de-acum celebrul ese „Cultural Confinement“ [Captivitate culturală] al lui Robert Smithson, publicat și el în catalogul Documenta 5, începe cu o admonestare la adresa „celui care face expoziția“, ca fiind un prizonier al semnificației culturale. Smithson aduce invective galeriei cu pereți albi, care separă arta de lumea exterioră, și împotriva impunerii metafizicii curatoriale. Aceasta pentru că ambele conspiră în favoarea consumului: lucrarea de artă „neutralizată, neficientă, abstractă, sigură și lobotomizată politic“ devine „gata să fie consumată de societate. Totul se reduce la nutreț vizual și la marfă transportabilă“.<sup>11</sup> Ceea ce sugerează aceasta e că o bună acțiune curatorială nu va expune pur și simplu conformîndu-se condițiilor date, ci va fi la fel de dialectică precum lucrarea pe care aspiră să o arate.

Scrierea de retragere a lui Robert Morris de la Documenta, datată 6 mai 1972, privește într-o manieră mai directă decalajul dintre auctoritatea curatorială și cea artistică.

critical forms, concerns the formation of an interior world.<sup>6</sup> As you can imagine, such an eccentric structure broke with the convention of showing only high art at Documenta, and stamped Szeemann's identity over the exhibition to the extent that since 1972, all Documentas have been referred to by the name of the curator.<sup>7</sup>

It is perhaps unsurprising that this proposition received a hostile response among some artists, particularly those whose work explicitly opposed interiority, expression and myth. Ten artists co-signed a letter to the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* complaining about Szeemann's curatorial vision, while two others published heated essays in the catalogue.<sup>8</sup> Daniel Buren accused Szeemann of exhibiting the exhibition as work of art, arguing that "The works presented are carefully chosen touches of color in the tableau that composes each section (room) as a whole."<sup>9</sup> One senses that this strategy would be acceptable if the carefully chosen touches of colour were *objects* chosen by an artist; then there would be no competing model of authorship. But in Buren's eyes, Szeemann turned the museum into a tableau "whose author is none other than the exhibition organizer". The secondary or meta-authorship of the curator displaced the primary authorship of the artist. At the core of Buren's complaint is the artist's loss of autonomy when the curator becomes *auteur* – even while this fails to acknowledge the impossibility of a "pure" and *uninflected* presentation of art.<sup>10</sup>

In a similar vein, Robert Smithson's now celebrated essay "Cultural Confinement", also published in the Documenta 5 catalogue, begins with an invective against the "exhibition maker" as prisoner of cultural meaning. Smithson rails against the white walled gallery that separates art from the outside world, and against the imposition of curatorial metaphysics. This is because both conspire towards consumption: the "neutralised, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomised" work of art becomes "ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise".<sup>11</sup> The implication is that good curating will not just display according to given conventions, but be as dialectical as the works of art it aspires to show.

Robert Morris' letter of withdrawal from Documenta, dated 6 May 1972, more directly concerns the gap between artistic and curatorial authorship. Morris objected to having his work used illustrate "misguided sociological principles or outmoded art historical categories" – a clear reference to *Individual Mythologies*, whose premise could not be more removed from Morris' anti-expressionism. He complains that Szeemann has not consulted him as to which work will be shown, but has clearly indicated which work he wishes to include.<sup>12</sup> Morris also claims that Szeemann has not been in touch with him after he has expressed a desire to be represented by a different work to the one requested. This is important, for it introduces the idea that the curator has an *ethical* or moral obligation that is significantly different to an artist's *aesthetics* of artistic presentation. What Morris wants from a curator is someone who respects the artist's wishes, communicates clearly, and is available for negotiation.<sup>13</sup>

Morris obiectează împotriva faptului că lucrările sale fuseseră utilizate pentru a ilustra „principii sociologice care induc în eroare sau categorii depășite ale istoriei artei“ – o aluzie clară la *Individual Mythologies*, ale cărei premise n-ar putea fi mai strâină de antiexpresionismul lui Morris. El se plînge că Szeemann nu l-ar fi consultat în privința lucrării care urma să fie expusă, ci s-ar fi pronuntat fără echivoc asupra celei pe care voia să o includă.<sup>12</sup> Morris mai susținea să Szeemann nu l-ar mai fi contactat după ce și-a exprimat dorința să fie reprezentat de o altă lucrare decât cea solicitată. Acest lucru e important, pentru că introduce ideea conform căreia curatorul ar avea o obligație etică sau morală distinctă în mod semnificativ de estetica prezentării artistice a artistului. Ceea ce vrea Morris de la un curator e ca acesta să respecte dorințele artistului, să comunice într-o manieră limpă și să fie disponibil pentru negocieri.<sup>13</sup> Cu alte cuvinte, o figură subordonată artistului și care să nu-i conteste auctoritatea. Nu există o manieră mai relevantă de-a înțelege aceste aştepătări decât aceea de-a ne imagina aceste reclamații adresate unei instalații sau unei expoziții curatoriate de un artist. Cu toate că astăzi curatoriile, cît și instalația se ocupă cu selecția, ele funcționează în sfere discursive distincte: selecția curatorială e în totdeauna o negociere etică a unor auctorități preexistente, spre deosebire de creația artistică de semnificații sui generis.

#### 4.

Musée d'Art Moderne al lui Marcel Broodthaers (1968–1972) e esențial pentru elaborarea acestei interacțiuni complexe dintre putere și responsabilitate. Ca un prim exemplu de artist prezentând o expoziție ca artă a instalației (în loc de o *mise-en-scène* a lucrărilor de către unul din contemporani, bunăoară Duchamp, în 1938), instalația-muzeu fictională a lui Broodthaers nu poate fi privită în afara contextului mai larg al luptei pentru autonomie și autodeterminare care și-a atins punctul culminant în timpul protestelor din 1968. Muzeul d'Art Moderne a fost instituit, scria Broodthaers, „sub presiunea situației politice a vremii sale“: el „împărtășea anumite trăsături cu evenimentele din 1968, altfel spus, cu un gen de evenimente politice pe care l-a experimentat fiecare țară“.<sup>14</sup> Broodthaers participase la ocuparea Palais des Beaux-Arts în mai 1968, iar instalarea Musée d'Art Moderne în propria sa casă patru luni mai tîrziu e un fapt indisociabil de motivele care au dus la această ocupare: dorința de-a exercita control asupra culturii și de-a conduce, în loc de-a fi condus de către o autoritate. Într-o scrisoare deschisă scrisă la sfîrșitul ocupării, datată 7 iunie 1968, Broodthaers exprima aceste sentimente în maniera eliptică care îi e caracteristică:

Ce e cultura? Eu scriu. Am ocupat etajul. Sînt negociator pentru o oră sau două. Eu spun eu. Îmi reiau atitudinea care mi-e proprie. Mi-e teamă de anonimat. (Aș dori să controlez sensul/direcția culturii.)<sup>15</sup>

Primul avatar al Musée d'Art Moderne al lui Broodthaers, Section XIXème Siècle, cuprindea o serie de săli în care erau

In other words, a figure who is subservient to the artist and who does not contest his/her authorship.

There is no clearer way to grasp these expectations than to imagine these complaints applied to an installation, or to an artist-curated exhibition. Although both curating and installation are concerned with selection, they function within different discursive spheres: curatorial selection is always an ethical negotiation of pre-existing authorships, rather than the artistic creation of meaning *sui generis*.



Marcel Broodthaers installing Musée d'Art Moderne, Section de Publicité, Documenta 5, 1972, credit: Documenta archive

What is culture? I write. I have taken the floor. I am a negotiator for an hour or two. I say I. I resume my personal attitude. I fear anonymity. (I would like to control the meaning/direction of culture.)<sup>15</sup>

The first avatar of Broodthaers' Musée d'Art Moderne, the Section XIXème Siècle, comprised a series of rooms in which the trappings of exhibition installation were themselves staged: packing crates, ladders, signage, and so on. It was an installation created from the *mise-en-scène* of the apparatus of installing art. Broodthaers added to this installation with announcements, signs, open letters, invitations and speeches, all of which has been extensively discussed as a strategy to invoke the apparatus of institutional authority as a performative repertoire of conventions.<sup>16</sup> The signs and postcards also evoke the nineteenth century, and we can speculate why this might be. In this period, the public museum replaced the private collection of art, the avant-garde emerged in opposition to the academy, and the romantic paradigm of individual artist genius was instantiated. The nineteenth century therefore provides an ambivalent model: the emergence of a democratic public space, but also the institutionalisation of bourgeois individualism.

expuse înseși efectele expoziției: cutii pentru ambalat, scări mobile, plăcuțe semnalizatoare și aşa mai departe. Era o instalatie creată prin punerea în scenă a aparatului instalării artei. Broodthaers mai inclusese în instalatie anunțuri, semne, scrisori deschise, invitații și discursuri, iar despre toate se discutase îndelung, făcind din ele o strategie de invocare a aparatului autoritatii instituționale în calitate de repertoriu performativ de convenții.<sup>16</sup> Semnele și cărțile postale evocaau, de asemenea, secolul al XIX-lea și putem presupune ce voia să însemne aceasta. La aceea vreme, muzeul public luase locul colecției de artă private, avangarda își făcuse apariția ca o opozitie față de stilul academic, iar paradigmă romantică a geniului artistic individual își găsise reprezentanți. Prin urmare, secolul al XIX-lea furnizează un model ambivalent: emergenta unui spațiu public democratic, dar și instituționalizarea individualismului burghez. Tocmai în această tensiune dintre privat și public își face apariția funcția curatorului, mediind între împlinirea privată și noua sferă publică. După închiderea instalării de la Bruxelles în septembrie 1969, au apărut numeroase avatars ale Musée d'Art Moderne.<sup>17</sup> Cea mai mare și mai ambițioasă secțiune s-a deschis în mai 1972 la Düsseldorf Kunsthalle: *Section des Figures, The Eagle from the Oligocene to Today* [Secțiunea figurilor, Vulturul din oligocen pînă azi], o expoziție cu peste 300 de obiecte împrumutate de la peste patruzeci de muzeze și colecții private, fiecare purtând imaginea unui vultur, și care erau instalate convențional pe pereti și în vitrine. Fiecare obiect era însoțit de o etichetă care afirma, în engleză, franceză sau germană, „Aceasta nu este o lucrare de artă“ – o prescurtare a *Trădării imaginii* a lui Magritte din 1928, cu logica *Fîntînii* lui Duchamp din 1917. Broodthaers scria că titlurile picturilor lui Magritte furnizează un surplus care excedează explicația rațională: ele „pecetluiesc, pur și simplu, neînțelegerea privitorului și deplasează lucrarea într-o sferă intelectuală unde e făcută să fie cu totul inaccesibilă oricare interpretări obișnuite“.<sup>18</sup> Împreună cu formula deictică „Aceasta este...“ din pictura lui Magritte (formulă relativă recentă de Tino Sehgal), Broodthaers permitea interpretării să proliferize: „aceasta“ se putea referi la cuvîntul din propoziție, la eticheta însăși, la obiectul singular îngă care era așezată, la grupul de obiecte din vitrină, la expoziția însăși sau la actul descifrării ei. Multiplele straturi ale acestei negații amintesc aici de un pasaj din eseul lui Michel Foucault despre René Magritte, *Aceasta nu este o pipă* (1968), pe care Broodthaers îl recomanda cititorilor în catalogul său de la expoziția din Düsseldorf. Concentrîndu-și atenția asupra unei versiuni tîrzii a picturii *Les Deux Mystères* [Cele două mistere] (1966) a lui Magritte, Foucault observă:

Totul este legat trainic în interiorul unui spațiu de școală: pe o tablă este „arătat“ un desen care „arătă“ forma unei pipe; iar un text scris de un învățător zelos „arătă“ că în -tr-adevăr despre o pipă e vorba. Deși nu se vede, de -getul arătător al profesorului domnește peste tot, la fel ca și vocea sa, care tocmai este pe cale de a articula că

It is in this tension between private and public that the function of the curator comes into play, mediating between private accomplishment and the new public sphere. Numerous avatars of the *Musée d'Art Moderne* appeared following the closure of the Brussels installation in September 1969.<sup>17</sup> The largest and most ambitious section opened in May 1972 at the Düsseldorf Kunsthalle: the *Section des Figures, The Eagle from the Oligocene to Today*, an exhibition of over 300 objects borrowed from over forty museums and private collections, each of which bore the image of an eagle, and which were conventionally installed on the walls and in vitrines. Each object was accompanied by a label stating, in English, French or German, “This is not a work of art” – a contraction of Magritte’s *The Treason of Images*, 1928, with the logic of Duchamp’s *Fountain*, 1917. Broodthaers wrote that the titles of Magritte’s paintings provided a surplus that exceeded rational explanation: they “simply seal the viewer’s incomprehension and displace the work into an intellectual realm where it is rendered completely unavailable to any common interpretation”.<sup>18</sup> By borrowing the deictic “This is...” of Magritte’s painting (a formula recently reprised by Tino Sehgal), Broodthaers could allow interpretation to proliferate: “this” could refer to the word in the sentence, the label itself, the individual object it sat next to, the grouping of objects in a vitrine, the exhibition itself or the act of deciphering it. The many layers of negation here echo a passage in Michel Foucault’s essay on René Magritte, *This is Not a Pipe* (1968), which Broodthaers recommended to readers in his catalogue to the Düsseldorf exhibition. Focusing on a late version of Magritte’s painting called *Les Deux Mystères* (1966), Foucault observes that:

Everything is solidly anchored within a pedagogic space. A painting “shows” a drawing that “shows” the form of a pipe; a text written by a zealous instructor “shows” that a pipe is really what is meant. We do not see the teacher’s pointer, but it rules throughout – precisely like his voice, in the act of articulating very clearly, “This is a pipe.” From painting to image, from image to text, from text to voice, a sort of imaginary pointer indicates, shows, fixes, locates, imposes a system of references, tries to stabilise a unique space. But why have we introduced the teacher’s voice? Because scarcely has he stated, “This is not a pipe, but a drawing of a pipe”, “This is not a pipe but a sentence saying that this is not a pipe”, “The sentence ‘this is not a pipe’ is not a pipe”, “In the sentence ‘this is not a pipe’, this is not a pipe: the painting, written sentence, drawing of a pipe – all this is not a pipe.”<sup>19</sup>

It is not difficult to transpose this voice of the teacher, attempting to stabilise meaning, to that of the curator: both embody an institutional authority that mediates between the work of art and its pupils/viewers. At stake is the site of meaning and the impossibility of “showing” this meaning in a word or an object. Foucault ends his chapter with a vision of the pipe rising above the blackboard/easel and the children laughing – because even *this pipe is not a pipe, but yet another drawing of a pipe, exact-*

se poate de clar: „aceasta este o pipă“. De la tablă la imagine, de la imagine la text și de la text la voce, un fel de deget arătător general indică, arată, fixează, reperează, impune un sistem de trimiteri, încearcă să stabilizeze un spațiu unic. Dar de ce am introdus și vocea profesorului? Căci abia a apucat să spună „aceasta este o pipă“, că el s-a și văzut nevoie să revină și să corecteze îngăimînd: „aceasta nu este o pipă, ci desenul unei pipe“, „aceasta nu este o pipă, ci o frază care spune că este o pipă“, „faza «aceasta nu este o pipă» nu este o pipă“; „în fraza «aceasta nu este o pipă», aceasta nu este o pipă: tabloul acesta, fraza aceasta scrisă, desenul aceasta înfățișând o pipă, nimic din toate acestea nu este o pipă“.<sup>19</sup>

Nu e greu să transpu această voce a profesorului, care urmărește stabilizarea semnificației, asupra celei a curatorului: ambii întruchipează o autoritate instituțională care mediază între lucrarea artistică și elevii/privitorii săi. În joc sănlocul semnificației și imposibilitatea de-a „arăta“ această semnificație într-un cuvînt sau într-un obiect. Foucault își încheie capitolul cu o vizuire a pipei care se ridică deasupra tablă/șevaletului și cu copiii care rîd – pentru că nici măcar această pipă nu este o pipă, ci doar un alt desen reprezentînd o pipă, exact la fel ca acela din tablou (sau din tabloul în tablou). El are în vedere un colaps al semnificației: șevaletul se prăbușește, pictura cade pe podea, cuvintele se risipesc.<sup>20</sup> *Section des Figures* a lui Broodthaers – și, desigur, tot ce aparține Musée d’Art Moderne – poate fi văzută ca încurajînd o astfel de ruptură cu interpretarea pedagogică: cu cuvintele lui Foucault, ea nimicește „sintaxa“, și nu numai pe aceea care construiește frazele – ci și aceea, mai puțin manifestă, care face «să stea împreună» (alături sau față în față) cuvintele și lucrurile<sup>21</sup>.

„Să stea împreună“: cuvintele dintr-o propoziție și lucrările de artă dintr-un spațiu. Numindu-se el însoțî și în funcția de director al muzeului, Broodthaers se asigură că nimeni nu poate vorbi în numele lui și înllocuiește ventrilochismul curatorial cu o dublă auctoritate – selecție/creație, dar și mediere.<sup>22</sup> În această privință, e nimerit faptul că ultimul avatar al Musée d’Art Moderne a fost prezentat la Documenta 5 din 1972 și că includea *Section Publicité* – folosirea vulturului în publicitate, expusă împreună cu însăși arhiva muzeului, funcționînd una pentru cealaltă ca reclamă. Aceasta era însoțită de *Section d’Art Moderne*, amplasată în subsecțiunea Muzeelor artiștilor a lui Szeemann. În instalării figura o placă așezată pe podea, înconjurată de stîlpi ce purtau sloganul „Proprietate privată“, scris în trei limbi; în ultima lună a expoziției, Broodthaers a schimbat inscripția, motivînd transformarea după cum urmează:

„Proprietate privată“ – prezentarea acestei inscripții poate fi înțeleasă ca o satiră la adresa identificării Artei cu Proprietatea privată. Putem vedea aici și expresia puterii mele artistice, destinată să se substitue celei a organizatorului – Szeemann de la Documenta 5 – (secțiunea *Individual Mythologies*).

ly the same as the one in the picture (or picture within a picture). He envisages a collapse of meaning: the easel breaks, the painting falls to the floor, the words scatter.<sup>20</sup> Broodthaers’ *Section des Figures*, and indeed all of the *Musée d’Art Moderne*, can be seen as encouraging such a rupture with pedagogic interpretation: in the words of Foucault, it shatters “not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to but also opposite one another) to ‘hang together’”.<sup>21</sup> Hanging together: words in a sentence, and works of art in a space. By appointing himself the museum’s director, Broodthaers ensures that he cannot be spoken for, and dislodges curatorial ventriloquism with a twofold authorship – selection/creation, but also mediation.<sup>22</sup> In this respect it is fitting that the final avatar of the *Musée d’Art Moderne* took place at Documenta 5 in 1972 and included the *Section Publicité* – the use of the eagle in advertising, shown alongside the Museum’s own archive, functioning as publicity for each other. It was accompanied by the *Section d’Art Moderne*, located in Szeemann’s sub-section *Artists’ Museums*. This installation featured a plaque on the floor surrounded by stanchions, bearing the slogan “Private Property” in three languages; in the last month of the exhibition, Broodthaers changed this inscription, accounting for this shift as follows:

“Private property” – the presentation of this inscription can be understood as as satire on the identification of Art with Private property. One can also see here the expression of my artistic power as it is destined to replace that of the organiser – Szeemann from Documenta 5 – (section *Individual Mythologies*).

The second aim, finally, seemed to me not to have been attained, and on the contrary, the inscription reinforces the structure put in place.

Whence the change, – for one of the roles of the artist is to attempt, at least, to carry out a subversion of the organisational scheme of an exhibition.<sup>23</sup>

The words of the revised inscription are a series of eleven verbs ending in *pouvoir*, “to be able to”, and the only verb capable of functioning as a noun, “power”: the final line of the inscription, *faire informer pouvoir*, therefore operates ambiguously as “make inform power” or “make power inform”. At its closure, then, the *Musée d’Art Moderne* enacts a struggle that pits the first curator-auteur against the first artist-curator. Who constructs meaning, and on whose behalf?

## 5.

But – to paraphrase Foucault paraphrasing Beckett – does it really matter who is speaking? Because what is at stake is not the precise and pedantic difference between the curator and the artist, but the different discourses within which each player functions. It is evident that the rise of the independent curator has problematised the idea of collective authorship, highlighting the need for a more nuanced vocabulary to address this. Boris Groys is not the only writer to compare the curatorial role

În sfîrșit, mi se părea că al doilea scop n-ar fi fost atins și că, dimpotrivă, inscripția întărea structura instaurată. De unde și schimbarea – fiindcă unul din rolurile artistului este acela de a încerca – măcar – să determine o subminare a schemei organizationale a unei expoziții.<sup>23</sup> Cuvintele inscripției revizuite sănt o serie de unsprezece verbe care se sfîrșesc cu *pouvoir*, „a fi capabil să”, și unicul verb ce poate funcționa ca substantiv, „putere”: ultimul rînd al inscripției, *faire informer pouvoir*, operează prin urmare ambiguu ca „a informa puterea” sau „putere de-a informa”. Astfel, la înciderea sa, *Musée d'Art Moderne* pune în scenă o luptă care-l angajează pe primul curator-*auteur* împotriva primului artist-curitor. Cine construiește semnificația și pe seama cui?

## 5.

Însă – pentru a-l parafraza pe Foucault, care-l parafraza pe Beckett – contează oare cu adevărat cine vorbește? Fiindcă ceea ce e în joc nu e diferența precisă și pedantă dintre curitor și artist, ci diferențele discursuri între limitele cărora funcționează fiecare jucător. E evident că apariția curitorului independent a problematizat ideea auctorialității colective, subliniind nevoia unui vocabular mai nuanțat pentru formularea acestor chestiuni. Boris Groys nu e singurul autor care compară rolul curitorului cu *auteur*-ul cinematografic: Rob Storr îl compară pe curitor cu un regizor de film care are ultimul cuvînt de spus – dar și cu un redactor literar care negociază cu editorii și cu scriitorii pentru a obține „cea mai bună” versiune cu putință a cărții.<sup>24</sup> Pentru Ralph Rugoff, curitorul este un custode; pentru Viktor Misiano, un psihanalist; pentru Jean-Christophe Ammann, un agent matrimonial.<sup>25</sup> În eseul lor din 1989 intitulat „Museum Curator to Exhibition Auteur” [De la curitorul muzeului la autorul de expoziții], sociologii Nathalie Heinrich și Michael Pollack compară și ei recent evidențiată poziție a curitorului cu *auteur*-ul din teoria cinematografiei, însă merg puțin mai departe, atribuind schimbările care au afectat acest rol proliferării expozițiilor și muzeelor.<sup>26</sup> Dezvoltarea exponențială a industriei culturale reclamă noi abilități din partea curitorului: „un rol administrativ mai cuprinzător, determinarea unui cadru conceptual, selectarea unor colaboratori specializați din diferite discipline, conducerea unor echipe de lucru, consultarea unui arhitect, asumarea unei poziții formale în privința prezentării, organizarea publicării unui catalog enciclopedic etc.” (p. 236). E semnificativ faptul că multe din aceste roluri fără legătură directă între ele sănt legate de marketing: există mai multe expoziții pentru că există mai multe evenimente în arta contemporană, concurînd fiecare pentru un public cît mai extins, pentru cît mai multe cronici, cît mai multe finanțări, cît mai multe sponsorizări și pentru vizibilitate cît mai mare pe radarele artei internaționale. Rolul extins al curitorului i-a devenit cu și e inseparabil de producțile promotionale ale industriei culturale.

to the cinema *auteur*: Rob Storr compares the curator to a film director who has the final cut – but also to a literary editor who negotiates with publishers and writers to get the “best” version of work that can be attained.<sup>24</sup> For Ralph Rugoff, the curator is a caretaker; for Viktor Misiano, a psychoanalyst; for Jean-Christophe Ammann, a matchmaker.<sup>25</sup> In their 1989 essay “Museum Curator to Exhibition *Auteur*”, the sociologists Nathalie Heinrich and Michael Pollack also compare the recently singularised position of curator to the *auteur* in cinema theory, but go one step further in attributing the changes in this role to the proliferation of exhibitions and museums.<sup>26</sup> The exponential growth of the culture industry requires new skills of the curator: “an enlarged administrative role, determining a conceptual framework, selecting specialised collaborators from various disciplines, directing work crews, consulting with an architect, assuming a formal position in terms of presentation, organising the publishing of an encyclopaedic catalogue, etc.” (p. 236).

It is significant that many of these extraneous roles relate to marketing: there are more exhibitions because there are more venues for contemporary art, each competing for more audiences, more reviews, more funding, more sponsorship, and more profile on the international art radar. The expanded role of the curator dovetails with, and is inseparable from, the promotional productions of the culture industry.

But this is only half of the story.

The newly singularised role of the curator is inseparable from changes in artistic production that took place during the years 1968–1972 – the years bracketing Brodthaers’ *Musée d'Art Moderne*. These are the years of a power-struggle, not simply for control of a space, but for a control of meaning (and in the case of Brodthaers, the claim to a profoundly ambiguous meaning). Today, when the influence of the independent critic has been supplanted by a not-so independent curator as an arbiter of taste – a semi-celebrity sought after by artists and galleryists alike – it seems ever more pressing to recognise the function of authorial autonomy that is evacuated in Groys’ claim that the curator and installation artist are a single entity. That installation art – whose ephemeral and experiential *modus operandi* so often sought to evade the market and the museum – ends up as a factor in the promotion of both the museum and the curator, is an irony that perhaps only Brodthaers anticipated.

Însă aceasta e doar o jumătate a povestii. Recent evidențiatul rol al curitorului e inseparabil de schimbările desfășurate în producția artistică din perioada 1968–1972 – anii care au delimitat existența *Musée d'Art Moderne* al lui Brodthaers. Acești sănt anii unei lupte pentru putere – nu doar pentru controlul asupra unui spațiu, ci pentru controlul asupra semnificației (iar în cazul lui Brodthaers, ai reclamării unei semnificații profund ambigue). Astăzi, cînd influența criticului independent a fost înălțată de un curitor nu chiar atât de independent în calitate de arbitru al gustului – o semi-celebritate rîvnită de artiști și de galeriști deopotrivă –, pare chiar mai urgentă recunoașterea funcției autonomiei auctoriale, care a fost evacuate prin pretenția lui Groys că artiștul care produce instalări și curitorul ar fi una și aceeași entitate. Faptul că arta instalării – al cărei *modus operandi* efemer și experiențial încerca cel mai adesea să se debareze de piată și de muzeu – sfîrșește prin a fi un factor care promovează atât muzeul, cît și curitorul e o ironie pe care poate doar Brodthaers a anticipat-o.

Traducere de Veronica Lazăr

## Note:

- Boris Groys, „Multiple Authorship”, in Barbara Vanderlinden și Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2006, pp. 93–99. I was invited to respond to this essay in 150 words; an impossible task. The present paper goes towards a full response.
- She argues that the first installation in this series, by Keith Sonnier, “transferred the creative and ideological dimensions of an exhibition design to an individual”, inscribing it within the artists’ signature. Mary Ann Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998, p. 286.
- Beuys installed Karl Ströher’s collection of his work at the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt in 1970; it has not been moved or deinstalled since that date. Variations on Paul Thek’s *Pyramid/A Work in Progress*, shown at the Moderna Museet in 1971–1972, were presented as *A Station of the Cross* (Galerie M. E. Thelen, Essen, 1972), *Ark, Pyramid* (Documenta 5, 1972), *Ark, Pyramid – Easter* (Kunstmuseum Lucern, 1973), and *Art, Pyramid – Christmas* (Wilhelm Lehmbrock Museum, Duisburg, 1973).
- Writing in *Artforum*, Carter Ratcliff thought that only three works managed to resist the exhibition’s overbearing curatorial remit by asserting their own terms of engagement, and it is telling that all three are installations (Nauman, Asher and Serra).
- Szeemann’s resignation followed the city’s hostile reception to *When Attitudes Became Form*, his groundbreaking exhibition of process-based art, anti-form and Arte Povera.
- The title, *Individual Mythologies*, was originally to be called *Shamanism and Mysticism*, in homage to Joseph Beuys. Szeemann wisely changed this to allude to the little-known French artist Etienne Martin, who described his own sculptures as “personal mythologies”. See Harald Szeemann, “III. Documenta 5”, in *Écrire les Expositions*, Brussels, La Lettre Volée, 1996, pp. 24–33. The other two large sections of Documenta 5 were *Realismus*, showing the 70s trend for photorealism in painting and sculpture, and *Idea + Idea/Light*, conceptual work by artists including Art and Language, Berndt and Hilla Becher, and Hanne Darboven.
- See Gabriele Mackert, “At Home in Contradictions: Harald Szeemann’s *Documenta*”, in *Archive in Motion: 50 Years Documenta 1955–2005*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2005, pp. 253–261.
- Letter to the *Frankfurter Allegemeine Zeitung*, 12 May 1972, signed by Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra and Robert Smithson. The basic thrust of this brief letter is that the artist should be allowed to make his/her own decisions about their works and contributions to an exhibition. The letter is reproduced in *Archive in Motion*, p. 259.
- “These sections (castrations), themselves carefully chosen ‘touches of color’ in the tableau that makes up the exhibition as a whole and in its very principle, only appear by placing themselves under the wing of the organizer, who reunifies art by rendering it equivalent everywhere in the case/screen that he prepares for it.” Daniel Buren, “Exposition d’une exposition”, in *Documenta 5*, 1972, section 17, p. 29, English translation taken from the web project *The Next Documenta Should be Curated by an Artist* [[http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/index.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/index.html)].
- It is perhaps intriguing that Buren – an artist whose work has engaged in a radical desubjectivisation of expressive forms such as painting, and a critique of art’s autonomy through the development of site-specific interventions – should now lament art’s lack of autonomy. Returning to this text thirty years later, in his contribution to *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*, Buren admitted that his position had not changed: “This does not mean that exhibitions do not require an organiser – they clearly do – the difference is between an organiser-interpreter and an

8. Scrisoare către *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12 mai 1972, semnată de Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra și Robert Smithson. Principala linie de atac a acestei scurte scrisori sustine că artistului ar trebui să-i fie permis să ia singur deciziile în privința lucrărilor și contribuțiilor sale la expoziții. Scrisoarea e reproducă în *Archive in Motion*, p. 259.
9. „Acesta sectări (castrări), ele însăce «pete de culoare» alese cu grijă în tabloul pe care-l constituie expoziția ca întreg prin însuși principiul ei, apar doar plășindu-se sub aripa organizatorului, care reunifică arta făcând-o să fie aceeași oricare ar fi sertarul/ecranul pe care i-l pregăteste.“ Daniel Buren, „Exposition d'une exposition“, în *Documenta 5*, 1972, secțiunea 17, p. 29, traducere englezescă preluată din proiectul web *The Next Documenta Should be Curated by an Artist* [http://www.e-flux.com/projects/next\_doc/index.html].
10. E, poate, curios faptul că Buren – un artist ale căruia lucrări erau angajate într-o desubiectivizare radicală a formelor de expresie cum e pictura și într-o critică a autonomiei artei prin desfașurarea unor intervenții asupra unor locuri determinante [site-specific interventions] – depășea acum lipsa de autonomie a artei. Revenind treizeci de ani mai târziu asupra acestui text, în contribuția sa la *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*, Buren a recunoscut că poziția sa a rămas neschimbătă: „Asta nu înseamnă că expoziția nu are nevoie de un organizator – cu siguranță nu are nevoie de unul –, însă diferența este aceea dintre organizatorul-interpret și organizatorul-autor. Cu cel din urmă, cel care ajunge să fie expus este curatorul, și nu lucrarea de artă“. Daniel Buren, contribuție la proiectul web *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*.
11. Smithson afirmă că nu există nicio libertate în „procesul“ de explorare din spațiul predeterminat al galeriei neutre; în schimb, el pledează în favoarea unei „dialectici care caută o lume în afara limitărilor culturale“, adică riscând să se angajeze în spațiul extraartistic. Vezi Robert Smithson, „Cultural Confinement“, în Jack Flam (ed.), *Robert Smithson Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 155. *Process* era una din subdiviziunile secțiunii *Individual Mythologies* de la Documenta 5.
12. După cum o său curiatori practicieni, acest lucru poate fi interpretat în două feluri: artiștii vor să expună mereu lucrările noile, iar Szeemann e perfect îndreptățit să-si exprime interesul față de o anumită piesă; pe de altă parte, am putea bănu că scrisoarea lui Szeemann avea poate un ton mai curînd assertiv (Morris: „a dictat“), sugerînd dorință conformării față de un concept.
13. În sfîrșit – și pentru a mai dezvolta puțin această temă etică –, Morris își exprimă dezaprobaarea față de faptul că Szeemann ar fi împrumutat una din lucrările sale de la un colecționar, fără a-l informa mai întîi pe artist. Scrisoarea lui Morris e reproducă în *Archive in Motion: 50 Years Documenta 1955–2005*, p. 258.
14. Marcel Broodthaers, scrisoare deschisă cu ocazia Documenta 5, 1972, și interviu cu Jürgen Harten și Katharina Schmidt, care au circulat ca declaratii de presă cu ocazia expoziției sale de la Düsseldorf Kunsthalle, din 1972; ambele sunt citate în Douglas Crimp, „This is Not a Museum of Art“, în *Marcel Broodthaers*, Minneapolis, Walker Art Centre/New York, Rizzoli, 1989, p. 75.
15. Marcel Broodthaers, scrisoare deschisă, datată Palais des Beaux-Arts, 7 iunie 1968, adresată „Prietenilor mei“. Citată în Douglas Crimp, „This is Not a Museum of Art“, p. 76.
16. Pentru o discuție mai pe larg despre Musée d'Art Moderne, vezi Rainer Borgemeister, „Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present“, în *October*, nr. 42, Fall 1987, pp. 135–154, și eseul lui Douglas Crimp „This is Not a Museum of Art“.
17. Incluzînd *Section VIIème Siècle* (Amsterdam, 1969), *Section Cinéma* (Düsseldorf, 1971) și *Section Financière* (Cologne Art Fair, 1971).
18. Marcel Broodthaers, „Imaginary Interview with René Magritte“, în *René Magritte, Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 728–729.
19. Michel Foucault, *This is not a Pipe*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 29–30. My italics.
20. „The common place – banal work of art or everyday lesson – has disappeared“ (p. 31). By “common place”, Foucault means both the shared ground of language and ideas, and the “common – place” as ordinary; in its place stands what he calls a “non-place” of mystery and enigma – a surplus that is unstable, unbehoden to conventions, “translations with neither point of departure nor support“ (p. 52). Foucault refers to the emergence of the “non-place” in Magritte's uncanny painting *Perspective: Mme. Récamier* (1958), in which the living subject of David's portrait is replaced by a coffin sitting upright (p. 41). He also refers to the “non-place of language” in the preface to *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London, Routledge, 2001, p. xvii.
21. Michel Foucault, *The Order of Things*, p. 48, cited in Translator's Introduction, Michel Foucault, *This is not a Pipe*, p. 4.
22. „And in place of the artist as author we find the artist as director of his *Museum of Modern Art*; that in place of the traditional, which is to say modern, museological institution, we find the museum-without-walls, that is, the actual enunciative regime of all that modernity calls art.“ Thierry de Duve, „Critique of Pure Modernism“, în *October*, No. 70, Fall 1994, p. 93. Even so, the
- organiser-author. With the latter, what gets exhibited is the *curator* rather than the works of art.“ Daniel Buren, contribution to the web project *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*.
23. Smithson argues that there is no freedom to be found in exploring “process” within the predetermined space of the neutral gallery; instead, he advocates a “dialectics that seeks a world outside cultural confinement”, i.e. risking to engage with extra-artistic space. See Robert Smithson, “Cultural Confinement”, in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 155. *Process* was one of the subdivisions of Documenta 5's *Individual Mythologies*.
24. As practising curators will know, this can cut two ways: artists always want to show new work, and Szeemann is perfectly entitled to express interest in a particular piece; on the other hand, we can assume that Szeemann's letter perhaps had a rather assertive tone (Morris: “dictated”), indicating a desire for conformity to a concept.
25. Finally – and to develop further this ethical theme – Morris expresses his disapproval of the fact that Szeemann borrowed one of Morris's works from a collector, without first informing the artist. Morris's letter is reproduced in *Archive in Motion: 50 Years Documenta 1955–2005*, p. 258.
26. Marcel Broodthaers, open letter on the occasion of Documenta 5, 1972, and interview with Jürgen Harten and Katharina Schmidt, circulated as a press release on the occasion of his exhibition at Düsseldorf Kunsthalle in 1972; both are cited in Douglas Crimp, “This is Not a Museum of Art”, in *Marcel Broodthaers*, Minneapolis, Walker Art Centre/New York, Rizzoli, 1989, p. 75.
27. Marcel Broodthaers, open letter, dated Palais des Beaux-Arts, 7 June 1968, address “A mes amis”. Cited in Douglas Crimp, “This is Not a Museum of Art”, p. 76.
28. For an extensive discussion of the *Musée d'Art Moderne*, see Rainer Borgemeister, “Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present”, in *October*, No. 42, Fall 1987, pp. 135–154, and Douglas Crimp's “This is Not a Museum of Art”.
29. Including the *Section VIIème Siècle* (Amsterdam, 1969), the *Section Cinéma* (Düsseldorf, 1971), and the *Section Financière* (Cologne Art Fair, 1971).
30. Marcel Broodthaers, “Imaginary Interview with René Magritte”, in *René Magritte, Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 728–729.
31. Michel Foucault, *This is not a Pipe*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 29–30. My italics.
32. „The common place – banal work of art or everyday lesson – has disappeared“ (p. 31). By “common place”, Foucault means both the shared ground of language and ideas, and the “common – place” as ordinary; in its place stands what he calls a “non-place” of mystery and enigma – a surplus that is unstable, unbehoden to conventions, “translations with neither point of departure nor support“ (p. 52). Foucault refers to the emergence of the “non-place” in Magritte's uncanny painting *Perspective: Mme. Récamier* (1958), in which the living subject of David's portrait is replaced by a coffin sitting upright (p. 41). He also refers to the “non-place of language” in the preface to *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London, Routledge, 2001, p. xvii.
33. Michel Foucault, *The Order of Things*, p. 48, cited in Translator's Introduction, Michel Foucault, *This is not a Pipe*, p. 4.
34. „And in place of the artist as author we find the artist as director of his *Museum of Modern Art*; that in place of the traditional, which is to say modern, museological institution, we find the museum-without-walls, that is, the actual enunciative regime of all that modernity calls art.“ Thierry de Duve, “Critique of Pure Modernism“, in *October*, No. 70, Fall 1994, p. 93. Even so, the
35. să stă ceea ce el numește un „ne-loc“ al misterului și enigmei – un surplu care e instabil, nesupus convențiilor, „translații lipsite de punct de plecare și de suport“ (p. 52 [31]). Foucault se referă la apariția „ne-locului“ în strania pictură *Doamna de Récamier* (1958) a lui Magritte, în care subiectul viu al portretului lui David e înlocuit de un coșciug aşezat pe verticală (p. 41 [26]). El se mai referă, de asemenea, la „ne-locul limbajului“, în prefața volumului *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London, Routledge, 2001, p. xvii [Cuvintele și lucrurile. O arheologie a stîntelor umane, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, București, Univers, 1996, p. 34].
36. Marcel Broodthaers, in *Interfunktionen*, No. 10, 1973, pp. 78–79.
37. Rob Storr, “Show and Tell”, in Paola Marincola (ed.), *Questions of Practice: What Makes a Great Exhibition?*, Philadelphia, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006, p. 20.
38. Ralph Rugoff, “You Talking To Me?”, in Paola Marincola, *Questions of Practice*, p. 51; Viktor Misiano, in Carin Kuoni, *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, New York, Independent Curators International, 2001, p. 119; Jean-Christophe Ammann, in Carin Kuoni, *Words of Wisdom*, p. 23. The latter publication offers myriad analogies for the curator. For Dan Cameron, he/she is “a kind of artist” (p. 39); for Robert Fleck the curator is “not an artist”, nor a “meta-artist”, but a “facilitator” (p. 63). Lippard compares curating to choosing the illustrations for a book (p. 102), while Szeemann compares it to “the creation of a little poem or a drama” (p. 167). For Yuko Hasegawa, the curator is like the “conductor of an orchestra” (p. 80); for Rosa Martinez, the curator should be a combination of “intrepid explorer”, “diplomat”, “guerrilla”, “economist”, and “therapist” (p. 111).
39. Heinrich and Pollack support this claim with the argument that the budgets for a large-scale exhibition and a film are roughly equivalent; both trade in the economy of temporary cultural products for mass distribution; and both require a team to work under a director whose identity undergoes major variations (producer, scriptwriter, director, curator, creator etc.). Both, we could add, tend to be commercial enterprises.
40. official “meaning” that evolves from the *Musée d'Art Moderne* is now institutionalised by the historians of institutional critique: a parallel drawn between the mythology of the eagle and the mythology of the museum as discourse. In this narrative, the Surrealist side of Broodthaers' work is often under-emphasised.

SZILÁRD MIKLÓS, născut în 1981, a studiat la Universitatea de Artă și Design din Cluj între anii 2000 și 2004. În prezent trăiește și lucrează la Oradea și la Cluj.

**Expoziții recente (selectiv):** **2006** *After the War Is Before the War* [După război e înainte de război], Studio Protokoll, Cluj; Proiectul Second-hand Perfume – Twin Eyes [Parfum de mîna a doua – Ochi gemeni], Fundația Altart, Köln–Cluj. **2005** *Jardín de tomates, cebollas, perejil, pepinos, calabazas, cogollos, acelgas, borrajas* [Grădină de roșii, ceapă, păstrav, castraveți, dovleci, porumb, sfecă, limba-mielului], intervenție publică la Huesca, Spania, în timpul Festivalului Okuparte; *The Root Sign (Urban Radical)* [Semnul originii (Radical urban)], Fundația Altart, Cluj; *Home Gallery, a 1st Person Shooter* [Galerie domestică, un vînător la persoana îñătu], performance, Home Gallery 2020, București. **2004** *Wearable Sound* [Sunet portabil], suiată de senzori ([www.conset.org/wearable-sound](http://www.conset.org/wearable-sound)), performance la Protokoll Studio, Cluj, în timpul evenimentului Display 1; *Site Specific Video Installation* (cu Vilmos Kotter, Dénes Miklósi și Tihamér Török), Casa Tranzit, Cluj; *Re:location*, Cluj-Luxemburg, invitat de Vera Weisgerber și Cosmin Pop, Casino de Luxembourg; *The Longer the Break the Bigger the Success*, *Re:location* [Cea mai lungă întrerupere cel mai mare succes, *Re:location*], Cluj-Linz, invitat de Markus Seidl.

În 2004, a instituit platforma publicistică on-line Conset ([www.conset.org](http://www.conset.org)). În același an, a cofondat Comunitatea Julesz (cu Dénes Miklósi). În prezent, lucrează ca asistent la Universitatea Partium din Oradea, Departamentul de Arte Frumoase.

## Szilárd Miklós: **Arta voinței** Science of the Will

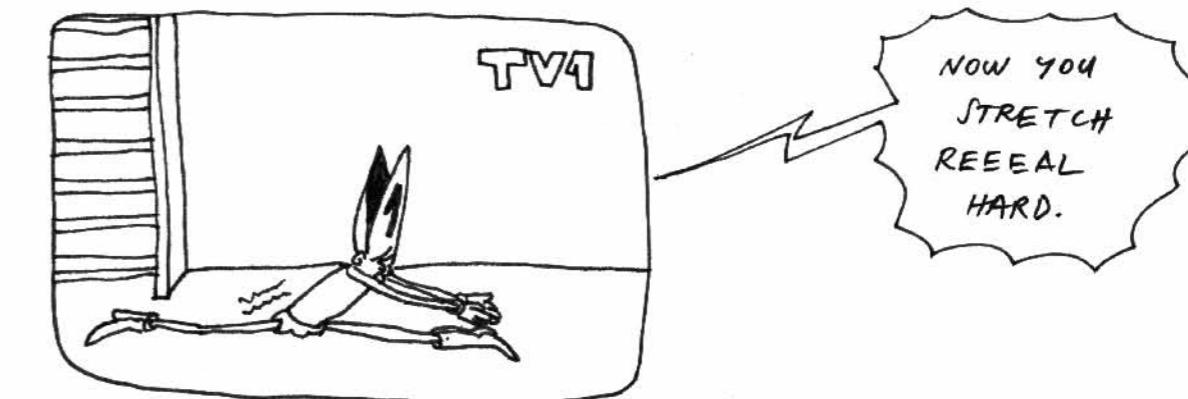
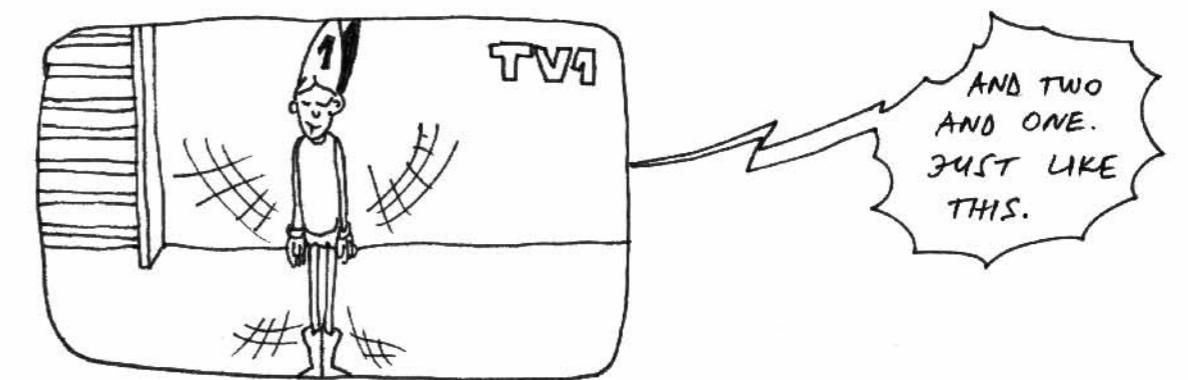
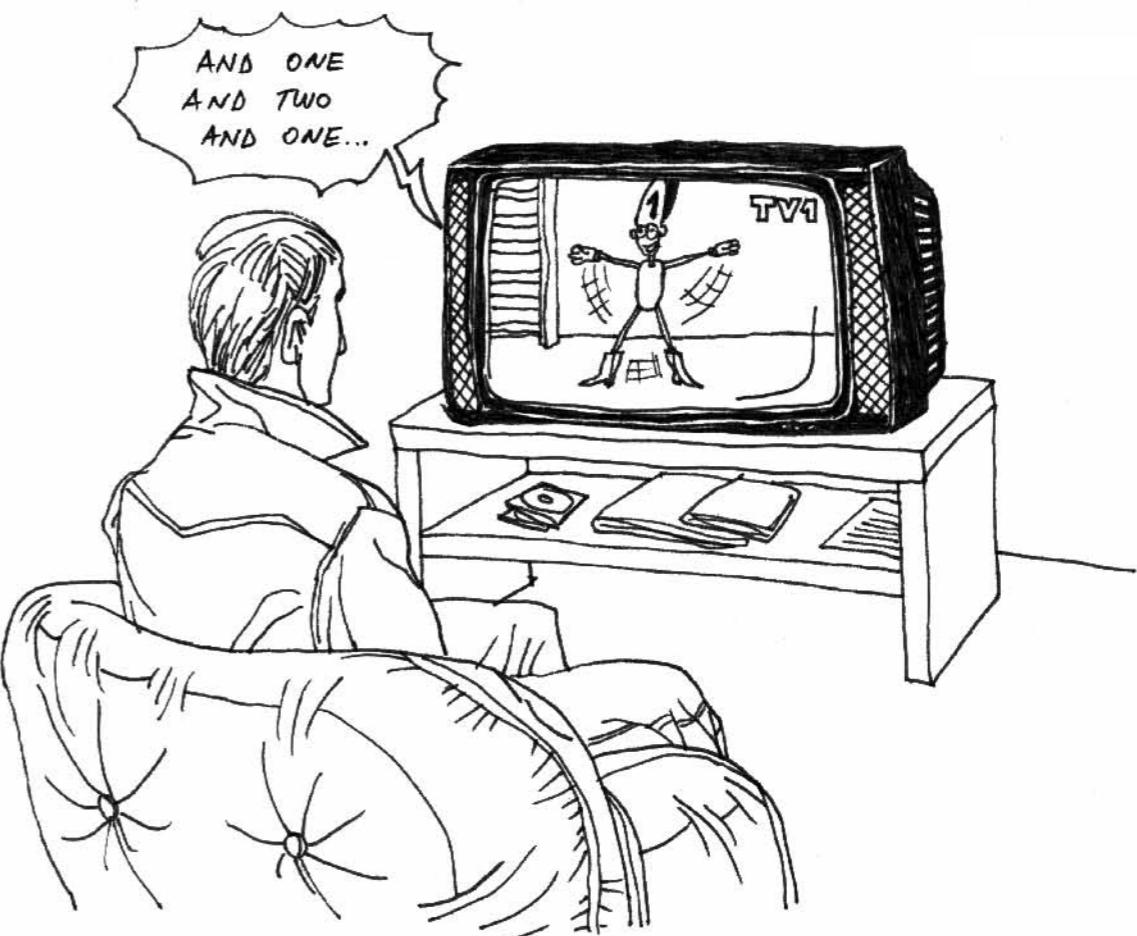
SZILÁRD MIKLÓS was born in 1981, lives and works in Oradea and Cluj. He studied art at University of Art and Design, Cluj, 2000–2004.

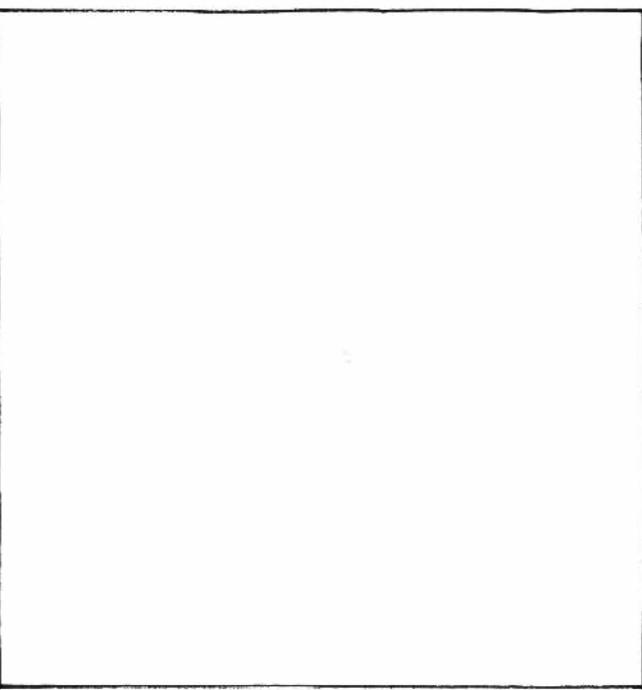
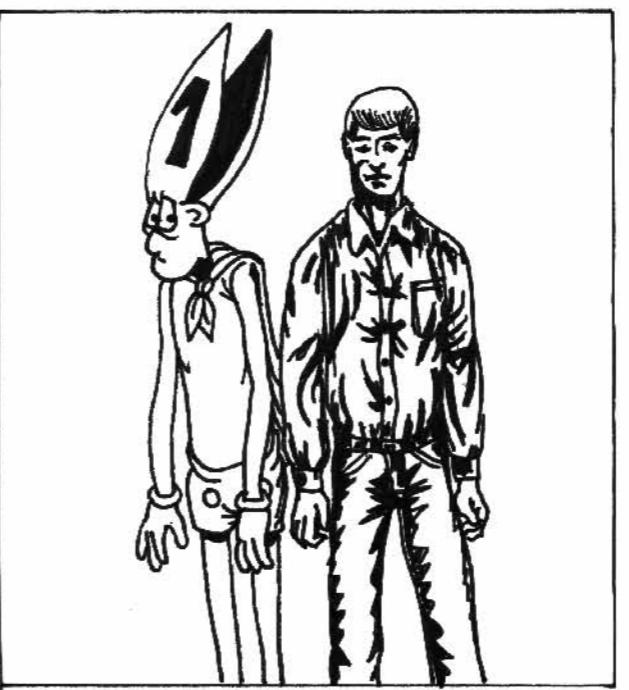
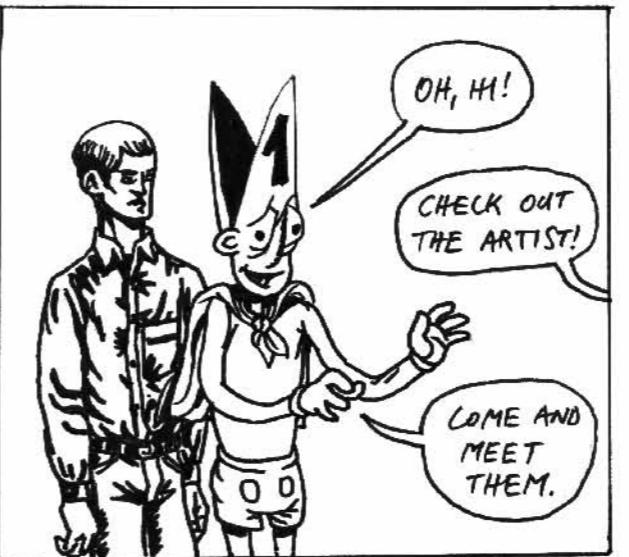
**Recent exhibitions (selected):** **2006** *After the War Is Before the War*, Studio Protokoll, Cluj; *Secondhand Perfume – Twin Eyes Project*, Altart Foundation, Cologne-Cluj. **2005** *Jardín de tomates, cebollas, perejil, pepinos, calabazas, cogollos, acelgas, borrajas*, public intervention in Huesca, Spain during Okuparte Festival; *The Root Sign (Urban Radical)* Altart Foundation, Cluj; *Home Gallery, a 1st Person Shooter* performance, Home Gallery 2020, Bucharest. **2004** *Wearable Sound*, sensor suite ([www.conset.org/wearable-sound](http://www.conset.org/wearable-sound)), performance at Protokoll Studio, Cluj, during Display 1 event; *Site Specific Video Installation* (with Vilmos Kotter, Dénes Miklósi and Tihamér Török), Tranzit House, Cluj; *Re:location*, Cluj-Luxemburg, invited by Vera Weisgerber and Cosmin Pop, Casino de Luxembourg; *The Longer the Break the Bigger the Success*, *Re:location* Cluj-Linz, invited by Markus Seidl.

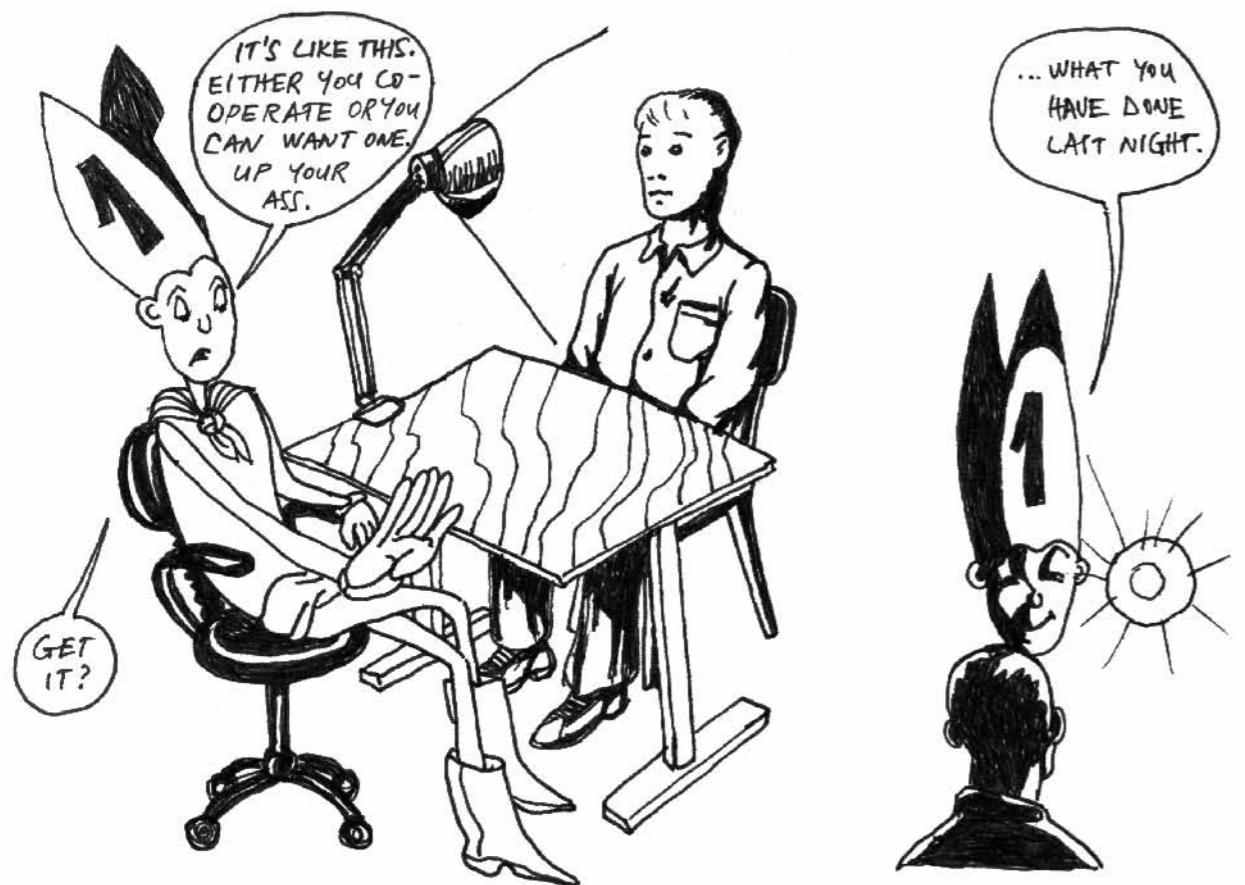
In 2004 he established the on-line publishing platform Conset ([www.conset.org](http://www.conset.org)). In the same year, he co-founded the Julesz Community (with Dénes Miklósi). Currently works as assistant lecturer at the PKE University, Oradea, Fine Arts Department.



Textul benzilor desenate a fost tradus de Botond Mihály.  
The texts in the comics strip were translated by Botond Mihály.



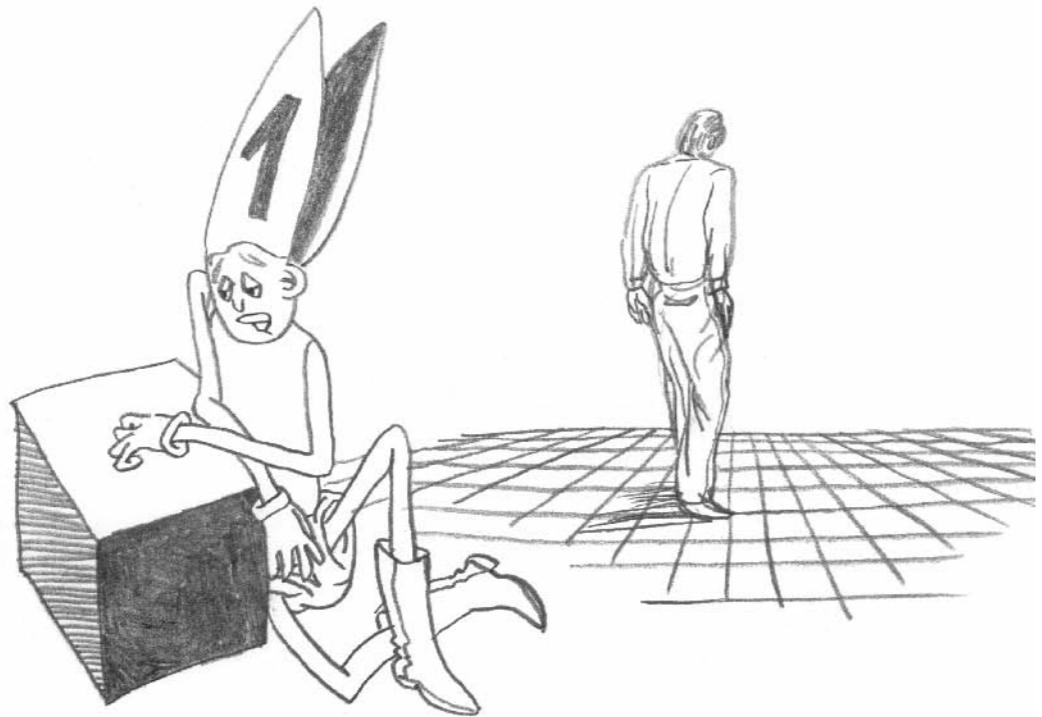


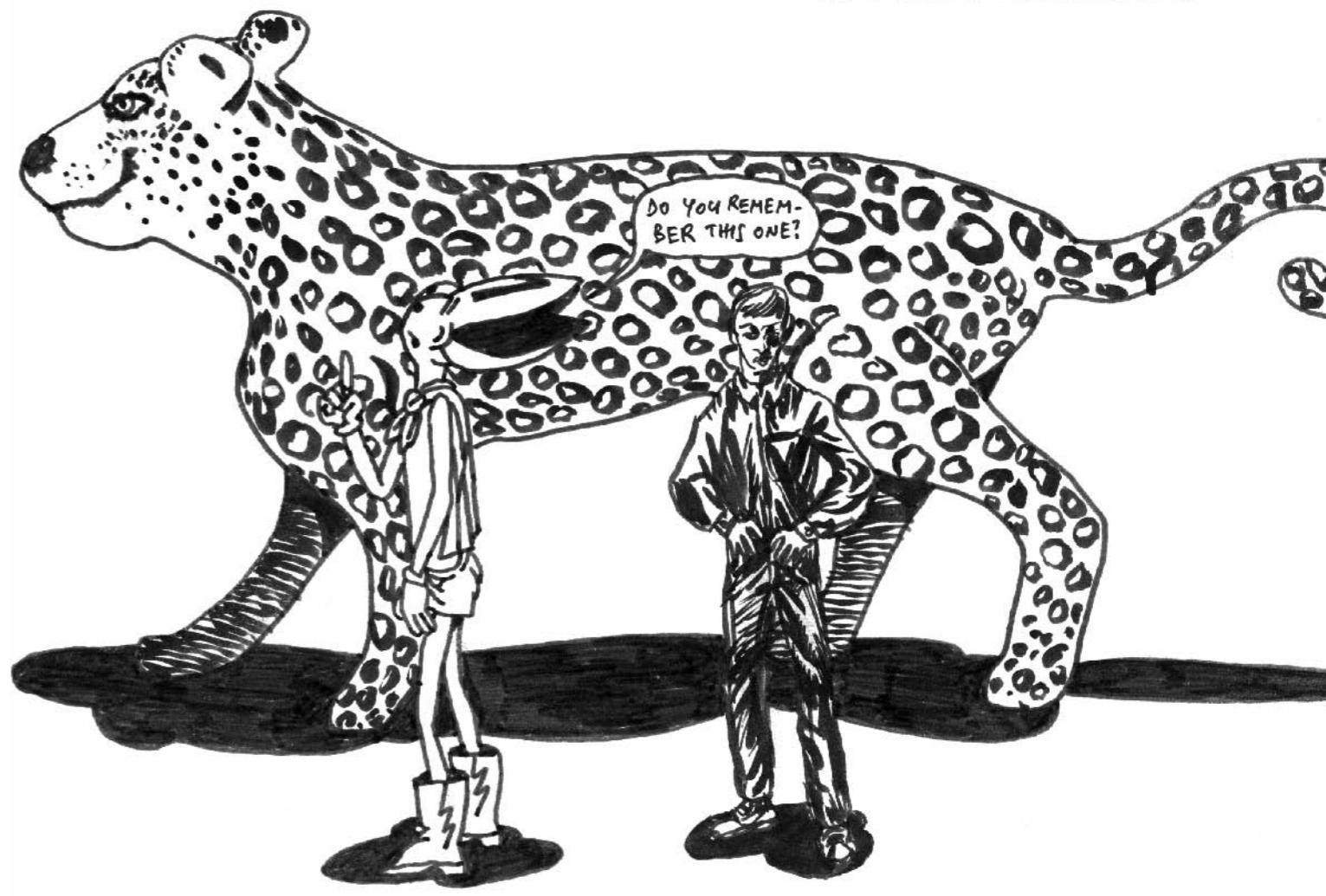






IN A SPACE-TIME TRAP...





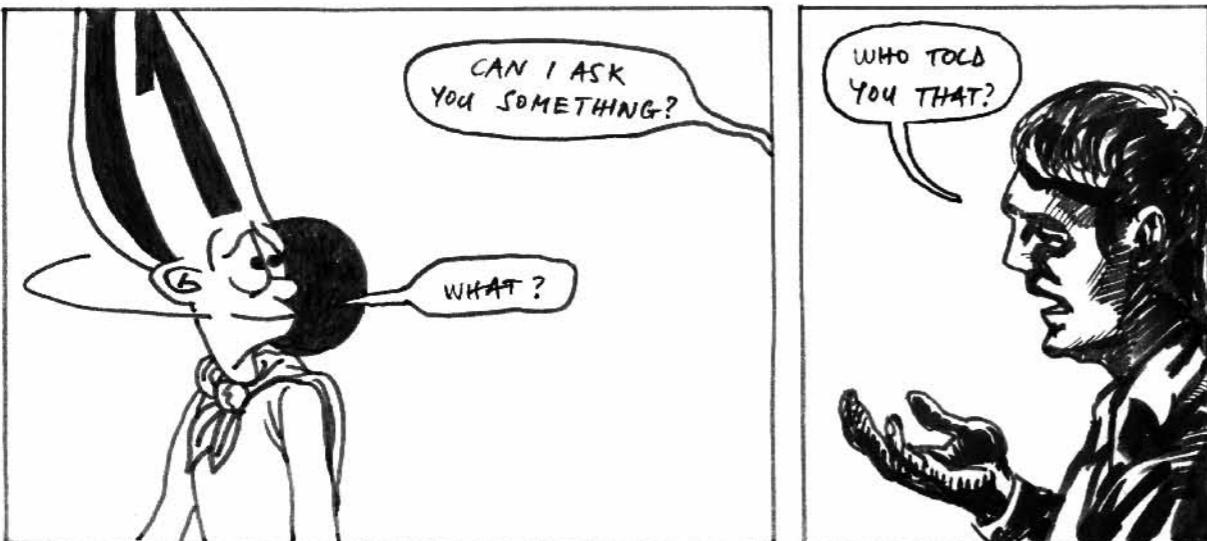
AT THE MUSEUM...



HALF AN HOUR LATER...







## „A asigura hegemonia asupra simbolicului și imaginariului din cultura critică“

Interviu cu Marius Babias realizat de Timotei Nădășan

Proiectul Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007

MARIUS BABIAS a studiat literatura și științele politice la Freie Universität din Berlin. Este autorul cărților *Herbst-nacht* [Noapte de toamnă] (1990), *Ich war dabei, als...* [Eram acolo, cînd...] (2001) și *Ware Subjektivität* (2002) (trad. rom.: *Subiectivitatea-marfă. O poveste teoretică*, Cluj, Idea Design & Print, 2004).

— Ieri, vineri, 20 aprilie, am asistat la lansarea oficială a proiectului Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007. După prezentare a avut loc masa rotundă la care au participat parteneri ai proiectului și responsabili culturali ai unor instituții implicate în modelarea spațiului public. După intervențiile participanților, au avut loc și cîteva luări de poziție din partea celor aflați în sală. Sentimentul meu e că intențiile proiectului nu au fost receptate chiar în termenii săi proprii. În opinia mea, acest lucru nu se datorează nicidcum felului în care voi î-l ati gîndit. Cum esti, împreună cu Sabine Hentzsch, curatorul proiectului, cred că ești cel mai în măsură să risipești evenualele neînțelegeri. Ti-ăș propune să începem de la premisele proiectului.

