

20% OF REASONS WHY WE DON'T LIKE 80% OF POLITICAL ART

- IT'S PREACHING TO THE CONVERTED
- IT NEVER REACHES THOSE IN QUESTION ANYWAY
- IT FORGETS TO BE ARTISTIC
- A POLITICAL TOUCH ALWAYS MAKES A GOOD COVER-UP FOR OTHER DEFICIENCIES
- IT EMPOWERS THE CRITICIZED SUBJECT
- IT'S PREDICTABLE
- IT'S BORING
- IT'S IMPOTENT (IT DOESN'T CHANGE A THING)



Barres de bois rond [Round wooden bars] (A 53 – A 60), 1975, painted wood, 8 parts, each 3.5 × 42 cm, Collection Herbert, photo: Wolfgang Günzel, Frankfurt a. M.

André Cadere

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 frecare 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 Burgin)

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 Burgin)

arhiva	6	Semn și simbol în <i>Estetica</i> lui Hegel SIGN AND SYMBOL IN HEGEL'S "AESTHETICS" Paul de Man	<i>sur+</i> (<i>restul comunist</i>) <i>(the communist remainder)</i>	133	Despre uitare ca leac al conștiinței nefericite ON FORGETTING AS A REMEDY FOR WRETCHED CONSCIOUSNESS Claude Karnoouh
	15	Artă și filosofie ART AND PHILOSOPHY Alain Badiou		136	Restul comunist THE COMMUNIST REMAINDER Alexandru Polgár
	23	Nepriință în estetică [Introducere] AESTHETICS AND ITS DISCONTENTS Jacques Rancière		145	Marx și eu după revoluția burgheză MARX AND I AFTER THE BOURGEOIS REVOLUTION G. M. Tamás
galerie	28	Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová: <i>Attempts to Apply Pareto Principle</i>		148	Cultură, subcultură de stînga și contracultură critică universală în arena legitimității (Sau ceva despre condițiile concrete ale unei practici critice) CULTURE, LEFT WING SUBCULTURE, AND UNIVERSAL COUNTER-CULTURAL CRITICISM IN THE ARENA OF LEGITIMACY (OR SOMETHING ABOUT THE CONCRETE CONDITIONS OF A CRITICAL PRACTICE) Adrian T. Sîrbu
scena	53	„Am văzut un câmp de floarea-soarelui, toate se uitau în direcția greșită“ "I SAW A FIELD FULL OF SUNFLOWERS, THEY WERE ALL WATCHING IN THE WRONG DIRECTION" Lucian Maier			
	60	Revin în 5 minute... <i>blea</i> . Interviu cu Dumitru Oboroc realizat de I'LL BE BACK IN 5 MINUTES... YUCK: INTERVIEW WITH DUMITRU OBOROC REALIZED BY Vlad Morariu	<i>verso: muncitor/salariat/proletar</i> <i>worker/salaried employee/proletarian</i>	157	Criza viitorului THE CRISIS OF FUTURE Robert Castel
	70	„Arta nu trebuie să vorbească întotdeauna cu sfiălă...“ Miklós Erhardt în dialog cu Artur Żmijewski "ART MUST NOT ALWAYS SPEAK MEEKLY..." MIKLÓS ERHARDT IN CONVERSATION WITH ARTUR ŻMIJEWSKI		166	Între semeni AMONG NEIGHBOURS Siegfried Kracauer
	81	„Where is my home?“ Claire Staebler			
	89	Un motiv serios pentru a reflecta la transparentă: <i>Ultimele lucruri</i> din Münster A GOOD REASON TO THINK ABOUT TRANSPARENCY: <i>LAST THINGS</i> IN MUNSTER Adnan Yıldız		169	Experiența vieții de uzină (Marsilia, 1941–1942) LIFE IN THE FACTORY (MARSEILLE, 1941–1942) Simone Weil
	98	André Cadere – <i>L'incompatibilité</i> Simone Neuenschwander		176	Cu ce ne vom ocupa? Distrugerea identităților profesionale în „economia bazată pe cunoaștere“ WHAT WILL WE DO? THE DESTRUCTION OF OCCUPATIONAL IDENTITIES IN THE "KNOWLEDGE-BASED ECONOMY" Ursula Huws
	107	(In)voluntarul Willats (UN)WILLING WILLATS Krist Gruijthuijsen		182	Muncă salariată și capital WAGE LABOUR AND CAPITAL Karl Marx
	114	Dinamica schimbării: nostalgia viitorului THE DYNAMICS OF CHANGE: YEARNING FOR THE FUTURE Vlad Morariu			
	123	Natura cameleonică a jucătorilor din domeniul artei și a familiilor extinse ale acestora THE CHAMELEON NATURE OF THE ART PLAYERS AND THEIR EXPANDED FAMILIES Elena Crippa			
insert	130	Reciclarea nimicurilor RUBBISH-RECYCLING Miklós Erhardt			
		Miklós Mécs, Judit Fischer & Gergő Orbán: <i>Origami Rubbish</i> , 2006			

IDEA artă + societate / IDEA arts + society
Cluj, #29, 2008 / Cluj, Romania, issue #29, 2008

Editată de / Edited by:

IDEA Design & Print Cluj și Fundația IDEA
Str. Dorobanților, 12, 400117 Cluj-Napoca
Tel.: 0264–594634; 431661
Fax: 0264–431603

www.ideamagazine.ro
e-mail: ideamagazine@gmail.com

Redactori / Editors:

CIPRIAN MUREȘAN
TIMOTEI NĂDĂȘAN – redactor-șef / editor-in-chief
ALEXANDRU POLGĂR
ADRIAN T. ȘÎRBU
OVIDIU ȚICHINDELEANU
RALUCA VOINEA

Colaboratori permanenți / Peers:

MARIUS BABIAS
AMI BARAK
ALEX. CISTELECAN
AUREL CODOBAN
COSMIN COSTINAȘ
BOGDAN GHIU
VLAD MORARIU
DAN PERJOVSCHI
GEORGE STATE
G. M. TAMÁS

Concepție grafică / Graphic design:

TIMOTEI NĂDĂȘAN

Asistent design / Assistant designer:

LENKE JANITSEK

Corector / Proof reading:

VIRGIL LEON

Web-site:

CIPRIAN MUREȘAN

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

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:

Eurolibris SRL, Iași
Librăriile Cărturești – București, Cluj, Timișoara
Librăriile Gaudeamus
Librăriile Humanitas
Libri Romania SRL

Comenzi și abonamente / Orders and subscriptions:

www.ideamagazine.ro

www.ideaeditura.ro

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

ISSN 1583–8293

Tipar / Printing:

Idea Design & Print, Cluj

Ceea ce grupajul care urmează încearcă, nu să cauționeze dogmatic, ci să propună spre a fi regîndit împreună cu aceste texte și de-a lungul lor; în insistența lor (inclusiv rezistîndu-le, folosind ceea ce ele frămîntă pentru a le citi în răspăr, dacă putem...), este ceva ce ar putea, eventual, purta și titlul „ieșirea din estetică”. Ieșirea, adică exodul, părăsirea ei și „eliberarea”; într-o variantă mai *soft*: desprinderea din mrejele ei tentaculare, „vindecarea” sau măcar așezarea între noi și ea a unei distanțe lucide și astfel delimitarea ei încă mai strictă, mai instruită (marcă prezumtivă a unui ecart istoric și, de asemenea, a unei modificări în percepția a ceea ce tocmai ea ne va fi învățat că ar fi opera de artă și, totodată, aceea a artei înseși...). Dar cînd oricăreia dintre aceste conotații i se poate de îndată aduce, aproape punct cu punct, întîmpinarea de sens contrar (desprindere? – dar nicidecum în felul unei „depășiri”, cînd știm deja prea bine că-i o formulă utopică, parcă patetică azi, una ce putea ține doar în vremurile cînd elanul unor „avangarde” artistice fuse-se contemporan cu etosul profetic al unor heralzi ca Heidegger... ori Benjamin sau Brecht, de altfel; elibera-re? – prea bine, dar înspre ce? în numele cărui mesianism sperînd la o pacificare în ordinea reconciliată a unui „post-“?...), atunci înțelegem mai bine că „ieșirea din estetică” nu e și nici nu poate fi un verdict. Nu e nici diagnostic și nici măcar prognostic realist, ci pur și simplu numele, exasperant de propriu, al unei dificultăți – al înseși dificultății de a „ieși” din ea, de-a sfîrși, o dată pentru totdeauna, cu ea (... cel puțin fără a pierde complet *orice* busolă și chit că formalizările discursive ale comprehensiunii estetice, sau zise în continuare așa, devansate mereu pe axul înaintării lucrurilor, dramatic debordate, pe margini, de exuberanța nepăsătoare, hibridă, prolixă, însă nu mai puțin puternic programată – mai *Kunstbetrieb* ca niciodată – a producției de „forme sensibile”, de-a valma, sînt silite și ele să se degradeze pînă la forme de comunicare publică „de nișă”, jurnalism șic sau legitimare „nobilă” de animație culturală. În care faimoasa categorie a esteticului, prin normalizarea, i.e. neutralizarea politică a fostei sale politizări, se și transformă în cele din urmă... Cînd nu e pur și simplu business sau spălare de bani, cu sau fără ghilimele.)

Această dificultate e astfel, totodată, și o imposibilitate de-a dreptul. E chiar imposibilitatea în care, nefiindu-ne cu puțință a ne debarasa de estetică, neavînd nici soluție de substituire (cîtă vreme regimul estetic al identificării lucrurilor artei nu suferă o schimbare), ne aflăm prinși cu estetica și cu discursurile ei... *atîta timp cît* și *sub formele* în care acestea vor mai continua să existe. Ne-a apărut atunci firesc să titrăm lectura gîndului tematic ce străbate și acordă între ele aceste texte aparținînd unor reflecții diferite (uneori chiar în litigiu) și care nu sînt estetice (sau de estetică), ci despre ea, ca unul al agoniei – multiplu declinabile – a esteticii; al unei „morți” prelungi, nedefinite, cu suspendare, nu fără tresăriri, dar fără scadența previzibilă a unui deznodămînt; o agonie a esteticii ca însuși felul esteticului de a-și supraviețui. Nu în sensul unui rest ori surplus de viață acordat, nu se știe prea bine cum, după ce el s-ar fi epuizat (dimpotrivă, estetizarea a orice n-a fost nicînd mai înfloritoare, mai vastă ...), ci ca mod de subzistență înscris de la-nceputuri în chiar instituirea, în „autonomizarea” sa (cum a fost numită condiția de posibilitate a inventării lui).

E poate timpul copt să înțelegem că în cauză aici e și altceva decît veșnic remarcatul echivoc prezidînd la definirea esteticului, cu efectele sale imprevizibile de reviriment, de revenire la, de redescoperire de perenități ori de instituiiri *avant la lettre* etc. – într-un cuvînt, de anacronie (care, interpretată ca longevitate, ar dejuca dinainte orice decrete de încheiere). Că nu e vorba doar de faptul că instituirea intelectuală a esteticii a fost, simultan, invenția unei ideologii cultural-politice solidare cu emergența unei epoci din care sîntem departe de a fi ieșiți (Terry Eagleton, cu a sa *The Ideology of Aesthetic*, e absent doar de facto, dar nu și de drept din discuția de aici). În fine, că delimitarea – de epocă – a esteticii, echivalentul putativ al constatării de deces, fiind dată deja în aporiile constitutive care așază esteticul ca propria sa ideologie „mortiferă” (cf. P. de Man), n-are atunci cum să mai survină și retroactiv, ca (și la) un sfîrșit determinabil. În clar, a sosit poate momentul să ne obișnuim cu ideea că, dacă moartea hegeliană a artei era prețul (speculativ) al înfloririi unei vîrste de aur a esteticii, vremurile noastre postavangardiste (și de inflație a estetizărilor de tot felul) îi sînt acesteia timpul unor nesfîrșite agonii. (ATS)

Paul de Man, 1966

Textul de față a fost tradus după Paul de Man, „Sign and Symbol in Hegel's «Aesthetics»", *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 4 (Summer 1982), pp. 761–775. Copyright: The University of Chicago Press (Journals Division).

Semn și simbol în *Estetica* lui Hegel

Paul de Man

Paul de Man, 1966

Stridența ideologică a polemicilor ocazionate de apariția teoriei literare în zilele noastre nu poate ascunde întru totul faptul că aceste discuții în contradictoriu, oriât de efemere sau de *ad hominem* ar fi ele, sînt sympto - mul extern al unor tensiuni ce-și au originea în locul cel mai îndepărtat de scena dezbatelor publice. Totuși, distanța lor aparentă de experiența comună nu le face mai puțin presante. Ceea ce se află în joc în ace - ste schimburi de idei e compatibilitatea dintre experiența literară și teoria literară. Există ceva deprimant de abstract și de urît în ce privește teoria literară, ceva ce nu poate fi pus întru totul în cîrca perversiunii celor care o practică. Cei mai mulți dintre noi se simt scindați pe dinăuntru între compulsia de a teoretiza despre literatură și o înțîlnire mult mai atrăgătoare și mai spontană cu operele literare. De aici ușurarea pe care o simțim ori de cîte ori se propune o metodă de studiere a literaturii care să permită stabilirea unui etalon de rigoare teoretică și o anume generalitate (și care, așadar, dintr-un punct de vedere strict universitar, să poată fi predată), în timp ce lasă intactă sau chiar sporește bucuria estetică sau potențialul de comprehensiu - ne istorică furnizat de operă. Această satisfacție o resimțim cînd avem de-a face cu maești ai istoriei lite - rare precum Renato Poggioli sau Ernst-Robert Curtius sau cu un maestru al analizei formale și structurale precum Reuben Brower ori Roman Jakobson: rigoarea metodei confirmă frumusețea obiectului ei. Pe terenul bolovănos al teoriei literare, în schimb, nu trebuie să ne lăsăm prea ușor mulțumiți de satisfacția pe care s-ar întîmpla s-o simțim. Prudența e virtutea fundamentală a disciplinei teoretice, iar prudența obligă la suspi - ciune atunci cînd am fi prea îndîntați de o soluție metodologică. Entuziasmul cu care ne grăbim, ca din instinct, să luăm apărarea valorilor estetice arată că izvorul suspiciunii trebuie să fie compatibilitatea dintre dimen - siunea estetică a literaturii și ce scoate la lumină investigația teoretică. Dacă există într-adevăr o tensiune între estetica și poetica literaturii, inerentă chestiunii înseși, atunci ar fi cu totul naiv să credem că putem evita sau ocoli sarcina descrierii ei exacte.

Nu e ușor să descoperim elementul din literatură care poate fi suspectat de interferență în integritatea ei estetică. Nevoia de a ascunde e înscrisă, ca să zicem așa, în situația ca atare, iar această nevoie e pesemne îndeajuns de puternică pentru a bloca accesul direct la problemă. Trebuie să ne întoarcem, așadar, la texte - le canonice ale teoriei estetice, cele care oferă cea mai puternică apărare argumentată pentru echivalarea artei cu experiența estetică. Din rațiuni care au de-a face cu această ocazie anume, dar care abia dacă au nevoie de vreo justificare mai puțin personală, *Prelegerile de estetică*¹ ale lui Hegel prezintă poate cea mai tenace provocare la adresa unei asemenea încercări. Nu există alt loc în care structura, istoria și judecata artei să pară a fi mai aproape de punerea lor sistematică în practică și niciunde altundeva această sinteză sistematică nu se întemeiază atît de exclusiv pe o singură categorie precisă, în deplinul înțeles aristotelic al acestui cuvînt, numită estetică. Sub nume diferite, această categorie n-a încetat nicio clipă să iasă în relief pe parcursul gîndirii occidentale, iar asta într-o asemenea măsură încît faptul că ea n-a avut un nume pînă în secolul al XVIII-lea e mai curînd un semn al prezenței sale copleșitoare decît al nonexistenței ei. Chiar dacă ediția postumă a *Esteticii* lui Hegel, suferind de imperfecțiunile stilistice ale prelegerilor profesoriale trans - crise de discipoli mult prea loiali, nu e tocmai o desfătare pentru cititor și, conform dovezilor bibliografice, nici măcar citită prea des, influența acestor prelegeri asupra felului în care gîndim și predăm literatura e încă omniprezentă. Fie că știm sau că ne place, fie că nu, cei mai mulți dintre noi sîntem hegelieni și chiar destul de ortodocși. Sîntem hegelieni atunci cînd gîndim istoria literară în termenii unei articulații între epoca greacă

Paul de Man, 1966

PAUL DE MAN (1919–1983), critic și teoretician belgian al literaturii, asociat cu deconstrucționismul Școlii de la Yále. Cea mai mare parte a carierei sale științifice s-a desfășurat în Statele Unite, unde a fost profesor la mai multe universități de prestigiu. Printre temele operei sale, un loc important îi revine studiului romantismului și postromantismului german, respectiv britanic, precum și preocupării constante cu problema - tica retoricii și, în particular, cu aceea a raportului dintre semn și semnificație. Dintre cărțile sale cităm: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* [Alegorii ale lecturii: Limbajul figural la Rousseau, Nietzsche, Rilke și Proust] (1979), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* [Orbire și viziune: Eseuri despre retorica criticii literare contemporane] (1983), *The Rhetoric of Romanticism* [Retorica romantismului] (1984), *The Resistance to Theory* [Rezistența la teorie] (1986) și, de asemenea, *Aesthetic Ideology* [Ideologie estetică] (1996), în care a fost reluat textul prezentat aici.

și cea creștină sau între cea ebraică și cea greacă. Sîntem hegelieni cînd încercăm să sistematizăm relația dintre diversele forme și genuri artistice conform modurilor reprezentării sau cînd încercăm să concepem periodizarea istorică drept o dezvoltare, progresivă sau regresivă, a unei conștiințe individuale sau colec - tive. Nu că asemenea probleme i-ar aparține exclusiv lui Hegel; nici pe departe. Numele „Hegel” stă însă aici pentru un receptacul atotcuprinzător în care s-au adunat și s-au păstrat atîtea curențe, încît foarte proba - bil putem găsi aici tot ce știm că am adunat din altă parte sau sperăm să fi inventat noi înșine. Puțini gîndi - tori au atît de mulți discipoli care să nu fi citit niciodată vreun rînd din scrierile magistrului lor. În cazul *Esteticii*, forța durabilă a sintezei filosofice e concentrată în capacitatea lucrării de a aduce laolaltă, sub egida comună a esteticii, o cauzalitate istorică și o structură lingvistică, un eveniment temporal, expe - riențial și empiric, cu un fapt nonfenomenal de limbaj. În bine-cunoscuta și, în esență, necontestata divi - ziune hegeliană a istoriei artei în trei faze, două dintre acestea sînt desemnate de termeni istorici – clasicul și romanticul (ceea ce la Hegel înseamnă orice artă de după greci, i.e. arta creștină) –, pe cînd cea de a treia perioadă e desemnată de termenul „simbolic”, pe care îl asociem astăzi cu structurile lingvistice și care provine nu din istoriografie, ci din practica dreptului și arta guvernării. Teoria esteticului, în calitate de con - cept istoric și filosofic, e întemeiată la Hegel pe o teorie a artei ca simbolic. Faimoasa definiție a frumosu - lui ca „înfățișarea sensibilă {sau manifestarea} Ideii {*das sinnliche Scheinen der Idee*}” nu doar traduce cuvîntul „estetică”, stabilind astfel aparenta tautologie a artei frumoase (*die schönen Künste* sau *les beaux-arts*), ci poate fi tradusă ea însăși de următoarea propoziție: frumosul e simbolic. Simbolul e medierea dintre spi - rit și lumea fizică, din care face parte, în mod evident, și arta, ca piatră, culoare, sunet sau limbaj. O spune chiar Hegel în termeni deloc vagi în secțiunea despre arta simbolică. După ce afirmase provizoriu că simbo - lul poate fi considerat un semn (*das Symbol ist nun zunächst ein Zeichen*), el va continua prin a face deosebi - rea dintre funcția simbolică și cea semiotică, fără a lăsa vreo urmă de îndoială de care parte a acestei dihotomii se situează arta: „În cazul artei, nu putem avea în vedere, în simbol, arbitraritatea dintre sens și semnifi - cație {ce caracterizează semnul}², de vreme ce arta însăși constă tocmai în conexiunea, în afinitatea și în interpretarea concretă a semnificației și a formei”.³ Teoria estetică și teoria artei sînt deci două părți complementare ale unui singur *symbolon*. Oricine ar îndrăzni, astăzi mai mult ca oricînd, să pună sub sem - nul întrebării acest articol de credință, în oricare dintre numeroasele forme pe care el le-a luat, să nu creadă că va scăpa nevătămat.

Estetica lui Hegel pare deci să fie, destul de tradițional, o teorie a formei simbolice. Totuși, un element tul - burător de inadecvare personală la Hegel însuși pare să împiedice tradiția interpretării *Esteticii* să se odih - nească mulțumită în această certitudine. Iar asta măcar dintr-un singur motiv, și anume că afirmația cu care sîntem aparent familiarizați și despre care credem că ne vine atît de ușor s-o înțelegem, respectiv că arta participă la frumos și este, așadar, manifestare sensibilă a ideii, e dublată, în același text, de propoziția ceva mai tulburătoare a lui Hegel conform căreia, pentru noi, arta e, irevocabil, un lucru ce ține de trecut. Să însemne asta atunci că manifestarea sensibilă a ideii nu ne-ar mai fi accesibilă în forma aceasta, că nu mai sîntem în stare să producem forme de artă cu adevărat simbolice? Nu e oare ceva de genul unei ironii a istoriei literare și o refutare concretă a lui Hegel că el a declarat că arta se sfîrșise tocmai în momentul în care o nouă modernitate fusese pe punctul de a descoperi și de a rafina forța simbolului dincolo de tot ce și-ar fi putut imagina gustul întrucîrva filistin al lui Hegel? Trebuie că fusese un simbolist slab cel care a declarat romantismul și simbolismul secolului al XIX-lea foarte în fașă chiar în momentul în care acestea erau pe punctul de a scrie un nou capitol într-o istorie despre care simbolistul nostru a afirmat că ea a luat sfîrșit. Interpretarea contemporană a *Esteticii*, chiar și atunci cînd provine din pana unor autori care gîndesc favora - bil despre Hegel, cum ar fi Hans-Georg Gadamer, de pildă, sau Theodor W. Adorno, continuă să se lovească de această dificultate și îl consideră inutil pe Hegel atunci cînd e vorba să se înțeleagă arta și literatura posthe - geliană. Teoria sa a artei ca simbol poate că a prefigurat ceva din ce urma să vină, dar lipsa sa de simpatie pentru contemporanii săi îl face miop față de și nepotrivit pentru sarcina de o importantă crucială a auto - definirii noastre, a înțelegerii modernității noastre. Această atitudine e bine exemplificată de afirmația unui interpret inteligent și sensibil al literaturii secolului al XIX-lea, căruia cu siguranță că nu i se poate reproșa concedierea pripită a lui Hegel. În volumul intitulat *Poetica și filosofia istoriei*, Peter Szondi (care înainte de moartea sa prematură condusese seminarul de literatură comparată al Universității Libere din Berlin) descrie sentimentul, pe care nu-l putem decît împărtăși, despre secțiunea din *Estetica* unde Hegel discută formele simbolice sau genurile ca atare: metamorfoză, alegorie, metaforă, imagine, parabolă ș.a.m.d.⁴

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

Paul de Man, 1966

„Savantul literaturii care așteaptă să fie luminat de estetica lui Hegel trebuie să se mulțumească pînă la punctul acela cu concepte filosofice, reprezentări mitologice și arhitectura arhaică. El se așteaptă, în cele din urmă, să găsească lucrul pe care l-a căutat – în schimb, la capătul drumului îl așteaptă o mare dezamăgire {*Es wartet eine grosse Enttäuschung auf ihn*}. Va trebui spus, fără prea multă tevatură, că aceasta e secțiunea cea mai puțin inspirată a întregii lucrări.“ (p. 390)

„Din punctul de vedere al poeziei contemporane, care tinde cu siguranță tot mai mult către imagerie și metaforă ca trăsături esențiale sau chiar ca esență a poezicului, considerațiile lui Hegel despre metaforă și figurare par cu adevărat superficiale {*recht äusserlich*}. [...] El nu ajunge la o înțelegere adecvată a metaforei și a comparației.“ (p. 395)

„Cînd Proust compară luna care a devenit vizibilă încă din timpul zilei cu o actriță care a pășit pe poarta teatrului înainte să-și fi făcut intrarea pe scenă, fără să se fi machiat sau costumat încă, și nu face decît să-i privească pe ceilalți actori, colegii ei, ne putem pe bună dreptate întreba dacă e legitim ca într-un caz precum acesta să facem deosebirea dintre abstract și concret, dintre semnificație și imagine. Sensul secret al comparațiilor de genul acesta trebuie căutat în descoperirea analogiilor, a corespondențelor – chiar a acelor *correspondances* pe care le celebrează Baudelaire în faimosul său poem. Viziunii poezi – ce ele îi apar ca garanția unității lumii. [...] Cu siguranță că nu i se poate reproșa lui Hegel această incapacitate de a observa asemenea corespondențe (chiar dacă ele nu apar doar în poezia modernă), dar nimeni nu poate nega că la baza acestei scăpări stă o concepție necorespunzătoare despre esența limba – jului.“ (p. 396)

„Din acest moment, putem începe să vedem limitările esteticii lui Hegel.“ (p. 390)

Hegel e, atunci, un teoretician al simbolului care eșuează în fața sarcinii de a da seama de limbajul simbolic. Asta nu ne permite însă să concediem în întregime estetica sa, de vreme ce el fusese măcar pe pista cea bună, dar ne îngăduie, în schimb, să spunem că nu mai avem nevoie de el, întrucît am ajuns mai departe decît a făcut-o acesta pe drumul deschis de el. E cu siguranță adevărat că teoria hegeliană a simbolului pare șovăitoare în raport cu aceea a unor contemporani precum Georg Friedrich Creuzer (pe care Hegel îl menționează criticîndu-l), Friedrich Schelling (pe care nu-l menționează deloc în acel context) sau Friedrich Schlegel (despre care n-are niciodată vreo vorbă bună de spus). S-ar putea oare însă ca Hegel să spună un lucru ceva mai complex despre simbol și limbaj decît ce recunoaștem noi în el ca fiindu-ne atît de familiar, numai că această [altă] parte a ce are el de spus să fie ceva pe care nu putem sau nu vrem să-l auzim pentru că deranjează ceea ce acceptăm necondiționat, și anume *valoarea* indiscutabilă a esteticii? Răspunsul la această întrebare ne deschide un drum ocolit, care ne duce mai întîi departe de *Estetică*, iar mai tîrziu înapoi la ea, un drum pe care nu voi avea timp decît să indic cîteva stații pe un traseu despre care mi-e teamă că nu e chiar ușor de parcurs.

Afirmația lui Hegel că arta aparține fără rezerve ordinii simbolului e enunțată în contextul unei deosebiri între simbol și semn ce nu pare să se aplice și domeniului artei. Multe lucruri sînt decise de această deosebire ce revine, chiar dacă nu foarte ostentativ, de-a lungul întregului corpus hegelian, dar cel mai explicit într-un paragraf al mai timpuriei *Enciclopedii a științelor filosofice* din 1817 (*Estetica* fiind din 1830). Ea apare într-o secțiune în care Hegel e preocupat de distincția dintre facultățile intelectului și, mai precis, de aceea dintre a percepe, a imagina (sau a reprezenta) și a gîndi (*Anschauung, Vorstellung și Denken*); discuția despre limbaj e o subsecțiune a discuției despre reprezentare. Aici Hegel furnizează o caracterizare a semnului care accentuează arbitraritatea raportului dintre componenta sensibilă implicată în mod necesar în orice semnificare și semnificația avută în vedere. Tricolorul italian, roșu, alb și verde, nu conține niciun raport cu culoarea reală a țării, care, văzută din aer, e cu precădere ocru; doar despre niște copii foarte naivi se poate presupune că ar fi atît de drăguți încît să fie uimiți că Italia nu are, de fapt, culoarea unitară în care ea se prezintă în atlasele lor. Reversul simetric al acestei observații e reflecția lui Roland Barthes despre naturalizarea semnificatului. Analizînd o reclamă la spaghetate, el face observația că albul acestora, purpuriul roșiilor și verdele ardeilor sînt atît de irezistibil de eficace pentru că transmit, cel puțin pentru un nonitalian, iluzia devorării, a interiorizării esenței înseși a *italianité* – și o fac chiar foarte ieftin. Ca atare, în arbitraritatea sa, semnul, spune Hegel,

„se deosebește de simbol, o percepție a cărui determinație proprie {sau sens propriu} corespunde mai mult sau mai puțin, esențial și conceptual, conținutului pe care îl exprimă ca simbol, pe cînd, în

cazul semnului, conținutul propriu al percepției {roșul, albul și verdele drapelului} și conținutul al cărui semn este {Italia} n-au nimic de-a face unul cu celălalt“ (*Enz III*, p. 270, par. 458).

Nu există nimic neobișnuit în această caracterizare a semnului, de vreme ce accentul pus pe arbitraritatea sa are nenumărate precedente cu mult înainte de Ferdinand de Saussure. Mai puțin comune sînt judecățile de valoare pe care Hegel le extrage din analiza sa; deși n-ar fi cu totul corect să spunem că Hegel prețuiește mai mult semnul decît simbolul, inversul acestei afirmații ar fi și mai puțin adevărat. „*Das Zeichen*“, spune Hegel, „*muss für etwas Grosses erklärt werden* {semnul trebuie proclamat ca fiind ceva grandios} [*the sign must be proclaimed to be something great*].“ Ce este însă atît de „grandios“ în privința semnului? În măsura în care semnul e întru totul independent de trăsăturile obiective, naturale ale entității spre care arată și postulează aceste trăsături cu ajutorul propriilor sale puteri, el ilustrează capacitatea intelectului de „a folosi“ lumea percepută pentru propriile sale scopuri, de a șterge (*tilgen*) trăsăturile acesteia și de a pune altele în locul lor. Această activitate a intelectului e deopotrivă o libertate, de vreme ce este arbitrară, și o coerciție, de vreme ce violentează, cum ar veni, lumea. Semnul, *de fapt*, nu spune ceea ce vrea să spună sau, pentru a lansa înșelătoarea metaforă antropomorfică a unui semn *care vorbește*, înzestrat cu o voce, predicția implicată într-un semn e întotdeauna citațională. Cînd spun „drapelul roșu, alb, verde e italian“, această propoziție predicativă e întotdeauna ceea ce în terminologia scolastică se numește *actus signatus*, ea presupune un subiect implicît (sau un eu) care încadrează afirmația și o transformă într-un citat: eu spun (sau eu declar sau eu proclam) că drapelul roșu, alb, verde e italian – o precizare care nu trebuie să se întîmple atunci cînd, într-o conversație obișnuită, spun: „Orașul Roma și Apeninii sînt italieni“. Semnul e atît de „grandios“, de o importanță atît de crucială, pentru că atinge chestiunea raportului dintre subiect și predicat în orice propoziție declarativă. De la chestiunea semnului sîntem purtați, apoi, de logica pasajului însuși, la chestiunea subiectului – o temă despre care Hegel are multe de spus, cel mai frapant dintre aceste lucruri găsindu-se poate într-o secțiune mult mai timpurie din *Enciclopedie*.

Paragraful 20 al *Enciclopediei* are de-a face cu definiția gîndirii sau cu condițiile necesare ale unei științe a logicii. În el se prezintă echivalentul hegelian al *cogito*-ului cartezian, prin stabilirea legăturii dintre predicatele generale ale gîndirii și subiectul gînditor. Pentru a înțelege gîndirea, pentru a gîndi despre gîndire, gîndirea trebuie să fie reprezentată, iar această reprezentare poate fi numai aceea a subiectului gînditor: „expresia simplă a subiectului existent ca subiect gînditor este eu“, spune Hegel într-un pasaj cu rezonanțe fichteene. Însă această concepție despre subiect, relativ directă și tradițională, carteziană dacă vreți sau, în orice caz, speculară, conduce dintr-odată la complicații mai puțin predictibile. Subiectul gînditor trebuie să fie menținut într-o distincție netă față de subiectul care percepe, într-o manieră care reamintește de (sau care anticipează) deosebirea pe care tocmai am întîlnit-o între semn și simbol. La fel cum semnul refuză să se afle în slujba percepțiilor sensibile, folosindu-le în schimb pentru scopurile sale, gîndirea, spre deosebire de percepție, apropiază lumea și o face literalmente „subiectul“, „supusul“ propriilor sale puteri. Mai concret, gîndirea subordonează singularitatea și individuarea infinite ale lumii percepute unor principii de ordonare care se vor generale. Agentul acestei apropiieri e limbajul. „De vreme ce limbajul“, spune Hegel, „e munca gîndirii, nu putem spune nimic în limbaj care să nu fie general“ – o propoziție căreia Kierkegaard i se va opune, la modul ironic, în *Teamă și cutremurare*. Astfel, semnul, mai întîi [*at its first position*] aleatoriu și singular, se transformă în simbol asemenea eului care, atît de *singular* în independența sa față de orice altceva, încît nici măcar nu este el însuși, devine în gîndirea generală a logicii cel mai cuprinzător, plural, general și impersonal dintre subiecți.

Ca atare, el este de asemenea și cel mai dezinteresat și cel mai reținut dintre subiecți. Cu siguranță, întrucît validitatea gîndirii rezidă în generalitatea sa, nu putem fi interesați, în gîndire, de opiniile private, singulare ale gînditorului, ci vom aștepta de la el un fel mai modest de uitare de sine filosofică. „Cînd Aristotel“, spune Hegel, „cere {filosofului} să se ridice la demnitatea vocației sale, această demnitate constă în capacitatea acestuia de a renunța la opiniile particulare [...] și să lase lucrurile ceea ce ele sînt prin ele însele“ (*Enz I*, p. 80, par. 23). Cînd filosofii nu fac decît să exprime pur și simplu opinia lor, ei nu sînt filosofi. „Întrucît limbajul afirmă doar ce e general, nu pot rosti doar opinia mea {[...] *so kann ich nicht sagen was ich nur meine*}.“ Originalul german e aici indispensabil, întrucît cuvîntul „opinie“, precum în expresia „opinie publică“ (*öffentliche Meinung*), nu are conotația de „semnificație“ [*meaning*], care e prezentă, într-o anumită măsură, în verbul german *meinen*. La Hegel, asimilarea „semnificației“ cu „eul“ e zidită în sistem, întrucît generalitatea

gîndirii este, de asemenea, și apropierea, însuși(-)rea [*the making mine*] lumii de către eu. E, așadar, nu doar justificat, ci chiar necesar să auzim, în cuvîntul german *meinen* (precum în propoziția: *Ich kann nicht sagen was ist nur meine*), o conotație a lui *meinen* ca „însuși(-)re“ [*„to make mine“*], o utilizare verbală a pronumelui posesiv *mein*. Asta face însă ca declarația inofensivă despre filosoful care, în umila sa rezervare, trebuie să avanseze dincolo de opinia sa privată să sune foarte ciudat: „*Ich kann nicht sagen was ich (nur) meine*“ înseamnă atunci „nu pot rosti ceea ce îmi însuși(-)esc“ sau, întrucît gîndirea înseamnă însuși(-)re, „nu pot rosti ce gîndesc“ și, în cele din urmă, întrucît gîndirea e conținută în întregime și definită de eu, în măsura în care ego *cogito*-ul lui Hegel se autodefinește ca simplu ego, ceea ce spune, în fapt, această propoziție este „eu nu pot spune eu“ – o afirmație destul de stînjenitoare în termenii lui Hegel, de vreme ce posibilitatea însăși a gîndirii depinde de posibilitatea de a spune „eu“.

Ca nu cumva acest itinerar pe firul semnificantului *meinen* să pară prea arbitrar pentru a fi luat în serios, continuarea pasajului în cauză face explicit ceea ce cineva ar putea doar alege să audă deja în propoziția inițială. Hegel continuă cu discutarea dificultății logice inerente funcției deictice sau demonstrative a limbajului în cadrul paradoxului că numele cele mai particulare, cum ar fi „acum“, „aici“ sau „acesta“, sînt agenții cei mai puternici ai generalizării, soclul acestui monument de generalitate care este limbajul – paradoxul e inerent poate cuvîntului grec *deiktikos*, care înseamnă „a indica, a arăta“, precum și „a demonstra“ (ca în francezul *démontrer*). Dacă asta e adevărat pentru adverbe sau pronume de timp și de loc, atunci e cu atît mai adevărat pentru cel mai personal dintre pronumele personale, cuvîntul „eu“ însuși. „Toți oamenii au în comun cu mine faptul de a fi eu, la fel cum toate sentimentele, reprezentările etc. *mele* au în comun între ele faptul că sînt în mod deosebit *ale mele*.“ Cuvîntul „eu“ e cuvîntul prin excelență deictic, care arată în cea mai mare măsură către sine însuși, fiind totuși, în același timp, „generalitatea cea mai desăvîrșit abstractă“. Hegel poate pune, așadar, pe hîrtie propoziția destul de surprinzătoare: „Cînd spun «eu», mă *am în vedere* pe mine însumi ca *acest* eu care exclude toate celelalte euri; însă ceea ce spun, respectiv eu, e de fapt oricine; orice eu, unul care exclude toate celelalte euri {*ebenso, wenn ich sage: «Ich», meine ich mich als diesen alle anderen Ausschiessenden; aber was ich sage, Ich, ist eben jeder*}“ (*Enz I*, p. 74, par. 20). În această propoziție, alteritatea lui „*jeder*“ nu desemnează deloc un subiect specular, imaginea în oglindă a eului, ci tocmai ceea ce nu poate avea nimic în comun cu mine însumi; el ar trebui tradus în franceză nu prin *autrui* [celălalt], nici chiar prin *chacun* [fiecare], ci prin *n'importe qui* [oricine] sau chiar *n'importe quoi* [orice]. Contradicția dintre „*sagen*“ și „*meinen*“, dintre „a spune“ [*„to say“*] și „a avea în vedere“ [*„to mean“*], dintre *dire* și *vouloir dire* e o explicitare a propoziției anterioare „*Ich kann nicht sagen was ich (nur) meine*“ și o confirmare că ea trebuie citită, pe lîngă sensul ei obișnuit, și în sensul că „*eu* nu pot spune eu“.

Astfel, la începutul întregului sistem, în cadrul considerațiilor preliminare despre știința logicii, un obstacol inevitabil amenință întreaga construcție ce va urma. Eul filosofic nu doar că se ține în frîu pe sine însuși, cum cerea Aristotel, în sensul de a fi modest și nebătător la ochi, ci e reținut în sensul mult mai radical că poziția eului, care e condiția gîndirii, implică eradicarea sa, nu precum la Fichte, ca poziția simetrică negației sale, ci ca anularea, ștergerea oricărui raport, logic sau de altă natură, care putea fi conceput între ceea ce este eul și ceea ce el spune că este. Însuși proiectul gîndirii pare să fie paralizat de la bun început. El se poate pune în mișcare doar în măsura în care cunoașterea care îl face imposibil, cunoașterea că poziția lingvistică a eului e posibilă doar dacă eul uită ce este (și anume, eu), este ea însăși uitată.

Felul în care pasajul lecturat (par. 20 din *Enciclopedie*) uită de propria-și afirmație are loc prin descrierea impasului pe care îl anunță, care e o dificultate logică lipsită de orice dimensiune fenomenală sau experiențială, de parcă ar fi un eveniment în timp, o narațiune, o istorie. La începutul paragrafului, după ce s-a stabilit în mod apodictic că actul gîndirii afirmă generalitatea, Hegel adaugă, parcă preventiv, că aceste aserțiuni nu pot fi, pe moment, verificate. N-ar trebui însă să le considerăm totuși simple opinii ale lui (*meine Meinungen*), spune el, ci să le luăm drept fapte. Putem verifica aceste fapte pe calea experienței proprii noastre gîndiri, testîndu-le, punîndu-le la încercare pe noi înșine. Însă acest experiment e accesibil doar celor „care au obținut deja o anumită capacitate de atenție și de abstracție“, ceea ce înseamnă că sînt capabili de gîndire. Proba gîndirii e posibilă numai dacă postulăm că lucrul care trebuie demonstrat (și anume că gîndirea e posibilă) e adevărat. Figura acestei circularități e timpul. Gîndirea e proleptică: ea proiectează ipoteza posibilității sale într-un viitor, în hiperbolica speranță că, odată ajuns la sfîrșit, procesul care a făcut posibilă gîndirea va ajunge din urmă această proiecție. Eul hiperbolic se proiectează pe el însuși ca gîndire în speranța

că se va re-cunoaște pe sine odată ce-și va fi parcurs drumul. Acesta e motivul pentru care gîndirea (*denken*) e numită în cele din urmă de către Hegel *Erkenntnis* (ceea ce implică recunoaștere) și este considerată superioară cunoașterii (*wissen*). La capătul progresiei graduale a funcționării sale, în mișcarea de la percepție la reprezentare și, în sfîrșit, la gîndire, intelectul se va regăsi și se va recunoaște pe el însuși. Această *anagnorisis* e, în multe privințe, capitală, în măsura în care ea constituie trama și suspansul istoriei hegeliene a spiritului. Căci dacă „acțiunea intelectului ca spirit e numită recunoaștere“ într-un înțeles atotcuprinzător, iar spiritul și-a mizat, ca să zicem așa, toate speranțele pe această posibilitate viitoare, atunci e foarte important să se știe dacă există, la capătul drumului, ceva care va putea fi recunoscut atunci cînd va veni vremea. „Întrebarea cardinală pentru timpurile moderne depinde de următorul lucru“, spune Hegel, „și anume dacă recunoașterea veritabilă, adică recunoașterea adevărului, e posibilă“ (*Enz III*, p. 242, par. 445). Adevărul se află peste tot în jurul nostru; pentru Hegel, care din acest punct de vedere e la fel de empirist ca Locke sau Hume, adevărul e ceea ce are loc [*what happens*]; cum putem fi însă siguri că recunoaștem adevărul atunci cînd el se ivește [*when it occurs*]? Spiritul trebuie să recunoască, la capătul traseului său – în cazul de față, la capătul textului –, ceea ce a fost pus [*was posited*] la început. Trebuie să se recunoască pe sine însuși ca sine însuși, cu alte cuvinte ca eu. Cum să recunoaștem însă ceea ce va fi în mod necesar șters și uitat, de vreme ce „eu“ este, prin definiție, ceea ce *eu* nu pot spune niciodată?

Înțelegem că spiritului îi este necesar să se adăpostească din fața ștergerii de sine, să-i reziste cu toate puterile intelectului. Această rezistență ia forme multiple, iar printre acestea estetica nu e cea mai puțin efecă. Căci nu e prea greu să vedem că problema poate fi repusă în termenii deosebirii dintre semn și simbol. Cum am văzut, eul, în neafîrnarea sa față de determinațiile sensibile, e inițial similar semnului. Întrucît totuși el se afirmă pe sine într-un fel care nu este el, eul reprezintă un raport determinat cu lumea, unul care este de fapt arbitrar; cu alte cuvinte, el se afirmă pe sine ca simbol. În măsura în care eul arată spre sine însuși, el este un semn, dar în măsura în care spune altceva decît el însuși, el este un simbol. Raportul dintre semn și simbol este totuși unul de obliterație reciprocă; de unde ispita de a confunda și de a uita deosebirea dintre ele. Ispita e atît de puternică, încît Hegel însuși, care cunoștea necesitatea acestei deosebiri la modul cel mai clar cu putință, nu poate să-i reziste și recade în confuzia pe care o denunțase chiar el mai înainte, producînd o teorie a artei ca simbol, care, lăsînd la o parte faptul că e întrucîtva șovăitoare, este destul de tradițională. Asta nu împiedică însă simbolul să fie, în termenii lui Hegel, un construct ideologic, și nu unul teoretic, o apărare împotriva necesității logice inerente dezvăluirii teoretice.