— Cred că raportul dintre artă și societate continuă să țină în două paradoxuri aparent de nerezolvat. Primul paradox se referă la dispariția treptată a sferei publice [*Öffentlichkeit*], ca for al desfășurării conflictelor sociale, cu toate că globalizarea ne-a promis, de fapt, contrarul: o piață mondială fără limite, întărirea democrației și desfășurarea forțelor de expresie individuale. Aceste promisiuni nu au fost împlinite. În schimb, procesele de dezagregare socială s-au acutizat, ceea ce începe să anuleze miezul de identitate și imaginea de sine a democrației. Politica apare așa ca un fel de joc al economiei globale, lumea în care trăim a devenit o resursă exploatabilă a industriei de *lifestyle* și a spiritului vremii, iar democrația se transformă într-o comunitate corporatistă de interese ale capitalului nomad. Cel de-al doilea paradox se află în legătură directă cu proiectul Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007. Cu cît mai brutal e capitalismul, cu atât e mai critică arta. Ceea ce înseamnă că societatea capitalistică, care în procesul globalizării devine tot mai brutală, se împăunează cu niște microsfere publice [*Mikroöffentliche*] devenite tot mai critice, unde arta ocupă o poziție simbolică de cel mai înalt rang. Acestui paradox încearcă să-i facă față proiectul nostru. În ce măsură arta, prin mobilizarea continuurilor critice, poate contribui la întărirea ideii de spațiu public [*die Vorstellung von Öffentlichkeit*], ca for pentru disputarea conflictelor sociale? Mai este valabilă maxima postmarxistă a artiștilor conceptuali istorici, conform căreia societatea trebuie supusă chestionării în chiar acele forme pentru care această societate nutrește cea mai înaltă stimă, adică produsele ei culturale? Sau oare politicul, care de cîndva timp cunoaște o anumită renaștere în cîmpul artei, nu este deținătorul unei poziții strategice pe piața artei?

— Ce își propune atunci proiectul vostru?

— Proiectul Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007 este utopic și pragmatic în același timp și urmărește trei teluri: I) să ratașeze Bucureștiul la evoluția artei contemporane internaționale, cu scopul de a genera o conștiință a semnificației sferei publice [*Bedeutung der öffentlichen Sphäre*];

TIMOTEI NĂDĂȘAN este redactor-șef al revistei IDEA artă + societate și director al Editurii și Fundației IDEA.

“ENSURING HEGEMONY OVER CRITICAL CULTURE SYMBOLIC AND IMAGINARY”

Interview with Marius Babias Realized by Timotei Nădășan

The Project Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007

MARIUS BABIAS studied literature and political science at the Freie Universität in Berlin. Babias is the author of *Herbstnacht* (1990), *Ich war dabei, als...* (2001) and *Ware Subjektivität* (2002).

— Yesterday, Friday, the 20th of April, I assisted at the official opening of the project Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007. The presentation was followed by a round table to which partners of the project and cultural officials of some of the institutions involved in shaping the public space have participated. After the interventions of the participants, some stands were made by those present in the room. It is my feeling that the intentions of the project have not been accurately received in its own terms. In my opinion this is nowise due to the manner in which you have conceived the project. As one of its curators, together with Sabine Hentzsch, I think that you are the most qualified to dispel the possible misunderstandings. I would suggest you to begin with the premises of the project.

— I think that the relation between art and society is still coming under tow apparently unsolvable paradoxes. The first paradox refers to the gradual deliquescence of the public sphere [*Öffentlichkeit*] as forum for the deployment of social conflicts, despite the fact that globalization has actually promised us the opposite: a boundless world market, the strengthening of democracy and reeling off the individual expressive forces. These promises were not kept. To the contrary, the processes of social disintegration have become more severe, which begins to nullify the identity kernel and the self-image of democracy. Nowadays, politics seems to be a kind of global economic play, the world we live in has become an exploitable resource of lifestyle and Zeitgeist industry, and democracy turns into a corporatist community of interests belonging to the nomadic capital.

The second paradox is directly linked to the project Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007. The more brutal is capitalism, the more critical the art. This means that, becoming increasingly brutal through the process of globalization, the capitalist society ruffles out some public micro-spheres [*Mikroöffentliche*] become more and more critical, where art occupies a symbolic position of the highest rank. It is this paradox that our project is trying to cope with.

To which extent can art contribute to the strengthening of the representation of the public space [*die Vorstellung von Öffentlichkeit*] as forum for the disputations of social conflicts, by mobilizing critical contents? Would the post-Marxist dictum of the historical conceptual



Images from the conference and presentation of the project, credit: Spațiu Public | Public Art Bucharest, 2007

2) să instituie, pe termen mediu, o inițiativă independentă sau o instituție pentru arta în spațiu public [*Kunst im öffentlichen Raum*];

3) să realizeze, pe termen lung și permanent, proiecte de artă în spațiu public. Cu alte cuvinte, proiectul își creează instituția proprie și autonomă. Aceasta este răspunsul meu cu privire la raportul, labil deocamdată, dintre artă și societate în general, precum și cu privire la situația particulară a României, ca teritoriu de tranziție între comunism, postcomunism și capitalism.

— De ce ai ales Bucureștiul ca loc de desfășurare al proiectului?

— Bucureștiul e unul din orașele din Europa cu o creștere foarte rapidă – un loc unde postcomunismul și globalizarea au eliberat mari tensiuni în arhitectură, urbanistică și politică socială. Spațiu public [*der öffentliche Raum*] al unui oraș se definește mai ales prin interacțiunile sociale ale locuitorilor și prin felul în care ei percep aceste tensiuni și cum reacționează la ele. Chestiunile nerezolvate ale istoriei comuniste, reprimate prin ritmul razant al expansiunii capitaliste, nu stau, ce-i drept, în centrul proiectului, dar ele sunt de discutat public ca niște efecte secundare, să zicem, și de ancorat într-un discurs cultural. În arhitectură și urbanistica Bucureștiului se poate citi utopia unui socialism esuat, care, voind să-i facă oameni noi, și-a disprețuit cetățenii. Între timp, prin oraș se revarsă torrentul sălbatic al capitalului, săi privatizate zonele publice, legislația nu este respectată, cerințele urbanistice nu sunt acceptate, în vreme ce orașul e reconstruit după necesitățile capitalului lichid. Ca orice teritoriu în tranziție de după căderea Zidului Berlinului, Bucureștiul și-a însușit utopia banilor. Banul este nouă etalon de orientare, nouă teologie, după care se organizează și se modeleză toate domeniile vieții, începând de la urbanistică până la viața socială a omului. Sărăcie se găsește atât în macrostructura, cât și în microstructura orașului. Există și contrarul: insule de lux extrem. Este tipic pentru societățile tranziției că aceste stări de agregare diferențiate să se îngheșue într-un spațiu atât de strîmt. În societățile occidentale consolidate, contrastele vizuale dintre sărăcie și bogăție sunt, de departe, mai estompeate.

Prin proiectul Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007 aș dori să acuțizez sensibilitatea pentru sfera publică – ea fiind una dintre cele mai importante resurse pentru cetățenii orașului –, astfel încât aceștia să poată contribui la modelarea ei. Strucțura politică a României este organizată în continuare foarte ierarhic, chiar și dacă oamenii se autodesemnează ca democrați. S-a renunțat, într-adevăr, la comunism în 1989 și s-a adoptat democrația formală, dar structurile sociale și politice nu au fost nicidcum reorganizate și în stratificarea psiho-economică ce le corespunde.

— În privința spațiului efectiv de desfășurare al proiectului, îmi spuneai la un moment dat că trebuie distinsă între valoarea lui de „platformă“ pentru proiectul integral și aceea de „proiect artistic“ în sine. Poți să revii la felul cum vezi deosebirea dintre aceste două funcții?

artists, according to which society should be questioned in the very forms for which it fosters the highest esteem, that is, its cultural products, be still valid? Or is it that politics, which for a while now undergoes a certain revival within the artistic field, would be no more than a strategic positioning on the artistic market?

— What does your project propose then?

— The project Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007 is utopian and pragmatic at the same time and it pursues three goals: 1) connecting Bucharest to the evolution of international contemporary art, with the aim of generating a consciousness of the significance of the public sphere [*Bedeutung der öffentliche Sphäre*]; 2) establishing a middle-term independent initiative or an institution for art in the public space [*Kunst im öffentlichen Raum*]; 3) carrying out, in the long-term and permanently, artistic projects in the public space.

In other words, the project creates its own autonomous institution. This is my answer regarding the yet labile relation between art and society, in general, as well as Romania's particular situation as transition territory between communism, post-communism and capitalism.

— Why have you chosen Bucharest as project location?

— Bucharest is one of Europe's very rapidly growing cities – a place where post-communism and globalization have exerted great pressures on architecture, city planning and social policy. The public space [*der öffentliche Raum*] of a city is chiefly defined by the inhabitants' social interactions and by the way in which they perceive these pressures and react to them. The unsolved issues of the communist history, repressed by the razing rhythm of the capitalist expansion, are not actually in the focus of the project, but they are to be publicly discussed as side-effects, to say so, and to be anchored in a cultural discourse. One can read in Bucharest's architecture and urbanism the utopia of a miscarried socialism which despised its citizens while willing to turn them into new men. In the meantime, the capital's wild torrent is overflowing the city, the public areas get privatized, the legislation is not respected, the urbanistic requirements are not accepted, while the city is being rebuilt according to the needs of the liquid capital. As any transition territory after the fall of the Berlin Wall, Bucharest has appropriated the utopia of money. Money is the new orientation standard, the new theology, conforming to which all the domains of life, ranging from city planning to human social life, are being organized and shaped. Poverty can be found both in the macrostructure and in the microstructure of the city. There is also its opposite: isles of extreme luxury. It is typical to transition societies that these differentiated aggregation states cram into such a scanty space. In the consolidated Western societies, the visual contrasts between poverty and wealth are by far dimmer.

With the project Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007 I would like to sharpen the sensibility towards the public sphere – which is one of the most important resources for the city's citizens – so that they could contribute to its moulding. Romania's political



Anetta Mona Chișă

What the Fuck Are You Staring at ?!, color video with sound (HDV PAL), 00'59'', 2001/07, courtesy of the artist

structure is still very hierarchically organized even if people call themselves democrats. It is true that, in 1989, communism was cast aside and formal democracy was adopted, but the social and political structures were not at all reorganized in the corresponding psycho-economic stratification.

— Regarding the effective location of the project, at a certain moment you were telling me that a distinction must be done between its value of "platform" for the whole project and that of intrinsic "artistic project". Could you come back to the way in which you see the demarcation between these two functions?

— I must fetch a compass in order to answer this question, since conceiving the "platform" and the "artistic project" together represents indeed the core of my thought. The answer to this question involves the answer to another: What exactly is [opening the] public space [*Was genau ist Öffentlichkeit?*]? Additionally: when and how does it function as expressive medium of political responsibility? These are the main questions in social theory since the 1960s to the postmodern times and farther. It is Immanuel Kant who, in the context of the debate on the issue of taste in the 18th century, went beyond the category of empirical public by resorting to the transcendental foundation of the judgement of taste; the universal validity of the aesthetic judgment originates, according to Kant, neither in the human nature or in the public's education but would be founded upon the aesthetic autonomy, independently of an empirical public. The aesthetic judgment is founded within the sphere of what it would be generically public [*Sphäre der Öffentlichkeit*], since it is in this sphere that the universally accessible principles operate, free from the empirical public and from its private feelings. With Kant, the public dimension of the aesthetic debate, as universal principle, was introduced in the bourgeois society.

The discussion on the public horizon, public[s] and artistic autonomy in Western Europe after the World War II was decisively marked by Frankfurt School's contribution. While Theodor W. Adorno was directing his theoretical considerations toward unfolding the critical potential latent in the radical works of artistic modernity and was developing, during his radio shows, a pedagogical practice of educating and forming the public, Jürgen Habermas was projecting, in his innovative work, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) [The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into the Category of Bourgeois Society (1991)] an action plan aiming at strengthening democracy, participative social co-determination and political responsibility. Habermas defends the thesis according to which, during capitalism, culture is subject to a process of commodification which undermines culture's function of initiating public communication. In short, subject to the process of merchandisation, culture threatens to lose its communicative potential and to take the shape of a commodity.

In the last decades, culture's commodity-like nature has aggravated, to such an extent that nowadays not only politics represents itself as culture (a process of aesthetisation of politics accelerated by the omnipresence of the media, connivance synthetically caught in the key-word "culturalization"), but also any private exteriorization within the world of the lived experience is aesthetised and introduced in the semiotic cosmos of social-character semiotic relation – resulting in the complete rupture of the private sphere from the public one [*Ent-Öffentlichung der Privatsphäre*], as in the particularization of communication. Nowadays, an understanding of the private sphere in plural form is prevalent; fragmented in a multitude of public microspheres, which can be at will adapted to the expedient particular interests, the public space [as a whole] [*Öffentlichkeit*] appears not as an arena of oppositions but as a formal "opening operation" (Dirk Baecker), which does not set aside or dissolve the divides between the different social systems, but only marks these divides, in order to reproduce itself in the appropriate sub-system. Consequently, the "public arena" [*Öffentlichkeit*] has become a format of "differential reproduction".

— Ca să răspund la această întrebare, trebuie să o iau de mai departe, căci gîndirea la un loc a „platormei” și a „proiectului artistic” constituie, într-adevăr, miezul gîndului meu. Răspunsul la această întrebare presupune răspunsul la o alta: Ce anume este [deschisul] spațiu[ui] public [*Was genau ist Öffentlichkeit?*]? În plus: cînd și cum funcționează acesta ca mediu de exprimare al maturității politice? Acestea sunt întrebări centrale ale teoriei sociale începînd din anii 1960 pînă în vremurile postmoderne și mai departe. Immanuel Kant a fost cel care a depășit categoria publicului empiric prin întemeierea transcendentală a judecății de gust în cadrul dezbaterei asupra chestiunii gustului din secolul al XVIII-lea; valabilitatea universală a judecății estetice nu își are originea, potrivit lui Kant, nici în natura umană, nici în educația publicului, ci ar fi întemeiată pe autonomia estetică, fără a depinde de un public empiric. Judecata estetică se întemeiază în sfera a ceea ce ar fi public în genere [*Sphäre der Öffentlichkeit*], întrucăt aici funcționează principiul universal accesibile, dincolo de publicul empiric și de sentimentele private ale acestuia. Odată cu Kant, dimensiunea publică a dezbaterei estetice, ca principiu universal, a fost introdusă în societatea civilă. Discuția despre orizontul public, public[uri] și autonomie artistică în Europa Occidentală după cel de-al Doilea Război Mondial a fost marcată decisiv prin contribuția Scolioi de la Frankfurt. În timp ce Theodor W. Adorno își îndrepta considerațiile teoretice înspre desfășurarea potențialului critic latent în operele radicale ale modernității artistice și dezvoltă în emisiunile sale de radio o practică pedagogică de educare și formare a publicului, Jürgen Habermas proiecta, în inovațoarea sa lucrare *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) [Sfera publică și transformarea ei structurală, Univers, București, 1998], un plan de acțiune pentru întărirea democrației, a codeterminării sociale participative și a maturității politice. Habermas susține teza potrivit căreia în capitalism cultura este supusă unui proces de transformare în marfă, care subminează funcția culturii de a iniția comunicarea publică. Pe scurt, cultura supusă procesului de comercializare amenință să-și piardă potențialul comunicativ și să capete forma unei mărfi.

Caracterul de marfă al culturii s-a agravat în ultimele decenii, așa încât astăzi nu doar politica se înfățișează drept cultură (un proces de estetizare a politicii accelerat prin omniprezenta mediilor, conivîntă prinsă sintetic în cuvîntul-cheie „culturalizare”), ci și orice exteriorizare privată în cadrul lumii experienței trăite este estetizată și introdusă în cosmosul semiotic de relații semiotice de natură socială – cu consecința ruperii complete a sferei private de cea publică [*Ent-Öffentlichung der Privatsphäre*], precum și a particularizării comunicării. Astăzi predomină o înțelegere a sferei publice la plural; fragmentat într-o multitudine de microsfere publice, care pot fi adaptate după plac intereselor particolare corespunzătoare, spațiu public [în ansamblu] [*Öffentlichkeit*] apare nu ca o arena a opozitiilor, ci ca o formală „operăție a deschiderii” (Dirk Baecker), care nu trece peste sau nu dizolvă granițele dintre diferențele sisteme sociale, ci doar marchează aceste granițe, pentru a se reproduce în subsistemul corespunzător. Ceea ce are ca urmare faptul că „arena publică” [*Öffentlichkeit*] a devenit un format al „reproducerii diferențiale”.

Înțelegerea actuală a sferei publice, modelată de egoismul așa-numitelor grupuri identitare, care își pun interesul particular deasupra interesului social general, trimite îndărăt, indirect și în mod ironic, la modelul teoretic al „contrasferei publice”, pe care Oskar Negt și Alexander Kluge l-au dezvoltat la începutul anilor 1970, ca o reacție la prăbușirea mișcării studențești [de la începutul acelor ani]. Negt și Kluge, în opoziție cu Habermas, priveau sfera publică burgheră existentă ca pe o „sinteză socio-integrală aparentă” și vedea în ea un obstacol în calea autoorganizării politice. Împotriva noțiunii sferei publice ca mediu al conciliierii sociale, ei au avansat conceptul unei „sfere publice proletare”, care cuprindea multitudinea de microsfere publice nou-instituite în contextul mișcărilor pentru drepturile civile, al mișcărilor

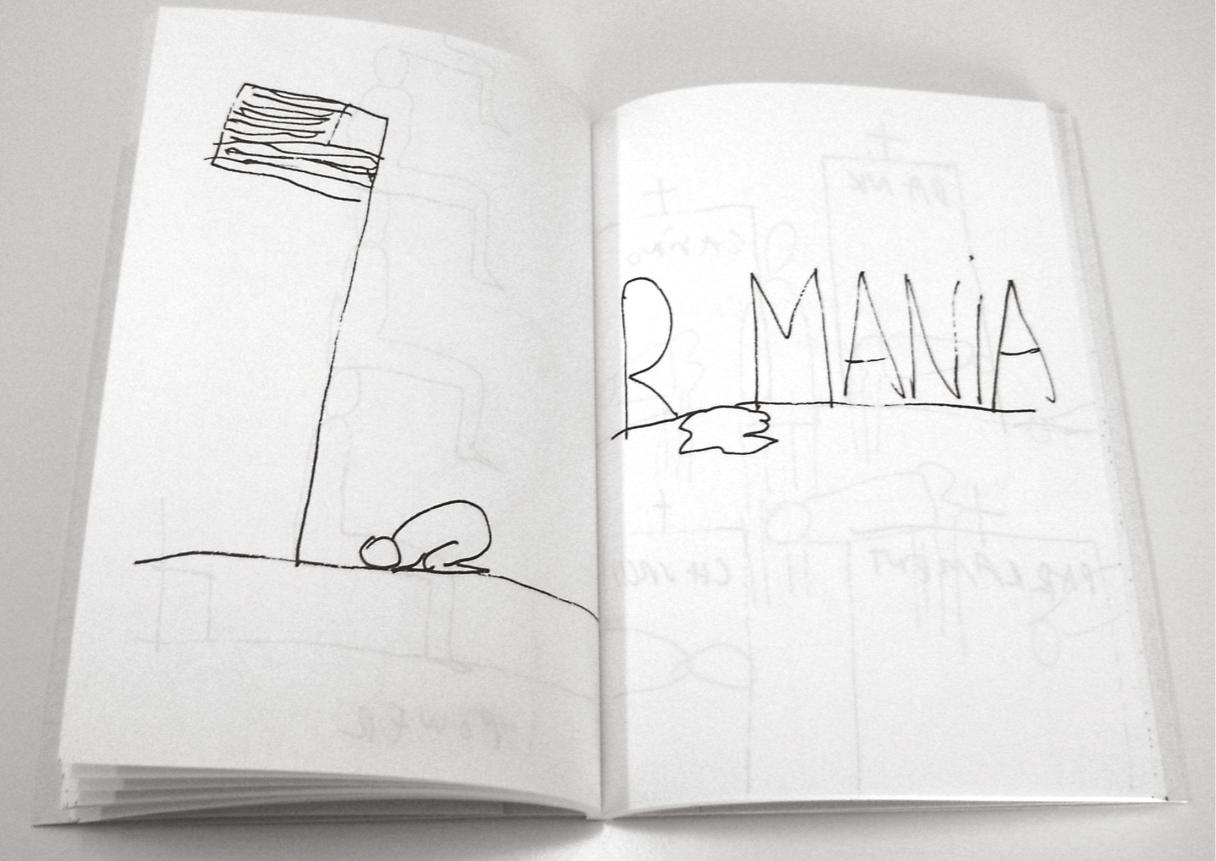
Fashioned by the egoism of the so-called identity groups, which value their particular interest above the general social interest, the current understanding of the public sphere refers, indirectly and ironical, back to the theoretical model of the “public countersphere”, developed by Oskar Negt and Alexander Kluge at the beginning of the 1970s in reaction to the collapse of the student movement [of those times]. Negt and Kluge, as opposed to Habermas, considered the existent bourgeois public sphere as an “apparent socio-integral synthesis” and regarded it as an obstacle encumbering political self-organization. They brought forward, against the notion of public sphere as medium of social conciliation, the concept of a “proletarian public sphere”, which encompassed the multitude of public microspheres newly-established in the context of the civil rights, ecologic and women’s movements. The current grasp of the public sphere in plural form can come to be understood in the terms of a subsequent advancement of the conceptualization of the public sphere foreseen by Negt and Kluge as a core political mission of the Left (“the public sphere of the production of the public sphere” /“Produktionsöffentlichkeit”), which, despite the fact that it had produced many public counterspheres, after the decomposition of the student movement and of the extraparliamentary opposition into diverse camps and groups, could not rebuild the integral context of the anti-capitalist perspective and consequently lost sight of the big whole.

— And what can an artistic project do against it now?

— The critical work of art is currently facing a permanent contradiction of principles. As I was just saying, as capitalist society becomes more and more brutal in the process of globalization, it perks up with increasingly critical public microspheres in which art acquires an eminent symbolic role of cultural capital carrier. Thus considered, the work of art can accomplish two things: it can internally charge the adequate sub-scene with oppositionality and provide it with additional distinction, and it can externally generate the institutional legitimacy and the cultural self-image of the capitalist society. The project *Spațiu Public București / Public Art Bucharest 2007* is trying to take the consequences: it is simultaneously structure and substance. It is structure because it creates its own autonomous institution; it is substance because it transforms what is untold, refuted and lost into artistic theme. In other terms, the project is trying to ensure the hegemony on critical culture symbolic and imaginary and to provide legitimacy to the oppositional sub-scenes. Since unless legitimacy and symbolic hegemony over critical culture are ensured, the purposive sub-scenes are threatened with fatal consequences: the accumulation of cultural capital and the gains in terms of status are paid for with de-politization and de-solidarization. Some Romanian “actors” on these scenes have regrettably not understood this and they valued their particular egoism over the group legitimacy generated by the project *Spațiu Public București / Public Art Bucharest 2007*. It is thus that they eventually lose legitimacy themselves.

— It is precisely for this reason that it seems to me too that it avails that the project continues. Are you relying on the possible breakthroughs, tender as they may be for the start, which its presence here might bring about? How do you see this follow-up? Do you consider working in other cities or together with other partners as well?

— The philosopher Oliver Marchart argues that it is only those artistic projects which are, at the same time, political-artistic projects, thus sending forth political effects, too, that generate a rightly so called “public space”. He advocates an artistic practice of conflict, since the “opening” of a “public space” could appear only in the breach created by the political conflicts and social antagonisms [*Im Aufbrechen politischer Konflikte und gesellschaftlicher Antagonismen können “Öffentlichkeit” entstehen*]. “The public space is not a physical space. The opening of what is public is always – and at all times – produced only in the moment of the conflictive dispute”, Marchart says.



Dan Perjovschi  
Postmodern  
Ex-communist,  
artist book, 96 pages,  
2007



Daniel Knorr  
Carte de artist,  
artist book,  
200 pages, 2007

ecologice și ale femeilor. Percepția de azi a sferei publice la plural poate ajunge să fie înțeleasă, în termenii unei dezvoltări ulterioare a conceptualizării sferei publice prevăzute de Negt și Kluge, ca o sarcină politică centrală a sănătății („sfera publică a producției de sferă publică“ [„Produktionsöffentlichkeit“]), una care, deși a produs o mulțime de contrasfere publice, după descompunerea mișcării studențești și a opoziției extra-parlamentare în diverse tabere și grupuri, nu a mai putut reconstrui contextul integral al perspectivei anticapitaliste și astfel a pierdut din vedere întregul cel mare.

■ *Și ce poate face acum un proiect artistic împotriva acestui lucru?*

■ Opera de artă critică se află azi într-o contradicție principală permanentă. Așa cum tocmai spuneam, societatea capitalistă, pe măsură ce devine tot mai brutală în procesul globalizării, se împopotează cu microsfere publice tot mai critice, în care arta dobîndește un eminent rol simbolic purtător de capital cultural. Opera critică, privită astfel, poate îndeplini două lucruri: în interior, să încarce subscena corespunzătoare cu opozitonalitate și să-i asigure un cîștig de distincție, iar în afară să genereze legitimitatea instituțională și imaginea culturală de sine a societății capitaliste.

Proiectul *Spațiul Public București | Public Art Bucharest 2007* încearcă să tragă consecințe din asta: este simultan structură și substantă. Este structură pentru că își creează propria instituție autonomă; este substantă pentru că transformă ceea ce este nespus, refuzat și pierdut în temă a artei. Cu alte cuvinte, proiectul încearcă să asigure hegemonia asupra simbolului și imaginariului culturii critice și să furnizeze legitimitate subscenelor opozitionale. Căci fără asigurarea legitimității și hegemoniei simbolice asupra culturii critice, subscenele corespunzătoare sunt amenințate de consecințe fatale: adunarea de capital cultural și cîștigurile de statut se plătesc cu depolitizare și desolidarizare. Unii „actori“ români pe aceste scene nu au înțeles lucrul ăsta, din păcate, și și-au pus egoismul lor particular deasupra legitimității de grup generate de proiectul *Spațiul Public București | Public Art Bucharest 2007*. Așa își pierd în cele din urmă ei înșiși legitimitatea.

■ *Tocmai de aceea îmi pare și mie că are rost ca proiectul să continue. Mizezi cumva pe eventuale breșe, ori cît de firav pentru început, pe care le-ar păreajui prezența lui aici? Cum vezi această continuare? Ai în vedere să lucrezi și în alte orașe ori și cu alți parteneri?*

■ Filosoful Oliver Marchart susține teza că numai acele proiecte artistice care sunt, totodată, și proiecte artistico-politice, eliberând astfel și efecte politice, generează un „spațiu public“ în adevăratul sens al cuvîntului. El pledează pentru o practică artistică a conflictului, căci numai în bresă creată de conflictele politice și antagonismele sociale poate apărea „deschiderea“ unui „spațiu public“ [nur im Aufbrechen politischer Konflikte und gesellschaftlicher Antagonismen könne „Öffentlichkeit“ entstehen]. „Spațiul public nu este unul în sensul fizic. Deschisul a ceea ce este public se produce [stellt sich... her] în totdeauna – și asta de fiecare dată – abia în momentul disputei conflictuale“, spune Marchart.

Astfel privite lucrurile, în proiectul *Spațiul Public București | Public Art Bucharest 2007* este vorba de un proiect universal, care și-ar putea găsi locul la București și la Berlin, la Tokio sau Lagos. Și, într-adevăr, planuiesc pentru 2008 realizarea unei punți între București și Berlin. În 2008 aş dori să consolidez structura creată în 2007 la București, dar și să realizez proiecte românești partiale la Berlin. Pentru 2008, aş vrea să predau proiectul din București pe mâinile unui curator român, iar noi – eu și Sabine Hentzsch – să preluăm poziția directorului de proiect.

Traducere de Eliza Simon

Notă:

I. Cf. I. Kant, *Critica facultății de judecare*, § 40: Despre gust ca un fel de sensus communis. (N. red.)

From this perspective, the project *Spațiul Public București | Public Art Bucharest 2007* turns upon a universal project, which could be located in Bucharest as well as in Berlin, Tokyo or Lagos. And, indeed, for 2008 I plan building a bridge between Bucharest and Berlin. In 2008 I would like to consolidate the structure created in 2007 Bucharest, but also to carry out partial projects in Berlin. For 2008, I would like to consign the Bucharest project to a Romanian curator, and us – Sabine Hentzsch and me – to take over the project director position.

Translated by Andreea Lazăr

Note:

1. Cf. I. Kant, *Critique of Judgement* § 40: Taste as a kind of sensus communis. (Editor's note.)

## U3 – Trienala de Artă Contemporană Slovenă

O discuție cu Jurij Krpan

Alexandru Polgár

5. trienale sodobne slovenske umetnosti – U3 [ju:tri], Moderna Galerija, Ljubljana, 28 decembrie 2006 – 4 martie 2007

JURIJ KRPAN este curatorul principal al galeriei Kapelica, care, de aproape 12 ani, e un spațiu dedicat artei contemporane bazate pe cercetare. A fost curator invitat și comisar al diferitelor expoziții. A fost comisarul galeriei Sloveniei la cea de a 50-a ediție a Bienalei de la Venetia, curator invitat al Salon Mladih (Zagreb), al Festivalului de Artă Digitală (Maribor) și al altor numeroase festivaluri. E activ în dezbatările sociale legate de arta contemporană în Slovenia.

■ Trienala de Artă Contemporană Slovenă din anul acesta, al cărei curator ești, e dispusă pe mai multe straturi; evenimentul e organizat în patru module. Primul constă într-o suita de interviuri cu artiști și alți actori bine-cunoscuți ai scenei de artă din Slovenia. Al doilea e expoziția ca atare, prezentând lucrări de unsprezece artiști. Al treilea e o încercare de a cartografi și vizualiza producția de artă din Slovenia ultimilor o sută de ani, în timp ce în cadrul celui de-al patrulea modul s-au organizat prezentări și discuții. Ai putea să explici cititorilor noștri ce te-a îndemnat să alegi un asemenea format de eveniment? Ce ai vrut să fie văzut?

■ Pentru a începe cu începutul, trebuie zis că n-am vrut să fac doar o trecere în revistă a ultimilor trei ani de producție artistică din Slovenia. Nu m-a interesat deloc să organizez un salon de proiecte artistice, ci mai curînd să citeșc mai mult sau mai puțin literal titlul abreviat al trienalei: U3. Pronunțat jumătate în engleză, jumătate în slovenă, acest nume dă cuvîntul sloven *jutri*, care înseamnă „mîine“.

■ A fost acesta dintotdeauna titlul trienalei?

■ Da, dintotdeauna: „Trienala de Artă Contemporană Slovenă – U3“. De data asta însă, am vrut să folosesc cumva apendicele „U3“, care a fost întru totul neglijat de curatorii de dinainte ai trienalei. Așadar, întregul proiect e despre *mîine*. Pe cînd testam această idee cu artiștii, ei mi-au spus exact ce mă așteptasem să-mi spună: e destul de greu să te gîndești la ziua de *mîine*, cînd nu știi cum să te descurci cu ziua de azi. Fără îndoială că asta este una dintre problemele majore ale scenei noastre de artă. Condițiile generale nu sunt favorabile producției artistice. Artiștii trebuie să facă întotdeauna altceva ca să supraviețuască. Prin urmare, ei ajung să creeze lucrări numai în timpul lor liber. Consecințele acestei situații sunt că trebuie să-și amîne la neșîrșit proiectele și n-apucă niciodată să le și termine. Cazul cel mai nefericit e atunci cînd decid să părăsească arta cu totul și pleacă într-o altă direcție, unde pricepera lor este mai bine prețuită. Așadar, am vrut să ridic chestiunea producției de artă, a cum își produc artiștii lucrările. M-am axat pe mecanismele producției de artă, de la galerii, muzei și festivaluri și pînă la cei care decid politicile culturale și fondurile de care dispune arta contemporană. Concluzia mea e că toate aceste niveluri cer să fie îmbunătățite în Slovenia. Totodată, e evident că o țară ca Slovenia poate fi pur și simplu prea mică pentru a satisface toate nevoile. Așadar, e imperios să internaționalizăm lucrările. Rezultatul faptului că ne bazăm numai pe fonduri slovene e că artiștii au început să facă lucrări relevante numai pentru contextul local – numai cei de aici le pot înțelege. Asta produce, la rîndu-i, un fel de „naționalism latent“, ca să zic așa. Cînd mi se întîmplă să prezint lucrări slovene în diverse regiuni ale lumii, trebuie

ALEXANDRU POLGÁR e redactor asociat al revistei *IDEA artă + societate*, traducător, eseist. În momentul de față e doctorand al University of Western Ontario din Canada, în cadrul Centrului pentru Studii Teoretice și Critică.

**U3 – THE TRIENNIAL OF SLOVENE CONTEMPORARY ART**  
A Conversation with Jurij Krpan  
Alexandru Polgár

5. trienale sodobne slovenske umetnosti – U3 [ju:tri].  
Moderna Galerija, Ljubljana, 28 December 2006 – 4 March 2007

JURIJ KRPAN is the art director of Kapelica Gallery, a gallery for contemporary investigative arts for almost 12 years. He worked as a guest curator and commissioner for various exhibitions. He was a commissioner of the Slovenian pavilion at 50th Venice Biennial, guest curator of Salon Mladih (Zagreb), of the Computer Art Festival (Maribor), and of many other festivals. He is active in the social debates on contemporary art in Slovenia.

■ This year's Triennial of Slovene Contemporary Art, curated by you, is multi-layered; the whole event is organized in four different modules. The first consists of a series of interviews with well-established artists and actors of the Slovene art scene. The second is the exhibition itself, displaying works by eleven artists. The third is an attempt of mapping and visualising the Slovene art production in the last 100 years, while the last module gives room for lectures and discussions. Could you explain to our readers what made you choose such a format? What did you want to make visible?

■ To start at the very beginning, I have to say that I didn't want to make just an overview of the past three years of Slovene art production. I was not interested at all in making a *salon* of art projects, but rather in interpreting more or less literally the abbreviated name of the Triennial: *U3*. Pronounced half in English, half in Slovene, this name results in the Slovene word *jutri*, which means "tomorrow".

■ Was this always the name of the Triennial?

■ Yes, always: "The Triennial of Contemporary Slovene Art – U3." However, this time I wanted to do use somehow the appendix U3, which has been completely neglected by previous curators of the triennial. Therefore, the whole project is about tomorrow. While I was still testing this idea with the artists, I was told exactly what I expected, namely that it is quite difficult for them to develop things for tomorrow, when they don't know how to manage with today. And this is, indeed, a major problem of our art scene; the general circumstances are not at all favourable to art production. The artists always need to do something else than art in order to earn their living. Consequently, they produce artworks only in their spare time. The results of this situation are that the artists have to indefinitely postpone their projects, and they simply never finish them. The worst-case scenario is when they quit art altogether and go somewhere else, where the skills they have are better cherished.

ALEXANDRU POLGÁR is a contributing editor of *IDEA arts + society* review, translator, and essayist. He is currently a PhD student at the Centre for the Study of Theory and Criticism (University of Western Ontario).

de fiecare dată să explic contextul precis în care ele produc sens, riscînd astfel să cad în capcanele multiculturalismului. Din acest motiv am ales un subiect universal (producția de artă), încercînd să-i dezvolt particularitățile locale. Am lansat un anunț pentru proiecte deschis pentru toată lumea și am încercat să distribui informația peste tot în țară. Am călătorit prin toată țara, am contactat diverse centre culturale și am prezentat conceptul expoziției artiștilor și publicului larg. Desigur, una dintre greutățile pe care le-am întîmpinat a fost să prezentăm subiectul, aparent sec și nu foarte vizual, știind că scopul meu principal e să organizez o expoziție care să comunice mesajul nostru apelînd la inteligență vizuală a privitorului. Așa am ajuns la cele patru module. Ele evocă, rînd pe rînd, patru pași importanți în producția de artă; prin sublinierea acestor pași am vrut să orientăm atenția privitorului spre chestiunile însele: planificarea, prezentarea, finanțarea și crearea unei opere de artă.

■ Încăperea centrală a expoziției e o sală de conferințe, cu grafice destul de strânse pe pereti și modelul la scară al unui satelit atîrnînd din tavan. Sub satelit putem vedea o hartă imensă a Europei, iar mai în spate, agățat pe un perete, un panou uriaș ce are inscripționat sute de nume. La ce servește acest decor?

■ Decorul pe care tocmai l-am descris constituie, de fapt, modulul al treilea, pentru care am păstrat partea centrală a expoziției. El e plasat în încăperea cea mai vastă și e menit să funcționeze ca o copertă a întregului proiect. În această încăpere centrală sunt evocate toate chestiunile pe care am vrut să le ridicăm. Împreună cu echipa curatorială, am încercat să vizualizăm situația producției artistice slovene de la 1900 încoace. Am rugat trei istorici de artă să cerceteze cum au reușit să supraviețuască, în ultimii o sută de ani, artiștii sloveni și cum supraviețuirea artiștilor duce la o sută de probleme cu care ne confruntăm încă și astăzi. Istoricii de artă au colectat informații din anumite perioade și pentru fiecare perioadă am selectat zece artiști reprezentativi. Apoi, aceste informații au fost evaluate și traduse vizual în imensele grafice și hărți expuse. Am vrut să fac aceste grafice și hărți atât de mari pentru a arăta că problemele cu care ne confruntăm sunt, și ele, uriașe.

■ Care au fost principalele criterii pe care le-ați aplicat în cartografarea ultimilor o sută de ani de producție artistică slovenă?

■ Ca peste tot, artiștii recurg la tot felul de practici pentru a fi în stare să lucreze ca artiști. O parte a acestor practici sunt publice, o parte sunt foarte personale – și, cel mai adesea, acesta din urmă e cazul. Desigur, această sferă informală e și cel mai greu de analizat din punct de vedere statistic, așa că ea apare doar foarte vag pe aceste grafice, fiind ceva aproape ascuns. Astfel, ne-am concentrat mai curînd pe diversele surse publice [de sprînjire a artei], de la cele mai concrete (cum ar fi „murdarii bani gheăță“) la cele „abstrakte“ (rețelele sociale). Am încercat să identificăm cine a finanțat producția de artă în diverse perioade, ce tipuri de legături sociale existaseră între artiști și instituții, pe de o parte, iar pe de alta între artiști însăși, cine cumpărase opere de artă și.a.m.d. Din linia istorică de evenimente, aflată la baza fiecăruia dintre aceste grafice, se poate vedea instabilitatea acestor ultimi o sută de ani de producție artistică slovenă. De-a lungul acestei perioade, am schimbat trei state și patru monede. Împresurați de această instabilitate social-politică, a fost aproape imposibil să dezvoltăm un sistem de artă echilibrat.

■ În aceeași sală principală a expoziției se găsește un panou pe care ati inscripționat numele absolvenților din ultimii cincizeci de ani ai Academiei de Artă din Ljubljana. Ce rol joacă acest panou în ecuația generală a celui de al treilea modul?

■ Există două mii și ceva de artiști care au absolvit Academia de Artă din Ljubljana în ultimii cincizeci de ani. Am vrut pur și simplu să întreb: ce s-a întîmplat cu toți oamenii ăștia? Lista a fost luată de pe site-ul Academiei. N-am vrut să fac o listă completă – există și artiști sloveni care au studiat în străinătate. Ei nu apar pe această listă. Întrebarea lansată de acest panou e legată de o altă hartă din această încăpere, o hartă

So, I wanted to raise the question of art production, of how artists produce their works. I focused on mechanisms of art production, from galleries, museums and festivals to decision-makers of cultural policy and subsidies available for visual arts. My conclusion is that all these levels need improvement in Slovenia. At the same time, it is obvious that a country as Slovenia is simply too small to fit all the needs. So, an urge for internationalisation is obvious. The result of relying solely on Slovene funds is that artists started to do works relevant only to the local context – only the inhabitants of Slovenia can understand them. This results in some sort of a "latent nationalism", if I might use this phrase. When I happen to present Slovene artworks in different parts of the world, I always have to explain the specific context within which they are meaningful, and I risk being caught in the traps of multiculturalism. This is why I chose the universal topic of art production, trying to develop its local specificities. I announced an open call for art projects, and I tried to disseminate the information as widely as possible. We travelled all over the country, contacted various cultural centres, and presented the concept to the artists and the public. Of course, one of the greatest difficulties consisted of presenting such an apparently dry and not very visual topic, while my chief aim has been to organize an exhibition that communicates our message visually, appealing to the visual intelligence of the viewers. This attempt finally led to the four mentioned modules. These four modules evoke four crucial steps of art production, and by stressing them we wanted to focus the attention of the viewer on the matters itself: planning, presenting, funding, and, finally, creating an artwork.

■ The main hall of the exhibit is a conference room, with rather strange graphs on the walls, and the model of a satellite hanging from the ceiling. Below the satellite one can see a huge map of Europe, and in the background, on the wall, a big board displaying hundreds of names. What is this setting meant for?

■ The setting you have just described is actually the third module, for which I saved the central part of the whole event. It is located in the biggest hall, and it is intended to function as an envelope of the whole project. In this central hall we evoked all the questions we wanted to raise. We tried with my team to visualize the situation of art production in Slovenia since 1900. We asked three art historians to develop a research about how Slovene artists had, in the last hundred years, managed to survive as artists and how the survival of artists leads to a whole series of questions we are still confronted with. The art historians collected data from certain periods, and from each period we selected ten representative artists. Then, all this information was assessed and translated visually into the huge charts and maps exhibited. I wanted to make these charts and maps so large in order to show that the problem is big.

■ What were the main criteria you have applied in mapping the past hundred years of Slovene art production?  
Well, as everywhere, artists use all kind of practices in order to be able to work as artists. Some of these practices are public, some of them are very personal – and, most of the time, the latter is the case. Of course, the latter is also the hardest to analyse statistically, so this is something that appears on the charts only vaguely, being something almost hidden. Thus, we focused more emphatically on the various public sources, from the rather concrete ones (such as "dirty cash") to the more "abstract" ones (such as social networks). We tried to identify who funded the art production in various periods, what kind of social connections artists have with the institutions or with one another, who bought artworks, and so on. From the timeline of historical events at the bottom of the charts, one can perceive the instability of these past hundred years of Slovene art production. During this period we had changed three states and four currencies. Amidst this social-political instability, it was almost no chance to develop any sustainable art-system.  
■ In the main hall of the exhibition there is a big board on which you printed names of people who graduated from the Ljubljana



M3 module: Mapping of production models/Europe of contemporary art institutions/Topicalisation of the status of contemporary art & M4 module: Lectures, Presentations of kin initiatives, Panels, Presentations of artists-in-residence programs, Invited performances, photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery

a Europei pe care am marcat instituțiile ce se ocupă de arta contemporană. Există mai mult de o mie două sute de asemenea instituții! Desigur, nu toate sănătatele menționate aici, dar o asemenea medie generală arată că arta contemporană e o realitate importantă pentru noi toți. Harta e una a posibilităților oferite celor implicați în producția artistică, dar, de asemenea, ea este și dovada că arta contemporană nu e numai o „modă” efemeră. Modelul satelitului „Galileo” atâtăinând deasupra acestei hărți a Europei pune alegoric întrebarea despre poziția artei contemporane în societățile noastre de azi, care trăiesc mai curînd sub vrâja științei contemporane. Am vrut să folosesc satelitul ca un punct de atracție vizual și conceptual. Evident, el nu e un obiect de artă, dar atrage vizual, ceea ce este, totodată, și un argument în favoarea privilegiului pe care îl are vizualul. De fapt, niciunul dintre obiectele prezentate în această secțiune a expoziției nu e o piesă artistică. Cum spuneam, decorul e mai mult alegoric. Am construit, de asemenea, și un auditoriu (cel de al patrulea modul), unde cincisprezece artiști de peste tot din Europa, invitați de noi să participe la acest proiect, și-au putut prezenta lucrările și proiectele curente. Tot aici, am organizat dezbatere despre ideea naționalului în arta slovenă contemporană, despre inexistența unei piete a artei și mijloacele cu care se poate încuraja apariția ei. Pe viitor, vom organiza aici o întîlnire cu experti din Ministerul Culturii, care au pregătit un nou program pentru cultura națională durînd pînă în 2013. De asemenea, vom organiza și o masă rotundă despre politice fiscale și stimulații prin impozite ale producției artistice. Așadar, am încercat să construim deja o rețea operațională în jurul U3. Toate materialele rezultate din aceste discuții vor fi publicate în epilogul evenimentului: catalogul.

— În prezentarea ta curatorială, menționezi că Europa unită a devenit un spațiu de intensă cooperare economică, dar, totodată, îți exprimi regretul că în acest spațiu artele sănătatele mai degrabă subfinanțate. Nu crezi că asta e doar o consecință „normală” a aşa-numitei „economii de piață” și, ca atare, a „pietei artistice”? Trebuie oare să rezistăm unei asemenea evoluții? E arta marginalizată? Care sănătatele răspunsurile pe care le furnizează practica artistică însăși acestor întrebări?

— Cred că arta contemporană aduce cu sine ceva ce e neglijat de piața artei și de sistemul artistic, al căror interes se concentreză mai ales pe arta vizînd să se materializeze în obiecte. Piața actuală a artei înțelege arta contemporană numai ca satisfacere a unor nevoi concepute în termeni foarte tradiționali, i.e. o operă de artă poate fi cumpărată ca orice alt produs creat de industria distracției. Piața artei insistă să mențină o înțelegere a artei care poate garanta o investiție solidă. Caracterul obiectual al operei de artă e deci ceva esențial, ceva de apucat cu mâna, ceva despre care se poate spune: asta e ce-a făcut artistul – asta e ce am cumpărat și, acum, dețin. E o mistificare tipică pentru o cultură ce fetișizează banul. Pentru înțelegerea artei contemporane, bazate pe cercetare, acest fel de a vedea lucrurile e esențialmente eronat. Practica artei contemporane creează ea însăși propriile sale valori. E adeverat că aceste valori n-au nimic de-a face cu valoarea de schimb a pieței financiare. Artă e unul dintre spațiile în care toate valorile noastre materiale sănătatele puse în chestiune. Artă contemporană e spațiu unei interrogații a valorilor noastre etice, morale, afective și semantice, înlocuindu-le cu altele noi, în caz că valorile noastre se dovedesc a fi false sau intenabile. Cred că, cel puțin la nivelul politicilor culturale, cei care iau decizii și construiesc aceste politici, galeriștii și mulți alții încă ignoră acest aspect. Da, acestor ignoranțe trebuie să-i rezistăm.

— Care au fost principalele întrebări lansate în primul modul, acela care prezintă interviuri cu diverse personalități ale scenei artistice din Slovenia? și ce tipuri de răspunsuri ati primit?

— Întrebările fuseseră legate, toate, de cum au reușit acești artiști să-și internaționalizeze producția artistică și ce efecte a produs acest lucru în operele, atitudinile și viața lor. De pildă, cînd grupul Irwin vorbește despre artiștii est-europeni, putem

*Academy of Art in the past fifty years. What is the role of this board in the general equation of the third module?*

— Well, there are two thousand or more artists who graduated from the Art Academy in the past fifty years. I merely wanted to ask: where are all these people? The list was actually taken from the website of the Academy of Visual Arts. It was not our aim to list everybody – there are also artists who live in Slovenia, but have studied abroad. They do not appear on this list. The question raised by this board is related to another map in the room, a map of Europe on which we highlighted the institutions dealing with contemporary art. There are about twelve hundred institutions of this kind! Of course, not all of them are listed, but this average shows very clearly that contemporary art is an important reality for all of us. This map is a map of opportunities for those involved in the art production, but it is also a proof that contemporary art is not just an ephemeral “fashion”. The model of the Galileo satellite hanging above this map of Europe allegorically raises the question of contemporary art's position in our present-day societies, which live rather under the spell of contemporary science. I wanted to use this satellite as a visual and conceptual teaser. Obviously, this is not an art object, but visually it is very attractive, which simultaneously argues for a privilege of the visual. In fact, none of the objects presented in this section of the exhibition are pieces of art. The setting is rather allegorical. We have also built an auditorium (the fourth module), where fifteen artists-in-residence from all over Europe were invited to present their current works and projects. In the same auditorium, we organized panel discussions about the notion of the national in the Slovene art production, the non-existence of the art market and the means of encouraging its emergence. In the future, we will organize a meeting with experts from the Ministry of Culture who elaborated a new program for the national culture that runs until 2013, and a round table debate about tax policies and tax stimulations for art production. So, we already attempted to build up an operational network around U3. All the materials resulted from these talks will be published in the epilogue of the exhibition, the catalogue.

*In your curatorial statement, you mention that the united Europe has become a space for intense economic cooperation, but you also express your regret that, in this space, arts are rather under-funded. Don't you think that this is only a “normal” consequence of the so-called “market economy” and, as such, of the “art market”? Should we resist such a development? Is art as such marginalized? According to you, how are these questions answered in the artistic practice itself?*

— I think contemporary art brings along something that an art market and an art system interested especially in object-oriented art simply neglect. The current art market understands contemporary art only in terms of fulfilling certain needs conceived in very traditional terms, i.e. an artwork can be purchased as anything else created by the entertainment industry. The art market insists to keep an understanding of art that can guarantee as solid an investment as possible. The object-character of the artwork is therefore something essential, something one can grab, something about which one can say: this is what the artist had made – this is what I have bought and now own. It is a typical mystification of and for a money-fetishist culture. For understanding contemporary, investigative art production, this way of seeing things is essentially wrong. The practice of contemporary art creates its own values. It's true that these values have nothing to do with the exchange-value of the money market. Art is one of the spaces where all our material values can be put into question. Contemporary art is the space of interrogating our ethical, moral, emotional, semantic values, and replacing them with new ones, in case our values prove to be false or untenable. I think that, at least at the level of cultural policies, the decision-makers, cultural policy-makers, art dealers, and many others still ignore this aspect. And yes, this ignorance should be resisted.



**Srećko Dragan**  
Coincidence – Matrix – Dating Club,  
interactive multimedia installation,  
2006, photo: Damjan Švarc,  
courtesy of Kapelica Gallery



**Viktor Bernik**  
Maquette – Media Landscape (1), intermedia installation, 2006,  
photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery

**Mark Požlep**  
The Superheroes' Last Supper – "With Great Power There Must Also Come – Great Responsibility",  
multimedia installation, 2006, photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery



**Polona Tratnik**  
Unique, installation, 2006, photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery



vedea cum înteleg ei să trateze marginalizarea esticilor de către structurile occidentale. Ei nu se identifică cu nicio categorie subsumabilă expresiei „artist estic”, dar nici nu trec sub tăcere că vin din Est. Astfel, ei reprezintă o provocare pentru valorile impuse de ideologia occidentală, iar această ideologie trebuie deosebită de schemele de finanțare implicate în producția lor artistică. Cei intervievați sînt acei cîțiva artiști sloveni, recunoscuți pe plan mondial, care au ajuns să expună peste tot în lume. Ne-a interesat să auzim cum influențează internationalizarea încastrată în practica lor artistică continuarea muncii lor, dacă găsesc [mai ușor] structuri care să-i ajute [în punerea în aplicare a proiectelor pe care le propun], ce tip de întelegeri interne aplică de obicei, cine posedă rezultatul final al muncii lor. Cazurile acestor artiști sînt destul de singulare; activitatea lor nu trebuie văzută ca una tipică pentru întreaga scenă artistică slovenă. Ei nu sînt decît dovada că poți lucra în Slovenia și să fi recunoscut pe plan internațional – ceea ce scoate obiectivele celorlalte module U3 din sfera unor aspirații și speculații care ar fi pur utopice.

— În timp ce mă uitam la cel de al doilea modul, expoziția însăși, mi-am dat seama că, deși nu există nicio temă comună care să le lege în mod direct, majoritatea lucrărilor expuse sunt bazate pe inventii științifice. Care a fost motivul unei asemenea alegeri?

— Am selectat lucrările în funcție de subiectele și conținuturile pe care le încorporează. Artă e contemporană și prin felul în care își prezintă subiectele, producerea de semnificație și conținuturile. Ca lucrările să folosească instrumente contemporane, mijloace contemporane de exprimare a fost unul dintre principalele criterii de selecție. Astă deoarece cred că ceea ce e contemporan în viața reală trebuie exprimat cu mijloace contemporane. Instrumentele contemporane – toate dispozitivele tehnice smintite pe care le căram zî de zi după noi – împresoră viața noastră de zi cu zi. Lucrările expuse sunt deopotrivă fascinate de tehnică și critice la adresa tehnicii. Tehnica e prezentă numai pentru că ea e deja omniprezentă.

— Să însemne astă că ai eliminat din capul locului lucrări care au venit dinspre zona mijloacelor clasice de exprimare, cum ar fi pictura sau sculptura?

— Nu, deloc! Pur și simplu n-am găsit niciun proiect interesant care să vină dinspre artiști lucrînd cu aceste mijloace de exprimare. N-am nimic împotriva picturii dacă are ceva de zis din punct de vedere artistic despre lumea noastră contemporană. Totuși, am încercat să evit proiecte care fuseseră simplu decorative sau care ignorau orice conexiune cu lumea reală. De fapt, există o singură excepție de la această regulă. Proiectul în cauză e legat de lumea artei și tratează chestiunea auctorității. E un robot care semnează numele autorilor săi peste tot pe podeaua galeriei – cînd are chef, desigur. E un dispozitiv aleator, care nu e considerat, ca atare, o piesă artistică. Smartist, creat de Nika Oblak și Primož Novak în colaborare cu Stefan Doeppner, chestionează privilegiul auctorității construit în cadrul sistemului artei. Aceasta e însă singura lucrare care se ocupă cu artă însăși; toate celelalte sunt legate de ceva extraartistic.

— Ce-i cu Modux 3.0 de BridA? Nu e și asta, măcar parțial, o lucrare despre artă? Despre crearea lucrării prin simpla prezență a unui vizitator într-o zonă special amenajată în cadrul lucrării însăși?

— În cazul acestei lucrări, efectele mișcării privitorului sunt traduse într-o secvență de imagini prestabilite, care sunt apoi proiectate pe o pînză – iar astă e numai interfață vizuală a acestei instalații. Proiectul în sine încă se dezvoltă, acum se lucrează la a cincea versiune, sau aşa ceva. Cînd am discutat pentru prima oară cu artiștii și le-am prezentat ideea expoziției, am decis împreună să facem un compromis. Ei au insistat să aibă o interfață vizuală folosind imagini prestabilite, chiar dacă subiectul spre care direcționează atenția privitorului ține de două chestiuni majore ale lumii noastre contemporane: conectivitatea și teleprezența. Aceste fenomene, aflate în raporturi reciproce, au schimbat masiv viața noastră de zi cu zi; am devenit conștienți de

— What were the main questions asked in the first module, the one that displays interviews with central figures of the Slovene art scene? And what kind of answers have you received?

— Well, the questions were all related to how they managed to internationalise their art production, and what results internationalisation triggered in their works, attitudes, lives. For instance, when the Irwin group speaks about Eastern artists, we can see how they deal with the question of being objectively marginalized by the Western structures. They don't identify themselves with any category of "Eastern art", but they do say that they come from the East. They are challenging the values imposed by Western ideology. This ideology is different than the Western funding schemes involved in their art production. The interviewed people are the few internationally recognized artists from Slovenia, who exhibit globally. We were interested in hearing how the internationalisation implemented in their art practice influences the sustainability of their work, how they find co-producers, what type of internal agreements they apply, and who owns the final result. The cases of these artists are quite singular and their activity should not be seen as being typical for the whole Slovene art scene. They are only a proof that one can actually work in Slovenia and be internationally recognized, which withdraws the objectives of other modules of U3 from the sphere of mere utopian aspirations and speculations.

— While looking at the second module, the exhibition itself, I realized that, although there is no common topic connecting them, the majority of the displayed works are science-based projects. What motivated such a choice?

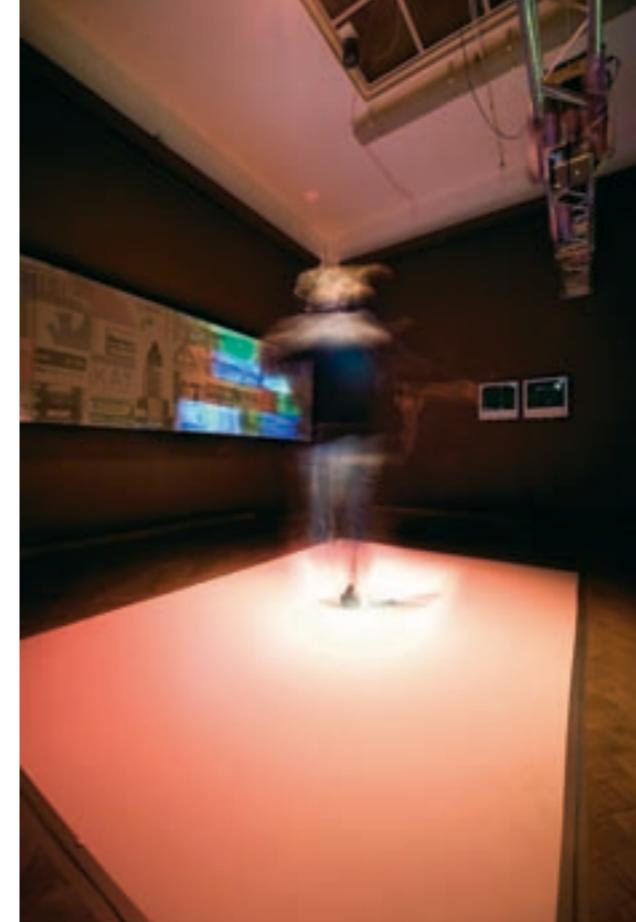
— I selected the works on the basis of topics and contents they incorporated. Art is contemporary also in the way it presents its topics, meaning-production and contents. Using contemporary tools, contemporary means of expression was a must, because I think that what is contemporary in real life needs to be expressed with contemporary tools. Contemporary tools – all the mad technological implements we carry along day by day – overwhelm our present-day lives. The works presented in the exhibition are both fascinated by and critical towards technology. Technology is there only because it already is something omnipresent.

— Does this mean that you would eliminate from the outset other media, like painting, sculpture, and so on?

— No, not at all! I simply didn't find any interesting propositions by artists using these media. I have nothing against a painting that has something artistically relevant to say about our contemporary world. However, I tried to avoid projects that were simply decorative or ignored any connection to the real world. In fact, there is only one exception to this rule in the whole exhibition. This project is related to the world of art itself and deals with the question of authorship. It is a robot drawing its authors' signature all over the floor of the gallery – when it "wants" to do it, of course. It is a random machine, which is not considered an art-piece in itself. The Smartist, made by Nika Oblak and Primož Novak in collaboration with Stefan Doeppner, questions the privilege of authorship constructed within the art system. But this is the only work dealing with art as such; the other ones are all related to something extra-artistic.

— What about BridA's Modux 3.0? Is this work not also about art, at least partially? About creating the work by the simple presence of the spectator in a designated area, in the work itself?

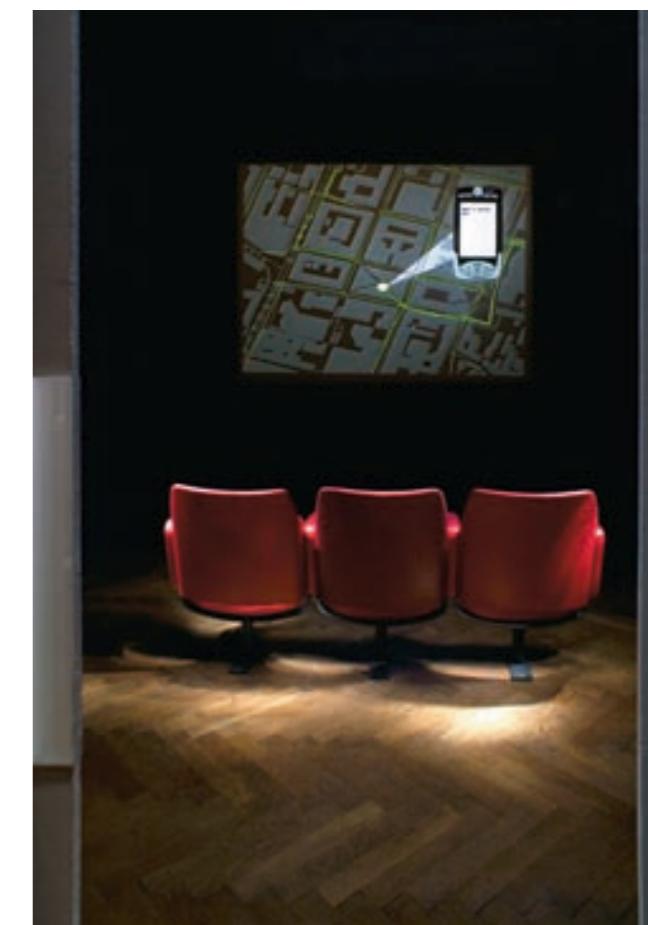
— In this case, the results of the spectator's motions are translated into a sequence of given images projected on a canvas, which is only the visual output of this installation. The whole project is still developing, now they are at the fifth version, or so. When I first talked to the artists, and presented them with the idea of the exhibition, we decided to make a compromise. They insisted on having a visual interface using pre-established images, while focusing the viewer's attention on two important questions of our contemporary world: connectivity and tele-presence. These interrelated phenomena heavily changed our everyday life; we became aware of our tele-presence,



**BridA** (Sendi Mango, Tom Kerševan, Jurij Pavlica, Klemen Brun)  
Modux 3.0, interactive multimedia installation, 2006,  
photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery



**Nika Oblak & Primož Novak** in collaboration with **Stefan Doeppner, Smartist**  
Mobile robot, 2006, photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery



**Metka Zupanić**  
SMS\_004 PARANOIA – telephonic stalking, 2006,  
photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery

teleprezență noastră și ne organizăm viața în funcție de posibilitățile deschise de conectivitate. Conectivitatea, cel puțin la un anumit nivel, ne permite să funcționăm mai bine, mai rapid, în timp ce, totodată, ne afectează, ne schimbă complet ideile despre ce înseamnă intimitate, de pildă. Skype, servicii de mesagerie on-line, video-chat – toate acestea sunt mai mult decât a răspunde la posibilitățile deschise de tehnologie, ele întăresc sentimentul că lumea devine mai mică. Ne-am obișnuit într-o asemenea măsură cu această idee, încât atunci cînd călătorim, cînd încă mai facem experiență distanței, suntem surprinși cît de încete suntem corporurile noastre mișcîndu-se dintr-un punct într-altul. Conectivitatea și teleprezența sunt numai două valori cu care trebuie să ne confruntăm, în timp ce suntem conștienți că uneori ele ne ajută, dar alteori ne împiedică.

■ Conectivitatea și teleprezența sunt importante, cred, și pentru alte două lucrări din cadrul expoziției: Coincidence – Matrix – Dating Club [Coincidență – Matrix – club se întîlniră] de Srečo Dragan și SMS\_004 PARANOIA – telephonic stalking [SMS\_004 PARANOIA – urmărire telefonică] de Metka Zupanić.

■ Da, numai că în cazul acestora teleprezența și conectivitatea sunt deja înscrise în cadrul proiectului însuși, ele nu mai sunt principalul obiect al chestionării. Aici, principalele chestiuni sunt legate de felul în care protejăm corporile-informăție, respectiv de aspecte ale intimității. Srečo se ocupă de corpul-informăție, pe cînd Metka atacă problema intimității în mesajele SMS. Aceasta din urmă a vrut să vizualizeze poziția celor care îi trimiteau mesaje în cadrul acestui proiect. Povestea începe ceva mai în urmă. În primul ei proiect de acest fel, am anunțat prin mass-media că artista acceptă confesiuni SMS de la oricine. Apoi, ea a inscripționat aceste mesaje pe peretii galeriei Kapelica, unde a avut loc evenimentul. Rezultatul a fost că toți peretii galeriei au fost acoperiți cu mesaje despre sex. Numai sex. Așadar, există un comportament social care a dat peste un nou canal, peste un nou mijloc de exprimare, devenind astfel extrem de vizibil. Următorul pas a fost organizarea unui bordel SMS, la care am invitat persoanele care au trimis mesaje SMS. N-a mers. Instruită de acest al doilea experiment, Metka a conceput, în cadrul U3, un al treilea proiect, în care chestiunea intimității e atacată numai prin atenționarea, scrisă cu litere foarte mici, că persoanele care trimit mesaje SMS vor fi detectate și poziția lor în oraș va fi vizualizată într-o proiecție expusă în cadrul galeriei. Rezultatul a fost, cum ne puteam aștepta, o schimbare în conținutul mesajelor, un nou moment social.

Tot un moment social urmărește și lucrarea lui Srečo Dragan. El a creat o zonă special amenajată, un fel de poligon, în care se creează corpul-informăție al privitorului: și se măsoară greutatea, mișările și sunt monitorizate, și se face un portret și totul ajunge într-o bază de date. Apoi computerul îi selectează pe cei cu trăsături care se potrivesc și îi pune în legătură prin SMS. Dacă treci de două ori prin poligon, ai putea primi un mesaj invitându-te să-ți dai întîlnire la unul din barurile orașului. Lucrarea e menită să conștientizeze existența corporilor-informăție, care oricum există deja, create prin tot felul de dispozitive de supraveghere și gata să fie folosite de oameni a căror intenție ne rămîne necunoscută.

■ Viktor Bernik (Maquette – Media Landscape [Machetă – Peisaj media]) și Mark Požlep (The Superheroes' Last Supper – „With Great Power There Must Also Come – Great Responsibility“ [Cina cea de Taină a supereroilor – „Marea putere înseamnă mare responsabilitate“]) par să ridice, de pe poziții destul de diferite și nu cu aceleași mijloace, chestiuni legate de societatea spectacolului și de actualele relații de putere din cadrul acesteia. Macheta Parisului realizată de Bernik e făcută din reviste de modă și alte publicații de duzină pe care sunt proiectate înregistrări video și alte imagini, unele dintre ele filmate cu ocazia confruntărilor dintre autoritățile franceze și multime în toamna lui 2005. La rîndul său, Požlep a construit o videoinstalație destul de spirituală, în care îl putem vedea cu amicii săi, costumați cu toții în supereroi lăudă cina, cea de taină

and we organize our life according to the possibilities opened up by connectivity. Connectivity, at least on a certain level, enables us to function better, faster, while, at the same time, it affects us, it completely reshapes the notion of privacy, for instance. Skype, messengers, video-chat – these tools are more than using technology in a responsive way, they also increase the feeling that the world has become smaller. We got used to this notion so strongly that when we travel, when we still experience distance, we are surprised how slow our bodies move from one point to another. Connectivity and tele-presence are just two values we have to deal with, while being aware when they enable us to do things and when they actually hinder us.

■ Well, connectivity and tele-presence are also important, I guess, for another two works in this exhibition: Srečo Dragan's Coincidence – Matrix – Dating Club and Metka Zupanić's SMS\_004 PARANOIA – telephonic stalking.

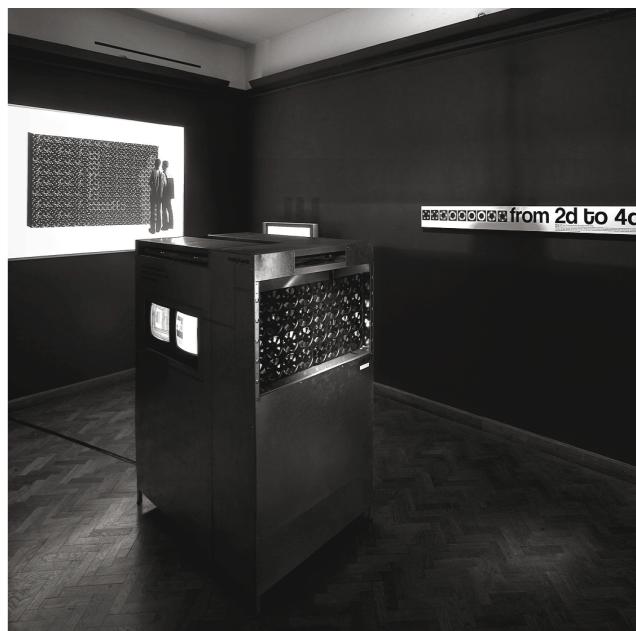
■ Yes, but in their case tele-presence and connectivity are already inscribed into the projects, they are not the main point of questioning. The main questions are related to privacy and how we protect our data-bodies. Srečo deals with the data-body, while Metka attacks the question of privacy in SMS messaging. She wanted to visualise the position of those who sent her messages within this project. The story started actually well before. In her first project about this topic, we announced in the media that she is ready to receive SMS confessions from everybody, and she has written these messages on the walls of Kapelica Gallery (where the event took place). Well, the result was that the whole gallery was covered with messages about sex. Just sex. So, there is a certain social behaviour out there, which got a new channel, a new medium, becoming dramatically visible. The next step was to organize an SMS brothel, where actually all the people who previously wrote messages were invited to show up. It didn't work well. Keeping this in mind, Metka has made a third project, within U3, where privacy has been attacked only by warning in small prints that those who send messages will be detected and their position in the city will be visualised in the projection exhibited in the gallery. The result was, as we can expect, a change in the content of the messages, a new social moment. Arriving to such a social moment is also the idea behind Srečo Dragan's work. He created a designated area, a kind of polygon where the visitor's data-body is created: your weight is measured, your motions are tracked, your portrait is captured, and everything goes into a database. Later on the computer selects those with similar features and connects them via SMS. If you go through the designated area twice, you might get a message inviting you to date yourself in a bar. The whole work is meant to create awareness about one's data-body, which is out there, created by all kind of surveillance equipments, and possibly used by people about whose intentions we know nothing.