Ideologia simbolului ne este foarte cunoscută în locurile comune ale propriului nostru discurs istoric despre literatură. Ea domină, de pildă, discuția despre romantism în relația sa cu antecedentele sale neoclasiche, precum și în ce privește moștenirea pe care o lasă acesta în cadrul modernității. Ea determină polaritățile ce formează judecățile de valoare implicate în aceste discuții: asemenea opoziții familiare sînt cele dintre natură și artă, organic și mecanic, pastoral și epic, simbol și alegorie. Aceste categorii pot fi rafinate la nesfîrșit, iar interacțiunea dintre ele poate suferi nenumărate combinații, transformări, negații și largiri. Metafora regență ce organizează acest întreg sistem e aceea a interiorizării, înțelegerea frumosului estetic ca manifestarea în exterior a unui conținut ideal, care este el însuși o experiență interiorizată, emoția reamintită a unei percepții care a trecut. Manifestarea sensibilă (*sinnliches Scheinen*) a artei și literaturii e exteriorul unui conținut interior, care e el însuși un eveniment exterior interiorizat sau o entitate din afară interiorizată. Dialectica interiorizării creează un model retoric suficient de puternic pentru a depăși diferențele naționale sau în alt fel empirice dintre diversele tradiții europene. Încercări, de pildă, de mediere între Hegel și romanticii englezi, cum ar fi Wordsworth, Coleridge și Keats, oscilează adesea în jurul acestor *topoi* distinctivi ai interiorizării: versiuni secularizate ale Căderii și Mîntuirii omului ca un proces al conștiinței, de exemplu, sau subiectivismul asociat, cel puțin începînd cu Kant, cu problematica sublimului. În toate aceste cazuri, Hegel poate fi invocat ca echivalentul filosofic a ceea ce se întîmplă cu mai mare delicatețe în invențiile figurale ale poezilor. Căci Hegel e, de fapt, de la *Fenomenologia* relativ timpurie la tîrzie *Estetică*, în primul rînd teoreticianul interiorizării, al *Er-innerung* ca fundament al esteticii și, totodată, al conștiinței istorice. *Erinnerung*, amintirea [*recollection*] ca adunare interioară laolaltă și păstrare a experienței, reunește istoria și frumosul în coerența sistemului. Ea este, de asemenea, parte integrantă a ideologiei simbolului pe care Hegel o îmbrățișează și o anulează în același timp. Rămîne totuși întrebarea dacă manifestarea în afară a ideii, atunci cînd ea are loc în dezvoltarea secvențială a gîndirii lui Hegel, se întîmplă într-adevăr la modul amintirii [*recollection*], ca o dialectică a interiorului și a exteriorului susceptibilă să fie înțeleasă și articulată. În care punct al

sistemului hegelian se poate spune că intelectul, spiritul sau ideea lasă urme materiale în lume și cum are loc această înfățișare sensibilă?

Răspunsul e sugerat în aceeași secțiune (p. 271, par. 458), către sfârșitul *Enciclopediei*, în discuția despre structura semnului cu care am început aceste considerații. După ce a stabilit nevoia de a face deosebirea dintre semn și simbol și a menționat tendința generală de a le confunda, Hegel face referire la o facultate a spiritului pe care el o numește *Gedächtnis* și care „în vorbirea curentă {ca opusă discursului filosofic} e adesea confundată cu amintirea [*Erinnerung*], precum și cu reprezentarea și imaginația” – la fel cum semn și simbol sînt deseori folosite într-o manieră interșanjabilă în moduri ale vorbirii obișnuite cum ar fi comentariul literar sau critica literară (*Enz III*, p. 271, par. 458). *Gedächtnis*, desigur, înseamnă memorie în sensul în care se poate spune despre cineva că are o memorie bună, ceea ce înseamnă altceva decît o aducere-aminte [*remembrance*] sau o amintire [*recollection*] bună. În germană se zice „*sie oder er hat ein gutes Gedächtnis*”, și nu, presupunînd că vrem să păstrăm sensul, „*eine gute Erinnerung*”. Francezul *mémoire*, ca în titlul cărții lui Henri Bergson *Matière et mémoire*, e mai ambiguu, dar o distincție similară apare între *mémoire* și *souvenir*; un *bon souvenir* nu e același lucru cu *une bonne mémoire*. (Proust se luptă cu această deosebire în încercarea de a face diferența între *mémoire volontaire* – care este ca *Gedächtnis* – și *mémoire involontaire*, care seamănă mai curînd cu *Erinnerung*.) Surpriza, la Hegel, e că progresia de la percepție la gîndire depinde în mod esențial de facultatea mintală a memorării. Abia *Gedächtnis* – ca subspecie a reprezentării – face trecerea către facultatea cea mai înaltă, aceea a intelectului gînditor: ecoul lui *denken* păstrat în cuvîntul „*Gedächtnis*” sugerează proximitatea strînsă a gîndirii cu facultatea tînerii minte prin memorare. Pentru a înțelege gîndirea, trebuie mai întîi să înțelegem memoria, dar, spune Hegel, „a înțelege locul și semnificația memoriei în studierea sistematică a intelectului și în conexiunea organică pe care o are cu gîndirea e una dintre cele mai iute ignorate și mai dificile momente din studierea spiritului” (*Enz III*, p. 283, par. 464). Memorarea trebuie să fie deosebită net de amintire [*recollection*] și de imaginație. Ea e întru totul lipsită de imagine (*bildlos*), iar Hegel ia în derizoriu încercările pedagogiei de a învăța copiii cum să citească și să scrie făcîndu-i să asocieze imagini cu anumite cuvinte. Cu toate astea, memoria nu e cu totul lipsită de materialitate. Putem învăța pe de rost numai cînd tot sensul e uitat și cuvintele sînt citite ca o simplă listă de nume. „Se știe prea bine”, spune Hegel, „că putem spune că știm pe de rost {sau din cap} un text doar atunci cînd nu mai asociem nicio semnificație cuvintelor care îl constituie; recitînd ceea ce știm astfel pe de rost, sîntem nevoiți să lăsăm în urmă orice intonație.”

În această secțiune despre memorie a *Enciclopediei*, sîntem foarte departe de simbolurile mnemotehnice descrise de Frances Yates în *Arta memoriei* și mult mai aproape de sfatul lui Augustin despre cum să se țină minte și să se psalmodieze Scriptura. Memoria, pentru Hegel, e învățarea pe de rost a *numelor* sau a cuvintelor considerate ca nume și, ca atare, nu poate fi despărțită de notația, inscripția sau punerea pe hîrtie a acestor nume. Pentru a ține minte, cu alte cuvinte, sîntem nevoiți să punem pe hîrtie ceea ce riscăm altfel să uităm. Ideea, așadar, își face apariția sensibilă, la Hegel, sub forma inscripției materiale a numelor. Gîndirea e întru totul dependentă de o facultate mintală care este pe de-a întregul mecanică, oricît de îndepărtată ar fi ea de sunetele și imaginile imaginației sau de mina întunecată a amintirilor, care zac dincolo de puterea de acoperire a cuvintelor sau a gîndirii.

Sinteza dintre nume și sens ce caracterizează memoria e o „legătură vidă {*das leere Band*}” și deci în întregime diferită de complementaritatea și interpenetrarea reciprocă a formei și a conținutului ce caracterizează arta simbolică (*Enz III*, p. 281, par. 463). Nu e vorba de estetica în sensul hegelian obișnuit sau clasic al cuvîntului. Totuși, întrucît sinteza memoriei e singura activitate a intelectului care are loc ca o manifestare sensibilă a ideii, memoria e un adevăr căruia estetica îi este traducerea defensivă, ideologică și cenzurată. Pentru a avea memorie trebuie să uităm aducerea-aminte [*remembrance*] și să atingem exterioritatea mașinală, întoarcerea către exterior, care e păstrată în expresia germană pentru învățarea pe de rost, *aus-wendig lernen* [a învăța pe dinafară]. „Gîndim prin nume”, spune Hegel (*Enz III*, p. 278, par. 462); totuși, numele sînt inscripții hieroglifice, mute, în care raportul dintre ceea ce se percepe și ceea ce se înțelege, dintre litera scrisă și semnificație, e doar exterior și superficial. „Limbajul vizibil, scris”, spune Hegel, „se raportează la vocea, la limbajul sonor, numai ca un semn” (*Enz III*, p. 277, par. 459). În memorare, în gîndire și, prin extensie, în manifestarea sensibilă a gîndirii ca o „artă” a scrierii, „avem de-a face numai cu semne {*wir haben es überhaupt nur mit Zeichen zu tun*}”. Memoria șterge aducerea-aminte (sau amintirea) la fel cum eul se șterge pe sine însuși. Facultatea care îi permite gîndirii să existe face, totodată, imposibilă păstrarea aces-

tea. Arta scrierii, a sa *techne*, care nu poate fi despărțită de gîndire și de memorare, poate fi păstrată doar în modul figural al simbolului, adică tocmai modul de care trebuie să scape dacă e să aibă loc.

Nu e de mirare atunci că *Estetica* lui Hegel se dovedește a fi un text dublu și, poate, duplicitar. Dedicat păstrării și monumentalizării artei clasice, el conține de asemenea toate elementele care fac de la bun început imposibilă o asemenea păstrare. Rațiuni teoretice împiedică o convergență a componentelor aparent istorice și a celor propriu-zis teoretice ale lucrării. Asta are ca rezultat afirmațiile enigmatice care le-au dat bătaie de cap cititorilor lui Hegel, cum ar fi propoziția că arta este pentru noi un lucru ce ține de trecut. În mod obișnuit, asta s-a interpretat, s-a criticat și, cu cîteva rare ocazii, s-a lăudat ca un diagnostic istoric dezmințit sau confirmat de istoria reală. Cele două afirmații, „arta e pentru noi un lucru ce ține de trecut” și „frumosul e manifestarea sensibilă a ideii”, o putem spune în sfîrșit, sînt însă una și aceeași. În măsura în care ceea ce este paradigmatic pentru artă e mai degrabă gîndirea decît percepția, semnul mai curînd decît simbolul, scrierea mai curînd decît pictura sau muzica, trebuie să tragem concluzia că memorarea este mai paradigmatică pentru artă decît amintirea. Ca atare, ea aparține fără-ndoială unui trecut care, cum spune Proust, nu poate fi niciodată regăsit, *retrouvé*. Arta „ține de trecut” într-un sens radical, prin aceea că, la fel ca memorarea, ea lasă întotdeauna în urmă interiorizarea experienței. Ea ține de trecut în măsura în care înscrie materialmente și, astfel, uită pentru totdeauna conținutul ei ideal. Reconcilierea celor două teze principale ale *Esteticii* are loc în detrimentul esteticii în calitate de categorie filosofică stabilă. Ceea ce *Estetica* numește frumos se dovedește a fi, de asemenea, ceva foarte îndepărtat de ceea ce asociem în mod obișnuit cu expresivitatea formei simbolice.

Înainte de a-l concedia însă pur și simplu sau numai ca urît, trebuie ținut minte ce spune Proust în *Swann* despre simboluri, care, spre deosebire de metafore, nu au în vedere numaidecît ceea ce spun. „Asemenea simboluri [*such symbols*] nu sînt reprezentate simbolic {*le symbole (n'est) pas représenté comme un symbole*}, întrucît gîndul simbolizat nu e exprimat, ci e chiar simbolul reprezentat ca real, ca produs efectiv sau manipulat materialicește {*puisque la pensée symbolisée (n'est) pas exprimée, mais (le symbole représenté) comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié*}. ” Acest simbol care nu e simbolic e foarte asemănător cu teoria esteticii care, la Hegel, nu mai este estetică, asemenea subiectului care trebuie să spună „eu”, dar nu poate niciodată să spună eu, semnului care poate supraviețui doar ca simbol, conștiinței (sau subconștiinței) care trebuie să devină asemănătoare cu mașinăria memoriei mecanice, o reprezentare care e, de fapt, doar o inscripție sau un sistem de notație. Asemenea semne, spune Proust, pot avea o frumusețe aparte [*special beauty*], „*une étrangeté saisissante*”, care va fi prețuită abia mult mai tîrziu, la un grad de depărtare estetică și teoretică atît de avansat, încît să țină întotdeauna „de trecut”, și nu de vremurile noastre.

Pasajul din Proust din care citez tratează despre alegoriile Viciilor și ale Virtuților ale lui Giotto în frescele Arenei din Padova. Dacă ne gîndim atunci, cum ar și trebui să facem, unde anume în *Estetica* lui Hegel se manifestă materialicește teoria semnului, ar trebui să căutăm secțiuni sau forme de artă despre care Hegel spune în mod explicit că nu sînt estetice sau frumoase. Așa se întîmplă în cazul scurtului capitol despre alegorie, la sfîrșitul secțiunii despre arta simbolică. Alegoria, în conformitate cu ideea preconcepută pe vremea lui Hegel, asociată nu tocmai neproblematic cu numele lui Goethe, e concediată ca fiind searbădă și urîtă (*kahl*). Ea aparține modurilor desuete, simbolice cu bună știință (Hegel le numește „comparative”), care „în loc să prezinte lucruri sau semnificații potrivit realității lor adecvate, le prezintă pe acestea doar ca o imagine sau ca o parabolă” și sînt, din acest motiv, „genuri inferioare [*inferior genres*] {*untergeordnete Gattungen*}” (Aes, p. 488). Înainte de a permite concedierii lui Hegel să concedieze problema, trebuie să ne reamintim că, într-un sistem cu adevărat dialectic cum este cel al lui Hegel, ceea ce apare ca inferior și subjugat [*enslaved*] (*untergeordnet*) poate foarte bine să devină stăpînul. În comparație cu adîncimea și frumusețea amintirii, memoria apare ca un simplu instrument, un simplu sclav al intelectului, la fel cum semnul pare superficial și mecanic în comparație cu *aura* estetică a simbolului sau la fel cum proza apare drept muncă la bucată pe lîngă nobilul meșteșug al poeziei – la fel cum, am mai putea adăuga, colțuri neglijate ale canonului hegelian ascund poate articlări magistrale, chiar mai mult decît judecățile sintetice mult prea vizibile, ținute minte ca locurile comune ale secolului al XIX-lea.

Secțiunea despre alegorie, aparent atît de convențională și de dezamăgitoare, s-ar putea să fie un caz exemplar. Alegoria, spune Hegel, e mai întîi o personificare produsă de dragul clarității și, ca atare, ea implică întotdeauna un subiect, un eu. Însă acest eu, care e subiectul alegoriei, este construit într-un mod sîngaci.

Întrucît trebuie să fie lipsit de orice individualitate sau particularitate umană, el trebuie să fie atît de general pe cît se poate, chiar într-atît încît poate fi numit „subiect gramatical“. Alegoriile sînt alegorii ale categoriei celei mai caracteristic lingvistice (ca opusă fenomenalului): gramatica. Pe de altă parte, alegoria își ratează cu totul scopul dacă nu e în stare să recunoască abstracția care este alegorizată; ea trebuie să fie, în term-nii lui Hegel, „*erkennbar*“ [ușor de recunoscut]. Așadar, predicatele particulare ale subiectului gramatical vor *trebui să fie* enunțate despre eu, în pofida faptului că aceste specificări sînt obligate să intre întotdeauna în conflict cu generalitatea, cu gramaticalitatea pură: lectura pe care am făcut-o paragrafului 20 din *Encyclope-die* amenință stabilitatea propoziției predicative „eu sînt eu“. Ceea ce narează alegoria este, așadar, în term-nii lui Hegel, „separația sau dezarticularea subiectului de predicat {*die Trennung von Subjekt und Prädikat*}“. Căci, pentru ca discursul să aibă sens, această separație trebuie să aibă loc, ea fiind totuși incompatibilă cu necesara generalitate a oricărei semnificații. Alegoria funcționează, categorial și logic, ca un soclu cariat al întregului sistem.

Va trebui să tragem atunci concluzia că filosofia lui Hegel, care, la fel ca *Estetica* sa, e o filosofie a istoriei (și a esteticii), respectiv o istorie a filosofiei (și a esteticii) – iar corpusul hegelian conține texte ce poartă aceste două titluri simetrice –, e, de fapt, o alegorie a disjunției dintre filosofie și istorie sau, în ce privește interesul nostru mai restrîns, între experiența literară și teoria literară. Motivele acestei disjunții, pe care e la fel de inutil s-o deplorăm sau s-o ridicăm în slăvi, nu sînt ele însele istorice sau recuperabile pe calea istoriei. În măsura în care ele sînt inerente limbajului, în necesitatea, care este de asemenea și o imposibi-litate, de a pune în legătură subiectul cu predicatele sale sau semnul cu semnificațiile sale simbolice, dis-juncția se va manifesta întotdeauna, cum a făcut-o la Hegel, de-ndată ce experiența se estompează pînă la a ajunge gîndire, istoria pînă la a ajunge teorie. Nu e de mirare atunci că teoria literară are un renume atît de prost, cu atît mai mult cu cît ivirea gîndirii și a teoriei nu e ceva pe care gîndirea noastră poate spera s-o împiedice sau s-o controleze.

Traducere de Alexandru Polgár

Artă și filosofie

Alain Badiou

O legătură dintotdeauna afectată de un simptom, acela al unui balans, al unei pulsații.

La începuturi, avem verdictul ostracizant al lui Platon la adresa poemului, a teatrului, a muzicii. Trebuie de bună seamă spus că, dintre acestea toate, întemeietorul filosofiei, cunoscător rafinat al tuturor artelor vremii lui, bineînțeles, nu reține, în *Republica*, decît muzica militară și cîntul patriotic.

La cealaltă extremitate, aflăm o smerenie cucernică față de artă, o îngenunchere pocăită a conceptului, gîn-dit ca nihilism tehnic, dinaintea cuvîntului poetic care doar el oferă lumea unui Deschis, în care propria restrîște e latentă.

Dar la urma urmei deja Protagoras sofistul desemna în deprinderea cu artele cheia educației. Exista o alianță între Protagoras și Simonide poetul, iar Socrate al lui Platon caută să-i dejoace opreliștea și să-i pună inten-sitatea demnă de gîndit în slujba propriilor sale țeluri.

Îmi vine în minte o imagine, o matrice analoagă de sens: filosofia și arta sînt istoric legate una de cealaltă, precum sînt, după Lacan, Maestrul și Isterica. Se știe că isterica vine să-i zică maestrului: „Prin gura mea vorbește adevărul, iată-mă-s, aici *de față*, iar tu, care știi, să-mi spui cine sînt“. Și bănuim că, oricare ar fi subtilitatea învățată a răspunsului dat de maestru, isterica îi va da de-nțeles că nu-i chiar așa, că acest *de față* despre care-i vorba nu se lasă apucat, că totul e de reluat și că mai trebuie încă muncit, mult, pentru ca să-i placă. Iar așa, ea-i pune capac maestrului și devine stăpîna acestuia [*maîtresse du maître*]. Tot ast-fel, arta e aici deja, de față, întotdeauna, adresîndu-i gînditorului întrebarea mută și scînteietoare asupra iden-tității ei, în vreme ce prin necontenita sa inventare, prin metamorfoza sa, ea se declară totuși dezamăgită de tot ce enunță filosoful despre ea.

Dacă îi repugnă înrobirea amoroasă, idolatria pe care e nevoit s-o plătească printr-o epuizantă și mereu dezamăgitoare producție de cunoaștere, maestrul istericei nu are de ales, trebuie să folosească bîta. Și la fel, maestrul filosof rămîne împărțit, în privința artei, între idolatrie și cenzură. Ori le va zice tinerilor, disci-polii săi, că miezul oricărei educații virile a rațiunii constă în a te ține la distanță de Creatură, ori va sfîrși prin a admite că doar ea, această strălucire opacă din a cărei captivitate nu te poți desprinde, ne instruieș-te despre ocolul prin care adevărul poruncește să fie produsă cunoaștere.

Și, întrucît ceea ce ne solicită e înnodarea artei cu filosofia, reiese de aici că, formal, acest fel de nod e gîn-dit sub două scheme.

Pe prima o voi numi-o schema *didactică*. Teza ei spune că arta e incapabilă de adevăr sau că orice ade-văr îi este exterior. Nu va fi greu să recunoaștem aici cum arta se oferă (precum isterica) în felul adevăru-lui adevărat, nemijlocit sau gol-goluț. Și că această goli-ciune expune arta ca pur *farmec* al adevărului. Mai exact: că arta e aparența [*l'apparence*] unui adevăr fără temei, fără argument, a unui adevăr epuizat în sim-pla lui prezentă. Numai că – și acesta-i întreg sensul procesului platonician – se va respinge această pre-tenție, această ispitire. Miezul polemicii platoniciene referitoare la *mimesis* desemnează arta nu atît ca imitație

Textul este piesa de deschidere a volumului *Petit manuel d'inesshétique* [Mic manual de ines-tetică], Paris, Seuil, 1998, a cărui traducere inte-grală se află în planurile editoriale Idea. Prima publicare a eseului datează din 1994 și a avut loc în Christian Descamps (éd.), *Artistes et Philo-sophes: éducateurs?*, [Artiști și filosofi: educa-tori?]Paris, Centrul Georges-Pompidou.

ALAIN BADIOU (n. 1937) este una din figurile de prim rang ale filosofiei franceze contemporane. Este autorul unei gîndiri dintre cele mai originale și puternice, sub trăsăturile ei oarecum clasice, „metafizice“, pe o scenă intelectuală din care n-au lipsit în ultimele decenii nici per-sonalitățile cu faimă mondială, nici curente de gîndire care au făcut epocă. Angajamentul său constant și de durată (anterior lui mai ’68) de partea unei stîngi revoluționare, fără concesii și postpartinică – angajament consecvent cu fibra intimă și temele filosofării sale – nu-i răpește nimic din singularitate; dimpotrivă, conferă autenticitate unei gîndiri dedicate tocmai principialității ori „adevărului“ (universalității) instaurate, după el, numai de „evenimentul“ veritabil (singularitatea concretă, impredictibilă, rară, văzută în același timp ca unica origine și validare atît a posibilității de transformare radicală, cît și a unui subiect care, tot după Badiou, nu există propriu-zis decît atîta vreme cît rămîne angrenat în evenimentialul său fondator).

Absolvent al Ecole Normale Supérieure (studii de matematică, în paralel cu cursuri audiate la Sorbona, 1956–1961), el a revenit în 1999 la ENS ca *directeur d’études*, după ce (începînd cu 1969) a predat la Université de Paris VIII (faimoasa Vincennes-Saint-Denis, unde a fost tovarăș de aprige polemici cu Althusser, Deleuze și Lyotard). Predă de asemenea la Collège international de philosophie, Paris și la European Gra-duate School, Elveția. Principala sa lucrare filosofică este *L’être et l’événement* [Fiinta și evenimentul] (1988); alte titluri reprezentative: *Théorie du sujet* [Teoria subiectului] (1982), *Manifeste pour la philosophie* [Manifest pentru filosofie] (1989), *L’Éthique* [Etica] (1993), *Saint Paul. La fonda-tion de l’universalisme* [Sfîntul Pavel. Întemeierea universalismului] (1997).

a lucrurilor, cît ca imitație a efectului de adevăr. Iar această imitație își trage vigoarea din caracterul ei *nemijlocit*. Platon va susține atunci că a fi captivul unei imagini imediate a adevărului *deturnează de la detur*. Dacă adevărul poate exista ca farmec, atunci vom pierde forța trudei dialectice, a lentei argumentări ce pregătește reurcarea la Principiu. Se cere atunci ca pretinsul adevăr nemijlocit al artei să fie denunțat drept unul fals, drept părelnicul curat al efectului de adevăr [*le semblant propre de l'effet de vérité*]. Și întocmai asta-i definiția artei, și doar a ei: să fie farmecul unei păreri de adevăr [*le charme d'un semblant de vérité*].

Urmează de aici că arta trebuie fie condamnată, fie tratată într-un fel pur instrumental. Îndeaproape supravegheată, arta poate fi ceea ce-i acordă unui adevăr prescris *din afară* forța tranzitorie a părelnicului ori a farmecului. Artă acceptabilă trebuie să stea sub supravegherea filosofică a adevărurilor. E o didactică sensibilă, iar ceea ce ea transmite nu-i de lăsat în voia imanenței. Norma artei trebuie să fie educația. Iar norma educației e filosofia. Un prim nod al celor trei termeni ai noștri.

În această perspectivă, esențialul rezidă în controlarea artei. Or, acest control este posibil. De ce? Fiindcă dacă adevărul de care e arta în stare îi vine din afară, dacă arta-i o didactică sensibilă, decurge de aici, și e un aspect capital, că esența „bună” a artei se dă, nu în opera de artă, ci în efectele sale publice. Rousseau va scrie: „Spectacolele sînt făcute pentru popor și doar prin efectele lor asupra-i li se pot stabili calitățile absolute”.

În schema didactică, absolutul artei e, așadar, sub controlul efectelor publice ale părelnicului, ele însele norma - te de un adevăr extrinsec.

Acestui comandament educativ i se opune în mod absolut ceea ce voi numi schema *romantică*. Teza ei susține că în stare de adevăr e *numai* arta. Și că în sensul acesta ea împlinește ceea ce filosofia nu poate decît indica. În schema romantică arta e corpul real al ce-i adevărat. Sau și ceea ce Lacoue-Labarthe și Nancy au numit absolutul literar. E de la sine vădit că acest corp real este unul de slavă. Filosofia poate fi prea bine Tatăl retras și de nepătruns. Artă e Fiul pătimind care izbăvește și mîntuie. Geniul e răstignire și înviere. În acest sens, arta educă ea însăși, fiindcă ea [ne] învață puțința de infinitate deținută în coeziunea trecută prin supliciu a unei forme. Artă ne izbăvește de sterilitatea subiectivă a conceptului. Artă e absolutul ca subiect, ea este *întrupare*.

Și cu toate astea, între proscierea didactică și glorificarea romantică (cu un „între” care nu-i în esență temporal), a existat, pare-se, o epocă de relativă pace între artă și filosofie. Chestiunea artei nu-l frămîntă pe Descartes; sau pe Leibniz ori pe Spinoza. Ei nu par a avea de ales, acești mari clasici, între asprimea unui control și extaza unei alinări.

Oare n-a semnat Aristotel deja un soi de tratat de pace între artă și filosofie? Ba da, există fără discuție o a treia schemă, schema *clasică*, despre care vom spune că, de la bun început, *dezisterizează arta*.

Dispozitivul clasic, așa cum e pus el pe picioare de Aristotel, se ține în două teze:

- Arta – așa cum susține schema didactică – e incapabilă de adevăr; esența ei e mimetică, ordinea sa e aceea a părelnicului.
- Ceea ce nu contează (cu totul invers decît crede Platon). Nu contează fiindcă *menirea* artei nu e defel adevărul. Sigur, arta nu este adevăr, dar ea nici măcar nu pretinde să fie așa ceva, și deci e inocentă. Aristotel îi rînduiește artei cu totul altceva decît cunoașterea și o eliberează astfel de bănuiala platoniciană. Acest altceva, căruia îi zice uneori *catharsis*, privește descărcarea pasiunilor într-un transfer asupra părelnicului. Artă are o funcție terapeutică, și nicidecum cognitivă ori revelatorie. Artă nu ține de teoretic, ci de etic (în sensul cel mai larg al cuvîntului). Decurge de aici că norma artei constă în utilitatea ei în tratarea afecțiunilor sufletului.

Marile reguli privitoare la artă se deduc de îndată din cele două teze ale schemei clasice.

Întîi și-ntîi, criteriul artei este să placă. Acest „a plăcea” nu e deloc o regulă a opiniei, o regulă a majorităților.

Arta trebuie să placă deoarece „a plăcea” semnalează caracterul efectiv al lui *catharsis*, priza reală a terapeuticității artistice a pasiunilor.

Apoi, numele aceluia ceva la care trimite „a plăcea” nu e adevărul. „A plăcea” se leagă aici doar de ceea ce, dintr-un adevăr, extrage ajustarea unei identificări. „Asemănarea” cu adevăratul nu e cerută decît într-afît cît să-l angreneze pe spectatorul artei în „a plăcea”, vasăzică într-o identificare care organizează un transfer și, prin urmare, o destituire a pasiunilor. Crîmpeiul acesta de adevăr e mai degrabă *ceea ce un adevăr constrînge* [să se petreacă] *în imaginar*. Acestei „imagarizări” a unui adevăr, degrevat de lestul oricărui real, clasicii i-au spus „verosimilitate”.

În cele din urmă, pacea între artă și filosofie se bazează în întregime pe delimitarea dintre adevăr și verosimilitudine. Și tocmai de aceea maxima clasică prin excelență este: „adevăratul poate cîteodată să nu fie verosimil”, ceea ce enunță delimitarea și rezervă, *alături* de artă, drepturile filosofiei. Filosofie care, după cum vedem, își acordă posibilitatea de-a nu fi verosimilă. O definiție clasică a filosofiei: neverosimilul adevăr.

Care e prețul plătit pentru această pace? Fără îndoială, arta e inocentă, însă în sensul că e nevinovată de orice adevăr. Adică trecută în registrul imaginarului. Vorbind în modul cel mai riguros, în schema clasică arta nu-i o gîndire. Ea e toată în actul său ori în operația sa publică. Că arta are „a plăcea”, o predispune unei slujiri. S-ar putea zice așa: în viziunea clasică, arta e serviciu public. Exact așa o înțelege de altminteri și statul, atît în vasalizarea artei și artiștilor de către absolutism, cît și în șicana modernă a creditelor. Statul (mai puțin, poate, acela socialist, mai degrabă didactic) este, în privința nodului care ne preocupă, esențialmente clasic.

Să recapitulăm.

Didactism, romantism, clasicism sînt schemele posibile ale nodului dintre artă și filosofie, termenul terț al acestui nod fiind educația subiecților și mai ales aceea a tineretului. În didactism, filosofia se înnoadă cu arta în modalitatea unei supravegheri educative a menirii sale extrinsece în raport cu adevăratul. În romantism, artă realizează în sînul finitudinii întreaga educație subiectivă de care e în stare infinitatea filosofică a Ideii. În clasicism, artă captează dorința și-i educă transferul prin propunerea unei asemuii a obiectului său. Filosofia nu e convocată aici decît ca estetică: ea își dă sfatul cu privire la regulile lui „a plăcea”.

Ceea ce caracterizează, după mine, secolul nostru pe terminate e că el n-a introdus, la o scară masivă, vreo nouă schemă. Deși se pretinde că ar fi veacul „sfîrșiturilor”, al rupturilor, al catastrofelor, pentru nodul care ne preocupă îl văd mai curînd ca un secol conservator și eclectic.

Care sînt, în secolul al XX-lea, dispozițiile masive ale gîndirii? Care să-i fie *singularitățile* masiv reperabile?

Nu le văd decît pe acestea trei: marxismul, psihanaliza și hermeneutica germană.

Or, e limpede că în materie de gîndire a artei marxismul e didactician, psihanaliza – clasică, iar hermeneutica heideggeriană – romantică.

Că marxismul e didactician nu-i ceva a cărui dovadă să stea în primul rînd în evidența ucazurilor și-a persecuțiilor din statele socialiste. Dovada cea mai sigură se află în gîndirea descătușată și creatoare a lui Brecht. Pentru Brecht, există un adevăr general și extrinsec, un adevăr de caracter științific. Acest adevăr este materialismul dialectic, despre care Brecht n-a avut nicio îndoială că era soclul raționalității celei noi. În esența sa, acest adevăr e filosofic, iar „filosoful” e personajul-far al dialogurilor didactice ale lui Brecht; el are în sarcină supravegherea artei prin presupunerea latentă a adevărului dialectic. Unde, de altfel, Brecht e stalinist, dacă prin stalinism înțelegem, cum se și cuvine, fuziunea politicii cu filosofia materialistă dialectică sub jurisdicția acesteia din urmă. Sau să spunem că Brecht practică un platonism stalinizat. Țelul suprem al lui Brecht a fost să creeze o „societate a prietenilor dialecticii”, iar teatrul era, în numeroase privințe, mijlocul pentru o asemenea societate. Distanțarea este un protocol de supraveghere filosofică „în act” a scopurilor educative ale teatrului. Părelnicul trebuie pus la distanță de el însuși pentru ca, în ecartul însuși, să fie *arătată* obiectivitatea extrinsecă a ce-i adevărat.

În fond, măreția lui Brecht e aceea de-a fi căutat cu îndîrjire regulile imanente ale unei arte platoniciene (didactice), în loc să se mulțumească, așa cum face Platon, să categorisească artele existente în bune și proaste. Teatrul lui „nonaristotelic” (ceea ce-nseamnă: neclasic și, în cele din urmă, platonician) este o invenție artistică de primă forță în elementul reflexiv al unei subordonări a artei. Brecht a activat în mod teatral dispozițiile antiteatrale ale lui Platon. A făcut asta centrînd arta pe formele de subiectivare posibile ale adevărului exterior.

De aici, de altfel, și importanța dimensiunii epice. Căci epicul este ceea ce, în intervalul jocului, exhibă *curajul* pentru adevăr. Pentru Brecht, artă nu produce niciun adevăr; ci e elucidare, sub presupunerea a ce-i adevărat, a condițiilor curajului ei. Artă este, sub supraveghere, o terapeutică a lășității. Nu a lășității în general, ci a lășității *în fața adevărului*. De aceea, bineînțeles, e centrală figura lui Galilei și tot de aceea piesa aceas-ta e capodopera zbuciumată a lui Brecht, cea în care paradoxul unei epopei lăuntrice a exteriorității adevăr[at]ului se răsucesce pe el însuși.

Că hermeneutica heideggeriană e încă romantică este evident, după mine. În aparență, ea expune o împletire indiscernabilă a spunerii poetului și a gîndirii gînditorului. Avantajul rămîne totuși la poet, căci gînditorul

unele pierderi (de exemplu, sensul îndeobște tehnic ori cel savant al lui „aparat” nu reține accepția de fast, de pompă – de mare gătire/pregătire în circumstanțe de ceremonie – a lui *appareil*, așa cum, pe de altă parte, *apparat* se folosește în franceză, printr-o influență germană, doar în sensul de aparat critico-filologic însoțind un text). Circulația sensurilor în interiorul acestei constelații lexicale – a „aparaturii”, să zicem –, contaminările, dar și nesuprapunerile de conotații atunci cînd se trece de la o limbă la alta se explică desigur prin paralelisme (la perfecte) ale derivărilor etimologice din latinescul *apparatus* în ambele (inclusiv prin întăriiri/ștergeri de seme pe calea împrumuturilor directe din franceză). Într-adevăr, așa cum „pregătire” e format după *preparare*, *appareiller* provine, via **appliculare* (lat. *tîrzie*), din *appariri* < *apparo* (a [se] pre - găti, a face preparative [de], a pune la cale), al cărui participiu perfect e tocmai *apparatus*. (Ca adjectiv, acesta din urmă înseamnă: pre-văzut cu de toate, bogat, frumos, strălucit, iar ca termen de retorică – prea studiat; ca substantiv în schimb, *apparatus* putea însemna: 1) pregătiri, preparative; 2) materiale, obiecte, instrumente, mașini [subînțeles: bune pentru ceva]; 3) fast, lux, pompă; în fine 4) ornament stilistic [în retorică].)

Revenind la „traducerea” de către Badiou a lui *Gestell* ca *appareillage*, adică la indicul de extras de aici în privința intenției sale precise, așa cum e cristalizată ea prin această alegere terminologică pe fundalul tezei despre schema romantică, ea pare destul de limpede. Recursul la tema lui *Gestell* – numele heideggerian deopotrivă al esenței artei (cf. *Originea operei de artă*) și al esenței tehnicii (cf. *Întrebarea despre tehnică*) – pentru a ilustra maximal teza despre natura romantică a hermeneuticii are nevoie să privilegieze, perfect plauzibil de altfel, un al treilea fascicul de trăsături definitorii ale lui *Gestell*. Dacă sînt oarecum recesive în raport cu definițiile sale deja notorii, ele nu sînt mai puțin concludive și deci decisive pentru concepția heideggeriană *integrală* a nexului artă, nihilism al tehnicii, respectiv destin final al filosofiei între primele două. Așadar, nu doar Instalația (arta, cf. „instalarea adevărului în figură”), nici doar Dispozitivul/Somația (tehnostiința ca realizare oarbă a adevărului metafizicii), ci și, integrîndu-le cumva pe ambele și surplombîndu-le – Pregătirea/Prefigurarea sau Aparatul futur al care și el este *Gestell*, dar în *Ereignis* (bascularea ce împlinește, la nădirlu obscur al dezastrelui, fîgăduința-vestire dezvăluitoare a ce va să vină după metafizică). (*N. tr.*)

adevărul realmente lăuntric efectului artistic al operelor? Sau, dimpotrivă, opera de artă nu-i decît instrumentul unui adevăr exterior? „Singularitate” trimite la o altă chestiune: adevărul pentru care stă arta mărțurie îi este oare absolut propriu? Sau acesta poate circula și-n alte registre ale gîndirii operante?

Or, ce constatăm? Că, în schema romantică, raportul adevărului cu arta este efectiv imanent (arta expune descinderea finită a Ideii), dar nu și singular (căci e vorba despre adevărul, unul, iar gîndirea gînditorului nu intră-n rezonanță cu nimic care să difere de ceea ce devoalează spunerea poetului). Că, în didacticism, raportul e cu siguranță singular (doar arta poate expune un adevăr *în forma părerii sale*), însă nicidecum imanent, căci în definitiv poziția adevărului e extrinsecă. Și în fine că, în clasicism, nu-i vorba decît despre ceea ce un adevăr constrînge [să fie] în imaginar, sub înfățișările verosimilului.

În schemele moștenite, raportul operelor artistice cu adevărul nu reușește niciodată să fie deodată singular și imanent.

Vom afirma deci această simultaneitate. Ceea ce se zice, deopotrivă, așa: arta *însăși* e o procedură de adevăr. Sau și: identificarea filosofică a artei ține de categoria de adevăr. Artă e o gîndire ale cărei fapte [*œuvres*] sînt realul (și nu doar efectul [de...]). Iar această gîndire, sau adevărurile pe care ea le activează, sînt ireductibile la alte adevăruri, fie ele științifice, politice ori amoroase. Ceea ce înseamnă totodată și că arta, ca gîndire singulară, e ireductibilă la filosofie.

Imanență: arta e riguros coextensivă cu adevărurile cu care ea e damică.

Singularitate: aceste adevăruri nu se dau nicăieri altundeva decît în artă.

Ce se împlîmple, în această viziune a lucrurilor, cu al treilea termen al nodului, funcția educativă a artei? Artă educă pur și simplu fiindcă ea produce adevăruri și fiindcă „educație” n-a însemnat niciodată (de nu doar în montaje opresive sau perversite) decît următorul lucru: a dispune în așa fel cunoașterile și priceperile încît, pe-acolo, un adevăr oarecare să-și poată croi drum.

Către ce anume educă arta nu e altceva decît propria sa existență. Nu-i vorba decît de a *întîlni* această existență, care va să zică: de a gîndi o gîndire.

Filosofia, din acest moment, are drept raport al său cu arta, așa precum cu oricare altă procedură de adevăr, să o *arate* ca atare. Filosofia e de fapt codoașa întîlnirilor cu adevărurile, matroana adevăr[at]ului. Și la fel cum frumusețea trebuie să fie în femeia întîlnită, nefiind defel cerută pentru matroană, tot astfel adevărurile sînt artistice, științifice, amoroase ori politice, iar nu filosofice.

Problema se concentrează atunci pe *singularitatea* procedurii artistice, pe ceea ce autorizează diferențierea sa ireductibilă față de știință, spre exemplu, ori față de politică.

Trebuie priceput bine că, sub simplitatea sa manifestă, aș zice aproape ingenuitatea sa, teza după care arta ar fi o procedură de adevăr *sui-generis*, imanentă și singulară, e în realitate o propunere filosofică absolut înnoitoare. Cea mai mare parte a consecințelor acestei teze sînt încă nedezvăluite, iar ea obligă la o conside-rabilă muncă de reformulare. E simptomatic pentru ce spun să constați că Deleuze, bunăoară, continuă să distribuie arta de partea sensibilului ca atare (afect și percept), într-o continuitate paradoxală cu motivul hegelian al artei ca „formă sensibilă a Ideii”. El disjunge astfel arta de filosofie (dedicată invenției doar de concepte) într-o modalitate care lasă încă total în umbră veritabila menire a artei ca gîndire. Asta se împlîmple atunci cînd, neconvoîcînd în această afacere categoria de adevăr, nu izbutești să stabilești planul de imanență în care se produce diferențierea între artă, știință și filosofie.

Principala dificultate îmi pare că se aține în următorul punct: atunci cînd ne punem să gîndim arta ca producere imanentă de adevăruri, *care e oare unitatea pertinentă a ceea ce se cheamă „artă”*? Să fie opera de artă, singularitatea unei opere? Să fie autorul, creatorul? Sau poate altceva?

Esența chestiunii are de-a face în realitate cu problema raportului dintre infinit și finit. Un adevăr e o multiplicitate infinită. Nu pot stabili aici pe cale demonstrativă acest punct, așa cum am făcut-o în altă parte. Să spunem că e ceea ce au văzut bine adepții schemei romantice, pentru a-a și răzii numaidecît descoperirea în diagrama estetică a finitudinii, a artistului în ipostază de Christ al Ideii. Sau, ca să fiu mai conceptual: infinitatea unui adevăr este ce-ul prin care acesta se sustrage identității sale pure și simple cu cunoașterile stabilite.

Or, o operă de artă e în mod esențial finită. E finită într-un triplu sens. Mai întîi, ea se expune ca obiectivitate finită în spațiu și/sau în timp. Apoi, ea e întotdeauna normată de-un principiu grec de desăvîrșire: ea se mișcă în complinirea propriei sale limite, indicînd că-și desfășoară întreaga perfecțiune de care e-n stare. În sfîrșit și mai ales, ea instruieste în ea însăși chestiunea propriului său capăt [*fin*], e procedura convingătoare

nu-i decît vestirea reîntoarcerii, făgăduința supravenirii zeilor în toiul restriștii, elucidarea retroactivă a istorialității ființei. În vreme ce, cît îl privește, poetul săvîrșește, în carnea limbii, păzirea obliterată a Deschisului.

Se poate zice că, pe dos față de filosoful-artist al lui Nietzsche, Heidegger desfășoară figura poetului-gînditor. Ce-i însă important pentru noi, și caracteristic pentru schema romantică, este că de circulat *circulă un același adevăr*. Retrasul ființei ajunge la gîndire în împreunarea poemului cu interpretarea lui. Interpretarea nu face decît să *predea* poemul cutremurului finitudinii, unde gîndirea se muncește să îndure retragerea ființei ca luminîș. Gînditor și poet, în sprijinul pe care și-l aduc reciproc, întrupează în cuvînt destelenitul din închiderea ei [*le déclos de sa clôture*]. Treabă la care poemul rămîne, la propriu, inegalabil.

Psihanaliza este aristotelică, absolut clasică. Pentru a ne convinge, n-avem decît să recitim atît eseurile lui Freud despre pictură, cît și pe-ale lui Lacan despre teatru ori poezie. Artă e gîndită în acestea drept ceea ce face așa încît obiectul dorinței, de nesimbolizat, să advină printr-un scăzămînt la însuși apogeul unei simbolizări. Opera face ca, în aparatul ei formal, sînțeierea indicibilă a obiectului pierdut să dispară de tot, atrăgîndu-și astfel invincibil privirea sau urechea celui care i se expune. Opera de artă reia un transfer, deoarece ea exhibă, într-o configurare singulară și sucită, creșterea simbolicului de către real, extimitatea obiectului a, cauză a dorinței, cu Altul, comoară a simbolicului.

Voi zice atunci așa: secolul acesta, care n-a modificat în esență doctrinele legării artei cu filosofia, a resimțit într-o măsură deloc mai mică *saturarea* acestor doctrine. Didacticismul e saturat prin exercițiul istoric și etatist al artei în slujba poporului. Romantismul e saturat prin ceea ce rămîne pură făgăduință, asociată necontenit supoziției reîntoarcerii zeilor, în aparatajul futur al heideggerian. Iar clasicismul e saturat prin conștiința de sine pe care i-o acordă desfășurarea completă a unei teorii a dorinței: de unde, cu condiția de a nu ceda mirajelor unei „psihanalize aplicate”, convingerea dezastruoasă că raportul psihanalizei față de artă nu-i niciodată decît un serviciu făcut psihanalizei înseși. Un serviciu gratuit al artei.