■ Viktor Bernik (Maquette – Media Landscape) and Mark Požlep (The Superheroes' Last Supper – “With Great Power There Must Also Come – Great Responsibility”) seem to me to raise, from quite different positions and by different means, questions related to the society of spectacle and the current power relations within it. Bernik's model of Paris is made out of fashion magazines and other tabloids on which he projected video captures and other images, some of them taken during the clashes between the French authorities and the mob in the fall of 2005. On the other hand, Požlep has built a witty video-installation in which we can see him and his friends dressed up as superheroes having supper, their last supper, as the title says. Could you describe the background of these works?

■ Regarding the first project, I can say that it is still in the stage of an interface. It doesn't propose yet any concrete interpretation of what it presents; it just builds a media landscape, it is merely a model. According to me, the moment of interpretation could be inserted into this interface by a certain path the video projections would follow, highlighting various parts of the media landscape. But, as I have said, the project is only at its tactical level, it is an

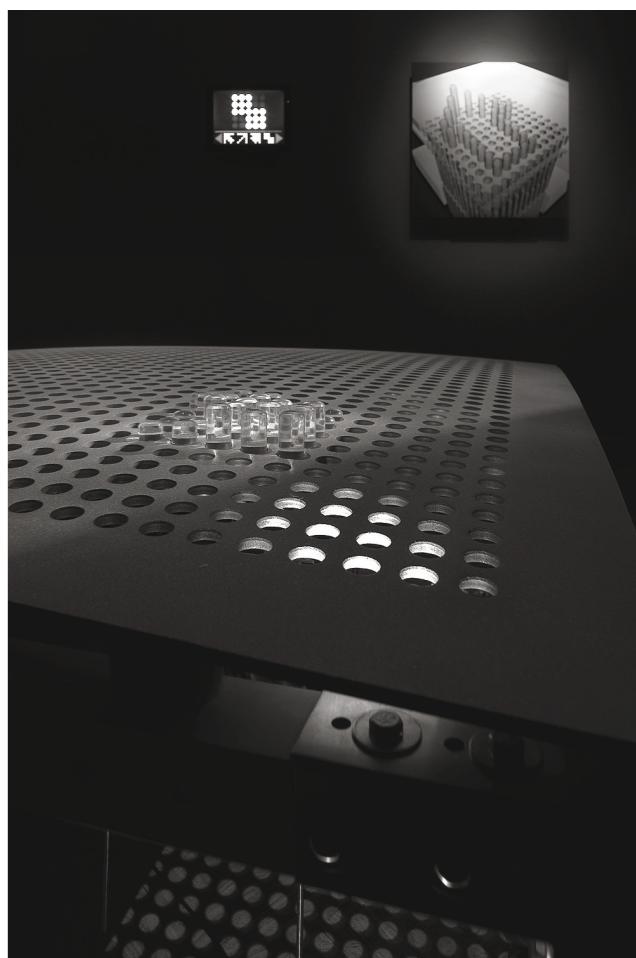


**Franc Purg & Sara Heitlinger**  
Privileged Tactics 1, installation, 2006, photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery



**Andrej Kamnik & Daan Roosegaarde**  
Flow 5.0, interactive multimedia installation, 2006, photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery

**Iztok Holc**  
Tactimation, robot prototype, 2006, photo: Damjan Švarc, courtesy of Kapelica Gallery



sau ultima, cum sugerează subtitlul. Ai putea să ne descrii ce se află în spatele acestor lucrări?

— În ce privește primul proiect, pot spune că e încă în stadiu de interfață. Nu propune neîncă nicio interpretare a ceea ce prezintă; doar construiește un peisaj media – e pur și simplu o machetă. După mine, momentul interpretării poate fi inserat în cadrul acestei interfețe cu ajutorul unor proiecții video care ar urma o anume rută, subliniind anumite părți ale peisajului media. Dar, cum spuneam, proiectul se află deocamdată la un nivel tactic, e interfață prin care se poate realiza o lucrare artistică, numai că lucrarea are, pe moment, numai un impact vizual, este un fel de oglindire, de arătare a fetei mass-mediei prin *reductio ad absurdum* a unui oraș văzut din perspectiva ochiului divin: un oraș de imagini publicitare locuit de imagini publicitare. Pe de altă parte, lucrarea lui Požlep e destul de nostimă – un rezultat al structurii deschise de care au dispus artiștii în cadrul acestei expoziții. De fapt, nouăzeci la sută dintre artiștii prezenți și-au schimbat lucrările în timp ce lucrau la ele. Mark și-a schimbat-o considerabil. Oricum, îmi place ideea lui de a folosi această expoziție pentru a crea un alt supererou, care e de fapt el însuși, sfârșitul, ca să zic așa, idolii lui din copilărie și, ca atare, legăturile ce-l conectau la lumea copilăriei. El a promis să pună în aplicare aceste performances cu prietenii săi costumați și în alte situații; de pildă, cînd va voi să atragă atenția publică asupra unor probleme sociale și politice concrete. Așadar, el și-a imaginat toată lucrarea sa ca pe o performance, documentată sub forma prezentei instalații. Aceasta e motivul pentru care a adăugat acel subtitlu cinic.

— Că veni vorba de instalații, ai putea să-mi spui câteva cuvinte și despre lucrarea lui Andrej Kamnik, realizată în colaborare cu Daan Roosegaarde (Flow 5.0 [Flux 5.0])?

— Andrej Kamnik a venit cu o propunere foarte interesantă. Reflectînd asupra practicilor artei vizuale, el a ajuns la concluzia că a agăta un tablou pe un perete e un gest învechit. Numai că el întrebă: e oare învechit și peretele? Așa că s-a gîndit să colaboreze cu un arhitect pentru a încorpora tabloul sau, mai precis, impactul vizual în peretele însuși. Căutînd artiști pe care să-i invită să colaboreze cu noi, am dat peste Daan Roosegaarde din Olanda, care lucra la crearea unui perete sensibil la ambient, făcut din ventilatoare. Cei doi s-au întîlnit și au început să dezvolte acest proiect împreună. În momentul de față, totul se află în fază de eboșă. Ideea e de a crea un zid de pixeli, în care pixelii sănătuți din ventilatoare ce reacționează la sunetul și mișcarea publicului. Modelul expus reacționează deocamdată numai la sunete.

— Așa ajungem, în ordinea expoziției, și la următoarea piesă: o lucrare făcută în colaborare de Franc Purg și Sara Heitlinger, intitulată Privileged Tactics [Tactică privilegiată].

— Povestea din spatele acestei lucrări e că Franc s-a dus în Ucraina de Nord într-o cercetare de teren. S-a concentrat mai ales pe fenomenul copiilor fără adăpost, ai căror părinti fuseseră, ei însisi, copii fără adăpost; numărul lor se ridică la 700.000. Cel puțin asta e cifra oficială, dar cifra reală se prea poate să fie dublul celei oficiale. Franc a vrut să ia cu el și un antropolog, dar a fost atenționat să nu facă asta, fiindcă nu e bine să se știe prea multe despre acest subiect. Atenționarea venise din partea mafiei locale, care folosește acești copii pentru a-i vinde pe piață neagră de organe interne. E o poveste cutremurătoare. Purg s-a dus acolo pentru a înțelege cum își folosesc acești oameni creativitatea pentru a supraviețui, mai precis cum fură pentru a subzista. Aceasta e motivul pentru care subiectul principal al lucrării e furtul. El a imprimat un CD pe care a înregistrat în zece limbi instrucțiuni de furat din magazine. De asemenea, el a creat și o geantă de furat în care poate pune obiectele pe care vrei să le furi, fără să fi detectat de senzorii plasati la ieșirea din magazine. În felul acesta, cei doi artiști pun în lumină, prin contrast, și furtul oficial și nepedepsit practicat de politicele neoliberale.

— La prima vedere, Space Junk [Deșeu spațial] a lui Sačo Sedlaček seamănă cu un observator astronomic. Putem afila din materialul de prezentare că artistul se ocupă

interface within which you can produce an artwork, but the work itself has, for the time being, only a visual impact, it's a sort of mirroring, showing the face of media through a *reductio ad absurdum* of a city seen from the bird's view: a city of odds inhabited by other odds. On the other hand, Požlep's work is a very funny one, a result of the open structure that was available for the artists in this exhibition. Actually, ninety percent of the artist changed their work while creating them. Mark changed it quite a lot. However, I like his idea of using this exhibition to create another superhero, which is actually he, smashing so to speak his childhood heroes and, as such, the links that tied him to his childhood. He promises that he will do these performances with his costumed friends in various other situations, too; for instance, when he will want to draw public attention on very specific social and political issues. So, he imagined the whole thing as a performance, documented in the shape of an installation, and this is why he has that cynical subtitle.

— Speaking of installations, could you say a few words also about Andrej Kamnik's and Daan Roosegaarde's work?

— Andrej Kamnik came actually with a very interesting proposal. In his reflections upon visual art practices, he considers hanging a painting on a wall an obsolete gesture. But he asks: is the wall obsolete, too? So, he started to think about collaborating with an architect in order to build the painting, or the visual impact really, directly into the wall. During the research for residencies, we have found Daan Roosegaarde from Netherlands, who works on producing a wall with integrated fan structures responsive to the environment. They met and started to develop this project together. Right now everything is still at a micro-level. The idea is to create a pixel-wall, where the pixels are made out of fans that react to sound or motion signals of the visitors. The exhibited micro-model reacts only to sound.

— And here we come to the next piece in the exhibition: a work made in collaboration by Franc Purg and Sara Heitlinger, entitled Privileged Tactics.

— Well, the story behind this work is that Franc went to Northern Ukraine, undertaking a research trip. He investigated primarily the phenomenon of homeless children, whose parents have been homeless children themselves; their number is close to 700,000. At least this is the official figure, but probably the real figure would be double. Franc wanted to take also an anthropologist with him, but he was warned not to do that, because it's not good to know too much about this subject. The advice came from the local mafia, which uses these children to sell them on the black-market of internal organs. It is a really grim situation. Purg went there in order to understand how these people use their creativity for survival, namely how they steal for survival. This is why the main topic of his work is stealing. He produced a CD on which he recorded instructions for shoplifting in ten different languages, and he has also created a stealing-bag, in which you can put the things you want to steal, without being noticed by the sensors installed at the exit of stores. At the same time, the two artists highlight in this way the official and unpunished theft practiced by neo-liberal policies.

— At the first sight, Sačo Sedlaček's Space Junk resembles an astronomical observatory. We can learn from the presentation material that the artist deals with the cosmic junk accumulated over the years around the Earth. How did he arrive to this project?

— He dealt with junk before or, more precisely, with recycling procedures. In one of his previous projects he worked with paper, creating bricks from recycled paper and building a house out of them. He was also interested in recycling obsolete data from databases or refurbishing old computers, transforming them in soliciting robots, which can be used by beggars. The robots can do their job in places where beggars are not allowed: in shopping malls, for instance. Regarding the matter of space junk: this is a quite universal topic, since it is not only a problem of the superpowers which launch satellites, creating debris and, as such, space junk, but it regards all of us. Sedlaček went to work in Japan, where he created, together with students of the

cu deșeurile cosmice acumulate de-a lungul anilor în jurul Pămîntului. Cum s-a ajuns la acest proiect?

— El s-a mai ocupat și înainte cu deșeuri sau, mai precis, cu proceduri de reciclare. Într-unul din proiectele sale de dinainte a lucrat cu hîrtie, făcînd cărămizi din hîrtie reciclată și construind mai apoi o casă din ele. A fost interesat și de reciclarea informației uzate din baze de date sau de aceea a computerelor vechi pe care le-a transformat în roboti de cersit. Acestea pot fi folosite de cercetatori în locuri în care li se interzice accesul: în malluri, de pildă. Referitor la chestiunea deșeurilor spațiale: acesta e un subiect destul de universal, de vreme ce nu e numai problema superputerilor care lansează sateliți, creînd resturi și, ca atare, deșeuri spațiale, ci ne privește pe toți. Sedlaček s-a dus să lucreze în Japonia, unde a creat, împreună cu studenții institutului IAMAS, un catalog al deșeurilor spațiale identificate. Catalogul e un proiect tactic, care poate face posibilă crearea de lucrări artistice în spațiu, utilizînd materialul ce oricum plutește deja în jurul Pămîntului.

— Următoarea lucrare arată ca un veritabil laborator. Pînă și miroslul e asemănător.

— Polona Tratnik e interesată de biotehnologie. Lucrează cu material viu, pentru că e sculptoră și, ca atare, interesată de corpul omenești. Inițial a început cu sculpturi antropomorfice, dar mai tîrziu și-a dat seama că vrea să se adîncească mai mult în subiectul corpului și că [pentru asta] trebuie să lucreze cu material viu. Primul ei proiect a fost o încercare de a lucra cu piele și cartilaj artificiale. Proiectul a fost inspirat de munca SymbioticA, care sănătuiește un punct de referință în ce privește lucrările artistice bazate pe culturi de țesuturi. În cele din urmă, Polona s-a specializat pe microorganisme și microbiologie, concentrîndu-se pe procese ce au loc pe suprafața pielii. Așadar, a decis să utilizeze microbiologia, portretizînd oamenii și obiceiurile lor cu ajutorul amprentelor lor microbiologice. În lucrarea Unique, ea colectase mostre microbiologice de la vizitatori, creînd condițiile de laborator optime pentru creșterea lor pînă la punctul în care devin vizibile. Aceasta e motivul pentru care totul arată ca un laborator.

— A rămas Iztok Holc, cu lucrarea Tactimation, care a creat un aparat ce permite reprezentarea animației pentru cei care nu văd.

— Da, în timp ce lucra la acest proiect, Iztok a propus un concept interesant, care mi-a atras atenția: optocentrismul. Cu acest concept și prin întreaga lucrare, el chestionează privilegiul pe care vizualul îl are asupra tactilului. El a conceput un „écran“ făcut din pixeli tactili, așa încât ei pot fi atinși. Acest ecran le permite orbilor nu numai să percepă animația, dar și să creeze „imagini“ tactile animate. Prototipul de fată e unul foarte primitiv, dar demonstrează deja destul de convingător ideea de bază.

— Pentru a ne apropia de o concluzie, trebuie spus că toate lucrările expuse par să ridice chestiuni uneori foarte sofisticate. Cît de reprezentative sănătuiește aceste chestiuni pentru scena contemporană de artă din Slovenia?

— Din păcate, interesul față de asemenea chestiuni e încă la începuturile sale, deci ele nu sănătuiește reprezentative. Din acest motiv am fost criticat că expoziția poate fi prea mult semnul contribuției mele. Adevarul e însă că „lumea reală“ nu e încă o temă prea atractivă pentru arta contemporană slovenă. Aceasta e motivul pentru care am încercat cu îndrîjire să lansez asemenea chestiuni de-a lungul ultimilor zece ani și ceva. Știu că nu sănătuiesc singurul; în cadrul lumii internaționale a artei acestei întrebări sunt destul de obișnuite. Oricum, încerc să explic aceste chestiuni tuturor celor care vin să vadă expoziția: artiști mai în vîrstă, manageri, sponsori – acesta e angajamentul meu personal de partea a ceea ce ar trebui să fie arta contemporană.

— Jurij, îți mulțumesc frumos pentru această discuție!

— Mulțumesc!

IAMAS (Institute of Advanced Media Arts and Sciences), a catalogue of identified space debris. The catalogue is a tactical project, which will make perhaps possible to artists to create artworks in space, using the material that already floats around the Earth.

— The next work looks like a laboratory through and through. Even the smell is the same.

— Polona Tratnik is interested in biotechnology. She works with living material, because she is a sculptor and, as such, very much interested in the human body. She started first with anthropomorphic sculpture and then she realized that actually she wants to go further into the topic of the body and that she needs to work with living material. Her first project was an attempt to work with artificial skin and cartilage. The project was inspired by the work of SymbioticA, who are a reference point in artworks based on tissue cultures. However, later on she specialized in micro-organisms and microbiology, while focusing on processes that take place at the surface of the skin. So, she actually decided to use microbiology, portraying people and their habits by means of their microbial imprints. In her Unique, she collected microbiological samples from the visitors, creating the optimal laboratory conditions for them to grow until they can be visualised. This is why everything looks like a laboratory.

— Finally, there is Iztok Holc's Tactimation, who created a machine that allows the representation of animation for those who are unable to see.

— Yes, while working out his project, he proposed an interesting concept that raised my attention: opto-centrism. With this notion, and with his whole work, he questions the privilege of the visual over the tactile. This is why his work is created essentially for the blind. He invented a “screen” which consists of tactile pixels, so one can touch them. This screen makes possible for the blind not only to perceive animation, but also to create it. The current prototype is a very primitive one, but it already demonstrates quite convincingly the main idea.

— Well, to move towards a conclusion, I must say that all the works exhibited seem to raise sometimes quite sophisticated questions. How representative are these questions for the contemporary Slovene art scene?

— Unfortunately, dealing with these questions is at its very beginning, so they are not very representative. This is why I was criticised that the exhibition bears too much the mark of my contribution. But, in truth, the “real world” is still not a very attractive topic to Slovene contemporary art. This is why I tried really hard to raise these questions over the past ten years or so. I know that I am not the only one; within the international world of art these questions are quite usual. However, I try to explain these issues to everybody who comes to the exhibition: senior artists, managers, sponsors – this is my personal commitment to what contemporary art should be.

— Jurij, thank you so much for this conversation!

— Thank you!

**Bojana Lukić**  
Nest, installation, 2006



## Tranzitie

Attila Tordai-S.

*Tranzicija – Mine, Yours, Ours, Galerija Kortill, Rijeka, 1–4 martie*

La șaisprezece ani de la căderea comunismului, s-ar părea că s-a spus totul despre fostul regim politic, despre noua situație economică și despre procesul numit, îndeobște, tranzitie. Între timp, majoritatea fostelor țări comuniste au devenit membre nu doar ale NATO, ci și ale Uniunii Europene, și astfel, cel puțin oficial, tranzitia lor spre democrație s-a încheiat. Evident, schimbările politice și economice petrecute în țările Europei de Est s-au produs în conformitate cu anumite planuri care, oricum ar fi, nu vor putea ascunde prăbușirea cîtorva mituri de bază ale deceniului trecut și nu vor putea pune în umbră anumite procese, noi elemente ale vieții reale care s-au dovedit a fi semnificativ diferite de ceea ce și-ar fi putut închipui în diviziile în noile condiții. Diferite situații fundamentale au ieșit la suprafață în viața societății, în sens larg, iar procesele de schimbare au generat diferite rezultate: diferențe supărător de mari între stilurile de viață ale unor indivizi aparținând același grup social au apărut în cadrul unei perioade de timp suspect de scurte. Evenimentul intitulat *Tranzicija – Mine, Yours, Ours* [Tranzitie – a mea, a ta, a noastră] a urmărit să analizeze interpretări neoficiale ale schimbărilor politice, economice și culturale, îndeosebi prin examinarea situațiilor care aruncau o lumină asupra aspectelor mai întunecate ale schimbării de sistem politic.

Organizatorii, membri ai grupului Rijeka Drugo More, au examinat în primul rînd însuși conceptul de tranzitie (*tranzicija*), un concept care ar trebui să semnifice pur și simplu, în mod neutru, o tranzitie de la un sistem la altul, termen care, cu toate acestea, chiar de la începutul anilor nouăzeci, a dobîndit conotații pozitive în conscienția cetățenilor Europei Centrale, devenind sinonim cu privatizarea, un garant al democrației. Procesul de transformare, privatizarea proprietății de stat și a sferei publice, călăuzită exclusiv de logica valorii de piață, nu a întâmpinat niciun fel de obstacole, în timp ce întrebarea e încă deschisă: dacă, în condițiile competiției libere, ar fi putut apărea sau nu alte criterii ale coeziunii sociale.

O condiție fundamentală a democrației este idealul egalității, purtînd cu el promisiunea egalității de şanse, pe care economia de piață neoliberală urmărește să realizeze, laolaltă cu protejarea capitalului privat. Totuși, e imposibil să obții egalitate socială respectînd criteriile economiei de piață, căci competiția capitalurilor de diferite dimensiuni lezează idealul egalității de şanse și deci necesită corecție socială. Evenimentul *Tranzicija – Mine, Yours, Ours* a încercat să scoată în evidență anumite aspecte ale transformării democratice central-europene, cum ar fi promisiunea mitului perioadei de tranzitie, falsa nonideologie din spatele transformării sistemelor culturale și schimbarea rolului serviciilor publice de media. Organizatorii au precizat: „Am decis, în mod deliberat, să studiem tranzitie în aspectele sale simbolice, culturale și informaționale, întrucât putem urmări astfel raportul dintre promisiunile ideologice și realitatea socială“, indicînd interesul pentru aspectele sociale ale chestiunii în cauză.

Ca rezultat al privatizării, au avut loc o serie de mutări în Europa Centrală, iar acestea au ajutat la rezolvarea unor probleme de infrastructură, însă, cu toate acestea,

ATTILA TORDAI-S. este redactor la *IDEA artă + societate* și coordonator al Studio Protokoll.

**TRANZITION**  
Attila Tordai-S.

*Tranzicija – Mine, Yours, Ours, Galerija Kortil, Rijeka, 1–4 March*

Sixteen years after the fall of communism everything, it may seem, has been said on the former political regime, on the new economic situation and on the process usually termed as transition. In meantime, the majority of former communist countries became not only members of the NATO but of the European Union as well, thus, officially at least, their transition to democracy is concluded. Obviously, the political and economic changes emerging in Eastern European countries have been effected according to certain plans, which nevertheless will not cover the failure of several myths at the bases of the past decade and will not obscure certain processes, new items of real life that turned out to be significantly different from what individuals would have imagined from themselves under the new circumstances. Various basic situations surfaced in the life of wider society and the processes of change have generated differing results: distressingly great differences between the lifestyle of individuals belonging to the same social group have appeared within a suspiciously short period of time. The event entitled *Tranzicija – Mine, Yours, Ours* set out to analyze the non-official interpretations of political, economic and cultural changes, especially by examining situations that shed some light upon the darker aspects of the change in the political system.

The organizers, members of the Rijeka Drugo More group, examined first of all the very concept of transition (*tranzicija*), a concept that should simply and neutrally signify a transition from one system to another, yet, as early as the beginning of the nineties, the term acquired positive connotations in the conscience of Central Europeans, it became a synonym of privatization, a safeguard to democracy. The process of transformation, the privatization of state property and of the public sphere guided exclusively by the logic of market value, faced no obstacles at all, while the question is still open: whether under the circumstances of free competition there might have emerged other criteria of social cohesion or not.

A basic condition to democracy is the ideal of equality bearing the promise of equality in chances, which neo-liberal market economy intends to realize along the protection of private capital.

Nevertheless it is impossible to obtain social equality under free market criteria, as the competition of capitals of different sizes injures the ideal of the equality of chances and thus needs social correction. The event *Tranzicija – Mine, Yours, Ours* tried to emphasize certain aspects of the Central European democratic transformation, such as the promise of the myth of the transition period, the fake non-ideology behind the transformation of cultural systems and the change in the role of public service media. The organizers pointed it out: "We have deliberately decided to observe the transition in its symbolic, cultural and informational aspects, because in such way we can follow the relationship between ideological promises and social reality" signaling an interest in the social aspects of the issue in question.

ATTILA TORDAI-S. is editor at *IDEA arts + society*, is running Protokoll Studio.



View from exhibition

**Nemanja Cvijanović**  
Privatisation, installation, 2007



**Pavel Bräila**  
Eurolines Catering, video, 12', 2006



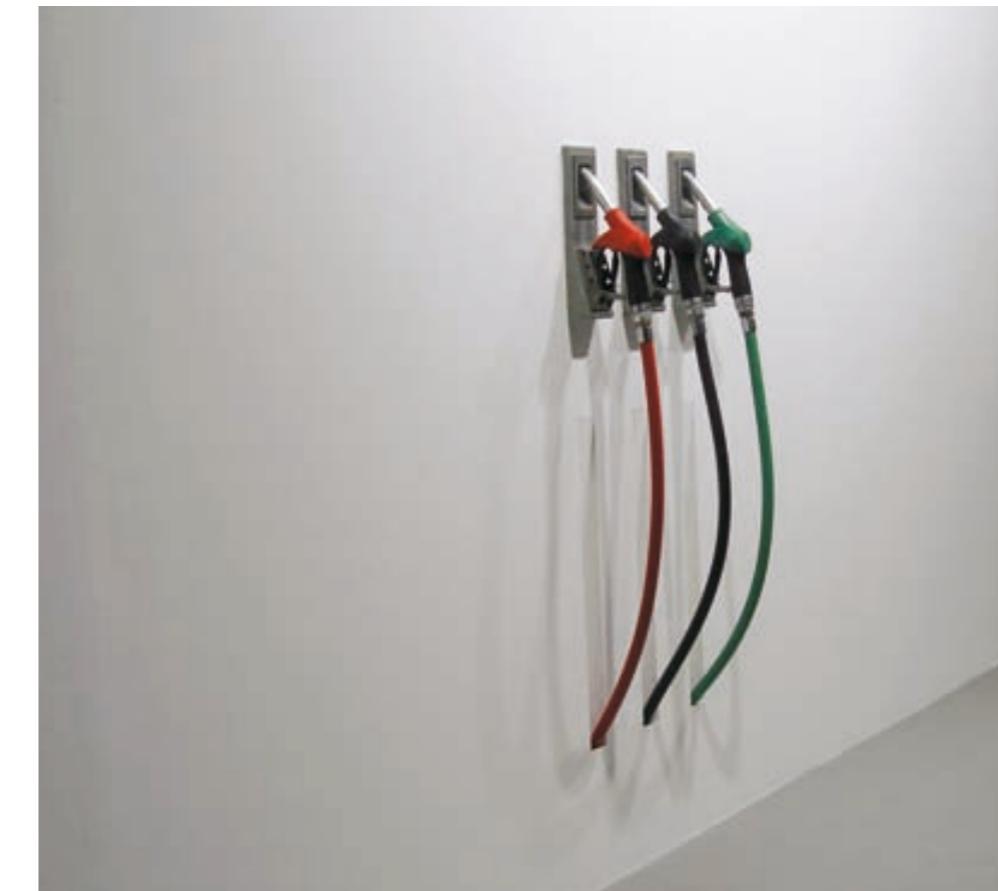
**Abilsait Atabekov [Said]**  
Neon Paradise, video, 10', 2004



**Maja Bajević**  
Case Sheath, video, 2005



**Marijana Vukić**  
T.U.P., video, 30', 2007



**Igor Eškinja**  
Installation, 2007



**Giorgio Andreotta Calò**  
From Dusk Till Dawn, Sarajevo Ten Years After Dayton,  
light installation, 2006

mase uriașe de oameni au fost împinse spre periferia societății. Cîteva dintre lucrările video incluse în expoziția organizată în timpul evenimentului au prezentat „natura moartă“ economică provocată de schimbarea în domeniul dreptului la proprietate, modul în care, printre altele, un sistem funcțional a devenit total ne-operativ sub presiunea noii situații economice. Filmul Majei Bajević (Case Sheath [Cazul Sheath]) prezintă reducerile de la o tăbăcărie de mare tradiție. De fapt, desul de frecvent, competiția întemeiată pe capital străin reușește să anihileze întreprinderile locale relativ profitabile. Filmul prezintă procesul dureros prin care noua întreprindere ia locul celei vechi și îi condamnă pe toți cei din jur la un lent proces de ruinare. Vechea fabrică, ce oferea o slujbă majorității locuitorilor din Visoko, își pierde profesioniștii, aura, clienții cîștișă de-a lungul cîtorva decenii trecute. Lucrarea lui Bajević îi prezintă pe locuitorii așezării, pe muncitorii vechii fabrici și documentează o acțiune menită a păstra memoria amintitei fabrici și a angajaților ei. Împreună cu muncitorii, artistul confectionează o îmvelitoare de piele pentru o casă bosniacă. Cu mare măiestrie, aceștia aplică îmvelitoarea de piele pe casă, pînă cînd cea dintîi se identifică cu casa, împrumutîndu-i forma. Lucrarea de artă servește drept monument al vremurilor cînd locuitorii orașului lucrau într-o fabrică aflată în proprietatea propriei lor comunități.

O altă lucrare video prezintă ultimele zile ale unei fabrici aflate pe teritoriul fostei Republii Iugoslave. Filmul *T.U.P. al Marijanei Vukić* prezintă, dintr-o perspectivă fixă, o clădire industrială părăsită, în ruină. E dificil de spus dacă filmul, cu o durată de treizeci de minute, e o natură moartă sau un document al anumitor întîmplări, întrucît, aparent, nimic nu se petrece pe ecran – ca și cum obiectivul ar fi înregistrat o scenă încremenită în timp. O usoară schimbare apare la căderea noptii, cînd o lumină slabă, semn al activității din clădire, devine vizibilă. Dacă nu competiția, atunci schimbările din politica economică a autorităților locale au condus la distrugerea vechilor fabrici. După războiul din Iugoslavia, oficialitățile orașului Dubrovnik au abandonat domeniul economic, iar muncitorii au rămas şomeri. În prezent, orașul trăiește aproape exclusiv din turism, cei cîțiva muncitori industriali rămași așteptînd în zadar apariția unei conduceri în stare să facă din nou fabrica profitabilă.

Totuși, așa cum demonstrează documentarul *5 Factories – Worker Control* [5 fabrici – controlul muncitorilor] al lui Oliver Ressler și Dario Azzelini, așteptarea nu e una strategie de supraviețuire. Cei doi artiști au intervievat oameni de la cinci fabrici din Venezuela, fabrici cumpărate prin credit de la stat de către angajații lor, înainte de a colapsa – fabrici care, de atunci, au desfășurat o activitate de succes. Cele cinci fabrici funcționează în forme alternative de instituții de producție aflate în proprietate colectivă, scopul lor fiind acela de a furniza cele necesare traiului comunității locale și de a reuși să concureze cu consorțiile private active, la rîndul lor, în tară. Fabricile prezentate în film produc bunuri în diferite domenii, cum ar fi textile, produse de aluminiu, tomate, cacao și hîrtie, în timp ce muncitorii și conducătorii vorbesc despre suișurile și coborîșurile întreprinderii, despre organizarea proceselor de producție și descriu în detaliu principiile de funcționare și metodele de producție puse la lucru în fabrică. Fabricile sunt în proprietate colectivă, în timp ce oamenii din diferite posturi – conducători, ingineri sau simpli muncitori – muncesc pentru salarii egale, iar angajații trebuie să cunoască fiecare fază a procesului de producție, pentru a-și conștientiza nu doar propriile sarcini, ci și valoarea și beneficiile sociale ale muncii lor. Una dintre cele mai emblematici și, în același timp, conștiente fraze din documentar este aceasta: „Dacă credem în socialism, putem să-l facem să funcționeze, însă dacă nu avem încredere în el, nici măcar o armă de oameni ca Hugo Chavez nu-l va face să funcționeze pentru noi“.

Filmul lui Ressler și Azzelini contrastează puternic cu lucrările concepute în jurul proceselor de tranziție din țările est-europene, acesta fiind probabil motivul pentru care

An outcome of privatization, a series of turns emerged in Central Europe and they helped solve a certain problem of infrastructure, but still, huge masses of people were driven to the periphery of society. Several video works included in the exhibition organized during the event presented the economic "still life" triggered by the change in the right of property, the way, among other things, in which a functional system became totally inoperative under the pressure of the new economic situation. The film by Maja Bajević (*Case Sheath*) heralds the cutbacks at a tannery of great tradition. As a matter of fact, quite frequently, the competition built on foreign capital succeeds in annihilating the relatively profitable home enterprise. The film presents the painful process through which the new enterprise takes the place of the old and condemns all the others around to a slow process of decay. The old factory providing employment for the greater part of the inhabitants of Visoko loses its professionals, its aura, its clients gained through the work of several past decades. The video by Bajević features the inhabitants of the settlement, the workers of the old factory and it documents an action intended to preserve the memory of the said factory and its employees. Together with the workers, the artist confects a leather cover for a Bosnian house. By careful craftsmanship, they tailor the leather cover to the house, until it identifies with it, acquiring its form. The work of art serves as a monument of the times when the inhabitants of the town used to work in a factory in the property of their own community.

Another video presents the last days of a factory on the territory of the former Republic of Yugoslavia. The film *T.U.P. by Marijana Vukić* displays a deserted, decayed industrial building from a fixed perspective. It is difficult to say whether the thirty minutes film is a still picture or a document of certain happenings, because seemingly nothing happens on the screen – as if the objective recorded arrested time. A slight change appears by nightfall, when a feeble light, the sign of activity in the building, becomes visible. If not competition, then the changes in the economic policy of local authorities lead to the destruction of old factories. After the war in Yugoslavia, the leaders in Dubrovnik let the industrial sphere down and workers were left unemployed. By now, the town lives almost exclusively on tourism, the few industrial workers left are waiting in vain for the appearance of proper leadership to make the factory profitable again.

Nevertheless waiting is not the only strategy for survival, as the documentary *5 Factories – Worker Control* by Oliver Ressler and Dario Azzelini demonstrates. The two artists have taken interviews from people in five factories Venezuela, factories bought on state credit by their employees before the moment of final decay – factories that have ever since been successful in their activity. The five factories function in alternative forms of production institutions in collective property, the aim being to provide a living for the local community and to be able to compete with the private consortia also active in the country. The factories featured in the film produce goods in various fields, such as textiles, aluminum products, tomato, cocoa and paper, while workers and leaders speak about the ups and downs of enterprise, the organization of production processes, and describe in detail the principles of functioning and methods of production at work in the factory. The factories are in collective property, while people in various positions – leaders, engineers or simple workers – work for identical wages, while employees have to know each phase of the production process, to be aware not only of their own tasks but of the value and social benefit of their work. One of the most emblematic and also conscious phrases in the documentary is this: "If we believe in socialism, we can make it work, nevertheless if we have no faith in it, not even an army of people like Hugo Chavez will make it work for us."

The film by Ressler and Azzelini stands in sharp contrast to the works conceived around the transition processes in Eastern European countries, this is perhaps why the organizers selected it to appear not as

organizatorii i-au selectat apariția nu în cadrul expoziției, ci ca parte a vernisajului evenimentului. În timp ce în America de Sud, atât la nivel guvernamental, cât și individual, oamenii au preluat conducerea destinului lor colectiv, în Europa de Est soliditatea și interesele comunității sunt într-o stare de ruinare completă. Individualizarea și nevoia de a crea și de a acumula proprietate privată au declanșat o competiție ce nu lasă loc pentru altceva în afara interesului individual sau strict familial.

Cu toate acestea, capitalul străin nu e singurul care sprină starea de tranziție din țările în curs de transformare economică și politică: cetățenii însăși pornesc în căutarea mijloacelor de a dobîndi un trai mai bun, în străinătate. Lucrarea video a artistului din Republica Moldova Pavel Brăila schizează o imagine ironică a emigrării în starea de tranziție. Un sfert din cetățenii lui Brăila lucrează în străinătate și, în consecință, o parte semnificativă a țării se află constant în mișcare. Existența de afară și viața petrecută acasă se împletește, coexistă într-o hipnoză reciprocă. Naturașuna lucrării video *Euroline Catering* se bazează pe călătoria europeană a „casei“. Artistul, care lucrează în Germania, îi cere familiei de acasă să-i pregătească mâncare tradițională moldovenească, vin, prăjitură și să i le trimîtă în Germania, prin intermediul unui autocar care transportă turiști. Videoul documentează munca febrilă a celor rămași acasă, activitatea întregului cerc de rude și călătoria pachetului cu mâncare, cu autocarul, prin Europa. Filmul este o excelentă imagine a existenței de emigrant a indivizilor din Europa de Est. Cetățenii moldoveni care aleg calea prosperității individuale peste hotare beneficiază de ajutorul celor de acasă, emigrantul primește binecuvântarea familiei, însă aceste persoane nu pot influența nici viața de zi cu zi, nici pe cea a societății din care provin.

Ca urmare a dezvoltării sferei private, Europa de Est se confruntă cu un acut fenomen de individualizare, care generează o veritabilă criză de identificare. Se poate să nu o fi observat, însă în ultimii săisprezece ani sfera publică a dispărut atât în așezările urbane, cât și în cele rurale. În ciuda efortului continuu depus de media publică de a crea sentimentul că cetățenii sunt implicați într-un anumit discurs social, adevărul e că toate aceste instituții media doar mimează existența unui spațiu liber.

Proiecte culturale precum *Tranzicija – Mine, Yours, Ours*, bazate pe o anumită conștiință politică, ar putea, din păcate, să dispară din discursul cultural chiar înainte de a fi în stare, de la nivelul unei categorii estetice, să influențeze și întărească identitatea de sine a tineretului est-european.

Traducere de Alex Moldovan

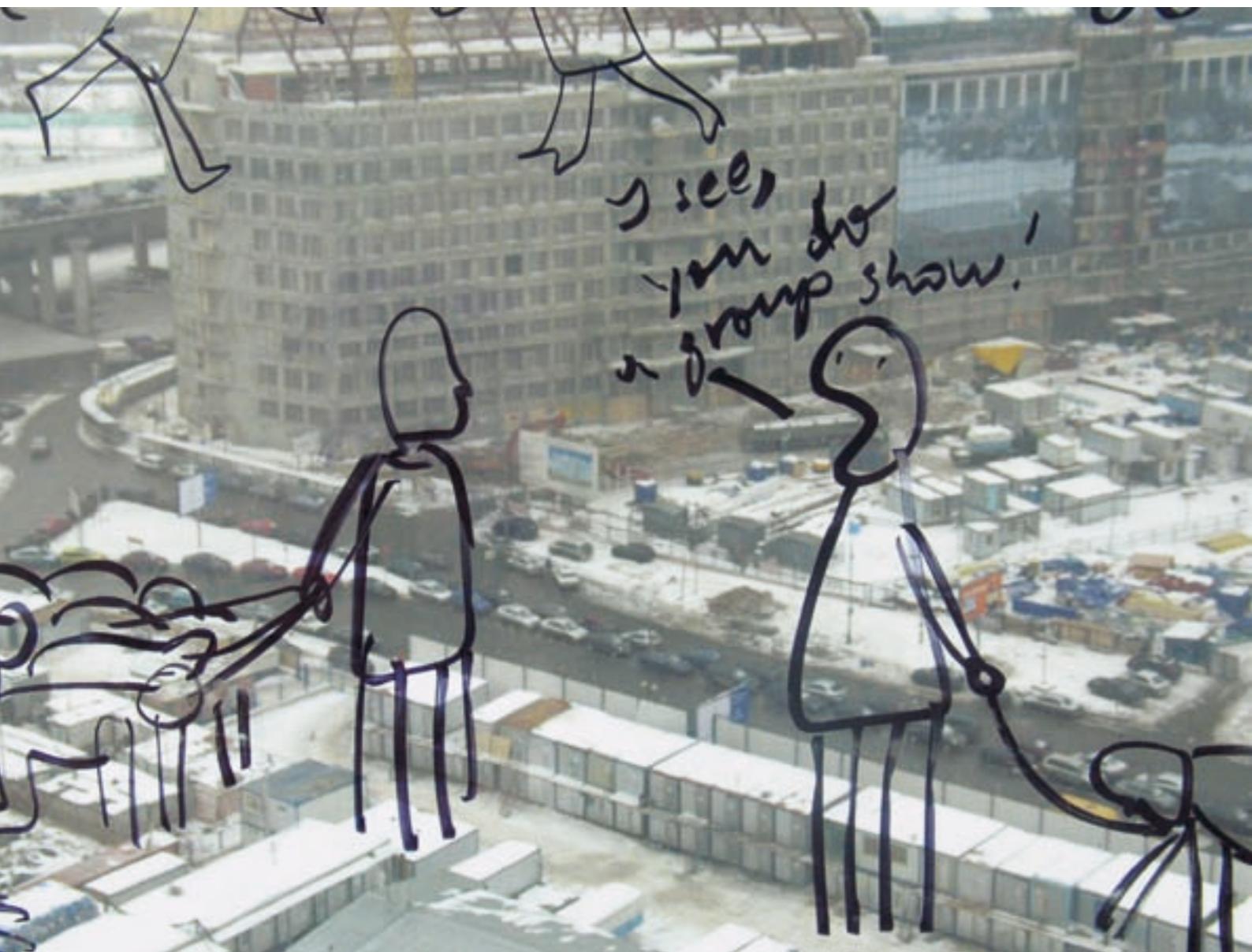
part of the exhibition but as part of the opening of the event. While in South America, both on governmental and individual levels, people have taken the lead of their collective fate, in Eastern Europe solidarity and community interests are in a state of utter decay. Individualization and the need to create and accumulate private property have triggered a competition that leaves room for nothing more than individual or strictly family interest.

It is nevertheless not only foreign capital that supports the state of transition in countries under economic and political transformation: citizens themselves set out to look for means for a better living abroad. The video by Moldavian artist Pavel Brăila sketches an ironic image of emigration in the state of transition. A quarter of Brăila's fellow citizens work abroad, consequently a significant part of the country is constantly on the move. Existence abroad and the life left at home entwine, co-exist in a reciprocal hypnosis. The narrative of the video *Euroline Catering* is based on the European journey of the "home". The artist working in Germany asks his family at home to prepare traditional Moldavian food, wine, cakes for him and to send them to him in Germany by a bus transporting tourists. The video documents the busy work of those left home, the activity of the entire circle of relatives and the journey of the assembled food-package by bus throughout Europe. The film is an excellent picture of the emigrant existence of individuals in Eastern Europe. Moldavian citizens choosing the path of individual prosperity abroad have a share of the help of those left home, the emigrant receives the family blessing, nevertheless such persons remain bereft of the everyday life and permanent single revolution characteristic of home.

As an outcome of the development of the private sphere, Eastern Europe faces a strong phenomenon of individualization that generates a genuine crisis of identification. We might not have noticed it, nevertheless during the past sixteen years the public sphere has disappeared both in urban and rural settlements. Despite the continuous effort on the part of the public media to make citizens appear as parts of a certain social discourse, fact is that all these media institutions are private spaces operated by employees.

Cultural projects like *Tranzicija – Mine, Yours, Ours*, based on a certain political consciousness might unfortunately disappear from the cultural discourse before even being able, as an esthetic category, to influence and strengthen the self-identity of Eastern European youth.

Translated by Noémi László



Dan Perjovschi

Drawings in the exhibition History in Present Tense, curator: Iara Boubnova, Federation Tower, Moscow, photo: D. Vilensky

## Moscova între potențialități economice și artistice

**Despre cea de-a două Bienală de Artă Contemporană de la Moscova<sup>1</sup>**

Dóra Hegyi

2 Moscow Biennial of Contemporary Art, 1 martie – 1 aprilie

Arta contemporană a reușit, pare-se, să devină un simbol al „timpului prezent”, mai exact spus evoluție și modernitate într-o Federație Rusă care încă se fălește cu o conștiință imperială – o excelentă dovadă în acest sens e faptul că Ministerul Culturii a preluat, pentru a doua oară, finanțarea uriasului eveniment internațional. Ca un fel de gest menit să prelucreze trecutul, Muzeul Lenin din Piața Roșie a fost, în 2005, principalul amplasament, organizatorii încercând să capteze atenția unei audiențe internaționale prin intermediul atmosferei exotice a monumentalelor rămășițe ale regimului comunist. Dimpotrivă, amplasamentele bienalei din acest an au fost anumite clădiri reprezentând, într-o manieră simbolică, noua putere economică: un supermarket pentru cei bogăți, Centrul Comercial TsUM – unde se comercializează doar mărci internaționale – și Turnul Federației, proiectat pentru a deveni cea mai înaltă clădire de birouri din Europa, aflat încă în construcție. Cele două amplasamente grandioase au făcut ca arta să decadă la un statut pur decorativ, întrucât nici chiar curatorii n-au reușit să ofere o amplasare potrivită pentru lucrările selectate. Curatorii au fost aceiași curatori internaționali invitați să facă selecția lucrărilor la prima ediție a Bienalei de la Moscova. Titlul bienalei, *Footnotes on Geopolitics, Market and Amnesia* [Note de subsol la geopolitică, piată și amnezie], le-a oferit subiecte curatorilor, fiecare dintre ei pregătind o expoziție separată. După cum sugerează și titlul, arta trebuie să se confrunte cu rolurile pe care le poate juca într-o lume aflată în curs de globalizare. Ar trebui oare ca obiectivul ei să fie comentarea – aşa cum, cel mai probabil, fac notele de subsol – a evenimentelor sociale și politice, și, dacă da, ce formă ar sluji mai bine cauza vizibilității și a interpretării neproblematice?

La etajul superior, pe jumătate finalizat, al supermarketului TsUM, Daniel Birnbaum, Gunnar B. Kvaran și Hans Ulrich Obrist au alcătuit o selecție din cele mai recente lucrări video americane. Prezentarea expoziției a desconsiderat pur și simplu audiенța: în spațiul întunecos, datele diferitelor lucrări de artă erau aproape imposibil de localizat, în timp ce lucrările a mai bine de patruzeci de artiști păreau un conglomerat obscur de lumină și sunet, interferind reciproc din punctul de vedere al spațiului și sunetului. Nicio informație n-a fost disponibilă pe site, caietul de texte oferind doar o declarație subțirecă a curatorului, în care se observă că tinerii artiști americani au folosit camera în locul creionului pentru a comenta asupra vieții cotidiene. Proiectele lui Joseph Backstein, principalul organizator al bienalei, Nicolas Bourriaud, Rosa Martinez și Fulya Erdemci, precum și al Iarei Boubnova au fost găzduite la etajele 19–21 ale clădirii Turnul Federației, aflat în construcție, la modul literal, zi și noapte. Instalația s-a dovedit a fi și ea problematică: pe etajele circulare, expozițiile individuale nu au fost separate unele de altele, iar aranjarea lor spațială nu i-a ajutat pe vizitatori să individualizeze conceptual diferențele lucrării. În acest fel,

MOSCOW BETWEEN ECONOMIC AND ARTISTIC POTENTIALITIES  
On the 2nd Moscow Biennial of Contemporary Art<sup>1</sup>  
Dóra Hegyi

2 Moscow Biennial of Contemporary Art, 1 March – 1 April

Contemporary art, so it seems, succeeded in becoming a symbol of the “present time”, namely evolution and modernity in the Russian Federation boasting an imperial conscience – an excellent proof of the matter is the fact that the Ministry of Culture has again, for the second time, undertaken the finances of the huge international event, the Moscow Biennial. As a sort of gesture intended to process the past, the Lenin Museum at the Red Square was the main location in 2005, as organizers also tried to capture the attention of the international audience through the exotic atmosphere of the monumental remnants of the communist regime. On the contrary, the locations of this year’s Biennial were certain buildings symbolically representing the new economic power: a department store for the rich, Trade Center TsUM, commercializing only international brands – and the Federation Tower, intended to be the tallest office building in Europe, still under construction. The two grand locations made art stoop into mere decoration as not even curators were able to provide for an adequate placing of the selected works. The curators were the same international curators invited to select works for the first edition of the Moscow Biennial. The title of the Biennial, *Footnotes on Geopolitics, Market and Amnesia* provided topics for curators, while each of them prepared a separate exhibition. As the title suggests, art needs to face the roles it can possibly play in a world under globalization. Should its objective be to comment social and political events as footnotes, and if so, what form would best serve the cause of visibility and intelligibility? On the half-completed upper floor of the department store TsUM, Daniel Birnbaum, Gunnar B. Kvaran and Hans Ulrich Obrist assembled a selection of the latest in American video art. The presentation of the exhibition simply disregarded the audience: in the dark space the data of various art works were almost impossible to locate while the pieces by more than forty artists appeared as an obscure conglomerate of light and noise, interfering with each-other in terms of space and sound. No information was at hand on site, the catalogue only offering a thin curator’s statement noting how young American artists are using the camera like a pen to comment upon everyday life. The projects of Joseph Backstein, main organizer of the Biennial, Nicolas Bourriaud, Rosa Martinez and Fulya Erdemci, and of Iara Boubnova were hosted on floors 19–21 of the Federation Tower building, literally still under construction day and night. The installation turned out to be problematic here as well: on the circular floors, individual exhibitions were not separated from each other and the installation did not help visitors to connect the works

DÓRA HEGYI este istoric de artă, critic și curator. Din toamna lui 2005, este conducătorul proiectului tranzit.hu, o inițiativă pentru artă contemporană susținută de Erste Bank Group.

DÓRA HEGYI is an art historian, critic and curator. Since fall 2005 she is the project leader of tranzit. hu, an initiative for contemporary art, supported by the Erste Bank Group.



Dmitry Vilensky and Chto Delat?

Best for the Best. Federation Tower – on-going project, best for the best is the slogan of Mirax group – the sponsor on Moscow Biennial



Dmitry Vilensky and Chto Delat?

Best for the Best. Federation Tower – on-going project



Discussion at Falanster Bookshop, Reactionary Times and Potentialities  
at the mirror of Moscow Biennial, from left to right, D. Riff, D. Vilensky,  
A. Skidan, B. Kagarlitsky



Narda Alvarado

Olive Green, video performance, 4.30 min., 2003, courtesy of the artist,  
photo: Patricio Crooker & Juan Pablo Urioste



Kutlug Ataman

Küba, still from video, 40 DVDs, 40-monitor video installation,  
2004, © Commissioned by Artangel and co-produced by  
Carnegie International 2004/2005, Carnegie Museum of Art,  
Pittsburgh, Lehmann Maupin Gallery, New York, Museum  
of Contemporary Art, Sydney, Thyssen-Bornemisza Art  
Contemporary, Vienna and Theater der Welt 2005, Stuttgart



Gianni Motti

Queen's Golden Jubilee, during the exhibition Looking With/Out (East Wing Collection No. 05), Courtauld Institute of Art, London, 2001,  
courtesy of Courtauld Institute of Art, London

concepțiile curatoriale și lucrările au fost victimizate prin alegerea amplasamentelor și, în orice caz, întreaga construcție a constituit o demonstrație spectaculoară a modului în care arta contemporană devine o ilustrare a puterii economice a capitalului rusesc. Bourriaud și-a ilustrat expoziția ca pe un peisaj al economiei globale și al capitalismului și a ales artiști care tratează despre capital ca fenomen definitiv pentru piața liberă. O parte a lucrărilor expuse s-au învîrtit în jurul subiectului limbajului vizual al capitalismului global (Daniel Pfumm, Monica Bonvicini și alții), în timp ce alți artiști au adaptat (Carey Young) sau au inversat subversiv (Gianni Motti, Superflex) metodele economiei. Martinez și Erdemci relatează despre o epocă postistorică, fără trecut, înrădăcinată cu totul în prezent, epocă în care artiștii, întocmai precum evoluția tehnică, sănătatea conduce de forțe economice. Lucrările Anei Mendieta, artistă feministă cubanezo-americană, sănătatea aducerii aminte ale unei atitudini artistice: folosindu-și propriul corp și transgresând granițele subiectului individual, artista vorbește despre realități perene legate de viață și moarte și de existența personală și colectivă. Plănuite ca acte performative, anumite lucrări trimit la evenimente colective. Într-un film de Lida Abdul, un grup de bărbați afgani lucrează la dărâmarea unei clădiri cu ajutorul unor funii, în timp ce în lucrarea video a lui Narda Alvarado, o demonstrație simulată blochează traficul: studenții ai Academiei de Poliție formează un șir, iar apoi se întorc cu față spre conducătorii automobilelor opriți, mîncînd măslinile de pe o farfurie pe care o țin în mâini. Filmul lui Jevier Tellez prezintă polițiști angajați într-o procesiune, purtînd un leu împăiat într-o mahala din Caracas, în timp ce locuitorii sănătate cu totul nedumeriți de bizara ceremonie ai cărei martori se întîmplă să fie. În filmul său despre niște ruși adunați într-o baie de nămol, rusul Serghei Bratkov înfățișează o nouă experiență a comunității, cea a consumului colectiv. Iara Boubnova înțelege amnezia colectivă și prezența permanentă a trecutului în Europa de Est, „nici cîșigătoare, nici înfrîntă” (Boubnova), ca pe o realitate și prezintă comentarii în acest sens aparținînd unor artiști de renume internațional din regiune (Dan Perjovschi, Luchezar Boyadjev, Nedko Solakov, Anri Sala și alții). Expoziția alcătuită de Joseph Backstein examinează șansele de supraviețuire ale artei în epoca darwinismului social. Lucrările prezentate de Backstein sănătate mai degrabă eterogene, fiind destul de greu de găsit subiectul care le grupează într-o singură expoziție. Un exemplu ar fi filmul lui Mats Bigert și Lars Bergström despre bucătarul care pregătește ultima cină pentru detinuții condamnați la moarte, iar un altul, filmul lui Józef Robakowski filmat între 1978 și 1999, un fel de jurnal vizual, în care artistul a filmat cotidianul socialist de la fereastra apartamentului său, ca autor de documentar spontan.

Proiectele centrale au constituit, de fapt, partea cea mai neînsemnată a evenimentului. Au fost aproape 35 de proiecte speciale și un număr egal de proiecte paralele ce căutau să atragă atenția internațională în diferite amplasamente – vechi instituții și noi fundații private deopotrivă. Obiectivul declarat al acestor expoziții a fost acela de a prezenta scena artistică rusă, înfățișată în expoziții individuale ori tematic localizate în diferite spații, cum ar fi cele ale Muzeului Literaturii, din secolul al nouăsprezecelea, sau Casa Centrală a Artiștilor, un amplasament frecvent pentru tîrgul de artă contemporană de la Moscova.

Pentru a capta interesul internațional, bienala invită oaspeți speciali, pentru care se organizează expoziții personale<sup>2</sup> cu ajutorul organizațiilor diplomatice și culturale ale țării respective.

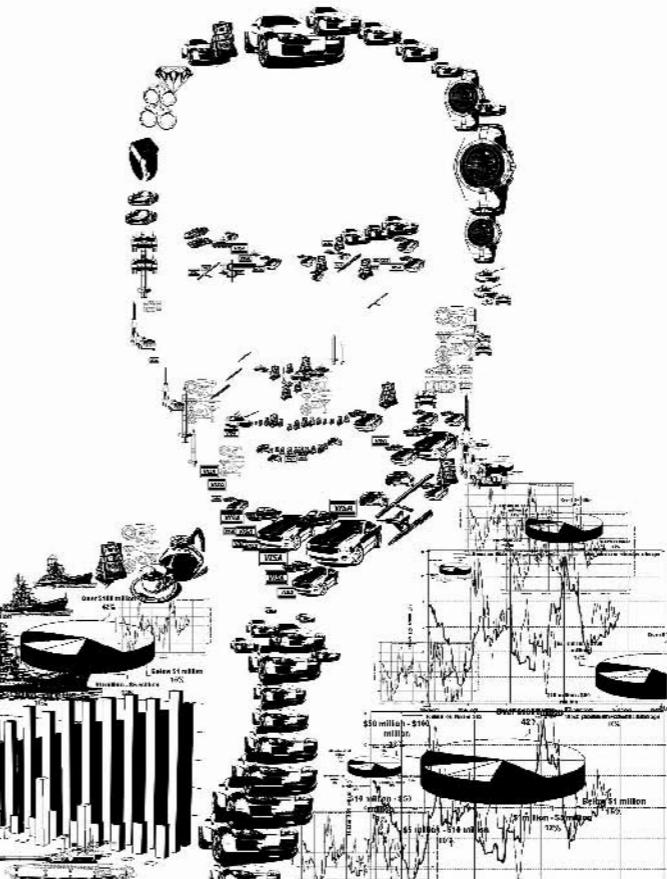
E destul de greu de judecat măsura în care diferitele proiecte s-au raportat la aspectele tematici, organizări sau finanțări bienalei; în orice caz, pe durata evenimentului toate instituțiile implicate au părut a funcționa ca amplasamente de importanță egală. Acest aranjament e oarecum neobișnuit, avînd în vedere că, din perspectiva calității profesionale și a finanțării transparente, instituțiile de artă se

to the exhibition concepts. This is how the ideas of the curators' and the exhibited works in a sense became the victims of the by the selected locations nevertheless the entire construction was a spectacular demonstration of the way contemporary art becomes an illustration to economic power in the Russian capital. Nicolas Bourriaud imagined his exhibition as a landscape of global economy and capitalism and selected artists who deal with capital as a defining phenomenon of the free market. Part of the exhibited works revolved around the topic of the visual language of global capitalism (Daniel Pfumm, Monica Bonvicini and others), while some artists adapted (Carey Young) or subversively inverted (Gianni Motti, Superflex) the methods of economy. Martinez and Erdemci recount a post-historical age, one without a past, entirely rooted in the present, an age in which artists, just as technical evolution, are driven by economic forces. The works of Ana Mendieta, Cuban-American feminist artist are genuine mementoes of an artistic attitude: using her own body and transgressing the boundaries of the personal subject, the artist speaks about perennial realities on life and death and on personal and collective existence. Arranged as performative acts, certain works evoke collective events. In a film by Lida Abdul, a group of Afghanistan men are working on pulling a ruined building apart by means of a few ropes, while in Narda Alvarado's video a fake demonstration arrests the traffic: police academy students stand in a row and then they turn face towards the drivers of the stopped cars, eating olives from a plate in hand. The film by Jevier Tellez features policemen engaged in a procession, bearing a stuffed lion in a Caracas slum, while the inhabitants are completely baffled by the awkward ceremony they happen to witness. Russian Sergey Bratkov presents a new community experience, that of collective consume, in his film on Russian bathers gathered in a mud-bath. Curator Iara Boubnova understands the collective amnesia and the permanent presence of the past in "neither winner nor loser" Eastern Europe as a fact, and presents commentaries to that by artists of international awareness from the region (Dan Perjovschi, Luchezar Boyadjev, Nedko Solakov, Anri Sala and others). The exhibition assembled by Joseph Backstein examines the chances for the survival of art in the age of social Darwinism, referring to the precariousness of our times. The works presented by Backstein are rather heterogeneous, it being quite difficult to find the thread that arranges them into a single exhibition. An example should be the film by Mats Bigert and Lars Bergström on the cook preparing the last supper for convicts sentenced to death and another the film by Józef Robakowski shot between 1978 and 1999, a visual diary, in which the artist filmed the socialist quotidian from his flat window as a voluntary documentarist.

The central projects were actually the smaller part of the event. There were almost 35 special projects and an equal number of parallel projects thriving for international attention in various locations – old institutions and new private foundations alike. The declared objective of these exhibitions was to present the Russian art scene, displayed in individual or thematic exhibitions located in various places such as the 19th century spaces of the Museum of Literature or the Central House of Artists, a recurrent location for the Moscow contemporary art fair.

To secure international interest, the Biennial invites special guests, for whom they organize solo exhibitions<sup>2</sup> with support from the diplomatic and cultural organizations of the countries where the artists come from.

It is quite difficult to judge the extent to which various projects related to the aspects of content, organization or financing of the Biennial, nevertheless during the span of the event all the institutions involved seemed to function as locations of equal importance. This is a rather unusual, as in terms of professional quality and transparent finances, art institutions always line up according to a strict hierarchy. Various buildings of the Moscow Museum of Modern Arts (MMoMa) founded by the notorious sculptor and Maecenas Zurab



## ВРЕМЯ РЕАКЦИИ | REACTIONARY TIMES

ВЫПУСК №15 ФЕВРАЛЬ 2007 | ГАЗЕТА ПЛАТФОРМЫ "ЧТО ДЕЛАТЬ"  
ISSUE #15 FEBRUARY 2007 | NEWSPAPER OF THE PLATFORM "ЧТО ДЕЛАТЬ / WHAT IS TO BE DONE?"

The cover of newspaper *Chto Delat?* No. 15 – Reactionary Times  
Image: Ivan Brazgkin, layout: Dmitry Vilensky and Tsaplya

Cereteli were exhibition locations, for instance. Several projects were hosted by private foundations. These foundations are usually chaired by oligarch wives representing the economic elite and lately increasingly interested in contemporary art – women who appear as patrons of art events and they usually found their own collection as well.

The Ekaterina Cultural Foundation for instance boasts a collection of artists specialized in shrill, commercial production. In the ground floor exhibition room of the same Foundation was presented the part of the exhibition by Valie Export (curator: Hedwig Saxenhuber) concentrated upon conceptual works of the 1970s, while the presentation of new works and a symposium on the oeuvre of Export was organized in the National Center for Contemporary Arts.

The Sots-Art exhibition organized in the New Tretjakov Picture Gallery, processing the style founded by Vitaly Komar and Alex Melamid in a 1972 manifesto, seemed to be bit of a latecomer. The exhibition displayed the original Komar-Melamid work and a series of interesting works from the seventies and eighties, based on the over-identification with symbols of power. The exhibition divided into several subgroups also featured Chinese art of similar style and incorporated various forms of increasingly monumental post styles reduced to kitsch (nostalgic sots-art, imperial styles' apotheosis, the archaeologies of Soviet civilization).

Another exhibition location was a former winery, under the name of Art Center Winzavod, ambitiously popularized on its own web-site as a restored 19th century industrial building with huge spaces – a total exhibition space of 20,000 square meters – nevertheless fact is those works of reconstruction must have been quite brief. The huge area hosted several projects, one of the most intriguing among the events was the exhibition conceived by Lithuanian curator Lolita Jablonskiene entitled *Monuments of our Discontent: Expiration of Place*, collecting projects, which are investigating places and architectural sites as carriers of the past.

This is the location of the controversial *I Believe: Project of Artistic Optimism* as well, one of the most striking events at the Biennial, conceived by artist Oleg Kulik. Kulik, who illustrated the fierceness of Russian art on the Western art scene appearing on all fours as a mad dog in the nineties, who participated with spectacular performances in various exhibitions of Eastern European art, has preserved his exotic features and became a commercially successful artist owing to private collectors of contemporary Russian art. As the related web-site specifies, the exhibition roots back to extremely interesting origins. With help from a historian and a critic, Kulik started a discussion on the idea of the exhibition and on the relation of artists to transcendental values, with his fellow artists. In Kulik's view, this was an attempt at creating a community and a statement of personal belief<sup>3</sup>, and surprisingly enough conservative and left-wing artists took part in the discussion alike. The general artistic presentation resembled a collection of theatre settings and featured as many as 60 Russian artists, who manufactured revolving, fuming, megalomaniac installations in the decayed halls of the labyrinth-like old factory building. An atmosphere of fake nostalgia invaded the exhibition space. According to local critics the ideology of the exhibition is even more dubious as "... the topic of faith isn't an innocent incidental detail in Kulik's feats of the fine arts. In the given instance, faith is a big bathtub where the artists splash-and-splash with priests and Kremlin spinmaster instead of whores" (Igor Chubarov).<sup>4</sup>

As a counterbalance to the great number of representative, official, half-official, business or diplomatic event, there also was a spontaneous, open reaction to the entire program of the Biennial, that of the platform *Chto Delat?/What is to Be Done*.<sup>5</sup> The community initiative founded in 2003 published the issues 15 and 16 of their newspaper for the opening days of the Biennial and they have organized a discussion in the Falanster Bookshop at one of these days. In the thematic issues *Reactionary Times* and *Potentialities beyond Political Sadness* and in the discussion as well the group presented a critical approach to the Biennial and to the present situation of

ordonează întotdeauna potrivit unei ierarhii stricte. Diferite clădiri ale Muzeului de Artă Modernă din Moscova (MMoMa), fondat de celebrul sculptor și mecenă Zurab Cereteli, au fost, de pildă, amplasamente expoziționale. Cîteva proiecte au fost găzduite de fundații private. Aceste fundații sînt de obicei conduse de neveste ale oligarhilor, care reprezentă elita economică, în ultima vreme tot mai interesante de artă contemporană – femei care joacă rolul de protectoare ale evenimentelor artistice și care de obicei își întemeiază propriile colecții. De pildă, Fundația Culturală Ekaterina se mîndrește cu o colecție de artiști specializați într-o producție stridentă, comercială. Într-un spațiu expozițional de la parterul aceleiași fundații a fost prezentată parte de expoziție corespunzătoare lui Valie Export (curator: Hedwig Saxonhuber), concentrată pe vechi lucrări conceptuale, în timp ce prezentarea noilor lucrări și un simpozion despre opera lui Export au fost organizate la Centrul Național de Artă Contemporană.

Expoziția Soț-Art organizată la Noua Galerie de Tablouri Tretiakov, dezvoltînd stilul fondat de Komar și Melamid într-un manifest din 1972, a părut a fi cam tardivă. Expoziția a prezentat opera originală a lui Komar și Melamid și o serie de lucrări interesante din anii săptizeci și optzeci, bazate pe o supradentificare cu simboluri ale puterii. Expoziția, împărțită în cîteva subgrupe, a mai cuprins și artă chinezescă aparținînd același stil și a încorporat diferite forme ale stilurilor „post”, tot mai monumentale, reduse la kitsch (soț-artă nostalgică, apoteoza stilului imperial, arheologii ale civilizației sovietice).

Un alt amplasament expozițional a fost o veche pivniță de vinuri, purtînd numele de Centru de Artă Vinzavod, popularizată ambițios pe propriul site de internet drept o clădire industrială de secol nouăsprezece, refăcută, cu spații uriașe – un spațiu expozițional total de 20.000 de metri pătrați –, în orice caz, adevarul e că lucrările de restaurare trebuie să fi fost foarte superficiale. Imensul spațiu a găzduit cîteva proiecte, unul din cele mai interesante fiind expoziția concepută de către curatoarea lituaniană Lolita Jablonskiene, intitulată *Monuments of our Discontent: Expiration of Place* [Monumente ale nemulțumirii noastre: Expirarea locului].

Acesta e și amplasamentul controversatului proiect *I Believe: Project of Artistic Optimism* [Cred: Proiect de optimism artistic], unul dintre cele mai remarcabile evenimente ale bienalei, conceput de Oleg Kulik. Kulik, care a ilustrat înversunarea artei rusești pe scena artistică occidentală apărînd în patru labe ca un cîine turbat în anii nouăzeci, care participă cu performance-uri spectaculoase la diferite expoziții de artă est-europeană, și-a păstrat particularitățile exotice și a devenit un artist cu succes comercial datorită colecționarilor locali de artă rusă contemporană. Așa cum specifică și site-ul corespunzător, expoziția își are rădăcinile în trecut, avînd niște origini extrem de interesante. Cu ajutorul unui istoric și al unui critic, Kulik s-a angajat într-o discuție cu colegii săi artiști despre ideea expoziției și despre relația artiștilor cu valorile transcendentale. Din perspectiva lui Kulik, aceasta a fost o încercare de creare a unei comunități și o exprimare a convingerii sale personale<sup>3</sup> și, în mod destul de surprinzător, la discuție au participat deopotrivă artiști conservatori și artiști de stînga. Prezentarea artistică generală a semănăt cu o colecție de decoruri de teatru și a cuprins nu mai puțin de 60 de artiști ruși, care au manufacturat instalații megalomane rotative, fumegînd în sălile ruinate ale clădirii vechii fabrici asemenea unui labirint. O atmosferă de falsă nostalgia a invadat spațiul expozițional. Potrivit criticiilor locali, „[...] subiectul credinței nu e un detaliu innocent întîmplător pentru isprăvile artistice ale lui Kulik. În cazul dat, credința e o cadă uriașă în care artiștii se împroașcă cu preotii și cu maestrul păpușar de la Kremlin, în locul tîrfelor” (Igor Ciubarov).<sup>4</sup>

Destul de linișitor, pe lîngă numărul mare de programe reprezentative, oficiale, semioficiale, de afaceri sau diplomatice, a existat și o reacție spontană, deschisă la

Russian culture. They emphasized the relative nature of the fake optimism that characterizes the Russian cultural policy of the day – also represented by the Kulik exhibition – and they also tried to find possible directions for Russian artists to follow in future.