Saturația celor trei scheme tinde să producă azi un fel de desfacere a termenilor, un de-raport disperat între artă și filosofie, precum și năruirea pur și simplu a ceea ce circula între ei: tema educativă.

Avangardele secolului, de la dadaism la situaționism, n-au fost decît niște experiențe de escortă a artei contemporane, iar nu desemnarea adecvată a operațiilor acesteia. Ele au jucat un rol mai degrabă de reprezentare decît de legare. Asta fiindcă avangardele n-au fost decît căutarea disperată și instabilă a unei scheme de mediere, a unei scheme didactico-romantice. Didactice, ele au fost prin dorința lor de-a pune capăt artei, prin denunțarea caracterului ei alienat și inautentic. Romantice deopotrivă, prin convingerea că arta trebuia să renască numaidecît ca absolutitate, ca o conștiință integrală a propriilor sale operații, ca adevăr nemijlocit lizibil de sine. Văzute ca propunere a unei scheme didactico-romantice sau ca absolutitate a distrugerii creatoare, avangardele au fost înainte de toate anticlasice.

Limita lor a fost aceea că n-au putut pecetlui în mod durabil o uniune nici cu formele contemporane ale schemei didactice, nici cu acelea ale schemei romantice. Empiric vorbind: comunismul lui Breton și al suprapa-lisților a rămas alegoric, la fel ca fascismul lui Marinetti și al futuriștilor. Avangardele n-au reușit, așa cum le era menirea conștientă, să se pună în fruntea unui front anticlasic unit. Didactica revoluționară le-a condamnat în virtutea a ce era romantic în ele: sîngismul distrugerii totale și al conștiinței de sine făurite ex *nihilo*, incapacitatea de acțiune largă, divizarea în grupuscule. Romantismul hermeneutic le-a condamnat pentru ce era didactic în ele: afinitatea revoluționară, intelectualismul, disprețuirea statului. Și, îndeosebi, fiindcă didacticismul avangardelor se recomanda printr-un voluntarism estetic. Se știe doar că, pentru Heidegger, voința e ultima figură subiectivă a nihilismului contemporan.

Avangardele au dispărut astăzi. Situația globală e pînă la urmă aceasta: saturare a celor trei scheme moștenite, sleire [*clôture*] a oricărui efect al unicei scheme încercate în veacul acesta, care a fost în fapt o schemă sintetică, didactico-romantismul.

Teza în jurul căreia această cărțulie nu-i decît o suită de variațiuni se va enunța atunci așa: avînd în vedere situația aceasta de saturare și de sleire, trebuie încercat să propunem o nouă schemă, un al patrulea mod de legare al filosofiei și artei.

Metoda investigării va fi mai întîi negativă: ce anume cele trei scheme moștenite, cea didactică, cea romantică și cea clasică, au în comun și de care ar fi important, astăzi, să ne desprindem? Acest „comun” al celor trei scheme privește, cred, raportul artei cu adevărul.

Categoriile acestui raport sînt imanența și singularitatea. „Imanență” trimite la chestiunea următoare: e oare

a finitudinii sale. Este de altfel și motivul pentru care (altă trăsătură care-o deosebește de infinitul generic al ce-i adevărat în genere) ea, în toate punctele sale, e de nesubstituit: odată „lăsată” pe seama propriu-lui său țel immanent, ea e așa cum e pentru totdeauna și orice retuș sau modificare îi este inesențială ori o distruge.

Mi-ar plăcea chiar să susțin că opera de artă e de fapt singurul lucru finit care există. Că arta este creație de finitudine. Și anume a unui multiplu intrinsec finit, care își expune organizarea în și prin tăietura finită a prezentării sale și care face o miză din mărginirea sa.

Dacă susținem deci că opera e adevăr; va fi nevoie să susținem, dintr-o aceeași mișcare, și că ea e descindere a infinit-adevăratului în finitudine. Însă această figură a descinderii infinitului în finit e tocmai simburile schemei romantice, care găndește arta ca întrupare. E izbitor să vezi că această schemă mai subzistă la Deleuze, pentru care arta întreține cu infinitul haotic un raport mai fidel ca oricare altul, tocmai fiindcă ea-l configurează în finit.

Nu pare că dorința de-a propune o schemă a înnodării filosofie/artă care să nu fie nici clasică, nici didactică, nici romantică ar fi compatibilă cu menținerea operei ca unitate pertinentă de examinare a artei sub semnul adevărilor de care este ea în stare.

Mai ales că există și o dificultate suplimentară: orice adevăr își are originea într-un eveniment. Las și aici această aserțiune în starea de axiomă. Să spunem că-i zadarnic să-ți închipui că s-ar putea *inventa* ceva, orișice (și orice adevăr este invenție), dacă nimic nu se petrece, dacă „n-a avut loc nimic altceva decât locul”. Căci am fi atunci împinși către o concepție „genială”, sau idealistă, a invenției. Problema care trebuie să ne preocupe e imposibilitatea de a zice despre operă că ea e *deopotrivă* un adevăr și evenimentul în care acest adevăr se originează. Se susține foarte adesea că opera de artă trebuie gândită mai curînd ca singularitate evenimentială decât ca structură. Dar orice fuziune între eveniment și adevăr conduce îndărăt la o viziune „christică” a adevărului, fiindcă atunci un adevăr nu-i decât autorevelarea evenimentială a lui însuși.

Calea de urmat îmi pare să țină în câteva propoziții, nu multe la număr.

– Ca regulă generală, o operă nu-i un eveniment. E un fapt al artei, ceva din care procedura artistică e urzită.

– O operă nu-i nici vreun adevăr. Un adevăr este o procedură artistică inițiată de un eveniment. Această procedură nu-i *compusă* decât din opere. Numai că ea nu se manifestă – ca infinitate – în niciuna. Opera e deci instanța locală, punctul diferențial al unui adevăr.

– Punctului acestuia diferențial al procedurii artistice îi vom zice *subiect* al său. O operă e subiect al procesului artistic considerate sau căreia îi aparține această operă. Sau și: o operă de artă e un punct-subiect al unui adevăr artistic.

– Un adevăr nu are vreo altă ființă decât a operelor; e un multiplu (infini) generic de opere. Însă aceste opere nu țin ființa unui adevăr artistic decât după hazardul ocurențelor lor succesive.

– Se mai poate zice și așa: o operă e o *anchetă* situată asupra adevărului pe care ea îl actualizează local sau din care ea este un fragment finit.

– Opera se află astfel supusă unui principiu de noutate. Căci o anchetă e retroactiv validată ca operă de artă reală în calitatea ei de anchetă *care nu avusese loc*, de punct-subiect inedit al tramei unui adevăr.

– Operele compun un adevăr în dimensiunea postevenimentială care instituie *constrîngerea unei configurații artistice*. Un adevăr e în cele din urmă o configurație artistică, inițiată de un eveniment (un eveniment e în general un grup de opere, un multiplu singular de opere) și desfășurată la voia întâmplării sub formă de opere care îi sînt punctele-subiect.

Unitatea pertinentă în gîndirea artei ca adevăr immanent și singular este atunci, în definitiv, nu opera, nici autorul, ci configurația artistică inițiată printr-o ruptură evenimentială (care în general perimează o configurație anterioară). Această configurație, care e un multiplu generic, n-are nici nume propriu, nici contur finit și nici măcar o totalizare posibilă sub un singur predicat. Nu poate fi epuizată, ci doar descrisă într-un mod imperfect. Ea e un adevăr artistic, și orișicine știe că nu există vreun adevăr al adevărului. O desemnăm în general prin concepte abstracte (figurare, tonalitate, tragedie...).

Ce să-nțelegem, mai precis, prin „configurație artistică”?

O configurație nu e nici vreo artă, nici gen, nici perioadă „obiectivă” a istoriei artei, nu e nici măcar un dispozitiv „tehnic”. Este o secvență identificabilă, inițiată evenimential, compusă dintr-un complex virtual infinit

de opere și despre care se poate zice cu noimă că produce, în stricta imanență a artei despre care-i vorba, un adevăr *al acestei arte*, un adevăr-artă. Filosofia va purta urma configurației prin aceea că ea va avea a arăta în ce sens configurația cu pricina se lasă prinsă prin categoria de adevăr. În mod reciproc, de altfel, montajul filosofic al categoriei de adevăr va fi singularizat prin configurațiile artistice ale vremii. Așa încît e adevărat că, de cele mai multe ori, o configurație poate fi gîndită la îmbinarea procesului efectiv al artei cu filosofii care-l surprind.

O să cităm bunăoară tragedia greacă, de atîtea ori surprinsă ca o configurație, de la Platon sau Aristotel la Nietzsche. Evenimentul inițiator poartă numele „Eschil”, însă acest nume, ca orice nume evenimential, e mai curînd indicele unui gol central în situația anterioară a poeziei cîntate. Se știe că odată cu Euripide configurația se saturează. În muzică, mai degrabă decât sistemul tonal, dispozitiv prea structural, o să cităm stilul clasic, în sensul în care vorbește despre el Charles Rosen, o secvență identificabilă între Haydn și Beethoven. Vom spune fără dubii că, de la Cervantes la Joyce, romanul este un nume de configurație pentru proză.

Se va observa că saturația unei configurații (romanul narativ în preajma lui Joyce, stilul clasic în preajma lui Beethoven etc.) nu înseamnă deloc că ea în genere ar fi o multiplicitate finită. Căci nimic, de dinăuntru său, n-o mărginește sau nu expune un principiu al sfîrșitului ei. Raritatea numelor proprii, scurtimea secvenței sale sînt date empirice fără importanță. De altminteri, dincolo de numele proprii reținute ca ilustrări semnificative ale configurației, sau ca puncte-subiect „strălucite” ale traiectoriei sale generice, în realitate există mereu o cantitate virtual infinită de puncte-subiect minore, neștiute, redundante etc. care fac în aceeași măsură parte din adevărul immanent a cărui ființă este configurația. Se întâmplă cu siguranță ca ea să nu mai dea loc unor opere clar perceptibile sau unor anchete decisive asupra ei înseși. Se întâmplă de asemenea ca un eveniment incalculabil să facă astfel încît, retrospectiv, în lumina constrîngerilor uneia noi, o configurație să apară ca perimată. Însă în toate cazurile, spre deosebire de operele care îi constituie materia, un adevăr-configurație este intrinsec infinit. Ceea ce va să însemne lîmpede că ea ignoră orice maxim intern, orice zenit, orice cuvînt de încheiere solemnă. Este cu putință, de altfel, ca ea să fie reluată în epoci de incertitudine sau rearticulată în numirea unui eveniment nou.

Din aceea însă că degajarea ca gîndire a unei configurații se face adesea la lizierele filosofiei – deoarece filosofia stă sub condiția artei *ca adevăr singular*, deci așa cum e dispusă aceasta în configurații infinite – nu trebuie, cu niciun chip, trasă concluzia că filosofia-i aceea căreia i-ar reveni să gîndească arta. În realitate, o *configurație se găndește ea pe sine în operele care o compun*. Căci, să nu scăpăm din vedere, o operă e o anchetă inventivă asupra configurației, care găndește, așadar, gîndul care aceasta *va fi fost* (sub presupunerea desăvîrșirii infinite a configurației). Mai precis: configurația se găndește sub punerea la încercare a unei anchete care, simultan, o constituie local, îi conturează de-venitul [*l'ă-venir*] și îi răsfrînge retroactiv curbura temporală. Din acest punct de vedere, trebuie susținut că arta, configurare „în adevăr” a operelor, este în fiecare punct [al ei] gîndire a gîndirii care e.

Moștenim atunci o triplă problemă:

– Care sînt configurațiile contemporane?

– Ce se-ntîmplă astfel cu filosofia sub condiția artei?

– Unde e în toate astea tema educației?

Vom lăsa deoparte primul punct. Întreaga gîndire contemporană despre artă e plină de anchete, adesea pasionante, despre configurațiile artistice care au marcat secolul: serialism, proză romanescă, epocă a poezilor, ruptură a figurării etc.

În privința celui de-al doilea punct, nu pot decât reafirma propriile-mi convingeri: filosofia, sau mai curînd o filosofie, e întotdeauna elaborarea unei categorii de adevăr. Ea nu produce prin ea însăși niciun adevăr efectiv. Ea surprinde adevărurile, le arată, le expune, enunță că se află. Făcînd asta, ea întoarce timpul către eternitate, căci orice adevăr, ca infinitate generică, e veșnic. În sfîrșit, ea compozibilizează adevăruri disparate și, prin asta, enunță ce este acest timp, cel în care ea operează, ca timp al adevărilor care decurg din el. Cu privire la al treilea punct, să reamintim că nu există educație decât prin adevăruri. Întreaga, insistentă problemă e ca ele să existe, în lipsa lor categoria filosofică de adevăr fiind pur și simplu vidă, iar actul filosofic – o pedanterie academică.

Acest „existe” indică o coresponsabilitate a artei, care produce adevăruri, și a filosofiei, care, cu condiția

să existe, are ca datorie și ca foarte dificilă sarcină să le arate. Să le arate, asta înseamnă în esență: să le deosebească de opinie. Așa încît chestiunea zilelor noastre este aceasta, și deloc alta: există oare și altce-va decît opinie, adică, ierte-ni-se (sau nu) provocarea, există oare și altceva decît „democrațiile“ noastre? Mulți răspund, și eu împreună cu ei, că da. Da, există configurații artistice, există opere care le sînt subiec-tele gînditoare, există filosofie pentru a disocia în mod conceptual toate astea de opinie. Vremurile noas-tre prețuiesc ceva mai mult decît „democrația“ cu care se fălesc.

Vom proceda mai întîi, pentru a hrăni în cititor această convingere, la cîteva *identificări* filosofice ale artelor. Poem, teatru, cinema și dans le vor fi pretextele.

Traducere de Adrian T. Sîrbu

Nepriință în estetică [Introducere]

Jacques Rancière

Estetica are un prost renume. Nu trece anul fără ca vreo lucrare nouă să nu-i proclame fie sfîrșitul zilelor, fie perpetuarea stricăciunilor sale. În oricare dintre cazuri, acuza e aceeași. Estetica ar fi discursul ademeni-tor prin care filosofia sau o filosofie anume deturmează în folosul ei sensul operelor de artă și-al judecăților de gust.

Dacă acuza e statornică, premisele ei variază. Acum douăzeci, treizeci de ani, sensul procesului se putea rezuma în termenii lui Bourdieu. Judecata estetică „dezinteresată“, așa cum i-a fixat Kant formula, era prin excelență locul „tăgăduirii socialului“. ¹ Distanța estetică slujea la disimularea unei realități sociale marcate de separația radicală între „gusturile de necesitate“, proprii *habitus*-ului popular, și jocurile distincției cul-turale rezervate doar acelora ce și le pot permite. În lumea anglo-saxonă, o aceeași inspirație însușeștea lucrările de istorie socială ori culturală a artei. Îndărățul iluziilor artei pure sau al proclamațiilor avangarde-lor, unii ne arătau realitatea constrîngerilor economice, politice și ideologice ce fixează condițiile practicii artistice. ² Alții salutau, sub titlul *The Anti-Aesthetic*, triumful unei arte postmoderne care o rupe cu iluziile avangardismului. ³

Această formă de critică a ieșit complet din modă. De douăzeci de ani încoace, opinia intelectuală domi-nantă nu contenește să denunțe în orice formă de explicare „socială“ o complicitate viernănoasă cu utopii-le emancipării, declarate răspunzătoare de oroarea totalitară. Și, la fel cum ea cîntă reîntoarcerea la simpla politică, ea sărbătorește iarăși nuda așezare față-n-față cu evenimentul necondiționat al operei. Am fi putut crede că estetica va ieși cu reputația spălată din acest nou curs al gîndirii. Dar, din cîte se pare, nici vorbă de așa ceva. Acuzația a fost pur și simplu inversată. Estetica a devenit discursul pervers ce interzice acest față-n-față, supunînd operele — sau aprecierile noastre — unei mașinării de gîndire concepute în alte sco-puri: absolut filosofic, religie a poemului sau vis de emancipare socială. Diagnosticul acesta se lasă susțin-ut, fără probleme, de înseși teoriile antagoniste. *Adieu à l'esthétique* [Adio esteticii] a lui Jean-Marie Schaeffer face astfel ecou cărții lui Alain Badiou *Petit manuel d’investhétique* [Mic manual de inestetică]. Cele două gîndiri sînt însă una la antipodul celeilalte. Jean-Marie Schaeffer se sprijină pe tradiția analitică pentru a opune rătăcirilor esteticii speculative analiza concretă a atitudinilor estetice. Prima ar fi înlocuit studiul com-portamentelor estetice și-al practicilor artistice cu un concept romantic al absolutului Artei, spre a putea rezolva falsa problemă care-o chinuia: reconcilierea inteligibilului cu sensibilul. Alain Badiou pomește, în ce-l privește, de la principii diametral opuse. În numele unei Idei platoniciene ale cărei evenimente ar fi operele de artă, el respinge o estetică în care adevărul acestora se află supus unei (anti)filosofii compromise în celebrarea romantică a unui adevăr sensibil al poemului. Dar platonismul unuia și antiplatonismul celuilalt cad de acord în denunțarea, în estetică, a unei gîndiri a amestecului, ținînd de confuzia romantică între gîndi-rea pură, afectele sensibile și practicile artei. Și unul, și celălalt răspund la asta printr-un principiu al separării care să așeze la locul lor elementele și discursurile. Apărînd, împotriva „esteticii filosofice“, drepturile filosofiei (bune), ei încă se mulează pe discursul sociologului antifilosof care opune iluziei speculative reali-

JACQUES RANCIÈRE s-a născut la Alger în 1940 și și-a făcut studiile la Paris, la Școala Normală Superioară, unde, alături de L. Althusser și E. Balibar, a fost coautor al cărții *Lire le Capital* [Citind Capitalul]. Angajamentul althusserian de la 25 de ani nu l-a împiedicat, după 1968, s-o ia pe căile care duc la propria operă, la interferența și distribuția intereselor sale între filosofia politică, chestiunile de estetică, teoria literaturii sau a filmului, pedagogia emancipării, o operă a cărei importanță e azi tot mai recunoscută. Între 1968 și 2000 a predat la Universitatea din Paris — VIII (St. Denis), unde este în prezent profesor emerit de estetică și filosofie politică. A fost de asemenea profesor invitat la mai multe universități americane și a colaborat cu diverse instituții artistice din Franța și din lume. A publicat: *La méésentente* [Dezacordul] (1995), *Aux bords du politique* [La tărîmurile politiciiui] (1998), *La haine de la démocratie* [Detestarea democrației] (2005), dar și *La nuit des prolétaires* [Noaptea proletarilor] (1981 , 1997), *Le philosophe et ses pauvres* [Filosoful și săracii săi] (1983), *Le Maître ignorant* [Magistrul neștiutor] (1987), *Les noms du savoir* [Numele cunoașterii] (1992) (teorie politică, democrație și epistemologia emancipării); *Le partage du sensible* [Împărțirea sensibilului] (2000), *L'inconscient esthétique* [Inconștientul estetic] (2001), *Le destin des images* [Destinul imaginilor] (2003), *Malaise dans l'esthé-tique* [Nepriință în estetică] (2004) (teorie estetică); *La parole muette* [Cuvîntul mut] (1998), *Politique de la littérature* [Politica literaturii] (2007) (chestiuni ale literaturii). Între 1975 și 1983 a animat revista *Les Révoltes logiques*, activitate cuprinsă mai apoi în *Les scènes du peuple* [Scene ale poporului] (2003).

Textul de față, lipsit în original de un titlu anume, este uvertura cărții *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, pe care Editura Idea inten-ționează s-o publice pe viitor în traducere in -tegrală. Publicînd acum această primă parte, caracterul său programatic și reprezentativ (nu doar pentru cartea în sine, cu problematica ei, ci și pentru intenția întregului grupaj al prezen-tei *arhive*) ne-a îndreptățit să dăm, metonimic, acestui volet introductiv chiar titlul cărții. Cu privire nemijlocît la titlu, cititorului ori studio-sului francofon nu-i va fi probabil greu să recu-noască în el similitudinea calculată cu *forma* unui titlu a cărui faimă e de mult stabilită — acela al scrierii freudiene intitulată *Das Unbehagen in der Kultur* (traduse în franceză ca *Malaise dans la civilisation*). Inconvenientul terminologic din titlul traducerii românești consacrate a eseului lui Freud a făcut, din păcate, ca acesta să nu poată constitui modelul de urmat pentru titlul cărții lui J. Rancière. Avem convingerea că vocabula propusă pentru a-l reda pe *malaise* (și implicit calapodul său german) îi traduce fidel înțelesul prescris prin sintaxa titlului în care figurează, unde ea are a semnifica nu o realitate, ci mai degrabă structura implicită a unei probleme. (*N. red.*)

1. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement* [Distincția. Critica socială a jude-cării], Minuit, 1979.

2. Printre numeroasele lucrări publicate în acest sens de către istoricii sociali și culturali ai artei, vom reține în mod special lucrările lui Timo-thy J. Clark, *Le Bourgeois absolu: les artistes et la politique en France de 1848 à 1851* [Bur-ghezul absolut: artiștii și politica în Franța între 1848 și 1851], Art Édition, 1992 și *Une Image du peuple: Gustave Courbet et la Révo-lution de 1848* [O imagine a poporului: Gus-tave Courbet și Revoluția de la 1848], Art Édition, 1991. [Edițiile originale ale ambelor lucrări datează din 1973 — *N. red.*]

3. Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* [Antiesteticul. Eseuri de-spre cultura postmodernă], New York, The New Press, 1998.

tatea atitudinilor și a practicilor. Ei cad astfel de acord și cu opinia dominantă, care ne arată glorioasa prezență sensibilă a artei ca fiind devorată de-un discurs *despre* artă ce tinde a-i deveni acesteia chiar realitatea.

Am regăsi aceeași logică și în gândiri asupra artei întemeiate pe alte filosofii ori antifilosofii, bunăoară la Jean-François Lyotard, unde ceea ce e contrapus esteticii idealiste e pecetea sublimă a trăsăturii picturale ori a timbrului muzical. Toate discursurile acestea critică în mod asemănător confuzia estetică. În același timp, nu doar unul dintre ele ne lasă să-nțelegem o altă miză decurgînd din această „confuzie” estetică: realități ale divizării în clase opuse iluziei judecății dezinteresate (Bourdieu), analogie a evenimentelor poemului cu acelea ale politicii (Badiou), șoc provocat de Altul suveran opus iluziilor moderniste ale gândirii care-și făurește o lume (Lyotard), denunțare a complicității între utopia estetică și utopia totalitară (corul de sub-contractorii). Distingerea între concepte nu-i degeaba omonimă cu *distincția* socială. Confuziei sau distincției estetice i se adaugă în mod limpede mize care vin să atingă ordinea socială și transformările ei.

Paginile următoare opun acestor teorii ale distincției o teză simplă: confuzia pe care ele, în numele unei gândiri ce-așază fiecare aspect în elementul propriu, o vor denunțată este de fapt chiar nodul prin care gândiri, practici și afecte se află instituite și înzestrate cu teritoriul sau obiectul lor „propriu”. Dacă „estetică” e numele unei confuzii, această „confuzie”, de fapt, este chiar ceea ce ne îngăduie să identificăm obiectele, modurile de experiență și formele de gândire a artei pe care pretendem că le izolăm pentru a o denunța. A desface nodul pentru a discerne mai bine, în singularitatea lor, practicile artei sau afectele estetice înseamnă atunci, poate, a ne condamna la ratarea acestei singularități.

Să luăm un exemplu. Jean-Marie Schaeffer vrea să denunțe confuzia romantică arătîndu-ne independența conduitelor estetice față de operele de artă și judecățile pe care ele le suscită. El se folosește pentru asta de-un scurt pasaj din *Viața lui Henri Brulard*, unde Stendhal evocă cele dintîi zgomote – neînsemnate – care l-au marcat în copilărie: clopotele unei biserici, o pompă de apă, flautul unui vecin. El compară aceste amintiri cu cele ale unui scriitor chinez, Shen Fu, evocînd munții pe care acesta, copil fiind, îi vedea în mușuroaiele de cîrțită percepute de la firul ierbii. El vede aici dovada unor „atitudini estetice”, identice în pofida culturilor diferite, și care nu vizează operele de artă. E lesne totuși să vezi aici exact contrarul. Contribuind la inventarea unui gen literar care tulbură granițele – viața artistului ca operă –, Stendhal instituie ceea ce e menit să devină forma exemplară a narațiunii romanești noi: juxtapunerea de microevenimente sensibile a căror rezonanță, prin straturile temporale, se opune vechii înlănțuirii a acțiunilor voluntare și a efectelor lor, cele voite și cele neintenționate. Departe de a demonstra independența atitudinilor estetice față de operele de artă, el produce mărturia unui regim estetic în care distincția între lucrurile artei și cele aparținînd vieții obișnuite se-ncurcă. Zgomotul timp al unei pompe de apă introdus de el în biografia sa de scriitor este totuna cu cel pe care Proust, cu prețul de a-l sintetiza cu cîntecul sturzului al lui Chateaubriand, îl va consacra drept marca însăși a noii Idei platoniciene. E și acela al sirenei de vapor introduse de Varèse în *Ionisation*. E zgomotul a cărui distincție față de muzică n-a încetat, în secolul al XX-lea, să se tulbure în muzica însăși, așa cum ea se tulburase în al XIX-lea la muzele literare.

Departe de a denunța „confuzia” teoriei estetice, pompa de apă a lui Stendhal stă mărturie tocmai despre acel ceva pe care această teorie se străduie, în felul său, a-l interpreta: ruina vechilor canoane ce separau obiectele artei de-acelea ale vieții obișnuite, forma nouă, deopotrivă mai intimă și mai enigmatică, luată de raportul între producțiile conștiente ale artei și formele involuntare ale experienței sensibile care-i resimt efectul. Este chiar ceea ce „speculațiile” lui Kant, ale lui Schelling sau ale lui Hegel înregistrează: la primul, „ideea estetică” și teoria geniului ca mărci ale raportului fără de raport între, pe de-o parte, conceptele artei și, de cealaltă, fără de conceptul experienței estetice; la al doilea, teoretizarea artei ca unitate a unui proces conștient și a unui inconștient; la al treilea, metamorfozele frumuseții între zeul olimpian cu orbitele goale și scenele de gen olandeze sau mici cerșetori ai lui Murillo. Stendhal nu omite chiar să ne spună, insistînd cu complezență pe senzațiile prichindelului de la 1787 și de la 1788, ce va fi la orizontul speculațiilor lor: această educație sensibilă nouă, formată de zgomotele și evenimentele insignifiante ale vieții obișnuite, e totodată și educația unui mic republican, chemat să-și sărbătorească ajungerea la majorat [*son âge de raison*] în vremea la care Revoluția Franceză va sărbători domnia Rațiunii.

E nevoie, așadar, ca raționamentele discursului antiestetic contemporan să fie luate în răspăr pentru a înțelege, deopotrivă, și ce înseamnă estetică și ce anume motivează animozitatea pe care-o suscită azi numele ei. Asta poate fi rezumat în patru puncte.

„Confuzia” estetică ne spune mai întîi următorul lucru: artă în general nu există mai mult decît ar exista con-duite sau sentimente estetice în general. Estetica s-a născut ca discurs acum două secole. În aceeași epocă în care arta începea să-și impună singularul nedeterminat în opoziție cu lista artelor frumoase sau a artelor liberale. Pentru a exista artă, nu e de ajuns, în fond, să existe pictori sau muzicieni, dansatori sau actori. Nu e de ajuns să existe sentiment estetic pentru ca noi să găsim plăcere în a-i vedea sau a-i auzi. Ca să existe artă, e nevoie de o privire și de-o gândire care s-o identifice. Această identificare presupune ea însăși un proces complex de diferențiere. Pentru ca o statuie sau o pictură să fie artă, se cer întrunite două condiții în aparență contradictorii. Trebuie să vedem în acestea produsul unei arte, și nu o simplă imagine în privința căreia să se judece doar legitimitatea de principiu sau asemănarea de fapt. Dar mai trebuie totodată și să fie perceput aici altceva decît produsul unei arte, adică al unei exersări reglate a unei priceperi în a face [*savoir-faire*]. Dansul nu e artă cîtă vreme nu vedem în el decît săvîrșirea unui ritual religios sau terapeutic. Dar nu e așa ceva nici atunci cînd vedem în el doar exercițiul unei simple virtuozități corporale. Pentru ca el să fie socotit o artă, e nevoie de altceva. Acest „altceva” se chema, pînă în epoca lui Stendhal, o *istorie*. Pentru poeticienii secolului al XVIII-lea, chestiunea de a ști dacă arta dansului aparține artelor frumoase se reduce la o întrebare simplă: povestește dansul o istorie? Este el *mimesis*? *Mimesis* este, în fond, ceea ce deosebește priceperea artistului de cea a artizanului, ca și de cea a furnizorului de amuzament. Artele frumoase sînt zise astfel deoarece legile guvernînd *mimesis* definesc totodată un raport reglat între o manieră de a face – o *poiesis* – și o manieră de a fi – o *aisthesis* – care e afectată de ea. Acest raport de trei, al cărui garant se cheamă „natură umană”, definește un regim de identificare al artelor, cel pe care am propus să-l numim regim reprezentativ. Momentul la care arta își substituie singularul pluralului artelor frumoase și suscită, pentru a-l gândi, un discurs care se va chema estetică este acela în care se desface nodul acesta al unei naturi productive, al unei naturi sensibile și al unei naturi legislative care se numea *mimesis* sau reprezentare.⁴

Estetica e înainte de toate discursul ce enunță această ruptură a raportului de trei care garanta ordinea artelor frumoase. Sfîrșitul *mimesis* nu e sfîrșitul figurației. Este sfîrșitul legislației mimetice care acorda între ele natura productivă și natura sensibilă. Muzele cedează locul muzicii, vasăzică raportului fără mediere între calculul operei și purul afect sensibil, care e și raportul nemijlocit între aparatul tehnic și cîntul interiorității⁵: soloul de corn ce face sufletul cuvintelor lui Fiordiligi⁶, dar și fluierul vecinului și pompa de apă care formează un suflut de artist. *Poiesis* și *aisthesis* se raportează de-acum nemijlocit una la cealaltă. Dar ele se raportează în chiar ecartul rațiunilor lor. Singura natură umană care să le acorde este o natură pierdută sau o umanitate ce stă încă să vină. De la Kant la Adorno, trecînd prin Schiller, Hegel, Schopenhauer sau Nietzsche, discursul estetic nu va avea alt obiect decît gândirea acestui raport dezacordat. Ceea ce el se va porni în felul acesta să enunțe nu e fantezia unor capete speculative, este regimul nou și paradoxal de identificare al lucrurilor artei. Acesta e regimul pe care am propus să-l numim regim estetic al artei.

În asta constă al doilea punct. „Estetică” nu e numele unei discipline. E numele unui regim de identificare specifică al artei. Acest regim s-au apucat filosofii, cu începere de la Kant, să-l gîndească. Dar ei nu l-au creat. Cînd Hegel face să defileze în ale sale *Prelegeri de estetică* istoria formelor de artă ca istorie a formelor spiritului, el ia act de o mutație contradictorie petrecută în statutul operelor. Pe de-o parte, descoperirile arheologiei au reșezat antichitățile grecești la locul lor și la distanța lor, respingînd Grecia șlefuită construită de epoca clasică. Ele au construit o nouă istoricitate a operelor, făcută din proximități, din rupturi și din reluări, în locul modelului evolutiv și normativ care regla raportul clasic al Anticilor față de Moderni. Dar, în același timp, ruptura revoluționară a separat picturile și sculpturile de funcțiile lor de ilustrare religioasă sau de decorare a mărețiilor senioriale și monarhice pentru a le izola în spațiul muzeului, real sau imaginar. Ea a accelerat deci constituirea unui public nou, nediferențiat, în locul destinatarilor specificați ai operelor reprezentative. Iar acțiunile de jaf revoluționare și imperiale în țările cucerite au vînzolit și amestecat produsele școlilor și ale genurilor. Aceste deplasări au avut ca urmare accentuarea singularității sensibile a operelor, în detrimentul valorii lor reprezentative și al ierarhiei subiectelor și genurilor în conformitate cu care ele fuseseră clasate și judecate. Revalorizarea filosofică de către Hegel a picturii de gen olandeze, urmînd promovării publice și negustorești a acesteia, semnalează începutul acestei lente eroziuni a subiectului figurativ, a acestei mișcări seculare care a împins subiectul în arierplanul tabloului pentru a face să apară, în locul său, gestul pictorului și manifestarea materiei picturale. În acest fel și-a făcut drum mișcarea de transformare a tabloului în arhivă a propriului său proces conducînd la revoluțiile picturale spectaculoase ale secolului următor.

4. Pentru vorbitorul de franceză gîndul își poartă mai marcat evidența în însăși formularea sa datorită felului în care termenul *représentation* semnifică în această limbă. Spre deosebire de neologismul românesc care, nominal, i-ar fi echivalentul, în vocabula franceză prefixul re- e resimțit ca marcînd o valoare, nu atît de replicare ori reduplicare (într-o „imagine” – materială sau mentală), cît de întărire a ideii de prezență pe care cuvîntul o exprimă. *Représenter* înseamnă astfel, și mai ales în acest context, pur și simplu „a face prezent”. Ceea ce, în schimb, ne ajută să ne reamintim că, generic, *mimesis* poartă mai puțin asupra facturii „imitative” a artefactului ca atare, respectiv asupra raportului de conformitate („asemănare”) a acestuia cu ceva din afara lucrurilor artei (și „după care” ar fi făcut), ci caută să gîndească însăși operația artelor, cît privește esențialul ei comun tuturor: moduri calificate de a face prezent, de a aduce ceva la prezență (conform înfățișării – „reprezentării” – făcute *anume* pentru asta). Și că, în acest sens, *mimesis* a putut fi în anumite condiții însuși numele propriu vicariant al artei, la singular, în contradistincție cu modul de a „produce” propriu naturii (*techné* versus *physis*). (N. tr.)

5. „Dar oare din ce pregătire magică se înalță acum aburul acestei sînțeietoare apariții de spirite? Privesc și nu văd altceva decît o biată țesătură de raporturi între numere, înfățișată într-un fel palpabil pe niște lemn perforat, pe-un dispozitiv de coarde din mat și de fire de alamă.” Wackenroder, *Fantaisies sur l'art* [Fantezii despre artă], tr. fr. de Jean Boyer, Aubier, 1945, p. 331 (traducere modificată). Am comentat în altă parte sensul acestei „apariții”: cf. „La métamorphose des Muses” [Metamorfoza muzelor], in *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons* [*Sonic Process. O nouă geografie a sunetelor*], Centrul Georges-Pompidou, 2002.

6. Personaj din opera lui Mozart *Così fan tutte*. (N. red.)

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

10. Voltaire, articolul „Gust”, *Dictionnaire philosophique* [Dicționar filosofic], Paris, 1827, t. VIII, p. 279. (Să reamintim că *Dictionnaire philosophique*, citat aici din comodate, este o culegere fictivă. Cea mai mare parte a elementelor din articolul „Gust” sînt de fapt împrumutate din a șasea parte a *Questions sur l'Encyclopédie* din 1771.)

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

11. G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l’esprit*, tr. fr. de Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, 1991, p. 489 [cf. *Fenomenologia spiritului*, Ed. Academiei RSR, 1965, p. 422–423 (N. tr.)]. (Tî-năra fată care urmează Muzelor” este titlul unui text al lui Jean-Luc Nancy care comentează acest pasaj în *Les Muses*, Gallée, 1994, pp. 75–97.)

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

Despre literatura lui Kant

mîină în mîină cu un partaj care lega operele de artă de celebrarea demnităților temporale, acorda demnitatea formelor lor cu demnitatea subiectelor lor și atribuia facultăți sensibile diferite celor situați pe locuri diferite. „Omul de gust, spunea Voltaire, are alți ochi, alte urechi, altă simțire decît omul grosolan.”¹⁰ Natura, care acorda operele cu sensibilitățile, le acorda cu un partaj al sensibilului care-i așeza pe artiști la locul lor și îi separa pe aceia pe care arta îi privea de cei fără legătură cu ea. În acest sens, Bourdieu are dreptate, dar împotriva lui însuși. Cuvîntul „estetică” spune, de fapt, că această natură socială e pierdută împreună cu cealaltă. Iar sociologia s-a născut tocmai din voința de a reconstitui această natură socială pierdută. Detestarea „esteticii” îi este, din acest motiv, consubstanțială. Fără îndoială că sociologia, în vremea lui Bourdieu, și-a abandonat visurile originare de reorganizare socială. Însă ea continuă să dorească, pentru binele științei, ceea ce ordinea reprezentativă voia spre binele distincțiilor sociale și poetice, și anume: clase separate să aibă simțuri distincte. Estetica, în ce-o privește, este gîndirea noii dezordini. Dezordinea aceasta nu constă numai în aceea că ierarhia subiectelor și-a publicurilor se-ncurcă. Ci că operele de artă nu se mai raportează la cei care le comandaseră, cărora le fixau imaginea și le celebrau grandoarea. Ele se raportează la „geniul” popoarelor și se oferă, în drept cel puțin, privirii oricui. Natura umană și natura socială încetează să se mai garanteze una pe cealaltă. Activitatea ce fabrică și emoția sensibilă se întîlnesc „liber”, precum cele două bucăți ale unei naturi care nu mai mărturisește despre vreo ierarhie a inteligenței active asupra pasivității sensibile. Acest ecart al naturii în raport cu ea însăși e locul unei egalități inedite. Și această egalitate se înscrie într-o istorie care poartă, în schimbul pierderii, o promisiune nouă. Tînăra fată despre care vorbește Hegel, cea care urmează Muzelor, nu ne oferă decît fructele desprinse de pe arbore, amintirea voalată, „fără efectivitate”, a vieții care a purtat operele de artă.¹¹ Dar, tocmai, acestea nu sînt așa decît fiindcă lumea lor, lumea naturii împlinindu-se în cultură, nu mai este, ori poate că n-a fost niciodată, decît în retrospectția gîndirii. A existat poate — n-a existat, fără îndoială, niciodată — o dimineată greacă cînd fructele artei se culegeau din arborele vieții. Dar ceea ce dispare în această pierdere a unui bun ipotetic e, în orice caz, ordinea care lega natura umană legislatoare a artei de natura socială determinînd locul fiecăruia și „simțurile” cuvenite pentru acest loc. Domnia revoluționară a naturii îi devine [acestei ordini ipotetic pierdute] un vis zadarnic. Dar ceea ce se ridică drept răspunsul la acest vis imposibil e făgăduința purtată de însăși pierderea, prin suspendarea regulilor pentru acordul naturii umane cu cea socială: umanitatea ce stă să vină, pe care Schiller o vede anunțată în „liberul joc” estetic, „gustul nesfîrșit al Republicii” pe care Baudelaire îl simte în cîntecele lui Pierre Dupont, „făgăduința fără de care n-am putea trăi măcar o clipă” pe care Adorno o aude reînnoită în chiar vălul cu care se acoperă sonoritatea coardelor la începutul *Primei simfonii* a lui Mahler. „Estetică” e cuvîntul care spune nodul singular, stingheritor cînd încerci să-l gîndești [*malaisé à penser*], care s-a format acum două secole între sublimitățile artei și zgomotul unei pompe de apă, între un timbru voalat de coarde și făgăduința unei umanități noi. Nepriința și resentimentul pe care-l suscită astăzi se învîrt mereu, de fapt, în jurul acestor două raporturi: scandal al unei arte care primește în rîndul formelor sale și în locurile ei „orice”-ul obiectelor de folosință curentă și al imaginilor vieții profane; promisiuni exorbitante și minci-noase ale unei revoluții estetice care voia să transforme formele artei în formele unei vieți noi. Acuzăm estetica de-a fi inovată de „orice”-ul artei, o acuzăm pentru a o fi împins la rătăcire printre promisiunile falacioase ale absolutului filosofic și ale revoluției sociale. Intenția mea nu este să „apăr” estetica, ci să contribuî la limpezirea a ce va să zică acest cuvînt, ca regim de funcționare al artei și ca matrice de discurs, ca formă de identificare a propriului artei și ca redistribuire a raporturilor între formele experienței sensibile. Paginile care urmează se dedică, mai aplicat, discernerii modului în care un regim de identificare al artei s-a legat de promisiunea unei arte care-ar fi mai mult decît o artă sau n-ar mai fi artă. Ele caută, pe scurt, să arate cum estetica, în calitatea sa de regim de identificare al artei, poartă în ea însăși o politică sau o meta-politică. Analizînd formele și transformările acestei politici, ele încearcă să înțeleagă stînjeneala sau resentimentul pe care chiar cuvîntul [„estetică”] le suscită în zilele noastre. Dar nu e vorba doar de-a înțelege sensul unui cuvînt. A urmări istoria „confuziei” estetice înseamnă de asemenea încercarea de a lămuri o altă confuzie pe care critica esteticii o întreține, aceea care înecă, la un loc, operațiile artei și practicile politicii în indistinția etică. Miza, aici, nu trimite doar la lucrurile artei, ci la felurile în care, astăzi, lumea noastră se dă percepției și în care puterile își afirmă legitimitatea.

[...]

În același fel, atunci cînd Schelling definea arta ca uniune a unui proces conștient cu unul inconștient, el consacră o răsturnare de perspectivă produsă de avîntul percepției „filologice” a poemelor, de la Giambattista Vico la Johann Gottfried Herder sau Friedrich Wolf, și de fenomene culturale precum entuziasmarea publică pentru falsul Ossian. Marile modele poetice sînt acum citite ca expresii ale unei puteri colective anonime tot atît de mult, și chiar mai mult, pe cît ca realizările intenționate ale unei arte ghidate de reguli poetice. Jean-Marie Schaeffer se miră că estetica filosofică a uitat, în celebrarea artei, ceea ce Kant totuși subliniase: importanța conduitelor estetice vizînd spectacolele naturii. Dar nu există aici nicio uitare. De la Kant începînd, estetica n-a încetat să vrea să gîndească acest nou statut care face ca operele artei să fie percepute ca lucrări [*œuvres*] ale naturii, adică drept operația unei naturi nonumane, nesupuse voinței unui creator. Conceptul de geniu, care s-a dorit a fi asociat încoronării artistului unic, exprimă, pe dos, această echivalență a ceea ce e voit cu ce nu este așa, care face acum ca operele *artei* să fie recunoscute și apreciate pe ruinele criteriilor de perfecțiune *ale artelor*.

Filosofii inițiatori ai esteticii nu au inventat această lentă revoluție a formelor de prezentare și de percepție care izolează opere pentru un public nediferențiat și, în același timp, le alipește unei puteri [de creație] anonime: popor, civilizație sau istorie. Nu mai mult au inventat ei ruptura ordinii ierarhice care definea ce subiecte și ce forme de expresie erau sau nu demne să intre în domeniul unei arte. N-au inventat această nouă scriitură făcută din microevenimente sensibile pe care o atestă *Viața lui Henri Brulard*, privilegiul nou al infimului, al instantaneului și discontinuului care va însoți promovarea oricărui lucru sau oricărei persoane josnice în templul artei și va marca literatura și pictura înainte de a îngădui fotografiii sau cinemaului să devină arte. Ei n-au inventat, pe scurt, toate aceste reconfigurări ale raporturilor scripturalului și vizualului, ale artei pure și artei aplicate, ale formelor de artă și formelor de viață publică sau ale vieții obișnuite și negustorești care definesc regimul estetic al artei. Nu le-au inventat, însă ei au elaborat regimul de inteligibilitate în sînul căruia ele au devenit posibil de gîndit. Ei au surprins și conceptualizat fractura regimului de identificare în care erau percepute și gîndite produsele artei, ruptura modelului de adecvare pe care normele ce reglau *mimesis* îl asigurau între *poiesis* și *aisthesis*. Sub numele de estetică, ei au sesizat și gîndit în primul rînd deplasarea fundamentală: lucrurile artei se identificau de-acum din ce în ce mai puțin după criteriile pragmatice ale „manierelor de a face”. Ele se defineau din ce în ce mai mult în termeni de „moduri de a fi sensibile”.⁷

Ei au gîndit această revoluție la modul unei sfidări adresate gîndirii. Acesta e al treilea punct: e cu totul inutilă denunțarea esteticii de către contemporanii noștri. Cei care au înălțat-o în stimă au fost cei dintîi care s-o facă. „Ar fi vremea să ne debarasăm complet de această expresie care, de la Kant, nu încetează să revină în scrierile amatorilor într-ale filosofiei, cu toate că absurditatea i-a fost adesea recunoscută [...]. Estetica a devenit o adevărată *qualitas occulta*, iar în spatele acestui cuvînt de neînțeles s-au ascuns o grămadă de afirmații fără noimă și de cercuri vicioase în argumentare ce ar fi trebuit denunțate încă demult.” Declarația aceasta radicală nu vine din partea vreunui campion excesiv de suspicios al filosofiei analitice anglo-saxone. Ea figurează în *Prelegeri despre literatură și artă* a lui August Schlegel, cel mai vîrstnic dintre frații diabolici, căruia i se atribuie bucuros o responsabilitate majoră în iluziile fatale ale esteticii romantice și speculative.⁸ Stînjeneala estetică [*le malaise esthétique*] e tot atît de veche precum estetica însăși. Cuvîntul „estetică”, o referință la sensibilitate, nu e potrivit pentru a exprima gîndirea artei, spune la rîndul lui Hegel, înainte de-a se justifica prin uzajul stabilit pentru scuza că-l reia. Scuza de ieri e la fel de superfluă ca acuzațiile de astăzi. Inaproprierea e constitutivă. Estetica nu e gîndirea „sensibilității”. Ea este gîndirea senzoriumului paradoxal care îngăduie de-acum înainte definirea lucrurilor artei. Acest senzorium e acela al unei naturi umane pierdute, adică al unei norme de adecvare, pierdute, între o facultate activă și o facultate receptivă. Acestei norme de adecva-re pierdute i se substituie uniunea imediată, uniunea fără concept a unor opuși, activitatea voluntară pură și pura pasivitate. Originea artei, spune Hegel, e gestul copilului care se joacă de-a rîcoșeurile pentru a transfor-

ma suprafața apei, aceea a aparentelor „naturale”, într-o suprafață de manifestare exclusiv a voinței sale.⁹ Dar acest copil ce face cercuri pe apă e și acela a cărui capacitate artistică se ivește din pura contingentă a zgomotelor dimprejur, a zgomotelor amestecate ale naturii și ale vieții materiale fără artă. Nu putem gîndi fără contradicție acest copil cu dublă față. Dar cine vrea să înlăture contradicția din gîndire suprimă de asemenea și arta și sentimentul estetic pe care crede că-l prezervă așa.

Ceea ce complică lucrurile și exacerbează mizele pe care le are aici gîndirea este că o natură „umană” e în același timp o natură „socială”. Acesta e al patrulea punct. Natura umană a ordinii reprezentative ajus-

ta regulile artei la legile sensibilității și emoțiile acesteia la perfecțiunile artei. Dar această ajustare mergea

Anetta Mona Chişa (născută în 1975, în România) şi Lucia Tkáčová (născută în 1977, în Slovacia) activează la Praga şi Bratislava, lucrînd împreună la proiecte în colaborare din 2000. Opera lor, după cum remarcă ele într-una dintre listele prezentate în acest insert, a fost definită în multe feluri, de la feministă, postfeministă sau feminină la provocatoare, politică sau subversivă. Abordarea subiectelor cu care lucrează e însoţită întotdeauna de reflecţie şi autoconştientizare, ceea ce face ca opera lor să se sustragă unor astfel de definiţii sau clasificări facile. De fapt, ele deconstruiesc adesea criteriile ce fac definibilă o operă în anumite cadre şi pretenţii rigide. Astfel, ierarhiile, acceptate implicit şi tacit, dintre artiştii, curatorii, galeriştii din lumea artei sau, la un nivel mai general, dintre femei, lideri politici (bărbaţi) sau estici vs. vestici sînt demascate ca avînd un caracter convenţional. Ironia – uneori muşcătoare, alteori amară – e firul roşu care le străbate proiectele, la fel ca şi simplitatea mijloacelor, francheţea şi universalitatea mesajului.

Attempts to Apply Pareto Principle [Încercări de a aplica principiul lui Pareto] (2007) porneşte de la aşa-numitul principiu al lui Pareto, potrivit căruia 80% dintre efecte sînt produse de 20% dintre cauze. Principiul a fost inventat ca atare în 1937 de către Joseph M. Juran, care a generalizat şi a aplicat în domeniul managementului afacerilor o observaţie făcută de către economistul italian Vilfredo Pareto la începutul secolului al douăzeci-lea, acesta observînd că în Italia acelor vremuri 80% din resurse erau deţinute de 20% din populaţie. Ceea ce la început a fost un diagnostic neştiinţific aplicat distribuţiei inegale a bogăţiei în societate a devenit *regula celor puţini şi vitali şi a celor mulţi şi utili*, care a fost transformată într-o unealtă în slujba îmbunătăţirii practicilor de management. Anetta Mona Chişa şi Lucia Tkáčová duc acest principiu dincolo de relevanţa sa economică restrînsă şi îl aplică la viaţa de zi cu zi, la practica şi colaborarea lor artistică. Ele folosesc această formulă pseudomatematică în transpunerea modelelor lor comportamentale sau de gîndire, precum şi a imaginii lor aşa cum o văd reflectată de ceilalţi. În locul unor tabele sofisticate şi al unor diagrame statistice, ele îşi expun afirmaţiile sub forma unor liste scrise de mîină, pe care le-au mai folosit şi în cadrul altor proiecte, păstrînd astfel deci caracterul direct al mesajului şi impresia unei poveşti foarte personale pe care povestirile lor o evocă. Artiştetele folosesc principiul 80–20 pentru o autoscrutare ironică, însă, în cadrul procesului de analiză a diferitelor aspecte cu privire la care principiul poate fi aplicat, regula însăşi e de fapt subminată, *détourné* [deturnată]. Principiul Pareto, avînd deja un trecut ambiguu, devine un etalon frivol pentru cotidienele – mai adesea *utile* decît *vitale* – interogaţii. (R. V., traducere de Alex Moldovan)

Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová: *Attempts to Apply Pareto Principle*

Anetta Mona Chişa (born in 1975 in Romania) and Lucia Tkáčová (born in 1977 in Slovakia) are based in Prague and Bratislava, working together on collaborative projects since 2000. Their work, as they remark in one of the lists presented in this insert, has been defined in many ways, from feminist, post-feminist or feminine to provocative, political or subversive. Their approach to the subjects they work with is always accompanied by reflection and self-awareness, which makes the work escape such simple definitions or categorizations. In fact, they often deconstruct the criteria which make one’s work definable within certain frames and rigid demands. Thus, the hierarchies implicit and tacitly accepted, between artists, curators, gallerists in the art-world, or more generally between women, political (men) leaders or Eastern vs. Western are exposed in their convention-like character. Irony – sometimes crude, sometimes bitter – is a red thread running through their projects, as is simplicity of means, straightforwardness and universality of message.

Attempts to Apply Pareto Principle (2007) starts from the so-called Pareto principle, according to which 80% of the effects are produced by 20% of the causes. The principle was coined as such in 1937 by Joseph M. Juran who generalized and applied to business management an observation made by Italian economist Vilfredo Pareto at the beginning of the 20th century, remarking that in Italy at that time 80% of the resources were owned by 20% of the people. What was in the beginning a non-scientific diagnosis on the unequal distribution of wealth in society, became *the rule of the vital few and the useful many* and was turned into a tool for management improvement. Anetta Mona Chişa and Lucia Tkáčová are taking this principle beyond its narrow economical relevance and apply it to their daily life, to their artistic practice and collaboration. They use this pseudo-mathematical formula in order to put across their patterns of behaviour or thinking, as well as their image as they see it reflected by the others. Instead of sophisticated charts or statistics diagrams, they convey their statements in the form of hand-written lists, which they have been using in other projects as well, thus preserving the directness of the message and the impression of very personal story which their works suggest. The artists employ the 80–20 principle for an ironic self-scrutiny, however in the process of analysis of the different aspects on which the rule can be applied, it is in fact the rule itself that is undermined, *détourné*. The Pareto principle, already with an ambiguous history, becomes a frivolous measurement for one’s quotidian – more often *useful* than *vital* – questionings. (R. V.)

ANETTA MONA CHIŞA (born in Romania) and LUCIA TKÁČOVÁ (born in Slovakia) collaborate since 2000. They both graduated at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava and currently they live and work in Prague and Bratislava.

Solo Shows (selected): **2008** February: *Romantic Economies*, Medium Gallery, Bratislava; **2006** June: *Everything is Work*, Tranzit, Bratislava; June: *Magical Recipes for Love, Happiness and Health*, f.a.i.t. Gallery, Cracow; May: *FAQ*, Quartier 21 – Ovalhalle, Museums Quartier, Vienna; February: *Ortografia de Potenco*, Futura Gallery, Prague; **2005** November: *The Red Library*, Jeleni Gallery, Prague; March: *Videosomic*, Space Gallery, Bratislava; **2003** March: *A Room of Their Own*, Medium Gallery, Bratislava.

Group Shows (selected): **2007** November: *L’Europe en devenir*, Centre Culturel Suisse, Paris; October: *Humor Works*, Skuc Gallery, Ljubljana; October: *Bad ... (Curated by work)*, Galerie West, Hague; June: *Public Art Bucharest*, www.spatiu-public.ro; June: *Shooting Back*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna; May: *Prague Biennale 3*, Karlin Hall, Prague; April: *Locus Solus*, Myto Gallery, Mexico City; *art world etiquette*, ThreeWalls, Chicago; March: *The Collection*, Trafó Gallery, Budapest; February: *Partners in Crime*, Gallery MC, New York; January: *Culture Clash*, Bastard Gallery, Oslo; **2006** November: *Transfer*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad; September: *Arrivals>Slovakia*, Turner Contemporary, Margate; June: *Kuba: Journey against the Current*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna; June: *Shadows of Humor*, BWA Awangarda, Wrocław; June: *Fremdkoerper*, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin; April: *Innenansicht*, Kunstraum NOE, Vienna; **2005** December: *The Artist with Two Brains*, NAB – Jewellery Quarter, Birmingham; May: *Prague Biennale 2*, Karlin Hall, Prague; March: *Iconoclash*, The Spitz Gallery, London; February: *RE-SHUFFLE: Notions of an Itinerant Museum*, Art in General, New York; **2004** September: *E.U. positive*, Akademie der Künste, Berlin; **2003** May: *The Last East European Show*, Museum of Contemporary Art, Belgrade; April: *Stadt in Sicht*, KünstlerHaus, Vienna.

70% OF MOVES THAT ARE 80% EFFECTIVE
FOR EMERGING FEMALE ARTISTS

- MAKING ONE SCANDALOUS SHOW
- NOT WASTING TIME WITH UNIMPORTANT ARTISTS
- ACCENTUATING OWN OTHERNESS WITH AN INTEREST IN AN UNDISCOVERED FEMALE MODERNIST
- SMILING A LOT
- CLAIMING THAT LACAN IS AN EPISTEMOLOGICAL JESUIT
- DATING A CURATOR
- SLEEPING WITH A GALLERIST
- NOT COMING ACROSS AS DESPERATE FOR EVERY OPPORTUNITY

20% OF ACTIVITIES WE DO IN 80% OF OUR COMMON TIME

- PIGGING OUT
- PLANNING DIETS
- MAKING ART
- REHEARSING SITUATIONS THAT ALREADY HAPPENED
- REHEARSING SITUATIONS THAT WOULD NEVER HAPPEN
- MAKING ART
- GOSSIPING
- DIAGNOZING THE BEHAVIOR OF OUR BOYFRIENDS
- JUDGING THE LOOKS OF OTHER WOMEN
- RANKING MEN
- MAKING ART
- RESEARCHING ON COSMETIC BRANDS
- CONSIDERING WHAT WE WOULD DO IF WE HAD A LOT OF MONEY

20% OF JUDGEMENTS USED IN 80% OF INTERPRETATIONS OF OUR WORK

FEMINIST
 POST-FEMINIST
 PROVOCATIVE
 SUPERFICIAL
 SUBVERSIVE
 FEMININE
 IMPERTINENT
 TABLOID
 CRITICAL
 IRONIC
 CONTROVERSIAL
 FUNNY
 REPEATING
 OLD-SCHOOL
 POLITICAL

20% OF REASONS THAT CAUSE 80% OF OUR
QUARRELS

HYGIENE

~~NORMALISATION~~

LAZINESS

PESSIMISM

JOHN PAUL II

THE BROWN BAG

RECKLESSNESS

SUPERSTITION

20% OF MOTIFS TO WORK WITH IN ORDER TO
FULFIL THE EXPECTATIONS OF WESTERN
AUDIENCE TO AT LEAST 80%

- MONSTERIZING SOCIALIST ARCHITECTURE

- REMIXING PROPAGANDA FOOTAGE

- SOCIAL PAMPERING FOR GYPSIES

- LETTING THE WAR VICTIM SPEAK

- SCRUTINIZING ON POOR TOOTHLESS PEOPLE
AND CHILDREN OF THE STREETS

- EXORCISING TOTALITARIAN MONUMENTS

- RESURRECTING LENIN, MARX AND
HAMMER & SICKLE

- UNVEILING BEGGARY AS REGIONAL ALTER EGO

- FEATURING INVENTIVE POVERTY (CHASING
AFTER BIZZARE MAKESHIFTS)

- FLAGELLATION OVER OWN COLLABORATIONIST
PAST

- TRACING THE FIRST SYMPTOMS OF CAPITALISM
SO AS TO BE SUBVERSIVE

- DEPICTING MARKETPLACE AS A PROTOCAPITALIST
FOSSIL

- HUMAN TRAFFIC CHRONICLES

- POLITICIZING FOLKLORE

20% OF TEXTS THAT INFLUENCED OUR
THINKING TO 80%

LOVE IN A TIME OF LONELINESS
SENSE AND SENSIBILITY
DAS KAPITAL
BRIDGET JONES' DIARY
ON LOVE
THE METASTASES OF ENJOYMENT
THE SECOND SEX
ZWEISTIMMIGE KUNSTGESCHICHTE
MANIFESTO OF FUTURIST WOMAN
JUSTINE
THINKING ABOUT EXHIBITION
THE PORTRAIT OF DORIAN GRAY
DAS NEUE EUROPA
ESSAYS ON BLURRING ART AND LIFE
ON FLIRTATION
RE-CONQUERING SUBJECTIVITY
HELLO, I'M SPECIAL
CONSIDERATIONS ON GOSSIP, ART & CELEBRITIES
THE PILLOW BOOK
DOES THE WOMAN EXIST?
ANTAGONISM AND RELATIONAL AESTHETICS
SOCIETY OF THE SPECTACLE
L'AMOUR ET L'OCCIDENT
SCENE & HERD
ARE MEN NECESSARY?

MORE THAN 80% OF FAMOUS PEOPLE WHOM
WE HAVE MET, WHO DEFINITELY DON'T
EVEN REMEMBER 20% OF US

VALIE EXPORT
LAWRENCE WEINER
KUTLUĞ ATAMAN
DAVID LAMELAS
MILICA TOMIĆ
PHIL COLLINS
NEĐKO SOLAKOV
LEV MANOVICH
CLAIRE BISHOP
ERWIN WURM

20% OF LIFE DILEMMAS WHICH ARE TO 80%
INSOLVABLE WITHOUT THE HELP OF DESTINY

- TO HAVE CHILDREN OR NOT
- TO SLEEP WITH SOMEONE TO KICK START OUR CAREER OR NOT
- TO QUIT JOBS OR NOT
- TO MARRY OR NOT
- LEFT OR RIGHT
- TO MOVE TO THE COUNTRYSIDE OR NOT
- TO HAVE BOTOX OR NOT
- TO PROCLAIM BEING FEMINISTS OR NOT
- TO RELY ON OUR WORKS SPEAKING FOR THEMSELVES OR TO EXPLAIN THEM
- SENSE OR SENSIBILITY

20% OF RATINGS WE USE FOR 80% OF ART
WE SEE

- A BIT BORING, ISN'T IT?
- EVERYTHING WOULD LOOK GOOD IN THIS SPACE
- SOMEBODY IS TRYING TO BE FUNNY
- OF COURSE IT IS EASY TO DO GOOD ART WHEN YOU HAVE A FAT BUDGET
- NOT POLITICAL ENOUGH
- PITY WE DIDN'T DO IT FIRST (WE SHOULD WORK MORE)
- WANNABE CONTEMPORARY
- I'VE SEEN BETTER WORKS FROM HIM/HER
- WE WOULD DO IT BETTER
- I WOULD LIKE THIS ARTIST TO BE MY BOYFRIEND
- HE/SHE COULD HAVE FINALIZED IT IN A BETTER WAY
- IT'S GOOD BECAUSE IT HAS TITS/BALLS
- IF YOU WOULD COME UP WITH THIS IDEA, I WOULD SLAP YOU
- LET'S DO THIS KIND OF ART FROM NOW ON
- ONLY THE BLA-BLA SAVED THIS PIECE
- I WISH I COULD DO ART SO EASILY

20% OF ARTWORKS THAT INFLUENCED US TO 80%

- A CLAY STATUETTE OF MICK JAGGER WITH SOMEONE, AFTER THEY CREATED "I CAN'T GET NO SATISFACTION"
- A MAN HOLDING AN "I AM DESPERATE" SIGN
- AN INVENTED WORD MEANING AN INVENTED WORD
- A QUEUE
- A WOMAN IN A TURQUOISE DRESS BREAKING CAR WINDOWS WITH A FLOWER
- A MAN CRYING HEARTBREAKINGLY
- LES MONDES
- BEAUTIFULL CHANDELLIERS BLINKING PHILOSOPHICAL TEXTS IN MORSE CODE
- "GUY DEBORD IS SO COOL!" ON TV
- A RECONSTRUCTION OF A MINERS' STRIKE
- SELLING TAX-FREE GROCERIES IN A GALLERY
- A SHED THAT USED TO BE A BOAT THAT USED TO BE A SHED
- DIRECTED REALITY
- A ~~LOVE~~ BREAK-UP LETTER ANALYZED BY 108 WOMEN
- A SILVER BMW ROADSTER IN A GALLERY
- THE WORD "REVOLUTION" ON A POST-IT NOTE THAT DOES NOT STICK TO A LAMP
- A WOMAN IN A FOLK COSTUME SINGING A MESSAGE FOR THE EU
- "THINGS" NEON SIGN

20% OF SUBJECTS THAT MAKE 80% OF OUR DISCUSSIONS

OUR OLD WORKS
 OTHER ARTWORKS
 OTHER PEOPLE
 HOW TO LOOSE WEIGHT
 HOW TO MAKE MONEY

20% OF ARTISTS WHOM WE USE AS BAD
EXAMPLES IN 80% OF TALKS ABOUT ART

TRACEY EMIN
KUTLUĞ ATAMAN
MILICA TOMIĆ
SHIRIN NESHAT
MARIKO MORI
OLEG KULIK
OLIVER RESSLER
MAJA BAJEVIĆ
SETH PRICE
JAKUP FERRI
ANGELA BULLOCH
GABRIEL OROZCO
RŌZA EL-HASSAN
ANRI SALA
LIAM GILLICK

20% OF OUR DREAMS THAT, WITH 80% PROBABILITY,
WON'T COME TRUE

TO FIND THE PERFECT MAN
TO LOOSE THE LAST 4 KILOGRAMS
TO GET RID OF WRINKLES
TO UNDERSTAND LACAN
TO BE FINALLY SATISFIED WITH THE ART WE DO
TO MARRY EACH OTHER
TO BELIEVE IN REVOLUTION
TO MAKE A LIVING WITH ART WITHOUT SELLING IT
TO LEARN ESPERANTO
TO PRODUCE NO WASTE

20% OF PEOPLE WHOM WE USE AS UNITS
IN 80% OF MEASUREMENTS

BRIOBET JONES
NICOLAS BOURRIAUD
MIRCEA CANTOR
MADONNA
ULAY
FRANCESCA VON HABSBURG
PAULINA OLOWSKA
VALENTINE DE SAINT-POINT
AXL ROSE

80% OF ESSENTIAL THINGS WHICH WE UNFORTUNATELY
DO ONLY UP TO 20%

- KEEPING DEADLINES
- TALKING TO BORING IMPORTANT PEOPLE
- ACCOMPLISHING ALREADY THOUGHT OUT PROJECTS
- LETTING MEN FEEL THEY'RE GREAT
- KEEPING THE WATER INTAKE
- TAKING PART IN PROJECTS WITH HIGH BUDGET ONLY
- EXPLOITING OUR COMMUNIST CHILDHOOD IN ART
- READING DEBORD WITHOUT FALLING ASLEEP AFTER ONE PAGE
- MAKING ART THE WAY WE FEEL, WITHOUT CONSIDERING IT'S POTENTIAL TO SUCCEED
- OPENING OWN EXHIBITION WITHOUT BEING THE FIRST ONES DRUNK
- FEELING COMFORTABLE WHEN HE GETS THE BILL
- BUYING ONE EXPENSIVE PAIR OF SHOES INSTEAD OF TEN UNWEARABLE CHEAP ONES
- SLEEPING WITH A MAN ONLY AFTER HE CONFESSES HE IS IN LOVE
- CALLING PARENTS REGULARLY
- FAKING ORGASM

20% OF EXCUSES WE USE IN 80% OF CASES
WE DON'T UNDERSTAND A WORK OF ART

- THERE'S NO AIR IN HERE
- I DON'T LIKE THIS KIND OF ELITIST ART
- I CAN'T CONCENTRATE WHEN THAT ASSHOLE IS STARING AT ME
- THIS ARTIST IS TOO AUTISTIC
- TOO PHILOSOPHICAL
- WHO'S SUPPOSED TO UNDERSTAND THIS CONTEMPORARY ART ANYWAY?
- THIS PIECE REQUIRES MORE TIME
- NOT VISUAL ENOUGH FOR MY TASTE
- I DON'T GET WHY EVERYBODY'S SO FRENZIED BECAUSE OF THIS ARTIST
- THERE'S NOTHING BEHIND, HE/SHE JUST DID IT TO SEEM DEEP
- I DON'T TRUST THIS KIND OF NEW MEDIA STUFF
- I AM NOT A FAN OF DISCOURSEIVE ART
- I SHOULDN'T HAVE EATEN THAT PIZZA, NOW MY BRAIN IS DRAINED
- THIS IS NOTHING

20% OF TRAITS WHICH MAKE UP TO 80%
OF DIFFERENCES BETWEEN US

- TASTE IN MEN
- INCLINATION FOR ~~ALCOHOLISM~~ ADDICTIONS
- NIHILISM
- THE URGE TO WORK
- TECHNOMANIA
- ECONOMIZING WITH COMPLIMENTS
- FONDNESS FOR ARCIMBOLOO

80% OF PEOPLE WHICH ARE RESPONSIBLE
FOR 20% OF OUR SUCCESS

JANA GERŽOVÁ
BORIS ONDREJČKA
MARIUS BABIAS
SARA REISMAN
JURAJ ČARNÝ
RUBA KATRIB
GABINA KOTÍKOVÁ
ANTJE MAYER
MIRA KERATOVA
ZUZANA ŠTEFKOVÁ

20% OF THINGS WE DO WHICH 80%
AREN'T WORTH THE BOTHER

- ATTENDING OPENINGS
- DRINKING LIQUOR
- WORKING AT ART ACADEMIES
- DATING UNIMPORTANT MEN
- ARGUING WITH WAITERS, POLICEMEN,
DOORKEEPERS
- EXPLAINING OUR WORKS
- EFFORTS TO MEASURE UP TO THE WHITE
MALE
- SHOPPING AT H&M
- ORGANIZING GROUPSHOWS CURATING
- TRUSTING MALE PRE-COITAL PROMISES
- EXHIBITING IN REGIONAL GALLERIES
- RESPECTING THE PRINTED WORD
- GOSSIPING IN PUBLIC
- GETTING PEOPLE USED TO THE FACT THAT
OUR WORKS ARE SUPPOSED TO BE FUNNY
- COMPARING OURSELVES WITH OTHER
ARTISTS

Pag. 29
20% DIN MIȘCĂRILE ÎN PROPORȚIE DE 80% EFICIENTE PENTRU TINERELE ARTISTE ÎN AFIRMARE
– SĂ FACĂ O EXPOZIȚIE DE SCANDAL
– SĂ NU PIARDĂ VREMEA CU ARTIȘTI NEIMPORTANTI
– SĂ-ȘI ACCENTUEZE PROPRIA ALTERITATE, ÎN LEGĂTURĂ CU UN INTERES PENTRU O MODERNISTĂ NEDESCOPERITĂ
– SĂ ZÎMBEASCĂ MULT
– SĂ SUSȚINĂ CĂ LACAN E UN IEZUIT EPISTEMOLOGIC
– SĂ UMBLE CU UN CURATOR
– SĂ SE CULCE CU UN GALERIST
– SĂ NU SE ARATE AHTIATĂ DUPĂ ORICE OPORTUNITATE

Pag. 30
20% DIN ACTIVITĂȚILE PE CARE LE FACEM ÎN 80% DIN TIMPUL PETRECUT ÎMPREUNĂ
– NE ÎNDOPĂM
– PUNEM LA CALE DIETE
– FACEM ARTĂ
– EXERSĂM SITUAȚII CARE S-AU PETRECUT DEJA
– EXERSĂM SITUAȚII CARE NU SE VOR ÎNTÂMPIA NICIODATĂ
– FACEM ARTĂ
– BÎRFIM
– DIAGNOSTICĂM COMPORTAMENTUL IUBIȚILOR NOȘTRI
– JUDECĂM ÎNFĂȚIȘAREA ALTOR FEMEI
– EVALUĂM BĂRBAȚI
– FACEM ARTĂ
– STUDIEM DIFERITE MĂRCI DE COSMETICE
– NE GÎNDIM CE AM FACE DACĂ AM AVEA O GROAZĂ DE BANI

Pag. 31
20% DIN EVALUĂRILE FOLOSITE ÎN 80% DIN INTERPRETĂRILE LA ADRESA OPEREI NOASTRE
FEMINISTĂ
POSTFEMINISTĂ
PROVOCATOARE
SUPERFICIALĂ
SUBVERSIVĂ
FEMININĂ
IMPERTINENTĂ
SENZAȚIONALISTĂ
CRITICĂ
IRONICĂ

CONTROVERSATĂ
AMUZANTĂ
REPETITIVĂ
DE MODĂ VECHĂ
POLITICĂ
Pag. 32
20% DIN MOTIVELE CARE PROVOACĂ 80% DIN CERTURILE NOASTRE
IGIENA
FORMALISMUL
LENEA
PESIMISMUL
IOAN PAUL AL II-LEA
GEANTA MARO
NESĂBUIȚA
SUPERSTIȚIILE

Pag. 33
20% DIN MOTIVELE CU CARE AR TREBUI SĂ LUCREZI PENTRU A ÎMPIINI CEL PUTIN 80% DIN AȘTEPTĂRILE PUBLICULUI OCCIDENTAL
– DIABOLIZAREA ARHITECTURII SOCIALISTE
– REMIXAREA DE MATERIALE FILMATE ÎN SCOP DE PROPAGANDĂ
– COMPLEZENȚA FAȚĂ DE ȚIGANI
– ADUCEREA ÎN PRIM-PLAN A VICTIMEI DE RĂZBOI
– STUDIEREA OAMENILOR SĂRACI ȘI FĂRĂ DINȚI ȘI A COPIILOR STRĂZII
– EXORCIZAREA MONUMENTELOR TOTALITARE
– RESUSCITAREA LUI MARX, LENIN ȘI A SECERII ȘI CIOCANULUI
– DEZVĂLUIREA CERȘETORIEI DREPT ALTER EGO REGIONAL
– ÎNFĂȚIȘAREA SĂRĂCIEI INVENTIVE (VÎNĂTOAREA DUPĂ IMPROVIZAȚII BIZARE)
– FLAGELAREA CU PRIVIRE LA PROPRIUL TRECUT COLABORAȚIONIST
– DETECTAREA PRIMELOR SIMPTOME DE CAPITALISM, SPRE A PĂREA SUBVERSIV
– DESCRIEREA PIȚEI DREPT O FOSILĂ PROTOCAPITALISTĂ
– CRONICI DESPRE TRAFICUL UMAN
– POLITIZAREA FOLCLORULUI

Pag. 34
20% DIN TEXTELE CARE NE-AU INFLUENȚAT CU 80% GÎNDIREA
IUBIREA LA CEAS DE SINGURĂTATE
RAȚIUNE ȘI SIMȚIRE
CAPITALUL

JURNALUL LUI BRIDGET JONES
DESPRE IUBIRE
METASTAZELE DESFĂTĂRII
AL DOILEA SEX
ISTORIA ARTEI PE DOUĂ VOCI
MANIFESTUL FEMEII FUTURISTE
JUSTINE
REFLECTÎND LA EXPOZIȚIE
PORTRETUL LUI DORIAN GRAY
NOUA EUROPĂ
ESEURI DESPRE ESTOMPAREA GRANIȚELOR DINTRE ARTĂ ȘI VIAȚĂ
DESPRE FLIRT
RECUCERIREA SUBIECTIVITĂȚII
SALUT, SÎNT DEOSEBITĂ
CONSIDERAȚII DESPRE BÎRFĂ, ARTĂ ȘI CELEBRITĂȚI
CARTEA DE PE CĂPĂȚII
FEMEIA EXISTĂ OARE?
ANTAGONISM ȘI ESTETICĂ RELAȚIONALĂ
SOCIETATEA SPECTACOLULUI
IUBIREA ȘI OCCIDENTUL
SCENĂ ȘI TURMĂ
E NEVOIE DE BĂRBAȚI?

Pag. 35
MAI BINE DE 80% DINTRE OAMENII CELEBRI PE CARE I-AM CUNOSCUR ȘI CARE CU SIGURANȚĂ NU-ȘI ADUC AMINTE DE NOI NICI MĂCAR 20%
VALIE EXPORT
LAWRENCE WEINER
KUTLUĞ ATAMAN
DAVID LAMELAS
MILICA TOMIĆ
PHIL COLLINS
NEDKO SOLAKOV
LEV MANOVICH
CLAIRE BISHOP
ERWIN WURM

Pag. 36
20% DIN DILEMELE DE VIAȚĂ CARE, ÎN PROPORȚIE DE 80%, SÎNT DE NEREZOLVAT FĂRĂ AJUTORUL DESTINULUI
– SĂ AI SAU NU COPII
– SĂ TE CULCI SAU NU CU CINEVA CA SĂ-ȚI IMPULSIONEZI CARIERA
– SĂ RENUNȚI SAU NU LA O SLUJBĂ
– SĂ TE CĂSĂTOREȘTI SAU NU

– DREAPTA SAU STÎNGA
– SĂ TE MUȚI SAU NU LA ȚARĂ
– SĂ-ȚI INJECTEZI SAU NU BOTOX
– SĂ TE PROCLAMI SAU NU FEMINISTĂ
– SĂ NE BIZUIM CĂ LUCRĂRILE NOASTRE VORBESC DE LA SINE SAU SĂ LE EXPLICĂM
– RAȚIUNE SAU SIMȚIRE

Pag. 37
20% DINTRE EVALUĂRILE PE CARE LE FOLOSIM PENTRU 80% DIN ARTA PE CARE O VEDEM
– CAM PLECTISITOARE, NU-I AȘA?
– ÎN SPAȚIUL ĂSTA ORICE AR ARĂTA BINE
– CINEVA ÎNCEARCĂ SĂ FIE AMUZANT
– NORMAL, E UȘOR SĂ FACI ARTĂ BUNĂ CÎND AI UN BUGET BABAN
– NU E DESTUL DE POLITICĂ
– CE PĂCAT CĂ N-AM FĂCUT-O NOI PRIMELE (AR TREBUI SĂ LUCRĂM MAI MULT)
– FACE PE ARTISTUL CONTEMPORAN
– AM VĂZUT LUCRĂRI DE-ALE LUI/EI MAI BUNE
– NE-AR FI IEȘIT MAI BINE
– MI-AR PLĂCEA CA ARTISTUL ĂSTA SĂ FIE IUBITUL MEU
– AR FI PUTUT-O FACE MAI BINE
– E TARE CĂ ARE ȚÎȚE/COAIE
– DACĂ AI VENI LA MINE CU CHESTIA ASTA, TE-AȘ PLESNI
– HAI DE-ACUMA SĂ FACEM ARTĂ DE-ASTA
– DOAR BLA-BLAUL O MAI SALVEAZĂ
– MI-AR PLĂCEA SĂ FAC ARTĂ CU ATÎTA UȘURINȚĂ

Pag. 38
20% DINTRE LUCRĂRILE CARE NE-AU INFLUENȚAT 80%
– O STATUETĂ DE ARGILĂ A LUI MICK JAGGER CU CINEVA, DUPĂ CE AU COMPUS „I CAN'T GET NO SATISFACTION“
– UN BĂRBAT CU O PANCARTĂ PE CARE SCRIE „SÎNT DISPERAT“
– UN CUVÎNT INVENTAT ÎNSEMNÎND UN CUVÎNT INVENTAT
– O COADĂ
– O FEMEIE ÎNTR-O ROCHIE TURCOAZ SPĂRGÎND PARBRIZE CU O FLOARE
– UN BĂRBAT CARE PLÎNGEA DE-ȚI RUPEA INIMA
– LES MONDES
– CANDELABRE FRUMOASE SEMNALIZÎND ÎN MORSE TEXTE FILOSOFICE
– „GUY DEBORD IS SO COOL!“ LA TELEVIZOR
– RECONSTITUIREA UNEI GREVE MINEREȘTI
– VÎNZAREA DE ARTICOLE DE BĂCĂNIE SCUTITE DE TAXE ÎNTR-O GALERIE

– UN ȘOPRON CARE FUSESE O BARCĂ CE FUSESE UN ȘOPRON
– REALITATE REGIZATĂ
– O SCRISOARE DE DRAGOSTE DESPĂRTIRE ANALIZATĂ DE 108 FEMEI
– UN BMW SPORT DECAPOTABIL ÎNTR-O GALERIE
– CUVÎNTUL „REVOLUȚIE” SCRIS PE UN POST-IT CARE NU STĂ LIPIT PE O LAMPĂ
– O FEMEIE ÎN COSTUM POPULAR CÎNTÎND UN MESAJ PENTRU UE
– INSCRIPTIA LUMINOASĂ „LUCRURI”

Pag. 39

20% DINTRE SUBIECTELE CARE OCUPĂ 80% DIN DISCUȚIILE NOASTRE
LUCRĂRILE NOASTRE MAI VECHI
ALTE LUCRĂRI
ALȚI OAMENI
CUM SĂ SLĂBIM
CUM SĂ FACEM BANI

Pag. 40

20% DIN ARTIȘTII PE CARE ÎI LUĂM CA EXEMPLE PROASTE ÎN 80% DIN CONVERSAȚIILE DESPRE ARTĂ
TRACEY EMIN
KUTLUĞ ATAMAN
MILICA TOMIĆ
SHIRIN NESHAT
MARIKO MORI
OLEG KULIK
OLIVER RESSLER
MAJA BAJEVIĆ
SETH PRICE
JAKUP FERRI
ANGELA BULLOCH
GABRIEL OROZCO
RÓZA EL-HASSAN
ANRI SALA
LIAM GILICK

Pag. 41

20% DIN VISELE NOASTRE CARE, CAM 80%, NU SE VOR ÎMPLINI
SĂ GĂSIM BĂRBATUL PERFECT
SĂ SCĂPĂM DE ULTIMELE 4 KILOGRAME
SĂ SCĂPĂM DE RIDURI
SĂ-L ÎNȚELEGEM PE LACAN
SĂ FIM ÎN SFÎRȘIT MULȚUMITE DE ARTA PE CARE O FACEM

SĂ NE CĂSĂTORIM UNA CU CEALALTĂ
SĂ CREDEM ÎN REVOLUȚIE
SĂ NE ASIGURĂM TRAIUL DIN ARTĂ FĂRĂ A O VINDE
SĂ ÎNVĂȚĂM ESPERANTO
SĂ NU PRODUCEM DEȘEURI

Pag. 42

20% DIN OAMENII PE CARE ÎI LUĂM CA ETALON ÎN 80% DIN MĂSURĂTORI
BRIDGET JONES
NICOLAS BOURRIAUD
MIRCEA CANTOR
MADONNA
ULAY
FRANCESCA VON HABSBURG
PAULINA OLOWSKA
VALENTINE DE SAINT-POINT
AXL ROSE

Pag. 43

80% DIN LUCRURILE ESENȚIALE PE CARE, DIN PĂCATE, LE FACEM DOAR PÎNĂ LA 20%
– SĂ RESPECTĂM TERMENELE
– SĂ DISCUTĂM CU OAMENI IMPORTANȚI ȘI PLECTICOȘI
– SĂ REALIZĂM PROIECTELE PE CARE LE-AM CONCEPUT
– SĂ DĂM IMPRESIA BĂRBAȚILOR CĂ SÎNT MINUNAȚI
– SĂ CONSUMĂM SUFICIENTĂ APĂ
– SĂ PARTICIPĂM DOAR LA PROIECTE CU BUGETE CONSISTENTE
– SĂ NE EXPLOATĂM COPILĂRIA COMUNISTĂ ÎN ARTĂ
– SĂ-L CITIM PE DEBORD FĂRĂ SĂ ADORMIM DUPĂ O PAGINĂ
– SĂ FACEM ARTĂ AȘA CUM SIMȚIM NOI, FĂRĂ SĂ NE PESE DE SUCCESUL EVENTUAL
– SĂ NE DESCHIDEM PROPRIA EXPOZIȚIE FĂRĂ SĂ NE ÎMBĂTĂM PRIMELE
– SĂ NU NE SIMȚIM PROST CÎND EL PRIMEȘTE NOTA DE PLATĂ
– SĂ CUMPĂRĂM O PERECHE DE PANTOFI SCUMPI ÎN LOC DE ZECE IEFTINE ȘI DE NEPURTAT
– SĂ NE CULCĂM CU UN BĂRBAT DOAR DUPĂ CE MĂRTURISEȘTE CĂ E ÎNDRĂGOSTIT
– SĂ NE SUNĂM PĂRINȚII ÎN MOD REGULAT
– SĂ MIMĂM ORGASMUL

Pag. 44

20% DIN SCUZELE PE CARE LE FOLOSIM ÎN 80% DIN CAZURILE CÎND NU ÎNȚELEGEM O LUCRARE
– AICI NU E AER
– NU-MI PLACE GENUL ĂSTA DE ARTĂ ELITISTĂ
– NU MĂ POT CONCENTRA DACĂ MĂGARUL ĂLA SE HOLBEAZĂ LA MINE
– ARTISTUL ĂSTA E PEA AUTIST
– PEA FILOSOFICĂ
– ORICUM, CINE NAIBA PRICEPE ARTA ASTA CONTEMPORANĂ?
– LUCRAREA ASTA CERE MAI MULT TIMP
– NU E DESTUL DE VIZUALĂ PENTRU GUSTUL MEU
– NU ÎNȚELEG DE CE TOȚI SÎNT ÎNNEBUNIȚI DUPĂ ARTISTUL ĂSTA
– NU-I NIMIC DE CAPUL EI, VREA DOAR SĂ SE DEA PROFUND(Ă)
– N-AM ÎNCREDERE ÎN CHESTIILE ASTEA CU NOILE MEDII
– NU MĂ PEA DAU ÎN VÎNT DUPĂ ARTA DISCURSIVĂ
– N-AR FI TREBUIT SĂ MĂNÎNC PIZZA AIA, MI-A GOLIT MINTEA
– ASTA NU ÎNSEAMNĂ NIMIC

Pag. 45

20% DINTRE TRĂSĂTURILE CARE FAC PÎNĂ LA 80% DIN DIFERENȚELE DINTRE NOI
– GUSTUL ÎN MATERIE DE BĂRBAȚI
– ÎNCLINAȚIA ÎNSPRE ALCOOLISM
– NIHILISMUL
– POFTA DE LUCRU
– TEHNOMANIA
– CUMPĂTAREA ÎN LAUDE
– SLĂBICIUNEA PENTRU ARCIMBOLDO

Pag. 46

80% DIN OAMENII RESPONSABILI PENTRU 20% DIN SUCCESUL NOSTRU
JANA GERŽOVÁ
BORIS ONDREIČKA
MARIUS BABIAS
SARA REISMAN
JURAJ ČARNÝ
RUBA KATRIB
GÁBINA KOTÍKOVÁ
ANTJE MAYER
MIRA KERATOVÁ
ZUZANA ŠTEFKOVÁ

Pag. 47

20% DIN LUCRURILE PE CARE LE FACEM ȘI CARE, 80%, NU MERITĂ OSTENEALA
– SĂ PARTICIPĂM LA VERNISAJE
– SĂ BEM TĂRIE
– SĂ LUCRĂM PENTRU ACADEMII DE ARTĂ
– SĂ UMBLĂM CU BĂRBAȚI NEIMPORTANȚI
– SĂ NE CERTĂM CU CHELNERI, POLIȚIȘTI SAU PORTARI
– SĂ NE EXPLICĂM PROPRIILE LUCRĂRI
– EFORTURILE DE A NE MĂSURA CU BĂRBATUL ALB
– SĂ FACEM CUMPĂRĂTURI LA H&M
– SĂ FACEM CURATORIAT PENTRU EXPOZIȚIILE DE GRUP
– SĂ NE BAZĂM PE PROMISIUNILE PRECOITALE ALE BĂRBAȚILOR
– SĂ EXPUNEM ÎN GALERII PROVINCIALE
– SĂ AVEM RESPECT PENTRU CUVÎNTUL TIPĂRIT
– SĂ BÎRFIM ÎN PUBLIC
– SĂ-I OBIȘNUIM PE OAMENI CU IDEEA CĂ LUCRĂRILE NOASTRE AR TREBUI SĂ FIE HAIIOASE
– SĂ NE COMPARĂM CU ALȚI ARTIȘTI

Pe copertă

20% DIN MOTIVELE PENTRU CARE NU NE PLACE 80% DIN ARTA POLITICĂ
– PREDICĂ CELOR DEJA CONVERTIȚI
– NU-I ATINGE ORICUM PE CEI ÎN CAUZĂ
– UITĂ SĂ FIE ARTISTICĂ
– O TENTĂ POLITICĂ E ÎNTOTDEAUNA O BUNĂ SCUZĂ PENTRU ALTE DEFECTE
– ÎL FACE MAI PUTERNIC PE CEL CRITICAT
– E PREVIZIBILĂ
– E PLECTISITOARE
– E NEPUTINCIOASĂ (NU SCHIMBĂ NIMIC)

„Am văzut un câmp plin de floarea-soarelui, toate se uitau în direcția greșită“

Lucian Maier

Dan Perjovschi: *Rezistența culturală*, Studio Protokoll Cluj,
14 decembrie 2007 – 14 ianuarie 2008

Rezistența culturală [Cultural resistance], white chalk on black wall, photo: Dan Perjovschi



Pentru Studio Protokoll, anul 2007 s-a încheiat cu un proiect realizat de Dan Perjovschi. Propunerea lui Perjovschi, numită *Rezistență culturală*, urmărește cele două sensuri principale pe care cuvântul *rezistență* le denotă: pe de o parte, este vorba despre împotrivire, opoziție la ceva, iar în această dimensiune proiectul se deschide critic spre societatea contemporană; pe de altă parte, este vorba despre rezistență ca trăinicie, durabilitate, despre posibilitatea și dificultatea („Arta costă“, anunță unul din sloganurile scrise de Perjovschi pe pereții galeriei) de a menține în viață un spațiu „al culturii“, un spațiu necesar desfășurării primei forme de raportare artistică.