Translated by Noémi László

Notes:

1. [www.2ndmoscowbiennale.ru](http://www.2ndmoscowbiennale.ru)

2. This year: Darren Almond, Valie Export, Yoko Ono, Pipilotti Rist, Jeff Wall, Luca Pancrazi, Komar and Melamid, Robert Wilson.

3. "...The starting point for an artist's statement should be his personal belief. But belief in what? That is the most interesting part. It's time to shake the dust off our ideals. ... *this project will present the contemporary artist primarily as a person who has strong emotions and deep transcendental feelings, and wants to speak about them, speak in the world's most flexible language, the language of contemporary art.* The exhibition should be a step toward changing the status of contemporary art in the social sphere, an attempt to move from elitism and sectarianism to direct emotional contact with each person, be they artists or viewers..." ([http://www.mmoma.ru/veru/engl/O\\_Kulik/o\\_kulik.html](http://www.mmoma.ru/veru/engl/O_Kulik/o_kulik.html))

4. Igor Chubarov, "Kulik's Jacuzzi", in *Reactionary times*. Newspaper of the platform Chto Delat/What Is to Be Done? Issue 15, February 2007.

5. [www.chtodelat.org](http://www.chtodelat.org)

The platform is coordinated by a workgroup of the same name. It includes artists (Tsaplya and Glucklya, Nikolai Oleinikov, Kirill Shuvalov, and Dmitry Vilensky), philosophers (Artem Magun, Oxana Timofeeva, Alexei Penzin), and writers (David Riff, Alexander Skidan) based in Petersburg and Moscow. The group was founded in the spring of 2003 in the action "The Refoundation of Petersburg".



Piero Golia

Untitled Blanket (Yosemitefall 4), cotton woven blanket, 54 x 69 inches, 2006

întregul program al seriei de evenimente de la bienală, aceea a platformei *Chto Delat?/What Is to Be Done?*<sup>5</sup> Inițiativa comunitară fondată în 2003 a publicat, în timpul bienalei, numerele 15 și 16 ale ziarului editat de grup și a organizat, în timpul primelor zile, o discuție la Librăria Falanster. În numerele tematice *Reactionary Times* [Timpuri reaționare] și *Potentialities beyond Political Sadness* [Potențialități dincolo de tristețea politică], precum și în cadrul discuțiilor libere, grupul a prezentat o abordare critică a bienalei și a situației prezente din cultura rusă. Ei au încercat să sublinieze caracterul relativ al falsului optimism care caracterizează actualele politici culturale ruse – reprezentate și de expoziția lui Kulik –, încercând și să găsească posibile direcții de urmat pentru artiștii de mîine ai Rusiei.

Traducere de Alex Moldovan

#### Note:

1. [www.2ndmoscowbiennale.ru](http://www.2ndmoscowbiennale.ru)
2. Anul acesta: Darren Almond, Valie Export, Yoko Ono, Pipilotti Rist, Jeff Wall, Luca Pancrazi, Komar și Melamid, Robert Wilson.
3. „[...] Punctul de pornire pentru exprimarea unui artist ar trebui să fie convingerea sa personală. Dar convingere în ce? Asta e parte cea mai interesantă. E vremea să ne scutărăm de prafideurile [...] acest proiect va prezenta artistul contemporan în primul rînd ca pe o persoană cu emoții puternice și cu sentimente transcendentali profunde, și care doresc să vorbească despre ele, să vorbească în limbajul cel mai flexibil din lume, limbajul artei contemporane. Expoziția ar trebui să fie un pas înainte către schimbarea statutului artei contemporane în sfera socială, o încercare de îndepărtare de elitism și de sectarianism înspre contactul emoțional direct cu fiecare persoană, fie ei artiști sau privitori [...]” ([http://www.mmmoma.ru/veru/engl/O\\_Kulik/o\\_kulik.html](http://www.mmmoma.ru/veru/engl/O_Kulik/o_kulik.html))
4. Igor Chubarov, „Kulik's Jacuzzi”, în *Reactionary times. Newspaper of the platform Chto delat / What is to be done?*, nr. 15, februarie 2007.
5. [www.chtodelat.org](http://www.chtodelat.org)  
Platforma e coordonată de un grup de lucru cu același nume. Cuprinde artiști (Taplia și Glucklia, Nikolai Oleinikov, Kirill Suvalov și Dmitri Vilenski), filosofi (Artem Magun, Oksana Timofeeva, Aleksei Penzin) și scriitori (David Riff, Aleksander Skidan) care activează la Petersburg și Moscova. Grupul a fost înființat în primăvara lui 2003, în cadrul acțiunii „The Refoundation of Petersburg” [Reîntemeierea Petersburgului].

#### Federico Herrero

Yellow Room, from the exhibition Walls/Muri at the fondazione bevilacqua la masa, Venice, Italy, wall painting, 2006, courtesy of the artist, photo: Isaac Martinez



#### Jiae Hwang

I Am the Smallest Planet of My Own (Storytell), digital video, 2:30 sec., 2005, courtesy of Fredric Snitzer Gallery



**Dorit Magreiter**  
zentrum, film, 16 mm, 2006, courtesy: Galerie Krobath Wimmer, Vienna



**Ken Gonzales-Day**

The Wonder Gaze (St. James Park), wall paper, 2006

## Apropierea de spații goale subiective

Roland Schöny

*Exil des Imaginären. Politik Ästhetik Liebe* [Exilul imaginarului. Politică Estetică lubire], Generali Foundation, Viena, 18 ianuarie – 29 aprilie

La începutul anului 2007, Generali Foundation, care se concentrase încă din anii '60 asupra prelucrării practicilor de critică socială, a surprins printr-un afiş de expoziţie postat în locurile foarte frecventate ale Vienei. Proiectul abstract în trei paşi, ce purta titlu complex de *Exilul imaginarului. Politică Estetică lubire*, indica o concentrare de momente subiective în artă. Imediat au survenit asocieri cu tendinţe care s-au putut constata istoric în literatura sfîrşitului anilor '70 şi începutului anilor '80 sub denumirea de „noua interioritate“ sau în pictura ori fotografia acelor timpuri. Însă, în niciun caz, curatoarea Juli Carson nu intenţiona o continuare sau chiar o schimbare de conţinut a lucrării istorice de cercetare, condusă precis, în domeniul politicii Fundaţiei Generali. Proiectul a fost considerat, dimpotrivă, o sondare filosofică adîncă în jurul conceptului de dorinţă în domeniul artei conceptuale.

Ca punct de plecare teoretic pentru adaosul deductiv al expoziţiei, Juli Carson a luat cunoscuta colecţie de texte a filosofului francez Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* [Fragmente dintr-un discurs amoros] din 1977, unde Barthes realizează numeroase figuri tipice ale dorinţei sub forma unor scene discursivee. Barthes este interesat de momentele percepţiei sau ale acţiunii şi le schiţează pe acestea în fragmente scurte, discursivee, asemănătoare cu analiza limbajului întreprinsă de istoricul Jules Michelet sau de volumul *Despre mine însumi*. Reflectările sale se învîrt, de exemplu, în jurul unor termeni ca „unificare“, „dispărut“, „nebun“, „amintire“, „dezvoltare“, „întîlnire“ sau „absenţă“. Din aceasta rezultă nu atât portretul psihologic al

ROLAND SCHÖNY este autor, manager cultural și curator de proiecte artistice în spațiu public al municipiului vienez. Scrie recenzii în skug – Journal für Musik din 1992, jurnalist cultural la ORF-Radio între 1989 și 2002. Proiecte artistice recente: *Open House* (cu Stella Rollig și Thomas Edlinger), O.K. Centre for Contemporary Art, Linz, 2004.

THE APPROACH TO EMPTY SUBJECTIVE SPACES  
Roland Schöny

*Exil des Imaginären. Politik Ästhetik Liebe* [Exile of Imaginary. Politics Aesthetics Love], Generali Foundation, Vienna, 18 January – 29 April

At the beginning of the year 2007, Generali Foundation, which has focused on the processing of social critique practices as far back as since the '60s, has surprised by an exhibition poster put up in Vienna's highly frequented places. The three-step abstract project, complexly entitled *Exile of Imaginary. Politics Aesthetics Love*, was indicating a concentration of subjective moments in art. Immediate associations with trends historically ascertainable in the literature of the end of the '70s and of the beginning of the '80s under the label New Interiority as well as in the painting or the photography of those times have supervened. However, by no means has the curator Juli Carson intended a follow-up or even a content-change of the historical work of research minutely carried in the domain of Generali Foundation politics. To the contrary, the project was considered an in-depth philosophical inquiry around the concept of desire in the domain of conceptual art.

Juli Carson has used as theoretical starting point for the exhibition's deductive supplement French philosopher Roland Barthes' renowned anthology *Fragments d'un discours amoureux* [Fragments of amorous discourse] from 1977, where Barthes fashions numerous typical

ROLAND SCHÖNY is visual arts curator, author, project manager and curator for public art projects in the City of Vienna, art recensions in *skug – Journal für Musik* since 1992, culture journalist for ORF-Radio 1989–2002. Recent exhibition-project: *Open House* (together with Stella Rollig and Thomas Edlinger), O.K. Centre for Contemporary Art, Linz, 2004.

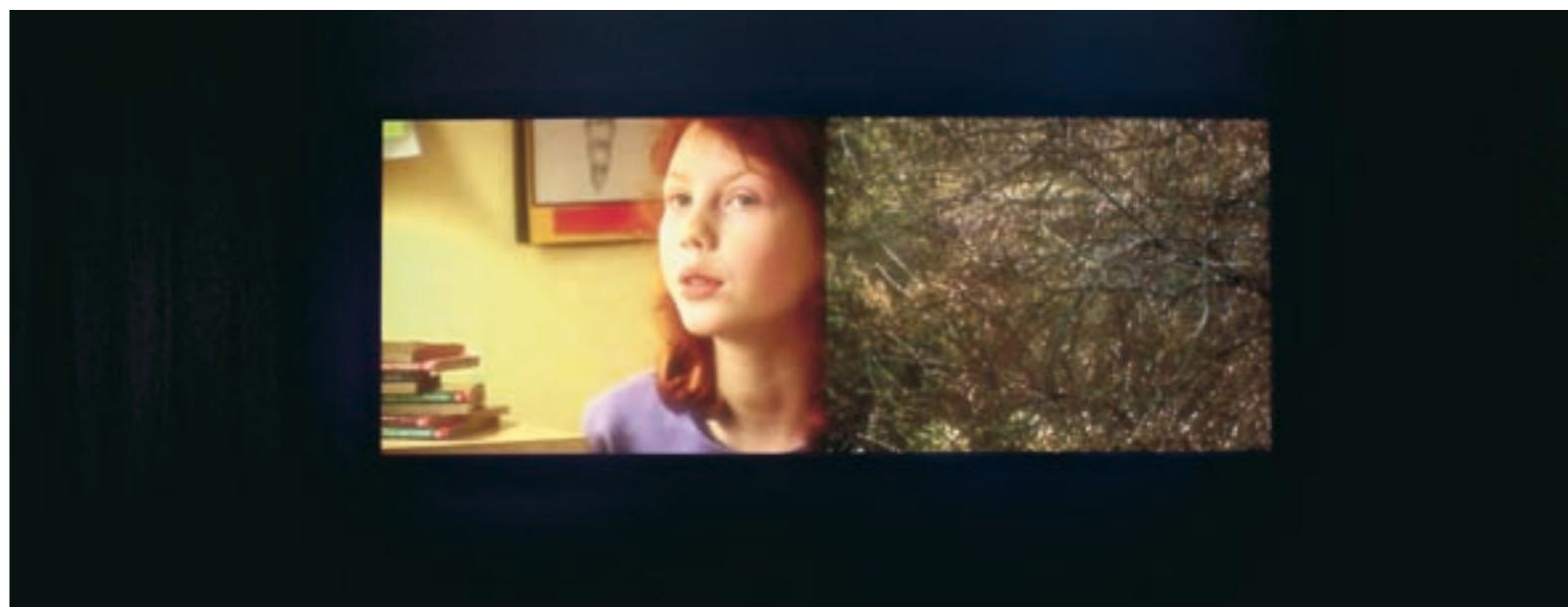
**Andrea Geyer**

Reference Over Time, 2004, video installation, © Generali Foundation Collection, Vienna

**Kerry Tribe**

Here &amp; Elsewhere, 2-channel video installation, 2002, © Generali Foundation Collection, Vienna

photo: Werner Kaligofsky



unui îndrăgostit, cît, mai degrabă, o inventariere structurală a stăriilor dorinței, absenței sau chiar ale exilului. Înclusiv psihanaliza, precum și pasaje din literatura universală care se potrivesc tematic, termenul central, „iubire”, funcționează ca instrument pentru a determina în mod discursiv forțe instinctive subiective. Cel mai tîrziu, aici se dezvăluie faptul că proiectul de expoziție *Exilul imaginariului* se află departe de orice romanticism. Era vorba despre întrebarea dacă iubirea – sau momentele înrudite structurale – ar putea funcționa ca un mediu critic în vremuri politice agitate. Curatoarea Juli Carson a alcătuit o dispunere experimentală, în care a legat terminologia lui Roland Barthes de conceptualismul în artă, ca mediu al unei critici estetice cuprinzătoare din punct de vedere cultural. Pentru aceasta a ales atitudini artistice ale generației tinere, care se apropie de obiectul lor într-un mod serios ori poetic, uneori chiar subiectiv, pentru a ajunge la afirmații critice despre raportul actual dintre artă și politică.

Complexitatea operațiilor de strategie a imaginii s-a manifestat în controversa privind subiectul afișului expozițional amintit, care se referea la o operă a artistului Ken Gonzales-Day, născut în 1964 în California. Inițial, lucrarea părea un stop-cadru inofensiv, în care un bărbat care stătea într-un grup privește o pereche părișindu-i pe ceilalți. Însă instalată *The Wonder Gaze* [Privirea uimitoră] de Ken Gonzales-Day din sala de expoziție se referea la un eveniment istoric astăzi aproape necunoscut: 352 de cazuri de lînsaj, care au avut loc între 1850 și 1935, în statul California, și cărora le-au căzut victime majoritar latino-americanii. Grupul de oameni din imagine se dovedește a fi o masă de curioși. Gonzales-Day se întrebă cum am putea să ne apropiem de un asemenea obiect, aici și acum, fără a face din eveniment, iarăși, un spectacol. El se baza pe documente istorice și înregistrări și a călătorit prin California în căutarea locurilor reale ori posibile ale lînsajului. El a căutat resturile cumplitelor evenimente, cum ar fi copacul unde a fost lînsată o persoană.

Pentru privitorii care nu mai puteau avea o imagine a actului propriu-zis al uciderii, omorul părea „montat” ca absentă a cruzimii istorice, și anume sub o formă care, privită superficial, arată ca o fotografie de peisaj. Mai mult decât atât, Gonzales-Day a refotografiat vechi cărți poștale care arată lînsajul, ștergînd prin mijloace digitale un detaliu important: copurile spînzurate.

Dorința de a privi spre evenimentul obscen al morții ca senzație, atât în contextul real istoric, cît și în fotografie, este tematizată ca schițare a realității petrecute. Prin negarea vizuală a subiecților spînzurați, scrie Juli Carson în interpretarea sa, artistul Ken Gonzales-Day înlesnește coexistența trimiterii la obscen cu cea la exil sau la eliminarea acestei părți a istoriei din viața oficială de pe Coasta de Vest a Statelor Unite. În schimb, privitorilor li se amintește posibila dorință de a fi fost ei însăși parte a spectacolului.

Artista austriacă Dorit Margreiter a prelucrat o problematică organizată cu totul altfel, în instalată sa filmică *zentrum* [centru], care documentează reconstrucția minuțioasă a unei firme de neon moderniste – „Brühlzentrums” [Centru măștinilor] – pe fatada unui bloc de locuințe socialist, care a fost construit la Leipzig în anii '60 și care urmează a fi demolat. Margreiter vizualizează dorința unei utopii, atractive atunci, a socialismului și a limbajului său de semne, despre care Walter Benjamin spunea că ar găsi, mai ales în film, o experiență a aurei, limbaj care se deosebește, prin seria imaginilor mișcate, de forță individuală de strălucire a dictatorilor. Însă astăzi, cînd Margreiter lucrează cu filmul, ea se îndreaptă spre un mediu dispărut și glorifică în acest fel, ca relixă sentimentală, semnatura unei utopii trecute, reînviată pentru un moment. De asemenea, și relația cu istoria, morala și perceptia subiectivă și discursivă joacă un rol aici.

Cu mult mai direct a acționat lucrarea lui Kerry Tribe *Here & Elsewhere* [Aici & aiurea] (2002), al cărei titlu este derivat de la filmul lui Jean-Luc Godard *Ici et ailleurs* [Aici &



Bruce Yonemoto

Sounds like the Sound of Music, video installation, 2005, courtesy: Alexander Gray Associates, New York

Bruce Yonemoto and Raymond Pettibon

Kill the Queen, collage, 2005, courtesy: Alexander Gray Associates, New York



figures of desire in the form of discursive scenes. Barthes is interested in perception or action moments and sketches them in short, discursive fragments similar to the language analysis carried out by the historian Jules Michelet or in the volume *About Myself*. His reflections revolve, for instance, around some terms such as “unification”, “lost”, “crazy”, “recall”, “development”, “meeting” or “absence”. The following result is not the psychological profile of the lover but rather a structural inventory of the states of desire, absence or even exile.

Including psychoanalysis as well as thematically-matching excerpts from the universal literature, the pivotal term “love” works as a device used in order to discursively determine the instinctive subjective forces. At this point, it is conclusively revealed that the exhibition project *Exile of Imaginary* was far from any Romanticism. The matter open to inquiry was whether love – or structurally related moments – could operate as a critical medium during embroiled political times. The curator Juli Carson has composed an experimental arrangement articulating Roland Barthes’ terminology with artistic conceptualism into the medium of an aesthetic culturally comprehensive critique.

She has therefore chosen young generation’s artistic attitudes, which approach their object seriously or poetically and sometimes even subjectively, in order to reach critical statements about the current relation between art and politics.

The complexity of the image-strategy operations has been manifesting during the controversy on the subject of the above-mentioned exhibition poster, which was referring to a work of the artist Ken Gonzales-Day, born in 1964 in California. Initially, the work seemed an inoffensive still, in which a man standing with a group was watching a pair leaving the others. But *The Wonder Gaze* installation by Ken Gonzales-Day from the exhibition room was referring to a historical event nowadays almost unknown: the 352 cases of lynching,

happening between 1850 and 1935, in the State of California, most of victims of which were Latin Americans. The group of people in the image proves to be a crowd of gapers. Gonzales-Day inquires into how such an object can be approached, here and now, without turning, once more, the event into spectacle. He was drawing on his-

și aiurea] din 1976. Acest film a fost atât un documentar despre lupta palestinienilor, cît și un film despre construcția semnificației istorice. În schimb, „scenariul“ lui *Here & Elsewhere* a fost considerat o prelucrare după *France/tour/détour/deux/ensfants* (1977) al lui Godard, o serie video experimentală pentru televiziune, în care doi copii sănt intervievați despre filosofie și etică. Tribe pune din nou în scenă interviul lui Godard cu teoreticianul de film britanic Peter Wollen și cu fiica acestuia, Audrey. Această repunere în scenă tematizează distanța istorică dintre cele două producții. Cînd Wollen o întrebă pe fiica sa de nouă ani: „Dacă spun, o, atunci, în anii '70 s-a întîmplat asta și asta, ai sătăci despre ce vorbesc? Ai sătăci la ce mă refer cînd spun anii '70?“, aceasta răspunde că nu poate vedea anii '70, dar sătăci că există.

Întrebări de etică sănt puse în diferite variații și pe un plan supraordonat, iar rolul moștenirii lui Bertolt Brecht și tehniciile sale privind cunoașterea și înstrăinarea sănt proiectate pentru artiștii video mai tineri din Anglia.

În total, expoziția a cuprins practici ale artei postconceptuale, al căror instrumentar critic pătrunde în planul subiectiv, punând în joc o componentă etică. Prin aceasta, proiectul de expoziție și-a deplasat obiectivul de apropiere [Zoom-Objektiv] înspre o zonă goală, care uneori este ștearsă din discursurile activiste. În contextul unei asemenea încercări, se impune dorința unei a două imagini de aproape; și anume, motivările subiective ale artiștilor însăși. În legătură cu aceasta, o conversație purtată de Andrea Geyer cu artiștii implicați – și publicată în catalogul de expoziție – oferă momente foarte frumoase, concludente, de substituiri umane și retrospecțive biografice.

Traducere de Eliza Simon

torical documents and recordings and he has been travelling through California in the search of the real or possible places of the lynching. He had been looking for the remnants of the terrible events, such as the tree where a person was lynched.

For the beholders who could no longer have before the eyes an image of the very act of murder, the killing seemed to be “set up” as absence of the historical cruelty, specifically in a form which, at a superficial glance, looks like a landscape photograph. More than that, Gonzales-Day has taken new photographs of old postcards picturing the lynching and has digitally erased an important detail: the hanging bodies.

Both in the real historical context and in the photograph, the desire to regard the obscene event of death as sensation is figured as an outline of the undergone reality. By the visual negation of the hanging subjects, writes Juli Carson in her interpretation, the artist Ken Gonzales-Day facilitates the coexistence of the reference to the obscene with that to the exile or to the removal of this part of history from the official life of the West Coast of the United States. To the contrary, the beholders are reminded of the possible desire to have themselves been part of the spectacle.

The Austrian artist Dorit Margreiter has elaborated on a totally differently organised issue, in its filmic installation *zentrum* [centre], which documents the minute reconstruction of a modernist neon sign – “Brühlzentrums” [Marshy centre] – on the face wall of a socialist apartment block having been built in Leipzig in the '60s and due to be demolished. Margreiter visualises the desire of a utopia, attractive in those times, of socialism and of its sign language, of which Walter Benjamin said that it would find, especially in the film, an aura experience, language that is different, by the series of images in motion, from the individual standing out force of the dictators. However, nowadays, when Margreiter works with the film, she turns to a lost medium and thus glorifies as sentimental relic the signature of a past utopia resurrected for a moment. Likewise, the relation with history, morals, and subjective and discursive perception are also in play. Kerry Tribe's *Here & Elsewhere* (2002), whose title derives from Jean-Luc Godard's movie *Ici et ailleurs* [Here and elsewhere] from 1976 has proceeded far more directly. This movie was both a documentary on the Palestinians' outbreak and a film on the construction of the historical significance. To the contrary, *Here & Elsewhere's* “script” was considered a remake of Godard's *France/tour/détour/deux/ensfants* (1977), an experimental television video series, in which two children are interviewed on philosophy and ethics. Tribe re-stages Godard's interview with the British film theorist Peter Wollen and with his daughter, Audrey. This remaking examines the historical distance between the two productions. When Wollen asks his nine year-old daughter: “If I said, oh, then, in the '70s, this and that happened, would you know what I am speaking about? Would you know what do I refer to when I say the '70s?“, she answers that she cannot see the '70s, but she knows of their existence.

Ethical questions are being superordinately asked, in different variations and the role of Bertolt Brecht's heritage and of his techniques regarding knowledge and estrangement are projected for younger video artists from England.

On the whole, the exhibition consisted of postconceptual art practices, whose critique devices penetrate the subjective plane, calling into play an ethical component. Therefore, the exhibition project moved its zoom lens toward an empty area which is sometimes erased from the activist discourses. In the context of such an attempt, the desire of a second close-up zoom comes into prominence; namely, the subjective motivations of the artists themselves. Upon that, a conversation carried by Andrea Geyer with the artists involved – and published in the exhibition catalogue – offers very beautiful conclusive moments of human substitutions and biographical retrospectives.

Translated by Andreea Lazar

## Intențiile SUMMIT-ului

Interview realizat de Raluca Voinea cu Irit Rogoff și Florian Schneider

SUMMIT. Non-aligned initiatives in education culture, Berlin, 24–28 mai

IRIT ROGOFF trăiește și lucrează la Londra. Autoare, curator, profesor la departamentul de Visual Cultures de la Goldsmiths College, Londra. Cocurator al proiectului Academy.

FLORIAN SCHNEIDER trăiește la München. Realizator de filme, autor și cercetător în domeniile noilor media, tehnologiilor de networking și open source, profesor invitat la Academia de Artă din Trondheim, Norvegia.

Raluca Voinea: SUMMIT. Non-aligned initiatives in education culture [SUMMIT. Inițiative nealiniante în cultura educației] duce mai departe chestiunile discutate în cadrul proiectului Academy [Academie], desfășurat toamna trecută la Van Abbemuseum, în Eindhoven, și la MuhKa, în Antwerp. Proiectul în sine a avut, de la bun început, caracterul unui proces deschis și, în consecință, diferențele lui faze – expozițiile de la Hamburg, Antwerp și Eindhoven sau volumul Academy – fac parte dintr-o discuție mai amplă purtată în jurul ideilor de educație și de producere/transmitere de cunoștințe. Vorbeai, Irit, în textul „Academy as Potentiality“ [Academia ca potențialitate], publicat în carte, despre faptul că tu – și participanții implicați în proiect – v-ați îngăduit, fapt comun azi ca practică artistică, să jucăți diferențe roluri, cum ar fi cele de curator/teoretician/archivist/artist și să folosiți orice format, de la expoziție la grupul de expertiză [think tank] sau la serviciul social, pentru ca ideile pe care le propuneți să nu fie limitate de constrângerile anumitor cadre instituționale și pentru ca toate posibilitățile lor să fie explorate. Din această perspectivă, cum urmează să funcționeze formatul întâlnirii de la Berlin, în scopul creării unui sentiment al urgenței printre participanți, cum va reuși acesta să realizeze mai mult decât punerea laolaltă sau crearea de legături între practicanții din domeniile culturii sau activismului politic, care propun cu totii inițiative diferențiate în educație?

Irit Rogoff: Pentru ca SUMMIT-ul să aibă șansa de a deveni mai mult decât un exercițiu de creare de rețea [networking], e necesar să facă două lucruri; (a) să se identifice un moment în care „educația“ să fie atât punctul focal al unui discurs politic axat în jurul Acordului de la Bologna, precum și (b) un moment în care „educația“ să fie recunoscută ca model pentru o practică de transformare în cadrul practicilor culturale. Dualitatea percepției „educației“ ca loc, simultan, al unei crize politice și ca set de posibilități culturale e cea care dă măsura „summitului“. Într-un fel, acest moment a fost declarat unul al „urgenței“ pedagogice în cadrul profesiei de educator, precum și în cadrul culturii critice, iar noi încercăm să facem ca el să fie gîndit ca o „urgență“. Prin asta înțelegem nevoia de a ne poziționa dincolo de răspunsul la un set de cerințe politice și birocratice cărora ne-am putea opune sau pe care le-am putea critica, să încercăm, mai degrabă, să ne gîndim la ce am putea de fapt dori sau asupra a ce am putea insista ca fiind crucial pentru o platformă de educație mult mai vastă, pe care mai degrabă să o producem decât la care să răspundem. Întrucât „educația“ este, prin definiție, procesuală, fiindcă e locul întâlnirilor comune, al veniturilor și plecărilor, pentru că printre protocoalele ei se află nu doar posibilitatea de a semnaliza nedreptăți sociale, ci și de a face ca acestea să conteze pentru o

RALUCA VOINEA trăiește la București. Critic de artă și curator, conduce Asociația E-cart.ro. Coordonator al proiectului Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007.

### INTENTIONS OF SUMMIT

Interview Realized by Raluca Voinea with Irit Rogoff and Florian Schneider

SUMMIT. Non-aligned initiatives in education culture, Berlin, 24–28 May

IRIT ROGOFF lives and works in London. Writer, curator, professor of Visual Cultures at Goldsmiths College, London. Co-curator of the project Academy.

FLORIAN SCHNEIDER lives in Munich. Filmmaker, writer and researcher in the fields of new media, networking and open source technologies, lecturer for theory at the Art Academy in Trondheim, Norway.

Raluca Voinea: The SUMMIT. Non-aligned initiatives in education culture takes further the issues discussed in the project Academy, which concluded last autumn at the Van Abbemuseum in Eindhoven and MuHKA in Antwerp. The project itself had from the very beginning the character of an open process, and therefore its different stages – the exhibitions in Hamburg, Antwerp and Eindhoven, or the Academy book – are part of a wider discussion around ideas of education and knowledge production/transmission. You were mentioning, Irit, in your “Academy as Potentiality” text from the book, that you – and the participants involved in the project – have given yourself the authorization, common today as an art practice, to perform different roles, such as curator/theorist/archivist/artist and to use any format, from the exhibition to the think tank or to the social service, in order for the ideas you’re bringing forth not to be limited to the constraints of specific institutional frameworks, and to be explored in their full possibilities. From this perspective, how is the format of the meeting in Berlin meant to work in creating a sense of urgency for the participants, how will it go beyond gathering together or creating links between current practitioners in the fields of culture or political activism, who are all proposing different initiatives in education?

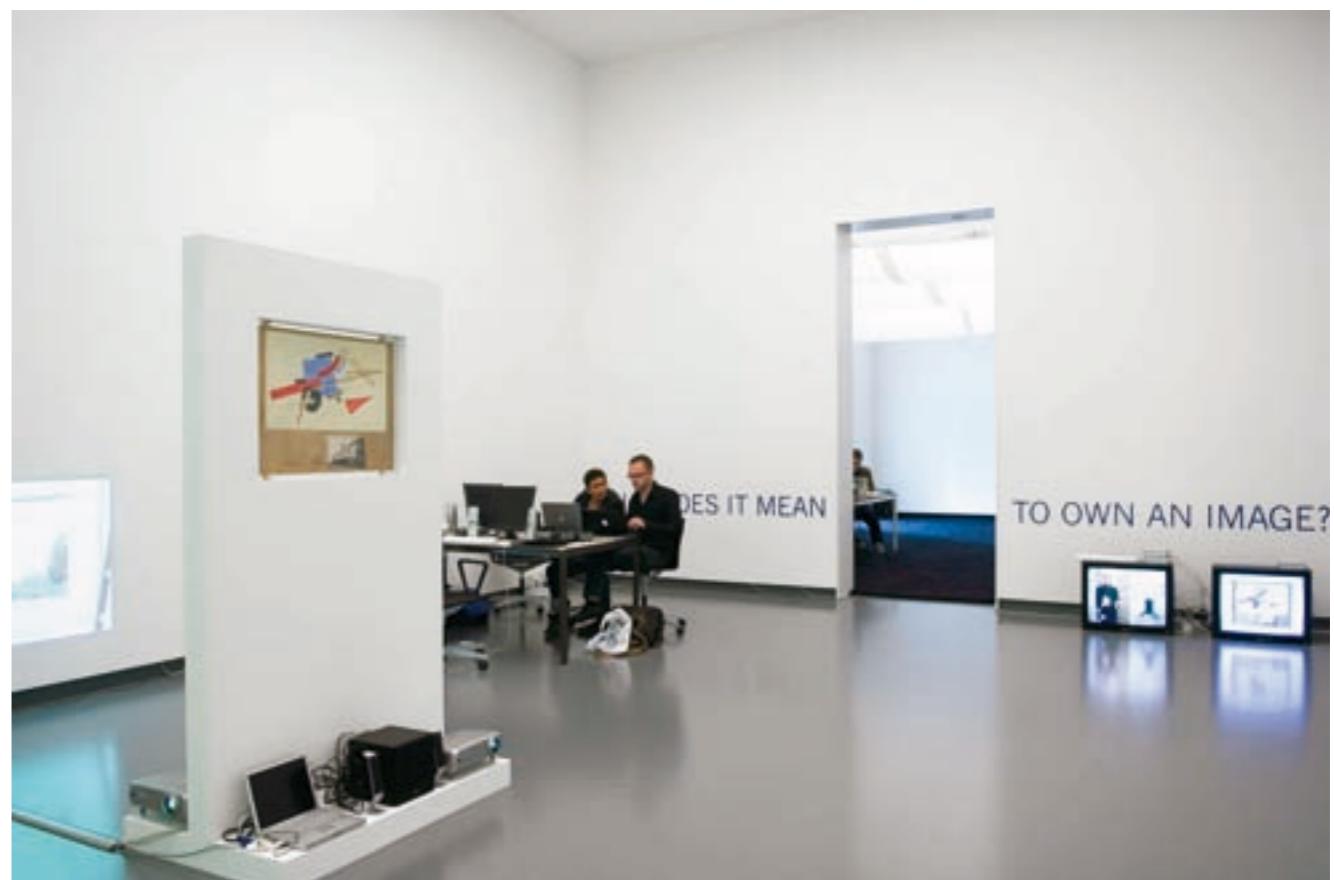
Irit Rogoff: For the SUMMIT to have the chance to be more than a networking exercise, it needs to do two things; a. identify a moment in which “education” is both the focal point of a political discourse around the Bologna accord as well as b. a moment in which “education” is being recognized as a model for a transformative practice within cultural practices. The duality of perceiving “education” as the site of simultaneously a political crisis and as a set of cultural possibilities, is what gives “summit” its currency. In a sense this moment has been declared to be one of pedagogical “emergency” within the education profession as well as within critical culture

RALUCA VOINEA lives in Bucharest. Art critic and curator, she is running the NGO E-cart.ro. Coordinator of the project Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007.

## the ambulator



Academy. Learning from the Museum, Van Abbemuseum, Eindhoven, 15 September – 26 November 2006  
Project: The Ambulator; or: what happens when we take questions for a walk? Contributors: Susan Kelly, Valeria Graziano, and Janna Graham



Academy. Learning from the Museum, Van Abbemuseum, Eindhoven, 15 September – 26 November 2006  
Project: Imaginary Property, contributors: Jan Gerber, Susanne Lang, Sebastian Lütgert and Florian Schneider in collaboration with Willem Jan Renders

înțelegere mai vastă a cine sănem și a ce gîndim sau, și mai bine, a cine am putea fi și a ceea ce am putea gîndi – din toate aceste motive, „educația“ ne aduce laolaltă prin potențialitățile ei și ne furnizează un spațiu mai puțin instrumentalizat în care să reflectăm la noi însine.

În contextul „summitului“, ne-am gîndit nu atât la împărtășirea informațiilor despre ceea ce facem, cît la articularea unui nou vocabular, în vederea unui proiect al „educației“ larg împărtășit, ca loc al transformărilor și devenirilor noastre. În acest scop, am invitat cîțiva participanți pentru a ne propune un concept pe care îl consideră crucial pentru largirea acestei platforme comune. Acest forum care se va desfășura zilnic timp de o oră pe toată durata „summitului“ se numește „idee urgentă“ [urgent thought]. Am mai organizat o serie de întîlniri între diferite persoane care se poate să nu aibă întotdeauna acces unele la altele, încrucișându-ni împărtășesc aceeași pregătire profesională; acestea au cuprins discuții proactive despre „regîndirea academiei de artă“, „învățarea din/de la arhitectură“, precum și termeni cum ar fi „ospitalitate“ sau „organizare“, care au un potențial pedagogic nefolosit. Poate că cel mai important aspect al programului l-a constituit invitația adresată tuturor participanților de a veni cu cîte o problemă pe care o consideră crucială și semnalarea lor în sesiuni care să formeze workshopuri și grupuri de dezbatere. Astfel, agenda summitului va fi alcătuită din probleme aduse în discuție de către participanți.

R. V.: Florian, faceai o analiză foarte interesantă a contradicțiilor și întrebuiențărilor noțiunii de „colaborare“, arătînd cum și-a depășit sensul peiorativ initial pentru a deveni sinonimă cu cooperare, ajungînd să folosească chiar în cadrul muncii de echipă de către managerii de resurse umane din toată lumea și pentru a fi refolosită de către pedagogi, activiști sau utilizatori de internet în maniere neasteptate și pline de imaginație. Este SUMMIT-ul menit să provoace astfel de forme creative de colaborare, care îl pot determina pe participanți să găsească o temelie comună pe baza căreia să se poată dezvolta un plan de acțiune (după cum se afirmă în intențiile SUMMIT-ului)? Este deci colaborarea una dintre ideile-cheie pe care s-a construit SUMMIT-ul?

Florian Schneider: Chestiunea „lucrului împreună“ face parte, evident, dintre principalele provocări cu care ne confruntăm acum, nu doar din perspectiva SUMMIT-ului, a pregătirilor pentru el, a modului în care este conceput și organizat, ci și în cadrul mai larg al unei dezbatieri cu privire la educație și la producerea de cunoștințe.

În decursul pregătirilor, a devenit evident că o întunire precum SUMMIT-ul nu se poate baza pe un concept de reprezentare care să-i ofere fiecărui participant un loc adecvat, poate chiar confortabil în cadrul unei ierarhii fixe, de unde să vorbească și să acționeze, de unde să construiască relații și să intervînă în anumite procese. Nu sănem nici legitimați, din punct de vedere oficial, să organizăm un asemenea eveniment și niciun delegat nu vorbește în numele vreunui grup de interes, al unei organizații profesionale sau al unei branșe, și cu atât mai puțin al unui stat național. SUMMIT este un proiect experimental care ignoră, în mod necesar, logica reprezentării și o înlocuiește cu anumite noțiuni, precum acces, autorizare de sine și colaborare, pe care le-am analizat ca principale caracteristici ale noilor subiectivități în curs de formare, care sănem constitutive pentru conceptele de „activism“ și „participare“. Întrebarea este: cum putem găsi noi căi de analiză, de recunoaștere, de luare de decizii și de conlucrare în absență unui temei comun de pe care să operăm? În cadrul largii varietăți de delegați și participanți la SUMMIT, de la organizatorii din domeniul muncii itinerante [migrant labor organizers] la profesori de la școli de artă, de la muncitori cu o situație precară din industriile creative la curatori și chiar directori de muzeu, pare mai degrabă imposibil de identificat un set comun de convingeri și aspirații. Cu toate acestea, eu văd un imens potențial pentru tot felul de întîlniri improbabile, posibile legături, conexiuni și colaborări datorate tocmai unei asemenea diver-

and we are trying to shift the thinking of it to an "urgency". By this we mean the need to position ourselves beyond a response to a set of political and bureaucratic demands that we might oppose or criticize, but rather as trying to think what we might actually wish for, or insist on as being crucial for a much broader platform of education which we produce rather than respond to. Because "education" is by definition processual, because it is the site of shared gatherings, comings and goings, because within its protocols lie the possibility of not just marking social injustices but of actually making them significant for a broader understanding of who we are and how we think or better still for who we might be and how we might think – for all these reasons "education" gathers us in its potentialities and provides us with a less instrumentalised space from which to think ourselves.

In the context of the "summit" we have been thinking not so much of the sharing of information about what we do, as about articulating a new vocabulary for a broadly shared project of "education" as the site of our transformations and becoming. To this end, we have invited some participants to offer one concept they believe to be crucial to the broadening of this shared platform. This forum which will run for an hour a day throughout the "summit" is called "urgent thought". We have also curated a series of encounters between various people of may not always have access to one another because they do not share the same professional base; these include proactive discussions of "rethinking the art academy", "learning from architecture" as well as terms such as "hospitality" or "organising" which have untapped pedagogical potential. Perhaps the most important aspect of the program has been asking everyone who is coming to bring up an issue they find is crucial and setting these up in sessions that will form workshops and caucuses. In this way, the agenda of the summit will come together through the issues that participants bring with them.

R. V.: Florian, you were making a very interesting analysis of the contradictions and uses of the notion of "collaboration", showing how it overcame its initial pejorative sense, to become synonymous with cooperation, to be used as plain teamwork by human resource managers around the world, and to be re-used by pedagogues, activists or internet users in unexpected and imaginative ways. Is the SUMMIT set to provoke such creative forms of collaboration, which can determine the participants to find a common ground on the basis of which an action plan can be developed (as stated in the SUMMIT's intentions)? Is thus collaboration one of the key ideas onto which the SUMMIT is built?

Florian Schneider: The question of "working together" belongs definitely to the main challenges we are currently facing not only in terms of SUMMIT, its preparations, the way in which it is designed and set up, but also in the wider framework of a general debate about education and knowledge production.

During the course of the preparations it became obvious that a gathering like SUMMIT cannot be based on a concept of representation that would provide each participant a proper, maybe even comfortable place within a fixed hierarchy from where to speak and act, from where to build relationships and intervene into certain processes. We are neither officially legitimated to call for such an event nor does any of the delegates speak on behalf of an interest group, a professional organization or a branch, let alone a nation state. SUMMIT is an experimental setup which necessarily ignores the logics of representation and replaces them with certain notions of access, self-authorization and collaboration, which we analyzed as main characteristics of emerging new subjectivities that are constitutive for the concepts of "activism" and "participation". The question is: How can we find new ways of analyzing, recognizing, decision making and working together without a common ground from where to operate? Across the wide range of delegates and contributors to SUMMIT from migrant labor organizers to art school teachers, from precarious workers in the creative industries to curators

sități și eterogenități care, în cele din urmă, trimit chiar la condițiile în care muncim azi.

SUMMIT este cu siguranță un mediu al colaborării, care poate fi folosit în scopul generării mai multor fragmente dintr-o teorie contemporană a colaborării. Tema colaborării se intersecează cu chestiunile „interesului“, „ospitalității“, „seriozității“, „curiozității“ etc., cu privire la care plănuim o serie de workshopuri specifice. Collaborarea devine o provocare extremă de practică de îndată ce începem să redactăm o declarație sau un plan de acțiune care să ajute la punerea problemei colaborării din nou într-o manieră colectivă: cum pot anumite aspecte ale unei rezoluții, anumite cerințe, angajamente sau pur și simplu dorințe – cum se pot lega unele de celelalte fără a impune o agenda comună sau a revendica un teritoriu care să arăde și să împosiabil în momentul numirii lui?

R. V.: Puteti numi cîțiva dintre participanți care coordonează diferite momente pe durata celor patru zile ale evenimentului?

I. R., F. S.: Cei șase care am constituit comitetul organizator (Irit Rogoff, Florian Schneider, Nora Sternfeld, Kodwo Eshun, Susanne Lang și Nicholas Siepen) am realizat proiectul și i-am invitat și pe alții care au crezut că pot provoca o conversație. Într-aceștia se numără Jeebesh Bagchi de la Delhi, Franco Berardi de la Bologna, Avery Gordon de la Santa Barbara, Oliver Marchart de la Viena, Beatrice von Bismarck de la Berlin, Reem Fadda de la Ramallah, Eyal Weizman de la Londra, Jan Verwoert de la Berlin, Munir Fasheh de la Boston și mulți alții. Pe lîngă aceștia, găzduim cîteva sute de participanți care s-au înscris pe site-ul de internet și au propus teme și probleme, noi sperînd că vom reuși să-i integrăm aproape pe toți în cadrul discuțiilor. O secțiune deosebită de interesantă a programului și care nu e asociată, în general, cu educația este o serie de sesiuni despre organizațiile sindicale și despre legătura lor cu educația. Spre deosebire de o conferință tradițională, noi nu hotărîm subiectele și invităm oamenii să discute despre ele, cî încercăm să creăm o platformă în cadrul căreia oameni și probleme numeroase și improbabile să apară și să stabilească o legătură. Dacă nu toți sănătățile implică în educație în sens profesional, aproape toți cei implicati au de-a face cu disseminarea ideilor într-un fel sau altul și cu toții încercăm să promovăm o gîndire cît mai activă în lume.

R. V.: În acest moment, projecțați un sistem care să permită și participarea de la distanță. Participanții care se vor afla la Berlin vin, la rîndul lor, din locuri și contexte diferite și e probabil că vor duce înapoi cu ei teme teoretice și potențiale strategii de acțiune care vor fi dezbatute la SUMMIT. Cît de important este pentru voi faptul că SUMMIT-ul reprezintă un punct nodal de la care ideile sănătățile răspîndite mai departe, sănătățile eventuale rezultate – chiar cele neprevăzute și cele care vor rămîne în mare parte „nevăzute“ – la fel de importante ca ideile și propunerile discutate la Berlin?

F. S.: Conceptul de participare de la distanță, indiferent dacă înainte, în timpul sau după SUMMIT, e, în mod cert, unul dintre aspectele cruciale ale proiectului SUMMIT. Din cauza unei lipse de resurse, nu putem fi siguri că toți cei care ar putea fi interesati vor reuși să participe la evenimentul de la Berlin. Așa că propunerea unei participări de la distanță vine dintr-un fel de necesitate, dar înseamnă mult mai mult de așa: site-ul de internet e dezvoltat ca un blog web multi-user și multimedia care le permite tuturor delegaților înregistrati să-și înainteze, să-și publice și să-și promoveze proiectele, ideile și propunerile. Site-ul e interfață publică ce permite redactarea în colaborare a declarației, pe baza discuțiilor de pe forumuri și din secțiunile pentru mesaje. Acestea le permit delegaților să se contacteze direct și să colaboreze înainte, în timpul și după întâlnirea efectivă. Vor exista înregistrări audio și video ale sesiunilor SUMMIT, chaturi și canale IRC destinate comunicării în timp real. În cele din urmă, dar nu în ultimul rînd, înțelegem site-ul de internet ca pe o cale de acces spre un centru de resurse care oferă acces la unele, cunoștințe și expe-



Radical Pedagogies symposium, 16 September 2006  
Anton Vidokle, Rosi Braidotti, Franco Berardi and Jan Verwoert

and even museum directors it seems rather improbable to identify a shared set of beliefs and aspirations. Nevertheless I see an enormous potential for all sorts of unlikely encounters, possible links, connections and collaborations precisely because of such diversity and heterogeneity which ultimately refers to the very conditions under which we are working today.

SUMMIT is definitely a collaborative environment which can be used in order to generate some more fragments of a contemporary theory of collaboration. The theme of collaboration intersects with questions of "interest", "hospitality", "seriousness", "curiosity" etc. on which we are planning a series of specific workshops. Collaboration becomes a very practical challenge as soon as we start to draft a declaration or an action plan which needs to pose the question of collaboration again in a collaborative fashion: how can certain aspects of a resolution, certain demands, commitments or just what we wish for – how can that link up to each other without imposing a common agenda or claiming a territory which would render itself impossible in the moment you name it?

R. V.: Can you name some of the participants who are coordinating different moments during the four days of the event?

I. R., F. S.: The 6 of us who have been the organizing committee (Irit Rogoff, Florian Schneider, Nora Sternfeld, Kodwo Eshun, Susanne Lang and Nicholas Siepen) have floated the project and invited in some others who we thought could generate a conversation. These include Jeebesh Bagchi from Delhi, Franco Berradi from Bologna, Avery Gordon from Santa Barbara, Oliver Marchart from Vienna, Beatrice von Bismarck from Berlin, Reem Fadda from Ramallah, Eyal Weizman from London, Jan Verwoert from Berlin, Munir Fasheh from Boston and many others. Beyond these we have received several hundred participants have registered on the website and have proposed topics and issues and we hope to accommodate almost all of them within the discussions. A particularly interesting part of the program and one not usually associated with education, is a series of sessions on labour union organization and the link with education. Unlike a conventional conference we are not determining the subjects and inviting people to talk about them but trying to create a platform on which many unexpected people and issues could emerge and connect. While not all of us are directly involved in education in the professional sense almost everyone involved is dealing with the dissemination of ideas in one way or another and all of us are trying to make thought as active in the world as possible.



Academy. Learning from the Museum, Van Abbemuseum, Eindhoven, 15 September – 26 November 2006  
Project: The Conspired World – Think Tank Strategies, contributors: John Palmesino, Anselm Franke and Eyal Weizman, Research Architecture Centre, Goldsmiths College, London

rientă și care sprijină astăzi inițiativele instituționale din domeniul educației și culturii, cît și pe cele noninstituționale.

Mai mult decât un eveniment, înțelegem SUMMIT-ul ca un proces care doar începe odată cu întîlnirea de la sfîrșitul lunii mai de la Berlin. Plănuim întîlniri ulterioare, publicații și o varietate de activități în diferite contexte.

R. V.: Așteptăți cumva efecte (secundare) la nivelul strategiei „oficiale”, vreо reacție de la cei ce concep în acest moment setul practic de reguli potrivit căror educația chiar se desfășoară în Europa sau nu există vreо intenție/speranță de a schimba lucrurile la acest nivel, ci mai degrabă de a vă concentra exclusiv pe proiecte alternative, care resping modelele și ierarhiile traditionale?

I. R.: Cred că, în primul rînd, sperăm să inițiem o discuție și să îndepărtem „educația” de domeniul strict profesional. SUMMIT-ul se va întâlniea cu o declarație redactată colectiv de către toți cei ce vor dori să ia parte la producerea unui set de scopuri și aspirații. Apoi vom comunica declarația ministerelor europene ale educației la viitorarea lor întrunire colectivă, sperînd că o parte din vocabularul pe care îl propunem, dacă e argumentat corespunzător, va ajunge în discuțiile lor. La un alt nivel, vom încerca să trimitem declarația și o scurtă descriere a proiectului diferitelor publicații care se ocupă de educație și cultură, distribuindu-le numeroaselor fundații care se consideră veriga de legătură între educație și arte în Europa. Vom ridica problema diseminării chiar la SUMMIT, sperînd că toți cei prezenți acolo vor disemina eforturile noastre și prin intermediul propriilor rețele. Din moment ce nu sperăm să producem un proiect de „reformă a educației”, ci mai degrabă o formă de trezire a conștiinței cu privire la însăși posibilitatea modului în care ar putea fi mai mult decât e perceptuată a fi – mai mult o scenă pentru interacțiune și transformare socială decât inițierea în cunoștințe, discipline și profesiuni stabilite dinainte –, înțelegem că principalul efect nu se va înregistra asupra profesiilor din educație ca atare, ci va consta mai degrabă în trezirea unei conștiințe din partea altor practici cu privire la potențialul

R. V.: At the moment you are designing a system to allow for remote participation as well. Also the participants who will be in Berlin are coming from different places and contexts and will probably, in a way or another, take back with them the theoretical threads and potential action strategies that are to be debated at the SUMMIT. How important is for you that the SUMMIT represents a node from which ideas are disseminated further, are the eventual outcomes – even the unforeseen ones and the ones which will remain largely “unseen” – as important as the actual thoughts and proposals discussed in Berlin?

F. S.: The concept of remote participation, no matter if before, during or after SUMMIT is definitely one of the crucial aspects of the SUMMIT design. Due to a lack of resources we cannot make sure that everybody who might be interested is able to attend the event in Berlin. So the proposal to participate remotely comes out of a certain necessity but it means much more: the website is developed as a multi-user and multi-media weblog which allows all the registered delegates to submit, publish and promote their projects, ideas and proposals. The website is the public interface that enables collaborative drafting of the declaration, based on discussions on forums and message boards. It allows delegates to contact each others directly and collaborate before, during and after the actual gathering. There will be audio and video recordings of the SUMMIT sessions, chats and IRC channels for communications in real time. Last but not least we understand the website as a entry point for a resource centre that provides access to tools, knowledge and experiences and supports both institutional and non-institutional initiatives in education and culture.

Rather than as an event we understand SUMMIT as a process that is just starting with the gathering end of May in Berlin. We are planning follow-up meetings, publications and a variety of activities in different contexts.

R. V.: Are you expecting any (side) effects on the level of the “official” strategy, any reaction from those who are currently designing the practical set of rules according to which education actually takes place in Europe, or is there no intention/hope to change things at that stage, but rather to focus exclusively on the alternative projects, which are rejecting traditional models and hierarchies?

I. R.: I think in the first instance we are hoping to get a discussion going and to open up “education” away from the purely professional field. The summit will end with a declaration which will be drafted collectively by all those who would like to take part in issuing a set of aims and aspirations. We will then communicate the declaration to the European Ministers of Education at their next collective meeting and hope that some of the vocabulary we are putting forth, if argued convincingly, will filter through to their discussions. At another level we will try and get the declaration and a short description of the project into various press dealing with both education and culture and to circulate these to the many foundations who see themselves as linking education and the arts across Europe. We will raise the issue of dissemination at the summit itself and hope that all those gathered there will be disseminating our efforts through their networks as well. Since what we are hoping to produce is not a blueprint for “education reform” but rather a form of consciousness raising about the very possibilities of how it could be more than it perceived to be — more of a stage for social interaction and transformation, than induction into prescribed knowledges and disciplines and professions – then we understand that the main impact will not be within mainstream education profession but rather in raising an awareness of other practices to their educational potential.

## Kunstraum de la Universitatea Lüneburg

Bettina Steinbrügge, Ulf Wuggenig

Kunstraum [Spațiu destinat artei] de la Universitatea Lüneburg, situată la sud de Hamburg, a fost înființat în 1993 de către istoricul de artă Beatrice von Bismarck, matematicianul Diethelm Stoller și sociologul Ulf Wuggenig. În 1999, Beatrice von Bismarck s-a transferat la școala de artă din Leipzig și, de atunci, colaborează de acolo. În 2005, curatorul și istoricul de artă Bettina Steinbrügge s-a alăturat conducerii spațiului. Kunstraum se bazează pe o abordare interdisciplinară. Astfel, încă de la înființare, unul dintre principalele obiective a fost organizarea unui schimb între cîmpul universitar – diferite discipline, toate împărtășind un interes pentru arta vizuală – și cîmpul internațional al artei. Acest tip de interdisciplinaritate era nou pentru scena universitară germană. Unul dintre motive constă în faptul că Germania e una dintre țările cu un grad ridicat de segregare instituțională între universități, colegii artistice și cîmpul artei contemporane. În special orientarea spre punctele comune de referință dintre practicile artistice și teoria socială, precum și cea culturală, dintre cercetarea artistică și cercetarea din domenii precum sociologia, antropologia, analiza culturală, informatica și științele mediului s-a dovedit atractivă pentru anumite tipuri de artiști, critici și curatori. Kunstraum a inaugurat un loc dedicat schimburilor dintre artă și sfera academică.

Principalul gen de abordare de la Kunstraum ar putea fi numit „expoziții bazate pe proiecte”. În privința practicilor artistice, programul de la Kunstraum s-a concentrat, în principal, pe instalații și artă video, dar și pe lucrări de fotografie. O parte din activitățile de la Kunstraum vizează producția vizuală a oamenilor de știință și a cercetătorilor. De pildă, în 2005, a fost prezentată o selecție de fotografii antropologice și sociologice ale lui Pierre Bourdieu, rezultatul în urma cercetării întreprinse de el în Algeria, în perioada războiului de independență. În 2004, dimpotrivă, a fost expusă producția vizuală a unui om de știință extrem de critic la adresa fotografiei documentare: o variantă digitală a atlasului Society and Economy [Societate și economie] (1929), bazată pe colaborarea economistului și filosofului Otto Neurath, apartinând Cercului de la Viena, cu artistul Gerd Arntz.

Kunstraum nu funcționează ca o galerie de artă universitară din lumea anglo-saxonă. Nu se bazează nici pe o colecție de artă și nici nu îndeplinește funcții reprezentative pentru universitate sau conducerea acesteia. Toate proiectele desfășurate de artiști sau curatori sunt înscrise în curriculumul universității. Aceste proiecte pot dura de la cîteva luni la cîțiva ani. În cele mai multe proiecte de acest fel, artiștii sau curatorii invitați colaborează cu reprezentanți ai disciplinelor universitare și cu un grup de studenți din cadrul programului de studii culturale/analiză culturală. Acest program interdisciplinar cuprinde un spectru larg, de la umanoare (de pildă, „teoria culturală“, „teoria artistică“) la științele sociale și economice.

La începutul anilor 1990, în perioada fondării Kunstraum, istoria artei din țările vorbite de limbă germană nu arăta vreun interes deosebit pentru abordarea artei

BETTINA STEINBRÜGGE este istoric de artă, curatoare și directoare a Halle für Kunst Lüneburg e.V., membră a Kunstraum der Universität Lüneburg. De asemenea, este consilier științific la Künstlerstätte Schloss Bleckede, un program de rezidențe pentru artiști.

ULF WUGGENIG este sociolog. Din 2002, este director al Institut für Kulturtheorie Abteilung Kulturologie, Leuphana de la Universitatea Lüneburg, Germania. E cofondator (1993) și membru al Comitetului director al Kunstraum der Universität Lüneburg.

KUNSTRAUM OF LÜNEBURG UNIVERSITY  
Bettina Steinbrügge, Ulf Wuggenig

The Kunstraum of Lüneburg University, situated in the south of Hamburg, was founded in 1993 by the art historian Beatrice von Bismarck, the mathematician Diethelm Stoller and the sociologist Ulf Wuggenig. In 1999, Beatrice von Bismarck changed to the Leipzig art school, and is since then co-operating from there. In 2005, the curator and art historian Bettina Steinbrügge joined in running the space. The Kunstraum is based on an interdisciplinary approach. Thus, one of the main aims since its foundation has been to organize an exchange between the university field – different disciplines, all sharing an interest in visual art – and the international field of art. This kind of interdisciplinarity was new in the German university scene. One of the reasons for this lies in the fact that Germany is one of the countries with a high institutional segregation between universities, art colleges and the field of contemporary art. Especially the orientation towards common points of reference between artistic practices and social as well as cultural theory, between artistic research and research in fields such as sociology, anthropology, cultural analysis, informatics and environmental sciences proved to be attractive for certain types of artists, critics and curators. The Kunstraum established a venue for exchanges between art and academia.

The main approach pursued at the Kunstraum could be termed “project-based exhibitions”. Regarding art practices, the Kunstraum program has mainly concentrated on installation and video art as well as on photographic work. Part of the Kunstraum's activities refers to visual production by scientists and scholars. In 2005, for example, a selection of the anthropological and sociological photography of Pierre Bourdieu, stemming from his research in Algeria at the time of the independence war, was presented. In 2004, in contrast, the visual production of a scientist highly critical of documentary photography was shown: a digital version of the atlas, Society and Economy (1929), based on the collaboration of the Vienna-circle economist and philosopher Otto Neurath with the artist Gerd Arntz. The Kunstraum does not function like a university art gallery in the Anglo-Saxon world. It is neither based on an art collection, nor does it have representative functions for the university or its board. All the projects pursued with artists or curators are embedded in the curriculum of the university. These projects can last from a few months to several years. In most projects of this kind, guest artists or curators collaborate with representatives of university disciplines and with a group of students of the university's cultural analysis/cultural studies program. This interdisciplinary program includes majors ranging from the humanities (e.g. “cultural theory”, “art theory”) to the social and economic sciences.

In the early 1990s, during the time when the Kunstraum was founded, art history in German-speaking countries did not show much

BETTINA STEINBRÜGGE is art historian and curator, director of Halle für Kunst Lüneburg e.V., member of the Kunstraum der Universität Lüneburg, scientific advisor for the artist-in-residency Künstlerstätte Schloss Bleckede.

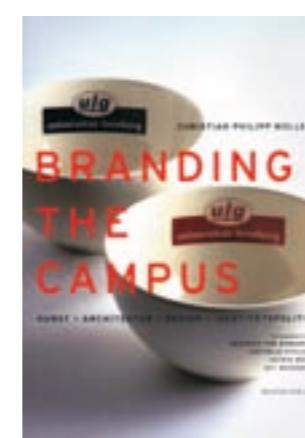
ULF WUGGENIG is sociologist, director of the Institute of Cultural Theory at Leuphana University of Lüneburg, co-founder of the Kunstraum der Universität Lüneburg in 1993 and member of its direction.



**Shilpa Gupta**  
Project All our Tomorrows, installation, 2006–07



Project Reformpause – Making Worlds with Marion von Osten



**Christian Philipp Müller**  
Book Cover of Branding the Campus



**Hans-Ulrich Obrist et al.**  
Interarchive: Book cover of Interarchive



Poster for the Project Reformpause  
– Making Worlds with Marion von Osten



**Shilpa Gupta**  
Project All our Tomorrows, installation, 2006–07

contemporane. Planurile de învățămînt ale universităților de artă erau, la rîndul lor, izolate de instituțiile din cadrul cîmpului artei, cu excepția muzeelor de artă, desigur. Bazîndu-se pe noțiunile traditionale de artă, interpretînd-o ca pe un tip de producție culturală nedeterminată social, această păstrare a distanței istorice a mers mînă în mînă cu o neglijare a investigației și cercetării condițiilor culturale, sociale și economice în care se produce, distribuie și însușește arta. Abordarea practicată la Kunstraum aderă la autonomia artei într-un sens instituțional. Arta, la fel ca și știința, trebuie protejată împotriva oricărei intervenții a forțelor aparținînd sferei economice și politice. Aceasta nu implică asumarea autonomiei într-un sens analitic. Arta vizuală dezvăluie, cu adevărat, condițiile în care se produce, se distribuie și se însușește arta. Evidențînd importanța cadrului instituțional al producției artistice, Kunstraum e parte a acelei abordări care, în cîmpul artei, e cunoscută sub denumirea de analiză instituțională sau critică instituțională.

Kunstraum și-a început activitatea la începutul lui 1994 cu Services [Servicii], un proiect conceput împreună cu invitații Andrea Fraser și Helmut Draxler. Un workshop a reunit în jur de 20 de artiști, curatori și teoreticieni, inclusiv ipe artiștii Judith Barry, Stephan Dillemuth, Andrea Fraser, Renée Green, Glegg&Guttmann, Renate Lorenz, Christian Philipp Müller, Fred Wilson și pe curatorii Ute-Meta Bauer, Iwona Blazwick, Susan Cahan și Helmut Draxler. Acest workshop s-a concentrat asupra abordării criticii instituționale și asupra condițiilor politice și socio-economice ale practicilor artistice. Exponația aferentă s-a bazat, în principal, pe materiale documentare mergînd pînă în anii 1960 – manifeste artistice, texte ale asociațiilor de artiști (de pildă, AWC), documentări de proiecte artistice, documente vizînd luptele pentru detinerea controlului dintre diferiți actori din cîmpul artei. Services a constituit o contraversă din mai multe motive. Proiectul a implicat o anume critică a uzului social al artei, bazată pe noțiunea de „serviciu“. A fost un exemplu de expoziție care mai degrabă se citește decît se vede. Și, nu în ultimul rînd, ea nu a rezolvat problema participării într-o manieră satisfăcătoare. La nivel local, o consecință a acestei critici a fost, în 1995, înființarea Halle für Kunst din Lüneburg, de către Heike Munder și Bernd Milla. Services s-a deplasat în cîteva locuri, la Stuttgart, München, Viena, Geneva, Hasselt și, după cîțiva ani, la Barcelona.

interest in dealing with contemporary art. The university art curricula also were isolated from institutions within the field of art, with the exception of art museums, of course. Based on traditional notions of art, interpreting it as a socially undetermined kind of cultural production, this retention of historical distance went hand in hand with a neglect of investigation and research into the cultural, social and economic conditions under which art is produced, distributed and appropriated. The Kunstraum approach adheres to the autonomy of art in an institutional sense. Art as well as science have to be defended against any interventions by forces of the economic and the political field. That does not imply the assumption of autonomy in an analytical sense. Visual art does indeed reveal the traces of the conditions under which it is produced, distributed and appropriated. In emphasizing the importance of the institutional frame of art production, the Kunstraum is part of the approach which in the art field is known as institutional analysis or institutional critique.

The Kunstraum started its program at the beginning of 1994 with Services, a project conceived with the guests Andrea Fraser and Helmut Draxler. A workshop brought together about 20 artists, curators and theoreticians, including the artists Judith Barry, Stephan Dillemuth, Andrea Fraser, Renée Green, Glegg&Guttmann, Renate Lorenz, Christian Philipp Müller, Fred Wilson and the curators Ute-Meta Bauer, Iwona Blazwick, Susan Cahan and Helmut Draxler. The workshop concentrated on the approach of institutional critique and on the political and socio-economic conditions of artistic practices. The accompanying exhibition was mainly based on documentary material going back to the 1960s – manifests by artists, texts by associations of artists (e.g. AWC), documentations of artistic projects, documents of struggles of control between different players in the field of art. Services was controversial for several reasons. It implied a specific critique of the social use of art based on the notion of "service". It exemplified the exhibition to be read instead of being seen. And, last but not least, it did not come to terms with the question of participation in a satisfactory way. A local spin-off of this critique was the foundation of Halle für Kunst in Lüneburg in 1995 by Heike Munder and Bernd Milla. Services travelled to several locations, to Stuttgart, Munich, Vienna, Geneva, Hasselt, and, some years later also to Barcelona.

Since 1994 about 30 major projects were realized in the Kunstraum. The artists invited to the projects and project exhibitions include

Din 1994, în jur de 30 de proiecte importante au fost realizate la Kunstraum. Prințre artiștii invitați să ia parte la proiecte și expoziții-proiect se numără Clegg&Guttmann, Christian Philipp Müller, Renée Green, Dan Peterman, John Miller, Thomas Locher și Peter Zimmermann, Peter Weibel, Oliver Ressler și Martin Krenn, Hans-Peter Feldmann, Alice Creischer și Andreas Siekmann, Christian Boltanski și Fabrice Hybert. Among the guest curators, Ruth Noack and Roger M. Bürgel, Vera Kockot, Astrid Wege, Shaheen Merali și Hans-Ulrich Obrist have to be mentioned. The starting point of one of the projects, Interarchives, was the huge archive of books and documents of Hans-Ulrich Obrist, which was stored in the university for about 10 years. In addition to research done in collaboration with artists and curators, sociological research on a field-theoretical basis was also carried out, exploring the art worlds of Paris, Hamburg and Vienna within the theoretical frame of Pierre Bourdieu and Erving Goffman.

In 1997, Ruth Noack și Roger M. Bürgel au realizat primul lor proiect în contextul oferit de Kunstraum la Lüneburg. În cooperare cu Vera Kockot, fostă studentă la Kunstraum, care la acea dată era directoare la Kunstverein, Nürnberg, aceștia au abordat, la un nivel teoretic și pictural, un celebru discurs despre pictură. Abstract Expressionism: Painting between Vulgarity and the Sublime [Expresionismul abstract: Pictura între vulgaritate și sublim]. În 2003, Ruth Noack și Roger M. Bürgel au expus Forms of Organization [Forme de organizare], titlul făcînd aluzie la punctul tematic central al expoziției. Aceasta trimită la chestiuni precum aparitia, posibilitatea și coregrafia mișcărilor sociale și politice și a componentelor lor estetice care pot fi articulate și reprezentate prin aranjarea formală a lucrărilor de artă. Expoziția a precedat, într-un fel, un proiect mai amplu, intitulat Die Regierung [Guvernarea]. Aceasta a fost realizat între 2002 și 2004 în colaborare cu Roger M. Bürgel, Ruth Noack, cu filosoful Antke Engel și cu studenți din cadrul programului Kunstraum. Una din principalele surse pentru Guvernarea a fost conceptul lui Foucault de guvernamentalitate. Aceasta a servit ca punct de plecare pentru discutarea interdependenței dintre experiența estetică, amenajarea formală a lumii și ființa politică. Foucault concepe guvernarea nu ca o acțiune imediată, ci ca o folosire indirectă a puterii, ca o acțiune care are efect asupra altor acțiuni (asupra acțiunilor celorlalți). În acest sens, înfățișarea materială și senzorială a lumii noastre cotidiene poate fi percepătă ca o formă de guvernare. Pe de altă parte, pare să fie evident, din această perspectivă, că o abordare critică necesită o restructurare estetică a privirii noastre comune (Lacan). Guvernarea a fost gîndită ca o serie internațională constînd în părți individuale aflate la Lüneburg, Barcelona, Miami, Viena și Rotterdam. Alinierea tematică și formală a fiecărei părți s-a împletit cu guvernamentalității amplasate specific în contextul expoziției. Un grup restrîns de studenți mai mari, printre care Wanda Wieczorek, Sophia Prinz și Sonja Parzefall, au participat la fiecare fază a seriei expoziționale și, în unele cazuri, au fost responsabili cu adaptarea locală a conceptului. În cele din urmă, Sophia Prinz a conceput un workshop final la Kunstraum, în ianuarie 2006, unde toate întrebările relevante ridicate pe durata producerii expoziției au fost discutate de participanți internaționali.

Cele mai recente proiecte, Transform – New Forms of Institutional Critique și Translate – Beyond Culture: The Politics of Translation, sunt proiecte de cercetare transnaționale, care se întind pe mai mulți ani (2005–2008), inițiate de [programul] Culture 2000. Transform este o continuare a Republicart, proiect realizat, între 2002 și 2005, de Kunstraum în colaborare cu Institutul European pentru Politici Culturale Progresiste și cîteva instituții de artă europene. Aceasta duce mai departe cercetarea asupra practicilor politice și artistice ale criticii instituționale. El urmărește stimularea domeniului, aflat în curs de apariție, al noii critici instituționale în artele vizuale

Clegg&Guttmann, Christian Philipp Müller, Renée Green, Dan Peterman, John Miller, Thomas Locher și Peter Zimmermann, Peter Weibel, Oliver Ressler și Martin Krenn, Hans-Peter Feldmann, Alice Creischer și Andreas Siekmann, Christian Boltanski și Fabrice Hybert. Among the guest curators, Ruth Noack and Roger M. Bürgel, Vera Kockot, Astrid Wege, Shaheen Merali și Hans-Ulrich Obrist have to be mentioned. The starting point of one of the projects, Interarchives, was the huge archive of books and documents of Hans-Ulrich Obrist, which was stored in the university for about 10 years. In addition to research done in collaboration with artists and curators, sociological research on a field-theoretical basis was also carried out, exploring the art worlds of Paris, Hamburg and Vienna within the theoretical frame of Pierre Bourdieu and Erving Goffman. In 1997, Ruth Noack and Roger M. Bürgel realized their first project in the Kunstraum context in Lüneburg. In cooperation with former Kunstraum student Vera Kockot, who at this time was director of the Kunstraum in Nuremberg, they dealt with a famous discourse on painting on a theoretical and pictorial level: *Abstract Expressionism: Painting between Vulgarity and the Sublime*. In 2003, Ruth Noack and Roger M. Bürgel installed *Forms of Organization*, with the title hinting at the thematic focus of the exhibition. It refers to questions of the emergence, possibility and choreography of social and political movements and their aesthetical components that can be articulated and represented by the formal arrangement of artworks. The exhibition was a kind of precursor of a larger project, titled *Die Regierung* [The Government]. It was realized between 2002 and 2004 in collaboration with Roger M. Bürgel, Ruth Noack, the philosopher Antke Engel and students of the Kunstraum program. One of the primary sources for *The Government* was Foucault's notion of governmentality. It served as a starting point for the discussion of the interdependences between aesthetical experience, formal arrangement of the world and political being. Foucault conceives government not as an immediate action but as an indirect use of power, as an action that has an effect on other actions (on the actions of others). In this sense, the material and sensory appearance of our everyday world can be perceived as a form of governance. On the other hand it seems to be obvious in this perspective that a critical approach requires an aesthetical restructuring of our common gaze (Lacan). *The Government* was designed as an international series that consisted of individual parts in Lüneburg, Barcelona, Miami, Vienna, and Rotterdam. The thematic and formal alignment of each part was intertwined with the site-specific governmentalities of the exhibition's context. A small group of advanced students, among them Wanda Wieczorek, Sophia Prinz and Sonja Parzefall, took part in every step of the exhibition series and in some cases they were responsible for the local adaptation of the concept. Finally, Sophia Prinz conceived a final workshop in the Kunstraum in January 2006 where all the relevant questions that had been raised during the production of the exhibition were discussed by the international participants. The most recent projects, *Transform – New Forms of Institutional Critique* and *Translate – Beyond Culture: The Politics of Translation*, are transnational, multi-year research projects (2005–2008) founded by Culture 2000. *Transform* is a follow up of *Republicart* pursued by the Kunstraum in collaboration with the European Institute for Progressive Cultural Politics and several European art institutions from 2002–2005. It continues the research on political and artistic practices of institutional critique. It intends to foster the emerging field of new institutional critique in the visual arts and to research its effects on social transformations and institutional changes by means of specifically targeted measures of art and discourse production. In a similar way as the Kunstraum, MACBA, Barcelona, the Van Abbemuseum, Eindhoven, the Latvian Centre for Contemporary Art, Riga, and Lentos, Linz, are also involved as co-organizers of this series of exhibitions and symposia. In this frame, the Kunstraum already realized several seminars, an exhibition with Marion von

și cercetarea efectelor acesteia asupra transformărilor sociale și schimbărilor instituționale prin intermediul unor măsuri cu țintă precisă în producerea de artă și de discurs. În mod similar cu Kunstraum, MACBA din Barcelona, Van Abbemuseum din Eindhoven, Centrul lituanian pentru Artă Contemporană din Riga și Lents din Linz sănt, de asemenea, implicați în calitate de coorganizatori ai acestei serii de expoziții și simpozioane. În acest cadru, Kunstraum a realizat deja câteva seminarii, o expoziție cu Marion von Osten despre politici din domeniul educației superioare (*Reformpause* [Pauză de reformă]) și simpozionul *Creating Effects* [Creînd efecte], la sfîrșitul lui 2006. Avându-i ca participanți, printre alții, pe Maurizio Lazzarato, Angela McRobbie și Yann Moulier Boutang, acesta a tratat despre critica instituțională, precum și despre recentul val discursiv neoliberal, accentuind „inovația și creativitatea”, apărut în Marea Britanie.

Proiectul *Translate* urmărește să exploreze articularea noțiunii de traducere în cadrul practicilor artistice și al spațiilor expoziționale, precum și în discursul teoretic. Aici, această noțiune e folosită într-un sens mai larg, în special în teoria postcolonială (Homi Bhabha, Gayatri Spivak) și în teoria actor-rețea (Bruno Latour). Traducerea a devenit o metaforă-cheie a discursului cultural contemporan, despre care se crede că a depășit diviziunile binare și gîndirea metafizică și că oferă un model pentru un proces de neîncetată mediere, dincolo de identitățile fixate și de liniile de demarcare stabile. Având în vedere că noțiunea a dobîndit un rol supraîncărcat, părînd să rezolve orice problemă, de la universalitate la subiectivitate transnațională, traducînd obsesiv procesele sociale și politice în unele culturale, o critică a acestui gen de culturalism excesiv face și ea parte din proiect. Prima etapă a fost o expoziție despre *Cultura camuflajului*, realizată împreună cu House of World Cultures din Berlin (Shaheen Merali). În iulie 2007, vor urma workshopuri și mese rotunde despre antropologia vizuală și teoria artistică a lui Pierre Bourdieu. Acestea vor avea loc la Lüneburg, la Berlin și la scoala de artă de la Leipzig, completînd seria de workshopuri și expoziții despre opera fotografică și cercetarea timpurie, din perioada războiului de independentă din Algeria, a lui Pierre Bourdieu, realizate de Kunstraum în 2005 și 2006, în strînsă cooperare cu Fundația Bourdieu de la Geneva (Franz Schultheis), cu Camera Austria din Graz (Christine Frisinghelli) și cu House of Photography de la Deichtorhallen, Hamburg (Robert Fleck).

De curînd s-a hotărît ca Universitatea Lüneburg să devină o universitate după modelul Bologna. Structura ei trece, în acest moment, printr-o transformare totală, având drept model tipul american de universitate. Christian Philipp Müller a realizat un proiect la Kunstraum în a doua jumătate a anilor 1990, care a avut ca rezultat un catalog ce purta titlul ironic *Branding the Campus*. Tocmai asta se întîmplă la universitate de la schimbarea conducerii, survenită în 2006. Aceasta va primi un nou nume, propus de Scholz & Friends, o agenție publicitară germană de frunte – „Leuphana. Universitatea Lüneburg”. Leuphana trimite la un nume grecesc de mult uitat al regiunii, care apărea pe o hartă a lui Ptolemeu datînd din secolul I. Această transformare a universității cuprinde și aspecte arhitecturale ale campusului. Arhitectul care a cîștigat proiectarea unui nou design pentru o mare parte a campusului, care a fost o bază militară pînă la mijlocul anilor 1990, este Daniel Libeskind. Reproiectarea universității de către Daniel Libeskind e cel mai recent proiect de la Kunstraum, implicînd 15 studenți mai mari. Aceasta începe cu un workshop la New York, în mai 2007. În funcție de soarta politică și economică a proiectului lui Libeskind, care n-a prea avut șansa de a-și vedea realizate proiectele, acesta poate dura câteva luni sau chiar cîțiva ani.

Traducere de Alex Moldovan

Osten on policies in the field of higher education (*Reformpause*) and the symposium *Creating Effects* at the end of 2006. It referred to the topic of institutional critique as well as to the recent neoliberal discursive wave coined in the UK, emphasizing “innovation and creativity”, with, among others, Maurizio Lazzarato, Angela McRobbie and Yann Moulier Boutang as participants.

The *Translate* project aims at exploring the articulation of the notion of translation in artistic practices and exhibition spaces as well as in theoretical discourse. Here, this notion is now used in a rather broad sense, especially in postcolonial theory (Homi Bhabha, Gayatri Spivak) and in actor-network theory (Bruno Latour). Translation has become a key metaphor of contemporary cultural discourse, regarded as having overcome binary divisions and metaphysical thinking, and providing a model for a process of unceasing mediation beyond fixed identities and stable border lines. Since the notion has taken on an overburdened role, seemingly resolving any problem from universality to transnational subjectivities, obsessively translating political and social processes into cultural ones, a critique of this kind of excessive culturalism is also part of the project. The first step was an exhibition on the *Culture of Camouflage* realized in cooperation with the House of World Cultures, Berlin (Shaheen Merali). Workshops and panels on the visual anthropology and the theory of art of Pierre Bourdieu will follow in July 2007. They will take place in Lüneburg, in Berlin and at the art school in Leipzig, completing a number of workshops and exhibitions on Pierre Bourdieu's photographic work and his early research during the independence war in Algeria, which the Kunstraum realized in 2005 and 2006 in close cooperation with the Bourdieu Foundation in Geneva (Franz Schultheis), with *Camera Austria* in Graz (Christine Frisinghelli) and with the House of Photography at the Deichtorhallen in Hamburg (Robert Fleck).

Lüneburg University recently was defined to become a Bologna model university. Its structure at the moment is undergoing a complete transformation, with the US-American type of university as a model. Christian Philipp Müller did a Kunstraum project in the second half of the 1990s, which yielded a catalogue with the ironic title *Branding the Campus*. However, that is what's going on in the university since its directorship changed in 2006. It will be given a new name, proposed by Scholz & Friends, a leading German advertising agency – “Leuphana. Lüneburg University”. Leuphana refers to a long forgotten Greek name for the region listed in a map of Ptolemy from the 1st century. This transformation of the university includes architectural aspects of the campus, as well. The architect won over for conceiving a new design for a large part of the campus, which was a military base until the mid-1990s, is Daniel Libeskind. The redesign of the university with Libeskind is the most recent Kunstraum project, involving 15 advanced students. It starts with a workshop in New York in March 2007. Depending on the political and economic fate of Libeskind's design, who rarely had the chance to realize what he conceived, this project may either last for some months or for several years to come.

## Concentraționar, concreționar, Re (o ambuscadă artistică)

Bogdan Ghiu

Thomas Hirschhorn, *Concretion Re*, Galeria Chantal Crousel, Paris,  
3 februarie – 10 martie

### Ce „spune” arta

„Însuși termenul de enunț trebuie să se transforme pentru a putea să țină seamă de toate aceste transformări succesive. Conform etimologiei, înțeleg prin enunț tot ce este lansat, trimis de către un enunțător, de către un *nuntiu* [nonce]. Sensul cuvîntului poate, prin urmare, să varieze pe parcurs în funcție de «încărcarea» pe care o operează enunțătorul; el poate, prin urmare, să desemneze cînd un cuvînt, cînd o frază, cînd un obiect, cînd un dispozitiv, cînd o instituție. [...] Termenul de enunț nu face, prin urmare, trimitere la lingvistică, ci la *gradientul* care merge de la cuvînt la lucruri și de la lucruri la cuvînte. [...] Altfel spus, distincția dintre societate, pe de o parte, și conținuturile științifice sau tehnice, pe de altă parte, rămîne pur arbitrară. Nu există decît o singură distincție care nu este arbitrară, aceea care separă enunțurile «nude» de enunțurile «încărcate»“ (Bruno Latour, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 2006, p. 50).

Pe urmele celei mai puțin influente cărți a lui Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, microsociologia științei și a tehnicii elaborată de Bruno Latour vorbește de enunțuri continuante, traduse, deplasate, social, sub formă de obiecte tehnice. Într-un concept al tehnicului extins, ar trebui, poate, să începem să vorbim despre obiectul de artă ca putînd fi „redus“ (fenomenologic) la tehnică. Artă nu doar presupune tehnici, ci și oferă, pune la dispozitie „obiecte tehnice“ cu care ar trebui, poate, să începem să învățăm ce să facem, operînd existential.

În cele ce urmează, voi încerca să redau, să traduc, să deplasez, să continui verbal, sub formă de enunțuri „nude“, câteva dintre enunțurile cele mai „încărcate“ ale artei lui Thomas Hirschhorn, sculptor de spații. Simple reacții verbalizate.

### Delirul dicționarelor: fenomen transversal, definiție imposibilă

**CONCREȚIUNE** (dict. doct): „Acțiune de solidificare sau de aglomerare prin intervenția unui fenomen fizic sau nu; rezultatul acestei acțiuni; corpul care s-a format în felul acesta“. A cui este acțiunea, cine „actează“ aici? Un subiect pasiv pare a se transforma într-un obiect activ, recurgînd la o auto-„intervenție“ exterioară. Indecizia, ambiguitatea nu sănloc de locuri: concretiunea desfide, atacă, desființează separațiile interior/exterior, activ/pasiv, transcendent/imanent, natural/artificial, normal/anormal etc. Autoacțiune, aşadar, prin recurs la „agensi străini“. Mai departe.

**Chimic, geologic:** „Îngrămadire de particule solide în roci sau soluri, rezultată din formarea succesivă și din aglomerarea de particule noi sub acțiunea unor agenți fizici sau chimici“. Limbajul și logica înnebunesc deja, se află în plină defensivă, bat în retragere: imposibilitate sau imensă dificultate de a descrie, de a defini fenomenul naturalei concretiuni fizice, ca fenomen *natural*. Sinonime, aproximări (măsură a extensiei fenomenului în natură): încrustare, pietrificare, filon, gangă, mamelon, stalagmită/

**CONCENTRATION, CONCRETION, RE**  
(An Artistic Ambush)  
Bogdan Ghiu

*Concretion Re*, the Thomas Hirschhorn Exhibition, Chantal Crousel Gallery, Paris, 3 February – 10 March

### The “Message” Behind Art

“The very term of utterance needs to change if it intends to keep track of all these successive transformations. Etymologically, an utterance may signify anything launched, issued by the enouncing person, the *nuncio*. Consequently, the meaning of the word varies according to the ‘load’ operated by the *nuncio*; and it might designate a word, a phrase, an object, a device or even an institution . . . The term utterance thus conveys not a linguistic relation, but the *gradient* leading from words to things and from things to words . . . In other words, the distinction between society on one hand and its technical or scientific contents on the other remains a merely arbitrary one. A single distinction escapes this arbitrary quality: the one separating utterances ‘in the nude’ from ‘loaded’ utterances.” (Bruno Latour, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 2006, p. 50)

Following the lead of *The Archaeology of Knowledge*, the least influential work by Michel Foucault, Bruno Latour’s micro-sociology of science and technology mentions utterances socially continued, translated, displaced into technical objects. Within an extended framework of the technological, we should perhaps initiate a discourse on the art object as something that can (in a phenomenological sense) be reduced to technology. Art does not only require technology, it also provides, offers “technical objects” and it is high time we learned how to deal with these in existential operation. In the following I will try to render, to translate, to displace, to verbally continue, in the form of utterances “in the nude”, a few of the most “loaded” utterances in the art of sculptor Thomas Hirschhorn. To deliver simple, verbalized reactions.

### The Enchanted Dictionary: Transversal Phenomenon, Definition Impossible

**CONCRETION** (dict.): “Activity of hardening or agglomeration through a physical phenomenon or other; the result of this action; the body formed this way.” Whose action is implied, who is “acting” here? A passive subject transforming into an active object by means of an external auto-“intervention”. Indecision and ambiguity emerge by no accident here: the act of concretion defies, attacks, destroys the separations between internal/external, active/passive, transcendent/imanent, natural/artificial, normal/abnormal etc. Auto-action, by means of “foreign agents”, so it is. Let us proceed. Chemistry, geology: “Agglomeration of solid particles in rocks or ground, the result of a successive formation or agglomeration of

BOGDAN GHIU este scriitor, jurnalist și critic media, cunoscut traducător al lui Foucault, Derrida, Deleuze.

BOGDAN GHIU is writer, journalist and media-criticist, translator of Foucault, Derrida, Deleuze.



stalactită; concrețiune feruginoasă, silicică, prin depunere, prin prelungeri, concrețiune excentrică, dură/friabilă, plată etc.

Medical: „Producție solidă dezvoltându-se în masa țesuturilor unui organ, ale unui vas sau ale unei articulații în cursul unei afecțiuni de origine inflamatorie sau nu”. Exemplu: concrețiune artritică, biliară, osoasă; tumefacție. Situare: degete, coate, genunchi; în general „zonele cutanate de sprijin”: sclerodermii, calculi, pietre, tumorii.

Figurat, „metaoric”, concrețiune este sinonim cu concretizare (sinteză, chintesentă).

În stăriile umane, concrețiune înseamnă pur și simplu imagine: „Formarea unei imagini sau a unei reprezentări prin aglomerarea unor elemente simple”. Exemplu: „Nu

trebuie, prin urmare, să ne întrebăm în ce fel și de ce roșul semnifică efortul sau

violenta, iar verdele tihna, repausul, trebuie să reînvățăm să trăim aceste culori aşa cum le trăiește corpul nostru, altfel spus ca pe niște concrețiuni, concretizări, concretionări ale tihnei sau violentei” (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*).

Etimologic, în sfîrșit, concrețiune vine din latinescul (clasice) *concretio*, „acțiunea de

a (se) aglomera”, „aggregare”, derivat la rîndul lui din *con crescere* (*concret*). Creștem

întotdeauna împreună – și ce rezultă? Una dintre primele atestări e medicală: „reunire

de particule într-un corp solid” (1546), „densificare” (1562) etc. Există adjecțiv (par-

ticipiu trecut), concretionat („format prin concretionare”); există, de asemenea, verb:

*a (se) concretionă* etc.!

Naturală și frecventă geologic, concrețiunea devine malignă în sfera umană, desem-

nind geologizarea artificială a umanului: un fenomen aberant, dar incontrolabil, devenit

azi galopant. Arta îi va reda, în schimb, completând-o, dimensiunea politică și pe cea

socială, artificialul care supra- și re-concretionea naturalul, materia. Concretion

Re. Fenomen de intensificare și de totalizare concretionară.

*new particles under the action of certain physical or chemical agents.” Language and logic retreat in defense, on the verge of insanity: an impossibility or difficulty in describing the phenomenon of natural physical concretion as a *natural* phenomenon. Synonyms, approximations (a measure of the natural extension of the phenomenon): crust, petrifaction, lode, hummock, stalagmite/stalactite; ferrous or silicate concretion, deposited, settled, eccentric concretion, rough, flat, etc.*

*Medicine: “Solidification in the tissues of a certain organ, a vessel or an articulation during an inflammatory or other kind of affection.” Examples: arthritic, bile, bone concretion; turgidity. Location: fingers, elbows, knees; usually the “surface support areas”: scleroderma, petrifaction, tumor.*

*Figuratively, “metaphorically”, concretion is a synonym to concretization (synthesis, quintessence).*

*In human sciences, concretion simply means image: “The formation of an image or of a representation through the agglomeration of simple elements”. Example: “Consequently we need not question why and in what way red signifies effort or violence while green stands for calm and ease – we need to learn to experience these colors the way our body experiences them, namely to conceive of them as of concretions, concretizations of the state of calm or of violence” (M. Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*).*

*Finally, etymologically, concretion derives from the (classic) Latin *concretio*, “the act of agglomeration”, “aggregation”, which at its turn derives from *con crescere* (*concrete*). Con-crescence – a process of growing together, with what kind of a result? Among the first examples in time, one from the realm of medicine: “reunion of particles in a solid body” (1546), “densification” (1562) etc. There is an adjective (past participle), *concreted* (“formed through concretion”); and a verb as well etc.!*

*A natural and geologically frequent phenomenon, concretion becomes malignant within the human sphere, designating the artificial geologization of the human element: it is an aberration, an increasingly speeding phenomenon these days. Nevertheless, completing it, art will reinvest it with its political and social dimensions, by providing for matter, the artificial component that super- and re-concretions the natural. Concretion Re. An intense and total phenomenon of concretion.*

#### The Museum of Cardboard Horror

Thomas Hirschhorn plays no game, although everything is made of (mere) cardboard and scotch (adhesive tape): he has transformed the distinguished, elegant space of the Paris Chantal Crousel Gallery (located in the smart and artistic set of quartier Marais) into a trap, into a (sadist) torture room for the perception, into a grotto of *re-materialized and re-concreted everyday “natural”-social monstrosities summoning the public to descend to the basement (heart)*

*of a rampant nature, distempered by man (preposterous plasticity).*

*An avalanche of messages and signs, the same utterance concentrically presented on all the existing support types: text, video, books, photograph, everything on display, in museum cages of glass, artificial corpses (mannequins). At stake here is not a redundancy, not a tautology of message, as one might think, but the creation, through art, of an “informational” counter-environment. Super- and alter-communication: Hirschhorn lets us gaze, read, endure and confront.*

*In a suffocating manner, he does not “exhibit”: he tailors the receptor, he presses upon the humanity of the human, in a violent attempt to de-block its petrified plasticity. Space as such is completely and convulsively *re-modeled*. Stalactites and stalagmites invade the walls.*

*At least, what a relief, all this concentrated and plastically “concreted” violence – owing to the ordinary, everyday materials used in excessive abundance – is presented in an ironic, relieving, therapeutic fashion, which signals the absolutely regular and commonplace character of the monstrous: the reason behind its invisibility in the*

#### Muzeul ororilor din carton

Thomas Hirschhorn nu se joacă, deși totul e (doar) din carton și scotch (bandă adezivă): a transformat spațiul elegantei, distinsei galerii pariziene Chantal Crousel (aflată în monden-artisticul cartier Marais) într-o capcană, într-o sală (sadiană) de tortură prin percepție, într-o grotă a ororilor „natural”-sociale de zi cu zi *re-materializate și re-concretionate, re-concretizate, atrăgându-i pe amatorii de artă în subsolul (înima) unei naturi îmbolnăvite de om, proliferante (plasticitate înnebunită)*. Avalanșă de mesaje, de semne, unul și același enunț transpus, concentric, pe toate suporturile: text, video, cărți, fotografii, totul în vitrine, în cuști muzeale de sticlă, morți artificiali (manechine). Nu este vorba, așa cum s-ar putea crede, de redundantă, de tautologie a „mesajului”, ci de crea-reia unui contra-mediu „informațional” prin artă. Supra- și alter-comunicare: Hirschhorn dă de văzut, de citit, de suportat, de înfruntat. Sufocant, nu „expune”, ci își modeleză receptorul, face presiuni asupra umanității umanului, forțând-o să-și deblocheze plasticitatea petrificată. Spațiu ca atare este total *re-modelat convulsiv*. Peretii prezintă stalactite și stalagmite. Bine, măcar, îți spui, că toată această violență concentrată, „chintesentiată”, „concretionată” plastic este precarizată ironic, salvator, terapeutic, grătie materialelor uzuale, banale, folosite în exces, pînă la refuz, care semnalează însă, în același timp, și firesc, regularitatea ororii: de unde invizibilitatea ei cotidiană și urgența *re-intervenției artistului* (dar nu altfel decât prin artă), pentru *re-concretizarea fenomenului concretionar generalizat*. Concretion Re. Din om a rămas doar carton, o butaforie reziduală. Ororile apar evocate prin grămezi de fotografii.

#### Aura ororii

Hirschhorn atacă încă de la intrare: ca să reușești să pătrunzi în expoziție, trebuie să te ferești, să înfrunți, fizic, la propriu, un grup agresiv de manechine martirizate, irizate („acupunctură”meticuloasă) de sute de cuie aurite. La fel ca și comunicarea și, în general, relațiile (sociale) umane astfel materializate, „concretionate”, arma are nu două tășuri, ci două capete, două vîrfuri; arma nu desparte, nu separă, ci leagă, unește „organic”. Sîntem legați prin armele, prin artefactele dintre și din noi. Iar armele nu sînt doar cele declarate ca atare (tot mai invizibile, nano-tele). Ce îi martirizează pe unii, transformîndu-i în simple manechine (pe care, reducere a umanului la simplu suport, se poate aplica orice modă), te afectează, te „agață” și pe tine. Unde sîntem: înăuntru sau în afară? Răul, durerea lumii intră sau ies, mai există vreo limită, vreo separație între călu și victimă, mai există „călăi” și „victime”, epidermă despărțitoare, sensibil penetrabilă prin violență și *re-penetrabilă* prin efectul artei? Nu: tocmai de aceea trebuie *re-făcută*. Creștem împreună, unii din alții, unii pe alții, con-crescem concretionar, prin intermediul artefactelor cărora le-am încredințat delirul propriei creșteri, al propriei „dezvoltări”. Violența leagă. Societatea contemporană este o societate „sudată”, autogrefată prin rău.

#### Corpul tehnic (proteza-tumoare)

Înainte de expoziția lui Thomas Hirschhorn, căutasem cu disperare, prin toate cele cinci etaje ale expoziției (mai mult retrospective) atât de promotor intitulată *Into me/Out of me* de la Kunst-Werke Institute for Contemporary Art din Berlin, aspectul tehnic, atestarea artistică a fenomenului absolut contemporan al somatizării tehnologiei, al pătrunderii artefactelor tehnologice în corpul uman (protezare) și deci al organicizării artificialului. Nu găsim, din păcate, nimic. Am găsit în schimb în expoziția lui Hirschhorn: „technology and more”, un manechin feminin înghițit aproape în totalitate de „coconul” tehnologic efemerizat prin intermediul materialelor pre-dilekte ale artistului: carton și eternul scotch. Literal, strict, precis (așa cum procedează în totdeauna arta adevărată; numai amatorii sunt metaforici și aluzivi): ne lăsăm înghițiti, de bunăvoie – subiecți pasivi/obiecte active –, de tehnologie, care,

quotidian and the urgent need for a *re-intervention* of the artist (exclusively by means of art though) in order to *re-concrete* the generalized phenomenon of concretion. Concretion Re. Man is but cardboard, a residual heap of manufactured scenery. A pack of photographs reveal the horrors of everyday life.

#### The Aura of the Monstrous

Hirschhorn attacks already at the entrance: in order to make it into the exhibition room, one must physically struggle his or her way across a crowd of aggressive mannequins, martyred and irritated by hundreds of gilt nails (meticulous “acupuncture”). Alike communication and generally all the (social) human relations materialized, concreted this way, the weapon has got two ends instead of two edges; instead of separating, the weapon “organically” connects. We are connected through the weapons, through the artifacts *between* and *inside* us. While not only devices presented as such pass for weapons (there are some increasingly invisible, *nano-tele* ones as well). Things that martyrize certain people, transforming them into mere mannequins (ready to undertake, reducing the human element to a simple carrier, se any kind of *fashion*), affect and “catch” you, too. Where are we: inside or outside? Do evil and the agony of the world exit or enter, is there any limit left, any difference between hangman and victim, do “hangmen” and “victims” exist any more, is there a separating epidermis left, to be sensitively penetrated by violence and *re-penetrated* by the effect of art? There is not – it need to be *re-made*. We grow together, from one-another, by one-another, we *con-crease* in an act of concretion by means of the artifact bearing the euphoria of our own increase, of our own “development”. Violence connects. Contemporary society is a society “soldered” and self-engrafted through evil.

#### The Technological Body (Tumor-Prosthesis)

Before Thomas Hirschhorn's exhibition, I was desperately looking, through all the five floors of the entire (rather retrospective) exhibition, at the Berlin Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, bearing the promising title *Into me/Out of me*, for the *technological* aspect, for the artistic acknowledgement of the absolutely contemporary phenomenon of the *somatic rise of technology*, the invasion of the human body by technological artifacts (prosthetics), the acknowledgement of the organic transformation of the artifact. Unfortunately I found nothing in this sense. In exchange, I came across everything in this sense in Hirschhorn's exhibition: “*technology and more*”, a female mannequin almost entirely engulfed by the technological “cocoon”, otherwise quite ephemeral owing to the favorite materials of the artist: cardboard and the eternal scotch. Literally, strictly, precisely (the way true art always operates; only amateurs are metaphorical and allusive): we voluntarily let ourselves be engulfed, as passive subjects/active objects, by technology – and technology makes our body grow, it grows angelic wings for us (the spiritual side of the “digital revolution”) it develops our extended, infinite, universal and monstrous body and it suffocates us. We evolve, one in another, one by another, surrendering our body to technological artifacts.

#### Exhibition? Art?

What is Hirschhorn actually doing? Sculpturing space. A monumental post-technological mixture. His work is “totally” inclusive. An artistic ambush.

#### “Swarm”

In an equally crowded corner, a materialization of virtual fluxes of images, or rather of signals, of news on the evil and madness at work in the world, the way they virtually appear, on screens. An exit from the virtual. Cascading screens. Images fall, tumble over the spectator, one image upon the other (the daily avalanche of horror). The materialization, the concretion of the invisible. How would



crescîndu-ne corpul, făcîndu-ne să ne crească, îngerește (spiritualismul „revoluției digitale”), aripi, un corp extins, infinit, mondial, monstruos, ne sufocă. Evoluăm unii în alții, unii pe alții (pre)dînd(u-ne) corpul artefactelor tehnologice.

### **Expoziție? Artă?**

Ce face, de fapt, Hirschhorn? Sculptură de spațiu. Bricolaj monumental posttehnologic. Operă „totalitar” inclusivă. Ambuscadă artistică.

### **„Swarm”**

Într-un colt, la fel de înghesuit, materializare a fluxurilor virtuale de imagini, de semnale mai bine zis, de știri despre răul și nebunia lumii aşa cum ne apar ele, virtual, pe ecrane. Ieșire, scoatere din virtual. Ecrane în cascădă. Imaginile cad, se prăvălesc peste privitor, unele peste altele (avalanșa zilnică de orori). Materializarea, „concretionarea” invizibilului. Dacă n-ar exista media, să neutralizeze, amplificînd-o „virtual”, oroarea cotidiană, oroarea cotidianului, cum am reacționa? Am reacționa în sfîrșit? Intervine arta și re-face comunicarea, în toată grozavia „mesajului” ei despre lume.

### **În pumnul artei**

„Expoziția” ca operă de artă, ca gest artistic. *Concretion Re*: re-concretizarea invizibilului (concentrat versus difuz), plasticitatea re-adusă la definiția ei primă, arhetipală, pentru a exprima plastiferea neoplasmatică a lumii contemporane. Arta ca denuntare prin concretizare sculpturală: de-enunțare (trecere a enunțului în regim/mediu plastic, supra-„încărcarea” enunțurilor) a con-crescentelor, a „aurei” colective ce ne sîntem unii altora, aură concretizată, materializată, *concretionată*: operă comună, colectivă, „lume”. Lăsată să se manifeste (dezvăluie, denunțe) ca fenomen organic, organizat, într-un mod pur și literal *plastic*, din interior spre afară: creștere necontrolată, creștere natural(izat) monstruoasă, imanentă care a înghițit (funcționalizat) toate formele tranzitorii, „plastice”, de transcendentă: artificial relașînd lumea. De aici, organizarea întregii „expoziții”, a întregului spațiu ca pură imanentă, ca o captivitate în inferioritatea convulsivă a lumii, a vieții îmbolnăvite, accelerate de negativitate.

### **Circulați, nu e nimic de văzut!**

Spațiu concretionar. În galerie nu poti ocoli, evita „exponatele”. Nu le poti reduce, neutraliza la actul clasic al distanțării (politice) prin „contemplare” și văz, privire, la falsa dominare a fenomenelor prin distanță. Nu te poti sustrage. Love, Love, Love, peste tot scrie Love, stai cu nasul lipit de vitrinele cu orori înscenate, cu manechine despuiate, ca într-un muzeu de istorie naturală sau de medicină legală. Ne plimbăm cumva printre morgă? Împinsă, busculată în „opere”, care atacă, vin spre tine, devii la rîndul tău „sculptură”, „participi” senzorial la plasticitatea debordantă, proliferantă, prin mortificare, a lumii: arta re-trezește senzațiile morale la viață (moralitatea este o chestiune de epidermă sensibilă, de „simț moral”), ne re-trezește la re-simțire. Prin intervenția artei, re-simți în sfîrșit, adunat, concentrat, re-concretionat, totul. Formele vieții ucise, ucigătoare. Senzorial, nu doar intelectual, intelectul nu mai are timp să se constituie, violența tehnologică impune doar visceralitate lumii. Nu e nimic de văzut, ai intrat pur și simplu în concreșcență, în concretion cu propria ta lume. Corp la corp, corp pe corp, corp în corp, ne sîntem unii altora excrescențe, tumori. O definiție a societății contemporane.

### **„Dezastrele războiului“ zilnic**

Cuiele înfipte în manechine sănt, în același timp, raze: razele unei glorii prin tortură, lumină a mortificării, a martirizării cotidiene. Citarea, convocarea, ca eminent marator istoric, a lui Goya. Re!

we react if no media existed to neutralize, by virtual amplification, the horrors of everyday life? Would we finally react? Art interferes and re-establishes communication, in the full splendor of its “message” concerning the world.

### **In the Fists of Art**

The “exhibition” as a work of art, as an *artistic gesture*. *Concretion Re*: the re-concretion of the invisible (concentrated versus diffuse), plasticity reduced to its basic, archetypal definition, in order to express the neoplastic placing of the contemporary world. Art as a denunciation by sculptural concretion: *de-enunciation* (transferring the utterance to a plastic mode/medium, over-“loading” utterances) of *con-crescence*, of the collective “aura” we are to each-other, a concrete, materialized, *concreted* aura: a common, collective work, “world”. This is a free manifestation (revelation, denunciation) in the form of a purely and literally *plastic* organic, organized phenomenon working from the inside towards the outside: it is an *uncontrolled increase*, a natural(ised), monstrous growth, an immanence consuming (functionalizing) all the transitory “plastic” forms of transcendence: it is the artificial, re-launching the world. This is the principle behind the rendering of the entire “exhibition”, of the entire space in the form of pure immanence, of captivity in the convulsive entrails of the world, of sickened life, accelerated by negativity.

### **Go On, there Is Nothing to See!**

*Concretionary space*. In the gallery you cannot avoid the “exhibits”. You cannot reduce nor neutralize them through the classical act of (political) obliteration by contemplation and sight, you cannot effect the false domination over phenomena through distance. You cannot withdraw. Love, Love, Love, you see Love written everywhere, you push your nose against the glass displaying this set-up of horrors, this gathering of undressed mannequins presented as in a museum of Natural History or in one of Forensic Medicine. Are we strolling in a mortuary? Crowded by “works” that attack you, you become a “sculpture”, your senses “take part” in the disarming, rampant mortifying plasticity of the world: art resurges moral sensations (morality is a matter of sensitive epidermis, of one’s “sense of morality”) it *re-awakens* us to receive. Through the intervention of art, the spectator finally receives everything in a concise, concentrated, *re-concreted* manner. Receives the murdered, murderous forms of life. This happens on the level of senses because there is no time for the intellect to recover – technological violence addresses the visceral sphere of the world. There is nothing to see, you have simply entered *concreșcence*, *concretion*. Body by body, body upon body, body in body, we are one-another’s excrescences, tumors. A definition of contemporary society.

### **The Disasters of the Quotidian Battle**

The nails in the mannequins are at the same time rays as well: rays of a glory fed on torture, the light of mortification, of daily martyrdom. A reference to and a summoning of the great historical witness, Goya. Re!

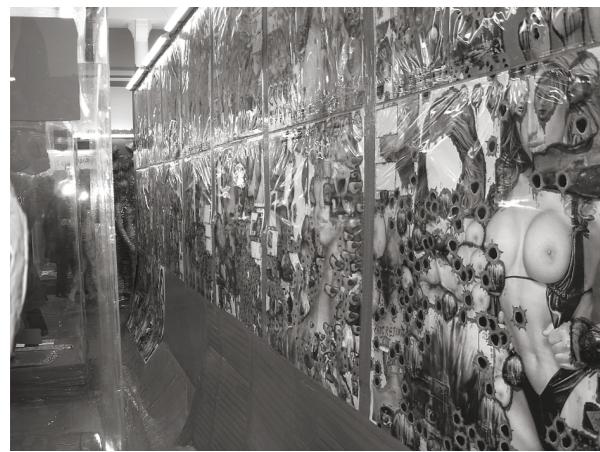
### **Art as Re-Torture. The Un-Avoidable**

The “exhibition” literally models, smashes the spectator, in a concretionary but not totalitarian way. We are *inside* the oeuvre, in operation, under operation: obliteration, externalization and subtraction being impossible. A call to account: the artist obliges visitors to see. It is the torture indispensable to art.

### **The Present Judgment**

If the ceiling, the sky of the Sistine Chapel would crush in vertigo, in a redemptive and revengeful way down upon us instead of remaining at a convenient theological and ecclesiastic distance, if churches would *re-cognize* their saving state of historic decon-

**Thomas Hirschhorn**  
Concretion Re, Galerie Chantal Crousel, Paris, 2007, courtesy: Galerie Chantal Crousel, photo: Romain Lopez





## Arta ca re-tortură. In-evitabilul

„Expoziția” își modelează la propriu, concreționar însă, nu totalitar, privitorul, strivindu-l. Sîntem în operă, re-puși în operare, sub operatie: distanțare și exterioritate, sustragere imposibile. Gest de tragere la răspundere: artistul te obligă să vezi. Tortura necesară a artei.

## Judecata de Acum

Dacă tavanul, cerul Capelei Sixtine ar „pogorî” vertiginos și răzbunător, redemptor, peste noi, în loc să rămînă plasat la o convenabilă distanță teologică și, mai ales, eclezială, dacă bisericile și-ar re-cunoaște starea mîntuitoare de deconstrucție istorică, năruind peste noi divinul, efectul, senzațiile n-ar fi oare aceleași? N-am simțit oare că, gata, a venit Judecata, că arta precipită Judecata Acum, că nu mai trebuie, că nu mai este, istoric, timp ca Judecata să fie amînată, cîndva, Apoi? N-am devenit noi oare ființe ale imediatului și ale instantaneului? Cele cîteva, hieratice, simbolice, diluate ritualic de istoria credinței cuie cristică în care se tjene încă umanitatea occidentală în plină, epuizantă expansiune sînt multiplicate, „secularizate”, normalize, banalizate, sînt artefactele, protezele care ne leagă într-o con-crescere pe cît de naturală, pe atît de monstroasă. Arta ne strînge laolaltă, sub dărîmăturile cerului înnebunit, revoltat. Deconstruit, cerul cade și ne îngroapă, făcînd în sfîrșit dreptate.

## De-atîta lume, nu mai e loc pentru oameni

Nu (mai) e timp, dar nu (mai) este nici loc. Trăim în propria operă, care este bolnavios (adică accelerat, exploziv) de vie. Creștem violent, distructiv unii din alții, unii pe alții. Facerea s-a inversat și a luat-o razna. Sau așa o fi fost de la bun început, și inclusiv arta, pînă nu foarte demult, o va fi ascuns?

## Precarizarea plastică a răului

Noroc că totul e din carton și bandă adezivă! Noroc că, tjînd să contracică morbidă dorință a oamenilor de a se eterniza monumental ca spirite, întru Duh, eter-nînd spectralitatea, artistul efemerizează morfologia răului recurgînd en gros la materiale de la cel mai apropiat Bricostore, prin cel mai reflex gest cotidian. Precaritate, dar una pozitivă, afirmativă, terapeutică. Plastic înseamnă și efemer, metamorfozabil, iar metamorfoza poate fi și una în bine.

## Concentraționar, concreționar (evacuarea umanului spre re-Facere)

Natura umană și, prin ea, însăși natura s-au lăsat „amprentate” (este însăși definiția ontologică supremă a plasticității umane la Aristotel, ceară: „forma fără materie”) de transcendentele silite, concentraționare și discreționare, ale monstruosului se - col XX și au preluat în imanentă „formă”, „schema” de succes a maleficului, a negativului, evacuînd însă, prin distrugere și epuizare, „materia” umană. Spațiile concentraționare impuse sînt, azi, spații concreționare spontane, proliferante. Lumea a intrat în concrețiune, concrețiunea a devenit modul dominant al lumii. Programele totalitare continuă imanent.

## Umanitatea posttehnologică (de carton)

Dacă în multe arii ale sale arta contemporană se joacă, ready made, dia-critic, de-a ready media cu imaginile, producînd tot imagini, dar altfel, în divergență și explorînd omul-mediu, omul (devenit) transparent, transparentizarea umanului, evacuînd spațul, relația cu media și, în genere, cu tehnologia la Thomas Hirschhorn îl singularizează absolut pe acesta, în contra curentului dominant. În imagine/dincoace de imagine, TH concreționează însuși cîmpul. Apar și la el monitoare, televizoare. Dar sînt, ca între-a-

strucție and would pour the divine upon our head, were not the resulting sensations the same? We would perhaps feel Judgment Day has arrived, that art precipitates a Present Judgment, that historically there is no time left to delay the Judgment until the “Last” moment. Have we not become beings of the moment, of the instant? The few hieratic, symbolic *Christlike nails* – diluted by the rituals of the history of faith – to which Western humanity still clings in full and exhausting expansion, are multiplied, “secularized”, normalized and turned banal, they are the artifacts, the prostheses connecting us all in a natural and equally monstrous con-crescence. Art presses us together under the ruins of a demented and revolted sky. Having been deconstructed, the sky falls and buries us, and justice is finally done.

### No Place for People in such an Immense World

There is neither time, nor place left (anymore). We live in our own œuvre which is abnormally, explosively alive. We are violently growing, destroying each-other. Creation has been inverted and is now out of control. Or who knows, this might have been the case from the very beginning, only even art has been, until recently, concealing it?

### The Plastic Precariousness of Evil

Luckily everything is made of cardboard and adhesive tape! Luckily, in an attempt to contradict the morbid wish of men to become monumentally eternal as spirits, the artist turns the morphology of evil into something entirely ephemeral as he uses an immense amount of stuff purchased en gros from the nearest Bricostore, in one of the most common routines. A positive, affirmative, therapeutic way of precariousness. Plastic also means ephemeral, prone to metamorphosis, while metamorphosis can also happen for the best.

### Concentration, Concretion

#### (Evacuating the Human Towards re-Creation)

Human nature and, through it, inanimate nature have produced “prints” (according to Aristotle, the supreme ontological definition of plasticity is clay: “form without matter”) of the forced, concreted and discretionary transcendence of the monstrous 20th century and have taken “form”, the malefic design of evil and negativity over in immanence, nevertheless they have thus – through destruction and exhaustion – evacuated human “matter”. The concentrated spaces imposed today are spontaneous and rampant concreted spaces. The world has entered concretion, concretion became the dominant module of the world. Totalitarian programs continue in immanence.

### Post-Technological (Cardboard) Mankind

While in many of its domains art is playing in a *ready made*, dia-critical way *ready media* with images, producing other images, while, on the other hand, in divergence and exploring the average person, the transparent person, the transparency of the human element, it evacuates space and the relation with media and technology. Thomas Hirschhorn goes against the dominant tide and presents everything in a singular way. Within the image and on the viewer’s side of the image, TH concrete the field itself. He also uses screens and TV sets. Nevertheless, as his entire world, they are veiled, annulled, covered in scotch – while the mannequins are in the nude. Because we find ourselves in the intimate vicinity of demented matter, we are *too close*, the image cannot constitute, it does not exist anymore – there are no *images*, only *signs* left.

Up in a corner, almost in exile, the artist dances on a screen behind one of his mannequins which cover him but still it is him who awakens them to life. On another screen the artist’s monologue barred by scotch: the media small-talk, the official monologue, the “dis-course of art” should cease! Utterances are not “in the nude”, not simply verbal anymore, they have been “loaded” to an inadmissible extent.

ga sa lume, îmbrăcate, anulate, învelite în scotch (manechinele, în schimb, sînt nuduri). Căci ne aflăm în intimitatea materiei înnebunite, sătem prea aproape, imaginea nu se poate forma, nu mai există, de fapt, *imagini* (ci doar semnale, incitări și atît). Într-un colț, sus, exilat, într-un monitor, artistul dansează în spatele omului-manechin care-l maschează, îl acoperă, dar căruia el, deși pare a-l schimonosi, îi dă de fapt viață. Pe un alt monitor, monologul barat, tot cu scotch, al artistului: vorbă media, monologulă, „discursul artei” trebuie să înceteze! Enunțurile nu mai sînt deloc „nude”, pur verbale, s-au „încărcat” nepermis de mult.

## Scotch, scotch, scotch pentru rănilor lumii

Artificialul comun, nedăunător, socializant. Liant universal. Tonele de bandă adezivă tjîn totul laolaltă, fragil, leagă efemer, repară temporar disjunctul: opera artei. Învelirea în scotch este în același timp un gest de anulare, de bandajare improvizată, de luare urgentă în îngrijire, de salvare momentană, dar și un gest de tandrețe: parcă ar obloji rănilor, lumea. Noua piele artificială ieftină, industrială, la îndemînă, comună. Ni-mic însă definitiv. La Hirschhorn, poetica scotch-ului desemnează o întreagă politică. O politică a artei, însă. O terapie intensivă, ca intervenție de urgență a artei.

## Degajarea și de-„gazarea“ artei

Concretizare medicală, malignă, naturalizată, geologizată, fenomenul total, transversal, al concrețiunii are darul de a denunța, la Hirschhorn, și stadiul actual al artei, „arta în stare gazoasă”, cum l-a numit Yves Michaud. La fel ca și în cazul deconstrucției, în cazul concrețiunii este vorba de un proces negativ generalizat, „obiectiv”, care este re-marcat prin intervenție voluntară, subiectivă. Cînd natura însăși, „aculturată” de artefactele sociale, a ajuns să „concreteze” (natural-monstruos, naturalizare a monstruosului, succes peste timp, neașteptat, al tuturor revoluțiilor), arta trebuie să intervină aşa cum n-a mai făcut-o de mult, printr-un gest, considerat demodat, de intervenție în forță.

## „Eu, artistul!”

În contracurent – iar! – față de mare parte din arta contemporană, vesel-deprimată, intimidată, disuadată, voios-resemnată (adică mai mult sau mai puțin cinică, acceptînd piata ca pe o fatalitate sau, dimpotrivă, militînd mimetic, nespecific), Hirschhorn ține să reafirme, „neomodern”, forța artei și subiectivitatea „tare”, ireductibilă, a artistului ca pe o necesitate în lumea contemporană.

„Preă violent”, comentau în șoaptă, busculăți de artă, vizitatorii parizieni, ieșind în vîuviul imediat prezent al orașului. La Hirschhorn, creația redenește durere, suferință, mortificare, fie și „în efigie”: din uman n-a mai rămas decît posibilitatea artei, efiga. Numai în efigie mai poate fi evocat, re-creat omul. Strategic, arta artificializează precar omul, sustrâgîndu-l suferinței reprezentării, a suplicierii prin imagine. Din umanitate n-a mai rămas decît proteza totală, protezarea integrală de sine a omului, artefactul nud, manechinul. Artefactele cancerizează creșterea. Singuri ne batem cuie unii în alții și tot mai des celălalt este doar o efigie. Moartea nu mai face rău nimănui. Nu mai are cui. Dar infinitul plasticității umane merită re-lansat și trebuie re-dresat. Arta este singura care mai re-vine asupra omului, care nu uită.

Notă:

I. La schitarea acestui parcurs semantic al fenomenului concreționar s-a folosit *Le Trésor de la Langue Française Informatisé* (<http://atilf.atilf.fr>).

## Scotch, Scotch, Scotch for the Wounds of the World

The common, benign, socializing artificial. The universal bond. Tons of adhesive tape keep everything in place in a fragile and ephemeral manner, they temporarily tie disjunctions: the work of art. Covering everything in tape is also a gesture of annulment, of improvised and urgent care, of instant salvation, and a tender gesture as well: as if it could ablate all wounds and the world itself. It is our new cheap, industrial, common skin at hand. But nothing final. In Hirschhorn's work, the poetics of scotch designate and entire policy. A policy of art, in fact. An intensive therapy, an urgent intervention of art.

## The Discharge and De-Gassing of Art

Medical, malignant, naturalized and geologized concretion, the total and transversal phenomenon of concretion denounces, in Hirschhorn's work, the present stage of art – art is a gaseous state, as Yves Michaud termed it. Like in the case of deconstruction, concretion refers to a negative, generalized process, “objective”, a process re-marked through voluntary and subjective intervention. When nature itself, turned “acculturated” by social artifacts, ends up “concretioning” (natural-monstrous, a naturalization of the monstrous, an unexpected success of all revolutions in time), art has to interfere the way it has not interfered for long, with an obsolete gesture, that of *interference in force*.

## “Me, the Artist!”

Against the tide of contemporary art, happily-depressed, intimidated, gaily-resigned (more or less cynical, accepting the market as a fatality or on the contrary, in mimetic militating), Hirschhorn reaffirms, in a “neo-modern” manner, the necessity in the contemporary world of the force of art and the “tough”, irreducible subjectivity of the artist.

“Too violent” was the whispered comment of Paris visitors exiting the show and entering the unavoidable hum of the city. With Hirschhorn, creation becomes pain, suffering, mortification even in “in effigy”: only effigy, the possibility of art is left of the human. Man can be evoked, re-created only in effigy. Strategically, art precariously artificializes man, saving him the suffering of representation and the supplication through image. A total *prosthetic* – this is all that is left of humanity, man's integral self-prosthesis, the nude artifact, the mannequin. Artifacts turn growth into cancer. We nail each-other while quite frequently the other is nothing but an effigy. Death doesn't hurt anymore. There is no subject to hurt. Nevertheless the infinite of human plasticity needs to be re-launched and re-dressed. Art is the only one to re-turn upon man, the only one that forgets not.

Translated by Noémi László

Note:

1. This semantic journey of the phenomenon of concretion was supported by *Le Trésor de la Langue Française Informatisé* (<http://atilf.atilf.fr>).

## Spațiu transferat

Chus Martínez

Carlo Molino, un arhitect, designer, fotograf, șofer, sportiv și scriitor italian, a început să reînădăască Villa Avando, astăzi Casa Molino, un conac pe rîul Pad, lîngă Torino. A fost să fie ultimul său proiect, conceput ca o piramidă sau o „casă de odihnă a războinicului”, un monument închinat siesi. În definitiv, și-a putut alege cu foarte mare atenție toate obiectele cu care a dorit „să moară”, și-a putut construi un loc unde să fie venerat. O adevărată rezidență pentru vremurile care vin după „intervalul necesar de viață”. Casa Molino a fost piramida sa privată, înțesată, printre altele, cu colecția sa privată de artefacte și fotografii incredibile, portrete de femei luate cu aparatul Polaroid, pe care le-a făcut începînd cu anii 1960 pînă la moarte.

Casa Molino nu ne trimite cu gîndul doar la un mausoleu, ci și la posibilitatea de a ne imagina un monument închinat vietii sale. Desigur, este un vis megaloman, însă, pe de altă parte, el reinstrează o conexiune între istorie și individ. Aspectul cel mai important al proiectului este imaginarea vietii monumentului, condițiile psihologice în care locul poate fi expus după decursul vietii sale ca „monument”, ca simbol.

Există numeroase moduri de a-ți monumentaliza spațiu. Demarcarea poate lua forma unui proiect neofaraonic pentru a anunța că viața unui geniu este eternă, însă, totodată, poate lua o formă mult mai pioasă, cum e o linie roșie, o însemnare manuală făcută pe fiecare exemplar al unui număr din revista IDEA. Linia este o distincție a unui spațiu transferat: spațiu unui proiect artistic în pagină. Intervenția indică faptul că această pagină specială este destinată artiștilor, este atât o formă de privatizare, cât și o invitație de a escamota regulile, a deplasa îngredirea și a reintra ilegal în acest teritoriu abstract, acum în mîinile lui Little Warsaw. De fapt, proiectul poate fi citit și ca o propunere adresată, în fiecare dintre exemplarele tipărite, fiecăruiu dintre noi: ei ne interpelează, este o propunere făcută nouă, chiar dacă nu știm de acum care este mesajul exact al acestei semnături particolare. Ca un țărm, pagina este despărțită în chiar proiectul său și trebuie să studiem cu atenție consecințele ancorate acolo sau colapsul liniei de coastă.

De-a lungul acestor linii, lucrările lui Little Warsaw pot fi înțelese ca un exercițiu de imagine. În practica lor, ei chestionează modul în care politicul cochetăază cu sfera publică, dorința de a crea condiții de sprijin pentru percepția istorică. Însă fiecare monument este și un răspuns la o dorință mai adîncă de a deschide o ușă „celeilalte părți” a realității, de a comunica chiar cu moartea. Ori, dacă ne simțim stînjeniți de conotația ocultă a acestei interpretări, ne putem gîndi la aceste amplasamente ca la o ieșire de rezervă a prezentului. Practica lor pleacă de la asumptia că amintirile care rămîn și condițiile date, precum și locurile trecutului nu sunt niciodată un lucru sau altul, ci sunt întotdeauna o combinație confuză de putere și lipsă de putere, semnificație și lipsă de semnificație, frumusețe și urîtenie. (Traducere de Andrei State)

TRANSFERRED SPACE  
Chus Martínez

Carlo Molino, an Italian architect, designer, photographer, car driver, sportsman and writer started to rebuilt Villa Avando, today Casa Molino, a mansion on the river Po near Torino. It was to be his last project conceived as a pyramid or “warrior’s house of rest”, a monument to himself. Finally, he could choose very carefully all the objects he wanted to “die with”, he could construct a place where of cult. A true residency for the time to come after “the necessary interval of life”, Casa Molino was his private pyramid, filled with his private collection of artefacts and incredible photographs among others his Polaroid shots of female portraits that he made from the 1960s up to the time of his death.

The Molino did not thought only about a mausoleum, but of the possibility of imagining his own life’s monument. It is of course a megalomaniac dream, but on the other hand it re-establish a connection between the History and the individual. The most important aspect of the project is to imagine the life of the monument, the psychological conditions to which the place can be exposed after during its life as “monument”, as a symbol.

There are many ways to monumentalize one’s space. Demarcation can take the form of a neo-Pharaonic project to announce that the life of a genius is eternal but also can take a much more pious form, like a red line, a hand-made tag in every of the distributed copies of the IDEA magazine. The line is the mark of a transferred space: the space of an artistic project into the page. The intervention indicates that this particular page is for the artists, it is a form of privatization as well as an invitation to obviate the rules, remove the fence and illegally re-enter this abstract territory now in the hands of Little Warsaw. Actually, the project can be also read as a proposition made to every one of us in every of the single printed copies: they interpellate us, it is a proposition made to us even if for now we still do not know what is the exact message of that particular signature. The page, like a shore, is divided in its very outline and we need to carefully study the consequences of anchoring there or collapse the coastline.

The works of Little Warsaw can be understood as an exercise of imagination along these lines. In their practice they question the way politics flirt with the public sphere, the desire to create sustainable condition of historical perception. But every monument is also a response to a deep desire to open a door to “the other side” of reality, to communicate with the death even. Or, if we feel uncomfortable with the occult connotation of this interpretation we can also think of these sites as an emergency exit of the present. Their practice departs from the assumption that given conditions and remaining memories as well as sites of the past are never simply this or that but always a confusing combination of powerful and powerless, meaningful and meaningless, beautiful and ugly.

## Little Warsaw: My Domain – Your Space

LITTLE WARSAW is a two person working team. András Gálik and Bálint Havas – they both born and grew up in Budapest through the 70's and 80's. After they finished their academic training of visual arts in the mid 90's they set up the Little Warsaw initiative as a self-developed umbrella unit for their collaborative activities.

**Residencies:** 2006 Kunstlerhaus Bethanien, Berlin. 2004 Artists at Glenfiddich Program, William Grant & Sons, Glenfiddich. 2002 Hungarian Institute, Rome. 2000 Duende, Rotterdam.

**Selected exhibitions:** 2007 3rd Prague Biennale, Karlin Hall, Prague; *Made in, Made by*, Lada Project Space, Berlin; Société Anonyme, Frac Île-de-France Le Plateau, Paris; *Tranzit – Auditorium, Stage, Backstage*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt. 2006 *Patriotism Tomorrow*, Wyspa Gallery, Gdańsk; *Locally Believed*, Gallery Bergstubel, Berlin; *How to Do Things (In the Middle of (No)where)*, Kunstraum Bethanien, Berlin, Nikolaj, Copenhagen; *Re\_dis\_trans – Voltage of Relocation and Displacement*, Apexart, New York; *A Complete Guide to Re-writing Your History*, Sparwasser Hq, Berlin; *Eine Person allein in einem Raum mit Coca-Cola-farbenen Wänden*, Grazer Kunstverein, Graz; *The Peninsula*, artist film – video anthology, Singapore History Museum, Singapore. 2005 Little Warsaw 2002–2004, CCA, Vilnius. 2004 „Who if not We.“ / *Time and Again*, Stedelijk Museum, Amsterdam; *Interrupted Game*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; *Travelling without Moving*, W139, Amsterdam. 2003 *Dreams and Conflicts*, 50th Venice Biennale, Venice; *Hungary Unplugged*, Cothem Gallery, Brussel; 1st Prague Biennale, National Gallery, Prague.

CHUS MARTÍNEZ, critic de artă și curator, actualmente director al Frankfurter Kunstverein.  
CHUS MARTÍNEZ, critic and curator, currently director of Frankfurter Kunstverein.

## Realul – la proba imaginii. Urme ale memoriei și ale artei

Eveline Pinto

Textul de fată a fost pronunțat ca o conferință la New Europe College, București, pe 11 mai 2006. Îi mulțumim autoarei pentru amabilitatea de a ne fi acordat drepturile pentru publicarea lui în românește. (N. red.)

Chestiunea despre care vreau să vorbesc nu trimite la vreo ontologie sau metafizică, căci am multă simpatie pentru ceea ce Clément Rosset numește „principiul realității suficiente”<sup>1</sup>; nu voi susține, împreună cu Platon, că imaginea este reflexia degradată a Ideii și nici, cu Heidegger, că, din punctul de vedere al istoriei ființei, evenimentele istoriei reale sunt indiferente. Intenția mea nu este să discreditez realul obișnuit, surgiunindu-l în împărăția aparențelor, ci să studiez relația dintre imagini (care nu sunt niște copii, ci niște produceri) și ceea ce oamenii numesc a fi realul: acel ceva de care se izbesc, care are legătură cu existența lor, cu suferințele lor. „Trăim într-o epocă în care vizualul e rege; el triumfă în ziare, pe panourile publicitare, în benzile desenate, pe ecranele de cinema”, de televizor și de calculator. Să însemne asta, aşa cum spune Jean Baudrillard, că trăim într-un univers virtual alcătuit din imagini și din simulacre? Susan Sontag crede, pe drept cuvînt, că teza aceasta – „provincialistă” – reduce lumea la zonele ocupate de tările bogate, unde cultura mărfui își află stimuli din ce în ce mai puternici în imaginile răsunătoare.<sup>2</sup> Nu realitatea însăși, ci sentimentul nostru al realității e cel erodat prin folosirea abuzivă a imaginilor. Realul există, în pofida instituțiilor care îl subminează autoritatea dîndu-ne de văzut imagini și scene despre care ne putem întreba dacă ele ne arată într-adevăr ceea ce ele pretind că ne arată.

Ilustrația, asociată cu textul tipărit, își află un regim de utilizare politică și economică deplină odată cu avîntul ziarelor ieftine în secolul al XIX-lea: prezența ei în presa de masă slujește la influențarea opiniei, la umflarea tirajelor și a cifrelor de afaceri.

Dacă imaginile ne îngăduiesc și ne dezinformează adesea, asta nu se datorează unei calități de esență a lor, ci intenției manipulatorii a producătorilor și credibilității utilizatorilor. De unde necesitatea de a adopta o postură critică față de fotografie, presupusă a fi reprezentarea fidelă a ceea ce există în afara sa, portretul unui real istoric căruia i se atribuie o valoare de adevăr. Dar nici ceea ce știința înțelege prin adevăr obiectiv nu e defel înregistrarea pasivă a datelor vizuale; dimpotrivă, este în cauză o construcție intelectuală depinzînd de ceea ce Kant numește intelect comun. Or, judecata pe care o facem despre o fotografie depinde de altceva, de ceea ce acesta ar fi numit, poate, simț comun: poza dă naștere în noi unui sentiment, totodată pur și impur (îi apreciez proprietățile formale, dar ceea ce ea prezintă mă interesează puternic), ceea ce resimt mi se pare comunicabil, dar nu am o notiune pentru asta. Acest sentiment se înrudește cu gustul „barbar” de care vorbește Kant, atunci când interesul informativ, reacția emotivă și sentimentul moral se amestecă în aprecierea a ce este frumos. Dacă acest lucru e admis, se poate atunci afirma legitimitatea imaginilor care nu interesează nici gustul pur, nici judecata de cunoaștere, și se poate arăta interesul prezentat de 1. fotografii de arhivă care slujesc la memorarea unui trecut ce nu trebuie să se steargă din memoria colectivă (așadar, cele care privesc știința istorică și simțul etic) și 2. de fotografii artistice care deschid [ceva] ca niște ferestre către realul și timpul prezent (cele care prezintă, prin urmare, un interes estetic, intelectual și moral).

### Despre falsificarea și valoarea de adevăr a fotografiei

Nu ne încredem în imaginile care nu se lasă rîndute printre reproduceri și credem că fotografia nu se deosebește de referentul ei, că ea aderă la ceea ce desemnează și că e analoagă unui ceva care o precedă. Îi acordăm vasăzică o valoare obiectivă: e adevărat, întrucât ceea ce-i înregistrat într-un fel automat ar fi revelarea realului. Imaginea astfel realizată e „presupusă a întruchipa un adevăr obiectiv, întrucât ea e accesibilă vizual prin intermediul unor tehnologii care nu fac decât să înregistreze evenimentul”<sup>3</sup>; numai că, dacă așa ar sta lucrurile, reportajele fotografice sau televizuale ar fi irefutabile. Asupra imaginilor văzute în revistele ilustrate, la televizor și, acum, pe internet planează îndoilei provenind din faptul că știm că fotografia nu este reproducerea mecanică a realității, ci producția unui fotograf care alege, cum spune Umberto Eco, momentul, lumina, încadrarea. Orice poză este captare de aspect [*prise de vue*], prindere a realității unei situații

EVELINE PINTO este profesor emerit de filosofia artei la Universitatea Paris I Panthéon Sorbonne. A publicat *L'écritain, le savant et le philosophe* [Scriitorul, savantul și filosoful] (Publications de La Sorbonne, 2004), *Edgar Poe et l'art d'inventer* [Edgar Poe și arta de a inventa] (Meridiens Klincksieck, 2003); coautor (împreună cu J. Bouveresse, P. Champagne și Chr. Charle) al volumului *Pour une analyse critique des médias. Le débat public en danger* [Pentru o analiză critică a mass-mediei. Dezbaterea publică în pericol] (Editions du Croquant, 2007); a coordonat de asemenea două volume colective, despre raportul dintre artă și științele sociale: *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales* [A gîndi arta și cultura împreună cu științele sociale] (2002), respectiv despre formalismul estetic: *Formalisme, jeu des formes* [Formalism, joc al formelor] (2001). A îngrijit traducerea și a scris introducerea la Aby Warburg, *Essais florântins* [Eseuri florentine] (Klincksieck, 2003).



1

particulare în spațiu natural, mental sau social, într-o clipă sau alta. Poza, făcută bine sau rău, izbutită ori ratată, ia naștere dintr-o alegere, aceea de a arăta sau de a cenzura anumite lucruri. Mai mult, există o neputință a imaginii în a transmite totalitatea realului, căci întregul realului nu este solubil în vizibil, pe de-o parte, iar pe de alta există imposibilitatea materială de a-l înregistra în totalitatea sa. Yves Michaud notează că nu există niciun document vizual despre morții și răniții de la World Trade Center<sup>4</sup>: într-adevăr, fotograful care ar fi fost acolo pentru a-i poza ar fi fost el însuși strivit sub prăbușirea turnurilor percutate de avion. În sfîrșit, cu ajutorul tehnologiei se pot produce imagini de sinecădere care nu mai datorează aproape nimic intervenției măinii unui artizan ori artist. Nu numai că informația care se bazează pe reprezentări vizuale lacunare este una trunchiată, dar ea mai poate fi și trucată: există operații de adaos sau de lipire, de stergere sau de mascare, de „estompare” digitală, cu rezultatul că ele fac vag sau ilizibil ceea ce responsabilii unei agenții de presă sau ai unei televiziuni decid să cenzureze. E suficient însă să pui un titlu unei imagini, o legendă, un comentariu eronat, pentru ca informația să fie falsificată și fără ajutorul vreunei tehnologii sofisticate. Astfel, Marcel

Trillat, ziarist la France Télévisions (canale publice), povestește: „În timpul vizitelor generalului De Gaulle prin Franță, în camionul de montaj monitorul avea în spatele lui un redactor care se ocupa de eveniment, ci pe «unul de la [palatul] Elysée». Odată, la Nancy, în afară de copiii de pe la școli și de veterani nu mai era pe-acolo nici tinerie. Pentru imagine, mai treacă-meargă: cameramanii pricepeau să bine cum să aleagă unghiurile bune ca să dea iluzia unei mulțimi compacte cu doar o sută, o sută cincizeci de gură-cască. Însă sunetul! Cu neputință de păcălit!

– «Nicio problemă, îi zice tipul de la Elysée, n-aveți decât să folosiți sunetul de la momentul de ieri, de la Strasbourg, și ieșe treabal!» Ceea ce omul a și făcut, desigur, fără să comenteze...“

Există cazuri în care poza nu e trucată, dar e ilizibilă, indescifrabilă. La vedere a unor fotografii de presă din războiul din Spania, Virginia Woolf face observația că un cadavru mutilat putea fi deopotrivă al unui bărbat, al unei femei sau al unui porc. „Pozele asta”, spune ea, „nu fac un argument; ele nu sănătățesc consemnarea brutală a unor fapte” care inspiră tuturor oroare și scârbă. Susan Sontag crede că Virginia Woolf nu are un ochi politic, căci ea nu-și pune întrebarea dacă nu cumva o asemenea poză pledează pentru pace și pacifism sau pentru un angajament militant alături de republicani: „A nu vedea în imagini [...] decât ceea ce confirmă un sentiment de oroare generală provocat de război înseamnă și nu pricepe că imaginile acestea pot induce reacții opuse: un apel în favoarea păcii, un strigăt de revanșă”. Si totuși, deși Virginia Woolf nu vede politic, ea are o minte filosofică, deoarece ea a văzut prea bine ce separă comunicarea vizuală de limbajul discursiv.



2

E. Gombrich distinge în sînul limbajului funcțiile expresiei (discursul care ne informează despre starea de spirit a locitorului), trezirii (discursul care suscită o stare de spirit, declanșeză reacții, emoții) și, în sfîrșit, aceea a descripției.<sup>5</sup> Pentru Virginia Woolf, poza produce o stare de soc și ne tulbură, dar informația pe care ea o oferă nu este în niciun caz echivalentul unui enunț și al unui argument. Există o incapacitate a imaginii de a egala funcția discursivă, cu toate că ea e în stare, mai bine decât limbajul, să provoace reacții foarte vii. Într-o lume în care proliferarea imaginilor a devenit un mijloc de a acționa asupra spiritelor, e cazul să nu ne încredem prea tare în cele care apelează la emoții, acolo unde ar fi vorba, dimpotrivă, să te adresezi reflectiei.