În modul în care Dan Perjovschi a aranjat spațiul expozițional, cauzalitatea vizibilă în relația expusă mai sus este păstrată. Cel dintâi reper al expoziției este un panou care înfățișează două contracte de donare. Primul, din 1996, este încheiat între Dan Perjovschi și Muzeul de Artă din Arad și are ca obiect donarea unei sume de bani în vederea organizării expoziției de artă contemporană austriaco-română din toamna anului respectiv. Al doilea contract, încheiat între artist și Studioul Protokoll, fixează o parte din sensurile expoziției prezentate aici. Contractul spune că trei desene în format A4, tuș pe hârtie, au fost vândute în cadrul Frieze Art Fair Forum London 2007, suma obținută fiind donată Studioului Protokoll. Suita de desene vândută la Londra este intitulată *Rezistență culturală* (titlu pe care expoziția de la Cluj îl păstrează), iar conținutul lor se referă la maniera în care statutul și standardul uman susținut de politica drepturilor omului se modifică în interiorul societății de consum. Unul dintre desene prezintă respingerea modelului de *cetățean* în favoarea celui de *consumer*; altul arată cum exprimarea liberă se poate transforma în privare de libertate: așezată în dreptul piciorului, o bulă în care sînt scrise textele în benzile desenate (*comics*) asta exprimă; altul prezintă o imagine în oglindă, precum o reflectare în luciul unei ape, o imagine subversivă despre receptarea contemporană a ideii de *gentleman*: figura distinsă a unui bărbat aranjat la patru ace, prin intermediul cravatei care în oglindă apare suspendată de la brîu spre gît, devine imaginea unui maniac sexual gata de atac.

Prin prisma subiectului tratat în desenele expoziției, latura critică a proiectului poate fi despărțită, la rîndul ei, în două linii de interes. Desenele par a respecta stilul de comunicare vizibil în întîlnirile socio-politice românești: stilul contrelor violente. Pe de o parte, artistul descrie cu umor ceea ce observă în societate (în România, în particular, dar cu referiri atente la spațiul european și la agenda politică internațională), de la transformarea omului în porc, prin intermediul accederii în sfera politicii, de la noua formulă familială ultramediatizată – „vilă mare, mașină mare, nevastă subțirică“, pînă la graficul răsپîndirii bunăstării în interiorul Uniunii Europene: desenul înfățișează un leagăn pe care se află sudul și nordul continentului, unde pîrghia este construită astfel: punctul de articulație, implicit stabilitatea, zona mediană, este asigurat de țările centrale, în timp ce sudul, aflat aproape la pămînt, înalță partea nordică

LUCIAN MAIER este doctorand în filosofie la Cluj (UBB), cu o teză despre diferențele de limbaj din cadrul genurilor filmice.

“I SAW A FIELD FULL OF SUNFLOWERS,
THEY WERE ALL WATCHING IN THE WRONG DIRECTION”
Lucian Maier

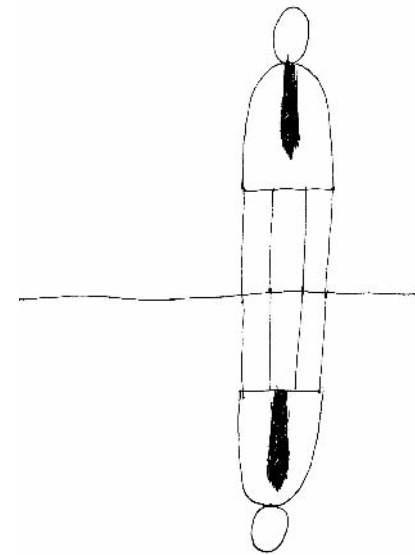
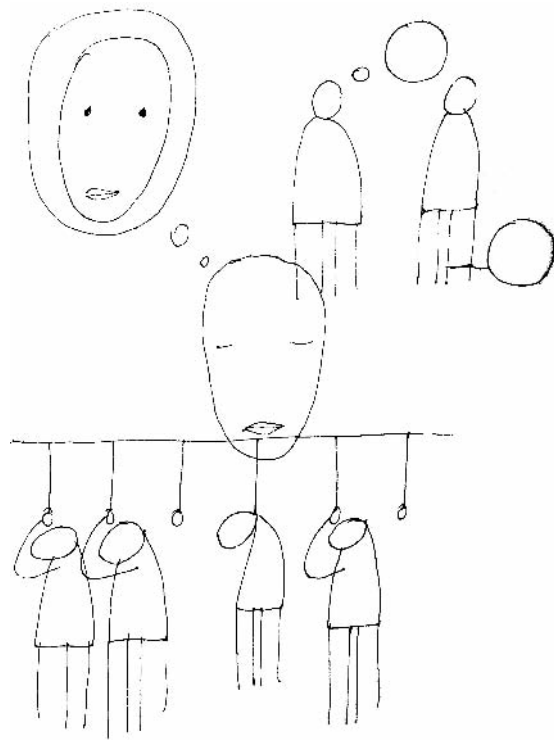
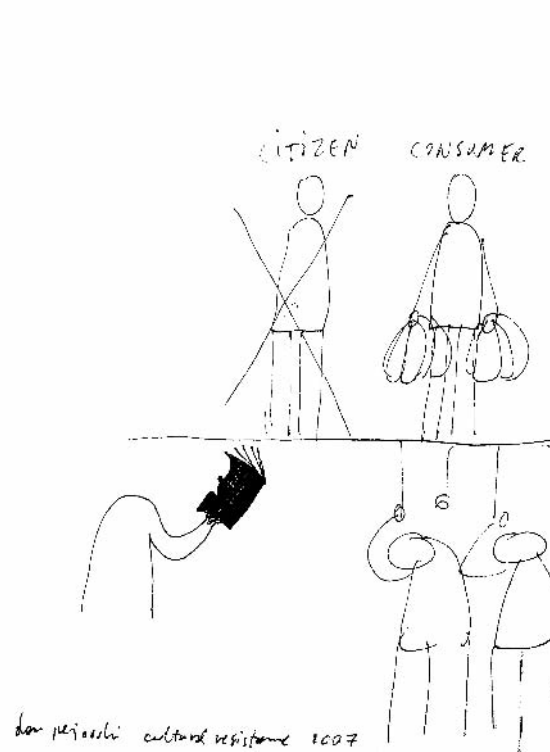
Dan Perjovschi: *Rezistența culturală* [Cultural resistance],
Protokoll Studio Cluj, 14 December 2007 – 14 January 2008

For Protokoll Studio, the year 2007 ended with a project created by Dan Perjovschi. Perjovschi’s proposal, called *Cultural Resistance*, goes along the lines denoted by the two basic meanings of the word *resistance*: on one hand, it is about reluctance, about opposing something, and within this dimension the project opens critically to the contemporary society; on the other hand, it is about resistance as firmness, durability, about the possibility and the difficulty (“Art costs” says one of the slogans written by Perjovschi on the gallery walls) of keeping alive a space “of culture“, a space necessary for the unfolding of the first form of artistic reference.

The way Dan Perjovschi managed the exhibition space allows for the causality visible in the relation above to be kept. The first fixed point in the exhibition is a panel presenting two donation contracts. The first one, from 1996, was closed between Dan Perjovschi and the Art Museum in Arad and regards donating a sum of money for setting up the Romanian-Austrian contemporary art exhibition in that year’s autumn. The second contract, closed between the artist and Protokoll Studio, documents a part of the meanings of the exhibition presented here. The contract says that three sketches in an A4 format, ink on paper, have been sold at the Frieze Art Fair Forum London 2007 and that the money have been donated to Protokoll Studio. The series of sketches sold in London is called *Cultural Resistance* (a title which the exhibition in Cluj preserves) and their content refers to the manner in which the state and the human standard backed up by the human rights policy changes within a consumer’s society. One of the sketches shows the rejection of the *citizen* model in favour of the *consumer* model, another one shows how free expression may become confinement: this is the meaning of the bubble containing the texts used in comics, placed next to the foot; another one presents an image in the mirror, like a reflection on a water surface, a subversive image about the contemporary perception of the idea of gentleman: the distinguished figure of a spiffed out man, due to the tie which in the mirror appears to be hanging from the waist to the neck, becomes the image of a sex maniac ready to attack.

Viewed from the perspective of the topic approached in the exhibition sketches, the critical aspect of the project may be divided, as well, into two lines of interest. The sketches seem to follow the communication style visible during the Romanian social-political meetings: that of violent arguing. On one side, the artist uses humour to describe what he observes within society (particularly in Romania, but with close references to the European space and to the

LUCIAN MAIER is a PhD candidate in philosophy in Cluj (UBB) with a study on the linguistic differences in film genres.



international politics agenda), from man turning into pig, by the means of acceding to the political sphere, from the new over-mediated familial formula – “large villa, large car, thin wife” to the chart of welfare prevalence in the European Union: the sketch presents a swing with the north and the south of the continent on it, with the arm built as it follows: the articulation point, implicitly the stability, is ensured by the central countries, while the south, near the ground, lifts the northern part of Europe. On the other side, in the spirit of violent responses, between the sketches in the gallery Perjovski places a series of slogan-like replies (as if coming from those aimed at by his critique) which tend to categorically deny the artist’s claims. They come as acid references to Perjovski’s manner of expression (“Art my ass!”) and to the artistic transformations in the last century (“Impressionism, Expressionism, Conceptualism, Exhibitionism”), as defamations addressing the gallery (“This is a Hungarians’ gallery!”) or, more directly, as words addressed to the viewer (“We don’t give a fuck about you!”)

The international political agenda is approached by Perjovski in regard to the following aspects: Putin’s desire to remain in Kremlin (“I still have to offer much of myself”, he says in one of the sketches) and, still regarding Russia, there is a sketch presenting this country’s shifting presence in global politics of the 21st century compared to the 20th – all which is left from the tank in the past is the barrel, used today for passing oil through; the UE and Turkey relationship: another sketch presents a part of the stars on the European Union flag leaving to Turkey for a holiday; the difference between a power and a superpower appears in a sketch which puts together one normal electric cable and another with more pins in the plug and more

Selling drawings in an international art fair in the benefit of the local independent institution, photo: Dan Perjovski

Photo: Vlad Gherman

Muzeul Județean Arad
Piața Enescu 1
4000 Arad
Tel/fax 281847
Nr. 331, din 2007, 1996

Contract de sponsorizare

Încheiat în data de 20 septembrie 1996 între domnul Perjovski Dan, (buletin seria G.R. nr. 983489 eliberat de Poliția Municipiului București, secția 18, la data de 26 iulie 1995) cu funcția de Artist-invitat și Muzeul Județean Arad, reprezentat prin d-na Judith Angel, cu funcția de muzeograf. Prezentul contract se încheie în vederea sponsorizării expoziției de artă contemporană austriaco-română, organizată de către muzeu în perioada 10-30 octombrie 1996. Domnul Perjovski Dan se obligă să sponsorizeze muzeul cu suma de 620.000 lei (echivalentul a 2000 Ate) plătiți prin virament în contul muzeului de la Trezoreria Municipiului Arad nr. 50073678220 sau plătiți în numerar contra chitanță eliberată de către muzeu.

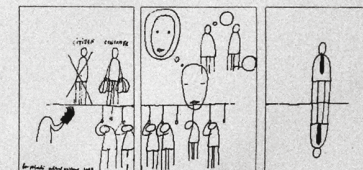
Muzeul se obligă să folosească acești bani exclusiv pentru achitarea notei telefonice a secției artă pe luna septembrie a.c. În cazul în care suma depășește valoarea notei de plată pe luna respectivă, restul va fi folosit pentru achitarea notei telefonice pe luna următoare.

Sponsor
Perjovski Dan
artist
Domiciliu Ip, București
str. Telița nr. 8, bl. 66, etaj 3, ap 41, sect 5

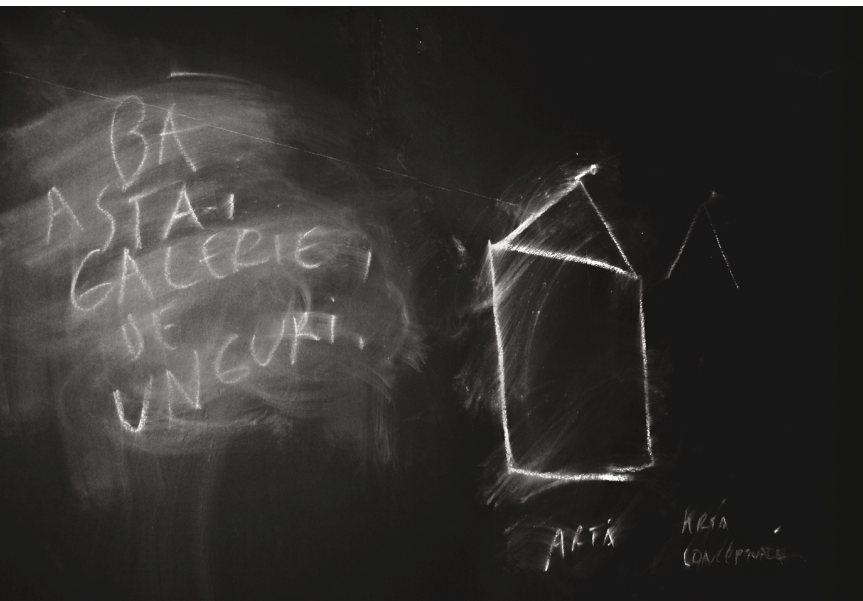
Muzeul Județean Arad
Prof. George Pascu Hurezan
Director
Judith Angel
Muzeograf organizator

Rezistența Culturală 2007

Trei desene A4, lus pe hirtie, cu titlul Rezistența Culturală, au fost vândute în cadrul Frieze Art Fair London 2007. Suma rezultată a fost donată Studioului Protocoll. Muzeul galeriei Gregor Podar Lugojan/Bele.



T-L
decembrie 2007



Details from the exhibition, photo: Vlad Gherman

coils of cable within the same metric interval; another sketch presents the encounter of the extreme political doctrines' blazons, Nazism and communism, the first one is announcing its return, while the second say it never went away.

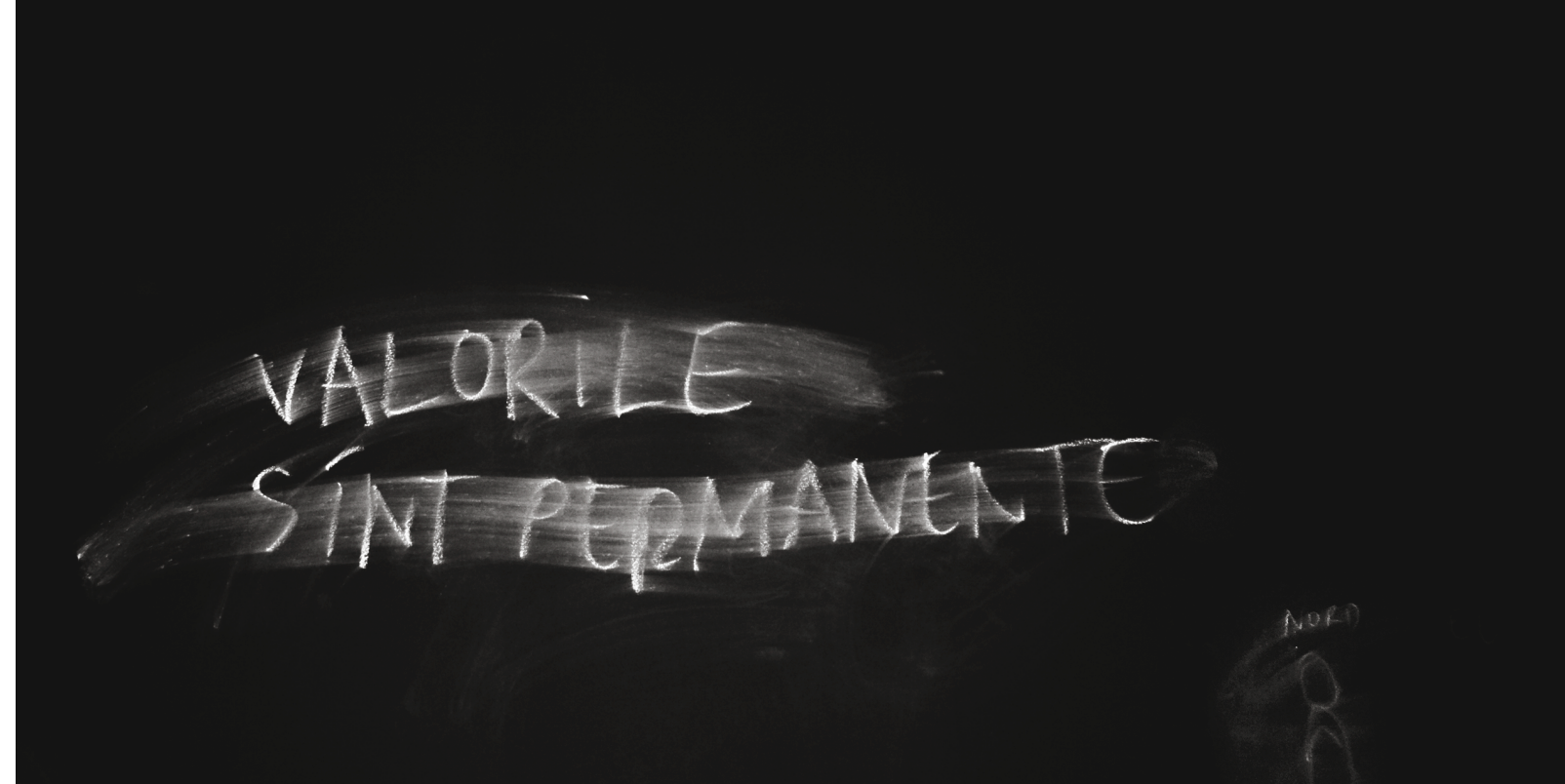
The discussion about the political Romania approaches several hot issues. People's Deliverance Cathedral: in a part of the gallery, one of the sketches presents how the contour of a cathedral resembles the male genital organs; this sketch echoes in another part of the gallery, where one can see the dynamic of the leaders and the subjects – the former are up on a hill, in a huge building with the "budget deliverance cathedral" winking, while the subjects celebrate down the valley "the largest metal fir tree in Europe". Freedom: the free, protected space consists in the niche we discover between a boot's heel and the rest of the sole. Sponsorship: the sponsor's work style turns the one supported into a subject in an elegant manner – the sponsor's tie encloses the neck of the former, too. Security (as secrete services): the difference between yesterday's and today's Security is that the former only shot one's mouth, while the latter also empties his pocket. Justice: Justice is no longer blindfolded, it has tied up its mouth and analyses the balance brought down to the ground. Society in general: the modern flat apartments block ("Flat apartments") shouts to the former regime block ("Communist block") "You, peasant!", and the champion's cult takes an extreme form: the sketch presents a podium on which one can see only the first ranked, while the other two remain somewhere beneath the ground. Also, having

a uncle is far more important than having a diploma and the way from "I love you" to "I love luck and money" is graphically represented by a peace sign turned into a Mercedes-Benz sign by removing the lower part of the circle's diagonal.

The sketches in the exhibition have been drawn with white chalk and gently swept with a wet towel in order to emphasize their perishable character in relation with time (history). In this respect, the exhibition seems to be a manifesto for engagement and actuality.

The farther the topic approached critically in a project is from its emergence, the weaker is the strength of the viewer to react to the proposal. "Art should be beautiful" says one of the captions written by Perjovschi in the gallery, but, at the same time, it seems that "Nobody cares". In Dan Perjovschi's Protokoll project we see how art remains beautiful as long as it keeps the viewer's critical spirit alive when relating to the ordinary. In this respect, one of the conclusions written by the artist in the gallery, "I saw a field full of sunflowers, they were all watching in the wrong direction", may be not so sad.

Traducere de Alex Moldovan



a Europei. Pe de altă parte, în spiritul ripostelor violente, între desenele prezente în galerie, Perjovschi plasează o serie de replici-slogan (ca și cum ar veni din partea celor vizați în critica sa), care tind să anuleze categoric afirmațiile artistului. Ele vin sub forma unor referiri acide la stilul de exprimare al lui Perjovschi („Arta lui Pește”) și la transformările artistice din ultimul secol („Impresionism, Expresionism, Conceptualism, Exhibiționism”), ca defăimări la adresa galeriei („Bă, asta-i galerie de unguri!”) sau, mai direct, ca vorbe aruncate privitorului („Ne doare-n cur de tine!”).

Agenda politică internațională este abordată de Perjovschi în următoarele sale aspecte: dorința lui Putin de a mai rămîne la Kremlin („Mai am mult de dat din mine”, spune el într-unul dintre desene) și, tot legat de Rusia, un desen prezintă diferența de prezentă a acestei țări în politica globală în secolul douăzeci și unu față de secolul douăzeci – din tancul de altădată a rămas doar țeava, prin ea astăzi trece combustibil; relația UE cu Turcia: un alt desen prezintă o parte din stelele de pe steagul Uniunii Europene plecate în concediu în Turcia; diferența dintre o putere și o superputere apare într-un desen în care stau alături un cablu electric normal și unul care are mai mulți elemente în ștecher și mai multe ochiuri de colac pe același segment metric; alt desen prezintă întâlnirea dintre blazoanele doctrinelor politice extreme, nazismul și comunismul, primul își anunță întoarcerea, în timp ce al doilea spune că niciodată nu a plecat.

Discuția despre România politică abordează câteva teme aprinse. Catedrala Mîntuirii Neamului: într-o parte a galeriei, unul dintre desene prezintă cum, din punct de vedere al conturului, o catedrală seamănă cu organele sexuale masculine; acest desen are un ecou într-o altă parte a galeriei, unde poate fi văzut dinamismul relației dintre conducători și supuși – cei dinții sînt cocoțați pe deal, într-o clădire imensă din a cărei curte trage cu ochiul „catedrala mîntuirii de la buget”, în vreme ce supușii se bucură în vale de „cel mai mare brad de metal din Europa”. Libertatea: spațiul liber, protejat, se află în nișa pe care o descoperim între tocul unei cizme și restul talpei. Sponsorizarea: stilul de lucru al sponsorului îl transformă pe cel sprijinit într-un supus în mod elegant – cravata sponsorului cuprinde și gîtul celui din urmă. Securitate (ca servicii secrete): diferența dintre Securitatea de ieri și cea de azi e că prima astupa doar gura, cea de azi golește și buzunarul. Dreptate: Justiția și-a dezlegat ochii, și-a legat gura și își studiază balanța coboșită la nivelul solului. Societate în genere: blocul de locuințe modern („Flat apartments”) îi strigă celui din regimul trecut („Bloc comunist”) „Bă țărane!”, iar cultul campionului ia o formă extremă: desenul prezintă un podium pe care doar cel aflat pe treapta cea mai înaltă poate fi văzut, ceilalți doi rămîn pierduți undeva sub pămînt. De asemenea, a avea un unchi este mult mai important decît a avea o diplomă, iar drumul de la „Te iubesc” spre „Iubesc norocul și banii” este reprezentat grafic printr-un simbol al păcii, transformat în semn al firmei Mercedes-Benz prin ștergerea părții de jos a diagonalei din cerc. Desenele din expoziție au fost realizate în cretă albă și șterse ușor cu un prosop umed, pentru a le sublinia perisabilitatea în relație cu timpul (istoria). În această idee, expoziția pare un manifest pentru angajament și actualitate. Cu cît subiectul abordat critic într-un proiect este mai îndepărtat de data apariției sale, cu atît puterea privitorului de a reacționa la propunere se pierde. „Arta trebuie să fie frumoasă”, sună una dintre legendele scrise de Perjovschi în galerie, dar, în același timp, se pare că „Nimănui nu-i pasă”. În proiectul lui Dan Perjovschi de la Protokoll vedem cum arta rămîne frumoasă cîtă vreme menține viu spiritul critic al privitorului în raportare la cotidian. În acest sens, una dintre concluziile scrise de artist în galerie, „Am văzut un câmp plin de floarea-soarelui, toate se uitau în direcția greșită”, poate fi mai puțin tristă.



Revin în 5 minute... blea

Interviu cu Dumitru Oboroc realizat de Vlad Morariu

Dumitru Oboroc: *Revin în 5 minute*, Centrul Cultural Francez, Iași,
25 ianuarie – 24 februarie

DUMITRU OBOROC (n. 1981 în Republica Moldova, pe atunci parte din URSS) a urmat studiile liceale și universitare în România. În 2005 devine absolvent al Secției de sociologie din cadrul Universității „Al. I. Cuza” din Iași, iar în 2007 obține licența în arte plastice la Universitatea de Artă „G. Enescu” din Iași. În prezent este masterand în arte plastice în cadrul aceleiași universități, precum și în filosofia artei, în cadrul Universității „Al. I. Cuza”. Expoziția *Revin în 5 minute* de la CCF din Iași este prima expoziție personală. A mai expus în expoziții de grup la Muzeul Național de Artă Contemporană din București (2007), Muzeul de Artă din Cluj (2007), Galeria Cupola din Iași (2007), World Trade Center din Iași (2006).

Se repetă povestea: expoziție bună (meritul artistului și al curatorului), efect cu întârziere, datorat vizibilității scăzute și unei promovări aproape inexistente (de lucrul acesta trebuia să se ocupe Centrul Cultural Francez din Iași). Dacă lucrurile ar fi stat altfel în privința relației producție + promovare, am fi asistat cu siguranță la nașterea discuțiilor critice pe o temă sensibilă (identitatea culturală moldovenească), lansată într-un context sensibil (cel al desfășurării unui discurs postcolonialist). Deocamdată ele se mai lasă așteptate. În privința lui Dima (Dumitru Oboroc), autorul instalației disputate/discutate în rândurile următoare, ar mai fi de spus că inițial instalația nu m-a convins deplin (gînd revizuit ulterior), că la o cafea situaarea ei a devenit mai clară, că am verificat încă o dată conjectura că artistul bun este cel care știe cum să se clarifice pe sine și lucrarea sa. Cu atît mai mult cu cît *Revin în 5 minute* a devenit pentru mine surpriza plăcută și neașteptată a acestui început de an.

Vlad Morariu → *Mi-am amintit recent că în toamna lui 2005 Vladimir Voronin s-a întîlnit cu Traian Băsescu în nou-construitul, dar aproape mereu golul hotel Europa din Iași (care, apropo, este și sediul World Trade Center), într-un demers care își propunea reluarea relațiilor politico-economice dintre cele două state și care a avut ca efect declarația surprinzătoare a lui Voronin că Republica Moldova merge împreună cu România către Uniunea Europeană. Pe de altă parte, mass-media reținuse declarația lui Băsescu că Iașul devine odată cu acest eveniment un punct important pe harta geopolitică regională. Știm cît de bine (nu) comunică astăzi cele două state vecine, astfel că, văzînd expoziția ta, îmi puneam întrebarea dacă nu cumva este ea un nou demers de normalizare...* Dumitru Oboroc ✓(rîzînd) Cred că glumești, nu?

→ *Din păcate, e vorba doar de o glumă – nimeni nu mai crede astăzi în așa ceva. Dar, redevenind serios, și avînd în vedere că instalația ta presupune o analiză pe mai multe niveluri, vreau să încep prin a te întreba cum v-ați decis asupra acestui spațiu al Centrului Cultural Francez (CCF)?*

✓A fost vorba despre o propunere a curatorului Cristian Nae, care mai colaborează cu CCF, de a expune în cadrul programului *Carte Blanche aux Jeunes Créateurs*. În cîteva zile de la lansarea propunerii din partea curatorului, m-am decis asupra lucrării, singura chestiune care mă preocupa fiind aceea că, dacă se puneau probleme de a expune în acel spațiu, atunci lucrarea care avea să rezulte urma să își propună o dimensiune discursivă și incisivă dară. De fapt, această decizie venea ca urmare a unor discuții pe care le-am purtat cu Cristian Nae despre arta contemporană,

VLAD MORARIU urmează în prezent studii aprofundate în cadrul unui program de masterat în filosofie la universitățile „Humboldt” din Berlin și „Al. I. Cuza” din Iași. Este membru al asociației Vector, Iași, organizatoare a Bienalei de Artă Contemporană Periferic.

I’LL BE BACK IN 5 MINUTES... YUCK

Interview with Dumitru Oboroc Realized by Vlad Morariu

Dumitru Oboroc: *Revin în 5 minute [Back in 5 minutes]*, French Cultural Centre, Iași, 25 January – 24 February

DUMITRU OBOROC (b. 1981 in the Republic of Moldova, then part of the USSR) attended high-school and university in Romania. In 2005, he graduates from the sociology department of A. I. Cuza University. Iași and in 2007 he becomes a graduate in Art at the Art University G. Enescu, Iași. Currently, he is a MA at the same university, as well as a MA at Art Philosophy at A. I. Cuza University. The exhibition *Back in 5 minutes* at the FCC, Iași is his first personal exhibition. He also had group exhibitions at the National Museum of Contemporary Art, Bucharest (2007), the Art Museum, Cluj (2007), Cupola Gallery, Iași (2007), World Trade Center, Iași (2006).

It’s the same old story: a good exhibition (thanks to the artist’s and the curator’s efforts), a delayed effect due to the low visibility and an almost inexistent marketing (which should have been taken care of by the Iași French Cultural Centre). If things had been different in respect to the relation production + marketing, we would have certainly witnessed the rise of critical discussions over a sensitive issue (the Moldavian cultural identity) launched in a sensitive context (that of practicing a postcolonial discourse). So far, these are still to be waited for. As for Dima (Dumitru Oboroc), the author of the installation disputed/debated as it follows, it should be added: that initially I wasn’t totally convinced by the installation (a thought which I revisited later), that its situation became clearer over a cup of coffee, that I have proved once more the supposition according to which a good artist knows to clarify himself and his work. In so far as *Revin în 5 minute* [Back in 5 minutes] is concerned, it became the most pleasant and unexpected surprise in the beginning of this year. Vlad Morariu → *I’ve recently remembered that in the fall of 2005 Vladimir Voronin and Traian Băsescu met at the newly built, but almost always empty hotel Europe in Iași (which, by the way, is the headquarter of the World Trade Center), in an attempt aiming to resume the political-economical relationships between the two states and which resulted in the surprising statement of Voronin that the Republic of Moldova will join Romania towards the European Union. On the other hand, the media quoted Băsescu’s statement according to which, due to this event, Iași became an important landmark on the regional geopolitical map. We know how well these neighbouring*

VLAD MORARIU currently pursues a master degree programme in philosophy at the Humboldt University from Berlin and A. I. Cuza University Iași. He is a member of the Vector Association from Iași, the organizer of the Periferic Biennial for Contemporary Art.



Details from the exhibition, photo: Dumitru Oboroc



states (do not) communicate, so, having seen your exhibition, I wonder if this could be a new effort to normalize the situation... Dumitru Oboroc ✓(laughing) You must be joking, right? → *Unfortunately, it was only a joke – nobody believes in such a thing these days anymore. But returning to being serious, and in view of the fact that your installation implies a multilayered analysis, I want to start by asking about how you’ve decided to chose this space at the French Cultural Centre (FCC)?*

✓A proposition came from the curator Cristian Nae, who had previously collaborated with FCC, to exhibit within the *Carte Blanche aux Jeunes Créateurs* program. Several days from the curator’s launching the proposal, I decided about the work, as the only thing on my mind was that if it was about somehow using that space, then the work to be done was about to put forward a clear discursive and incisive dimension. In fact, this decision was the result of the discussions I had with Cristian Nae about contemporary art, regarding my remark that art is becoming increasingly discursive, a fact which, however, I committed to in my installation, not willing to leave room for interpretations by overcharging the conceptual nucleus.

→ *What do you mean by discursive? Is it about moving the aesthetic into the background?*

✓It’s not just about the aesthetic. It is especially about the fact that a work comes to be used as a language of communication, where one can identify an emitter, a receptor, a medium for the message to be transmitted etc. with the danger of it becoming a commodity. Art’s languages overlap in a large degree and it practically comes to be used as a grammar. There’s something to be said and this is immediately visually translated; there are rules for this translation to be made, something like a formula; one takes the concept and operates on it. On the other side, in order to use another example and considering the content, the form and the distance between them, I am a great admirer of Dan Perjovschi, who offers to the public the simplest form, that of the caricature, which is optimal for communication, clearly taking on a discursive aspect, taking it all the way, purging away any obstacle which could interpose between the sense put forward and the one received. What I did in this exhibition was, in one sense, to take on this discursive aspect; it is just that, unlike Perjovschi, I went the opposite direction, by excessively charging the works aesthetically and at the same time concealing the intending content.

→ *Practically, you are plotting an opposite approach – communicating through an excessive aesthetization which conceals the content – as opposed to what you call the new artistic academism, defining art through communication.*

✓... art through communication or condensing a conceptual discourse to a visual translation. On the other side, I admit taking on this deficiency all the way; I wasn’t after approaching it in this context, because I didn’t want to leave room for interpretations. It worked better this way, because it is a work with a direct message. The paradox, because there is a paradox, nevertheless, is that I use the work discursively, but proclaiming an exaggerate aestheticism. The frames for *Rothko politicus – Bucuria culorii. Eu și iubita mea* [Rothko politicus – The joy of colour. Me and my love], *Vaza sau Natură moartă* [Vase or Still life], which are two paradigmatic works of the exhibition, are nothing but void aesthetic forms, as they trace, but also conceal the content exhibited as a void: the aesthetic form aberrantly charged, thus blocking the access to the content.

→ *Your exhibition is a political manifesto. At the same time, as we have seen, it is also a critique by means of an excessive aesthetization. Where do these two meet?*

✓The whole exhibition is in fact an extension of *Rothko politicus*: therefore, in the same work, the political and the aesthetical. Initially, this work has been exhibited at the Autumn Salon of the Iași Artists’ Union, as *F. Art show* (this was kept as a second title of the work), when I first raised to myself the question of excessive aesthetization. In fact, it was about the original print of *Rothko politicus*, still



vizînd aici observația mea că arta devine din ce în ce mai mult discursivă, lucru pe care, de altfel, mi l-am asumat în instalație, nedorind să las loc la interpretări printr-o încărcătură suplimentară operată asupra nucleului conceptual.

→ În ce sens discursivă? Te referi la deplasarea esteticului într-un plan secundar?

√Nu este vorba numai de estetic aici. E vorba mai ales de faptul că o lucrare de artă ajunge să fie utilizată asemeni unui limbaj de comunicare, în care se identifică un emițător, un receptor, un mediu de transmisie a mesajului etc., existînd pericolul ca ea să devină foarte ușor un produs de consum. Limbajele artei se suprapun foarte mult și practic ea ajunge să fie utilizată asemeni unei gramatici. Există ceva de zis și se traduce acest lucru imediat vizual; există reguli după care această traducere are loc, asemeni unei rețete, se ia conceptul și se operează asupra lui. Pe de altă parte, ca să luăm alt exemplu și ca să judecăm în termenii conținutului, formei și distanței între acestea două, îl admir foarte mult pe Dan Perjovschi, care oferă publicului forma cea mai simplă, cea caricaturală, o formă optimă pentru comunicare, asumînd clar prin aceasta o latură discursivă, ducînd-o astfel pînă la capăt, epurînd orice obstacol vizual care s-ar putea interpune între sensul propus și cel receptat. Ceea ce am făcut eu în această expoziție a fost, pe de o parte, asumarea acestei laturi discursive, numai că am operat invers decît Perjovschi, încărcînd lucrările excesiv estetic și obținînd totodată conținutul presupus.

→ Practic, configurați aici un demers invers – comunicare prin estetizare excesivă care ascunde conținutul –, vizavi de ceea ce tu numești noul academism artistic, definirea artei prin comunicare.

√... arta prin comunicare sau rezumarea unui discurs conceptual prin traducere vizuală. Pe de altă parte, recunosc că eu mi-am asumat această deficiență pînă la capăt, nu am urmărit să o pun în acest context în discuție, pentru că nu am vrut să las loc interpretărilor. A funcționat astfel mai bine, pentru că este o lucrare cu un mesaj direct. Paradoxul, pentru că totuși este vorba de un paradox, este că utilizez lucrarea discursiv, dar anunțînd un estetism exagerat. Ramele de pe *Rothko politicus* – *Bucuria culorii. Eu și iubita mea, Vaza sau Natură moartă*, care sînt două lucrări paradigmatic pentru expoziție, nu sînt decît forme estetice care nu conțin nimic, ele conturînd, dar și ocultînd totodată conținutul expus ca un gol: formă estetică aberant de încărcată, care în felul acesta împiedică accesul la conținut.

→ Expoziția ta este un manifest politic. În același timp este, așa cum am văzut, și o critică prin mijloacele estetizării excesive. Unde se întîlnesc cele două?

√Întreaga expoziție este de fapt o extensie la *Rothko politicus*: așadar, în aceeași lucrare, politicul și esteticul. Această lucrare, inițial, a fost expusă în cadrul Salonului de Toamnă al Uniunii Artiștilor Plastici din Iași, lucrare intitulată *F. Art show* (acest titlu a rămas titlul secund al lucrării), cînd mi-am pus pentru prima dată problema estetizării excesive. De fapt era vorba despre printul original *Rothko politicus*, însă neînrmămat. Aveam la dispoziție printul și mi-am dat seama că este aberant să traduci într-o formă vizuală o dramă personală, pentru că pentru mine *Rothko politicus* și starea pașapoartelor reprezintă traducerea unei situații existențiale dramatice. Și de aici mi-a venit ideea ramei, aberante în sine, ea fiind mai îngustă decît cadrul imaginii, și atunci se găsește în imposibilitatea de a încadra o situație. Tradus, aceasta înseamnă că un cadru estetic nu are cum să surprindă problemele reale. Esteticul și politicul înseamnă *Rothko politicus*, adică reducerea unor spații geopolitice (date în prezența celor două pașapoarte), unde se ascund drame reale, la spații de culoare (roșu și albastru). Acesta este motivul pentru care titlul complet al lucrării este *Rothko politicus* – *Bucuria culorii. Eu și iubita mea*.

→ Și atunci, deși inițial crezusem că este un obiect accesoriu din Centrul Cultural Moldovenesc, *Vaza sau Natură moartă nu face decît să re-prezinte ideea din Rothko*. √Exact, *Vaza* are în sine o consistență conceptuală. Forma ei este greoaie, groasă,

unframed. I had the print and I realized that it is absurd to translate a personal drama into a visual form, because for me *Rothko politicus* and the state of passports come from a personal drama, as translation of a personal, existential situation. And that's when the idea of the frame came to my mind, which is absurd in itself since it's narrower than the image's border, much narrower, making it impossible for it to frame a situation. In other words, this means that an aesthetic frame cannot disclose real problems. The aesthetical and the political mean *Rothko politicus*, that is reducing some geopolitical spaces (for which the two passports stand), where real dramas are concealed, to colour spaces (red and blue). That's why the complete title of the work is *Rothko politicus* – *Bucuria culorii. Eu și iubita mea* [Rothko politicus – The joy of colour. Me and my love].

→ Then, although initially I thought that it is an accessory object at the Moldavian Cultural Centre, *Vaza* sau *Natură moartă* [Vase or Still life] re-presents in fact the idea of Rothko.

√Exactly, *The Vase* as it is has a conceptual consistency. Its form is blunt, thick, and massive, with bossy crystal forms, aestheticized to saturation. It is the same aesthetic which conceals the content, although in this case there is no content. It is my translation of an aesthetically aberrant attempt to build a mythology. Or another image of the *Rothko* aesthetic frame, only this time printed. Practically, it is a representation of the Moldavian Cultural Centre (MCC) into another form.

→ An empty form; the content (a flower) stands next to it.

√(laughing) ... The flower and the vase taken together represent a decomposing still life.

→ If the two objects are holograms of the entire installation, how does the time counter fit in this construction?

√Initially, it had a multiple function. On one hand, the exhibition had to be closed at the completion of the contract between FCC and the owners of the space, which had won the court trial involving the retrocession of the building. The counter was meant to countdown the remaining time spent by FCC and implicitly MCC in that space (meanwhile, the French solved their problems). Secondly, the countdown has to do with the phrase *Back in 5 Minutes*, stretching those minutes, so that one doesn't know how much time may pass until the clerk's return. But it also had another function besides that of exploding when reaching 0. Due to the presence of the projected blazons (of the Republic of Moldova and Russia), the institution sublimates into the spectral. In other words, after the closing hours, the institution takes the form of the projection's spectrum. As long as the institution is spectral, the countdown clock is the only object linking the fiction of the installation and the real time; it is the only link between the existential reality and the fictional character of the works. The only shield between the real and the fictional.

→ As regards the visual content, the exhibition is very powerful, creating a tension between the two cultural entities, although one is fictional and temporary and the other one is real and permanent. This makes me think that the space is totally assumed, that the installation is extremely contextualized, although some say that the exhibition space of FCC doesn't help too much. Practically, what you do is an act of squatting in the FCC.

√The space is indeed clearly assumed. The installation had to function as subversively as possible at FCC, in order to throw light on the aberrant character of a MCC. And as such, it is a virus introduced into the FCC system. On the other side, it sets up for a virus into the colonialist system through capitalism and culture.

→ It is exactly what I was thinking at while preparing for this interview. Your installation reproduces in a schizoid-ironic manner the (French) postcolonialism, so from now on we can talk about a Moldavian cultural colonialism. And the cipher for the new situation is given by the Romanian-Moldavian dictionary on the table – this refers evidently to the map of the spaces where the Moldavian language is spoken, shown on the dictionary's cover, a language which, according to this map, is being used from Cluj to Kishinev altogether.





masivă, cu forme de relief în cristal, estetizată pînă la saturație. Același estetic care îmi ascunde conținutul, deși în cazul de față conținutul nu există. Este traducerea mea a unei încercări estetic aberante de a construi o mitologie. Sau o altă imagine a ramei estetice din *Rothko*, aplicată pe print. Practic, este o reprezentare a Centru-lui Cultural Modovenesc (CCM) în altă formă.

→ *O formă goală; conținutul (o floare) este alături de ea.*

√ (rîzînd) ... Floarea și vaza reprezintă împreună o natură moartă în descompunere.

→ *Dacă cele două obiecte sînt holograme ale întregii instalații, cum se integrează counter-ul de timp în această construcție?*

√ Inițial el avea o funcție multiplă. Pe de o parte, expoziția trebuia să se încheie odată cu terminarea contractului dintre CCF și proprietarii spațiului, care cîștigaseră pro-cesul de retrocedare a clădirii. *Counter*-ul măsura cît timp mai funcționează CCF, și implicit CCM, în acel spațiu (ulterior, problemele s-au rezolvat pentru francezi). Apoi, scurgerea inversă a timpului are legătură și cu sintagma *Revin în cinci minute*, diluînd acele minute, încît nu mai știi cît timp trebuie să mai treacă pînă la revenirea funcționarului. Dar avea și altă funcție în afară de aceea de a exploda atunci cînd ajunge la 0. Prin prezența proiecției stemelor (Republicii Moldova și Rusiei), instituția se sublimează în fantomatic. Cu alte cuvinte, după ora închiderii, instituția ia forma fantomei proiecției. Atît timp cît este fantomatică, ceasul care se scurge în sens invers este singurul obiect care creează o legătură între ficțiunea instalației și timpul real, e singurul element de legătură între realitatea existențială și ficționalitatea lucrărilor. Singurul paravan între real și ficțiune.