3

Să însemne asta că trebuie să ne arătăm neîncrezători față de orice fotografie, sub pretext că ea nu are valoare argumentativă sau demonstrativă? Să luăm două poze, făcute de reporterul Robert Capa (Fig. 1, 2). Capa și-a fotografiat prietenii, personaje celebre pe care le recunoaștem imediat, fiindcă am mai văzut și alte imagini cu ele. Legenda indică împrejurările, locul și data clișeușului: Gary Cooper la Sun Valley, Idaho, 1941; Picasso, Françoise Gilot și, în planul doi, un nepot, Golfe-Juan, 1948. Indicațiile acestea dau fotografilor un caracter de adevăr istoric, deși nu asta e ceea ce e căutat de către fotograf. Prin tușă estetică pe care le-o conferă, Capa ne mișcă reușind să celebreze fericirea și grația de-o clipă, mersul triumfal care seamănă a pas de dans și eleganța lui Gary Cooper într-un număr de echilibrist. Să privim apoi o poză făcută de artistul român Răzvan Voiculescu<sup>6</sup> (Fig. 3). Intenția fotografului, care ignoră în mod deliberațrat orice referință la identitatea persoanelor fotografiate, este aici alegorică; ea e detectabilă din titlul generic „Nuntă

de aur într-un palat de chirpici” și dintr-un text de prezentare care asociază noblețea cu sărăcia, seninătatea cu bătrînețea. Voiculescu spune că a vrut să personifice România prin frumusețea intrinsecă a fotografiei, care transcende opozitia dintre frumos și urât. Imaginea se îndreaptă către producerea unui concept, dar nu caută să-l atingă. Aceste trei fotografii au în comun o căutare estetică deloc dăunătoare adevărului istoric, în cazul primelor două, și nici sensul alegoric al celei de-a treia. Niciuna din cele trei nu urmărește să producă o judecată de cunoaștere, adevararea dintre intelect și obiect. Ele se adreseză acelei capacitați pe care Kant o numește *comprehensio aesthetica* și caută acordul sentimentului cu intelectul, armonia facultăților.

Faptul de mai sus trebuie reținut dacă este să înțelegem felul de adevăr vehiculat de imaginile de fotoreportaj care au făcut înconjurerul lumii și au devenit un fel de imagini emblematici [icônes]. Datorită comentariilor și ansamblului de discursuri care au venit să se grefeze pe ele, aceste fotografii au dobândit o dimensiune mitică. Ceea ce înseamnă că nu le aprehendăm după un principiu obiectiv determinat ori după o judecată de cunoaștere, ci ele se impun sensibilității spectatorului printre prezență care declanșeză o intensă activitate imaginativă, care pune în mișcare intelectul, și nevoia de a comunica un sentiment pe care nu-l credem a fi în totalitate subiectiv. De aceea valoarea de mărturie a unei fotografii de presă nu este compromisă nici printre infidelitatea de suprafată în raport cu adevărul factual sau istoric, nici prin tușă estetică pe care i-o imprimă fotograful. Dimpotrivă, această valoare de mărturie e servită prin luarea de poziție estetică, deoarece este vorba de a comunica prin intermediul unei imagini vizuale și fără ajutorul conceptelor ceea ce place sau displice, nu chiar gustului, ci unui fel de tact deopotrivă estetic și moral. Imaginea emblematică nu este un instrument de cunoaștere, ci un document susceptibil de a fi interogat pentru a-i construi sensul. Pentru asta trebuie dispus de chei (titluri, legende, texte însoțitoare, cunoaștere a contextului), altfel spus de un sistem de detecție a sensului.

Pentru a ilustra această chestiune, să dău cîteva exemple vizuale.

1. În 1993, Hocine, lucrînd pentru AFP, a semnat o poză care a obținut în 1997 premiul World Press. Ea a fost botezată „Madona” din Bentala (Fig. 4) de către presa internațională, care i-a salutat cu această ocazie calitatea artistică. Această fotografie înfățișează o femeie pradă de deznădejdi, plîngîndu-și rudele omorîte într-un masacru aproape de Alger, masacru în care și-au aflat sfîrșitul între 250 și 400 de victime. Există cîteva zone de umbră în privința acestui masacru, dar ceea ce e sigur și că această fotografie i-a adus multe neplăceri lui Hocine: legenda redactată de AFP spunea că femeia jelea dispariția celor opt copii ai săi, în vreme ce ea pierduse trei membri ai familiei. Femeia în cauză a avut de suferit de pe urma celebritatii aduse de această poză și, de asemenea, ea a făcut plîngere pentru violarea dreptului la imagine. În sfîrșit, Hocine a fost supus unei suspiciuni necrûtoare pentru conivență cu mediile occidentale și creștinizare a durerii. Cu toate astea, inexactitatea legendei nu e de ajuns pentru a considera această imagine ca fiind eronată ori mincinoasă. Marie Monique Robin (*Cent photos du siècle* [O sută de imagini ale secolului]) apreciază că „suferința acestei femei, care e totodată și durere unei întregi societăți, a atins o dimensiune universală” și că poza lui Hocine atinge „rangul de imagine emblematică”.

2. Aceeași remarcă și în privința fotografiei militanțului spaniol ucis în momentul asaltului, imagine prinsă de Robert Capa (Fig. 5). Unde oare se găsea fotograful? Pe câmpul de luptă, foarte expus pericolului ori, dimpotrivă, la adăpost, pentru un clișeu făcut în timpul manevrelor sau poate pentru o fotografie compusă, reconstituită, fabricată? Este vorba despre o imagine care, precum în cazul cinemaului, ar mixa două posturi, aceea a persoanei în fața camerei de luat vederi și aceea a rolului, pentru care problema adevărului istoric nu se pune: în contextul războiului din Spania anunțând conflictele care urmău să dea foc lumii, Capa a produs o imagine-șoc care se adreseză sensibilității, conștiinței etice și politice a tuturor. Desigur, cum spune Susan Sontag, „vînătoarea de imagini spectaculoase face parte dintr-o cultură care a făcut din soc unul din marii stimuli ai consumului și nu mai puțin o calitate estetică”. Si totuși valoarea comercială a acestei imagini nu-i anulează valoarea emblematică ori de simbol, nu mai mult decât ar face-o, în raport cu valoarea picturală a unui Manet, prețul același Manet la [casa de licitații] Christie.

3. Imaginile care, în favoarea adevărului istoric, nu ridică prea mari pretenții la estetică sănătății, în mod paradoxal, adesea mai puțin convingătoare. Putem fi însă că de către Eddie Adams a asasinării unui prizonier viet-cong de către generalul Nguyen Ngoc Loan (Fig. 6). Natura indicială a acestei poze nu poate fi pusă la îndoială. Si totuși această imagine de presă este produsul unei manipulații politice. Eddie Adams nu se află acolo din întîmpinare.



4



5



6



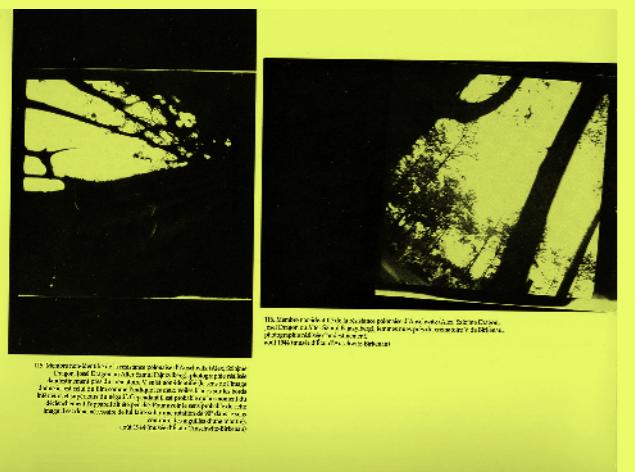
Photographie de Nick Ut, 1972.

7



7 bis

a fost copios văzut. S-a vorbit de genocid, de masacre, de 70.000 de morți, de un oraș-martir, Timișoara, oraș de 350.000 de locuitori în care poliția regimului ar fi făcut mai bine de 10.000 de morți. A fost chiar arătată imaginea unei gropi colective, despre care s-a aflat ulterior că fusese o sinistră înscenare. În Franța, mediile au revizuit în minus această cifră și au vorbit de 4.600 de morți. În fapt, bilanțul oficial al victimelor pentru întreaga țară a fost de 689 de morți, din care la Timișoara între 90 și 147, ceea ce este deja un bilanț foarte apăsător.



8

În ziua aceea el fusese convocat de poliția vietnameză, împreună cu restul presei, ca să asigure relatarea unei operații de anvergură. Ne revine nouă, privitorilor, să analizăm această imagine pentru a elucida intenția politică pe care ea o ilustrează și care, de altfel, nu-i aparține fotografului, ci autorităților vietnameze.

4. Există fotografii-șoc, care au întors pe dos lumea și poate că au schimbat cursul istoriei. De pildă această fotografie realizată în Vietnam în 1972 (Fig. 7). Fetita și-a smuls hainele de pe ea și urlă de durere, cu spatele ars de soluția de napalm. Acești copii fug din calea bombardamentelor aviației americane, care a intervenit pentru sprijinirea trupelor de la sol aflate în dificultate. Bombele cu napalm nu i-au crăpat pe săteni și pe civili, și astfel acest război a stîrnit valuri de indignare. În epoca Vietnamului, fotografia de război întețește la critica războiului și la trezirea unui sentiment de oroare. După aceea, guvernările au fost mai prudenti, remarcă Susan Sontag: ei i-au invitat pe reprezentanții marilor suporturi mediatice să nu-i mai incomodeze pe oameni prin campanii antirăzboi și imagini insuportabile ale realității. „Imaginile puse în circulație de armata americană cu ocazia Războiului din Golf din 1991” sănt acelea ale unui „război curat”, ale unui tehnorăzboi în care bombardamentele sănt „operații chirurgicale” (Fig. 7 bis). Era vorba de a face uitată pentru opinia publică moartea a cinci sute cincizeci de soldați americani și a zeci de mii de victime irakiene. În timpul acestei bătălii mediatice, telespectatorilor li s-a arătat un cer brăzdat de urme ale trecerii rachetelor și obuzelor, ceea ce dovedea absolută superioritate militară a Americii asupra inamicului ei, dar nu și imaginile de la NBC, care arătau ce anume putea face aceeași superioritate: mii de rezerviști irakieni sub un potop de bombe, ceea ce l-a făcut pe un ofițer american să recunoască: „lupta a fost inegală”.

5. Cum să nu evoci, aici, în România, trista manipulare de către mediile europene a evenimentelor de la Timișoara? Era cu câteva zile înainte de Crăciun, iar opinia publică era în acea epocă ocupată cu două evenimente de politică internațională. În Panama, armata americană intervenise pentru a-l scoate de la putere pe șeful statului, generalul Noriega. Această operatie, prezentată de mass-media drept ceva foarte anodin, a făcut în realitate mai bine de 2.000 de morți. Astă nu s-a văzut sau prea puțin. În același timp, dictatura din România se prăbușea dinaintea camerelor de la vederi, ceea ce, în schimb,

este arătată nu trebuie înțeleasă ca o narativă factuală, limitată la o funcție informativă. Rămîne întotdeauna de înțeles de ce anume ni se arată ceea ce ne este arătat și în ce scopuri.

### În ce scopuri? Analiză a unei experiențe extreme: fotografia ca gestiune a identității și ca mărturie politică

Wittgenstein spune că despre ceea ce nu putem vorbi trebuie să tăiem. În cauză pentru el este de negînditul pe care nu trebuie să încercăm a-l exprima prin discurs. Dar, adăugă el, ceea ce nu poate fi spus poate căpăta o figură și poate fi arătat. „Adevărata putere a imaginii”, după Gombrich, e „capacitatea ei de a transmite o informație care nu poate fi codată sub nicio altă formă.”<sup>7</sup> Regăsim această dezbatere, asupra dicibilului, indicibilului, ireprezentabilului și a monstrabilului, în polemica recentă care i-a opus pe cineastul și scriitorul Claude Lanzmann și pe istoricul de artă Georges Didi-Huberman în legătură cu Auschwitz și oroarea lagărelor naziste în care a fost programată exterminarea evreilor din Europa, Shoah. „Paradigmă a genocidelor, Shoah vorbește în numele tuturor victimelor secolului al XX-lea, de la genocidul armenilor, al khmerilor, al tutsi și multe alte masacre.” Pentru istoricul care căută să restituie miezul tare al tuturor acestor genocide, este inaceptabil „să ne debarasăm de problema ridicată de genocidul evreu împingîndu-l în domeniul de negînditului”. „Dacă el a fost voit [s'il a été pensé], înseamnă atunci că el a fost ceva ce poate fi gîndit”, scrie P. Vidal Naquet. Pentru scriitorul și cineastul Claude Lanzmann, care și-a cucerit un fel de monopol asupra ortodoxiei și a justei gîndiri despre Shoah<sup>8</sup>, după realizarea unui film, Shoah, care durează mai mult de 9 ore, acest eveniment este, dimpotrivă și în mod paradoxal, ireprezentabilul, în sensul cvasireligios al cuvîntului prescris de semnificația interdicției imaginii. Lanzmann îndeplinește o datorie de memorie și filmează cuvîntul și mărturile supraviețitorilor, însă refuză să exploateze documentele de epocă și să extragă ceva din arhivele fotografice, căci, după el, nu pot exista imagini ale realității specifice momentului exterminării. „[Filmul] Shoah își datorează o mare parte din forță și din admirabilită sa rigoare acestei opțiuni istoric întemeiate, care e de asemenea și o opțiune formală, o reflectie asupra cinemaului documentar”, scrie G. Didi-Huberman.<sup>9</sup>

Acest istoric de artă a participat, alături de istorici ai fotografiei și de istorici ai perioadei naziste, la expoziția Mémoire des camps 1933–1999 [Memorie a lagărelor...], care a avut loc la palatul Sully, la Paris, la începutul anilor 2000. El a reflectat la statutul particular al documentației vizuale referitoare la lagăre. Există mai mult de un milion și jumătate de fotografii de lagă, făcute de naziști, apoi, la eliberare, de către reporterii de presă și fotografii armatelor aliate trimiși să viziteze lagărele pentru a aduna probele în vederea procesului de la Nürnberg. În catalogul expoziției, Didi-Huberman „își află un punct de sprijin în patru fotografii smulse ororii, făcute în 1944 de un evreu grec căruia nu-i cunoaștem decât prenumele, Alex, despre care se presupune a fi lucrat în cadrul sarcinii inomabile a Sonderkommando<sup>10</sup>, echipă însărcinată cu ducerea la moarte a semenilor în camera de gazare, cu manipularea cadavrelor și cu «gestiunea», dacă se poate spune, a acestei abominări”. Aceste fotografii constituie una din rarele mărturii vizuale lăsate de înseși victimele holocaustului. Prezentarea acestor clișee și chiar principiul expoziției au stîrnit indignarea prietenilor lui Claude Lanzmann: pentru aceștia, „Auschwitz nu este ceva de rezumat: nu e de fetișizat, nu e de muzeificat”.

G. Didi-Huberman răspunde acestor obiecții că respingerea imaginii ca fetiș nu trebuie să ducă la respingerea imaginii ca arhivă. Teza sa este că imagini existente – milionul și jumătate de clișee răspîndite în diverse fonduri arhivistice – sănt imagini care supraviețuesc constituind [...] partea infimă a unei arhivări care a fost în mare parte realizată, apoi sistematic distrusă la momentul apropierei aliaților, de către naziști însăși; aceste imagini care supraviețuesc sănt imagini slab văzute, privite prost, fiindcă prost spuse, prost descrise, prost legătate, prost clasate, prost reprodate de către istoriografia a ceea ce a fost Shoah. Punctul său de vedere de istoric este acela de a face „o veritabilă arheologie a documentelor fotografice”, știind foarte bine că o imagine nu satisfacă în ea însăși datoria de memorie, că e necesară „constantă confruntare reciprocă a evenimentelor, a cuvintelor, a textelor”. Istoricul de artă din el refuză să se lase invadat de iluzia referențială și plasează valoarea lor de adevăr în altă parte decît în trimiterea la date parțiale. De la Brecht a învățat că „simplul fapt de a reda realitatea nu spune nimic cu privire la acea realitate”: o fotografie a uzinelor Krupp, spunea acesta, nu dezvăluie mare lucru despre această instituție și despre reificarea raporturilor sociale. În același fel, spune G. Didi-Huberman, realitatea Auschwitz-ului nu este cu siguranță circumscrisă în aceste patru mizerabile capete de peliculă (Fig. 8, 9, 10, 12). De la W. Benjamin, el reține în fond că imaginea dă „scînteia, iar nu substanța”. În sfîrșit,



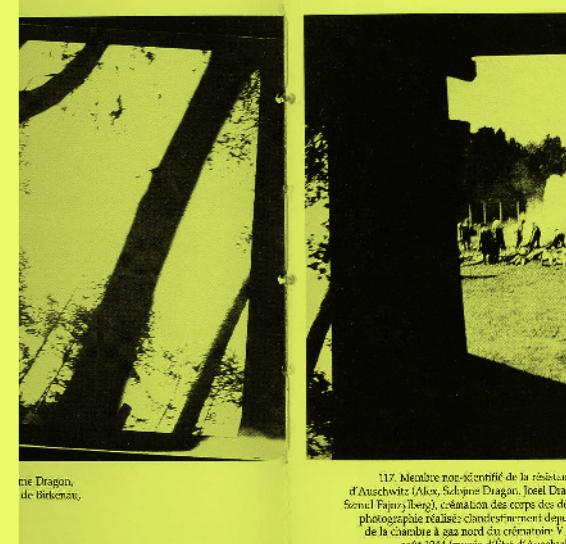
9



10



11



117. Membri non-scientifici de la rezistență poloneză d'Auschwitz (Alex, Szlomo Dragan, Joel Dragan și Alter Szmul Fajnzylberg), cehață de corpă de detinuti grevi, fotografie realizată clandestin după înființarea de la chambre à gaz nord din crenăză V de Birkenau, anul 1944 (muzeu d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)

12



el a învățat de la Wittgenstein că imaginea este o figurare a realității prin mijlocirea unui fragment, care își arată imediat sensul deoarece ea e plină de sens.

Cele patru fotografii sănt de interogat cu ajutorul a ceea ce stim despre ele. Ele au fost făcute în august '44 de către Alex, un membru al Sonderkommando, dinăuntrul camerei de gazare, înainte de sosirea victimelor. Fotografiatul era total interzis în lagăr și de aceea fotografile acestea patru au fost făcute în mare grabă, într-o situație de pericol extrem, de către unul din prizonierii, simultan călăi și victime, însărcinăți să gazeze alți prizonieri, cu riscul de a suferi aceeași soartă în cazul neexecuției ordinelor date de nazisti. Ele sănt o mărturie solicitată din afară, de către o rețea de rezistenți polonezi trăind în afara lagărului. În măsura în care aceste fotografii dau seama despre o organizație clandestină de rezistență printre membrii Sonderkommando-ului de la Auschwitz-Birkenau, ele țin de mărturia politică. Valoarea lor de mărturie istorică este destul de mediocru, ținând seama de proastele condiții în care ele au fost făcute, de calitatea proastă a imaginilor, de faptul că două dintre ele au fost retușate și recadrare astfel încât să fie făcute mai prezentabile. Ele arată cu toate asta, așa cum scrie G. Didi-Huberman, „suprimarea ca proces concret, atroce, manipulat, muncit de către oameni...“.

Ele manifestă chiar ceva mai mult, după mine, și anume voința de a transmite în afară ceva ca un semnal, un apel la rezistă: ele reclamă ca, în afara frontierelor lagărului, să fie dezvăluit și păstrat în memorie pentru generațiile de după ceea ce a fost conținutul trăit colectiv al unei experiențe extreme. Cum spunea unul dintre supraviețuitorii în 1979, „să informăm lumea despre atrocitățile care se comiteau era preocuparea noastră majoră“. Există documente scrise, sururile de la Auschwitz îngropate în pămînt, regăsite în cenușă, care confirmă această voință de a mărturiși din partea membrilor Sonderkommando.<sup>11</sup> Această voință este aceea de a rezista prin mărturia, pentru sine și alții, despre identitatea, coerenta și continuitatea fizică și psihică a individului colectiv din care ai făcut parte. A depune mărturie despre identitatea proprie și a-ți afirma demnitatea este, neîndoianic, cum scrie Michel Pollak, condiția supraviețuirii într-o situație extremă.<sup>12</sup>

Imagini, „în pofida a toate“<sup>13</sup>, în pofida pericolului extrem de a te opune interdicției de a fotografia afișată la intrarea tuturor lagărelor de concentrare, în pofida imposibilității în care se aflau detinuții de a extrage imagini ale mașinii de exterminare, în pofida dificultății, pentru comentator, de a le face vizibile. Condițiile extreme în care au fost făcute aceste fotografii confirmă ceea ce puteam săi despre folosirea fotografiei realizate în condiții normale. La fel cum aceste bucăți de peliculă nu pot, singure, să ne livreze informații istorice asupra organizării procesului exterminării, fotografii făcute în condiții obișnuite nu descriu ceea ce ele arată fără ajutorul altor surse. Orice document, scrie Arlette Farge, imaginea, dar și manuscrisul, textul, pictura, este doar „urmă, bucată de realitate, rămăne de cunoaștere, fragment al dorinței“. Aceste patru fotografii nu ne învață mare lucru despre organizarea politică ce le-a făcut posibile, mai puțin faptul că această organizare a existat. Ele mărturisesc mai ales despre hotărârea fotografilor, agenții și victime ale Shoah, de a înfrunta interdicțiile naziste, cu riscul vieții lor. Ele le manifestă voința de a depune mărturie despre identitatea lor de rezistenți și despre demnitatea lor, ceea ce a fost condiția însăși a supraviețuirii lor, fizice și psihice, în această situație extremă.

### Funcție estetică, funcție refexivă și critică

Dacă vrei să te ții la curent despre mersul evenimentelor și să le înțelegi logica, e mai bine să te încrezi în presa scrisă sau orală care caută să argumenteze decât în efectul de soc al fotografilor specuând iluzia referențială pentru a ne tulbură și a provoca reacții foarte vii. În spatele camerei de luat vederi se află ochiul cameramanului grăbit care, din necesitate profesională, rămîne la suprafața evenimentului și care alege adesea ce arată în funcție de imperativele economice ale agenției pentru care lucrează sau de îndemnurile politice ale lui Big Brother.

Totuși, capacitatea imaginii de a transmite ceea ce nu poate fi codat altfel nu poate rămîne o forță nefolosită. Ea poate sluji unor mize economice și politice, dar ea poate răspunde de asemenea unor mize simbolice și se poate adresa sensului civic și reflectiei cititorilor săi, așa cum se întâmplă fie în presa de opinie, fie în munca unumitor fotografi independenti. Voi lua două exemple: unul este acela al publicației *Le Monde diplomatique*, care luna trecută și-a inaugurat versiunea română. Acest ziar își dorează originalitatea opțiunii sale programatice de a prezenta analize de fond asupra unor chestiuni de anvergură internațională și aceleia ca, la nivel formal, să exploateze, printr-un raport distanțat față de text, resursele oferite punerii în pagină de dinamică generată de imagine. Aceeași dinamică este pusă la lucrul de unii fotografi *free lance*, cum este, de exemplu, fotoreporterul brazilian Sebastião Salgado. La Biblioteca Națională a Franței i-a fost consacrată recent o expoziție. Artistul spune că se folosește de serialitate pentru a povesti, a face cunoscut și înțeles ceea ce este, se produce, evoluează, într-un dublu joc al detașării și al implicării în raport cu ceea ce este fotografiat.

Din evidente motive de rentabilitate, conducerea actuală a ziarului *Le Monde*, în care grupul Lagardère deține părțile importante, transgresează regula stabilită în 1944 de fondatorul acestuia, Hubert Beuve-Méry, aceea de a

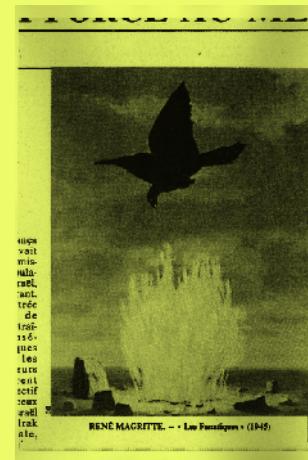
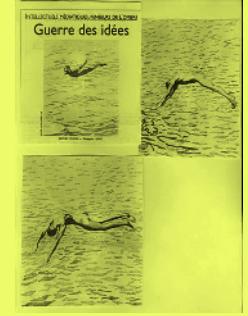
nu acorda niciun loc imaginii. *Le Monde* începe de-acum să procedeze precum concurența, ziarul lăsându-se invadat de imagini publicitare și fotografii de actualitate, preluate de la agenții. La momentul creării lui *Le Monde diplomatique*, în 1954, Beuve-Méry își încalcă propria doctrină, încă de atunci, succesorii acestuia au acordat un loc original imaginii. Într-o societate saturată de imagini, cele de presă îi aduc cititorului prea puțină informație, căci el le-a văzut deja în altă parte, în revistele ilustrate și în jurnalele de știri TV. Nu e cazul prin urmare să dai curs unor pleonasme și să prezinti imagini ilustrative, repetitive și difuzate peste tot. Cu o înțîrziere însemnată în raport cu evenimentul, întrucât e vorba de o publicație lunară, o a nu știu cîta imagine a turnurilor de la World Trade Center izbite de avioane-pirat nu ar aduce nimic nou. Acest ziar se conduce după concepția unei utilizări decalate a imaginilor, fără nicio importanță acordată mediumului lor și fără intenția ca ele să orneze [pagina] ori să facă mai placută lectura textului.<sup>14</sup> E vorba de a stabili un fel de rezonanță între vizual și partea scrisă. O imagine desituată, fără un raport nemijlocit cu textul, aduce o notă de umor, favorizează momentul unei pauze sau al unei respirații în efortul de a citi. De unde, o politică a imaginii ale cărei imperitive sănt următoarele:

1. „Refuzul de a aservi imaginea textului“, „prin fotografii convenționale“ (Cueco, Fig. 13). Forța unei opere de artă însoțind textul este aceea de „a-l deschide către imaginări“, ceea ce face de exemplu seria sa de *Scufundători [Plongeurs]* din 1987, care în numărul din mai 2006 intră în rezonanță cu un dosar critic intitulat „Intelectuali mediatici, gînditori din umbră, război al ideilor“. Arta vizuală, spune Henri Cueco, îngăduie instalarea unor străpungeri, conexiuni neașteptate între ceea ce citim: că vocea intelectualilor în Franță s-a stins odată cu dispariția lui Pierre Bourdieu și Jacques Derrida, că această tăcere e asurzitoare când tăra traversează o criză atât de gravă cum e aceea provocată de CPE<sup>15</sup> și dorește să se poată auzi o interpretare pertinentă și mobilizatoare despre ceea ce se petrece, în pofida impresiilor imediate, [în sfîrșit] că rămîn încă destui intelectuali mediatici, cum e Bernard Henri Lévy, numai că aceștia seamănă cu niște scufundători care știu să înnoate, să facă afaceri și să impresioneze galeria.
2. Recunoașterea faptului că trăim într-o „civilizație a imaginii“ în care postulatul egalității categoriilor estetice, dreptul egal la sens al tuturor operelor de artă este admis. Ziarul își culege într-o manieră egalitară imaginile din bogățile picturii clasice sau contemporane, din desen și banda desenată, din montajul video, gravură și fotografie.
3. Crearea unor puncte de sens, a unor efecte de rezonanță între vizibil și vizibil, producerea prin juxtapunerea lor a unui efect de desituar, de umor. Coliziunile vizuale imagine/titlu/legendă îngăduie tratarea în cheie ironică a problemelor care se pun la scară planetară: poluare, biopolitică, dominația masculină, diabolizarea dușmanului etc.
4. Definirea artei ca o fereastră deschisă asupra lumii reale e ceva foarte gratifiant pentru artiști care colaborează cu ziarul. Bunăoară *Plouă [Il pleut]*, 1977, de Gérard Fromanger (Fig. 13 bis) a însotit un articol de fond despre „Cabotinii undelor [hertziene]“, asupra prestațiilor mediocre pe care le au pe canalele TV jurnalștii staruri atunci când comenteață non-stop actualitatea momentului. „În felul acesta, limbajul artistului se regăsește în nobilat și participă la construirea lumii. El capătă sens în afara domeniului închis al revistelor de artă și a lumii artistice“, scrie Gérard Fromanger. Max Neumann merge și mai departe: „Lumea e plină de conflicte, de războaie, de drame. A îngădui artei să se confrunte, într-un ziar mare, cu această realitate, înseamnă a-i da o sansă, sansa de a face parte din această lume, pînă și în violență ei. Arta este viață, în toate formele de expresie ale acesteia“.

lată cîteva eșanțioane din această politică a imaginilor:

Fig. 13 tert – 1991. Un tablou de Magritte intitulat *Fanatici [Les fanatiques]*, 1945, plasat pe prima pagină între două articole despre criza din Golf. Irakul tocmai invadase Kuwaitul, iar Europa sprijinea logica războinică a Statelor Unite. Magritte nu-și concepe titlurile ca o explicitare a operei, ci ca un mijloc de a împiedica localizarea tablourilor sale într-o zonă liniștită în care bătaia lor ar fi subestimată. La fel, reproducerea tabloului *Les fanatiques* pe prima pagină, cu pasarea aceea de pradă năpustindu-se asupra unui incendiu și ceea ce evocă titlul nu invită la subestimarea pericolului. Ea e plasată sub genericul „Golf: forță în disprețul dreptului“, într-un editorial intitulat „A cîștiga pacea“, în care se poate citi o declarație a lui Bush tatăl: „Avem astăzi sansa de a făuri pentru noi și pentru generațile viitoare o nouă ordine mondială, o lume în care dreptul, iar nu legea junglei, va guverna conduita națiunilor“, și un articol intitulat „Un război atât de curat...“, care arată cum acest război, ale cărui teluri rămîn prea puțin limpezi, este de-acum unul total.

Fig. 14 – În martie 1998, pentru o temă înrudită, „Cum ar dori Washingtonul să răstoaneze puterea irakiană“, ziarul utilizează o fotografie a artistei Sophie Ristelhueber, ale



13 tert



14



15



16



17



18



19

cărei lucrări au fost expuse la Centre National d'Art Contemporain în 1992, la Museum of Modern Art de la New York în 1996, în sfîrșit la Art Gallery din Buffalo, statul New York, în 1997. Această fotografie e interesantă de lumea reală. Ea intitulează această fotografie Teren cicatrizat și este o vedere de la sol a cîmpului de bătălie, capturată în desertul răvășit din Kuwait în octombrie 1991.

Fig. 15 și 16 – Ziarul folosește în mai 1992 o gravură de epocă a lui Jacques Réattu (1794–'96) intitulată *Munca alungind mizeria* și un tablou de Gromaire intitulat *Şomerul*, 1936; se evită astfel graficele reprezentând curbe ale şomajului, respectiv ale ocupării forței de muncă și tabelele prezentând cifrele de afaceri ale întreprinderilor franceze din articolul unui economist.

Fig. 17 – Există o mulțime de fotografii ale regiunii marilor lacuri din Africa, zonă căzută pradă genocidelor și masacrelor, deplasărilor de populație suferind de lipsa de apă și de malnutriție. Salgado, care a fost pe urma exodurilor apartinând tuturor migranților, a adus din Africa una din fotografiile sale forte. Imaginea aleasă pentru a însobi un dosar despre Africa în decembrie '97 nu este o fotografie, ci operă de artă, o mască – ceva deopotrivă în rezonanță și desituat în raport cu textul. Este vorba de *Mască Tswokwe cu lacrimi sculptate*, obiect furat din Muzeul Național al Zairului<sup>16</sup> în 1990.

Fig. 18 – Octombrie 2003, conducătorii chinezi reușesc să-și conducă țara de la comunism la capitalism. Această caricatură fără titlu, desenată în 1998 de artistul chinez Ye Minjun, aleasă pentru a însobi un articol despre întărirea capitalismului chinez care îngrijorează în acest moment toate capitalele occidentale.

Fig. 19 – O lucrare extrem de amuzantă a artistului Erró însobăște dosarul „Lupta feministă în inima confruntărilor politice”, ce conține un articol de Pierre Bourdieu intitulat „Despre dominația masculină”. Universul plastic al lui Erró, foarte inspirat de cultura pop, se înrudește cu opera lui Roy Lichtenstein, a lui Warhol și a lui James Rosenquist. El amestecă aici cu o fantezie nițel perversă o imagine a unui „Pinocchio fabricându-și nevasta”, demnă de o bandă desenată, și o pastișă după Léger înfățișând o lume virilă de muncitori pe schele. Alegerea acestei imagini rimează cu textul din chenar: „E indispensabil ca evidențele să fie dizolvate și să fie explorate structurile simbolice ale inconștientului androcentric ce supraviețuiește la bărbați și la femei” și cu o frază din Virginia Woolf, citată de P. Bourdieu, asupra „puterii hipnotice a dominației”.

Ceea ce face artistul Sebastião Salgado este „să fabrice imagini extrase din real pentru a-și exprima relația cu lumea și să-i pună întrebări”. Salman Rushdie a subliniat diversitatea fotografiilor lui, „orașe-fortăreță și mine de aur, năvoade pescărești și puțuri de petrol, vulcani în fierbere, lei de mare împreșcind, șopârle uriașe”. Salgado concepe fotoreportajul ca pe o formă de cosmopolitism. El a străbătut continentele, a însobi migranții populaților pe toate drumurile lumii, Asia, Orientalul Mijlociu, URSS, Mexic, Guatemala, Ecuador, Africa și Europa Centrală. Explică ușurință sa de a călători prin faptul că vine dintr-o țară mare cît Europa... „Dacă mergi de la Paris în Rusia, e ca și cum te-ai duce din Minas Gerais la São Paulo, din orașul meu la Bahía.”

Nu se consideră „fotograf brazilian”, respinge din arta sa orice particularism local, dar asumă deplin ceea ce îl leagă de originile lui și de Brazilia: „În fractiunea de secundă a fiecarei poze pe care o fac, sănătatea este în contact cu Aimorés (orășel din statul Minas Gerais), cu mama, cu tata, cu școala mea, viața mea, lumina de acolo. Toate astea sunt originile mele”. Salgado, care practică reportajul precum un act năzuind la reprezentarea lumii reale, știe că această practică, artă și cunoaștere, e condiționată de o experiență, o istorie deopotrivă individuală și colectivă, depinzând de o înrădăcinare istorică, geografică și culturală. Emoțiile lui, care depind, zice el, de instalarea lui într-un spațiu și de întîlnirea sa cu un celălalt, îi condiționează experimentarea estetică: el nu concepe calitatea artistică a fotografiilor sale ca pe un scop în sine, ci drept un mijloc de a atinge universalul și de a spune, fără cuvinte, „starea lumii, viața oamenilor”. Pierre Bourdieu, care a făcut muncă de etnolog, a fost foarte marcat intelectual de acest gen de experiență. Ea îl înzestră cu o postură care constă înținerea la distanță atât de obiectivismul savant, de vizuirea surplombantă, de o vedere fără punct de vedere care ar fi punctul de vedere al lui Dumnezeu, cât și de „privirea departată” [regard éloigné] a lui Claude Lévi-Strauss. Tehnica de care s-a servit pentru a observa lumea socială este „obiectivarea participantă”, constând în a te ține la distanță de ceea ce observi, fără însă a te putea simți altfel decât implicat în raport cu ceea ce vezi. Postura fotografului Salgado seamănă întrucâtva acelei a etnologului: el știe că punctul său de vedere este relativ, ca orice punct de vedere, dar și că vizuirea distanțată nu-i interzice să simtă, pe de-o parte, că realitatea pe care o fotografiază îl privește și că, pe de altă parte, ceea ce el comunică prin pozele lui poate avea un efect mobilizator.

Minas Gerais este un stat important al Braziliei, iar Aimorés, o regiune altădată acoperită de vegetația pădurii atlantice. În anii '40, mai bine de 70 la sută din această regiune era acoperită de arborii pădurii atlantice și reprezenta unul din

cele 25 de environment hot spots (zone ecologice principale, în care se află mai mult de jumătate din biodiversitatea planetară). Iată de ce relația omului cu mediul lui, cu teritoriul, cu vietile care-l populează, se află în centrul universului său. Numai că, începând din 1958, Brazilia s-a metamorfozat odată cu industrializarea și cu deschiderea țării pentru multinaționale și capitalurile străine. Fotografile povestesc aceste transformări și caută să ia măsura responsabilității noastre vizavi de mediul nostru de viață. Salgado a făcut afișe pentru a susține mișcările Celor Fără Pămînt din Brazilia, iar profitul pe care-l obține din fotografi slujește adesea la alimentarea fondurilor destinate remedierii relelor pe care aceste imagini le denunță. Le putem deci confi un sens etic sau civic. Cu toate astea, aşa cum observă Salman Rushdie, „nu există sentimentalism în aceste imagini ale mizeriei și chinușiei”. „Căutarea estetică, prin grija pentru echilibru și compoziție pe care o manifestă”, precizează Anne Biroleau, permite „o distanțare, o evitare a emoției imediate, a sentimentalității adesea arătate cu degetul ca o slabiciune constitutivă a fotografiei de filiație umanistă. Nu o efuziune patetică e căutată, ci o reflectie asupra a ceea ce diferențiază realul și reprezentarea sa.”

Fig. 20 – Statul Amazonas: Pădurea primordială, reflectând activitatea intensă care domnește în această pădure (1998), diversitatea culturilor și a ocupațiilor sătenilor. În teoria jurnalistică a posibilei folosiri desituate a unei reprezentări vizuale, acest tip de imagine ar putea ilustra, prin contrast, orașele ecuatoriene de monocultură a bananei (Ecuadorul este cel dintâi exportator al acestui fruct, comercializat de trei multinaționale ale industriei alimentare care și împart această piață mănoasă), unde autohtonii, oșinduți la monocultură de către mondializare, sănătatea și exploatați fără milă.

Fig. 21 – Sat de indieni fotografat în Brazilia în 1986.

Fig. 22–23 – Mișcarea țăranilor fără pămînt din Brazilia. În diverse locuri din această țară, zeci de mii de familii trăiesc la marginea drumurilor, în campanete improvizate. Acești țărași lipsiți de pămînt duc o campanie pentru obținerea unei parcele de teren pe care să o cultive și să organizează în Movimento dos Sem-Terra, care reprezintă în Brazilia o forță politică însemnată. 22, Cei Fără Pămînt se înșăpînesc pe ferma Giacometti, 70.000 de hectare, cel mai mare domeniul funciar din statul Paraná. Ei se stabilesc peste tot pe terenurile din jurul taberei lor, punând Institutul Național al Reformei Agrare dinaintea faptului împlinit. 23 [cliseul lipsește (n. red.)], Marșul țăranilor spre ferma Cuiba, 1996. Timp de luni bune, 280 de familii au ocupat plantația de la Cuiba. Telul lor era ocuparea definitivă a localurilor proprietății, care le aparțină începând din 1996.

Fig. 24 – Mina de aur de la Serra Pelada și cărăușii acestei mine sub cer deschis. Comentatorii vorbesc cu totii în termeni metaforici despre această imagine. Ei vorbesc de „cohorte de insecte noroioase cățărîndu-se pe scări” sau scriu așa: „Totul aici îi evocă pe damnati din iconografia medievală, siluetele zările de Dante în călătoria sa prin infern”. „Dacă aceste imagini sănătatea sunt foarte cunoscute, rare sănătatea care ar putea spune unde, cînd și de ce muncesc aceste mii de furnici robotitoare. Bogate prin compoziția lor și prin referințele lor culturale, aceste documente îi înfățișează, într-o vizionare dantescă, pe «osinduți pămîntului, fii ai lui Prometeu ieșiți din noroi, martiri creștini dintr-un alt timp», simboluri ale exploatarii omului de către om. „Acesta imaginile, în *Le Monde diplomatique*, au făcut ecou unui articol despre „cosmarul unei dezvoltări care disprețuiește viața și lucrurile” în America de Sud.

Fig. 25, 26 – Tot *Le Monde diplomatique* a exploatat fotografiile dezastrului ecologic, o consecință a Războiului din Golf. Aici, Zăcămintul de petrol din Marele Burhan, Kuwait, 1991. Acest dezastru nu i-a crăpat nici pe oameni, nici animale. Se pot vedea păsările năclăite de păcură.<sup>17</sup>

Diversitatea vocabularului estetic al artistului e uimitoare: atunci cînd fotografiază minele de aur de la suprafață, ocuparea fermelor, taberele africane, Salgado utilizează un cadru saturat de elemente, muncitori, bărbați, femei. Dar Salgado este deopotrivă în stare să utilizeze spațiu deschis pînă la vid și să folosească un grafism aproape abstract. Legenda înălătură atunci misterul și ne trimite la dezechilibre planetare.

Fig. 27 – Gourma Rarhous, la cotul fluviului Niger, 1985: „În timpul seceretă din Sahel” nimic nu mai crește. Pescuitul pe fluviul Niger a rămas singura activitate. Periferie a orașului Tokarsur, la Marea Roșie, Sudan, 1985. Această regiune, poate cea mai prosperă a Sudanului datorită bumbacului, a ajuns un desert. Populația de aici au plecat.

Fig. 28 – Regiunea Lere, Mali, 1985. Încă din vremurile coloniale, guvernatorul venea cu plăcere la odihnă pe malurile lacului Faguibin. De la marea seceră din 1973, risipurile au înghețat lacul, iar acum ar trebui săpat [la o adâncime de] 60 de metri pentru a da din nou de apă. Aceste pămînturi erau cele mai fertile din Mali.

Salgado e un poet al spațiilor deschise. Proiectul său actual se cheamă *Genesis*. El propune, spun comentatorii săi, o vizionare epică ce ne-ar întoarce la zorii visării umanității, pe un pămînt necunoscut, ferit de orice civilizație, paradise pierdut. Emblema sa, totodată ambiguă și neliniștită, e „misterioasa intimitate a unei mîini cu cinci degete” (Rushdie).

Fig. 29 – Iguană marină, arhipelagul Galapagos, Ecuador, 2004.



20



21



22



23



24



18



19

## Încheiere

Nu există o esență proprie imaginii fotografice. Precum limbajul, ea e un instrument bun la toate, care ne poate amăgi și însela, manipula și minti, dar care poate, la fel, să ne comunice o idee adeverată despre lumea reală. Fotografia este figurarea realității cu ajutorul înfățișării unui fragment al realului, care își arată nemijlocit sensul. Ea este la urma urmei plină de sens, numai că acest sens nu e accesibil doar cu resursele intelectului pur. El reclamă, pentru a fi prins, armonia facultăților, sensibilitate, simț moral și inteligență critică. De aceea, el nu ține de o judecată de cunoaștere, ci de ceva ce se înrudește cu gustul, după Kant, iar asta chiar și atunci când fotografia caută valoarea de adevar și doar în chip secundar calitatea artistică. O bună fotografie de presă nu este cea care caută să ne atragă pe calea celor mai vii și mai nechibzuite reacții afective, ci aceea în care actul fotografic impune o privire detașată, în vreme ce obiectul fotografiat ne incită la a ne simți implicații.

Nu este vorba, prin urmare, să ne lăsăm copleșiți de un val de impresii mai mult sau mai puțin tari, că să reperăm sistemul de sens pornind de la care imaginea se construiește ca o reprezentare veridică și convingătoare a realității.



26

Traducere de Adrian T. Sîrbu

## Note:

1. Clément Rosset, *Le principe de cruauté*, Minuit, 1988.
2. Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Bourgois, 2003.
3. Roland Barthes, *La chambre claire*, Seuil, 1980 [în rom., *Camera luminosă. Însemnări despre fotografie*, trad. de Virgil Mleşniță, Cluj, Idea Design & Print, 2005]. – Christian Caujolle, director al agenției și al revistei VU, Paris, *Le Monde diplomatique*, martie 2005.
4. Yves Michaud, „Critique de la crédulité. La logique de la relation entre image et réalité”, în *Etudes photographiques*, nr. 12, noiembrie 2002.
5. Ernst Gombrich, „L'image visuelle”, în *L'Ecologie des images*, Flammarion, 1983.
6. Răzvan Voiculescu, *România*, Humanitas, 2004.
7. Gombrich, *op. cit.*
8. Jacques Walter, *La shoah à l'épreuve de l'image*, PUF, 2005.
9. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003.
10. În germană în text: echipă specială. (N. tr.)

11. „Am scris asta în perioada în care ajunsesem în Sonderk... Am vrut să-l las pe loc, odată cu alte însemnări, ca o amintire pentru lumea noastră viitoare a păcii, ca să se stie ce s-a petrecut aici. L-am îngropat sub cenușă, gîndindu-mă că era locul cel mai sigur, că precis aici se va săpa, pentru a se găsi urmele a milioane de oameni dispăruti... Sînt înfundate în locul acesta documente, ale mele și ale altora, care aruncă o lumină crudă asupra a ce s-a petrecut aici. Noi le-am împărtășiat peste tot locul, astă căt am putut, pentru ca lumea să găsească acolo urme palpabile ale milioanelor de asasinați.”

12. Michel Pollak și Nathalie Heinich, „Le témoignage”, în *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 62/63, iunie 1986.

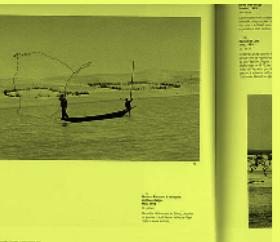
13. *Images malgré tout*. Cf. și nota 9. (N. tr.)

14. 50 ans, *Le Monde diplomatique*, Cercle d'art, 2004.

15. *Contract première embauche*: contract [de muncă] la prima angajare. În primăvara lui 2006 (februarie, martie), în Franța au avut loc ample proteste sociale (demonstrații periodice, ocupări de localuri școlare și universitare, greve studențești și ale sindicatelor, greve interprofesionale, blocări de căi de comunicație) împotriva guvernului UMP (de dreapta) al lui D. de Villepin. Acestea au încercat să impună, în cadrul unui întreg „pachet” legislativ privind domeniile muncii și educației (un ansamblu destul de eteroclit de măsuri, punctuale de altminteri, numit „Lege pentru egalitatea de şanse”), un nou tip de contract de muncă vizându-i pe salariați cu vîrstă de pînă în 26 de ani. Prin prevederile sale, CPE (împreună cu perechea sa, CNE [*contract nouvelle embauche*], adoptat deja din vara lui 2005 prinordonanță guvernamentală și adresându-se aceleiasi categorii de salariați, dar în cazul întreprinderilor mici, de pînă-n 20 de angajați, 96% din întreprinderile franceze și 23% din totalul forței de muncă angajate) a fost perceput ca un atac serios – cu atât mai periculos că se prezenta insidios, sub masca bunelor intenții de „luptă împotriva şomajului” tinerilor – asupra garantilor sociale fixate prin dreptul francez al muncii. În esență, pentru salariații vizati de el, CPE venea să se substitue contractului normal de muncă, cu durată nedeterminată (CDI), impunînd în locul perioadei de probă (de pînă la 3 luni pentru posturile cele mai calificate, mai scurtă pentru celelealte) o perioadă zisă „de consolidare” de 2 ani, în timpul căreia, în plus, libertatea angajatorilor de a concedia se găsea sensibil relaxată (de exemplu, prin lipsa obligației de a justifica măsura). Totodată, prevederile legate de CPE erau gîndite să incite patronatul la a angaja forță de muncă sub această formă de contract (prin exonerarea pe 3 ani de sarcinile fiscale pentru posturile respective). Toate aceste măsuri au fost văzute ca o poartă larg deschisă concedierilor abuzive și precarizării locurilor de muncă. Nu numai că proiectul „Legii privind egalitatea de şanse” a fost prezentat de guvern ca fiind răspunsul său la revoltele din cartierele periferice (*banlieues*) din noiembrie 2005, dar adoptarea în Adunarea Națională a articolului 8 al legii – tocmai cel referitor la CPE – a constituit prilejul și metoda pentru trecerea în forță a întregii legi (9 februarie 2006), prin procedura de asumare a răspunderii guvernamentale, aşadar, în disprețul numărului mare de amendamente formulate de opozitie și, desigur, fără o consultare corespunzătoare cu „partenerii sociali” (mai puțin unele categorii de patronat). A fost scînteia care a declanșat vasta mișcare de rezistență socială. În cele din urmă, guvernul a dat înăpoi, președintele Chirac promulgînd legea, dar cu suspendarea aplicării măsurilor decurgînd din articolul 8 al ei. (N. red.)

16. Actualmente Republica Democrată Congo. (N. red.)

17. *Exodus*. Un val de violență s-a revîrsat peste Rwanda la 6 aprilie 1994. Președintele hutu a fost ucis în explozia unui avion, iar guvernul provizoriu care i-a succedat a atribuit responsabilitatea masacrelor care au urmat unor [membi ai populației] tutsi, acuzați de a fi doborât avionul președintelui. Nu se va ști niciodată cu precizie numărul victimelor din ambele tabere, el ridicîndu-se, după ONU, la un milion de oameni. Sute de mii de rwandezi au fugit atunci pînă în Tanzania. Salgado a urmărit în 1994 acest exod [din nordul țării] pînă la periferia [capitalei] Kigali. A fotografat drumuri pe marginile cărora erau presărate cadavre, deplasări de populație, o mare de refugiați rwandezi potolindu-si setea, căci penuria de apă era problema cea mai gravă în taberele de refugiați cuprinzînd uneori 350.000 de persoane. ONU și organizații umanitare au pus pe picioare un sistem de alimentare cu apă cu ajutorul camioanelor, care se duceau să cante apa la distanță. În 1994, [numeroși membri ai populației] hutu au fost nevoiți să fugă în Zair, temîndu-se să nu ajungă în situația de a plăti pentru masacrele împotriva [locuitorilor] tutsi din Rwanda, dar acolo s-au ciocnit de furia [populației] tutsi din Zair. El a încercat atunci să se întoarcă acasă, însă aproape 350.000 de persoane au fost abandonate [pe drum], fără hrană, fără apă, fără nicio protecție. El a fotografat și Angola. Datorită petrolului, este una din țările virtual cele mai bogate din Africa, ceea ce face ca această țară să fie al treilea partener comercial, în ordinea importanței, al SUA la scară întregii Africi. Angola e unul din cei mai mari producători mondiali de diamante. Dar din pricina războiului și a corupției populația rămîne una din cele mai săracă din lume. 61% din ea rămîne sub pragul sărăciei, 13% afîndu-se în lipsurile cele mai crunte. Conform cîrfelor Băncii Mondiale, la mijlocul anilor '90 Angola a cheltuit de 10 ori mai mult pentru apărare decît pentru problemele sociale. Veniturile provenind din petrol servesc la rambursarea datorîilor contractate pentru cumpărăturile de arme. Se estimează că în Angola există o mină antipersonal pe cap de locuitor. Victimele acestor mine sunt de ordinul a 50.000 pînă la 100.000 de oameni. Există fotografii de Salgado înfățișînd tabăra creată pentru îngrijirea acestor mutilați care sunt absolut halucinante. Angola, 1997.



27



28



29

## Branly: un nou Luna Park era oare necesar?

Françoise Choay

„În Franță, de-abia ce e terminat un edificiu că toată lumea îl părăsește. Niciun popor n-a construit atât, însă niciun popor n-a demolat și părăsit pe măsură.“<sup>1</sup> Ne aflăm la un secol și jumătate de când Viollet-le-Duc arăta cu degetul tradiția franceză de lungă durată a nonîntreținerii patrimoniale. Deschiderea Muzeului de Arte și Civilizații ale Africii, Asiei, Oceaniei și Americilor, pe scurt numit „de pe cheiul Branly“, aduce o ilustrare suplimentară a acestui fapt.

### Ceea ce am lăsat băltă<sup>2</sup>

Această nouă podoabă a muzeologiei franceze, instalată pe un amplasament prestigios de 25.100 m<sup>2</sup>, oferind o suprafață construită ocupabilă de 40.600 m<sup>2</sup>, cu un cost global oficial de 232 de milioane de euro<sup>3</sup> și cu un cost anual de funcționare de 44 de milioane, rezultă, de fapt, din dezmoștenirea – din lipsa unui buget de întreținere și de funcționare –, respectiv anexarea corelativă a colecțiilor aparținând unor instituții pariziene pe cît de originale, pe atât de respectabile, cum sănătostul Muzeu al Coloniilor de la Porte Dorée și Muzeul Omului de la palatul Chaillot. Primul (16.000 m<sup>2</sup> de suprafață ocupabilă) fusese construit în optsprezece luni de către Laprade pentru Expoziția Colonială din 1931, al cărei împunerător a fost Lyautey. Devenit, în 1935, muzeu al teritoriilor franceze de peste mări, apoi, în 1962, sub egida lui Malraux, muzeu al Artelor din Africa și Oceania, calificate pe atunci de ministru drept „primordiale“, el era singura instituție culturală majoră din cartierele prost organizate din estul Parisului. Perfect accesibil prin legăturile de transport public, muzeul conserva colecții celebre și celebrate de trei generații de artiști parizieni, dar și, printre altele, biroul intact al acelui mareșal al Franței care încarnase respectul civilizațiilor și al diferențelor lor. În aşteptarea unei destinații mai corecte politice<sup>4</sup>, dar nu fără rezistențe interne, muzeul de la Porte Dorée a fost închis la 31 ianuarie 2003. Colecțiile sale de obiecte (peste 25.000) și fototeca sa (66.000 de documente acumulate cu începere din anii 1840) au fost „prelevate“ cu destinația cheiului Branly. Cea de-a doua instituție, moștenitoare a colecțiilor prestigioase<sup>5</sup> din muzeul etnografic creat la Trocadero în 1878, a fost concepută ca un Muzeu al Omului de către Georges-H. Rivière și Paul Rivet și instalată în 1938 în aripa Passy a palatului Chaillot, care tocmai fusese construit cu ocazia Expoziției Internaționale din 1937. Reorganizată după cel de-al Doilea Război Mondial de către Georges-Henri Rivière și Claude-Lévi Strauss, el alătura o informație științifică riguroasă la o prezentare seducătoare, putând astfel să fie considerat, pe bună dreptate, drept paradigmă muzeului de antropologie. El primea marele public și școlarii, fiind însă, în același timp, săntierul de studiu al savanților aparținând laboratoarelor universitare de antropologie, de etnologie și de preistorie, oferind, în plus, un cadru pedagogic incomparabil pentru studenții lui Lévi-Strauss, Scheffner, Leroi-Gourhan... și aici Branly și-a prelevat prada: cu excepția colecțiilor de antropologie fizică, de preistorie și de etnologie europeană, toate colecțiile de etnologie, adică 25.000 de obiecte, la care trebuie să adăugăm fototeca (580.000 de fotografii și 15.000 de plăci fotografice), precum și biblioteca (200.000 de volume<sup>6</sup> și 5.000 de periodice). Să mai precizăm că, de partea sa, colecția de etnografie europeană (cea mai completă din lume) a fost pusă în lăzii în vederea alăturării ei la colecțiile Muzeului de Arte și Tradiții Populare (închis la 6 septembrie 2005), destinul său nefiind încă stabilit.

În actualul context de penurie economică, în care Ministerul Culturii vede în fiecare an cum se subțiază bugetul de întreținere al patrimoniului nostru istoric, în care Ministerul Educației Naționale își reduce efectivele și fondurile destinate cercetării, în care securitatea socială este într-o situație disperată, iar cazarea cetătenilor aflați în condiții precare este o bătaie de cap încă nerezolvată, cheltuielile faraonice pe care tocmai le-am evocat sunt oare justificate? N-ar fi fost oare mai rezonabil ca, la un cost de două-trei ori mai mic, să se doteze instituțiile în chestiune cu mijloace care le-ar fi permis, pe de o parte, să se modernizeze, să evolueze, și înțind cont că rezervele Muzeului Omului se aflau abandonate pe o scară de serviciu; iar pe de altă parte, să seducă din nou vizitorii grăție unor campanii mediatici pre-

FRANÇOISE CHOAY, născută în 1925, este profesor de urbanism, artă și arhitectură la Universitatea din Paris I și VIII. Înainte de a profesa critica de artă, a urmat studii de filosofie. În anii '50, a colaborat la *L'Observateur*, *L'Œil* și la *Art de France*. În anii '60 s-a ocupat de ediția pariziană a *Art international*. A publicat *Urbanisme. Utopies et réalité* [Urbanism. Utopii și realitate] (Le Seuil, 1965), *Éspacements: essai sur l'évolution de l'espace urbain en France* [Spatializări: eseu despre evoluția spațiului urban în Franță] (Le Seuil, 1969), *L'Allégorie du patrimoine* [Alegoria patrimoniului] (Le Seuil, 1992), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* [Dicționar de urbanism și amenajarea teritoriului] (PUF, multiple ediții, în colaborare cu Pierre Merlin), *Pour une anthropologie de l'espace social* [Pentru o antropologie a spațiului social] (Le Seuil, 2006).

cum cea prin care Guy Cogeval redase viața Muzeului Monumentelor Franceze? La fel, ne putem gîndi că prețiosul Muzeu al Artelor și Tradițiilor Populare, părăsit de public din cauza izolării sale în Bois de Boulogne, ar fi atras mulțimiile dacă un sistem adecvat de deservire ar fi fost organizat. Pentru a evita orice acuză de rezistență la nou, se cuvine să chestionăm valorile emblematiche pe care noua instituție dorește să le încarneze, vocația sa de deschizătoare de drumuri și prestigiul internațional pe care-l va dobîndi de-aici Franța.

### Anacronism și confuzie

Marele proiect prezidențial<sup>7</sup> destinat, mai întîi, „artelor prime“ ale societăților lipsite de cultură scrisă, numite altădată „primitive“, proiect care a înglobat ulterior toate culturile noneuropene, a fost explicitat în discursul de inaugurare al lui Jacques Chirac, citat în exergă în catalogul muzeului. Să mergem, aşadar, la surse și să reținem pentru început trei declarații esențiale și solidare. Mai întîi, e vorba ca, „în ruptură față de o lungă istorie a disprețului, să li se ofere locul lor artelor și civilizațiilor care au fost pentru prea mult timp ignorate și necunoscute, să li se restituie toată demnitatea lor unor popoare prea adesea respinse, înjosite, chiar aneantizate prin aroganță, ignoranță, prostie și orbire“. Se cuvine, prin urmare, să refuzăm atât „etnocentrismul, această pretenție absurdă a Occidentului de a purta în sine destinul umanității...“, cît și „o anumită ierarhie a artelor“.

Aceste afirmații trebuie rezistute în contextul francez actual de autoflagelare pentru anumite episoade ale istoriei noastre naționale în general (a se vedea recenta și grotesca renegare a bătăliilor napoleoniene) și ale colonialismului în particular. Însă anacronismul pretenției franceze devine evident dacă ne gîndim că, de la începutul secolului al XX-lea și odată cu opera fondatoare a lui Frazer, tot efortul antropologiei culturale a vizat cunoașterea și recunoașterea civilizațiilor lipsite de cultură scrisă. În plus, descoperirea și recunoașterea alterității culturale au început în Europa odată cu prima Renaștere italiană, prin intermediul călătorilor erudiți și în special prin etnologii *avant la lettre* care au fost misionari ordinelor religioase. Pentru a ne convinge, e suficient să ne raportăm la lucrările lui Lévi-Strauss<sup>8</sup> sau la citatele minunate presărate în *La Géographie des humanistes* [Geografia umaniștilor] a lui François de Dainville.<sup>9</sup> Cît despre problema artei, societățile europene au fost fascinate, odată cu generalizarea călătoriilor transcontinentale, de producția societăților noneuropene: să ne amintim doar de favorurile de care se bucurau, în secolul al XVIII-lea, artele din Asia și din Oriental Mijlociu. De altfel, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea încoace, etnocentrismul conceptului de artă a devenit un loc comun al teoriei artei, unul din pionierii acestieia, Alois Rieg, denunțînd caracterul specios al ierarhizărilor, atât categoriale, cît și etnice. În schimb, nu putem nega că excluderea Europei constituie la muzeul Branly cea mai anacronică manifestare a unui etnocentrism rezumabil în două cuvinte: „noi și ceilalți“. Dar care ceilalți? Amalgamarea culturilor „prime“, tîntă inițială a muzeului, cu ansamblul culturilor noneuropene duce confuzia la maxim. La Branly, fraternizează de fapt culturi fără scriere și culturi literate, culturi nomade și culturi sedentare, culturi urbane și culturi rurale, culturi cu o istorie rece și altele cu o istorie caldă și, în același timp, culturi mai vechi decât a noastră, pe care n-am avut ocazia să le umiliu sau să le disprețuim (de pildă China), culturi din care ne-am hrănit și care pot fi simbolizate, într-un mic „cabinet de studiu“, printr-un astrolab medieval de la Tétuan, asociat unor manuscrise ebraice și unor pagini coranice din secolele al XIII-lea și al XIV-lea. Michael Kimmelman a rezumat situația în ziarul *New York Times*, ediția din 3 iunie: „Dacă Marx Brothers ar fi trebuit să conceapă un muzeu al culturilor noneuropene, ar fi propus galerile colecției permanente“. Mai rămîne un argument al lui Chirac: muzeul Branly este „o instituție culturală și științifică de tip nou, totodată muzeu, centru cultural, loc de cercetare<sup>10</sup> și de învățămînt“. Dar am văzut că, de la bun început, Muzeul Omului era – așa cum, la Paris, este muzeul Guimet, de exemplu, sau cum sunt, în lume, toate muzeele de antropologie și etnologie – asociat unui centru de cercetare și învățămînt, dotat cu o bibliotecă și o fototecă. Cît despre centrul cultural, înarmat cu echipamente audiovizuale, el propune imagini video, explorări și călătorii virtuale, sărbători, concerte și spectacole exotice, la fel de indispensabile rentabilității unui parc de atracții ca și restaurantele și buticul său, desprins de clădirea colecțiilor și punct de trecere obligatorie de după vizită.

### Instalația

Să trecem de la conținut la conținător. Declarația de intenție a arhitectului – cîștigător al concursului în 8 decembrie 1999 și însărcinat, de asemenea, în martie 2000, cu amenajarea muzeografică – deschide catalogul muzeului și merită să fie citată, cel puțin în parte. Intuitul săcăsorii să poate de simplu „Prezentă-absentă sau dematerializarea selectivă“, ea arată că „totul este dispus pentru a provoca nașterea emoției pe care o poartă obiectul prim [...] totodată pentru a-l proteja de lumină și pentru a capta raza rară de lumină solară indispensabilă instalării spiritualităților. Este un loc marcat de simbolurile pădurii și ale fluviului și de obșesiile morții și uitării [...]. Este un spațiu în care dialoghează spiritele ancestrale ale

oamenilor care, descoperind condiția umană, au inventat zei și credințe [...]. Construirea sa nu se poate face decât refuzând expresia contingentelor noastre occidentale actuale. Exit [sic] structurile, fluidele, tîmplările de față, scările de incendiu [...], tavanele false, proiectoarele, soclurile, vitrinele, textele ajutătoare. Dacă funcția lor, prin natura lucrurilor, trebuie să rămînă, fie ca ele să dispară din conștiința noastră, să se steargă în fața obiectelor sacre...“ Ceea ce rezultă din această galimatie, fiind confirmat și de experiența vizitatorului, este intenția – perfect etnocentrică, la rîndul său – de a face „exotic“, intenția unui exotism, în ocurență, totodată naiv și kitsch. În scopul de a-l introduce pe vizitator în inima fantasmei sale, arhitectul, conform unei tendințe foarte la „modă“, a împrumutat de la plasticieni (fără să păstreze proporțiile) genul „instalație“ și a desfășurat, disimulându-l, arsenalul cel mai sofisticat al tehnicii<sup>11</sup> pentru a asocia obiecte construite, forme nonidentificabile, într-un ansamblu fără referințe cunoscute.

Cu ajutorul panourilor de semnalizare, să ne îndreptăm însă spre colecțiile permanente. După traversarea grădinii, simbol al „pădurii sacre“ destinat să „sacralizeze parcursul vizitatorului“, acesta din urmă va trebui să urce o lungă și lată rampă „inițiatică“, presărată cu proiecții video și al cărei alb izbitor se va estompa în favoarea penumbrei în apropierea vastului platou în care, din semiobscuritate, apar, în sfîrșit, colecțiile. Aceste mărturii ale diferitelor civilizații se succedă apoi fără a fi separate, apartenența lor la cele patru continente respective fiind marcată, simplu, prin culoarea linoleumului care acoperă solul: derularea acestui bulevard de culturi este întreținută lateral de 20 de locuri retrase și înguste, numite „cutii“ sau, prin antifrază, „cabinete de studiu“, al căror mister visceral nu este accesibil decât pentru cinci-săse vizitatori odată, și care fac, în exterior, niște proeminente pictate în culorile continentelor sau culturilor respective.

Atmosfera sepulcrală a ansamblului, întărită de culoarea sumbră a zidurilor opace, este obținută în principal prin obținerea sistematică a peretilor de sticlă ai edificiului, fie prin intermediul unor serigrafii reprezentând, desigur, pădurea virgină, fie prin intermediul unor dispozitive autonome, grilaje metalice sau obloane de lemn mobile. În aceste semi-tenebre, în care muzicile locale își cîntă partitura în surdină, furtiva „raza de soare“ promisă de arhitect este înlocuită cu o iluminare în întregime artificială, care favorizează apariția teatrală a anumitor obiecte, conferindu-le celorlalte o prezență fantomatică prin umbrele lăsate și reflexele multiplicate de vitrine. Vom fi înțeles că arhitectul și scenografia lui sunt omniprezente, în ciuda și în detrimentul obiectelor, condamnate la mutism prin conjuncția umbrei cu o acumulare de obiecte ce sfidează imaginația inventarelor borgesiene: obiecte gigantice, mari, mici și minusculle, culturale, rituale sau cotidiene, instrumente de muzică și de tortură, arme și bagaje, măciuci și slipuri, ustensile de bucătărie și de toaletă, veșminte, bijuterii, amulete, țesături, coșuri împletite, ornamente din pene, jocuri, monede, obiecte preistorice, antice, medievale, moderne, contemporane, autentice sau fabricate special pentru piata europeană... Iar textele informative subțiri care sunt disponibile, în general ilizibile sau prost așezate, nu ușurează nici perceptia, nici identificarea acestor obiecte.

„Dar, pesimistule“, îmi veți spune, „uîți ghidul audio, proiecțiile video și mai ales bornele interactive sofisticate care constituie una din atracțiile muzeului.“ Iată-ne ajunși aici. În ce măsură aceste gadgeturi, auxiliare ale zappingului cultural, au legătură cu realitatea rugoasă a obiectelor, cu sensul și frumusețea lor? Chiar dacă martorii tuturor acestor comunități umane au fost convocați pentru a oferi plăcere sau pentru a ne informa în ceea ce privește diferențele sau sensul lor, în orice caz, condițiile unui dialog direct cu obiectele trebuiau să fie reunite: pe de o parte, minimul de spațiu și de calm (excluse de îngărmădeala și zgometul care domnesc pe marele bulevard branlyan) pe care îl cere efortul contemplației estetice sau cel al observației obiective; pe de altă parte, și mai ales, aprehensiunea directă a obiectelor de către corp, unic mediator legitim al experienței fizice a lumii naturale și culturale. Nu vreau să zic prin asta că piesele colecțiilor ar trebui să poată fi atinse; corpul nostru are și alte resurse, fie și numai starea de alertă, mișcarea și deplasarea. Una din problemele majore pe care planeta noastră mondializată le pune astăzi este tocmai ceea ce Günther Anders ar fi numit *perimarea corpului uman*.<sup>12</sup> Deciziile adoptate la Branly merg în direcția opusă, către virtual și dematerializare, care promovează de-diferențierea culturilor.