→ *Expoziția este foarte puternică din punctul de vedere al încărcăturii vizuale, reușind să creeze o tensiune între cele două entități culturale, deși una este ficțională și temporară, iar cealaltă reală și permanentă. Ceea ce mă duce cu gîndul la faptul că spațiul este total asumat, instalația fiind puternic contextualizată (în ciuda celor care declară că spațiul de expunere al CCF nu ajută prea mult). Ceea ce faci tu este practic un act de squating al CCF.*

√ Spațiul este, într-adevăr, clar asumat. Instalația trebuia să funcționeze cît mai subversiv pe formatul CCF, pentru a pune în lumină aberația unui CCM. Și, ca atare, ea reprezintă un virus introdus în sistemul CCF, pe de o parte, dar și un virus al sistemului colonialist prin capitalism și cultură, pe de alta.

→ *Chiar la acest lucru mă gîndeam în timp ce pregăteam interviul acesta. Instalația reproduce schizoid-ironic postcolonialismul (francez), încît de acum înainte putem vorbi despre un colonialism cultural moldovenesc. Iar cifrul acestei noi situații este dat de dicționarul româno-moldovenesc de pe masă – trimiterea evidentă este la harta*

√ The dictionary is an object connected with the absence of the clerk or rather with its announced presence. In fact, this is nothing but an attempt to animate the centre, although it is in itself empty. At the same time, it's about addressing the receptor of the work, which you put in the position of waiting for five minutes, if he has the available time, for someone to come and explain the dictionary. The Romanian-Moldavian dictionary is the only official document I have found attesting a Romanian-Moldavian cultural difference. In fact, I can't figure out what is going on there. I understand that in terms of national identity one can talk about a difference, because two hundred years of different political experience left a mark. It is obvious that the people in there cannot say decidedly that they are of Romanian nationality (starting from the concept of the state-nation). This is because these people have clearly related to another nation-state, to other laws, to another political and social reality and that's why there is a clear support fuelling a different national identity. But when one approaches the cultural, historical space how can one define the differences?

→ *If we are to accept the interrelation between social, political and cultural, then these differences are being constructed similarly to the way the nation-states are. However, I don't know how the Republic of Moldova's population relates to the identity constructions which are similar to those in place (relating to the common cultural-historical icons and narrations).*

√ The situation is pretty messy. But I wonder: if we suppose there is a Moldavian cultural identity, if we operate an abstraction of that which is Romanian and that which is Old Slavic, is there anything left?

→ *However, things never work this way. I can explain to myself what is going over there in the virtue of the fact that, in practice, this abstraction operated on the real is impossible and what happens is an exercise of temporal and structural synthesis. The result consists in the construction of a mixed identity as a mix of cultural-political cultures and influences. However, this exercise doesn't resemble a mathematical addition, but implies an interpretation effort. The differences are interpretational differences, with different actors performing the interpretation, with different goals and means, serving different ideologies.*

√ From my point of view, this situation could be made much clearer by the political and statistical acceptance of the fact that those Moldavians are Romanians, which suffered Old Slavic influences, but Romanians nevertheless. However, there was a census, but according to its aberrant result, in the Republic of Moldova there is a 2% Romanian minority and a Moldavian majority of approximately 75%. That's when we see that the issue of the Moldavian cultural identity is politically and ideologically fuelled in a very efficient way. → *I sensed that this construction is a recent one, dating from 10–15 years ago, and it is originated in Moldova's attempts of separating*

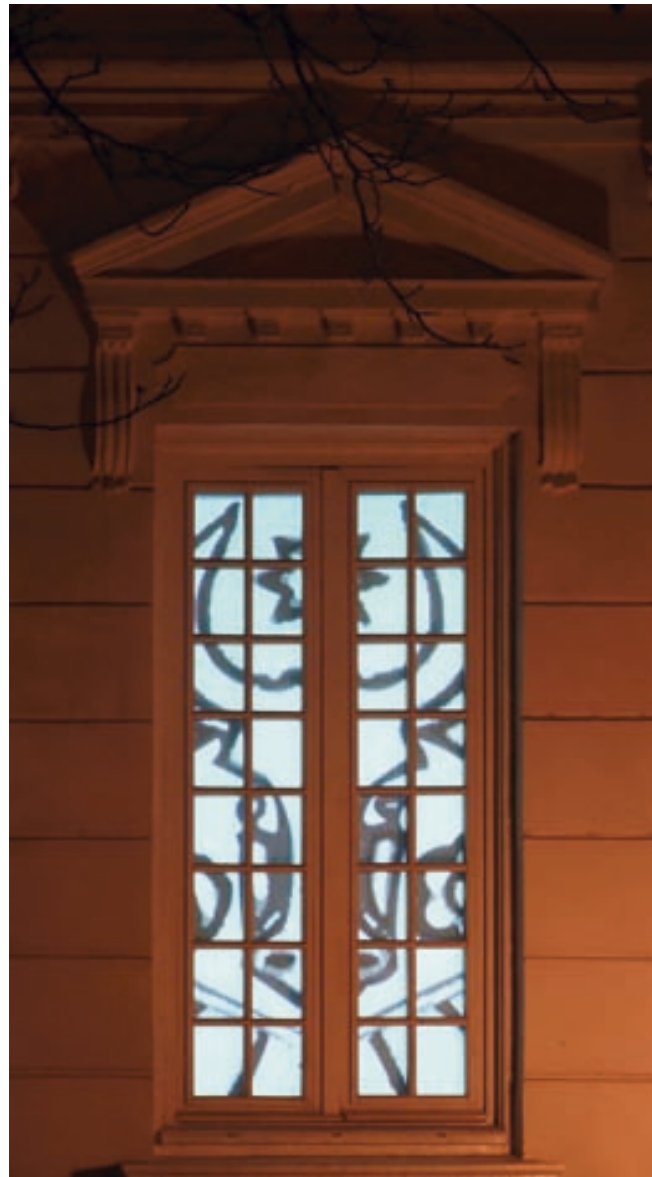
spațiilor unde se vorbește limba moldovenească prezentă pe coperta dicționarului, limbă care, conform acestei hărți, se vorbește de la Cluj la Chișinău fără nicio deosebire.

√ Dicționarul este un obiect legat de absența funcționarului sau, mai degrabă, de prezența sa anunțată. De fapt, aceasta nu este nimic altceva decît o încercare de a anima centrul, deși el însuși este gol. În același timp, este vorba despre o adresare către receptorul lucrării, pe care îl pui în situația de a aștepta cinci minute, dacă are această disponibilitate de timp, pe cineva care să vină să îi explice dicționarul. Dicționarul româno-moldovenesc este singurul document oficial pe care l-am găsit și care ar atesta o diferență culturală româno-moldovenească. Altfel nu reușesc să îmi explic ceea ce se întîmplă acolo. Înțeleg că în termenii identității naționale se poate vorbi despre o diferență, pentru că două sute de ani de experiență politică diferită își spun cuvîntul. E clar că oamenii de acolo nu pot spune clar că sînt de naționalitate română (plecînd de la conceptul de națiune-stat). Pentru că oamenii aceștia s-au raportat clar la un alt stat-națiune, la alte legi, la o altă realitate politică și socială, și de aceea există un suport clar care să alimenteze o identitate națională diferită. Însă în momentul în care abordezi spațiul cultural, istoric, cum definești diferențele?

→ *Dacă acceptăm interrelaționarea dintre social, politic și cultural, atunci aceste diferențe se construiesc în mod similar cu modurile de construcție ale statelor-națiune. Nu știu însă cum se raportează populația Republicii Moldova la construcțiile identitare similare celor de aici (raportarea la iconurile și narațiunile cultural-istorice comune).* √ Situația este destul de confuză. Eu însă mă întreb: dacă presupunem o identitate culturală moldovenească, dacă operăm o operație de abstragere a ceea ce este românesc și a ceea ce este slav, mai rămîine oare ceva?

→ *Lucrurile însă nu funcționează niciodată astfel. Pot să îmi explic ceea ce se întîmplă acolo prin faptul că, în realitate, această abstragere operată în real este imposibilă, iar ceea ce are loc este un exercițiu de sinteză temporală și structurală. Rezultă construcția unei identități mixte, ca mix al culturilor și influențelor cultural-politice. Acest exercițiu însă nu se desfășoară asemeni unei aditii matematice, ci presupune un demers de interpretare. Diferențele sînt diferențe de interpretare, cu actori diferiți ai interpretării, cu scopuri și mijloace diferite, servind unor ideologii diferite.*

√ Din punctul meu de vedere, situația aceasta s-ar clarifica foarte mult dacă politic și statistic s-ar accepta că moldovenii de acolo sînt români, care au suferit influențe slave, dar totuși români. De altfel, există și un recensămînt făcut, dar el vine cu rezultatul aberant că în Republica Moldova există o minoritate românească de 2% și o majoritate moldovenească de aproximativ 75%. Și atunci vedem că povestea aceasta a identității culturale moldovenești este alimentată politic și ideologic într-un mod foarte eficient.



→ *Percepția mea era că această construcție este de dată recentă, datînd de 10–15 ani, originată în încercările Moldovei de a se separa de România prin inventarea acestor artificii cum sînt manualele de limbă și literatură moldovenească, cele de istorie moldovenească etc. Înțeleg însă că, de fapt, problema are o istorie mult mai veche.*
 ✓ De fapt, ar trebui să ne întoarcem la anii '50 și la politica lui Stalin față de noile provincii anexate Uniunii Sovietice. Există o carte foarte bună, scoasă de Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” din Iași, care demonstrează foarte limpede cum s-a lucrat consecvent în vederea construcției acestei identități culturale moldovenești. Cel puțin din punctul de vedere al limbii, încă de pe atunci au fost introduse manuale de limbă moldovenească, într-un sens operîndu-se o arhaizare a limbajului, adică o serie de arhaisme au fost (re)puse în circulație sau (re)introduse ca neologisme – și aici aş trimite din nou la dicționar, care de fapt nici nu este un dicționar în adevăratul sens al cuvîntului, ci unul de termeni, care-și ratează definițiile într-o limbă moldovenească, pentru că el nu face altceva decît să contextualize acești termeni în anumite fragmente literare unde au fost utilizați, în mod aberant multe din aceste fragmente literare fiind preluate din textele unor autori români. Paradoxul este, cel puțin la disciplina literatura moldovenească, care a fost introdusă în anii '50–'60, că se preda și se învăța Eminescu, Creangă, Caragiale, asumați însă ca autori moldoveni. Nu se spunea clar că ei aparțineau culturii române și de cele mai multe ori biografiile lor erau oculte.

→ *Să revenim acum la tapiseriile domnitorilor expuse în Centrul Cultural Moldovenesc. Orice centru cultural prezintă publicului oferta culturală cea mai bună. Tu ai ales însă să expui kitsch-ul. Sînt aceste kitsch-uri cele mai bune produse culturale pe care le poate oferi Republica Moldova?*

✓ Nu, de fapt aceste tapiserii au de asemenea legătură cu rama estetică extinsă din *Rothko politicus*. E vorba despre același estetism care obturează un conținut și care, ca estetism excesiv-aberant, nu poate deveni decît kitsch. De asemenea, ca produse ready-made, m-a ajutat foarte mult felul în care arătau aceste tapiserii. Dacă vrei să le abordăm și dintr-un punct de vedere al execuției tehnico-artistice, ele sînt corecte, mai ales dacă vorbim din punctul de vedere al unei arte textile. Însă în momentul în care ele nu mai sînt simple imagini, ci re-prezentări ale unor imagini, ale unor iconuri, prin utilizarea unei arte decorative (funcționalitatea lor este aceea de a decora pereții) și printr-o producție de masă, acest lucru transformă perceptual-vizual modelele în kitsch-uri grotești. Kitsch-uri care funcționează apoi ca iconuri ale unei manipulări ideologice. Aș putea spune astfel că toată instalația analizează cum mutilările ideologice ale istoriei și culturii ajung să avorteze dicționare precum cel prezent în expoziție.

→ *Domnitorul necunoscut, singura tapiserie înrămată, a fost atunci o situație neașteptată, care a funcționat însă foarte bine în context?*

✓ Da, de fapt aceste tapiserii au apărut accidental, dar funcționează perfect. Por-nisem de la ideea că pe pereții holului care duce către biroul funcționarului din CCM avem nevoie de personalități istorice, culturale etc., imagini însă pe care să le „blurăm”, să fie vizual neclare, doar iconuri, pentru a exprima faptul că nu există interes pentru istoria sau suportul cultural din spatele acestor personalități, asumate deplin de aparatul care construiește identitatea culturală moldovenească – în cazul de față, apare situația aberantă că Mihai Viteazul face parte dintre personalitățile expuse. Știam de existența acestor tapiserii, că ele sînt produse într-o fabrică din Ungheni, dar cone-xiunea cu ele s-a făcut doar în momentul în care le-am văzut în standul grupului Basarabia (firmă basarabeană care se ocupă cu vînzarea covoarelor, tapiseriilor etc.), unde mersesem pentru a căuta mocheta roșie care, împreună cu bilețul galben de pe masa funcționarului care anunță absența acestuia și hilarul halat albastru, cu complementarul lor în stema proiectată pe geamul exterior, are discursul lui ideologic auto-

from Romania by making up these tricks like the Moldavian language and the literature manuals, those of Moldavian history, etc. I understand that, in fact, the issue has a much longer history.

✓ As a matter of fact, we should go back to the 1950s and to Stalin's policy towards the new provinces annexed to the Soviet Union. There is a very good book issued by the A. D. Xenopol History Institute in Iași which clearly demonstrates how they consequently worked in terms of constructing this Moldavian cultural identity. At least with respect to the language, the Moldavian language manuals have been introduced back then; in a sense, they operated an archaization of the language, in other words, a series of archaisms have been re-put into circulation or re-introduced as neologisms – and I would refer again to the dictionary, which in fact is not really a dictionary, but a collection of terms which fail to meet their definitions in a Moldavian language, since all it does is to contextualize these terms in some literary fragments, where they had been used aberrantly, since many of these literary fragments were taken from texts of Romanian authors. The paradox consists, at least with respect to the discipline of the Moldavian literature, which had been introduced in the 1950s–1960s, in the fact that they taught and learned Eminescu, Creangă and Caragiale assumed as Moldavian authors. There was no clear reference to their belonging to the Romanian culture and most of the time their biographies were being occulted.

→ *Now let's go back to the tapestries of the rulers which were exhibited at the Moldavian Cultural Centre. Any cultural centre presents its best cultural offer to the public. But you have chosen to exhibit the kitsch. Are these kitsch objects the best cultural products the Republic of Moldova can present?*

✓ No, in fact, these tapestries also refer to the aesthetical frame of *Rothko politicus*. It is about the same aestheticism concealing a content and which, as an excessive-aberrant aestheticism, cannot become but a kitsch. The way these tapestries looked, as ready-made products, has also helped me very much. If you want to approach them from the perspective of their technical-artistic execution, they are correct, especially if we talk about a textile art. But when they are no longer simple images, but re-presentations of an image, of some icons, by using the means of decorative art (their functionality is that of decorating the walls) and of mass production, this turns the models, perceptually and visually, into a grotesque kitsch. These kitsch objects then work as icons of an ideological manipulation. Thus, I could say that the whole installation analyses how the ideological mutilations of history and culture come to abort dictionaries like the one presented in the exhibition.

→ *The unknown ruler, the only framed tapestry, was then an unexpected situation, which worked very well in the context?*

✓ Yes, in fact, these tapestries came up accidentally, but they work perfectly. I started from the idea that what we need for the walls of the hallway leading to the MCC clerk's desk are historical, cultural personalities, etc., some images which we needed, however, to blur, to make them visually unclear, just icons, in order to express the fact that there is no interest in the history or the cultural support behind these personalities wholly assumed by the apparatus constructing the Moldavian cultural identity – in this case, we have the aberrant situation of having Michael the Brave among the personalities presented. I knew about the existence of these tapestries, that they are being made by a factory in Ungheni, but I only made the connection when I saw them at the stand of Basarabia group (a Bessarabian company selling carpets, tapestries, etc.), which I reached in search for the red carpet which, along with the yellow note on the clerk's desk, announcing his absence and the hilarious blue overall, with their complementary in the blazon projected on the exterior window, have an autonomous ideological discourse. As for the unknown ruler... the situation was hilarious, because I asked them who he was and they couldn't tell me. So I decided to frame him, charging him to the maximum, aesthetically and ideologically. It really doesn't matter anymore who he is.

nom. În privința domnitorului necunoscut... situația a fost de-a dreptul comică, pentru că i-am întrebat despre cine este vorba, iar ei nu au putut să îmi spună. Așa că am decis să îl înrămăm pe acesta, încărcîndu-l estetic și ideologic la maxim. Chiar nu mai contează cine este.

→ *La vernisajul expoziției ai invitat un cvartet de corzi ai cărui membri sînt studenți basarabeni ai Universității de Artă din Iași. În lumina celor discutate pînă acum, înțeleg că acest cvartet a funcționat în același cadru al estetizării excesive.*

✓ Concertul a avut loc în sala unde erau expuse *Rothko politicus* și *Vaza*. Inițial văzusem prezența lor puțin mai discretă, astfel încît lumea să aibă posibilitatea să audă muzică în timp ce vedea lucrările. Însă, datorită spațiului, cvartetul a trebuit să fie așezat în așa fel încît a blocat total accesul și situația a devenit aberantă, pentru că lumea a adoptat o mină solemnă, așteptînd parcă un semnal pentru începerea unui „moment cultural”, ca și cum era așteptat cineva care să vină și să anunțe „Și acum, un moment de muzică!”. Nimeni nu și-a permis să vorbească. Pe de altă parte, din perspectiva instrumentiștilor, totul a fost corect executat, totul a fost *aesthetically correct*. În plus, repertoriul grav a dus la accentuarea schizoidiei din această situație ireală. Inițial aș fi vrut ca ei să reușească să cînte din Prokofiev, astfel încît backgroundul ideologic să fie clar încă din suportul auditiv. Însă nu au reușit ei, din motive multiple – le lipseau partiturile adaptate performării unui cvartet și, în plus, era necesar un timp îndelungat pentru Prokofiev. Le-am spus însă cam în ce zonă trebuie să sune, iar ei mi-au propus Beethoven, astfel încît construcția a fost completă: o formă de expresie culturală germană, într-un spațiu cultural francez, ocupat sau virusat temporar de un Centru Cultural Moldovenesc.

→ *Îmi pun problema dacă această instalație ar putea deveni una itinerantă.*

✓ Din punctul meu de vedere, cred că ea funcționează cel mai bine în România. Motivele sînt evidente. Cel mai important dintre ele este că, dacă ea pleacă din România, are toate șansele să își rateze mesajul. De exemplu, am avut o propunere din partea CCF să mutăm instalația la Chișinău, însă cred că a o duce acolo presupune o mutilare. Pentru că, în forma ei actuală, ea nu poate funcționa acolo. Și atunci fie aș fi făcut un Centru Cultural Românesc, dar tensiunea și absurdul ar fi fost radical atenuate, chiar dacă lăsam eventual dicționarul ca mijloc de traducere dintr-un idiom în altul, dintr-un spațiu cultural în altul, fie nu o mai făceam deloc. Am optat astfel pentru a doua variantă.

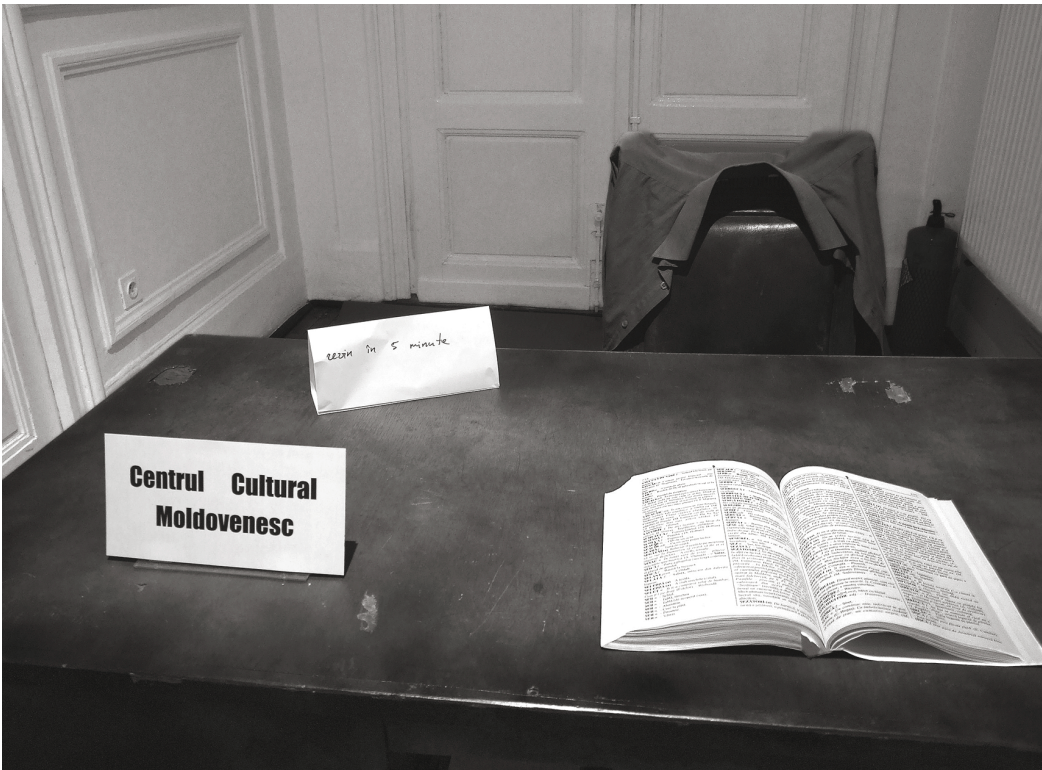
→ *For the exhibition's opening you have invited a string quartet whose members are Bessarabian students at the Art University in Iași. In the light of what we've been discussing so far, I understand that this quartet functioned within the same context of excessive aesthetization.*

✓ The concert took place in the hall where *Rothko politicus* and *The Vase* were exhibited. Initially, I intended their presence to be more discrete, so that the people may have the possibility of hearing the music while watching the works. But because of the space, the quartet had to be placed so that it totally blocked the access and the situation became aberrant because people took up a solemn air, as waiting for a signal to start up the “cultural moment”, as they were expecting someone to come and announce “And now, it's music time!” Nobody dared to talk. On the other hand, everything was correctly played by the performers, everything was aesthetically correct. Moreover, the grave repertoire led to an emphasized schizoid character of this unreal situation. Initially, I wanted them to be able to play Prokofiev, making clear the ideological background from the very audio support. But they couldn't make it, for various reasons – they lacked the scores adapted for a quartet and, in addition, Prokofiev needed a long rehearsal time. However, I told them what it should sound like and they came out with Beethoven, so that the construction was complete: a German form of cultural expression, in a French space, employed or temporary virused by a Moldavian Cultural Centre.

→ *I wonder if this installation could become itinerant.*

✓ From my point of view, I think it functions best in Romania. The reasons are evident. The most important thing is that if it were to leave Romania, it is likely to miss its message. For example, a proposition came from FCC to move the installation to Kishinev, but I think that moving it there would be a mutilation. That's because it cannot function there in its present form. And then either I would have created a Romanian Cultural Centre, with the tension and the absurd radically attenuated, even if using the dictionary as a means of translation from one idiom to another, or I wouldn't have made it at all. I chose the second variant.

Traducere de Alex Moldovan



„Arta nu trebuie să vorbească întotdeauna cu sfială...”

Miklós Erhardt în dialog cu Artur Żmijewski

Artur Żmijewski în dialog cu Miklós Erhardt, foto: Gabriella Csozó

Radical Solidarity [Solidaritate radicală], Galeria Trafó, Budapesta, 26 ianuarie – 2 martie, curator: Nicolett Erőss
 Variantă scurtată a textului integral disponibil la www.exindex.hu

Artur Żmijewski în dialog cu Miklós Erhardt, foto: Gabriella Csozó

ARTUR ŻMIJEWSKI este un artist polonez, născut în 1966 la Varșovia. Între 1990 și 1995 a studiat la clasa profesorului Grzegorz Kowalski, în cadrul Departamentului pentru sculptură al Academiei de Arte Frumoase, Varșovia. Este asociat al Foksal Gallery Foundation. A reprezentat Polonia la a 51 -a ediție a Bienalei de la Venetia, 2005. De asemenea a participat la documenta 12, 2007. Trăiește și lucrează la Varșovia.

Miklós Erhardt în dialog cu Artur Żmijewski

Miklós Erhardt → *Ai ajuns renumit în lumea internațională a artei datorită interesului special față de înfățișarea și de confruntarea privitorilor cu situații desperate, cu drame existențiale profunde; unele dintre lucrările tale sînt o tortură pentru spectator.*

Artur Żmijewski √ Se prea poate ca eu să-i confrunt pe spectatori cu situații dificile, dar cu siguranță nu cu unele desperate. Eliberarea de ele sînt tocmai aceste filme. Ele conțin un dublu mesaj: înfățișează situații dificile și, în același timp, reprezintă o ieșire, o cale de rezolvare a acelor împrejurări aparent desperate. Mă gîndesc adesea că artiștii, cu transgresiunile, cu limbajele lor radicale și așa mai departe, sînt încă inocenți, întrucît știința sau politica produc evenimente sau moduri de tratare a oamenilor cu mult mai dramatice, iar uneori de-a dreptul tragice. Arta nu trebuie să vorbească întotdeauna cu sfială atunci cînd celelalte discursuri folosesc violența și ne vorbesc de pe poziții de hegemonie.

→ *Filmul intitulat 80064, în care ai retatuat numărul de identificare pe brațul unui supraviețuitor de la Auschwitz, este – din cîte știi – singurul film în care ai produs o transformare fizică permanentă în corpul altcuiva. În celelalte filme, mergi pînă la a înfățișa situații oribile, desperate, poate pînă la a le provoca niște stări îngrozitoare persoanelor pe care le filmezi, însă nu le produci transformări fizice.*

√ Faptul că a fost prizonier la Auschwitz e definitoriu pentru el, e ceva ce face din el o ființă umană, o persoană – cineva. Refacerea numărului nu este cu adevărat un act radical: e un act de confirmare. Ștergerea lui ar fi fost radicală. Bănuiesc că el s-a născut cu adevărat doar cînd i s-a tatuat acel număr – înainte de asta el „nu exista”. În întreaga sa existență ulterioară, el a fost vizibil doar datorită acelui număr și prin intermediul lui – acesta a fost aproape singurul său capital. Numărul și povestea coagulată, glacială despre lagăr. Józef Tarnawa a murit vara trecută – și nu el este cel pe care ni-l reamintim, ci numărul –, nici măcar un singur spectator nu m-a întrebat ce profesie avea omul, dacă a avut copii și așa mai departe. E incredibil cît de permanentă s-a dovedit a fi perceperea, inițiată de naziști, a acestui om ca număr.

→ *Acestea se pot spune din punctul său de vedere. Ce-ar fi să vedem care e punctul tău de vedere? Care e semnificația rolului tău ca „făptaș”? Căci ceea ce vedem de fapt e că cineva care face parte din majoritate (tu, ca polonez) sau cineva cu privilegii, adică cu putere (tu, ca artist), tatuează din nou un număr pe un evreu, repetînd astfel ceea ce s-a întîmplat în trecut, în istorie.*

Miklós Erhardt în dialog cu Artur Żmijewski

MIKLÓS ERHARDT este artist maghiar, născut în 1966 la Budapesta. Trăiește și lucrează la Budapesta.



Artur Żmijewski and Miklós Erhardt, photo: Gabriella Csozó

Artur Żmijewski în dialog cu Miklós Erhardt, foto: Gabriella Csozó

Miklós Erhardt în dialog cu Artur Żmijewski

“ART MUST NOT ALWAYS SPEAK MEEKLY...”

Miklós Erhardt in Conversation with Artur Żmijewski

Radical Solidarity, Trafó Gallery, Budapest, 26 January – 2 March
 Edited version of the full text available at www.exindex.hu

ARTUR ŻMIJEWSKI, Polish artist. Born in 1966 in Warsaw. In 1990–1995 he studied in Grzegorz Kowalski’s studio at the Department of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Associated with the Foksal Gallery Foundation. He represented Poland at the 51st Venice Biennale in 2005 and his work was presented at documenta 12 in 2007. Lives and works in Warsaw.

Miklós Erhardt în dialog cu Artur Żmijewski

Miklós Erhardt → *You became renowned in the international art world as someone having a special interest in facing and confronting the viewers with hopeless situations, deep existential dramas; some of your works are quite a torture to watch.*

Artur Żmijewski √ Perhaps I do confront the spectators with images of difficult situations, but certainly not hopeless ones. The way out of them are precisely these films. They contain a double message: they show difficult situations, and at the same time they represent an exit, a way out of those, seemingly hopeless, circumstances. I often think that artists, with their transgressions, radical languages, and so on, are still innocent, because science or politics produce events or ways of treating people far more dramatic, and sometimes outright tragic. Art mustn’t always speak meekly when the other discourses use violence and speak to us from hegemonic positions.

→ *The film called 80064 in which you re-tattoo the ID-number into the arm of an Auschwitz survivor is the only film – as far as I know – where you made a permanent physical change in the body of someone else. In the other films, the farthest you go is that you show terrible, hopeless situations, maybe provoke terrible states of mind in the persons you’re filming, but you don’t change them physically.*

√ The fact that he was a prisoner in Auschwitz is constitutive of him, something which makes him a human being, a person – someone. Renewing the number is not really a radical act: it is an act of confirmation. Erasing it would have been radical. I suspect he was really born for the world only when he had the number tattooed – before that, he “didn’t exist”. All his subsequent life he was visible only because of the number, and through it – it was almost his sole capital. The number and the coagulated, frozen story about the

MIKLÓS ERHARDT, Hungarian artist. Born in 1966 in Budapest. Lives and works in Budapest.

√ Nu știu dacă era evreu, nu l-am întrebat niciodată despre asta. Nu cred în neprihănirea etică. Puritatea etică nu există. Nu sînt un apărător al fraților mei, mai degrabă mă număr printre acuzați. Polonezii au o bogată tradiție a violenței împotriva semenilor evrei, deci mă aflu la locul potrivit.

→ *Ce metodă folosești cînd lucrezi cu oameni care sînt fie victime ale traumelor istorice, politice, sociale, fie victime ale unor incidente, sau sînt pur și simplu dezavantajați din naștere? Cum îi abordezi și îi convingi să participe la filmele tale?*

√ Metoda mea constă în a ajunge la miezul traumei sau cel puțin la periferiile acesteia. Și abordez trauma „neprotocolar”. Există o nouă metodă de tratare a catatonicilor: li te așezi pe genunchi și îi tratezi ca pe niște obiecte. După o vreme, aceștia se impacientează, întrucît nu se simt confortabil. Și în curînd stupoarea dispare. Desigur, le comunic intențiile mele. Și ascult cu atenție ce au de spus. Majoritatea au un fel de mesaj și pentru ceilalți, însă nu au șansa de a-l exprima, de a-l rosti sau de a-l publica. Astfel, eu pot reprezenta posibilitatea ca ei să le spună celorlalți poveștile, mesajele lor, să-și integreze poveștile în depozitul tuturor poveștilor. Mai mult, ei știu că povestea lor va fi auzită, deci va avea puterea politică potențială de a provoca schimbare, de a crea cunoaștere sau de a sprijini procesul de transformare a paradigmei. De aceea propunerile mele sînt de obicei bine primite. Mai există un cuvînt-cheie util: aventura. Pentru fiecare, presupun, e vorba de o aventură incitantă. Este un fel de ofertă venită din partea mea, asemănătoare uneia făcute de o agenție de turism. Le ofer posibilitatea de a călători. Lumea în care trăim nu oferă prea multe aventuri. Iar dacă o face – atunci nu sînt prea interesante. Să lucrezi într-o corporație, să câștigi puțin sau ceva mai mult, să te uiți la filme sau la telenovele, să citești cărți și așa mai departe.

→ *Ce se întîmplă după ce îi convingi să participe? Am auzit că-i plătești pe participanți. Care e rostul?*

√ Ei îmi vînd munca lor. E pur și simplu un contract. Ei sînt angajații mei.

→ *În partea aceea de film, din 80064, cînd vine momentul să-i retatuezi numărul, cînd spune că acest număr își va pierde autenticitatea, iar tu îi răspunzi că a fost de acord – crezi că te-a lăsat s-o faci pentru că a fost de acord sau pentru că l-ai plătit?* (Întrebare din public.)

√ Firește că a spus „da” pentru că l-am plătit. A fost o tranzacție: ne-am întîlnit înaintea, iar el a semnat un contract care stipula că-i voi plăti 500 de euro pentru a-i reface tatuajul. Dar, după cum spuneam, acesta e și un soi de alibi; oamenilor le este foarte la îndemîină să-și ascundă adevăratele intenții sub pretextul că muncesc pentru bani. A munci pentru bani este în general acceptat, a depune mărturie și a rosti adevărul, nu. Deci nu cred că principalul motiv pentru care Józef Tarnawa mi-a acordat permisiunea de a-i reface tatuajul au fost banii. În general, putem spune că acești oameni au fost uitați, Holocaustul a fost, de fapt, uitat – desigur, există muzee, precum cel de aici, din Budapesta: Muzeul Holocaustului, Muzeul Evreiesc din Berlin și Yad Vashem din Israel – o mulțime de locuri în care Holocaustul e documentat, însă acesta e și un mod foarte comod de a uita. Cea mai bună cale de a uita este să înființezi un muzeu al Holocaustului, pentru că atunci oamenii nu mai trebuie să trăiască durerea sau o pot trăi la un nivel acceptabil. Aceasta înseamnă că muzeul trăiește prin istorie pentru noi. La prima vedere, este o colecție de obiecte, în realitate, este o entitate care simte, suferă și își reamintește pentru noi. Muzeul creează impresia că nu corpul e cel care își aduce aminte, ci obiectele. Scopul nostru a fost, prin urmare, să schimbăm modul în care ne reamintim: să sporim durerea, să facem iarăși din corp un depozitar al memoriei, să-l facem responsabil pentru trecut, să-l împăcăm cu trauma care oricum trăiește în el. Însă, de data aceasta, trauma adoptă forma extrem de vizibilă a unui tatuaj refăcut – și are un nume specific: 80064.

camp. Józef Tarnawa died last summer – and it’s not him we remember, but the number – no spectator has ever asked me who the man was by profession, whether he had kids, and so on. It’s incredible how permanent the perception of this man as a number, initiated by the Nazis, proved to be.

→ *This can be said from his point of view. What about considering it from your point of view? What is the meaning of your role as the “perpetrator”? Because what we actually see is that someone from the majority (you as a Polish) or someone with privileges that is, with power (you as an artist) is again tattoooing a number onto a Jewish person, thus repeating what had happened back in the history.* √ I don’t know whether he was a Jew. I never asked him about that. I don’t believe in ethical immaculacy. Ethical purity doesn’t exist. I’m not a judge of my brothers, rather, I’m among the defendants. Poles have a rich tradition of violence against their Jewish neighbors, so I’m in the right place.

→ *What is your method when you are working with people who are either victims of historical, political, social traumas or victims of incidents or are just disabled from birth? How do you approach them and convince them to take part in your films?*

√ My method is to get to the heart of the trauma or at least to its peripheries. And I approach the trauma “casually”. There’s this new method of treating catatonics: you sit on their lap and treat them as an object. After some time, they start fidgeting because they’re uncomfortable. And soon the stupor goes away. Of course, I tell them about my intentions. And I listen closely to what they have to say. Most of them have a kind of a message for the others too, but they have no chance to express it, to speak it out or to publish it. So I can appear as a possibility for them to tell the people their stories, their message, to include their story in the repository of all stories. Moreover, they know their story will be heard out, so it will have the potentially political power to effect change, create knowledge, or aid the paradigm-transformation process. That is why my proposals are usually welcomed. There’s another useful key word: adventure. For all of them, I guess, it is an exciting adventure. It is a kind of an offer from my side, like an offer made by a travel agency. I give them the possibility to travel. This world we live in doesn’t offer too many adventures. And if it does – then they are not so interesting. Working in a corporation, earning little or a bit more, watching movies or soap operas, reading books, and so forth.

→ *How is it going on after you convinced them to take part? I’ve heard that you pay the participants. What is the role of that?* √ They sell me their labor. It’s simply a contract. They are my employees.

→ *In the part of the movie, 80064, when the time came to re-tattoo the number, when he was saying that then it’s gonna loose its authenticity and you said that he’d agreed – do you think he let you do it because he agreed or because you paid him?* (Question from the audience.)

√ Of course, he said “yes”, because I paid him. It was a deal: we met before and he signed a contract stating that I pay him 500 Euro for renewing the tattoo. But as I said, this is also a kind of alibi; it’s very comfortable for people to hide their actual intentions behind the cover of working for money. Working for money is commonly accepted, bearing witness and speaking the truth is not. So I don’t think the main reason why Józef Tarnawa gave me permission for renewing the tattoo was money. In general, we can say that these people are forgotten, holocaust is in fact forgotten – of course there are museums, like here in Budapest: the Museum of Holocaust, the Jewish Museum in Berlin and Yad Vashem in Israel – a lot of places in which the Holocaust is documented, but that’s also a comfortable way of forgetting. The best way to forget is to set up a museum of the Holocaust, because then people don’t have to experience pain anymore or can experience it in an acceptable level. This means that the museum lives through history for us. At first sight, it is a collection of objects, in reality, it is an entity that feels, suffers, and



An Eye for an Eye, 10', 1998, photo: Gabriella Csoz , photo courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw



Singing Lesson 1, 14', 2001, photo: Gabriella Csoz , photo courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw



Singing Lesson 1, 14', 2001, photo courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw

→ Este plata și un fel de alibi pentru tine? Îți asigură cumva o conștiință împăcată? Ceva de genul: „OK, chiar dacă nu i-am pus pe oamenii aceștia în cea mai bună lumină posibilă, măcar i-am plătit, deci nu sînt răspunzător“.

√Nu, n-am nevoie de un alibi, îmi place să fiu răspunzător. Îmi place să fiu în stare să spun deschis că am făcut ceva rău, imoral sau lipsit de etică. Nu-mi pun niciodată personajele într-o lumină proastă, nu-i defăimez niciodată, niciodată nu-mi bat joc de ei – respect curajul care îi face să-mi accepte propunerile. Și ei, și eu sîntem, deopotrivă, răspunzători pentru alegerile noastre.

→ Ce părere ai despre moralitatea socială și despre corectitudinea politică în general? Îți sînt potrivnice aceste lucruri în vreun fel? Le testezi, încerci să-i provoci pe cei care văd în corectitudinea politică cea mai înaltă valoare comunicățională de azi?

√Cred că această corectitudine politică este un proiect social de acceptare-formare la scară largă. Hai să ne modificăm limbajul, și vom modifica felul în care gîndim. E o mișcare inteligentă, căci e înrădăcinată în practicile religioase în care, bunăoară, ascetismul și disciplina trupească sînt menite a produce credință. Termenii propuși de corectitudinea politică sînt performativi, adică de fiecare dată cînd îi folosim creăm o nouă realitate – în loc de rasism, de pildă, acceptarea minorităților. Există, desigur, o limită a corectitudinii politice – e vorba de limita declarativului, dincolo de care demonii urii sînt în libertate. Atîta timp cît avem ceva numit „corectitudine politică“, știm că avem o problemă nerezolvată și, deși spunem „american african“, gîndim „negru“. Asta înseamnă că procesul de schimbare continuă. Seamănă puțin cu filmele mele *Singing Lessons 1* și *2* [Lecții de canto 1 și 2]. Prin cîntec, surzii își manifestă diferența de nedepășit. Pentru a-i accepta cu adevărat, trebuie să depășești dimensiunea declarativă a corectitudinii politice și să accepți deformarea limbajului sunetelor – limbajul specific al celor care aud. Iar apoi îi poți accepta, recunoscînd faptul că ceea ce-i face diferiți – vorbirea lor bizară, deformată, indiferența față de sunete –

remembers for us. The museum creates the impression that it is not the body that remembers but objects. Our goal therefore was to change the way we remember: to augment the pain, to make the body the reservoir of memory again, to make it responsible for the past, to restore it with the trauma that lives in it anyway. But this time the trauma adopts the very visible form of a tattoo being renewed – and it has a specific name: 80064.

→ Is payment a kind of alibi for yourself, as well? It can somehow calm your conscience? Something like: "Okay, even if I didn't show these people in the best ever light, but I paid them so I am not responsible."

√No, I don't need an alibi, I like to be responsible. I like to be able say openly that I made something bad, immoral or unethical. I never show my characters in bad light, never smear them, never mock them – I respect the courage that lets them accept my proposals. Both I and they are responsible for our choices.

→ What do you think of social morality and political correctness in general? Are these things your enemies somehow? Are you testing them, are you trying to provoke people who believe in political correctness as the highest communicational value today?

√I think that political correctness is a mass-scale social acceptance-training project. Let's change our language and we'll change the way we think. This is smart, because it's rooted in religious practices where, for instance, asceticism and bodily discipline are to produce faith. The terms suggested by political correctness are performative, that is, every time we use them, we create a new reality – instead of racism, for instance, the acceptance of minorities. There's a boundary to political correctness, of course – it is the boundary of the declarative, beyond which the demons of hatred are at large. As long as we call something "political correctness", we know the issue is unsolved and though we say "African American", we think "Negro". This means that the process of change continues. It's a bit like with my films *Singing Lesson 1* and *2*. By singing, the deaf manifest their non-transgressible difference. To really accept them, you have to transgress the declarative dimension of political correctness and accept the deformation of the language of sounds – the proper language of the hearing. And then you can accept them, consenting to the fact that what makes them different – their bizarre, deformed speech, their indifference to sounds – is okay. It's the same with the Roma people – their lifestyle makes them freaks. We'd accept them if only they didn't marry their daughters off at the age of thirteen. We can call them Roma instead of Gypsies, but behind the political correctness there is rejection. We'd accept them if they stopped doing all those things that make them what they are. This, of course, is impossible.

→ Shortly after you finished the art academy you made photographic and video works in which you always played a part yourself. These were visually quite aggressive pieces in which you were torturing and manipulating your own and your colleagues' body. Do you remember why were you so aggressive or angry?

√This is your interpretation that I was aggressive that time. I used my own body because it was the only thing which was ready to use. I had a direct access to my body. An analogous thing to this can be what I saw in Palestine two months ago – I was in a city in the northern part of the Western Bank called Janin, where I saw posters advertising gyms and body-building. This is always a symptom of a crisis. If you have no influence on the shape of the collective reality, if you are not able to change it, the first thing you can change is your own body. I must have been in the same situation after completing my studies, that is, that I was unable in any way to exert visible influence. With time, however, I found ways to do it. A certain period was finished when I stopped using my own body. It was a sign that I had found ways to effectively interfere with, to change, the content of collectively-produced ideas and narratives.

→ What would be the optimal or ideal role of art in society for you?

Them, 27', 2007, photo courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw





Our Songbook, 13'40'', 2003, photo courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw



80064, 11'05'', 2004, photo courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw

este în regulă. La fel și cu rromii – stilul lor de viață îi face să fie niște ciudați. I-am accepta numai dacă nu și-ar mai mărita fiicele la vârsta de treisprezece ani. Îi numim rromi în loc de țigani, însă în spatele corectitudinii politice stă respingerea. I-am accepta dacă ar înceta să mai facă toate acele lucruri care îi fac să fie cea ce sînt. Lucru, firește, imposibil.

→ *La scurt timp după ce ai absolvit academia de artă, ai făcut lucrări foto și video în care întotdeauna jucai și tu un rol. Era vorba de lucrări destul de agresive la nivel vizual, în care îți torturai și manipulai propriul corp și pe cele ale colegilor. Îți mai amintești de ce erai atît de agresiv sau de furios?*

✓Faptul că pe atunci eram agresiv e interpretarea ta. Mi-am folosit propriul corp pentru că era singurul lucru aflat la îndemînă pentru a fi folosit. Aveam acces direct la corpul meu. Acum două săptămîni am văzut un lucru similar în Palestina – eram într-un oraș din partea nordică a Cisiordaniei, numit Janin, unde am văzut afișe care făceau reclamă unor săli de fitness și culturism. Acesta este întotdeauna simptomul unei crize. Dacă nu poți influența forma realității colective, dacă nu ești în stare s-o schimbi, primul lucru pe care-l poți schimba e propriul tău corp. Trebuie să mă fi aflat în aceeași situație după terminarea studiilor, adică să fi fost incapabil să exercit în vreun fel o influență vizibilă. Cu timpul, am găsit însă căi de a o face. O anumită etapă s-a încheiat cînd am încetat să-mi folosesc propriul corp. A fost un semn că găsisem căi de a interfera activ cu, de a schimba conținutul ideilor și narațiunilor produse colectiv.

→ *Care ar fi pentru tine rolul optim sau ideal al artei în societate?*

✓Cred că arta e o disciplină care nu este integral controlată de societate și că ar trebui să rămînă așa. Arta și știința nu ar trebui controlate îndeaproape și n-ar trebui obligate să fie responsabile, ele ar trebui s-o poată lua razna și să facă greșeli. Astfel, artiștii ar fi capabili să întreprindă experimente dubioase din punct de vedere etic, iar știința ar reuși să facă același lucru. Limita, desigur, e Codul penal. Atunci cînd nu trebuie să acționăm responsabil, putem crea cu adevărat ceva nou. Arta continuă să eludeze controlul social și să-și practice activitățile iresponsabile, riscante. Ea sare într-o prăpastie. Acolo o așteaptă cunoașterea. Artistul este „ignorant“, în parte pentru că el/ea își dorește asta, în parte pentru că societatea îi suspendă obligațiile intelectuale – lăsați deci confuzia artistică să producă noi cunoștințe.

→ *Dacă privim lucrările tale video dintr-un punct de vedere formal, nu rezultă că ele ar fi prea experimentale. Experimentezi mai degrabă cu conținutul, cu ceea ce este documentat. Cum ai ajuns la arta video și la film și ce înseamnă aceste medii pentru tine?*

✓Arta video și filmul sînt absolut transparente pentru oameni, deoarece sînt asemeni unor medii invizibile. Oamenii nu observă că ceea ce privesc a fost editat, că, de pildă, întreaga coloană sonoră a fost înregistrată în studio și suprapusă imaginii. Toți cei care privesc la televizor au fost dresați să nu considere filmul drept o imagi - ne mediată a realității. Îmi place transparența mediului. Aceasta îi e foarte utilă mesajului cuprins în operă. De ce folosesc arta video, și nu, să spunem, sculpturile? Mi-am început studiile în 1991, în perioada desfășurării războiului din Kuweit, și ascultam radioul din studiourile noastre de la academie, menținînd deci, într-un fel, o legătură permanentă cu frontul, avînd în vedere că acesta era subiectul zilei. Lucram la un nud sau ceva de felul asta, folosind tot soiul de unelte masive: lut, ghips, ciocane, dălți. Și atunci am simțit că făceam ceva inutil – tocmai începusem, însă am pri - ceput de la bun început că era inutil, că nu aceasta era calea cea mai potrivită de a vorbi despre ceea ce se întîmplă în jurul meu – de exemplu, despre războiul din Kuweit. Cum să faci o sculptură a războiului din Kuweit? Habar n-am. Sculptura este un mediu tragic de ineficient.

✓I think that art is a discipline which is not fully controlled by society and it should remain so. Art and science should not be closely controlled and should not be forced to be responsible, they should be able to go astray and make mistakes. So that artists would be able to conduct ethically dubious experiments, and science would be able to do the same. The limit, of course, is the penal code. When we don't have to act responsibly, we can really create something new. Art keeps eluding social control and practicing its irresponsible, risky activities. It jumps into an abyss. There, knowledge waits for it. The artist is "ignorant" partly because s/he wants so, and partly because society suspends his/her intellectual obligations – so let the artistic confusion produce new knowledge.

→ *If we watch your videos from a kind of formalistic point of view they result as not being very experimental. You are experimenting rather with the content, with what is documented. How did you find video and film and what do these mediums mean for you?*

✓Video and movie are absolutely transparent for people, so they are like invisible media. People don't see that what they are watching was edited, that, say, the entire soundtrack was recorded in the studio and merged with the image. Everyone who watches TV has been trained not to consider film as a mediated image of reality. I like the medium's transparency. It really helps the message included in the work. And why I use video and not, say, sculptures? I started my studies in 1991 when the Kuwait war was going on, and we listened to the radio in our studio at the academy and thus had a kind of a permanent relation with the front, since that was the topic of those days. I was preparing a nude or something like that, using all those unwieldy tools: clay, plaster, hammers, chisels. And then I felt that what I was doing was useless – I had just started doing it but understood at the beginning that it was useless, that this was not the proper way to talk about what was going on around me – for example about the war in Kuwait. How to make a sculpture of the war in Kuwait? I don't know. Sculpture is a tragically ineffective medium.

→ *If we're already speaking about how to best approach reality, than we should maybe speak about your newest film, Them, in which I find a linear narrative structure, a kind of dramatic evolution which is not there in the other works. It is different also from the point of view that it is the one most strictly related to daily politics – a concrete political situation within one nation, within one larger group of people. Is it something that you think is a new start in your work?*

✓I don't think I have to forcibly continue anything in my activity or to follow my first ideas. I hope you don't expect me doing all the time movies about disabled people, like I did in the 1990s. I can imagine it would be terribly boring for all of us. I hope in the future too I will be able to work freely rather than derive my projects from the logic of my practice so far. The last two-two and a half years in Poland were very interesting. We had this coalition government composed of right wing political groups. One of them was actually fascist – the League of Polish Families, or LPR. Their leader, Roman Giertych, became the minister of education. He erased sexual education from the curriculum, deleted some of the more interesting items from the required reading list, introduced uniforms, and his ministry paid for a TV commercial about school discipline where the pupils where divided into two groups: the good ones, which are let in, and the bad ones, which are not and will end up in a correctional facility. These, and many other things, made people really active – there was a large-scale resistance against the government, against the neo-fascists in the cabinet, and also against the fundamentalist Catholic right wing. It was really nice to observe this desire of politicality which appeared in the public sphere. That's why it was interesting to make a film about the political passions that had gripped Poles from left to right.

→ *There are these groups – the fascist group, the catholic ladies' group, the freedom group and the Jewish group – and I suddenly had to realize that the most aggressive of all of them was the*

→ *Dacă discutăm deja despre cea mai bună abordare a realității, ar trebui poate să discutăm despre cel mai recent film al tău, Them [Lor], în care descopăr o structură narativă liniară, un fel de evoluție dramatică pe care n-o întîlnim în celelalte lucrări. E diferit și din perspectiva faptului că acest film este cel mai strîns legat de politica zilei – o situație politică concretă înăuntrul unei națiuni, al unui grup mai cuprinzător de oameni. Vezi asta ca pe un nou început în activitatea ta?*

✓Nu consider că trebuie să continui în mod forțat nimic din activitatea mea sau să-mi urmez ideile inițiale. Sper că nu te aștepți să fac tot timpul filme despre oameni cu dizabilități, așa cum am făcut în anii '90. Îmi închipui că ar fi teribil de plictisitor pentru noi toți. Sper că și pe viitor voi reuși să lucrez liber, mai degrabă decît să-mi deriv proiectele din logica practicii mele de pînă acum. Ultimii doi ani, doi ani și jumătate au fost foarte interesanți în Polonia. Am avut un guvern de coaliție compus din grupuri politice de dreapta. Unul dintre ele era de fapt fascist – Liga Familiilor Polone, sau LFP. Liderul lor, Roman Giertych, a devenit ministru al educației. A scos educația sexuală din programă, a retras cîteva dintre cele mai interesante cărți de pe lista cu lecturi obligatorii, a introdus uniforme, iar ministerul său a plătit pentru o reclamă TV despre disciplina în școală, unde elevii erau împărțiți în două grupuri: cei buni, care sînt lăsați să intre, și cei răi, care nu sînt lăsați și care vor sfîrși într-o școală de corecție. Aceste lucruri, și multe altele, au făcut ca oamenii să fie cu adevărat activi – a existat o opoziție la scară largă împotriva guverului, împotriva neofasciștilor din cabinet și, de asemenea, împotriva dreptei catolice fundamentaliste. A fost chiar plăcut să observi această dorință de a face politică apărută în sfera publică. De aceea a fost interesant să fac un film despre pasiunile politice care au cuprins Polonia de la stînga la dreapta.

→ *Există grupurile astea – grupul fascist, grupul femeilor catolice, grupul pentru libertate și grupul evreilor – și deodată mi-am dat seama că cel mai agresiv dintre toate era grupul pentru libertate. Aceștia sînt indivizii care taie lucruri, aruncă lucruri, dau foc la lucruri; într-un fel, toți ceilalți doar îi urmează. Ce crezi despre asta?*

✓Ceea ce pare o agresiune – aplicarea de vopsea, tăierea, arderea – sînt, de fapt, declarații formulate în limbajul imaginilor. La fel ca în discuțiile verbale – argumentul tău poate fi învins de al meu, dacă al meu e mai puternic. Nu numești asta agresiune, ci un mod legitim de a discuta lucrurile. Și asta e tocmai ce fac ei. Schimbă argumente, doar că e vorba de argumente vizuale.

Ideea filmului este de a urma imaginația, de a reduce controlul și autocenzura. Propunerea făcută participanților a fost următoarea: îndepliniți-vă visele, urmați-vă fante - ziile ideologice! Dacă vrei să faci o revoluție, fă-o, acesta-i locul cel mai potrivit s-o faci. Și, în realitate, ei au înscenat o mică revoluție. Au transformat în mod radical peisajul ideologic înconjurător, schițat cu ajutorul simbolurilor lor simple.

→ *De fapt, a fost mai degrabă o distrugere totală... Aș dori să te întreb despre eșec. Trebuie să ne confruntăm cu tot felul de eșecuri cînd îți privim filmele: de la eșecul corpului pînă la eșecul memoriei. Ce înseamnă eșecul pentru tine? Ți s-a întîmplat vreodată să nu-ți poți termina o filmare sau să renunți la un proiect pentru că participanții nu mai colaborau cu tine?*

✓Între mine și participanții la filmele mele nu are loc întotdeauna o conversație politicoasă, ci adesea o luptă. Filmul despre retatuarea numărului din lagăr conține și scena unei certe – e un exemplu clar al unei cooperări bazate pe conflict. Te rog să nu-ți închipui că sînt atît de draguț încît, atunci cînd cineva se pînge – „Să terminăm, e dureros“ –, eu să spun – „Da, sigur, nu mi-am dat seama, terminăm“.

freedom group. These are the guys who are cutting out things, throwing out things, burning things; all the others just somehow following them. What do you think of that?

✓What appears as aggression – the painting over, cutting, setting on fire – are in fact statements formulated in the language of images. Like in verbal discussion – your argument can be defeated by mine, if mine is stronger. You don't call this aggression, but a legitimate mode of discussing things. And this is exactly what they do. They exchange arguments, only these are visual arguments. The idea of the movie is to follow imagination, to reduce control and self-censorship. The proposal towards the participants was: fulfill your dreams, follow your ideological fantasies! If you want to make a revolution, do it, this is the right place to do it. And, in fact, they staged a small revolution. They radically transformed the surrounding ideological scenery sketched with their simple symbols.

→ *Well, it was rather a total destruction... I would like to ask you about failure. We have to face various kinds of failure while watching your films: from the failure of the body to the failure of memory. What does failure mean to you? Has it ever happened that you had to finish a shooting or cancel a project because the participants were no longer collaborating with you?*

✓What I and the participants of my films have is not always like a polite conversation, it is often a struggle. The film about the re-tattooed camp number also contains a quarrel scene – it is an obvious example of conflict-based cooperation. Don't picture me, please, as being so nice that if someone cries, "Let's finish, it's painful for me!", I will say, "Oh sure, I didn't know, we finish".

Traducere de Alex Moldovan

„Where is my home?“

Claire Staebler

Ivan Bazak: *Where is my home? Where do you feel at home?* [Unde este casa mea? Unde te simți acasă?], Centrul de Artă Contemporană, Kiev, 19 ianuarie – 17 februarie



The invitation of the exhibition

Artiștii sînt mari nomazi. Ei bulversează dintotdeauna piste­le și frontierele identi­tății, ale naționalității, creînd pașapoarte pentru vieți mul­te și complexe. De mai mul­te secole, împinși de rațiuni politice, culturale sau istorice, numeroși artiști au trăit mai multe vieți, în mai multe locuri. Confruntat cu acest fenomen recurent, în 1993, Hans Ulrich Obrist inventează, pentru Muzeul de Artă Modernă din Paris, un pro­gram parazit și interstițial numit *Migratori*, ca manieră de a evoca această figură a artistului aflat în deplasare permanentă. Creația actuală s-a construit în mare măsură în jurul acestei idei de trecere și de mobilitate. În plus, apariția unei scene artistice și a artiștilor din țările emergente sau în curs de dezvoltare a contribuit și ea la accen­tuarea migrațiilor, care generează, pentru unii, un teren fertil de creație. În acest fel, Ivan Bazak a făcut din condiția sa de artist ucrainean care trăiește în Ger­mania pivotul central al muncii sale profund influențate și alimentate de experiența sa. Ce se întîmplă atunci cînd îți părăsești țara, orașul? Ce duci cu tine, ce lași în urmă? Pentru expoziția sa *Where is my home? Where do you feel at home?*, artis­tul retracează itinerarul prietenului său Vitalik și al unei întregi comunități de migranți ce trăiesc între Ucraina și Italia. Picturi, materiale video, fotografii și modele la scară redusă ale caselor abandonate vin să documenteze lungul parcurs al acestor indi­vizi dezrădăcinați. De asemenea, artistul a făcut din casă, ca loc caracteristic pen­tru ceea ce abandonăm și regăsim, centrul muncii sale și subiectul principal al picturilor și al sculpturilor sale. Pentru Ivan, casa este punctul de pornire al muncii și al căutării sale. Mișcarea migratorie între două orașe, două țări sau două culturi constituie în egală măsură o interogație permanentă pentru tînrul artist confruntat foarte devreme cu problemele de identitate într-o țară divizată lingvistic. La CAC din Kiev, expoziția lui Bazak, *Where is my home? Where do you feel at home?*, se derulează în mai multe secvențe. Ea debutează cu prezentarea mai multor zeci de fotografii instalate în cutii luminoase și a unui material video care înfățișează, în­tr-un decor rural clasic din munții Carpați, o masă de nuntă cîmpenească și oameni lipsiți de griji. În sala următoare, niște picturi mari reprezintă case și peisaje familia­re artistului, identice cu cele din fotografii, numai că de această dată reprezentate în tonuri monocrome gri. Continuîndu-ne vizita, descoperim apoi aceleași case, acum sub forma machetelor, a modelelor la scară redusă așezate pe socluri. De asemenea, o capelă mică se rotește încet în jurul propriei axe. În interiorul ace­stor mici module, realizate din lemn și din materiale recuperabile, se pot zări ima­gini video și se pot auzi diferite voci care stau mărturie pentru vremurile în care aceste case erau locuite și pline de viață. În ultima sală, materialul video *Roma, 2006*, evocă un eveniment care are loc săptă - mînal în orașul în care toți imigranții ucraineni se regăsesc pentru o clipă de frater­nitate și pentru schimb de informații... Aproape de stația de metrou Rebibbia, după-amiaza de duminică se transformă într-un moment de apropiere socială și

“WHERE IS MY HOME?”
Claire Staebler

Ivan Bazak: *Where is my home? Where do you feel at home?*, Center for Contemporary Art, Kiev, 19 January – 17 February

The artists are great nomads. They have forever blurred up the tracks and the borders of identity and nationality by creating multi­ple and complex life-passports. For several centuries, pushed by political, cultural or historical reasons, they have lived several lives, in several places. Confronted with this recurrent phenomenon, in 1993, Hans Ulrich Obrist invented, for the Museum of Modern Art from Paris, a manner of evoking this figure of the permanently dis­placed artist by means of a parasitic and interstitial program called *Migrants*. The contemporary creation has been very much articulat­ed around this idea of passage and mobility. The apparition of an artistic scene and of artists from the emergent or developing coun­tries has also contributed to casting light on the migrations which generate, for some people, a fertile ground for creation. It is thus that Ivan Bazak has transformed his condition of Ukrainian artist living in Germany into the central fulcrum of his work deeply influenced and nourished by his experience. What does it happen when one leaves his/her country, his/her city? What does one carry along with oneself, what does one leave behind? For his exhibition *Where is my home? Where do you feel at home?* the artist retraces his friend Vitalik’s itinerary, and that of a whole community of migrants living between Ukraine and Italy. The long way that these uprooted individuals have come is documented by paintings, videos, photographs and small-scale models of abandoned houses. Hence, as the place characteristic of what one abandons and regains, the house becomes the centre of the artist’s work and the main topic of his paintings and sculptures. For Ivan, the house is the starting point of his work and research. The migratory movement between two cities, two countries or two cultures also constitutes a permanent interrogation for the young artist very early confronted with the issue of identities in a language-divided country. At the CCA in Kiev, Bazak’s exhibition *Where is my home? Where do you feel at home?* is sequentially staged. It begins with the presenta­tion of several tens of photographs installed inside luminous boxes and of a video showing a country wedding meal and carefree people in a traditional rural backdrop of the Carpathian Mountains. In the next room, there are big paintings representing the houses and the landscapes familiar to the artist, the same ones as those from the photographs but this time represented in monochromic grey tones. By pursuing the visit, one discovers then the same houses, but this time in the shape of miniatures, of small-scale models set on pedestals. A small chapel is also slowly turning round. At the interior of these small modules made of wood and recovered materials one can watch videos and hear various voice sounds bearing witness to

CLAIRE STAEBLER este director artistic al PinchukArtCentre; trăiește și lucrează la Kiev și Paris.

CLAIRE STAEBLER is artistic director of PinchukArtCentre; lives and works in Kiev and Paris.



scena



Houses, installation view, 2008, Kewenig Galerie





the times when those houses were inhabited and full of life. In the last room, the video *Rome*, 2006, evokes a weekly event in the city, where all the Ukrainian immigrants rejoin for one moment of fraternity and for information exchanges... Close to the subway station Rebibbia, the Sunday afternoon is transformed into one moment of social bond and comfort for these immigrants who are often left with nothing much of their roots. This video takes its rhythm from the sound of the music of a choir recorded in the St. Peter's Basilica of Rome. Untouched by dialogues, drawing only on the significance of the images and of the metaphorical presence of the birds, *Rome* delineates itself especially by the quasi-oppressive presence of the sound track.

How to render visible and audible the migration as a central force of the social changes could finally be the recurrent question in Bazak's work, who does not contend himself with observing the phenomena, but seeks to live them personally, in order to extract all their veracity. Thus, when he follows his friend Vitalik in his uncertain trek between Ukraine and Italy, without papers and visa, Ivan becomes aware of the system's nonsense and decides to turn it into artistic project. In Milan, Vitalik wishes to find his mother, who cannot any longer return to Ukraine from fear that, for administrative reasons, she may not leave the country anymore. Ivan Bazak films, paints and reconstitutes both Vitalik's itinerary and his house abandoned in a Ukrainian village, left vacant by the successive departures. In parallel, the artist displays another situation, that of his grandmother whose rural house is inhabited by a young German, Berni, while she lives in the city. The young artist is interested in all the questions around the concept of home as centre of existence: double-way migration, lives and habitat changes, readjustment to the quotidian. Ivan Bazak is one of the first Ukrainian artists to deal with the issue of the migration between Ukraine and Europe through the language of contemporary art.

In his double project *Berni in Grandma's House* and *Vitalik visits his mother*, the artist highlights the connections between migration and the reconstruction of identity through the phenomenon of uprooting and nostalgia mixed with the excitement of novelty. As Nicole Grothe writes in her text *Godspeed! Make yourself at home*, in Ivan's work, the migrant does not any longer appear as victim, but as transnational subject of observation and anthropological or ethnographic interest. Thus, his work leads to other interrogations such as those concerning the difference and the boundary existing today between migration and tourism or the redefinition of the profile of a new "migrant".

Starting from testimonies and personal experiences, using various mediums like the painting, the model, the video and the photograph, the artist manages to create a coherent landscape. Ivan Bazak extracts from reality pieces of life, of histories, of humanities. With great delicacy, reminding of the frailty of his cabins, Ivan Bazak finally turns the frailty of these lives and of the human nature facing the instability of existence into art and power. Building from his theatrical experience and his training as scenographer, the artist prowessly succeeds in using the objects that he has created for finally telling us a story, that of men and women in transit somewhere in Europe.

Translated by Andreea Lazăr

Houses, installation view, 2008, Kewenig Galerie



Houses, Kiev, approx. 25 min., infinite loop, 2007, Kewenig Galerie

îmbărbătare pentru acești imigranți cărora adesea nu le mai rămîne mare lucru din propriile rădăcini. Materialul video e ritmat de sunetul muzicii unei corale înregistrate în bazilica Sfîntul Petru din Roma. Neatînsă de dialoguri, mizînd doar pe semnificația imaginilor și pe prezența metaforică a păsărilor, *Roma* se distinge mai ales prin prezența cvasiopresantă a benzii sonore.

Cum anume să faci vizibilă și audibilă migrația, o forță centrală a schimbărilor sociale, ar putea să constituie, finalmente, întrebarea recurentă în munca lui Bazak, care nu se mulțumește să observe fenomenele, ci încearcă să le trăiască la modul personal, pentru a le extrage întreaga veracitate. Astfel, atunci cînd îl urmează pe prietenul său Vitalik, în periplul său nesigur, fără acte și fără viză, între Ucraina și Italia, Ivan devine conștient de absurditatea sistemului și hotărăște să îl deturneze în proiect artistic. La Milano, Vitalik dorește să-și regăsească mama, care din motive administrative nu se mai poate întoarce în Ucraina, de teamă că nu o să mai poată ieși din țară. Ivan Bazak filmează, pictează și reconstituie atît traiectoria, cît și casa lui Vitalik, abandonată într-un sat ucrainean, rămasă nelocuită ca urmare a plecărilor succesive. În paralel, artistul expune o altă situație, cea a bunicii sale, a cărei casă de la țară este locuită de un tînăr german, Berni, în vreme ce ea locuiește la oraș. Tînărul artist este interesat de toate problemele din jurul conceptului de casă drept centru al existenței: migrație în sens dublu, schimbări de vieți și de habitat, readaptare la cotidian. Ivan Bazak este unul dintre primii artiști din Ucraina care tratează problema migrației între Ucraina și Europa, utilizînd limbajul artei contemporane.

În proiectul său dublu, *Berni in Grandma's House* [Berni în casa bunicii] și *Vitalik visits his mother* [Vitalik își vizitează mama], artistul scoate în evidență relațiile dintre migrație și reconstrucția identității, prin intermediul fenomenului de dezrădăcinare și de nostalgie amestecată cu provocarea noutății. După cum scrie Nicole Grothe în textul său *Godspeed! Make yourself at home* [Mergi cu Dumnezeu! Simte-te ca acasă!], în lucrările lui Ivan migrantul nu mai apare ca victimă, ci ca subiect transnațional de observație și de interes antropologic sau etnografic. Ca atare, munca lui dă naștere unor alte interogații, așa cum sînt cele privitoare la distanța și granița existente astăzi între migrație și turism sau chiar la redefinirea profilului unui nou „migrant“.

Utilizînd pictura, macheta și fotografia, servindu-se de medii diverse pentru a exprima aceeași idee, artistul reușește să creeze un peisaj coerent. Pornind de la mărturii și experiențe personale, Ivan Bazak extrage din realitate fragmente de viață, de istorii, de umanitate. Cu o mare delicatețe, înrudită cu fragilitatea căsuțelor sale, Ivan Bazak ajunge în cele din urmă să facă artă și să confere forță acestor vieți și naturii umane fragile în fața instabilității existenței. Profitînd de experiența sa teatrală și de formația sa de scenograf, artistul reușește cu măiestrie să utilizeze obiectele pe care le creează pentru a ne nara în cele din urmă o poveste, cea a bărbaților și a femeilor aflați în tranzit undeva în Europa.

Traducere de Andreea Lazăr



Nevin Aladağ
Kissing Airplanes Toy planes, 1995,
photo: Roman Mensing

Un motiv serios pentru a reflecta la transparență: *Ultimele lucruri* din Münster

Adnan Yıldız

Die Letzten Dinge [Ultimele lucruri], Westfälischer Kunstverein, Münster, proiect produs de Platforma Garanti Contemporary Art Center, 26 ianuarie – 23 martie

Die Letzten Dinge – un interesant proiect curatoriat de o instituție, și nu de un curator – a fost produs de Platforma Garanti Contemporary Art Center (Istanbul) la Kunstverein Münster, într-un orașel german bine-cunoscut pentru Skulptur Projekte. Pe durata șederii mele la Münster, prilejuită de expoziția *Ultimele lucruri*, am făcut niște însemnări care ar putea funcționa ca ghid pentru crearea unei lecturi alternative a expoziției. Textul ce urmează se bazează pe aceste însemnări.

Dacă ar fi să ne gândim care e publicul unei asemenea expoziții, ce cuprinde lucrări din Istanbul (sau lucrări legate social de rețeaua Istanbulului) și care e deschisă la Münster, profilul social sau contextul cultural al publicului nu sînt principalii factori hotărîtori în cadrul dialogului dintre proiect și public. *Ultimele lucruri* e o poveste care se adresează oricui. Nu e vorba de globalizarea unei discuții, ci despre inaugurarea uneia natural universale. Spre deosebire de ce se așteaptă de la o expoziție venind din Istanbul, Platforma Garanti propune o expoziție care nu e foarte previzibilă, nu se referă în mod direct la politică sau la identități culturale, ci este contextual sensibilă la acestea. Nicio legătură cu *raki-kebab-sultanahmet-bosporus*. Pentru a se plînge de situația lor în fața Occidentului, pentru a se plînge că țara lor e futută din punct de vedere politic sau că democrația lor nu e suficient de evoluată, echipa curatorială (Vasif Kortun, Öykü Özsoy și Derya Demir) a hotărît să facă o expoziție despre viață ca atare atunci cînd au fost invitați la Kunstverein Münster.

Lucrările din expoziție – ca piese independente ale întregului – oferă laolaltă o temă pătrunzătoare pentru conturarea unei discuții în jurul *transparenței*. După cîteva vizite făcute la galerie, mi-am dat seama că principalul efect pe care expoziția îl are asupra publicului este de a-l lăsa cu sine însuși. Oferindu-i cîteva povești, expoziția face ca publicul să fie mai fragil și mai sensibil; și asta într-o mai mare măsură decît dacă l-ar fi condus înspre procesele lor interne. În loc să pui în discuție doar conceptele și cadrele conceptuale ale unei expoziții, uneori ar putea fi mai de folos să iei în considerare senzația pe care ți-o oferă o expoziție, mai ales dacă se bazează pe ideea de „existență/nonexistență“.

Sînt momente în viață în care ne simțim eliberați de realitățile și obișnuințele cotidiene; mai mult, începem să înțelegem ce se întîmplă cu adevărat în jurul nostru. Ivindu-se în același timp cu anumite experiențe traumatice, aceste momente devin praguri ale percepției și ne apropiem de noi înșine prin anumite întrebări existențiale. Acceptarea acestor experiențe traumatice ca momente de tranziție ale vieții sau ca părți ale naturii noastre durează, întrucît autoacceptarea este un stadiu al unui proces îndelungat de autoactualizare, care nu se înfăptuiește chiar atît de ușor.

Organizarea vieții de zi cu zi ne orbește cu propria noastră conștientizare și în majoritatea timpului ne rătăcim la suprafața vieții. În momentele de tranziție, fiecare ființă

A GOOD REASON TO THINK ABOUT TRANSPARENCY:
LAST THINGS IN MUNSTER

Adnan Yıldız

Die Letzten Dinge [Last things], Westfälischer Kunstverein, Munster, organized by Platform Garanti Contemporary Art Center, 26 January – 23 March

Last Things – as an exciting project curated by an institution rather than a curator – has been produced by Platform Garanti Contemporary Art Center (Istanbul) in Kunstverein Munster, in a small German city that is well known with its Skulptur Projekte. During my stay in Munster for the exhibit *Last Things*, I took some notes, which could work as navigation for producing an alternative reading of the show. This following text is based on those notes.

Considering the question of who the audience is for such a show, which is composed of works from Istanbul (or works that are socially related to Istanbul’s network) and is opened in Munster; the social profile or the cultural background of the audience are not the main determinants of the dialogue between the project and the audience. *Last Things* is a story for everyone. It is not about globalizing a discussion but opening a naturally universal one. As opposed to what is generally expected from a show coming from Istanbul, Platform Garanti brings a show that is not very predictable, not directly about politics or cultural identities, but context-sensitive to them. There is no *raki-kebab-sultanahmet-bosporus*. In order to complain about themselves to the West, to complain how their country is politically fucked up or their democracy is not enough, the curatorial team (Vasif Kortun, Öykü Özsoy and Derya Demir) decided to make a show about life itself when the Kunstverein Munster invited them. The works in the exhibition – as unique pieces of a whole – all together provide an insightful content for mapping a discussion around *transparency*. After a few visits to the gallery, I have realized that the main impact of the show on its audience is to leave them with themselves. Providing some stories to them, the show makes its audience more fragile and more sensitive; more than they usually are through directing them to their internal processes. Rather than discussing only the concepts and conceptual frameworks of a show, sometimes it might be more useful to consider the feeling of an exhibition, if it is also based on the idea of “existence/non-existence“.

In life, there are some moments in which we feel emancipated from our everyday realities and schedules; moreover, we begin to understand what is really happening around us. Releasing at the same time with some traumatic experiences, these moments turn into thresholds of perception and bring us close to ourselves with some existential questions. It takes time to accept these traumatic experiences as

ADNAN YILDIZ e cercetător-curator-scriitor și activează la Istanbul și Berlin; membru al Good Gangsters, care au realizat www.bigfamilybusiness.net, și coeditor la *Muhtelif*, o publicație cu sediul la Istanbul. A contri-buit la Curatorlab/Konstfack, un program de rezidență bazat pe cercetare, între 2006 și 2008, cu ajutorul Swedish Institute.

ADNAN YILDIZ is an Istanbul-Berlin based researcher-curator-writer, a member of Good Gangsters who did www.bigfamilybusiness.net and co-editor of *Muhtelif*, Istanbul based publication. He has contributed to Curatorlab/Konstfack, research based curatorial residency program between 2006 and 2008 with the support of the Swedish Institute.



Bashir Borlakov
Panorama 05
Nevin Aladağ
California Sun
photo: Roman Mensing



Leyla Gediz
Portrait, 2002
Recluse, 2007, paintings, photo: Roman Mensing



Emre Hüner
Boumont, photo: Roman Mensing

transitions of life or part of our nature, because self-acceptance is a level of a long-term process of self-actualization that is not achieved so easily. The organization of everyday life blinds us with our awareness, and we are mostly lost on the surface of life. During the moments of transition, every conscious being has to experience their own internal processing. Acceptance does not only include a process of rationalization or an internalization of a self-educational program, but also a break down of some cognitive schemas and chains. For achieving a progressive step in acceptance, one needs the ability of transparency, which is a significant aspect of personality. Transparency is possible with the deconstruction of mainstream thinking, reorganization of cognitive processing, and replacing local and moral values with macro level questionings and ethical judgements. Being open to take things as they are is also being open and ready to be taken as you are. Regarding transparency, there is a thin red line between the main discourses of Sigmund Freud and Zygmunt Bauman; both thinkers reflect that the unique objective of all lives is death and this is what shapes human life as the main intuition. Most of the times, psycho-analytical approaches confirm that people who have peaceful negotiations and resolutions with the reality of death are more satisfied and happier with the organization of their life and space. The reality of death is based on a golden rule which can be briefly summarized as one day every breath is going to last. It is – to live with the constant awareness of death. Bauman develops a new theory of how human mortality has negotiated with social structures, institutions and culture in his *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*. He specifies two main “life strategies” in respect of reactions to mortality. One is “the modern strategy” that deconstructs mortality by translating the insoluble issue of death into many specific problems of health and disease, which are “soluble in principle”. The second one is the “post-modern strategy”, which is one of deconstructing immortality: life is transformed into a constant rehearsal of “reversible death”, a substitution of “temporary disappearance” for the irrevocable termination of life. In a nut shell, in his words, “death blatantly defies the power of reason: reason’s power is to be a guide to good choice, but death is not a matter of choice”. The only reality that human can’t change or shape is death and mortality, nevertheless humans decisively continue to fight with it through different strategies such as art, science, cosmetic surgery, and computerized accumulations... etc. so it is the actual meaning of life that is hidden in the experience of meeting with death or living with it. This existentialist dilemma is valid in everywhere, as it is in Istanbul or in Munster. That’s why some issues that travel with the works from Istanbul and to Munster get new cultural layers and meanings in this show. Especially in such city (Munster), in which you can find a lot of religious architectures and monuments such as cathedrals at each step, the works get different meanings shifting from one context to another. With its old name Mimigernaford the Reformed church in Munster might provide a rich contextual reference for its audience regarding its history with the stories and the witnesses of the institutionalization and the secularization of “life-and-death”. The first piece from *Last Things* that welcomes the audience is Nevin Aladağ’s *Kissing*. Two small plane models being hang on the air meet above the entrance; the installation is not so high to miss but also impossible to reach. Considering that it is produced before 9/11, it makes it very clear that today it is impossible to exist in such a world without gaining new meanings through things globally happening outside. It is a possibility of an accident that might lead to massive destruction but seems to be so innocently cute. It is a moment about a possibility. The exhibition hall is divided mainly into two spots or two main episodes that might be taken as a loop of ending and starting again. The feeling of fragmenting the perception of time into moments continues inside at your first stop in the gallery. The broken disco ball

conștientă trebuie să-și experimenteze propriile procese interne. Acceptarea nu cuprinde doar un proces de raționalizare sau de interiorizare a programului auto-educational, ci și distrugerea anumitor scheme și lanțuri cognitive. Pentru a progresa în acceptare, ai nevoie de capacitatea de a fi transparent, care e un aspect important al personalității. Transparența e posibilă prin deconstruirea gândirii dominante, reorganizarea proceselor cognitive și înlocuirea valorilor particulare și morale cu interogații și aprecieri etice la nivel macro. A fi deschis să iei lucrurile așa cum sînt înseamnă și a fi deschis și pregătit pentru a fi luat așa cum ești. În privința transparenței, există un fir roșu subțire care separă principalele corpuri discursive ale lui Sigmund Freud și Zygmunt Bauman; ambii gînditori consideră că unicul obiectiv, în viața tuturor, e moartea și că aceasta e cea care configurează viața umană, ca principală intuiție. În cele mai multe cazuri, abordările psihanalitice confirmă că oamenii care negociază și iau hotărîri calme în fața realității morții sînt mai satisfăcuți și mai fericiți cînd își organizează viața și spațiul. Realitatea morții se bazează pe o regulă de aur ce poate fi rezumată astfel: într-o bună zi, fiecare răsuffle va fi cea din urmă. Cu alte cuvinte, să trăiești cu conștiința permanențată a morții. În cartea sa *Mortality, Immortality and Other Life Strategies* [Mortalitate, nemurire și alte strategii de viață], Bauman dezvoltă o nouă teorie despre modul în care mortalitatea umană a negociat cu structurile sociale, cu instituțiile și cultura. El prezintă două principale „strategii de viață” în privința reacțiilor față de mortalitate. Una este „strategia modernă”, care deconstruiește mortalitatea, traducînd chestiunea nerezolvabilă a morții în numeroase probleme particulare legate de sănătate și boală, „rezolvabile în principiu”. Cea de-a doua este „strategia postmodernă”, care deconstruiește nemurirea: viața e transformată într-o perpetuă repetiție a „morții reversibile”, o substituie a încheierii irevocabile a vieții cu „dispariția temporară”. Pe scurt, cu cuvintele sale, „moartea sfidează cu ostentație puterea rațiunii: rațiunea are puterea de a te ghida în luarea de alegeri inspirate, însă moartea n-are de-a face cu alegerea”. Singura realitate pe care oamenii n-o pot modifica sau configura e moartea – și mortalitatea; cu toate astea, oamenii continuă să se lupte hotărît cu ea prin diferite strategii precum arta, știința, chirurgia cosmetică și acumulările asistate de computer... etc., astfel că ceea ce se ascunde în experiența întîlnirii cu moartea sau a traiului cu ea e chiar sensul veritabil al vieții. Această dilemă existențială e validă oriunde, la Istanbul ca și la Münster. De aceea, anumite chestiuni problematice care călătoresc prin intermediul operelor de la Istanbul la Münster se îmbogățesc cu noi niveluri culturale și semnificații în această expoziție. În special în acest oraș (Münster) în care întîlnești în număr mare arhitecturi și monumente religioase, cum ar fi catedralele de la tot pasul, lucrările capătă semnificații diferite prin schimbarea contextului. Purtînd vechiul nume de Mimigernaford, biserica reformată din Münster poate constitui o trimitere contextuală solidă pentru public, avînd în vedere istoria ei și poveștile și martorii instituționalizării și secularizării „vieții-și-morții”. Prima lucrare din *Ultimele lucruri* care întîmpină publicul este cea a lui Nevin Aladağ, *Kissing* [Sărut]. Două mici machete ale unor avioane, ațîrnînd în aer, se întîlnesc deasupra intrării; instalația nu e amplasată prea sus pentru a nu fi observată, însă e imposibil de atins. Avînd în vedere că e creată înainte de 11 septembrie, e foarte clar că astăzi e imposibil să trăiești într-o astfel de lume fără a dobîndi noi semnificații prin intermediul lucrurilor care se întîmplă în afară, la nivel global. E vorba despre posibilitatea producerii unui accident care ar duce la o distrugere serioasă, părănd însă a fi și un lucru drăgălaș și inocent. E un moment care se referă la posibilitate. Sala de expoziție e împărțită, în mare, în două zone sau două episoade principale, care pot fi privite ca o buclă ce se sfîrșește și începe din nou.

from the artist collective ha za vu zu reminds of a morning with a hangover after a long party, or the Velvet Underground’s golden classic *All Tomorrow Parties* penetrating into the white cube with a dystopian statement. Being a poetic monument of wasted-young-generation-party-culture, it develops a silent critic during the time you see it. Its colourful lighting in the space metaphorically refers to the invisible virtual communities who meet and socialize in new forms of virtual space like MySpace, Facebook... via their theatrical profiles. Sharing the same space-time with a broken ball, Inci Eviner’s piercing photographs with carefully designed compositions display panoramic scenes from nowhere. They might belong to an eastern village of Anatolia or another culture from another planet looking like stages of rituals and ceremonies dedicated to life, human development and death. The audience is confronted with some forms of life that is so transparent with their existence. This gives a strong emphatic feeling to the audience. On the left, there is a dark room for the video *Boumont* from Emre Hüner. The character in the video looks like he has just escaped from a Paul Auster book and looking for his past in the abandoned regions of a city. The video might be shot in Istanbul or not, but it is definitely representing an end of world, releasing an apocalyptic feeling through its duration. Showing a panorama that could be from any of the post-industrial societies and their ghettoised back streets, Hüner fictionalizes a character that is possibly real and provides a mediating climate – with its wonderful music – to think about “beautiful losers” rather than being stuck to become a winner-loser. The exhibit continues with two paintings from Leyla Gediz. The paintings creating a bridge between two personas can be considered as portraits. In one of them, there is a beautiful young girl – who committed suicide – looking at us with a sad smile. In another one, a man wearing a black overcoat is seen from behind. The overcoat is as heavy as life, and its depiction creates an emphatic relationship with the man and with the gaze regarding the burden on the man’s shoulders. Since we can’t see the face, we can’t know what he feels. This obscure and ambiguous composition together with the smile of the girl in the other painting creates a short story with various ends for each audience showing the narrative possibilities of the oldest tradition, painting and painterly image. The first part of the show ends here with a strong reference to Freudian concepts of Oedipus and Electra as first murders of life. Regarding the choices and decisions we make in life, Bauman’s discussion of taking death as a constant reality melts into the air in the second part of the show. In the passage area that divides the space into main areas, there is a video installation from Hale Tenger. Tenger’s *Beyrut* displays a frontal image from a big apartment with identical windows with curtains flitting with the rhythm of the wind. After sometime, there happens a violent act like an explosion of a bomb and everything becomes blurry at a night-light. It is like an endless loop in the space working like a cursed clock to show the reality of war. In the second spot, there continues the second episode of the show. The photography installation covers the whole wall as a panorama – maybe an end or a start – from a tale. It might be Caucasus Mountains or not, but the young man who levitates off the ground holding onto two geese challenges the law of gravity with his ambition. Reminding of Nils with his goose, a Nordic cartoon character from the 90’s, the young man is liberating his imagination and his audience from everyday life. There is another installation from Nevin Aladağ, a basketball on the floor being chained to the wall contradicts with the feeling of Borlakov’s imaginary character and his epic journey. It brings the story down to earth but also makes it sad. The most controversial piece in the show is from a video artist, Ömer Ali Kazma with three-screen video installation. In each screen, there is an act of a profession, an act of doing something professionally. Linking today to Marx’s *Das Kapital* Kazma developed a sharp video language about alienation, labour and work as creating another



Ömer Ali Kazma
Obstructions



ha za vu zu
Let your bullet be your bad smell, discoball, mirror, red & yellow spots, 2008, photo: Roman Mensing



Inci Eviner
nowhere-body-here 1, framed print, 2000
Nevin Aladağ
California Sunshine, installation, 2000,
photo: Roman Mensing

Sentimentul de fragmentare a percepției asupra timpului în momente distincte continuă înăuntru, la prima oprire din galerie. Globul de discotecă spart al colectivului de artiști ha za vu zu amintește de o dimineată de mahmureală, de după o petrecere îndelungată, sau de piesa clasică a celor de la Velvet Underground, *All Tomorrow Parties* [Toate petrecerile de a doua zi], care penetrează cubul alb printr-un enunț distopic. Fiind un monument poetic dedicat culturii-de-chef-a-tinerei-generații-pierdute, acesta dezvoltă o critică tăcută în timp ce e privit. Lumina colorată pe care o emană în spațiu se referă, într-o manieră metaforică, la comunitățile virtuale invizibile care se întâlnesc și socializează în noi forme de spațiu virtual, precum MySpace, Facebook. . . prin intermediul profilurilor lor teatrale. Împărțind același spațiu cu un glob spart, pătrunzătoarele fotografii ale lui Inci Eviner, cu compoziții atent studiate, înfățișează scene panoramice de nicăieri. Ar putea aparține unui sat din estul Anato- liei sau unei alte culturi de pe o altă planetă, arătând ca niște scene pentru practicarea de ritualuri și ceremonii dedicate vieții, dezvoltării umane și morții. Publicul e pus în fața unor forme de viață, care sînt atât de deschise cu existența lor. Asta îi oferă publi- cului un puternic sentiment de empatie.

În stînga, există o încăpere întunecată destinată lucrării video *Boumont* a lui Emre Hüner. Personajul din video arată de parcă tocmai ar fi evadat dintr-un roman de-al lui Paul Auster și s-ar afla în căutarea trecutului său în zonele abandonate ale orașului. Videoul se poate să fi fost filmat sau nu la Istanbul, dar cu siguranță repre- zintă un sfîrșit al lumii, emanînd un sentiment apocaliptic pe toată durata lui. Arătînd

o panoramă care ar putea fi a oricăreia dintre societățile postindustriale, cu străzile lor lăturalnice ghețozate, Hüner creează un personaj care e posibil să fie real și fur- nizează un climat de mediere – realizat cu ajutorul minunatei muzici – destinat mai degrabă reflecției asupra „frumoșilor ratați” decît prizonierilor binomului învingător- ratat. Expoziția continuă cu două picturi ale Leylei Gediz. Picturile care formează o legătură între două *persona* pot fi considerate portrete. Într-una dintre acestea, avem o tînră frumoasă – care s-a sinucis – privindu-ne cu un zîmbet trist. În cealaltă, un bărbat purtînd un palton negru e privit din spate. Paltonul e greu ca viața, iar des- crierea sa sugerează o legătură insistentă cu bărbatul și cu privirea îndreptată asupra poverii de pe umerii bărbatului. Neputîndu-i vedea chipul, nu putem ști ce gîndește. Această compoziție obscură și ambiguă, împreună cu zîmbetul fetei din cealaltă pictură, dă naștere unei scurte povești cu finaluri diferite pentru fiecare specta- tor, dovedind posibilitățile narative ale celei mai vechi tradiții, pictura și imaginea pictu- rală. Prima parte a expoziției se încheie aici printr-o trimitere clară la conceptele freudiene de Oedip și Electra, cei dinții ucigași ai vieții.