Să încheiem prin niște remarcă mai degrabă occidentale și funcționale. Cum pot fi justificate, printre altele: placerea caselor de bilete în exteriorul muzeului, ca în tîrgurile-expozitie, placere care livrează intemperiilor cozile de vizitatori proveniți de pe cheiul Senei; absența unei veritabile săli de primire; poziționarea garderobei la subsol; foarte costisitorul cilindru de pe sticlă arcuită ignifugă care, imitând o coloană de sprijin, închide înăuntrul său, pe totalitatea înălțimii sale, rezervele de obiecte muzicale, devenite indiscernabile din cauza reflexilor; succesiunea aleatorie de vitrine fixe, fără fond și disproportionate<sup>13</sup>, și ale căror conținuturi se catapultează; absența tavanelor false în volumele mari, care lasă să se vadă structura de otel; și, *last but not least*, calea de circulație unică prin care vizitatorul este obligat, odată ce a ajuns la capăt, să revină pe urmele sale și, deși e de-acum inițiat, să reparcurgă în sens invers cei 170 de metri ai rampei inițiatice? Inutil să mai insistăm asupra mediocrității finisărilor.

### **Instalația Branly în contextul său**

Pentru a înțelege modul în care ansamblul muzeului și serviciile sale au investit spațiul parizian, cea mai bună cale ar fi să urcăm pe terasa panoramică a muzeului, care oferă cea mai frumoasă vedere asupra Parisului *intră muros*: oraș ale căruia scări multiple articulează armonios, pe fiecare mal al rîului, țesuturi, monumente și grădini, oraș în culori atenuante, atât de bine assortate cerului de peste Île-de-France, oraș în totalitatea sa apropiabil prin vedere (sau prin mersul pe jos). Si iată că în mijlocul său se înfige un corp străin gigantic, un obiect la altă scară, indesignabil, și al căruia veșmînt maro-închis cu galben, brun, roșu-portocaliu și roșu-violet urlă a autonomie. Dar, spre deosebire de confrății săi cu dimensiuni mai modeste, instalația Branly interzice vizitatorilor să-i părăsească locul de expunere sau să se-aștepte ca, la fel ca vacile de plastic ce invadaseră recent spațiul public al capitalei, și aceasta să elibereze locul.<sup>14</sup>

Si totuși, agresarea spațiului parizian apare cu și mai multă brutalitate<sup>15</sup> în contextul imediat al imobilelor care tiviesc rue de l'Université și avenue de La Bourdonnais. În fața disprețului și insolenței unei compozitii ce nu se referă decât la bunul-plac narcisic al autorului său, aceste imobile, construite de-a lungul unui secol care a văzut stilurile succedindu-se, ar putea, împreună, totodată diferite și solidare, să fie luate ca emblemă a ceea ce a fost – înainte de era instalațiilor – vocația arhitectilor, iluștri sau necunoscuți: și anume, încercarea de a construi și arima, în continuitatea spațiului și timpului, identitatea în devenire a societăților omenești.

Nu pot să mă aplec asupra fiecărei piese agățate în complexul muzeal. Zidul de sticlă (200 m lungime, 12 m înălțime), rețetă utilizată deja la Fundația Cartier, permite ocolirea regulilor concursului, care cereau alinierea pe chei, și marcheză o ruptură cu spațiul public, cu atât mai brutală cu cât această suprafață transparentă este destinață afișajului. Zidul vegetal, nou și costisor omagiu la adresa modei, batjocorește la rîndul său tridimensionalitatea spațiilor de locuit. Ceea ce ne lipsește astăzi nu sunt noi simboluri de verdeță, ci niște grădini care, la toate scările, au jalonat în Paris dialectica mineralului și vegetalului.<sup>16</sup>

Este motivul pentru care putem, în schimb, să contăm pe talentul proiectantului său, Gilles Clément, pentru ca „pădurea sacră“ să se transforme în curînd într-o veritabilă grădină primitoare.

### **Cum am ajuns aici?**

Cauzele sunt numeroase. Mă voi limita la trei principale. Prima e, fără îndoială, evoluția statutului muzeelor în cadrul gestiunii culturii de către stat.<sup>17</sup> Muzeele de artă, altădată plăsite direct sub tutela Ministerului Educației Nationale, au fost conduse de niște conservatori formați în urma unor lungi studii și a unor concursuri dificile. Acești specialiști și-au pierdut între timp autonomia, fiind subordonati unor „administratori“ (a se citi: absolvenți ai unor școli de administrație), asistați de personalități ale finanțelor și ale afacerilor: noile legislații au transformat muzeele noastre naționale în „instituții cu caracter industrial și comercial“<sup>18</sup>, altfel spus, le-au pus în serviciul foarte rentabilei industriei culturale, al cărei alibi este azi cultura de masă.

Cazul Branly este paradigmatic. Proiectul a fost lansat în 1990, pornind de la sugestia și insistența unui comerciant de artă primitivă, cu o reputație cel puțin dubioasă, numit Jacques Kerchache.<sup>19</sup> În încercarea de a conferi Parisului un statut de lider pe piața artelor prime, Kerchache a înțeles trambulina pe care o reprezenta un muzeu specific pentru o marfă căreia, de la lansarea proiectului, îi cresc prețurile în timp ce atelierele sale nu încetează să se deschidă. Cât despre acei absolvenți de școli de administrație, mă voi mulțumi să-i citez pe cei mai importanți, în ordinea intrării în scenă: Jacques Friedmann<sup>20</sup>, inspector al Finanțelor, președinte al comisiei însărcinate cu reorganizarea colecțiilor naționale în domeniul artelor primitive (1996), președinte al misiunii de prefigurare a Muzeului Omului, al Artelor și Civilizațiilor (1997, reînvestit în 2004), președinte al consiliului de orientare al instituției publice a muzeului Branly, membru al juriului concursului de arhitectură pentru muzeu (1999), președinte de onoare al același muzeu (2005); Stéphane Martin, provenit de la Curtea de Conturi, numit vicepreședinte al proiectului muzeologic (1997), apoi președinte-director general al instituției publice (1998), președinte al juriului concursului de arhitectură (1999), reales în 2005 în funcțiile sale de director general; Pierre Hanotaux, inspector al Finanțelor, numit în 1998 director general delegat; fără să-l mai punem la socoteală pe Louis Schweitzer, inspector al Finanțelor și, printre altele, fost director general la Renault, numit președinte al Asociației prietenilor stabilimentului din Quai Branly.

Cea de-a doua cauză, înscrisă în lungă durată a mentalităților etnice, ține de carenta societății franceze în domeniul culturii plastice în general și al arhitecturii în special. Ceea ce la noi se numește *cultură* e esențialmente literar. Mariile lucrări ale lui Mitterand sunt o ilustrare tristă a acestui fapt. Să ne amintim, în trecere, că în Franța, spre deosebire de țările vecine, istoria artei nu este predată nici la școala primară, nici în cea secundară. În materie de arhitectură, cetățeanul de rînd, administratorii, la fel ca și aleșii lor, pe umerii căror statul lasă de-acum tot mai mult întreținerea

patrimoniului său, împărtășesc aceeași incultură și sunt la fel de expuși riscului de a cădea în toate capcanele întinse de media.

Cea de-a treia cauză, și ea foarte veche<sup>21</sup>, dar accentuată în ultimii douăzeci de ani sub presiunea patronilor de presă, ține de lipsa de critică profesională, ale cărei cuvinte-cheie au devenit „conformism și favoritism”. (Sectiunea franceză a Sindicatului Internațional al Criticilor de Artă tocmai s-a sesizat.) De aceea se cuvine să salutăm aici acei puțini jurnaliști – vigilenți și curajoși – ale căror voci, de la debutul aventurii, n-au intonat niciodată imnul francez în cîstea muzeului Branly: în special Anne-Marie Roméro (*Le Figaro*), Vincent Noce (*Libération*), Jean Belot (*Télérama*).

De un alt fel de critică, nonprofesională, ține o carte cu titlul angajat, *Le Scandale des arts premiers. La véritable histoire du musée du Quai Branly* [Scandalul artelor prime. Adevărata poveste a muzeului din Quai Branly]<sup>22</sup>, publicată pentru deschiderea muzeului de către Bernard Dupaigne, director al Laboratorului de etnologie de la Muzeul Omuului din 1991 pînă în 1998. Conducătorul de un resentiment just și fără îndoială presat de timp, autorul n-a reușit să evite unele repetiții, digresiuni și cîteva reglări de conturi care îngreunează sau slabesc expunerea sa; în plus, e aproape mut în ceea ce privește clădirea însăși. În schimb, el își susține întregul demers printr-o cronologie și o informație fără lipsuri, cu surse mereu precise și cu referințe bibliografice prețioase.<sup>23</sup> Bernard Dupaigne oferă căitorului curios detaliile multiplelor scandaluri financiare legate de noua instituție și – mai comic – o culegere de inepții scrise pe marginea acesteia din urmă de un anumit număr de personalități ale presei, ale universității și chiar ale corpului de conservatori ai muzeului, ale căror nume nu am să le divulgu din prea multă caritate.

Pe scurt, ce mai brambureală economică, „urbanistică” și culturală, acest Disneyland al exotismului! Dar oare n-ar trebui, dată fiind punerea sa pe linie moartă ce nu va întîrzi, să reflectăm de pe-acum la mijloacele pedagogice care le vor permite administratorilor noștri, arhitecților și francezilor în general să dezînvețe etnocentrismul, să se inițieze în virtuțile întreținerii, precum și în valorile contextualității și să mediteze adagiu „small is beautiful”?

Traducere de Alex. Cîstelecan

#### Note:

1. „Entretien et restauration des cathédrales de France”, în *Revue de l’architecture et des travaux publics*, X, 1851.
2. În original, autoarea mizează astfel pe sensul figurat, cît și pe cel propriu al expresiei „laisser tomber”: a lăsa baltă sau, literalmente, a lăsa să cadă. (N. tr.)
3. Fără să punem la socoteală terenul apartînînd statului și atribuit în mod gratuit prin derogare.
4. A fost destinat, prin decret, unui „centru internațional al istoriei imigratiei”, ce trebuia să se deschidă în 2007.
5. Rezultate în special din colecții regale, elementele lor, reunite începînd cu secolul al XVI-lea de către călători și savanți, au fost îmbogățite odată cu trecerea timpului.
6. Lucrările care nu aveau un caracter etnografic au fost trimise la Chaillot, din lipsă de spațiu.
7. De altfel sustinut de către stînga, în special de către Jospin, Lang, Allègre...
8. A se vedea, de pildă, *L’Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1958.
9. Paris, Beauchesne, 1940. În literatura recentă, cf. J. H. Elliott, *Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America 1492–1830*, Yale University Press, 2006.
10. Montée en exploit, inventarierea celor 300.000 de obiecte din colecții reprezenta condiția de neocolit a unei cercetări contemporane. În schimb, putin conta dacă obiectele rămîneau în locurile lor de origine sau erau stocate într-un hangar industrial care oferea toate condițiile de control hidrometric și termic.
11. De exemplu, structura metalică aleatoare care susține clădirea colecțiilor nu conține nicio grindă standardizată.
12. Die Antiquierheit des Menschen, 1956. Traducere franceză *L’Obsolescence de l’homme*, Paris, L’Encyclopédie des nuisances, 2002.
13. A se vedea, de exemplu, obiectele dogon de 30 cm într-o vitrină de 1,80 m înălțime, asezată pe un soclu de 1 m.
14. La o scară mai mică, ne putem întreba și cum se va elibera curtea Palatului Regal de costisoarele coloane ale lui Buren, ale căror erori tehnice de concepție au necesitat transformări nu mai puțin costisoare.
15. A se vedea agresarea fațadei din spate, dinspre Sena, a clădirii de la numărul 9 avenue de La Bourdonnais, de către pasarelele-tentacule ale fiarei exotice.
16. A se vedea, cu titlu de contraexemplu, modesta, încîntătoarea și foarte puțin costisoarea grădinită a lui Frank Rudkin de la Palatul Regal.
17. Gestione a cărei necesară contestare ar avea nevoie de o argumentare pe care nu o pot dezvolta aici. Cf. de exemplu Marc Fumaroli, *L’Etat culturel, essai sur une religion moderne*, Paris, De Fallois, 1991; Michel Schneider, *La Comédie de la culture*, Paris, Seuil, 1993.

18. Conform termenilor decretului din 14 noiembrie 1990. Vocatie economică reafirmată de legea privind muzeele Franței pentru 2002–2005, votată la 20 decembrie 2001, promulgată la 4 ianuarie 2002, și în legătură cu care se poate consulta analiza remarcabilă a lui Daniel de Coppet, *La Marche à la privatisation – L'exemple de la loi sur les musées*, disponibilă pe internet: [www.patrimoine-resistance.org](http://www.patrimoine-resistance.org)

19. Lui î se datorează și deschiderea pavilionului „Sessions” la Luvru, ca parte a muzeului Branly. Kerchache a murit în 2001, iar sala de lectură de pe cheiul Branly î este dedicată.

20. Printre altele, fost președinte-director general al Companiei Generale Maritime, al Companiei pariziene de Încălzire Urbană, al Air France, al UAP, al AXA...

21. A se vedea analizele lui Hippolyte Taine din *Notes sur l’Angleterre*, 1872.

22. Paris, Mille et une nuits, 2006.

23. Pe lîngă o bibliografie puțin eterodictă, dar stimulantă, cf. cîteva articole remarcabile, citate cu pertinentă în interiorul textului și semnate în principal de Louis Dumont, Georges Dupré, André Langaney...

## Voi oasa afișare a ordinii naturale

Alexandru Bălășescu

O conversație cu Dragoș Olea de la agenția ADD mi-a redeschis interesul pentru Muzeul de Istorie Naturală „Grigore Antipa“ din București. Dragoș a fost cel care mi-a atras atenția asupra supraviețuirii dioramelor, acel sistem de prezentare a exponatelor, cumva uitat, care mă fascina în vizitele mele din copilărie la racla naturalizării istoriei... Am simțit nevoie să-o cercetez din nou, cu o privire proaspătă. Reconstrucția acestei vizite și relația ei cu forme de expunere etice și estetice similare din spațiile publice ale Bucureștiului au dat ceea ce urmează.



Bilet de adult



Bilet de copil



Spirala-cochilie



Spirala evoluției

Accesul este vegheat, natural, de simbolul întelepciunii.

Dacă ești copil, și deci crutat de sobrietatea lumii adulților, ai dreptul la un bilet mai colorat. De altfel, dacă vîi două zile la rînd, iar cineva din personalul de la intrare te recunoaște, va insista că beneficiezi de privilegiile unui copil în ce privește consumul moștenirii și al ordinii naturale...

Orice cultură e un sistem de categorii care creează o ordine obiectuală (presupusă și impusă ca obiectivă) ce plasează oamenii, spațiile, timpul într-o rețea de raporturi nechestionate. Muzeele sunt paznici de bază ai acestei ordini, una extinsă asupra domeniului „naturii“, care dobîndește o istorie ordonată și progresivă. A se remarcă deosebirea dintre natură și sălbăticie, pe primul loc venind sălbăticia ordonată cultural.

Evident, omul (mascul) este piscul acestei spirale, rezultatul ei final și telul acesteia.



Sens unic



Familia de gorile



Familia scheletelor de gorile



Vitrină pe Calea Victoriei



Vitrină cu capete la „Antipa“

Pentru a ajunge aici, trebuie următoarele.

Directia corecta ne va purta spre intelegerea ordinii heteronormative naturalizate a societatii, familia monogamă suburbană... Doar e ceva ce se poate vedea și la gorile...

Ordinea este prezervată în moarte, osificată pentru eternitate într-o negare încăpăținată a entropiei.

În vreme ce eticul îmbracă forma estetică naturalistă de mai sus, mai jos, pe Calea Victoriei, eticul e drapat de estetic.

Potrivit unei supraveghetoare de la Muzeul „Antipa“, diorama este o formă de expunere inventată de însuși Grigore Antipa, adoptată pretutindeni în lume și însușită prin efracție de un oarecare muzeu scandinav (necunoscut) prin „șmecheria capitalistă“ a patentării. Justă observație... În tot cazul, expunerea în bună rînduială a variațiilor umane sub forma fixată a unor fenotipuri care rasielizează lumea și tăgăduiesc dinamica este simultan recuperată și subminată de antropomorfologia variabilă supusă canoanelor modei.



Vitrină Optica

Trupul retransformat în marfă în relație cu obiectele de consum creează noi tipologii ale reordonării estetice a corpului social. Pentru a te asorta cu accesoriile din dotare, merită să treci pe sub bisturiul unui chirurg plastic.



Vitrină cu șefi de trib

Podoabe și unelte împreună creează corpul șefului tribal, cel mai aproape de natură.



Vitrină cu tenis

Nu numai forma ustensilelor ori valoarea lor, ci și abilitatea de a ţi le apropiu, capacitatea de a le folosi cu ușurință, cu „naturalețe”, creează distincția socială.



Vitrină la Paris

Distinctia apare ca naturală și neîndoelnică, indistinctă față de „ordinea naturală a lucrurilor” pe care capitalismul mărfui o propune prin vitrinele dioramide ale virtuții industrioase ce educă ochiul. Spirala „evoluției naturale” se întâlnește cu societatea postindustrială în vitrinele buticurilor de modă, legitimând și consolidând darwinismul social ca singura economie politică a lumii noastre, sanctificând astfel spirala inegalităților sociale.

Dosarul *bildung* este contribuția revistei *IDEA artă + societate* la dezbaterea orientată de laitmotivul „Ce-i de făcut?”, propus în cadrul proiectului *documenta 12 magazines*. Revista *IDEA artă + societate* a fost invitată să participe la *documenta 12 magazines*, un proiect editorial ce alătură, în întreaga lume, peste 70 de periodice, tipărite și on-line, precum și alte medii de comunicare ([www.documenta.de](http://www.documenta.de)).

The dossier *bildung* is published as *IDEA arts + society*'s contribution to the "What is to be done?" leitmotiv proposed for discussion by the *documenta 12 magazines* project. *IDEA arts + society* has been invited to participate in *documenta 12 magazines*, a collective editorial project linking worldwide over 70 print and on-line periodicals, as well as other media ([www.documenta.de](http://www.documenta.de)).

|||||



**Oliver Ressler, Dario Azzellini**  
Carlos Lanz, President of Alcasa, and Rowan Jiménez, Covimpa Cooperative, image from the installation version of 5 Factories which opened the MATRIX cycle Now-Time Venezuela: Media Along the Path of the Bolivarian Process at the Berkeley Art Museum (USA), organized by Chris Gilbert, 26 March – 28 May 2006.

## **Unu-do, tranzitie**

ONE-TWO, TRANSITION

Oliver Ressler, Dario Azzellini – Ovidiu Tichindeleanu

OLIVER RESSLER, născut în 1970 la Knittelfeld, Austria, trăiește și lucrează la Viena, realizând proiecte pe diferite teme socio-politice. Începînd cu 1994, este preocupat să dezvolte expoziții, proiecte în spațiul public și lucrări video pe teme precise, cum ar fi probleme legate de racism, migrație, inginerie genetică, economie, forme de rezistență și alternative sociale. Multe din lucrările lui Ressler sînt produse în colaborare: proiectul în desfășurare *Boom!*, cu artiștul din Statele Unite David Thorne, filmele *Venezuela from Below* [Venezuela văzută de jos] și *5 Factories – Worker Control in Venezuela* [5 fabrici – controlul muncitoresc în Venezuela], cu analistul politic Dario Azzellini, și numeroase proiecte despre rasism și migrație, cu artiștul Martin Krenn. [www.ressler.at](http://www.ressler.at)

DARIO AZZELLINI, născut în 1967, investigător social, autor și traducător. Lucrează ca autor independent pentru media scrisă, radio și TV. Membru al consiliului și colaborator al fundației Bildungswerk Berlin der Heinrich-Böll-Stiftung. Colaborator al Centrului de Cercetare și Documentare Chile și America Latină (FDCL). Colaborator al Centrului de Cercetare a Imigratiei (FFM) și al Comisiei Latino-Americană a fundației Umverteilen. În prezent este doctorand în științe politice cu Joachim Hirsch la Universitatea „Goethe“ din Frankfurt/Main și John Holloway în Puebla (Mexico). [www.azzellini.net](http://www.azzellini.net)

OVIDIU TICHINDELEANU este doctorand în filosofie în programul PIC al SUNY Binghamton, cu o teză despre mediile moderne ale sunetului și arheologia cunoașterii la 1900.

OLIVER RESSLER, born in Knittelfeld, Austria, in 1970, lives and works in Vienna. He is doing projects on various socio-political themes. Since 1994 he has been concerned with theme specific exhibitions, projects in public space, and videos on issues of racism, migration, genetic engineering, economics, forms of resistance and social alternatives. Many of Ressler's works are produced as collaborations: the ongoing project *Boom!* with the US-artist David Thorne, the films *Venezuela from Below* and *5 Factories – Worker Control in Venezuela* with the political analyst Dario Azzellini, and numerous of projects on racism and migration with artist Martin Krenn. [www.ressler.at](http://www.ressler.at)

DARIO AZZELLINI, born in 1967, social investigator, author and translator. Working as free lance author for print media, radio and TV. Member of the council and collaborator of the foundation Bildungswerk Berlin der Heinrich-Böll-Stiftung. Collaborator of the Research and Documentation Centre Chile and Latin America (FDCL). Collaborator of the Migration Research Centre (FFM) and of the Latin America Commission of the foundation Umverteilen. Currently pursuing doctoral studies in political sciences with Joachim Hirsch at the Goethe University in Frankfurt (Main) and John Holloway in Puebla (Mexico). [www.azzellini.net](http://www.azzellini.net)

OVIDIU TICHINDELEANU is pursuing his doctoral studies in philosophy in the PIC program of SUNY Binghamton with a thesis on the modern media of sound and the archeology of knowledge at 1900.

## Unu-doi, tranzitie

Ovidiu Tichindeleanu

La 27 februarie 1989, după năpraznicele revolte [numite] Caracazo, Venezuela a intrat într-o tranzitie al cărei sens a căpătat contur abia zece ani mai târziu, după elaborarea Constituției boliviarene de către proaspăt aleasa Adunare Constituantă și ratificarea sa prin referendum popular. Justiție, suveranitate populară, solidaritate, descentralizare și autonomie sînt cîteva din concepte-cheie ce caracterizează această transformare masivă, pe care discursul oficial o prezintă ca fiind trecerea către socialismul secolului 21, o democrație participativă și jucînd rolul principal, o soluție alternativă reală față de capitalismul global și neoliberalism.

În Europa de Est, sensul dominant al tranzitiei care a început de asemenea în 1989 a fost clarificat în sferă publică încă din primele momente ca trece-re „de la comunism la capitalism”, un parcurs dificil peste un abis, un traject ce trebuie administrat cu grijă de tehnocrați, experți, consultanți occidentali și elite culturale locale. Tranzitia a constat în asimilarea formală și materială a națiunilor, societăților și instituțiilor Europei de Est, capitol după capitol, în structurile militare, economice și politice occidentale (NATO, OMC, UE).

În România, nou-adoptata Constituție postsocialistă, rezultat al muncii unui comitet de experti, a fost rapid ratificată prin referendum popular deja în 1991,

iar apoi modificată în 2003, întărind statul național, pluralismul politic și proprietatea privată ca valori fundamentale ale societății în reorganizare.

În ambele regiuni, forțele initiale ce au mobilizat aceste transformări au fost masele, atât în *barrios*-urile venezuelane, cât și în complexele industriale urbane est-europene. Nici burghezia, nici intelectualii disidenți, ci cei lipsiți de privilegii: muncitorii, studenții, șomerii, țărani, casnici, tinerii, bătrâni, oamenii de culoare, indigenii, gays etc. Dacă muncitorii români se bucurau de o anumită protecție și stabilitate garantată de statul centralizat, cei mai mulți venezueleni, pe lîngă multiplele forme de represiune cu care se confruntau, fuseseră forța și liciteze forță de muncă în economia informală, fiind lipsiți de orice venit stabil și securitate. În ambele regiuni, necesitatea unei tranzitii radicale a fost înțeleasă datorită „moștenirii dezastrosoase” lăsată prezentului de către structurile de putere ce guvernaseră cu o mînă tot mai grea populația locală, vreme de jumătate de secol. În Europa de Est, „comunismul totalitar” a fost indicat ca sursă a tuturor retelelor. În Venezuela, una dintre cele mai bogate în resurse țări din lume, oligarhiile locale și capitalismul global au fost găsite vinovate pentru sărăcirea a mai mult de 80% din populație. Din catastrofa prezentului, viitorul se arăta însă plin de promisiuni în ambele orizonturi.

În Europa de Est, simbolurile blestemate ale „comunismului” – pericolul din interior –, imediat apărute, au contribuit la controlul acestor speranțe, reducînd sensul „economiei” la versiuni ierarhice de fundamentalism al pieței și impunînd noul sens al „normalității”, ca necesitate a colonizării și disciplinării societății locale. În timp, participarea maselor la cultura politică și la politicele culturii s-a diminuat constant, fiind înlăcută cu politicele exclusiviste ale unei societăți organizate în comunități confidențiale conduse de elite. Capitalismul global a fost asociat imperativ și autoritar cu democrația și piața liberă, iar dezvoltarea a luat un sens strict eurocentric. Disidenți anticomuniști emi-

### ONE-TWO, TRANSITION

Ovidiu Tichindeleanu

On 27 February 1989, after the Caracazo riots, Venezuela entered in a transition whose meaning took a definite shape only ten years later, when the Bolivarian Constitution has been created by the newly elected Constitutional Assembly and ratified through popular referendum. Justice, popular sovereignty, solidarity, decentralization and autonomy are some of the key concepts characterizing this massive transformation, said now in the official discourse to lead towards the socialism of the twenty-first century, a participatory and protagonistic democracy, a real alternative to global capitalism and neoliberalism.

In Eastern Europe, the dominant sense of the transition that also began in 1989 has been from the first moments clarified in the public sphere as the passage “from communism to capitalism”, a complicated course over an abyss that had to be carefully managed by technocrats, experts, Western consultants, and local cultural elites. The transition consisted in chapter after chapter of formal and material assimilation of the Eastern nations, societies and institutions into Western military, economic and political structures (NATO, WTO, European Union). In Romania, the newly adopted post-socialist constitution, result of the work of a committee of experts, was quickly ratified through popular referendum already in 1991, and then modified in 2003, accenting national state, political pluralism, and private property as fundamental values reorganizing society.

In both regions, the initial driving forces of these transformations, from the barrios in Venezuela to the disempowered people of the Eastern European urban industrial complexes, have been the masses: neither the bourgeoisie nor the dissident intellectuals, but the disenfranchised – workers, jobless, peasants, housewives, youth, students, elderly, black, indigenous, gays.

If the Romanian workers were enjoying a certain protection and stability ensured by the centralized state, most of the Venezuelans, in addition to the multiple forms of repression faced, had to bid their labor force in the informal economy, without any stable income and security. For both regions, the necessity of a radical transition was understood due to the “disastrous heritage” left to the present by the power structures that ruled with an increasingly stronger hand over the local people for half a century. In Eastern Europe, one pointed to “totalitarian communism” as the source of social evils. In Venezuela, one of the resource-richest countries in the world, local oligarchies and global capitalism were found guilty for the impoverishment of more than 80% of its population. From the demise of the present, the future looked however full of promise everywhere.

In Eastern Europe, the rapidly surfaced accursed symbols of “communism”, the danger from within, helped controlling these hopes, restricting the sense of “economy” to hierarchic versions of market fundamentalism, and imposing the new sense of “normalcy” as the necessity of colonization and disciplination of the local society. In the process, the mass participation to both political culture and cultural politics diminished constantly, being replaced with the exclusivist policies of a society organized in confidential communities run by elites.

nenți au devenit cozile locale ale fericitului dulău imperial global. Tranzită a fost concepută ca sfîrșit al unei epoci blestamate, iar procesul tranzitiei către capitalism a luat și el sfîrșit, în discursul oficial, odată cu integrarea României în Uniunea Europeană în 2007 – un capitol singular dintr-o lungă, lungă serie de „sfîrșituri” și integrări. Pe măsura închiderii fiecărui capitol, sensul tranzitiei s-a îngustat treptat: nu poate fi decît o unică tranzitie. În același timp, sferele culturale și politice locale au devenit din ce în ce mai intolerante și neînțeleptoare, soluri fertile pentru germinarea rasismului și sexismului. Concomitent, forța de muncă est-europeană, tot mai externalizată, a pierdut treptat vizibilitatea și oportunitățile de a lăua cuvîntul.

În Venezuela, două spectre amenințătoare, atât capitalismul global, cât și socialismul de stat, au provocat căutarea unei noi culturi politice inclusiviste, deschizînd societatea în interior, către grupurile sale cele mai marginalizate. Sensul practic al tranzitiei nu a fost definit atât de repede ca în Europa de Est, rămînînd în mod fundamental o categorie deschisă, iar „viitorul alternativ” a luat formă doar în proces, prin implicarea efectivă a muncitorilor și a consiliilor locale în procesul de reorganizare. Spre exemplu, dacă în jurul anului 2002 ideea naționalizării era des vehiculată, în prezent autogestionarea muncitorilor și descentralizarea sînt principalele concepte operative – însă în niciun caz finale. A devenit clar faptul că economiile centralizate nu sînt nici fezabile și nici de dorit ca sisteme alternative capitalismului în nou mileniu, aşa cum și conceptul esențialist de clasă și-a pierdut relevanța. Gradual, a luat contur un sens largit și în același timp mai modest al muncii și economiei, bazat pe dorința de a democratiza sfera economică însăși și de a concepe economia ca unul dintre domeniile ce contribuie la dezvoltarea comunitară de ansamblu. Sub acest concept largit, chiar dacă mai mult de o treime din buget a fost investită în servicii sociale, Venezuela a înregistrat cea mai mare creștere economică din lume după China, din 2004 și pînă în actualul semestrul al anului 2007. În acest context al producției sociale, nu doar economice, deschisă la posibilități ale sensului, însă ireductibilă la semnificații, gîndirea critică și practica artistică au căpătat un rol vital în lărgirea spectrului posibilităților.

Documentarul *5 fabrici – controlul muncitoresc în Venezuela* este cel de-al doilea film pe tema schimbărilor politice și sociale din Venezuela realizat de Dario Azzellini și Oliver Ressler, după *Venezuela văzută de jos* (2004). Aici, Azzellini și Ressler aduc muncitorii la discurs, abordînd schimbările ce afectează producția și creșterea în sectorul industrial. Versiunea în engleză a documentarului a fost lansată în 2006 ca instalatie cu șase proiecții video în seria MATRIX *Timpul prezent Venezuela: media în procesul bolivarian*, la Muzeul de Artă din Berkeley, organizată de Chris Gilbert.

Proiectul de față, din necesitate în afara spațiului galeriei, este o intervenție în opera de artă însăși, ce e fractionată și modificată local ca un corp în devenire al unui mod transformațional de cunoaștere și experiență subiectivă. Documentarul nu e reprezentat în revistă ca o formă de artă bancară, ce acumulează esență, ci se oferă unui nou proces narativ, deschizînd conceptul fundamental al istoriei est-europene post-1989, tranzită, unei multiplicări a sensului și practicii ce se opun cantonării în semnificații date. Înțîi ajung sacii de cacao, iar apoi e procesat lichiorul. Sigur că tot ce e solid se lichefiază, însă rămășitele se adună noian.

Global capitalism has been imperatively and authoritatively associated with democracy and the free market, and development has taken on a strictly Eurocentric sense. Prominent anticommunist dissidents have become the local tails of the happy global imperial dog. The transition was understood as the closure of a doomed time, and the process of transition towards capitalism ended itself in the official discourse with the integration of Romania into the European Union in 2007 – itself a singular chapter from a long, long series of “endings” and integrations. With every closure, the sense of transition has narrowed down: there can be only one transition. In the same time, the local cultural and political spheres have increasingly become less tolerant and understandable, fertile soils fostering racism and sexism. And in the meantime, the increasingly externalized Eastern European labor force has lost more and more visibility and opportunity to speak out.

In Venezuela, the looming external specters of both global capitalism and state socialism have given birth to the quest for a new inclusivist political culture, opening society inwardly, towards its most marginalized groups.

The practical meaning of transition has not been defined as quickly as in Eastern Europe, remaining as essentially open category, and the “alternative future” took a definite shape only in the process, through the actual involvement of workers and local councils in the process of reorganization. If around 2002 the idea of nationalization was very much in the air, today workers’ self-management and decentralization are the dominant operative concepts, but by no means final. It became clear that centralized economies are neither feasible nor desirable as alternative systems to capitalism in the new millennium, and nor is an essentialist concept of class. Gradually, an extended and in the same time more modest sense of labor and economy has taken shape, based on the desire to democratize the economic sphere itself and to conceive economy as a domain contributing to the larger community development. Even if more than a third of the state budget has been invested in social services, Venezuela had the world’s biggest growth after China from 2004 to the present semester of 2007. In this context of social production, and not only economical production, opened to the possibility of sense but unrestricted to significations, critical thought and artistic practice have a vital role in broadening the spectrum of possibilities.

The documentary *5 Factories – Worker Control in Venezuela* realized by Dario Azzellini and Oliver Ressler is their second film focused on the political and social change in Venezuela, after *Venezuela from Below* (2004). Here, Azzellini and Ressler bring the workers to discourse, taking on the changes affecting production and growth in the industrial sector. The English version of the documentary opened in 2006 as an installation version with six video projections in the MATRIX cycle *Now-Time Venezuela: Media Along the Path of the Bolivarian Process* at the Berkeley Art Museum (USA), organized by Chris Gilbert.

The present project, by necessity outside the space of gallery, is an intervention into the work of art itself, cutting and modifying it locally as a becoming body of transformational knowledge and subjective experience. The documentary is not represented in the journal, e.g. as a form of banking art, recording the essence, but lends itself to a new story making process, opening the fundamental concept of the post-1989 East-European history, the transition, to a multiplicity of sense and practice opposing its enclosure in given significies. First the cocoa bags arrive, and then the cocoa liquor is processed. Sure the solid melts, but the remainders grow taller.



Întrebată că în Telares del Táchira nu lucrau  
doar muncitori, ci și administrație și oameni de afaceri.

Am început la Telares del Táchira în 1995,  
acolo am fost pînă cînd s-a închis compania.



Sincerăcărându-lă pentru aceste cinci ani.  
Sincerăcărându-lă pentru aceste cinci ani.

Nu pot să mă plîng, fiindcă eu am lucrat în acei cinci ani.



It went well toward what the decisions that  
one made or the ideas that one could give

Mie mi-a fost bine, însă deciziile pe care le puteai lua  
sau ideile pe care le puteai oferi



were not taken into account.

nu erau luate în seamă.



Only what the boss said.

Doar ceea ce spunea șeful.



Carolina Chacón  
Administrator

And they would have closed meetings from which  
no information ever came out to the worker,

[Carolina Chacón, de la administrație]  
Aveau ședințe închise, din care nu ajungea nicio informație la muncitor.



employee or laborer.

angajat sau lucrător.



We simply had to limit ourselves to a few roles.

Noi trebuia să ne limităm la cîteva roluri.



Eight to twelve administrative, for example, then  
go home and we could never give any ideas.

De la opt la amiază și de la două la șase, de exemplu,  
apoii du-te acasă, nu aveam niciodată ocazia de a oferi idei.



When the company was born—I basically was born  
in this company because my mother worked

Cînd s-a închis compania  
—practic m-am născut în această întreprindere, fiindcă mama mea a lucrat



here since 1976—it was very unfortunate  
for us because our whole life was here

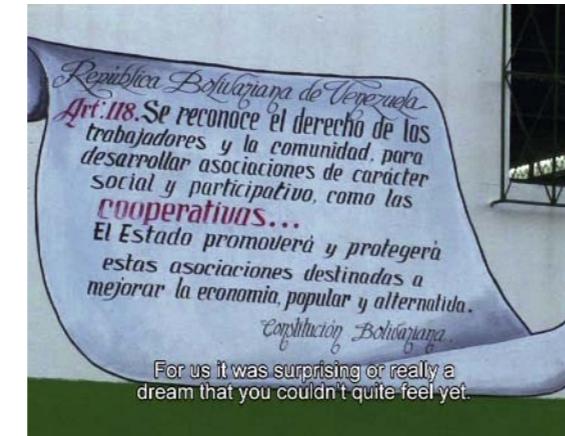
aici din 1976 — a fost dezastruos pentru noi,  
fiindcă întreaga noastră viață era aici.



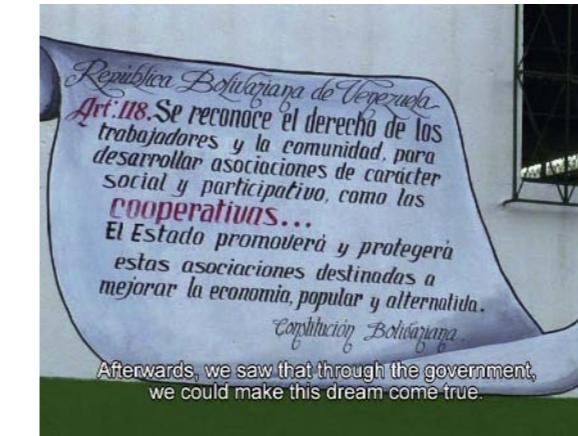
în Telares del Táchira.



Într-o zi, a apărut ideea de a porni o cooperativă.



Pentru noi era surprinzător sau chiar un vis pe care nu îl puteai concepe încă.



După aceea, am văzut că visul poate fi transformat în realitate, cu ajutorul guvernării.



Dimensiunea socială e foarte importantă în cooperativism.



Asta e ceea ce ne-a interesat cel mai mult, mai ales pe mine.



Am fost muncitor aici încă de când compania era capitalistă.



A fost închisă opt ani.



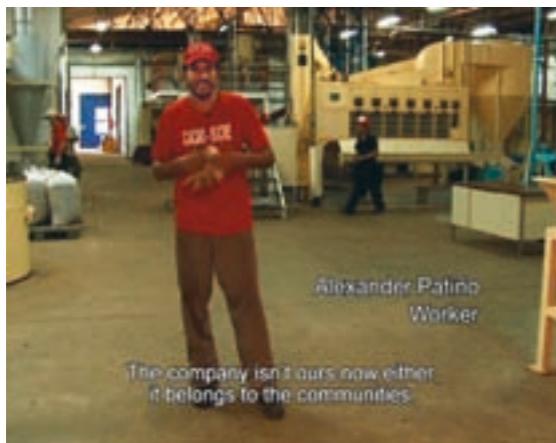
Pe baza Constituției noastre și a proiectului revoluționar, împreună cu



guvernarea, am preluat compania în coadministrare.



Acum suntem o cooperativă.





De cînd a venit Columb, istoria a fost scrisă de către cei care ne-au luat  
pămînturile, gîndurile noastre.



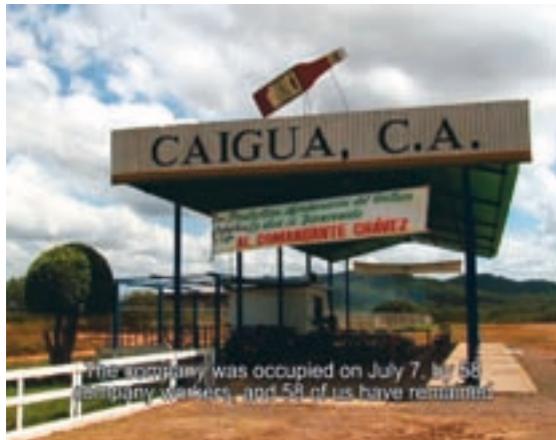
Acum avem ocazia, pe baza Constituției noastre,



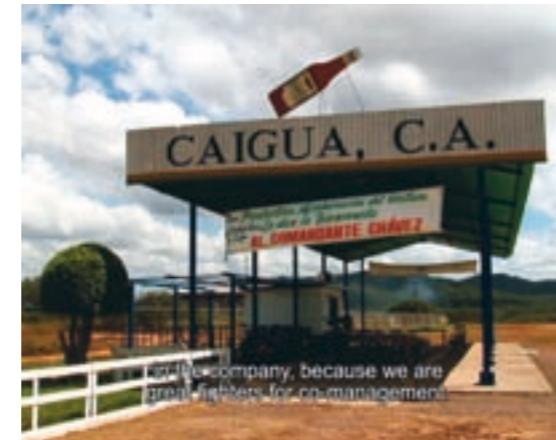
să ne scriem singuri propria noastră istorie.



Noi suntem protagonistii, noi o scriem.



Compania a fost ocupată pe 7 iulie de 58 de muncitori și 58 am rămas



în companie, fiindcă luptăm pentru coadministreare.



Am menținut ocupația vreme de trei luni.



[Carmen Ortiz, operator de mașină]  
Am stat uniti, uniti ca muncitori.



Aici am dormit, aici am mîncat, aici... chiar cu copiii noștri.



Cînd nu am fost plătiți, noi, ca angajați, ne-am unit și am ocupat compania



și pe săptă iulie, la opt dimineață, nu am permis



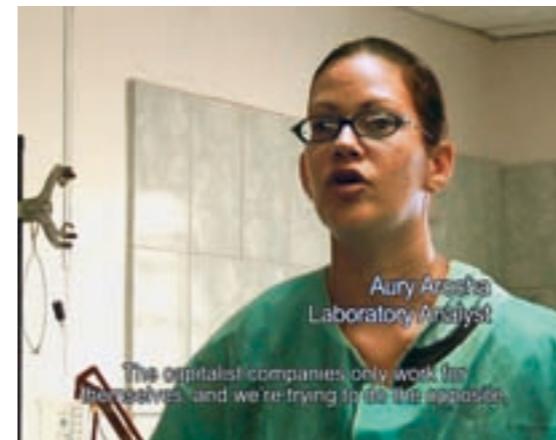
boardului administrației să intre în companie.



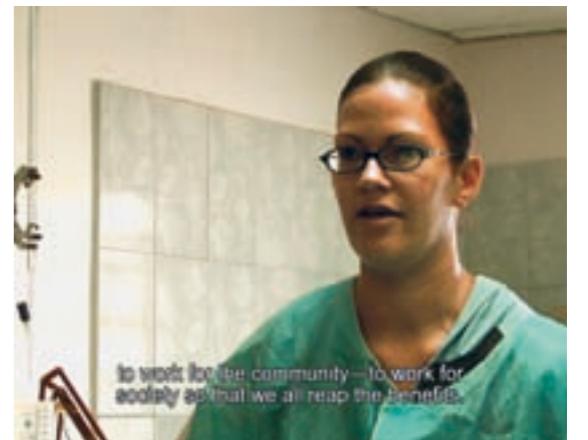
Și pînă astăzi nu au putut să intre și nici nu vor intra,



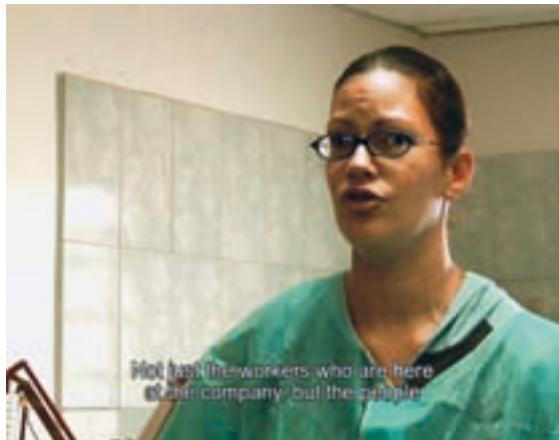
fiindcă suntem aici, muncitorii revoluționari.



[Aury Arocha, laborant]  
Companiile capitaliste lucrează doar pentru ele, iar noi încercăm contrarul,



să lucrăm pentru comunitate  
– să lucrăm pentru societate, pentru ca toți să se bucur de beneficii.



Nu doar muncitorii de aici din companie, ci și poporul



de afară sau din jurul nostru, populația.



Luăm deciziile în adunări.



Toate tipurile de decizii sunt luate în adunări.



Există însă un procentaj, 50% plus unu, fiindcă suntem uniti



decidem cu toții și opinia fiecărui contează.



Cred că asta e foarte important.



Modul nostru de lucru e foarte diferit acum,  
fiindcă înainte munceam ca sub o dictatură.



Dar nu de acum încolo – acum suntem liberi.



Sunt liberi, OK, însă nu liberi să facem orice vrem.



Mai degrabă lucrăm în coeziune, opinile noastre sunt spontane





Ajung sacii de cacao. Îi recepționăm în depozit.



Apoi se ia o moștră.



Moșta ajunge aici la laborator, unde o analizăm pentru a determina



calitatea boabelor pe care le vom procesa.



[Edith Mendoza, coordonator al controlului calității]  
Odată ce am determinat calitatea prin analize, următoarea fază e prăjirea.



După prăjire, se trece la sortare și măcinare,



unde obținem lichiorul de cacao.



În acest moment, obținem doar lichior de cacao.



Apoi lichiorul e procesat



în presă, unde se separă uleiul de cacao de sedimente.



„Cacao” e făcut de Uproca, producătorii de cacao, și Chocomar.



E făcut de 96 de membri ai fabricii Chocomar și de Uproca, care are 3.600 de membri.



Avem o adunare alcătuită din 32 de membri, șaisprezece din Uproca și



șaisprezece din Chocomar, unde se iau deciziile ce sînt apoi încătate administrației.



Administrația e compusă din patru persoane membri ai Uproca și patru din Chocomar,



plus managerul, și aici sînt discutate propunerile și se iau deciziile referitoare la cacao.



Cei șaisprezece membri sunt aleși din fiecare cooperativă de către o adunare generală.



La Zahăr Cacao s-a decis ca toți angajații să aibă același salar.



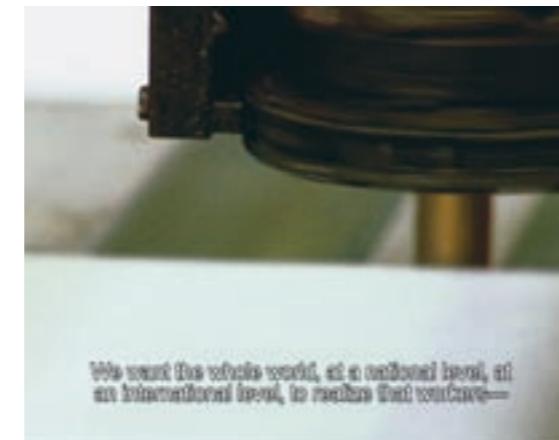
Învățăm cu toții în mod orizontal, de la manager la toți muncitorii



care alcătuiesc cooperativa Chocomar.



Eram 300 de muncitori. Astăzi suntem 630 de oameni. Am recuperat 330 de locuri de muncă.



Vrem ca întreaga lume, la nivel național și internațional, să realizeze că muncitorii –



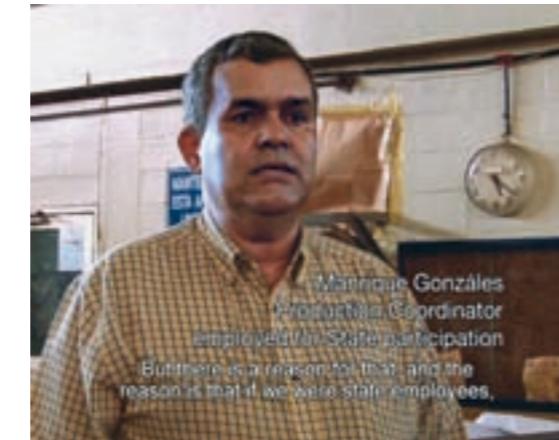
atunci cînd preiau o companie – nu o fac doar pentru ei însiși, ci pentru a crea mai multe locuri de muncă și



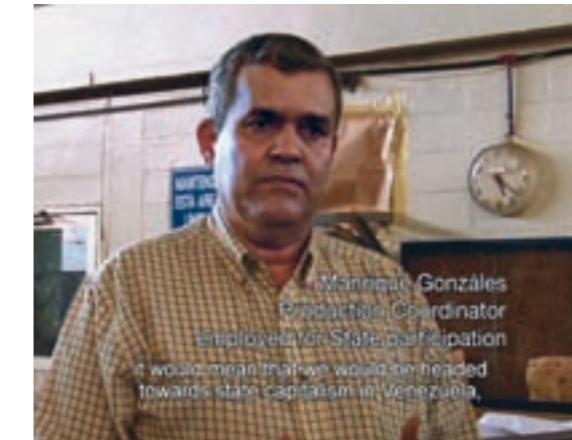
pentru a ajuta comunitățile.



Aceasta e o companie care apartine statului, în majoritate, însă noi nu suntem angajați ai guvernului.



[Manrique González,  
coordonator de producție angajat pentru participarea statului]  
Există o rațiune pentru asta. Dacă am fi angajați ai statului,



asta ar însemna că ne îndreptăm către capitalism de stat în Venezuela,



or, noi știm că asta e de fapt ceea ce a șeput în Rusia.



Atunci cînd statul începe să se implice în companii care au fost conduse de muncitori,



cînd muncitorii încep să primească ordine de la guvern,



e ca și cum ai spune că statul va lua posesiunea tuturor lucrurilor, și nu asta e ideea.



Ceea ce facem aici la Alcosa nu are nimic de a face cu asta.



Am inițiat o schemă de coadministrare bazată pe relațiile de producție.



Desigur, de aceea coadministrația e pentru noi un proces de tranziție către un proces controlat



de către muncitori ori o autogestionare.

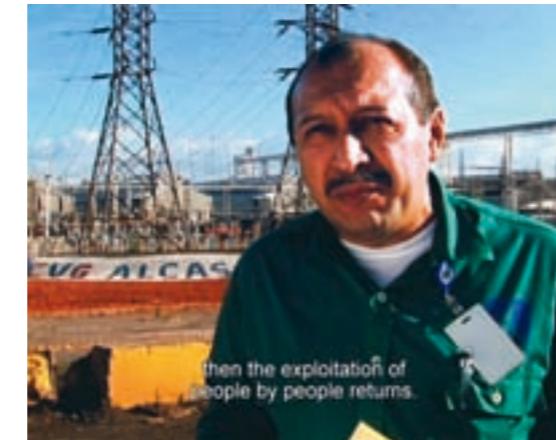


[Elio Sayago, technician de mediu, Boardul director] Si care ar fi garanția că nu facem o greșală?



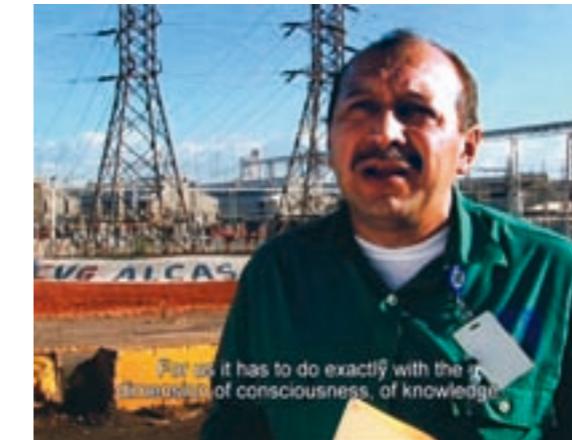
Or if it doesn't happen to us again that we go through some kind of transitory well-being and

Ori că nu vom păti din nou același lucru,  
trecind printr-un fel de stare de bine tranzitorie, iar



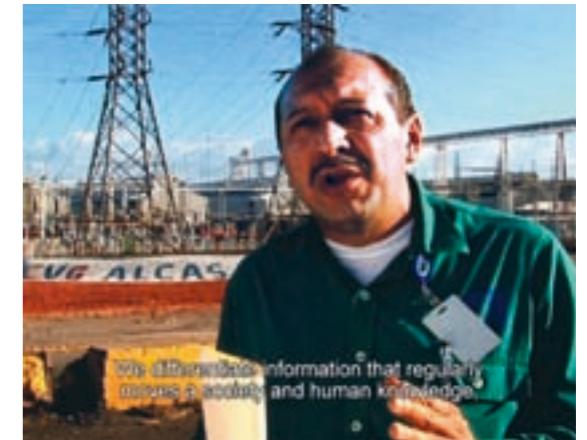
then the exploitation of  
people by people returns.

apoi exploatarea omului de către om se va întoarce.



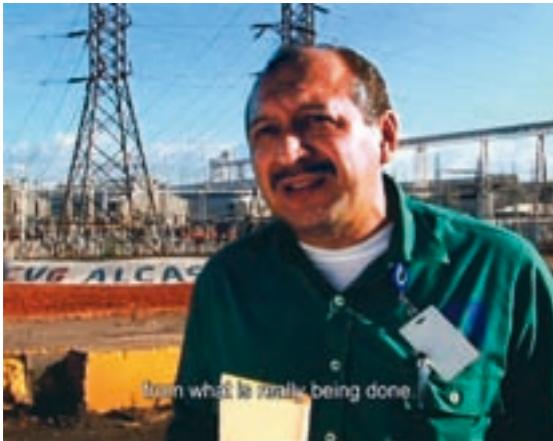
For us it has to do exactly with the  
dimension of consciousness, of knowledge.

Pentru noi contează tocmai dimensiunea conștiinței, a cunoașterii.



We distinguish information that regularly  
moves in society and human knowledge.

Facem distincția între informația care impulsionează metodic  
o societate și cunoașterea umană



than what is really being done

și ceea ce se face cu adevărat.



We're always saying that we should remember  
that under the intellectual authority of Aristotle,

Spunem mereu că ar trebui să ne amintim că,  
sub autoritatea intelectuală a lui Aristotel,



humanity spent a thousand years  
believing that the earth was flat.

umanitatea a petrecut o mie de ani crezând că pământul e plat.



Imagine, a thousand years of potential  
for the development of the human being.

Închipue-ți, o mie de ani de potențial pentru dezvoltarea ființei umane



under that concept.

sub acel concept.



# YOU DON'T HAVE TO GO TO COLLEGE

**N-ai de ce să mergi la școli înalte**

YOU DON'T HAVE TO GO TO COLLEGE

Mousa Marouf – Adrian T. Sîrbu

MOUSA MAROUF s-a născut în 1967 la Damasc, în Siria, unde trăiește și lucrează. A făcut studii de științe politice și literatură comparată. Lucrările sale sănătăține prezentindeni.

ADRIAN T. SÎRBU (n. 1965) este cercetător în filosofie, traducător și redactor la *IDEA artă + societate*. Predă la Masterul de arte vizuale al Universității de Artă și Design din Cluj.

MOUSA MAROUF, born 1967 in Damascus, Syria, where he lives and works. He studied Political Science and Comparative Literature. His works are internationally shown.

ADRIAN T. SÎRBU (b. 1965) works as researcher in philosophy, translator and member of the editorial staff for *IDEA arts + society*. He teaches at the Visual Arts Master of The University of Art and Design, Cluj.

Au fost utilizate fragmente din Gérard Granel, *De l'Université*, Mauvezin, T.E.R., 1982 (în românește, *Despre universitate*, traducere, cuvânt înainte și note de Adrian T. Sîrbu, Cluj, Idea Design & Print, 2002), respectiv din Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Hrsg. von K. Schlechta, Bd. 3, *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, München/Vien, Carl Hanser Verlag, 1954 (pp. 190–191, 191, 192, 218, 231, 233–234). Pentru pasajele din Nietzsche cititorul român se poate raporta și la Friedrich Nietzsche, *Opere complete* (ediția Colli-Montinari), vol. 2, *Despre viitorul instituțiilor noastre de învățămînt*, Timișoara, Hestia, 1998 (pp. 428, 429, 448–449, 458–459, 460); el trebuie prevenit totuși că, aici, traducerea lor a fost ușor amendată.

In this work were used fragments of Gérard Granel, *De l'Université*, Mauvezin, T.E.R., 1982 (in Romanian: *Despre universitate*, translation, foreword and notes by Adrian T. Sîrbu, Cluj, Idea Design & Print, 2002) as well as passages from *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* by Friedrich Nietzsche (see *Werke in drei Bänden*, Hrsg. von K. Schlechta, Munich/Vien, Carl Hanser Verlag, 1954, Bd. 3, pp. 190–191, 191, 192, 218, 231, 233–234). For Nietzsche's quotations, the Romanian reader can refer to the existing translation of the Colli-Montinari edition; one should note however that, here, their translation was slightly amended.

[...] nous ne pouvons nous contenter plus longtemps à végéter, chacun pour ce qui concerne son « domaine », dans le simple malaise culturel. Par malaise culturel j'entends l'ensemble des velléités génératrices de transformation et d'ouverture d'une discipline donnée, qui se sont éveillées chez ceux qui la cultivent sous l'effet d'événements pourtant « extérieurs » [...] et que continue à entretenir, tout aussi « extérieurement » semble-t-il, l'intérêt profond des générations enseignées à l'égard de ce qu'on leur enseigne. On aurait tort de croire en effet que le regain de soumission, de la part des étudiants d'aujourd'hui, envers la forme et le fond de la culture universitaire, témoigne moins de cet intérêt, de ce divorce absolu dont je parle [...]. D'abord parce que cette soumission est dans une large mesure jouée, et qu'à y bien regarder elle prend des formes qui n'ont plus rien avec l'ancienne acceptation naïve des réalités culturelles. La soumission d'aujourd'hui n'est pas le contraire du refus : elle est, sur fond de dégoût, le produit du découragement historique et se manifeste dans des attitudes qui vont du suicide au cynisme. [...] Cercle, vertige et désespoir. Silence de l'histoire, en tout cas, remplacée par le bruit des télés dans les cages d'escalier. L'Université – pour la part qui lui revient – ne rompra pas ce silence, ne calmera pas cette rage, ne terminera ni la trahison, ni la fuite, ni la soumission, si elle se laisse leurrer par les remèdes corporatistes de type moderniste, qu'il s'agisse du « souci pédagogique » ou des timides audaces de l'« interdisciplinarité », pour ne point parler des pieuses intentions et des minables performances de l'« animation culturelle ». Moins encore, bien entendu, si elle conçoit sa tâche comme l'ajustement des enseignements aux besoins de l'appareil de production.

[...] la véritable leçon est encore autre, et elle est pire. Il y a une politique de l'Université de la part du gouvernement : c'est la destruction de l'Université, comme prémissse à sa transformation en une nébuleuse de formations courtes technocapitalistes, avec en prime le profit politique que le pouvoir compte bien retirer d'un « encadrement » rigoureux de la jeunesse, à la fois appâtée et muselée par l'irréfutable nécessité du « débouché » et la dure loi de la compétition.

[...] il s'agit d'élever au rang de « métiers », pourvus d'une apparence de scientifcité, un nombre de plus en plus grand de ces professions qui jusque là ne constituaient qu'un découpage pragmatique du travail sans phrase. [...] La comptabilité, par exemple, est désormais un « métier », parmi les cent métiers qu'a fait surgir de l'élévation de la « gestion économique » au rang de « savoir » ; par exemple encore, les diverses professions para-médicales se complexifient et s'autonomisent, au sein d'un amalgame de techniques en constante évolution qui leur sont propres, au point que le médical lui-même n'apparaît plus que comme le centre ou le sommet énigmatique, voire douteux, d'une nébuleuse de « pratiques savantes » dont plus rien ne le distingue essentiellement. [...] On n'en finirait pas d'énumérer ; le difficile aujourd'hui serait plutôt de trouver ce qui n'a pas encore été érigé en « métier ». Ce n'est pas encore un « métier » d'être balayeur, mais c'en est déjà une d'être pédicure – c'est le métier de « podologue » – et c'est ou ce devient un métier d'être psychologue, animateur ou syndicaliste.

[...] nu ne mai putem mulțumi multă vreme să vegetăm, fiecare în ceea ce privește „domeniul” său, în simplul disconfort cultural. Prin disconfort cultural înțeleg ansamblul veleităților generoase de transformare și deschidere a unei discipline date, trezite la cei ce o cultivă sub efectul unor evenimente totuși „exteroare” [...], și care continuă să întrețină, la fel de „exterior” se pare, lipsa profundă de interes a generațiilor educate în privința a ceea ce li se transmite. Am gresit să credem că recăștigarea supunerii, din partea studentilor de astăzi, fată de forma și fondul culturii universitare, mărturisește mai puțin despre această lipsă de interes, despre acest divorț absolut de care vorbesc [...] Mai întâi findăcă această supunere e într-o largă măsură jucată, și privind-o mai bine vedem că ia forme care nu mai au nimic în comun cu vechea acceptare naivă a realităților culturale. Supunerea de astăzi nu este contrarul refuzului: ea este, pe un fond de dezgust, produsul descurajării istorice și se manifestă în atitudini care merg de la suicid la cinism. [...] Cerc, vertj și disperare. Tăcere a istoriei, în orice caz, înlocuită de zarva televizoarelor pe casă scările de bloc.

Universitatea – cît privește partea care-i revine din ea – nu va rupe această tăcere, nu va calma această furie, nu va punе capăt nici trădării, nici evaziunii, nici supunerii, dacă ea se lasă îmbrobodită de remedile corporatiste de tip modernist, fie că e vorba de „gnia pedagogică” sau de timidele îndrăzneli ale „interdisciplinarității”, pentru a nu vorbi deloc de intențiile pioase și de mizerabilele performante ale „animăției culturale”. Și mai puțin încă, bineînteleles, dacă ea își concepe sarcina ca pe a ajustare a învățămîntului la nevoie aparatului de producție.

[...] lectia veritabilă este o alta, iar ea e și mai dezastroasă. Există o politică a Universității din partea guvernului: distrugerea acesteia, ca premissă a transformării sale într-o puizerie de scurte cursuri formative tehnocapitaliste, basă profitul politic pe care puterea politică socotește să-l tragă dintr-o „încadrare” riguroasă a tineretului, deopotrivă morit și redus la tăcere prin irefutabila necesitate a „debușului” [profesional, după absolvire] și a legii dure a concurenței.

[...] e vorba de a ridica la rangul de „meseri”, înzestrate cu o aparentă de științificitate, un număr din ce în ce mai mare din profesii care pînă aici n-au constituit deosebit un decupaj pragmatic al muncii pur și simplu. [...] Contabilitatea, de exemplu, e de-acum o „meserie”, printre sutele de meseri pe care le-a făcut să se ivească ridicarea „gestiunii economice” la rangul de „cunoastere”; tot de exemplu, diversele profesii paramedicale se complexifică și se autonomizează, în cadrul unui amalgam de tehnici în constantă evoluție care le sănt proprii, pînă la punctul unde medicalul însuși nu mai apare deosebit ca central sau virful enigmatic, ba chiar îndoibilnic, al unei puizerii de „practici savante” fată de care nimic nu-l mai deosebește în mod esențial. [...] Și n-am mai săfîrșe-o cu enumerație; dificil astăzi ar fi mai degrabă să găsim ceea ce nu a fost încă erijat în „meserie”. A fi măturător nu e încă o „meserie”, dar aceea de a te ocupa cu pedichiura este deja – e meseria de „podolog” – și este sau devine o meserie aceea de a fi psiholog, animator sau sindicalist.

Also, meine Freunde, verwechselt mir diese Bildung, diese zartfüßige, verwöhnte, ätherische Göttin nicht mit jener nutzbaren Magd, die sich mitunter auch die ›Bildung‹ nennt, aber nur die intellektuelle Dienerin und Beraterin der Lebensnot, des Erwerbs, der Bedürftigkeit ist. Jede Erziehung aber, welche an das Ende ihrer Laufbahn ein Amt oder einen Brotgewinn in Aussicht stellt, ist keine Erziehung zur Bildung, wie wir sie verstehen [...].

Ich für meinen Teil kenne nur einen wahren Gegensatz, *Anstalten der Bildung* und *Anstalten der Lebensnot*: zu der zweiten Gattung gehören alle vorhandenen, von der ersten aber rede ich.

Es schien mir, daß ich zwei Hauptrichtungen unterscheiden müsse – zwei scheinbar entgegengesetzte, in ihrem Wirken gleich verderbliche, in ihren Resultaten endlich zusammenfließende Strömungen beherrschen die Gegenwart unsrer Bildungsanstalten: einmal der Trieb nach möglichster *Erweiterung* und *Verbreitung* der Bildung, dann der Trieb nach *Verringerung* und *Abschwächung* der Bildung selbst. Die Bildung soll aus erschiedenen Gründen in die allerweitesten Kreise getragen werden – das verlangt die eine Tendenz. Die andere mutet dagegen der Bildung selbst zu, ihre höchsten, edelsten und erhabendsten Ansprüche aufzugeben und sich im Dienste irgendeiner andern Lebensform, etwa des Staates, zu bescheiden.

„Îmi părea că trebuie să disting două direcții principale – două curente aparent contradictorii, la fel de corupătoare prin efectele lor, în cele din urmă confluente prin rezultatele lor, care domină prezentul așezămintelor noastre de învățămînt: o dată, tendință către extensiia și largirea cît se poate a culturii, apoi tendință către reducția și slabirea culturii însesi. Cultura, din diverse motive, trebuie extinsă în mediile cele mai vaste – iată ce reclamă una dintre tendințe. Cealaltă, dimpotrivă, invită cultura să abdice de la ambiciole ei cele mai înalte, cele mai nobile și mai sublimi, și să se pună cu modestie în slujba nu contează cărei alte forme de viață, bunăoară statul.“

L'Etat dont s'agit ici, en 1872, est l'Etat prussien, c'est-à-dire celui qui unifie l'Allemagne en une totalité politique moderne ; et s'il le fait c'est pour les besoins d'une production qui est en train de changer de taille et de rythme ; enfin c'est également pour fournir à cette production le type d'hommes dont elle a besoin, et sur une échelle qui lui suffise, que l'Etat s'empare de la culture et l'organise.

Statul de care e vorba aici, în 1872, este statul prusac, adică acela care unifică Germania într-o totalitate politică modernă; iar el face asta pentru nevoie unei producții care este în curs de a-și schimba scară și ritmul; și de asemenea, în sfîrșit, statul se înșăpănește pe cultură și o organizează pentru a furniza acestei producții tipul de oameni de care are ea nevoie, și într-o măsură care să-i fie suficientă.

La « réduction » de la culture est le contraire de son « extension » au peuple, s'il s'agit du sens authentique de l'un et de l'autre ; elle est au contraire la même chose que cette extension, si celle-ci consiste à éléver un peuple esclave au moyen d'une culture servile. Car ce que Nietzsche voit apparaître avec une évidence de plus en plus menaçante [...], c'est la substitution au peuple [...] d'une populace moderne. Par là il faut entendre l'ensemble des sujets de la production, d'une production elle-même assujettie à l'auto-circulation de l'argent dans son *over-plus*, qui exige que la forme d'existence de l'homme moderne soit désormais l'acquisition, puis l'exercice d'un « métier » dans lequel il n'est rien d'autre que le fonctionnaire d'une *telle* production [...].

Mouvement, donc, dominé par l'Economie politique et/ou l'État. La première est dénoncée dans la conférence initiale:

Ich glaube bemerkt zu haben, von welcher Seite aus der Ruf nach möglichster Erweiterung und Ausbreitung der Bildung am deutlichsten erschallt. Diese Erweiterung gehört unter die beliebten national-ökonomischen Dogmen der Gegenwart. Möglichst viel Erkenntnis und Bildung – daher möglichst viel Produktion und Bedürfnis – daher möglichst viel Glück – so lautet etwa die Formel.

[...] le syllogisme de l'économie politique en matière de culture:

Hier haben wir den Nutzen als Ziel und Zweck der Bildung, noch genauer den Erwerb, den möglichst großen Geldgewinn. Die Bildung würde ungefähr von dieser Richtung aus definiert werden als die Einsicht, mit der man sich ›auf der Höhe seiner Zeit‹ hält, mit der man alle Wege kennt, auf denen am leichtesten Geld gemacht wird, mit der man alle Mittel beherrscht, durch die der Verkehr zwischen Menschen und Völkern geht. Die eigentliche Bildungsaufgabe wäre demnach, möglichst ›courante‹ Menschen zu bilden,

„Reducția“ culturii este contrariul „extensiei“ sale la popor, dacă e vorba de sensul autentic al uneia și al celuilalt; ea este în schimb același lucru cu această extensie, dacă ea constă în a crește un popor de sclavi cu ajutorul unei culturi servile. Căci ceea ce Nietzsche vede apărînd cu o evidentă din ce în ce mai amenințătoare [...] este înlocuirea poporului [...] cu o plebe modernă. Prin asta trebuie înțelese ansamblul subiectilor producției, ai unei producții ea însăși supusă autocirculației banilor în forma lor de *over-plus*, care cere ca forma de existență a omului modern să fie de-acum achiziția, apoi exercitarea unei „meseri“ în care el nu este nimic altceva decât funcționarul unei asemenea producții [...].

in der Art dessen, was man an einer Münze ›courant‹ nennt. Je mehr es solche courante Menschen gäbe, um so glücklicher sei ein Volk; und gerade das müsse die Absicht der modernen Bildungsinstitute sein, jeden so weit zu fördern, als es in seiner Natur liegt, ›courant‹ zu werden, jeden derartig auszubilden, daß er von seinem Maß von Erkenntnis und Wissen das größtmögliche Maß von Glück und Gewinn hat. Ein jeder müsse sich selbst genau taxieren können, er müsse wissen, wie viel er vom Leben zu fordern habe. Der ›Bund von Intelligenz und Besitz‹, den man nach diesen Anschauungen behauptet, gilt geradezu als eine sittliche Anforderung.

„Aici utilitatea, sau mai exact profitul, cîștigul de bani cel mai gros cu putință, se află ca întă și scop al culturii. Această direcție ar putea aproape defini cultura drept discemămintul prin care te mentii ›pe culmea epocii tale‹, prin care ajungi să cunoști toate cîile care permit cu cea mai mare usurință cîștigarea banilor, grătie căruia se poate să toate mijloacele prin care trece negoul dintre oameni și popoare. Adevărată sarcină a culturii ar fi atunci aceea de a crea oameni așta de «curentă» cît se poate, un pic așa cum se vorbește de «moneda curentă». Cu cît mai mulți oameni curenti ar avea, cu atît mai fericit ar fi un popor; iar menirea instituțiilor contemporane de învățămînt nu ar fi alta decît tocmai să-l pună pe fiecare să progresseze pînă la punctul în care natura să însăși să-l facă să devină «curent», să formeze pe fiecare astfel încît, din tainul său de cunoaștere și de pricepere, să scoată rată cea mai mare cu putință de fericire și de profetie. Fiecare ar trebui să fie în stare să se taxeze cu precizie, fiecare ar trebui să stie cît poate cere de la viață. «Însotirea inteligenței cu proprietatea», care stă ca principiu în această concepție despre lume, capătă valoare de exigentă morală.“

„Cred să fi remarcat de ce parte se află apelul cel mai net la extensia, la largirea maximală a culturii. Această extensie e una din dogmele de economie politică cele mai scumpe vremurilor prezente. Atât cunoașterea și cultura cît se poate – deci atâtă producție și nevoie cît se poate – deci atâtă fericire cîtă se poate: iată, cu aproxi-mație, formula“.

Nach der hier geltenden Sittlichkeit wird freilich etwas Umgekehrtes verlangt, nämlich eine *rasche* Bildung, um schnell ein geldverdienendes Wesen werden zu können, und doch eine so gründliche Bildung, um ein *sehr viel* Geld verdienendes Wesen werden zu können. Dem Menschen wird nur so viel Kultur gestattet als im Interesse des Erwerbs ist, aber so viel wird auch von ihm gefordert. Kurz: die Menschheit hat einen notwendigen Anspruch auf Erdenglück – darum ist die Bildung notwendig – aber auch nur darum! Telle est l'inversion suprême accomplie par le système de l'argent et la science moderne qu'il engendre. Et nous retiendrons aussi que cette culture-de-l'-inutile, qui seule este d'un véritable usage pour l'homme en son être-homme « inhumain », n'est pas davantage l'opposé de toute culture populaire qu'elle n'était au contraire à toute forme de l'existence politique. [...] Son ennemi est certes la culture de masse, mise en marche par l'Etat prussien au lendemain de la guerre de 1870 (comme elle sera mise en marche, et pour les mêmes finalités, dix ans plus tard en France par Jules Ferry), mais parce que cette culture est une fausse culture, destinée à créer des « hommes courants ». Cette culture est une culture « de masse », non parce qu'elle est enracinée dans le peuple, mais parce qu'elle accomplit la massification du peuple, dont l'Economie politique et l'Etat ont besoin. Elle est cette culture populaire « comme on l'entend communément », c'est-à-dire comme la bourgeoisie la conçoit et l'impose, dont Nietzsche déclare qu'il se méfie [...] : car il ne cesse de penser à une autre culture populaire [...] où se marque la résistance du peuple, sa santé historiale, c'est-à-dire sa capacité à traverser en dormant la longue journée historique des Lumières bourgeoises :

Dem, was man Volksbildung nennt, ist auf direktem Wege, etwa durch allseitig erzwungenen Elementarunterricht, nur ganz äußerlich und roh beizukommen: die eigentlichen, tieferen Regionen, in denen sich überhaupt die große Masse mit der Bildung berührt, dort wo das Volk seine religiösen Instinkte hegt, wo es an seinen mythischen Bildern weiterdichtet, wo es seiner Sitte, seinem Recht, seinem Heimatboden, seiner Sprache Treue bewahrt, alle diese Regionen sind auf direktem Wege kaum und jedenfalls nur durch zerstörende Ewaltsamkeiten zu erreichen; und in diesen ernsten Dingen die Volksbildung wahrhaft fördern, heißt eben nur soviel, als diese zerstörenden Gewaltsamkeiten abzuwehren und jenes heilsamen Bewußtsein, jenes Sich-gesund-schlafen des Volkes zu erhalten, ohne welche Gegenwirkung, ohne welches Heilmittel keine Kultur, bei der aufzehrenden Spannung und Erregung ihrer Wirkungen, bestehen kann.

Nous rencontrons donc [...] la question – si c'en est une – de l'essence singulière d'une nation. Et c'est le premier décalage qu'il nous faut opérer [...]. Il ne s'agit donc pas seulement de la différence des nations, mais de ce que l'histoire a fait de cette réalité qui se nomme nation, et de son concept.

Dăm, aşadar, [...] peste chestiunea – dacă chiar avem una – referitoare la esența singulară a unei națiuni. și e primul decalaj pe care-l avem de operat [...]. Nu este vorba, prin urmare, numai de deosebirea națiunilor, ci de ceea ce istoria a făcut din această realitate care se cheamă națiune și din conceptul său.

La Nation-Etat, cadre et instrument de la politique du Capital, achève d'établir partout le règne de sa forme, au fur et à mesure que le Capital lui-même achève de réduire l'histoire mondiale à celle du marché mondial. Même (et peut-être surtout) les peuples du Tiers-Monde qui, dans la lutte politico-militaire de la décolonisation, ont sans doute approché un mode d'être individuel et collectif infiniment plus *jeune* que toutes les formes socio-politiques, libérales ou « socialistes », exigées par l'appareil mondial de production capitaliste, et fondamentalement *inclassable* par rapport à elles, sont retombés, dès le lendemain de leur liberté, dans une telle modalité national-étatique de leur existence politique [...]. Bien entendu, cette consolidation universelle de l'Etat national en est aussi la dérisio[n]. Aucune fierté historique, puisée au sentiment de laisser advenir pour une communauté d'hommes une possibilité d'être encore inconnue ; ne peut trouver son organe dans les institutions modernes. [...] Dans ces conditions nous n'avons *déjà plus* à nous soucier de savoir ce qu'est en son essence une nation, ou plutôt ce qu'elles furent, nos nations de l'Europe, s'il est vrai qu'elles ne sont plus, et qu'il ne subsiste, sous leur noms et leur emblèmes anciens, que des succursales du Capital mondial.

[...] le peuple du sens commun et de son folklore, dont Gramsci croyait qu'il était en puissance ce que, par une éducation d'avant-garde, le parti éducateur pouvait et devait actuer, en l'élevant au niveau d'une culture supérieure – ce peuple n'a sans doute jamais existé, et, très certainement, n'existe en tout cas plus aujourd'hui. Le mouvement du Capital achevé a concassé le peuple dans les pays du centre, comme il déracine tous les jours à la périphérie ce qui pouvait rester des humanités « naturelles » (non-occidentales). Inutile de passer au van d'un espoir fou les matériaux en poussière d'aucun pays profond ni d'aucun pays réel : il n'y a plus une pépite d'existence communautaire authentique dans ce qui est devenu un sable stérile. Improbable à tout autre usage qu'à celui auquel précisément le Capital le destine : entrer dans le ciment dont il se sert pour la construction de sa société – c'est-à-dire s'embourgeoiser – ou être rejeté. Le même vaut, bien entendu, pour cet objet transcendental de la critique marxiste de l'histoire bourgeoise pure : le prolétariat. Concassé lui aussi, et introuvable, sinon derechef sur le chemin d'un devenir-bourgeois.

Si cependant le « populaire » est désormais reconnu, c'est qu'est apparu le moyen de lui ôter ce qui le rendait inassimilable en manifestant l'excès de l'existence sur la subsistance. Ce quelque chose est une mutation dans l'essence du travail, entraînée par la mutation dans l'essence de la technique moderne. Non pas que le travail ait cessé de consister en une pure dépense de force de travail : mais cette réduction à l'abstraction a cessé désormais de le séparer par une ligne de feu des fonctions bourgeois et de leur fondement dans le savoir. Une sorte de continuité se forme entre le technicisation professionnelle, qui descend de plus en plus bas dans l'échelle des tâches pour les « éléver » à l'apparence du savoir ; et la technicisation de la science, qui s'élève de plus en plus haut dans l'accomplissement des « travaux scientifiques » pour abaisser en effet la science à la réalité d'un simple travail.

Nătunea-stat, cadru și instrument al politicii Capitalului, îsprăveste stabilirea pretutindeni a domniei formei sale, pe măsură ce Capitalul înșuși îsprăvește reducerea istoriei mondiale la aceea a pieței mondiale. Chiar (și poate mai ales) popoarea Lumii a Treia care, în lupta politico-militară a decolonizării, fără îndoială că au abordat un mod de a fi individual și colectiv infinit mai tîrziu decât toate formele socio-politice, liberale sau „socialiste”, reclamate de aparatul mondial de producție capitalistă, și în mod fundamental *inclasabil* în raport cu acestea din urmă, chiar și aceste popoare au recăzut, de îndată libertatea lor obținută, într-o asemenea modalitate național-étatnică a existenței politice. [...] Bineînțeleas, această consolidare universală a statului național îl este totodată și derizuirea. Nicio mîndrie istorică, scosă din sentimentul de a lăsa ca pentru o comunitate de oameni să advină o posibilitate de a fi încă necunoscută, nu-și poate găsi organul în instituțiile moderne. [...] În aceste condiții, deja nu *mai* avem a nevoie capul să stim ce este în esență sa o națiune, sau mai curînd ceea ce ele au fost, națiunile noastre din Europa, dacă e adevărat că ele nu mai sunt, și că – sub vechile lor nume și embleme – nu mai subzistă decât cursurile Capitalului mondial.

[...] poporul simțului comun și al folclorului acestuia, despre care Gramsci credea că e în potență ceea ce, printr-o educație de avant-gardă, partidul-educator putea și trebuia să treacă în acți, ridicîndu-l la nivelul unei culturi superioare – poporul acesta fără îndoială că n-a existat niciodată și, cu total sigur, nu mai există nicidcum astăzi. Mișcarea Capitalului împlinită a concasat poporul în tările de la centru, așa cum ea dezrädâcinează zi de zi la periferie ceea ce putea râmnîne din umanitate „naturală” (nonoccidentală). Inutil de a trece prin sita unei sperante nebunești materialele prăfoase care nu mai constituie nici o tară profundă, nici una reală: nu mai există nicio pepită de existență comunitară autentică în ceea ce a devenit un nisip steril. Unul impropriu pentru orice altă întrebuirea decât aceea anume căreia îl destinează Capitalul: să intre în cimentul de care acesta se servește la construirea societății sale – aşadar, să se-mburgezească – ori să fie aruncat la cos. Aceiasi lucru e valabil, bineînțeleas, pentru obiectul transcendental al criticii marxiste a istoriei burgeze pure: proletariatul. Concasat și el, de negăsit, de nu cumva iărași pe drumul unei deveniri-burgeze.

[...] dacă „popularul” este de-acum recunoscut, e fiindcă a apărut mijlocul de a îndepărta din el ceea ce îl facea de neasimilat manifestând în excesul existenței asupra subsistentei. Acest ceva e o mutație în esență muncii, antrenată de mutația în esență tehnicii moderne. Nu că munca ar fi încetat să conste într-o pură cheltuire de forță de muncă: dar această reducere la abstracție a încetat să mai separe printr-o linie de foc de funcțiunile burgeze și de fundamentalul lor în cunoaștere. Se formează un fel de continuitate între tehnicizarea profesională, care coboară din ce în ce mai jos pe scară sarcinilor pentru a le „înălța” la aparență cunoașterii, și tehnicizarea științei, care se ridică din ce în ce mai mult în îndeplinirea „lucrărilor științifice”, pentru a înjosii la urma urmei știința la realitatea unei simple munci.

Quoi, « prolétaire » ? Toute partie ou tout aspect de quelque pratique de l'étant que ce soit qui, au lieu d'être déterminée comme production de la vie générique, se trouve soumise à la triple inversion suivante :

- elle devient simple dépense d'une force de travail, c'est-à-dire réduction du travail lui-même à l'abstraction ;
- elle voit toutes les déterminations essentielles du travail se fixer en face d'elle, en un pôle opposé qui est pour elle le pôle propre du « privatif », le pôle propre de l'impropre, la propriété privée (celle-ci est donc la distribution *en propre* du propre et de l'impropre, la création d'une division/fixation du travail en pôles subsistants, absolument solidaires et absolument opposés) ;
- elle est soumise, enfin, à une telle inversion de la production et à une telle division du travail comme à un « toujours-déjà », sol évident des réalités et horizon réel unique des évidences. Que les premières ne soient que des « apparences », et les secondes la simple « expression » des ces apparences, elle n'en sait rien et n'y peut rien. La conscience des « agents de la production » et son double empirico-métaphysique à l'échelon de la « théorie » (et pas seulement de la théorie philosophique ou économique, mais de toute théorie) sont, dans les conditions décrites des « relations » de la production, elles-mêmes prises dans le mouvement réel et ne peuvent être un recours contre lui : elles doivent être au contraire *détruites* comme l'un des moments de la destruction du mouvement réel. Cette ressaisie de ce que veut dire « prolétaire » dans son concept est appellée ici « métaphorique », non parce qu'elle s'opposerait au sens propre de ce même concept chez Marx (tout cela est au contraire ce que Marx pense le plus proprement), mais parce qu'elle s'oppose à l'attribution en propre du concept à une « réalité ». L'idée, autrement dit, ne se pose plus ici sur la tête des hommes, déjà répartis de façon subsistante selon des pôles – comme « prolétaires » et « capitalistes » – afin de s'y reconnaître elle-même ou de les reconnaître en soi, et finalement de se re-dire comme « lutte des classes ». Elle cesse également, une fois toute pratique comprise comme « production » (donc chaque fois comme l'une des formes de l'ex-apropriation de la production et de sa « chute » dans le travail – dont il est superflu de dire qu'il est aliéné), de se poser sur l'une de ces pratiques plutôt que sur l'autre et de chercher à se reconnaître là encore dans une « réalité », nommément dans *cette* réalité, supposée immédiatement repérable et immédiatement différente de toutes les autres, qui a nom de « production industrielle » [...].

Si, de toutes ces remarques, vous tirez maintenant la conclusion qu'il n'y a « donc » pour nous plus de prolétariat, plus de lutte, plus de production, vous vous trompez aussi lourdement que possible. Que ces mots ne désignent plus des réalités, cela ne le détache nullement de l'ordre du réel, et qu'ils ne sont plus maniés comme des concepts métaphysiques voulant dire des effectivités subsistantes, cela ne fait que les rendre disponibles pour le travail de l'analyse.

„Proletar“, ce să însemne astăzi? Orice parte sau orice aspect al unei practici a fiindului care, în loc să fie determinată ca producție a vietii generice, se afă supusă următoarei triple inversions: – ea devine simplă cheltuire a unei forțe de muncă, adică reducere a muncii ca atare la obstracție; – ea vede toate determinatiile esențiale ale muncii fixându-se dinaintea ei, într-un pol opus care e pentru ea polul propriu al „privativului“, polul propriu al impropriului, „proprietatea privată“ (aceasta e și-așa că distribuția *la propriu* a propriului și a impropriului, crearea unei diviziuni/fixări a muncii în poli subsistente, absolut solidari și absolut opusi); – ea e supusă, în sfîrșit, unei asemenea inversions a producției și unei asemenea diviziuni a muncii ca față de un „deja-dintotdeauna“, sol evident al realităților și orizont unic al evenimentelor. Că primele nu ar fi decât „aparente“, iar ultimele simplă „expresie“ a acestor aparente, ea nu să și nu poate face nimic în această privință. Conștiința „agentilor productiei“ și dublul său empirico-metafizic la scara „teoriei“ (și nu doar a teoriei filosofice sau economice, ci a oricărui teori) sănătății, în condițiile descrise, „relații“ ale producției, ele însele prinse în mișcarea reală și nu pot fi un recurs împotriva ei: dimpotrivă, ele trebuie *distruse* ca unul dintre momentele distrugerii mișcării reale.

Această reprechendere a ce va să zică „proletar“, potrivit conceputului, e numita aici „metaforică“ nu fiindcă ea s-ar opune sensului propriu al același concept la Marx (toate astea sănătății dimpotrivă ceea ce Marx gîndea la modul cel mai propriu), ci fiindcă ea se opune atribuirii conceptului, la propriu, unei „realități“. Ideea, altfel spus, nu se mai șază aici pe capul oamenilor; repartizat de la într-o modalitate subsistente conform unor poli – ca „proletari“ și „capitaliști“ – pentru a se recunoaște ea însăși aici sau a-i recunoaște în sine, și în cele din urmă pentru a se respune pe sine ca „luptă de clasă“. De asemenea, ea încetează, odată ce orice practică e înțeleasă ca „producție“ (decă de fiecare dată ca una din formele ex-proprii producători și ale „caderni“ sale în starea de muncă – despre care e superfluu să zicem că e alienată), să vizeze mai degrabă una decât alta din aceste practici și să încearcă să se mai recunoască acolo într-o „realitate“, în mod special în *acea(stă)* realitate, presupusă nemijlocit reperabilă și nemijlocit diferență de toate celelalte, care se crează „producție industrială“ [...]. Dacă din toate aceste observații veți trage acum concluzia că pentru noi nu mai există „deci“ proletariat, că nu mai există luptă, că nu mai există producție, vă înșelați că de se poate de grav. Faptul că aceste cuvinte nu mai desemnează realități nu le desprinde deloc de ordinea realului, iar faptul că ele nu mai sănătățe pre-cum concepțile metafizice însemnă efectivități subsistente, astănu face decât să le pună la îndemnă muncii de analiză.

Quand nous disions, par exemple, que le prolétariat est devenu « introuvable », c'est avant tout de l'objet immanent du concept qu'il s'agit, pour autant d'une part que celui-ci revêt la forme métaphysique [...] et que d'autre part il est supposé immédiatement accessible dans le réel comme étant lui-même simplement réel (le salarié vendeur de sa force de travail, par opposition à ceux qui vivent « du travail d'autrui »). [...] C'est de lui que nous disions que, si l'on trouve encore quelque part, c'est toujours où il ne devrait pas être : ou bien sur le chemin de son propre embourgeoisement [...], ou bien rejeté par l'univers du travail, soit comme sous-(le)-prolétariat étranger [...], soit comme « vieux », soit comme « jeune », soit comme chômeur [...].

Ainsi « le » prolétariat, il n'y en a peut-être plus (je dis « peut-être », parce [...] que [...] « il y en a » encore des morceaux : le concassage n'est pas fini, ni en droit jamais finissable), en revanche « du » prolétariat, il y en a partout. Prolétaire des mathématiques, par exemple, est celui que Stella Baruk appelle bien « l'automathe », privé dès l'abord – dès avant l'abord d'aucune pratique mathématique – de son ignorance même, volé de son non-savoir et de la congruence possible (exemplaire même, si tant est que le régime de la congruence entre ce qui est en puissance une intelligence et en acte un intelligible définit précisément un *mathème* et que, du mathème, le *mathématique* est un modèle, qui fournit du même coup depuis Platon, lui-même passant à l'acte sous le nom de Descartes, l'exemple non point corrupteur, mais bien générateur de la métaphysique par l'inversion proprement capitaliste qui permet à la « sagesse humaine » de se prendre pour la matrice des sciences, comme si celles-ci n'étaient pas l'une des formes du *travail in-humain* du Logos qui façonne l'homme comme son débouché, lui créant une bouche au passage, l'inventant comme *ori-fice*) – volé, donc, de son ignorance et de l'identité de celle-ci et du savoir (à une différence près, qui n'en finit pas de jouir de soi), et volé non point par le savoir et son apprentissage, mais par la dénaturation du savoir et l'appropriation de son administration dans l'infâme, la mensongère, l'imposteuse « pédagogie », elle-même appuyée sur les croyances idéalistes (l'origine, l'expérience, la compréhension, etc.) que cette science, mieux que toute autre, sécrète comme son aura propre (et pourtant impropre, car la mathématique est une littérature comme les autres, à une *pseudo-différence* près : celle de l'apparent effacement de la production du sens dans le sens produit), et dès lors, pour autant qu'il bosse sous la double pression parentale et professorale, condamné à l'abstraction dans le travail (comment « on fait »...), à la soumission à la différence « de classe » entre qui possède en propre le fait de savoir et en propre celui de ne pas savoir, et finalement *recevant* de cette richesse de l'esprit qui s'est fixée en-face de lui comme intelligibilité pure sa propre intelligence-au-travail comme intelligence impropre, comme acquisition d'un « skill » mathématique, comme salaire de sa subsistance « savante » – oui, *proléttaire* est en effet celui-là, qui pour un tel plat de lentilles a vendu ce qui a sur nous tous droit d'aînesse (étant plus nous que nous-mêmes) : l'existence en esprit.

Et pourquoi l'a-t-il vendu ? Parce qu'il n'y avait rien d'autre à faire. Parce qu'il n'a cessé lui-même d'être vendu. Par des vendus. Par ses frères (pères, mères, pédagogues, psychagogues, orientagogues – gogues, gogues, gogues).

Cind spunem, de exemplu, că proletariul a devenit „de negăsit”, e vorba înainte de toate de obiectul immanent al conceptului, într-afăt că, pe de-o parte, acesta îmbracă forma metafizică [...] și că, pe de altă parte, el este presupus nemijlocit accesibil în real ca fiind el însuși în mod simplu real (salariul vînzător al forței sale de muncă, prin opozitie cu cei ce trăiesc „din munca altuia”). [...] Despre el spuneam că, dacă e încă de găsit pe undeva, e mereu acolo unde el nu trebuia să fie: ori pe drumul propriei sale îmburgheziri [...], ori respins de universul muncii, fie ca sub-proletariat străin [...], fie ca „bătrân”, fie ca „înnă”r”, fie ca şomer [...].

Astfel, poate că „proletariul” nu mai există (spun „poate” fiind că [...] încă „se află” ceva fragmente: concasarea nu e terminată, nici de drept terminabilă vreodată), în schimb ceva „din” proletariat „se află” peste tot. Proletar al matematicilor, spre exemplu, e acela pe care Stella Baruk îl numește „automathul”, privat din capul locului – de dinaintea abordării oricărrei practici matematice – chiar și de ignoranță sa, jefuit de ne-stîntă sa și de congruență posibilă (chiar exemplară, atât că regimul congruenței între ceea ce e în potență o inteligență și în act un inteligibil definește tocmai un *mathem* și că, matemului, *mathematicul* îl este un model, care furnizează în același timp, de la Platon începînd, el însuși trecind în act sub numele de Descartes, exemplul deloc corupțor, ci generator tocmai al metafizicii prin inversiunea veritabil capitalistă care îngăduie „înțelepciunii omenesti” să se ia drept matricea stîntelor, ca și cum acestea nu ar fi una din formele *muncii in-umană* a Logosului care modeleză omul ca pe o gură a sa de vărsare, creîndu-i acestuia gura în treacăt inventându-l ca *ori-ficu*) – jefuit, aşadar, de ignoranță sa și de identitatea acesteia cu cunoașterea (cu o mică diferență, care nu va conține să se bucure de sine), și deloc jefuit de către cunoaștere și deprindererea ei, ci prin denaturarea cunoașterii și apropierea administrației ei în infama, mincinoasa, impostoare „pedagogie”, ea însăși bazată pe credințele idealiste (originea, experiența, comprehensiunea etc.) pe care această stîntă, mai mult decât toate celelalte, le secretă ca pe o aură proprie (și totuși impropriu, fiind că matematica este o literatură ca și altele, cu o mică pseudo-diferență: aceea a aparenței stergerii a producției sensului în sensul produs), și, din acest moment, în măsură în care trudeste sub dubla presiune părintească și profesorală, condamnat la abstractie în munca sa (cum „se face”...), la supunerea în fața diferenței „de clasă” între cine posedă la propriu faptul de a ști și la propriu pe acela de a nu ști, și în cele din urmă primindu-și de la această bogăție a spiritului care s-a fixat dinaintea lui ca intelligibilitate pură propria sa inteligență-la-lucru ca inteligență impropriu, ca achiziție a unui „skill” matematic, ca salariu al subzistenței sale „savante” – da, proletar e de fapt acela care, pentru un blid de linte, a vîndut ceea ce are asupra noastră a tuturor dreptul înțîiului născut (fiind mai noi decât noi însine): existența în spirit.

Și de ce l-a vîndut? Fiind că nu putea face deloc altcumva. Fiind că n-a încetat să fie el însuși vîndut. De vînduți. De frații lui (tată, mamă, pedagogi, psihagogi, orientagogi – gogi, gogi, gogi).



Mary Wigman, Maskentanz, Weimar, 1926

... les grandes lignes de la politique du Capital [...] à l'égard de l'Université. Il s'agit d'abord de la supprimer dans ce qui a fait depuis son origine sa vaillance et sa fortune propres, encore qu'aucune document jamais – ni bulle, ni édit, ni loi – n'en ait apporté la formulation, et qui est de constituer une sorte de tourbillon poético-politico-philosophique dans lequel l'existence historiques des peuples travaille au savoir de soi-même : se dit, se pense, se veut. Mais s'il s'agit là de l'élaboration d'un savoir, ce n'est pourtant pas une science, ce ne sont pas plusieurs sciences ni toutes les sciences qui le constituent, mais la projection de l'existence publique sur ses plus extrêmes possibilités.

Il n'y a jamais eu de place, il est vrai, dans l'Université pour un tel savoir et pour son risque propre, point de discipline ni d'enseignement dont il eût été l'objet. L'Université n'en a même jamais été le lieu propre, ni le seul lieu : ce fut aussi bien, et plus souvent, dans les guerres, dans les mœurs, dans les grèves, finalement dans la rue, que l'Europe n'a cessé de détruire et de construire ; de détruire encore et de re-construire autrement tous les éléments de sa réalité subsistante, en les jetant au creuset d'une décision d'être qui ne lui laissait point de répit. Mais l'Université fut précisément, parmi les produits de cette fièvre, celui qu'elle inventa pour en recueillir, pour ainsi dire, la formalité même, le fumet, l'idée. Idée jamais formulée, donc, et qui ne l'est pas davantage quand nous la nommons « une sorte de tourbillon poético-politico-philosophique » [...]. Mais sur cette idée, qui ne contient pas en elle, repose cependant l'Université, qui fut toujours, dans ses grands moments, quelque chose de plus et d'autre qu'un conservatoire et un laboratoire des sciences et des lettres : un scandale public, un espoir général, une matrice pour les formes d'un monde à venir.

C'est précisément ce de quoi le Capital ne veut plus, dont le sens – et la condition de la survie actuelle – sont d'arrêter toute histoire possible et de fuir toute question d'un monde dans l'« évidence » de la totalité des objets rationnellement gérables.

... marile linii ale politicii Capitalului în privința Universității. E vorba mai întâi de a o suprime în ceea ce-i constituia, de la origine, cetezanța și destinul proprii, măcar că niciun document vreodată – nici bulă, nici edict, nici lege – nu a formulat-o să, și constînd în aceea de a fi un soi de vîrtej poeticopolitico-filosofic în care existența istorică a popoarelor lucrează la știință de sine: se spune pe ea însăși, se gîndește și se voiește pe ea însăși. Numai că dacă aici e vorba de elaborarea unei cunoașteri, totuși nu o știință, nu mai multe științe, nici toate științele nu sunt ceea ce o constituie, ci proiecta existenței publice asupra celor mai extreme posibilități ale ei.

Nu a fost niciodată loc, este adevărat, în Universitate pentru o asemenea cunoaștere și pentru riscul care îi e propriu, nu a existat deloc disciplină sau învățămînt cărora aceasta să le fi fost obiect.

Universitatea nu i-a fost vreodată nici măcar locul propriu, și nici singurul loc: mai degrabă, și mai adesea, în războie, în moravuri,

în greve, pînă la urmă în stradă, s-a înțimplat că Europa n-a con-

tenit să distrugă și să construiască, să distrugă iarăși și să reconstru-

ască atfel toate elementele realității sale subzistente, azvîrlindu-le

în creuzetul unei hotărîri-de-a-die care nu-i lăsa defel răgaz. Dar Uni-

versitatea a fost tocmai, printre produsele acestei febre, acela pe

care ea l-a inventat pentru a-i recuperă, ca să zicem asa, formaliza-

țarea însăși, aroma, ideea. Ideeă niciodată formulată, aşadar, și care

nu este mai formulată atunci când o numim „un soi de vîrtej poeti-

co-politico-filosofic“ [...] Dar pe această idee, pe care n-o conține

în ea, se sprijină cu toate astea Universitatea, care a fost întotdeauna,

în marile sale momente, ceva mai mult și altceva decât un con-

servator și un laborator al științelor și al literelor: un scandal public,

o speranță generală, o matrice pentru formele unei lumi ce va să

vînă.

Este tocmai acel ceva de care Capitalul s-a săturat, el al căruia sens

– și condiție a supraviețuirii actuale – constă în oprirea oricarei istorii

posibile și în evacuarea oricarei chestiuni referitoare la o lume din

„evidență“ totalității obiectelor rațional administrabile.

Le règne de la technique moderne, à l'époque de l'achèvement de son essence, engendre ainsi un monde-de-la-fin, où tout savoir devient un mode du travail technique, en même temps que l'existence en commun devient l'objet – ou plutôt le champ d'exploitation – d'une série de techniques sociales.

Domnia tehnicii moderne, în epoca desăvîrsirii esenței sale, zămis-  
lește astfel o lume-a-telului, în care orice cunoaștere devine un mod  
al muncii tehnice, în timp ce existența în comun devine obiectul  
– sau mai degrabă cîmpul de exploatare – al unei serii de tehnici  
sociale.

[...] concevoir une Université qui ne préparerait à aucun rôle social. Mais il ne s'agit là simplement d'une attitude à prendre, d'une simple décision de désintérêtement, etc. Car il ne s'agit d'abord pas, comme un point de vue moral de ce type le suppose naïvement, de tourner le dos aux « occupations » pour s'enfermer seulement dans les « sciences » – comme si celles-ci existaient purement et simplement, et toujours sous la même forme, indépendamment de l'évidence que leur prête le fait qu'elles servent de contrefort à la division bourgeoise du travail social. Celle-ci ôtée, l'existence et le sens même des sciences viennent à vaciller, et c'est là le premier « péril » qu'il s'agit, non de conjurer, mais bien d'aggraver [...]. S'il en est ainsi, la raison est sans doute que jamais les savoirs constituées n'auraient ouvert, à travers les moyens de mise en ordre des différents champs de réalité qu'ils fournissent par la médiation de leurs objets formels respectifs, la possibilité d'une appropriation sociale de la partie « libre » du travail auquel l'homme soumet la nature, si en lui-même déjà tout savoir ne tendait à produire une sécurité en conjurant une naissance, à guérir d'une finitude pratique en développant une maîtrise idéale – bref à séparer déjà en soi-même la réalité d'une « liberté » et la possibilité obscure à laquelle il doit d'être, et cela parce que cette possibilité, en son plus extrême, enveloppe toujours le risque de l'impossibilité pure et simple.

[...] a concepe o Universitate care nu ar pregăti pentru niciun rol social. Dar nu este vorba aici de o simplă atitudine de luat, de o simplă decizie pentru dezinteresare etc. Căci nu e vorba în primul rînd, aşa cum un punct de vedere moral de tipul acesta o presupune în mod naiv, de a întoarce spațele „ocupatilor“ pentru a te încinde doar în „științe“ – ca și cum acestea au existat pur și simplu, și întotdeauna sub aceeași formă, independent de evidență pe care o capătă din faptul că ele slujesc drept contrafort diviziunii burgheze a muncii sociale. Aceasta din urmă retrăsă, existența și chiar sensul științelor ajung să se clătine, iar aici se află primul „pericol“ pe care e vorba, nu să-l conjurăm, ci dimpotrivă să-l agravăm. [...] Dacă aşa stau lucrurile, ratiunea lor e fără îndoială aceea că niciodată cunoașterile constituie nu vor fi deschis, odată cu mijloacele de a ordona diversele cîmpuri de realitate prin medierea furnizată de obiectele lor formale respective, posibilitatea unei apropierii sociale a părții „libere“ din munca la care omul supre natură, dacă deja orice cunoaștere nu tînde în sine să producă o securizare neutralizînd o geneză, să tămăduiască de-o finitudine practică dezvoltînd o stăpînire ideală – pe scurt, să separe deja în ea însăși realitatea unei „libertăți“ de posibilitatea obscură căreia își datorează faptul că este, iar asta fiindcă posibilitatea aceasta, la extremul ei, cuprinde întotdeauna riscul imposibilității pure și simple.

Encore faut-il être capable de voir, d'apercevoir au moins, de quel *usage* peut être une culture *libre*. Car il ne s'agit nullement d'une profession de foi d'intellectualisme, comme s'il existait un cercle de vérités culturelles qui planerait au-dessus des peuples et des individus, au-dessus et au-delà de leur vie quotidienne, contingente et médiocre, et qu'il s'agisse de choisir cette inutilité sublime *contre la vie*. Un tel détachement du haut par rapport au bas ne fait au contraire que refléter la séparation moderne-bourgeoise d'une culture fondée sur l'impérialisme de l'ontologie formelle d'une part, et de toute finitude essentielle de l'expérience et de la pratique d'autre part. Car l'« utilité » pour la vie – entendez : pour le développement d'une maîtrise sur l'étant qui puisse capitaliser le sujet représentatif comme ce dont émane tout travail de connaissance, autrement dit la conception du Logos même comme production-automate (comme industrie) – une telle utilité pour une telle vie ne resurgit dans l'utilitarisme anglo-saxon du XIXe siècle, où elle révèle sa platitude, que parce qu'elle est « déjà » le plus intime du projet philosophique dans lequel pour la première fois le Dasein des Temps Nouveaux tente de se construire un monde.

Și mai trebuie încă să fim în stare să vedem, să întrezărим cel puțin, de ce folos ar putea fi o cultură liberă. Căci nu e vorba deloc de o profesiune de credință intellectualistă, ca și cum ar exista o sferă a adevărurilor culturale care ar plănuie deasupra popoarelor și indivizilor, deasupra și dincolo de viață lor de zi cu zi, contingenta și mediocra, și că ar fi vorba să deglem această inutilitate sublimă împotriva vieții. O asemenea detașare a superiorului de inferior nu face dimpotrivă decât să reflecte separația modern-burgheză a unei culturi interneiate pe imperialismul ontologic formale, pe de-o parte, de orice finitudine esențială a experienței și a practicii, de celelalte parte. Căci „utilitatea” pentru viață – de înțelese: pentru dezvoltarea unei dominații asupra fiindului care să poată capitaliza subiectul reprezentativ drept acela de la care emană orice muncă a cunoașterii, altfel spus conceperea Logosului în susu ca producție-automată (ca industrie) – o atare utilitate pentru o asemenea viață nu iese la iveau în utilitarismul anglo-saxon din secolul XIX, când își și dezvăluie plătitudinea, decât fiind că ea este „deja” ceea ce-i mai intim în proiectul filosofic prin care, de prima dată, Dasein-ul Timpurilor Noi caută să-și construiască o lume.

Nos disciplines, nos savoirs, nos sciences même les plus assurées, enferment – ou permettent qu'on enferme – parce qu'elles ne sont pas exposées au danger de leur vérité. Et par là on entend [...] le travail de reconduction de tout corps doctrinal vers la zone des questions sur les principes, et on l'entend par de tels principes non seulement ceux, domestiques, dont une science peut s'acquitter elle-même [...], mais aussi ceux, « intraitables » à l'intérieur du traitement théorique intra-disciplinaire, qui proviennent de la prise en compte de l'histoire et de la pratique, et qui à ce double titre ouvrent sur la « banalité extérieure ». Il est certain que ce chemin conduit d'abord, et d'une certaine façon toujours, à faire peser une menace, et parfois à faire fondre la destruction effective sur un ou plusieurs langages, un ou plusieurs ensembles de questions et de résultats, un ou plusieurs corps doctrinaux, considérés dans leur simple *réalité* ; mais il conduit aussi, et lui seul, à donner un avenir à la possibilité à laquelle ces savoirs ont dû jusqu'ici leur réalité elle-même.

Et quel dommage y aurait-il à ce que « disparaissent » – mais d'une manière réglée et sous l'avance d'un questionnement lui-même « savant » – par exemple d'un même coup ~~l'orthographe, la grammaire, la littérature (composée ou non), toutes formes existantes de stylisation, de rhétorique, de poétique, la linguistique, la psychologie du langage et la philosophie du langage ?~~ Qu'y a-t-il à craindre à ce que chacune, cessant de juxtaposer en soi les certitudes et les inquiétudes, et de se juxtaposer elle-même aux autres dans un mélange d'emprunt incertains et de résistances corporatistes, s'ouvre à une sorte de résorption de ses objets et de ses concepts dans la connaissance lentement construite des conditions historiques de leur production et des limites intrinsèques de leur signification ? Si ce mouvement de « régression des sciences » vers leurs présupposés réels et idéaux [...] est mené selon le principe de la pratique, loin de causer aucun dommage il fera au moins un heureux dans la personne du sujet de cette pratique. Le sujet, voulons-nous dire, réellement parlant et écrivant, réellement lisant et traduisant, et qu'il s'agisse du sujet scolaire ou du sujet de culture à n'importe quel autre niveau et dans n'importe quelle autre forme de la pratique des langues et des textes, est en effet celui que les différentes disciplines [...], tout en s'édifiant nécessairement jusqu'à un certain point sur son expérience, n'ont cessé d'« oublier » dans les nuances fines et les cheminement silencieux de cette même expérience, là où règnent effectivement les principes, y compris dans leur assise obscure, c'est-à-dire dans la réalité pleine de la pratique *quotidienne*. Pour ce sujet là, pour le sujet réel du travail, l'accès au savoir et l'acquisition d'une discipline se sont *toujours* doublés d'une sorte de rapt ou de manque, consubstantiel à l'entrée-en-culture, en sorte qu'idéalisme et soumission ont été jusqu'ici, non pas des tentations, ni même des effets secondaires, en eux-mêmes contingents, de la réalité des savoirs occidentaux, mais leur élément et leur condition même.

Disciplinele noastre, cunoașterile noastre, științele noastre cele mai sigure încă – sau îngăduie încuierea – fiind că ele nu sunt expuse pericolului adevărului lor. Iar prin asta se înțelege munca de prelungire a oricărui corp doctrinal către zona întrebărilor asupra principiilor, și prin asemenea principii înțelegem nu doar pe cele domestice, de care o știință poate da seama ea înșăsi [...], ci deopotrivă și pe acelea „intratrabile” în interiorul tratamentului teoretic intradisciplinar, care provin din luarea în socoteală a istoriei și a practicii, și care subaceastă dublă lumină deschid spre „banalitatea exteroară”. E sigur că această calitate mai întâi, și într-un anumit fel întotdeauna, la apăsarea unei amenințări, și uneori la prăvălirea distrugerii efective asupra uneia sau mai multor limbi, a uneia sau mai multor întreguri de școli și de rezultate, a uneia sau mai multor coruri doctrinale, considerate în simpla lor realitate; dar ea duce de asemenea, și doar ea, la conferirea unui viitor posibilă căreia aceste cunoașteri și-au datorat până acum înșăși realitatea.

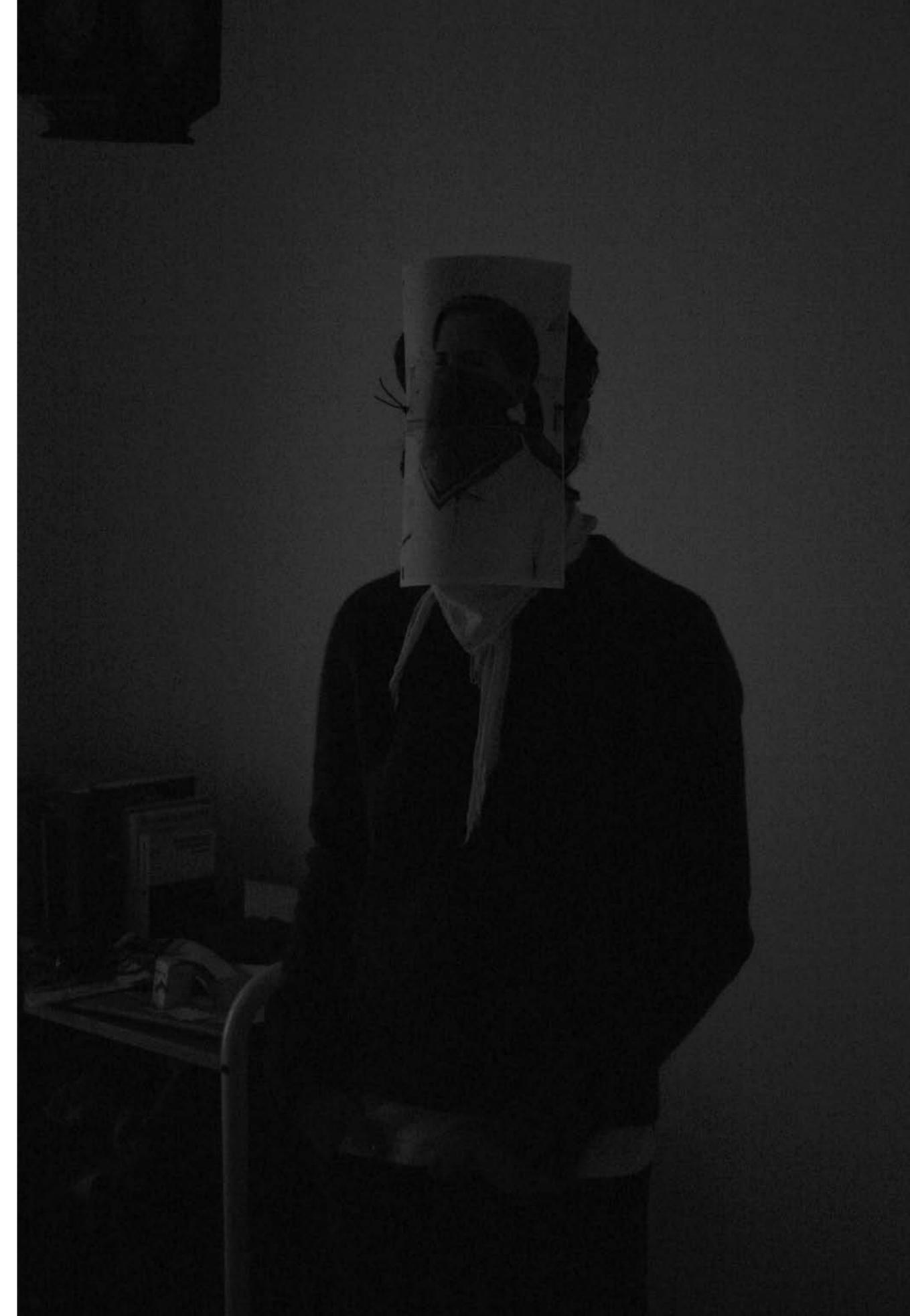
Și ce pagubă să ar face dacă, dintr-o aceeași mișcare, ar „dispărăea” – dar într-o modalitate reglată și sub avansul unei chestiuni ea înșăsi „savante” – de exemplu ~~ortografia și gramatica, literatura (compartimentată sau nu), orice formă existentă de stilistică sau de reatorică, poetică, lingvistică, psihologică, limbajului și filosofia limbajului?~~ Ce este de temut atunci când fiecare, încrezând să juxtapună în sine certitudinile și îngrijorările, și de a se juxtapune ea înșăsi altora într-un amestec de împrumuturi nesigure și de rezistențe corporatiste, să-ar deschide unuia fel de resorbție a obiectelor și concepțiilor sale în cunoașterea domol construită a condițiilor istorice ale producerii lor și a limitelor întrinsece ale semnificației lor? Dacă această mișcare de „regresie a științelor” spre presupozitile lor reale și ideale [...] e condusă conform principiului practicii, departe de a primi vreo pagubă, va ferici pe nu puțini dintre aceia identificabili ca subiecții acestei practici. Subiectul, vreau să spun, vorbind și scriind în mod real, în mod real citind și traducând, cel care, fie că e vorba de subiectul școlii sau de subiectul culturii la nu contează care alt nivel și în care formă a practicii limbii și textelor, este de fapt acela pe care diferitele discipline [...], deși edificându-se în mod necesar până la un punct pe experiența sa, n-ai încetat să-l „uite” că privește nuantele fine și peregrinările tacute ale aceleiași experiențe, acolo unde domină efectiv principiile, inclusiv în temeliiile lor obscure, aşadar în realitatea plină a practicii cotidiene. Pentru acest subiect, pentru subiectul real al muncii, accesul la cunoaștere și înșurarea unei discipline au fost mereu dublate de un fel de deposedare silnică sau de lipsă, consubstanțială întrării în cultură, astăzi idealismul și supunerea au fost pînă acum, nu ispite, nici chiar efecte secundare, contingente în ele însele, ale realității cunoașterilor occidentale, ci chiar elementul și condiția lor.

En dénonçant et en démontant [...] cette politique réelle de l'Etat sous les apparences, véritablement minces, de son souci tutélaire envers l'Université, nous ne voulons nullement voler au secours de celle-ci dans sa forme actuelle, encore moins regretter sa forme de naguère. L'Université n'existe pas pour nous comme un concept éternel [...]. C'est l'Université *bourgeoise* qui crève devant nos yeux, et nous la regardons crever sans ciller des yeux. Ce que nous combattons est l'organisation de cette destruction sous des formes et vers un but qui ne sont accordés à rien d'autre qu'aux besoins actuels du Capital.

La véritable question n'est donc pas encore d'imaginer une institution, et surtout pas une institution « originale » (en ce sens qu'elle serait simplement nouvelle et un peu étrange) *dans* l'espace de réalité et l'horizon de sens de la vie publique existante ; la véritable question est de commencer à quitter cet espace et cet horizon, de commencer à détruire cette réalité et ce sens, en construisant dès maintenant, sans aucun statut et à tout risque, une alternative à la partie scientifique et culturelle de cette vie publique. Laquelle alternative consiste à travailler, d'une part, à la compréhension de la crise de l'Université, de l'école en général [...], et consiste également, en divulguant cette compréhension, à rendre manifeste aussi largement que possible l'évolution des sociétés contemporaines vers ce monstre futur qui les travaille déjà du dedans : le libéral-fascisme.

Prin denuntarea și demontarea [...] acestei politici reale a statului sub aparențele, cu adevărat prizărite, ale griji sale tutelare față de Universitate, nu avem nicidcum intenția de a-i sări în ajutor acestia sub forma sa actuală și încă și mai puțin să-i regretăm forma de odinioară. Universitatea, pentru noi, nu există în felul unui concept vesnic [...]. Cea care crăpă sub ochii noștri e Universitatea burgheză și-n timp ce ea crăpă o contemplăm fără să dipim mâică. Ceea ce combatem este organizarea acestei distrugeri sub niște forme și în vederea unui tel care nu corespunde la nimic altceva decât nevoilor actuale ale Capitalului.

Adevărată chestiune deci nu este încă aceea de a imagina o instituție, și mai ales nu o instituție „originală” (în sensul în care ea ar fi doar nouă și un pic stranie) în spațiul de realitate și orizontul de sens al vietii publice existente; adevărată chestiune e aceea de a începe să părăsim acest spațiu și acest orizont, de a începe distrugerea acestei realități și a acestui sens, construind de pe acuma, fără niciun statut și cu orice risc, o alternativă la partea științifică și culturală a acestei vieți publice. Alternativă ce constă în elaborarea, pe de o parte, a comprehensiunii crizei Universității, a școlii în general [...], și constă deopotrivă, divulgând această comprehensiune, în a face manifestă în măsura cea mai largă posibil evoluția societăților contemporane către monstrul viitor care le roade deja de dinăuntru: liberal-fascismul.



Indeed, why should you go to college? In spite of the same old fairy-tale about meritocracy, updated to the needs and aspirations of a generalized middle class, academia is not (and has never been) the cradle of *future* elites. Academia is merely the professional school for specialized valets sweating for the perpetuation and prosperity of the *present* elites' interests.

**Why would you go to college? In most of the cases, all that school can offer is to launch you on the job market, at a time when genuine professions – replaced by mere jobs – and the knowledge supporting them had vanished. In its turn, the market is increasingly uncertain – there are legions of unemployed with university degrees – work becomes more and more flexible. You cannot possibly know what type of degrees and certificates you will need tomorrow – or in the next two years. Moreover, work is outsourced to places where diplomas are cheaper. Therefore, mass universities serve only as make-up for the unemployment rate in statistics. Why be cheated, then, by the scam of “investment in education”? Is this truly the most profitable placement of your attempts at a new life, the best chance purchase for the low capital of every common people?**

The University, from which we kept only the name, was born at Bologna – which is also its grave. But don't worry! By transforming education into a sheer commodity, knowledge has its own fair price, established competitively on the global market. What else are the university rankings good for? Of course, due to the high market value diplomas of business schools and MBAs, the bright future of the actual present is in good hands!

The screenshot shows a French news website, Libération.fr. At the top right, there's a banner for a magazine issue with the headline "AL L'ISSU DU...". The main navigation bar includes links for "ACTUALITÉ", "CULTURE", "INTERACTIF", "MULTIMÉDIA", "REBONDS", "TRANSVERSALES", "VOUS", "DOSSIERS", "SERVICES", and "LÉGISLATIVES 2007". On the left, a sidebar features a "Libéblog" entry titled "Des mots pour des prunes..." with a small image of a fruit. Below it is a "Rebond" section with the headline "Ne passe pas ton bac d'abord". The main content area contains several columns of text and images. To the right, there are several sidebar boxes: one for "A lire aussi" (including "ARCHIVES" and "Dans la même rubrique" with links like "Franchise médicale: le double discours de Sarkozy"), another for "Liens sponsorisés" (with links to various services), and a third for "Présidentielle, le débat" (with a link to "Darfour: Agir dès maintenant"). At the bottom right, there's a small image of a car and a "Publicité" (advertisement) section.

400117 RO Cluj  
Str. Dorobanților, nr. 12  
tel.: +40-264-594634  
tinka@ideaeditura.ro  
[www.ideaeditura.ro](http://www.ideaeditura.ro)

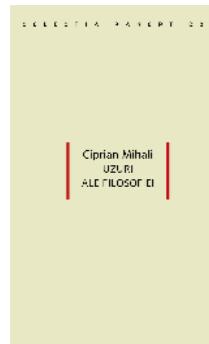
Comandă prin poșta  
– reducere de 15%  
Comandă de minimum  
5 cărți – reducere de 25%

Editura IDEA a luat nastere ca un proiect deopotrivă teoretic și practic: publicarea de texte ca tot atâtea instrumente de reflectie asupra artisticului, socialului și politicului. Echipa editorială a pornit de la un minim de exigențe clare: traducerea riguroasă în limba română a unor scriri majore din filosofia contemporană și din teoria recentă a artei și, prin aceasta, introducerea fiabilă în dezbaterea intelectuală de la noi a unor interrogații exemplare pentru lumea în care trăim. Nu e vorba însă de simplul „import” în română al unor „idei”. Prin optiunea pentru un anumit tip de scriitură, aceea în care limba se pune la încercare în toate resursele ei logice și expresive, editura și-a propus să împrospăteze, prin chiar actual traducerii ori prin texte originale, idiomul critic (i.e. filosofic) în românește. Cu alte cuvinte, să contribuie la deplasarea și acutizarea capacitatei de a găsi ceea ce nu se întâmplă, astăzi.

Asumându-și caracterul de editură mică, noncomercială, IDEA a funcționat, din 2001 pînă acum, prin două colecții – *Balcon* și *Panopticon*. Publicarea în prima colecție a unor autori precum Benjamin, Barthes, de Duve, Flusser, Groys, Babias, Lovink, Lacoue-Labarthe sau a unor materiale despre opera unor artiști ca Joseph Beuys oferă puncte de sprijin pentru cartografierea teritoriului artei moderne și actuale; în acest fel, teoriile contemporane ale artei, al căror potential explicativ și analitic se constituie într-un „aparat conceptual” utilizat deopotrivă cercetătorilor și practicienilor, sunt aduse, pentru prima dată, într-o manieră coerentă și comprehensivă în spațiul public românesc.

Prin prezența în cea de-a doua colecție a unor autori ca Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, J.-L. Nancy, G. Granel, Sloterdijk, Baudrillard, G. M. Tamás, Agamben, Arendt, nu dorim doar să recordăm citorul la „avangarda” găindirii filosofice actuale, ci, mai ales, să-i punem la dispozitie mari lecturi ale unor probleme cu care se confruntă în viața societății: politicul și puterea, aporile reprezentării și ale istoricității, căderea comunismului sau criza universității, globalizarea, (post)modernitatea, nihilismul etc. Nu în ultimul rînd, prin noile sale colecții, editura a început să asume și producția propriu-zisă – fie în mod individual, fie colectiv – de discurs critic aplicat, pornind de la situațiile politice și contextele intelectuale actuale, adică *simultan* locale și globale. Aceste noi colecții, ale căror titluri se află în pregătire, urmează să opereze sub generice precum *Refracții* – dedicată analizelor culturale și socio-politice *in situ*; *Praxis* – consacrată explorării strategiilor efective ale luptei politice pe diverse fronturi și meridiane; și, în sfîrșit, *Public* – acoperind autoproducția artistică-democratică, multiplă, a spațiului public.

#### APARIȚII RECENTE



Ciprian Mihali:  
*Uzuri ale filosofiei*  
14 x 23 cm, 240 pag.  
19 RON



Giorgio Agamben:  
*Ce rărmîne din Auschwitz*  
14 x 23 cm, 100 pag.  
21 RON



Marius Babias:  
*Urma revoltei*  
11,8 x 19,5 cm, 132 pag.  
19 RON



Michel Foucault:  
*Puterea psihiatrică*  
14 x 23 cm, 328 pag.  
29 RON



Hannah Arendt:  
*Condiția umană*  
14 x 23 cm, 276 pag.  
35 RON



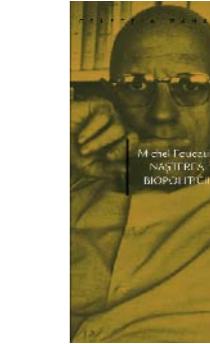
Boris Groys:  
*Stalin - Opera de artă totală*  
14 x 23 cm, 100 pag.  
19 RON



Laura T. Ilea:  
*Viata și umbra ei*  
14 x 23 cm, 188 pag.  
25 RON



Nicolas Bourriaud:  
*Estetica relatională Postproductie*  
14 x 23 cm, 152 pag.  
25 RON



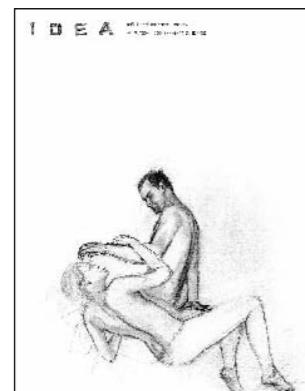
Michel Foucault:  
*Nasterea biopolitică*  
14 x 23 cm, 324 pag.  
29 RON



Jacques Aumont, Alain Bergala,  
Michel Marie, Marc Vernet:  
*Estetica filmului*  
14 x 23 cm, 232 pag.  
35 RON



IDEA artă + societate #18, 2004  
20 RON



IDEA artă + societate #19, 2004  
20 RON



IDEA artă + societate #20, 2005  
20 RON



IDEA artă + societate #21, 2005  
20 RON



IDEA artă + societate #22, 2005  
20 RON



IDEA artă + societate #23, 2006  
20 RON



IDEA artă + societate #24, 2006  
20 RON



IDEA artă + societate #25, 2006  
20 RON

IDEA publishing house was born as a theoretical and practical project at the same time. Committed to publishing texts as implements of reflection upon the artistic, the social, and the political, the editorial staff started with a clear set of minimum goals: the translation into Romanian of major texts of contemporary philosophy and recent theory of art. By this, IDEA aims to insert into the Romanian public debates interrogations which are exemplary for the world we live in. However, this means more than “importing” certain “ideas”. By promoting a certain type of writing – that in which the language experimentally but rigorously explores its logical and expressive resources – the publishing house intends to refresh, by the very gesture of translation or through original texts, the critical (i.e. philosophical) idiom of Romanian. In other words, to orient our possibilities of thinking toward the *criticality* of what happens to us today.

Accepting its condition as a small, non-commercial publishing house, IDEA has, since 2001, run two series – *Balcon* and *Panopticon*. Providing important guiding marks for mapping the realm of modern and contemporary arts, the first series includes such authors as Benjamin, Barthes, de Duve, Flusser, Groys, Babias, Lovink, Lacoue-Labarthe or materials on the work of artists as Joseph Beuys. For the first time in the Romanian public space, contemporary art theory is brought along in a coherent and meaningful fashion. In this way, the elucidative and analytical potential of art theory provides a conceptual toolbox useful to both theorists and artists.

In the second series, by publishing thinkers such as Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, J.-L. Nancy, G. Granel, Sloterdijk, Baudrillard, G. M. Tamás, Agamben, Arendt, we would like not only to connect the reader to the “avant-garde” of contemporary philosophical thought, but also to provide the public with major readings of questions burdening our contemporary societies: power and the political, the predicaments of representation and historicity, the fall of communism, the crisis of academia, globalization, (post)modernity, nihilism, etc.

Last, but not least, with its recent series the publishing house has also committed itself to the production of applied critical discourses, taking as its starting point the present political situations and intellectual contexts – a simultaneously global and local theoretical endeavour. These new collections, consisting of books still in preparation, will operate under titles such as *Refracții* [Refractions] – dedicated to cultural and socio-political analyses *in situ*; *Praxis* – dealing with the exploration of the concrete strategies of progressive political struggle all over the world; and, finally, *Public* – covering the various modalities of artistic-democratic self-production of public space in Romania.

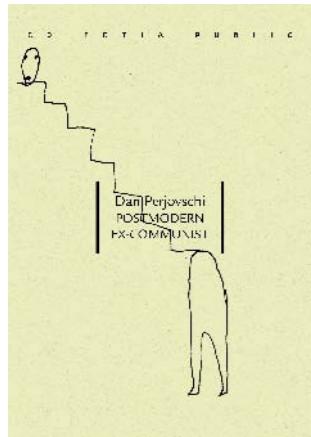
#### ÎN PREGĂTIRE

M. Foucault, J. Derrida: *Geniul rău*  
J. Derrida, B. Stiegler: *Ecografi. Despre televiziune*  
Walter Benjamin: *Jurnalul moscovit*  
Philippe Lacoue-Labarthe: *Ficțiunea politicului. Heidegger, artă și politica*

# COLECȚIA PUBLIC | CĂRȚI DE ARTIST

Spațiu Public București | Public Art Bucharest 2007  
Editate de Marius Babias, Sabine Hentzsch

Seria de cărți de artist este publicată de  
Editura IDEA Cluj, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2007.



Dan Perjovschi:  
*Postmodern Ex-communist*  
16 x 23 cm, 96 pag.  
ISBN 978-973-7913-59-3  
35 RON



Anetta Mona Chișă,  
Lucia Tkáčová:  
*Dialectics of Subjection #4*  
16 x 23 cm, DVD  
ISBN 978-973-7913-65-4  
35 RON



Daniel Knorr:  
*Carte de artist*  
16 x 23 cm, 200 pag.  
ISBN 978-973-7913-60-9  
190 RON



Această carte a fost publicată în 240 de exemplare-unicat semnate și numerotate de către artist. Editura IDEA are la dispoziție 100 de exemplare din seria A 1/100 – A 100/100.  
Fiecare exemplar conține diverse desenuri găsite și culese (alese) de artist din spațiu public, inserate și presate într-o selecție singulară în corpul cărții. Cartea mai cuprinde și un DVD cu un film de 32 de minute care documentează întregul proces al producției sale, cu etapele și implicarea artistului în fiecare dintre ele.

*Carte de artist* de Daniel Knorr poate fi achiziționată prin comandă pe site-ul editurii, la sediul editurii din Cluj, în București la Galeria Andreiana Mihail (str. Pandele Tărăsanu, 4 bis, tel.: 0722 650221), sau cu ocazia participării editurii la târguri de carte, în standul său exclusiv.

20 April – 15 October 2007

## Curators

Marius Babias, Sabine Hentzsch  
Project coordination: Raluca Voinea

## April

Conference and project launch at Biblioteca Centrală Universitară Carol I – Galeria "Galateca".  
Conference participants: Marius Babias, Marlis Drevermann, Sabine Hentzsch, Olaf Metzel, Timotei Nădășan, Horia-Roman Patapievici, Șerban Sturdza and Michael M. Thoss.

## May

Daniel Knorr – Residency in Sinaia provided by the Swiss Cultural Programme South-East Europe and Ukraine, a programme of SDC (Swiss Development Cooperation) and Pro Helvetia, in collaboration with Centrul European de Cultură Sinaia.

## June

Presentation of the film *What the fuck are you staring at !?* by Anetta Mona Chișă at Cityplex Cinema, Bucharest and on digital screens in Bucharest, a project in collaboration with Marshal Turism, Media Advertising, and Monopoly Media.

## June

Artists' books launch: Mircea Cantor, *The Silence of the Lambs*, Anetta Mona Chișă/Lucia Tkáčová, *Dialectics of Subjection #4*, Daniel Knorr, *Carte de artist* and Dan Perjovschi, *Postmodern Ex-communist*, by Walther König Cologne at Skulptur Projekte Münster 07.

## July

Project website launch [www.spatiul-public.ro](http://www.spatiul-public.ro)  
Open discussion on the democratic potential of the internet, the digital space as a place of interaction, the subjectivity of digital data-bases. Moderated by E-cart.ro

## July – September

Nicoleta Esinencu – Artist-in-residence in Bucharest, in collaboration with the Order of Architects in Romania.

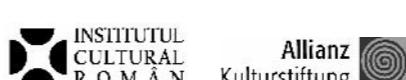
## August

Project magazine in collaboration with *Suplimentul de Cultură*.  
Contributors: Marius Babias, Sabine Hentzsch, Vlad Morariu, Adrian T. Sirbu, Ovidiu Țichindeleanu, Raluca Voinea etc.

## September

Project magazine in collaboration with *Observator Cultural*.  
Contributors: Boris Buden, Oliver Marchart, Ciprian Mihali, Simon Sheikh etc.

## Partner institutions



## Media partners



Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

*Suplimentul*  
CULTURA

e-cart

## Supported by

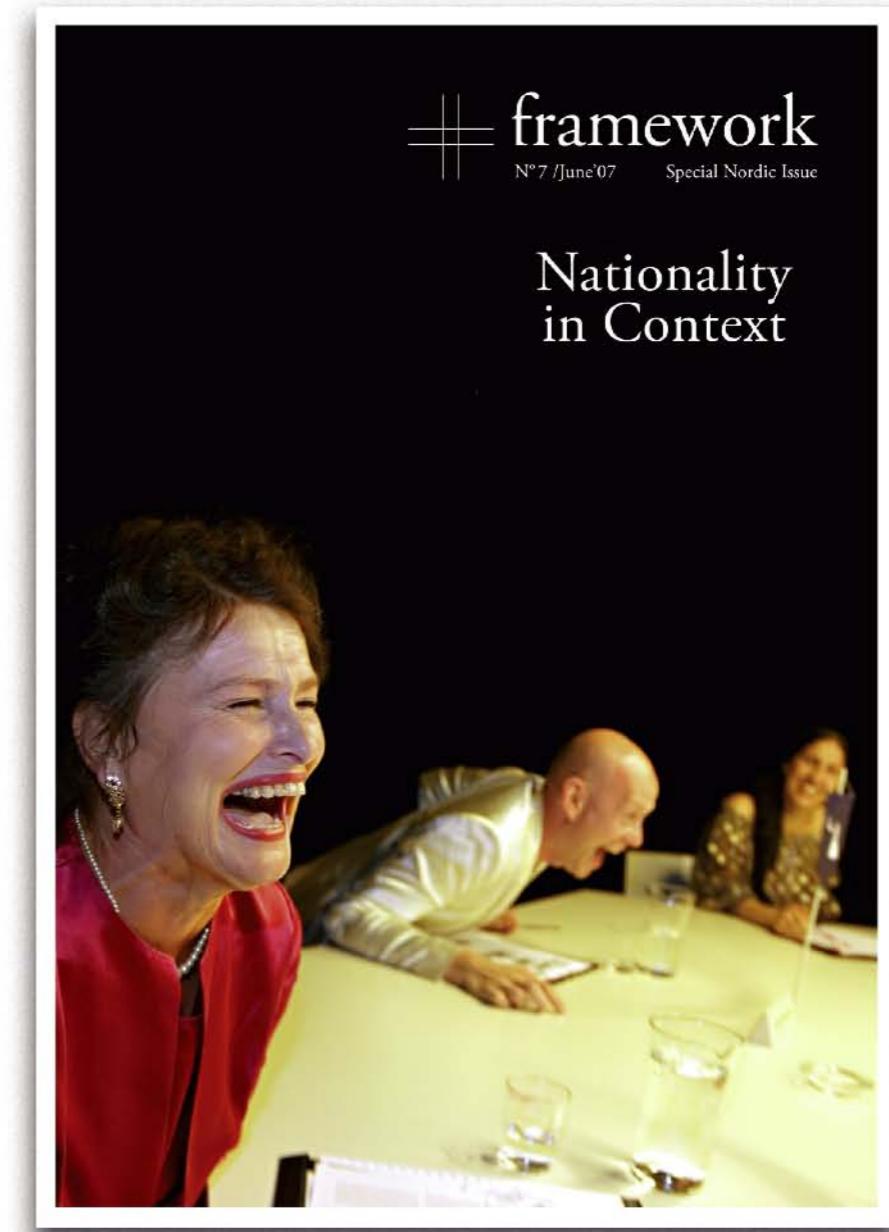
the Cultural Programme of the German EU Presidency in 2007  
provided by the German Foreign Office



**Andreas Fogarasi  
Kultur  
und Freizeit**

**Hungarian Pavilion  
Giardini di  
Castello, Venezia  
52nd International  
Art Exhibition  
La Biennale di Venezia**

**10 June –  
21 November  
2007**



**framework: The Finnish Art Review  
Special Nordic Issue #7: Nationality in Context**

[www.framework.fi](http://www.framework.fi)

# PARADISE LOST

## THE FIRST ROMA PAVILION



JUNE 10 - NOVEMBER 21, 2007

PALAZZO PISANI S. MARINA (PIANO NOBILE)

VENEZIA | Cannaregio 6103 | Calle delle Erbe

Artists: Daniel Baker [GB], Tibor Balogh [H], Mihaela Ionela Cimpeanu [RO], Gabi Jimenez [F], András Kállai [H - GB],  
Damian Le Bas [GB], Delaine Le Bas [GB], Kiba Lumberg [FI], Omara [H], Marian Petre [RO],  
Nihad Nino Pušija [BO - D], Jenő André Raatzsch [H - D], Dusan Ristic [SRB - USA], István Szentandrassy [H],  
Norbert Szirmai - János Révész [H] | Curated by: Timea Junghaus | Consultant: Viktor Misiano

Paradise Lost presents a selection of Roma (otherwise known as Gypsy) contemporary artists from eight European countries.  
The Roma Pavilion constitutes the first significant step toward giving Roma contemporary culture the audience it deserves.  
The project is an initiative of the Open Society Institute.

More information: [www.soros.org](http://www.soros.org)