Abordînd alegerile și hotărîrile pe care le luăm în viață, discuția lui Bauman despre considerarea morții drept realitate constantă se evaporă în cea de-a doua parte a expoziției. În zona de trecere care desparte spațiul în două perimetre principale, există o instalație video a lui Hale Tenger. Lucrarea lui Tenger *Beirut* prezintă o imagi- ne frontală dintr-un apartament spațios cu ferestre identice, cu perdele fluturînd în vînt. După ceva vreme, se petrece un act violent, ca o explozie, și totul se înceto- șează, rămînînd sub lumina unui felinar. Seamănă cu o buclă nesfîrșită a spațiului, funcționînd ca un ceas blestemat care arată realitatea războiului. În al doilea spațiu se consumă episodul secund al expoziției. Instalația fotografică acoperă întregul perete ca o panoramă – poate un sfîrșit sau un început – dintr-un basm. Ar putea fi munții Caucaz sau nu, însă tînrul care levitează, susținut de două gîște, sfidează legile grava- ției cu ambiția sa. Amintind de Nils și de gîsca sa, un personaj de desene animate din anii '90, tînrul își eliberează imaginația și publicul de viața cotidiană. Există și o altă instalație a lui Nevin Aladağ, o minge de baschet zăcînd pe podea și înlănțuită de perete, care contrastează cu senzația dată de personajul imaginar al lui Borlakov și de călătoria epică a acestuia. Aceasta aduce povestea cu picioarele pe pămînt, dîndu-i însă un caracter trist.

Cea mai controversată lucrare a expoziției este cea a artistului video Ömer Ali Kazma, o instalație video care folosește trei ecrane. Fiecare ecran dezvăluie cîte un act legat de o profesie, un act de desfășurare a unei activități profesionale. Legînd ziua de azi de *Capitalul* lui Marx, Kazma și-a dezvoltat un limbaj video incisiv despre alie- nare, lucru și muncă, acestea creînd un alt nivel de realitate și un spațiu specializat de locuire. Videourile se referă la poziția profesională, la practica profesională sau dintr-un spațiu care e definit de o profesie, precum neurologul care face o oper- ație pe creier, ceasornicarul și mica sa prăvălie/marea sa lume și un abator cu ani- male moarte. În cel de-al doilea episod, experiența devine, pentru public, mai reflexivă, întrucît imaginile din diferite surse, cuprinzînd stări emoționale bipolare, antrenează propriile noastre existențe și experiențe. . .

Ultimele lucruri creează un prilej pentru reflecția asupra vieții și pentru medierea între diferite forme de existență, îi permite publicului să experimenteze starea de trans- parență și înfățișează posibilitatea ca diferite imaginații să existe laolaltă. Expoziția marchează publicul și-l face mai transparent atunci cînd nimic nu ne mai poate surprin- de, satisface sau bucura, întrucît *Ultimele lucruri* e o expoziție greu de digerat.

P.S. Dedicat amintirii unui mare artist și gînditor, Hüseyin Bahri Alptekin.

layer of reality and a space of specialized habitat. Videos are all about a professional position, a professional practice, or from a space which is defined by a profession such as neurologist making a brain surgery, a clock-maker and his little shop/big world, and a slaughter house with dead animals. In the second episode, the expe- rience as an audience becomes more reflexive since the images from different sources including bipolarized emotional states challenge through our own existence and experiences... *Last Things* creates an opportunity of thinking on life and mediating between diverse forms of existence, provides an insight for its audi- ence to experience the state of transparency and displays a possibili- ty of different imaginations that could exist together. It touches its audience and makes them more transparent when nothing can sur- prise or satisfy us, even make happy, since *Last Things* is something difficult to consume.

P.S. Dedicated to the memory of a great artist and thinker, Hüseyin Bahri Alptekin.

André Cadere – *L'incompatibilité*

Simone Neuenschwander

André Cadere: *Peinture sans fin* [Pictură fără sfârșit], Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 27 octombrie 2007 – 30 ianuarie 2008

Întrebarea despre cine a fost André Cadere se pune inevitabil atunci când cineva dorește să vorbească despre lucrările sale. În scurtul interval temporal de abia opt ani, artistul român, care s-a născut în 1934 la Varșovia și s-a mutat la Paris în 1967, a arătat lucrările sale „barres de bois rond”: bare rotunde din lemn, pe care le purta cu sine, la vernisaje de expoziții, vizite în muzee sau pe stradă. Artistului îi aparține astfel o lucrare de artă care nu solicită configurarea expresă a unui spațiu instituțional și care își declara în schimb propria sa independență. Acestea erau vremurile anilor '70, când artiști conceptuali precum Michael Asher, Robert Barry sau Vito Acconci creau forme artistice care trebuiau să expună structurile de putere ale sistemului artei. Acesta a fost momentul în care André Cadere a dezvoltat proiectul său radical, a cărui prezentare performativă s-a încheiat odată cu moartea artistului, în 1978. De aceea, se pune cu atât mai urgent, astăzi, întrebarea despre cum se lasă lucrările sale mediate, lucru care poate deveni subiectul unei idealizări părintoare, sau despre cum poate fi făcută dreptate semnificației lor. Necesitatea, pe care o văd curatorii și galeriștii, de a reintegra, retrospectiv și postum, în discursul artistic actual, o operă căreia i s-a acordat puțină atenție în trecut, pentru a o prezenta către un public mai larg – și de a o valida din ce în ce mai intens pe piața economică a sistemului artei – este o acțiune pertinentă, care s-a manifestat în mod similar în legătură cu lucrările anumitor artiști și artiste din anii '70, precum Bas Jan Ader, Lee Lozano sau Blinky Palermo. Dacă lucrările acestora din urmă sînt într-o oarecare măsură recuperate într-un sistem față de care ele s-au situat critic, în privința lucrărilor lui Cadere o asemenea recuperare pare să fie o sarcină dificilă. Receptarea lucrărilor sale ne face astăzi romantici sau ipocriți: un aspect important al producției lui Cadere rămîne cu el, legat de persoana sa, iar noi nu mai putem lua parte în mod actual la acțiunile sale cu barele de lemn. În ciuda atracției puternice a lucrărilor lui Cadere de la începutul anilor '90 și ulterior, din retrospectiva *Peinture sans fin* de la Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, un aspect important al lucrărilor sale rămîne imun la medierea instituțională. O expunere postumă a lucrărilor sale va oferi mereu gustul amar al absenței artistului Cadere. Atitudinea sa față de sistemul artei ar putea fi un model de urmat pentru artiști de astăzi, așa cum sînt, de exemplu, Francis Alÿs, Thomas Hirschhorn sau, recent, Mario García Torres, și ei abordînd, de asemenea, probleme ale artei versus instituțiile acesteia. Acesta este, totodată, un motiv pentru care lucrările sale încă mai fascinează și, în determinarea lor, au încă un caracter pronunțat pentru artiștii tineri. Cu toate acestea, practica artistică a lui Cadere nu se mai lasă repetată, pentru că sistemul artei de atunci încoace a suferit numeroase intervenții și, în același timp, a sprijinit și promovat la rîndul său noi concepte de prezentare, care au lărgit granițele instituționale.

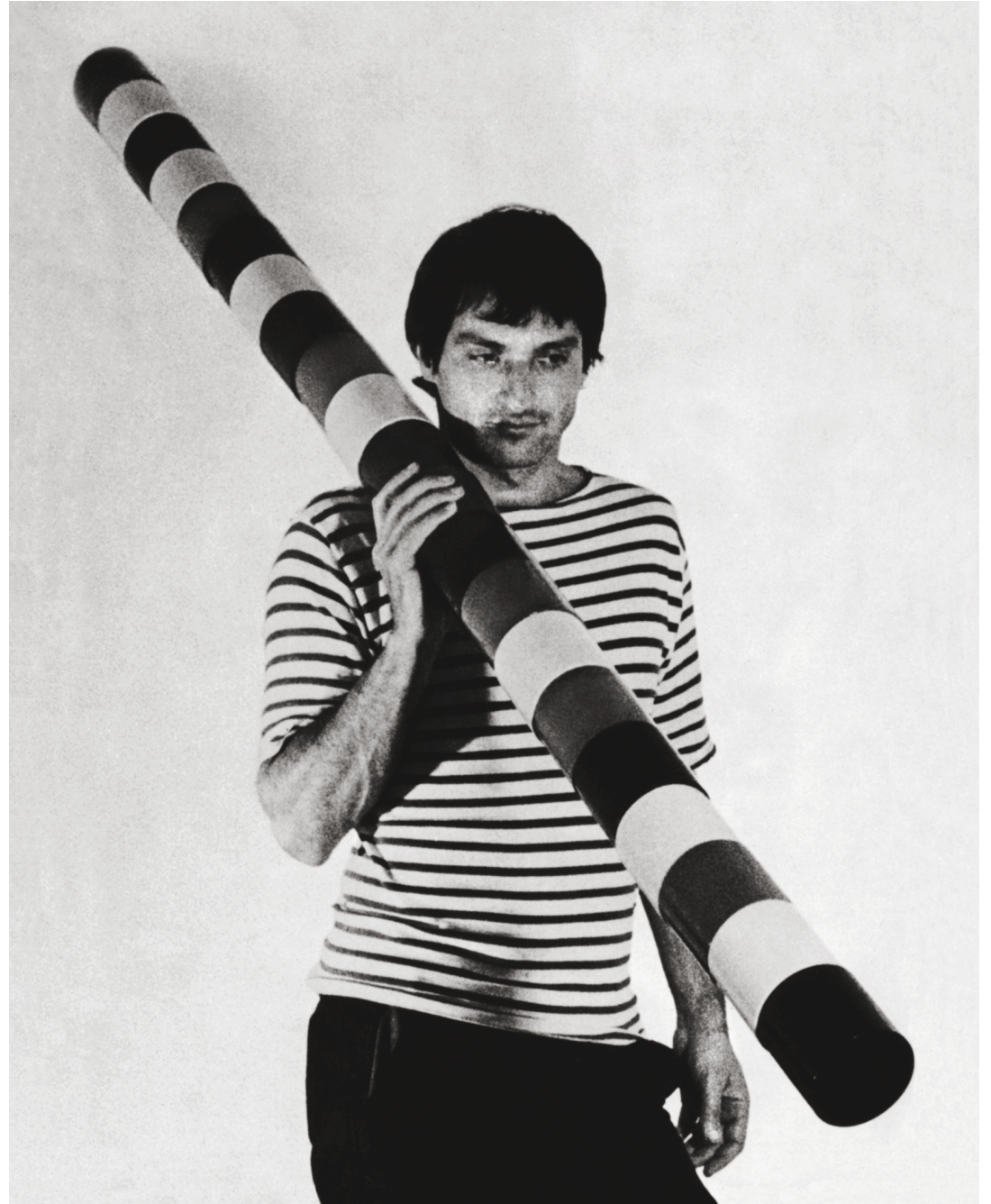
SIMONE NEUENSCHWANDER este istoric de artă și critic independent și activează la Basel, în Elveția. Din aprilie 2004, a lucrat la Kunsthalle Basel, în prezent avînd funcția de curator. A curatoriât expoziția de grup POOR THING, în iunie 2007 (cu Karla Black, Robert Breer, Martin Heldstab, Knut Henrik Henriksen, Dagmar Heppner, Karin Hueber, Ian Kiaer, Kilian Rûthemann), la Kunsthalle Basel.

ANDRÉ CADERE – *L'INCOMPATIBILITÉ*
Simone Neuenschwander

André Cadere: *Peinture sans fin* [Painting without end], Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 27 October 2007 – 30 January 2008

The question of who André Cadere was is inevitable when someone wants to talk about his works. During a short period of only eight years, the Romanian artist who was born in 1934 in Warsaw and moved to Paris in 1967, showed his “barres de bois rond”: round wooden bars which he used to carry with him at exhibition openings, when visiting museums or in the street. His artwork didn’t require one specific configuration of an institutional space, it stated its own independence instead. In the 1970s, conceptual artists such as Michael Asher, Robert Barry or Vito Acconci created artistic statements meant to expose the power structures within the art system. At that time André Cadere developed his radical project, whose performative presentation ended with the artist’s death in 1978. The question how his works – which can become subject to one-sided idealisation – are to be mediated or how justice may be done to their significance, is urgent today. The necessity, seen by curators and dealers, to re-integrate in today’s artistic discourse retrospectively and posthumously a work which has been paid little attention in the past, in order to make it present for a larger public – and to validate it gradually in the art market – is a pertinent issue, which manifested itself similarly with regard to the works of several artists in the 1970s, such as Bas Jan Ader, Lee Lozano or Blinky Palermo. The latter ones are to some extent recuperated into a system which they themselves have been critically challenging. As far as Cadere’s works are concerned, such recuperation seems to be a tricky task. Grasping his works today makes us romantics or hypocrites: an important aspect of Cadere’s production stays with him, with his person, and we cannot actually take part in his actions with the round bar of wood anymore. Despite the powerful appeal of Cadere’s works in the early 1990s and lately, in the retrospective exhibition *Peinture sans fin* at Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, an important aspect of his works remains immune to the institutional mediation. A posthumous presentation of his works will always leave the aftertaste of Cadere’s absence as an artist. His attitude towards the art system could be a role model for the artists of today such as, for example, Francis Alÿs, Thomas Hirschhorn or recently Mario García Torres, as they also approach the issue of art versus its very institutions. Nevertheless, Cadere’s artistic practice doesn’t let itself be repeated anymore, because since then the art system has endured multiple interventions and, at the same time, has itself supported and promoted new presentation concepts which expanded its institutional frontiers.

SIMONE NEUENSCHWANDER is an art historian and independent critic based in Basel, Switzerland. Since April 2004 she has been working at Kunsthalle Basel, currently as a curator. She curated the group show POOR THING in June 2007 (with Karla Black, Robert Breer, Martin Heldstab, Knut Henrik Henriksen, Dagmar Heppner, Karin Hueber, Ian Kiaer, Kilian Rûthemann) at Kunsthalle Basel.



André Cadere, 1974, photo: Bernard Borgeaud

pro and against art’s economic system marks out the way he worked. He was aware that he would only be able to exercise his critique when he is a part in the system and he is seen as such by it.

Guerrilla/Promenades

Since 1971, the artist carried the bars with him on many occasions, wandering about the Parisian quarter of galleries Saint-Germain-des-Prés or, during his travels to New York or Brussels, temporarily placing them next to other works at exhibition openings. In 1972, at the opening of Barnett Newman’s *Retrospective* exhibition, Cadere was thrown out by the director of Grand Palais when he appeared carrying a large wooden bar. Cadere was manipulating the exhibition openings so that they served his own aims and provocatively placed his works on the same level with those of the artists officially exhibiting. He understood in an un-idealistic manner the surplus value of personal notoriety in the art system, closely bound with the economic value of the artwork itself. The rise of art-stars and the later stardom-principle of the art world began on the turn of the 1960s and 1970s with strategies consciously applied by Andy Warhol, Gilbert & George, a.o. Cadere understood himself as an artist and not as a work of art, unlike Gilbert & George did when they appeared, between 1969 and 1971, as *Living Sculptures*, but he purposely used the connection between his person and his work. In order to express his critique of the power mechanisms in the art world, he had to infiltrate the system in its most vulnerable point – where art people meet in ritualised gatherings, happenings and openings.

Cadere aimed to present his works by using guerrilla tactics, in actions occurring sometimes spontaneously and sometimes as announced appearances. It was a struggle he fought in order to redirect public attention to his work. Accordingly, it not only placed the actual bar in focus, but especially his self-aware person, which entered the power games of inclusion and exclusion maintained by galleries and museums. His entrance into international art scene took place in 1972, with the invitation by Harald Szeemann to the Documenta 5 in Kassel. Szeemann suggested that the artist should take a walk with his bar from Paris to Kassel. Cadere, however, did not walk, but took the train. Szeemann withdrew his invitation – Cadere, nevertheless continued his promenades in Kassel and showed, by means of his gesture, that he was the only one to decide on how his works should be presented. His changing from an insistent and annoying troublemaker into a popular artist-rebel, invited by the established institutions, could happen quickly. Cadere avoided this take-over by taking walks in the street, next to his exhibitions – this practice was of great importance for him. Therefore, in 1975, in parallel to his London ICA exhibition, he organized a second exhibition in certain pubs previously chosen, where he could be seen at certain times. His promenades or his appearances were also announced on the invitation cards for his institutional exhibitions, where the place and the time were mentioned.

Surprisingly, few things got through to us about the meetings of Cadere with the audience, about the actual dialogues and interactions took place. They were preserved as photographic documentation which was partially edited by Cadere.⁴ In the film documenting his promenades on the streets of Paris, people turn their heads toward him in surprise and sometimes Cadere stops and talks to them. He didn’t generate direct reactions with the bar, but intervened into the normal course of public life. His bar, carried by the artist, was an inventive act, that of instigating to new evaluations of art’s role in the public space and in its institutional spaces. This was similarly expressed by sociologist, writer and urban theorist Lucius Burckhardt, who, around 1976, has developed in Kassel the science of “promenadology”, the walks being a form “which, along with perception, also reveals the determinant character of our perceptive forms, thus also making possible new and unusual evaluations of well-known situations”.⁵

funcționeze în situații expoziționale și fără controlul său: „Dacă este vorba despre o expoziție într-o galerie, eu fac o instalație clasică. Doar pentru a arăta că lucrările mele pot fi expuse într-o modalitate clasică. Cred că nu ar fi bine să se mascheze din interior vreun aspect al lucrărilor mele, fie chiar și un posibil aspect negativ. Nu trebuie să ascund niciuna din posibilitățile deținute de lucrările mele”.³ Gîndirea sa pro și contra sistemului economic al artei marchează modul de lucru al lui Cadere. Era conștient că va putea să exercite critica numai atunci cînd va fi o parte a sistemului și va fi privit ca atare de acesta.

Guerilla/promenade

Din 1971, artistul a purtat cu sine barele în orice împrejurare, făcînd tururi în cartierul parizian al galeriilor Saint-Germain-des-Prés sau plasîndu-le temporar, în timpul călătoriilor sale la New York sau Bruxelles, la vernisaje, lîngă alte lucrări. În 1972, la deschiderea expoziției lui Barnett Newman, *Retrospectivă*, Cadere a fost dat afară de către directorul lui Grand Palais, atunci cînd a apărut cu o imensă bară de lemn. Cadere manipula vernisajele pentru propriile sale scopuri și se poziționa cu lucrările sale, provocator, pe aceeași treaptă cu artiștii care expuneau oficial. El a înțeles neidealist surplusul de valoare al notorietății personale în sistemul artei. Nașterea starurilor artistice și mai tîrziu sistemul celebrității în lumea artei au început la răspîntia anilor 1960 și 1970 cu strategii aplicate conștient de artiști precum Andy Warhol, Gilbert & George și alții. Cadere se înțelegea pe sine ca artist, și nu ca lucrare de artă, asemeni lui Gilbert & George, care între 1969 și 1971 apăreau ca *Living Sculptures* [Sculpturi însuflețite], dar folosea în mod conștient legătura dintre persoana și lucrarea sa. Pentru a-și exprima critica la adresa mecanismelor de putere ale lumii artei, trebuia să se infiltreze în sistem, în punctul cel mai vulnerabil al acestuia – în acele împrejurări ritualizate în care oamenii din lumea artei se întîlnesc, precum happeningurile sau vernisajele.

Cadere urmărea prezentarea lucrărilor sale prin tactici de gherilă, în acțiuni care erau uneori imprevizibile, iar alteori apariții anunțate. Era o luptă, pe care o purta pentru a atrage atenția publică asupra lucrărilor sale. În consecință, el nu așeza doar bara în centrul atenției, ci mai ales persoana sa, care, conștientă de sine, se introducea în jocurile de putere activate de galerii și muzee, ale mecanismelor de include-re și excludere. Intrarea sa pe scena de artă internațională s-a produs în 1972, odată cu invitația lui Harald Szeemann la Documenta 5 din Kassel. Szeemann i-a propus să meargă pe jos cu bara de la Paris la Kassel. Cadere însă nu a venit pe jos, ci a luat trenul. Din acest motiv, Szeemann i-a retras invitația – Cadere totuși și-a continuat promenadele în Kassel și a demonstrat, cu acest gest, că el era singurul care putea decide asupra modului de prezentare al lucrărilor sale. Schimbarea dintr-un agitator insistent și sîcîtor într-un artist-rebel popular, invitat de către instituțiile așezate, se putea produce repede. Cadere a evitat survenirea acestei receptări, prin aceea că făcea promenade pe stradă lîngă expozițiile sale, acte care pentru el aveau aceeași semnificație. Astfel, artistul a organizat în 1975, în paralel cu expoziția sa de la ICA Londra, o a doua expoziție în anumite puburi alese în prealabil, acolo unde el putea fi întîlnit în anumite împrejurări. Promenadele sau aparițiile sale erau, de asemenea, anunțate pe invitațiile la expozițiile sale instituționale, care menționau locul și ora. În mod surprinzător, ni s-au transmis puține lucruri despre întîlnirile dintre Cadere și public, despre dialogurile și interacțiunile care aveau de fapt loc. Ele au fost păstrate sub forma documentațiilor fotografice, pe care, în parte, Cadere însuși le-a redactat.⁴ În documentările filmate ale promenadelor sale pe străzile Parisului, oamenii își întorc privirile uimite către el, iar cîteodată Cadere se oprește pentru a purta un dialog. El nu a provocat cu bara sa reacții directe, ci a intervenit asupra cursului obișnuit al vieții publice. Bara, purtată de către artist, era

Bars

In 1974, Cadere produced four identical photographs in which he may be seen from behind, wearing a striped T-shirt, with one of his bars resting on his shoulder. All four photos were inscribed with fragments of sentences which, put together, resulted in the following text: “A barre de bois rond is an assembly of painted segments whose length equals the diameter / and which succeed according to a fallible method. As exhibited where it is seen, / this work contradicts the texts and the photographs printed here. Depending on this book’s constraints, / the texts and the photographs relate in but one way to the things they describe: Incompatibility. Cadere. 1974.”¹ This statement identifies all the elements of Cadere’s artistic method: according to a repeatable principle, each bar has four variables – colour, type of permutation, size and error – which differentiate one from another. The diameter of the wooden segment equals its length and, in each case, the colour of one segment is represented by a number. The segments are set together in order resulting from a permutation which includes random shifts – and an error results from the inversion of two segments in the sequence. The error was used by Cadere in order to show the interference of the subject in the self-imposed mathematical rule, thus failing to conform to the rational principles of Minimal Art. The subjective touch can also be seen in the manufactured character of the bar: the wooden modules were cut by hand and painted. Each bar had the same value in each case and, when needed, they could have been re-produced anytime by the artist.

It is especially this aspect of labour which reappears in Cadere’s own staging in the photographs – he carries the object out into the world like a manufactured trophy. Due to this fact, the formal and aesthetic composition of the images becomes interesting: the stripes on the T-shirt or long sleeve shirt Cadere is wearing have no correspondent in the bar’s sequence of colours. His posture, his black hair and the stripes on his shirt become a strongly contrasting background for the wooden bar which, as a result, acquires in itself something corporal. Why was Cadere often wearing these special clothes? With its stripes, the shirt reminds of the sailors’ suit, of uniforms of the proletariat, but also of the madmen’s or the convicts’ clothing, thus amplifying the symbolical content of the bar. With these images, Cadere shows the close connection between himself and his own work; they present the artist about to accomplish a mission. In 1976, the artist formulated his political position in an interview taken by Lynda Morris: “I am an émigré. Not from beautiful Switzerland, a rich country, but from a completely underdeveloped and dirty East European country. To the entire occidental world, a communist is dirty. And I am not a real communist; I am a traitor because I left my communist world. . . . It means that from my position there is nothing to lose.”² The significance of the shirt’s pattern and cut seems to match this saying: Cadere was staging his social status as a “worker” and referred to his status as an outsider on the art scene of his time. The bar had a didactic function for Cadere, as it was meant to carry his reflections on “Space and Politics” from one place to another, in order to express them each time at the scene. Along with the presentation of the bar, carried by the artist himself, he referred to the power potential of the galleries and museums, as well as to the complot of art, economy and politics. The bar has a symbolic content, given the fact that it assimilates a multitude of cultural references and, because of that, is especially fit to communicate with people, as an artefact which can be read, at the same time, as a sign of nomadism or as a prop in a warlike action. The bar gave Cadere, its carrier, the strength to express his idea of independence and self-determination through an “act of speech”, from within art’s context. However, it was important for Cadere that his bars also function in exhibition-like circumstances without his control: “If it is a show with a gallery I make a classic installation. This is to show that my work can be shown in a classic way. I think it would be bad to hide even a negative possibility in my work. I must not hide any possibilities of the work.”³ His thinking

Bare

În 1974, Cadere a produs patru fotografii identice, în care el poate fi văzut de la spate într-un tricou în dungii, purtînd pe umăr una din barele sale. Toate cele patru fotografii erau inscripționate cu fragmente de propoziții, din a căror alăturare rezulta următorul text: „O bară rotundă din lemn este un asamblaj de segmente pictate a căror lungime egalează diametrul / și se succedă după o metodă ce comportă erori. Expusă acolo unde este văzută, / această lucrare este contrară textelor și fotografiilor aici imprimate. Depinzînd de constrîngerile acestei cărți, / textele și fotografiile au un singur raport cu lucrurile pe care le descriu: Incompatibilitatea. Cadere. 1974”.¹

Această declarație surprinde toate elementele metodei artistice a lui Cadere: conform unui principiu repetabil, fiecare din bare posedă patru variabile – culoare, tip de permutație, mărime și eroare –, variabile care le diferențiază unele de altele. Diametrul segmentului din lemn este egal cu lungimea sa, iar culoarea unui singur segment este reprezentată de un număr. Segmentele sînt alăturate printr-o ordine dată de permutarea rezultată din schimbări succesive și întîmplătoare, iar inversarea a două segmente din înșiruire produce o eroare. Prin eroare, Cadere demonstra interferența subiectului în regula matematică autoimpusă, neurmînd, astfel, principiile raționale al artei minimaliste. Intervenția subiectivă poate fi văzută, de asemenea, și în producția manufacturieră a barei: modulele din lemn erau tăiate de mînă și vopsite cu culoare. Barele aveau în fiecare caz în parte aceeași valoare și puteau fi, după nevoie, întotdeauna re-produse de artist.

Mai ales acest aspect al *muncii* se reia în propria punere în scenă a lui Cadere din fotografii – el poartă cu sine prin lume obiectul asemeni unui trofeu manufacturat. Prin aceasta, compoziția formală și estetică a imaginilor devine interesantă: liniile tricoului pe care Cadere îl poartă nu au un corespondent în secvența de culori a barei. Postura sa, părul negru și liniile negre ale tricoului devin un fundal puternic contrastant al barei de lemn, care, în consecință, ea însăși achiziționează ceva corporal. De ce purta mereu Cadere tocmai acest tricou? Cu dungile sale, tricoul amintește de costumele marinarilor, de uniformele proletariatului, dar și de îmbrăcămintea nebunilor sau deținuților, și amplifică prin aceasta conținutul simbolic al barei. Cu aceste imagini, Cadere demonstrează legătura strînsă dintre sine și propria-i lucrare; aceasta îl arată pe artist pe drumul către îndeplinirea unei misiuni. În 1976, artistul a formulat, într-un interviu cu Lynda Morris, propria-i poziție politică: „Sînt un emigrant. Nu din frumoasa Elveție, un ținut bogat, ci dintr-un ținut întru totul subdezvoltat și sordid din Europa de Est. În toată lumea occidentală, un comunist este privit ca un ins sordid. Și niciodată nu am fost un comunist adevărat, ci un trădător, unul care și-a părăsit lumea comunistă. [...] Cu alte cuvinte, în situația în care sînt nu am nimic de pierdut”.² Semnificația tricoului pentru artist pare a coincide cu această spusă: Cadere punea în scenă condiția sa socială de „muncitor” și se referea la poziția sa de outsider din scena artistică a timpului. Bara avea pentru Cadere o funcție didactică, pentru a purta dintr-un loc în altul reflecțiile sale despre „Spațiu și Politică”, spre a le putea formula de fiecare dată la fața locului. Odată cu prezentarea barei, al cărei purtător era însuși artistul, el făcea referire la potențialul de putere al galeriilor și muzeelor, precum și la concubinajul artei cu economia și politica. Bara posedă un conținut simbolic, dat fiind că asimilează o multitudine de referințe culturale și, din această cauză, este în mod special potrivită pentru a intra în comunicare cu oamenii, ca un artefact care poate fi lecturat în același timp drept un semn al nomadismului sau ca un instrument într-o acțiune războinică. Bara i-a dat puterea purtătorului său, Cadere, puterea de a exprima, printr-un „act de vorbire”, propria-i idee a independenței și a autodeterminării, din interiorul con-textului artei. Cu toate acestea, pentru Cadere era important ca barele sale să



Reconstruction of an exhibition at the MTL Gallery, Brussels, March/April 1977 and at the Françoise Lambert Gallery, Milan, June 1977, photo: Wolfgang Günzel, Frankfurt a. M.



Reconstruction of an exhibition at the Folker Skulima Gallery, Berlin, April 1975 (Barres de bois rond (A 18 – A 25), 1975, painted wood, 8 parts, each 3.5 x 42 cm, private collection) and reconstruction of an exhibition at the MTL Gallery, Brussels, April 1975, photo: Wolfgang Günzel, Frankfurt a. M.

un act creativ, acela de a interfera în percepția obișnuită a străzii și, prin aceasta, de a instiga la noi evaluări despre rolul artei în spațiul public și în locurile sale instituționale de expunere. În mod similar a formulat sociologul, scriitorul și teoreticianul urban Lucius Burckhardt, care în jurul anului 1976 a dezvoltat la Kassel știința „promenadologiei”, că promenadele sînt o formă „care, împreună cu percepția, relevă, de asemenea, caracterul determinant al formelor noastre de percepție, astfel încît să devină posibile și evaluări noi și neobișnuite ale situațiilor bine știute“.⁵

sans fin

Cadere își cataloga barele drept *peinture sans fin*. Asemeni lui Niele Toroni, care din 1966 lucrează după aceeași metodă de aplicare a pensulei nr. 50 în intervale egale de 15 cm asupra unor diferite suporturi și suprafețe, a dezvoltat și o metodă de lucru unică, ce extinde granițele mediului picturii. Aranjamentul de culori al barelor lui Cadere nu oferă o orientare în privința locului de unde acestea ar începe sau în care s-ar termina. Barele se orientau, ca purtătoare de imagine sculpturale, împotriva oricărui fel de ierarhie cu privire la secvențele lor de culoare, la forma și prezentarea în fiecare loc. Cu această spațializare a picturii și cu deviza că ar fi vorba despre „pictură fără sfîrșit” – Cadere se juca cu semnificația și valoarea picturii conceptuale în discursul artistic de atunci. În expozițiile sale din galerii și muzee, artistul își plasa barele uneori sprijinite de perete, în colțuri sau în serii ritmice pe podea. Ele sondau nișele și limitele spațiului, specificînd coordonatele, subliniind structura arhitectonică, dar și ignorînd-o în același timp. Barele lui Cadere păreau a fi instrumente de măsură, care cercetau seismografic potențialul de putere al spațiilor particulare de expunere.

În recenta retrospectivă de la Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, barele au fost cu acuratețe expuse după modurile instituționale de prezentare ale lui Cadere: expoziția amintea de o expoziție de artă minimalistă, arhitectura devenind un cadru atmosferic pentru bare, care și-au revelat materialitatea și intensitatea culorii în spațiul alb. În mod consecvent au fost prezentate multe din cele mai importante materiale documentare ale modurilor de lucru performative ale lui Cadere, care contrastau cu prezentarea barelor în spațiu. Fotografiiile, invitațiile și filmele oferă o forță de atracție incomparabil mai puternică decît barele reale însele. Aura obiectelor pare a se intensifica mai ales prin intermediul acestor documente: ele dau cel mai important context și, retrospectiv, sînt capabile să reprezinte semnificația barelor ca instrumente estetice puternice și enigmatice. Imaginile performance-urilor și promenadelor lui Cadere sînt valoroase fiindcă expunerea instituțională poate oferi numai o „posibilitate negativă”, deși folosesc obiectul în forma sa intactă, creată de Cadere – o bară situată deasupra, plasată pe o friză sau într-un mod discret sprijinită de perete, revelînd umorul inerent obiectelor. Totuși, expoziția arată cu claritate că astăzi, opera lui Cadere, în prezentarea ei postumă, este divizată în două părți – în punerea în scenă minimală a barelor în spațiul expozițional și în materialul documentar al acțiunilor sale.

Artistul, mort de cancer în 1978, la Paris, a părut a fi conștient de problemele receptărilor postume a operei sale. În una din ultimele sale scrisori către Yvon Lambert, el scria: „Oricine poate arăta o piesă astfel produsă de mine purtînd-o, dar, în mod evident, numai dacă o deține. Simt că structura lucrării mele este destul de solidă pentru a rezista oricărei situații. Prin aceasta vreau să spun că dacă, de exemplu, cineva dorește să înghită o bară rotundă din lemn în public sau chiar să o prezinte la vreo expoziție jalnică, asta este problema lui. El se va arăta pe sine așa cum este, în toată prostia sau, dimpotrivă, în toată inteligența sa. Găsesc că lucrările mele pun o problemă nodală pentru oricine deține o astfel de piesă, căci, de vreme ce orice este posibil, ce poate face el cu ea?”⁶ Opera sa dezvoltă o prăpastie în chiar acest

sans fin

Cadere categorized his bars as *peinture sans fin*. Just like Niele Toroni, who, starting from 1966, works applying the same method of using the no. 50 brush marks at equal intervals of 30 cm on various supports and surfaces, he also developed a unique working method, which expands the borders of the medium of painting. The colour arrangement of Cadere’s bars doesn’t give away any direction about where they start or end. The bars, as sculptural image carriers, directed themselves against any kind of hierarchy, with respect to their colour sequences, their form and their site-specific presentation. By spatializing the idea of painting and stating that his was “painting without end”, Cadere played with the significance and the value of conceptual painting in the artistic discourse of the time. In his gallery and museum exhibitions, the artist placed his bars sometimes against the wall, to corners or in rhythmic series on the floor. They explored the nooks and the limits of the space, marking the coordinates, emphasizing the architectural structure, at the same time ignoring it. Cadere’s bars seemed to be measurement tools for a seismographic inquiry into the power potential of particular exhibition spaces.

In the recent retrospective exhibition at Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, the bars have been accurately exhibited according to Cadere’s institutional presentation modes: the show reminded of a Minimal Art exhibition, with the architecture becoming an atmospheric frame for the bars, which have revealed their materiality and intensity of colour within the white space. Much of the most important documentary material on Cadere’s performative working method have been consequently presented, which contrasted to the presentation of the bars. The photographs, invitation cards and films provide incomparably stronger impression of the work than the real bars themselves. The aura of the objects seems to intensify especially through these documents: they provide the most important context and, retrospectively, they are capable of representing the significance of the bars as powerful and enigmatic aesthetical instruments. The images presenting Cadere’s performances and promenades are valued because, in fact, the institutional exhibitions can only provide a “negative possibility”, although they use the object in its intact form, created by Cadere – a bar placed high above, on a frieze or discretely against a wall, revealing the inherent humour of the object. However, the exhibition clearly shows that today, Cadere’s work as a posthumous presentation is divided in two – the minimal staging of the bars in the exhibition space and the documentary material about his actions.

The artist, who died of cancer in Paris in 1978 seemed to have been aware of the questions that were to be raised by his work’s reception after his death. In one of the last letters addressed to Yvon Lambert, he wrote: “Anybody can show a piece of mine by carrying it, but obviously only if he possesses it. I feel that the structure of my work is solid enough to endure any situation. By this, I mean that if, for instance, someone wishes to swallow a round bar of wood in public, or even display it at some wretched exhibition, that’s his business. He’ll be showing himself as he is, in all his stupidity, or, on the contrary, all his intelligence. I find that my work poses a knotty problem for anyone owning a piece because, since anything is possible, what can he do with it?”⁶ His work reveals a gap precisely at the point of its mediation, while at the same time all different manners of presentation are possible and allowed – and yet they can not replace the ontological connection between the artist Cadere and his round bar of wood. He has assembled this system error into his work.

Translated by Alex Moldovan



Film still from: André Cadere, a film by Ida Biard, Paris, 1973, production: Galerie des Locataires, camera: Alain Fleischer, 16 mm, b/w, no sound, 2.58 min., photo: Wolfgang Günzel, Frankfurt a. M.

punct de mediere, în același timp toate tipurile diferite de prezentare fiind posibile și permise – și totuși acestea nu pot înlocui legătura ontologică dintre artistul Cadere și bara sa rotundă de lemn. El și-a asamblat în operă această eroare de sistem.

Traducere de Vlad Morariu

Note:

- . „A barre de bois rond est un assemblage de segments peints dont la longueur égale le diamètre / et se succédant d’après une méthode comportant des erreurs. Exposé là où il est vu, / ce travail est contraire aux texte et photo ici imprimés. Dépendant des contraintes de ce livre / texte et photo ont un seul rapport avec ce qu’ils décrivent: L’incompatibilité. Cadere. 1974.” Fotografii de Bernard Borgeaud, in *André Cadere. Peinture sans fin*, catalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Bonnefantenmuseum, Maastricht, 2007, pp. 1–9.

- André Cadere în dialog cu Lynda Morris, martie, 1976, in *André Cadere. Peinture sans fin*, p. 43 sq.

- Ibid.*, p. 24 sq.

- Din 1977 pînă în 1978, André Cadere a conceput cartea *Geschichte einer Arbeit* [Istoria unei lucrări], care conține foarte mult material documentar asupra acțiunilor sale. Volumul a fost publicat în 1996 cu ocazia retrospectivei de la Kunstverein München, în colaborare cu Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz.

- Lucius Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaften*, Berlin, Martin Schmitz Verlag, 2006, p. 259.

- Scrisori către Yvon Lambert, iunie 1978, in *Andre Cadere, All Walks of Life*,catalog al expoziției cu același nume, The Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum, New York, în colaborare cu Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, New York, 1992, p. 25.

Notes:

- “A barre de bois rond est un assemblage de segments peints dont la longueur égale le diamètre / et se succédant d’après une méthode comportant des erreurs. Exposé là où il est vu, / ce travail est contraire aux texte et photo ici imprimés. Dépendant des contraintes de ce livre / texte et photo ont un seul rapport avec ce qu’ils décrivent: L’incompa-tibilité. Cadere. 1974.” Photographs by Bernard Borgeaud, in *André Cadere. Peinture sans fin*, catalogue, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Bonnefantenmuseum, Maastricht, 2007, pp. 1–9.

- André Cadere in dialogue with Lynda Morris, March 1976, in *André Cadere. Peinture sans fin*, p. 43 f.

- Ibid.*, p. 24 f.

- Between 1977 and 1978, André Cadere has drafted his book *Geschich-te einer Arbeit* [History of a work], which contains documentary materi-al about his actions. In 1996, the book was published on the occasion of Cadere’s retrospective exhibition at Kunstverein Munich, in collabo-ration with Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz.

- Lucius Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswis-senschaften*, Berlin, Martin Schmitz Verlag, 2006, p. 259.

- Letters to Yvon Lambert, June 1978, in *Andre Cadere, All Walks of Life*, the catalogue of the exhibition with the same name, The Institute for Contemporary Art, P.S.1 Museum, New York, in collaboration with Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, New York, 1992, p. 25.

(In)voluntarul Willats

Krist Gruijthuijsen

The Speculative Diagram [Diagrama speculativă], Casco, Utrecht, 28 februarie — 6 aprilie

Casco e o platformă care urmărește explorarea practicilor interdisciplinare, prin forțarea granițelor dintre artă, design și teorie. Avînd sediul la Utrecht, programul critic pune accentul pe mediul fizic, social și politic, din perspectiva unei structuri flexibile și deschise. Casco experimentează posibilitatea unei organizări a artelor vizuale într-un cadru social, cultural și politic mai larg. Nu e, așadar, de mirare că proiectul lor curent aparține exclusiv pionierului esteticii relaționale sociale, artis-tul Stephen Willats. De la începutul anilor ’60, principala preocupare a lui Willats a fost investigarea noțiunii de transformare socială. El a început prin a interoga anu-mite elemente privitoare la artist, în care ideea de „geniu“ și raportul acestuia cu publicul erau dezbătute sub forma unor diagrame. El a început să adapteze unele idei timpurii din domeniul ciberneticii și teorii ale cutiei negre, spre a formula mode-le ale schimbului social. Diagramele au creat o oportunitate pentru comunicarea unor procese și analiza spectacolului. Cam în aceeași perioadă, Willats a început să se refere la sine ca la un „designer conceptual“ și a produs, printre altele, „îm-brăcămintea multiplă“, o serie de obiecte de vestimentație purtînd mesaje care pro-movau ideea de personalizare.

El a continuat această idee atunci cînd a devenit interesat de comunitățile care locuiau în blocurile-turn. Blocurile-turn simbolizau o ideologie polemică în cadrul societății și felul în care poate fi structurată locuirea. Raportându-se la ele ca la o formă de control instituțional, el a explorat realitatea dinăuntru lor și modul în care acestea modelau viețile oamenilor.

Prin dezvoltarea realității sale proprii, o formă de autoorganizare s-a impus și a modi-ficat structura originală. Blocurile-turn sînt doar un exemplu al obsesiei analitice și nevrotice a lui Willats pentru crearea conștiinței de sine a unui individ în raport cu un altul. Modelele sale sub formă de diagrame sînt o reflecție conceptuală asupra unui potențial schimb social. Deși introvertite și simpliste, acestea accentuează com-plexitatea mediului și propun noi „soluții“ discursive. De-a lungul anilor, Willats a tes-tat aceste modele în diferite locuri din Marea Britanie.

Diagrama speculativă concentrează o selecție de diagrame pe care Willats le-a creat de-a lungul practicii sale. Două desene murale de mari dimensiuni formează cadrul pe care sînt fixate diagramele. Desenele funcționează ca *exerciții organice* și ca mode -le abstracte, contrastînd cu mai particularele modele micrometrice, care cartografia-ză diferite proiecte realizate de-a lungul timpului, unele, precum *West London Social*

KRIST GRUIJTHUIJSEN (născut în 1980 în Olanda) este curator independent și activează la Amsterdam. A organizat numeroase proiecte naționale și internaționale, cum ar fi *We all Laughed at Christopher Columbus* [Cu toții am rîs de Cristofor Columb], Stedelijk Museum Bureau Amsterdam și Platforma Garantii, Istanbul (2006), *More Stories on Absence* [Mai multe povești despre absență], Extra City, Antwerp, (2006), *Archiving Disappea-rance* [Arhivarea dispariției], diferite amplasamente (pe parcursul lui 2006), *Novella (not yet another story)* [Novel-la (nu doar o altă poveste)], Halle für Kunst, Lüneburg (2007) și *The Potential of Self-Absorption (Rehearsal, Repeat, Reset)* [Potențialul preocupării de sine (Repetiție, repetare, resetare)], Belgrade Contemporary Art Museum (2007). În prezent este consilier curatorial la Manifesta 7, Trentino/Südtirol/Alto Adige, ocupîndu-se de secțiu-nea performance. Pe lîngă asta, pregătește expoziții pentru MARRES, Centre for Contemporary Culture Maas-tricht, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam și Rodeo Gallery, Istanbul.

(UN)WILLING WILLATS

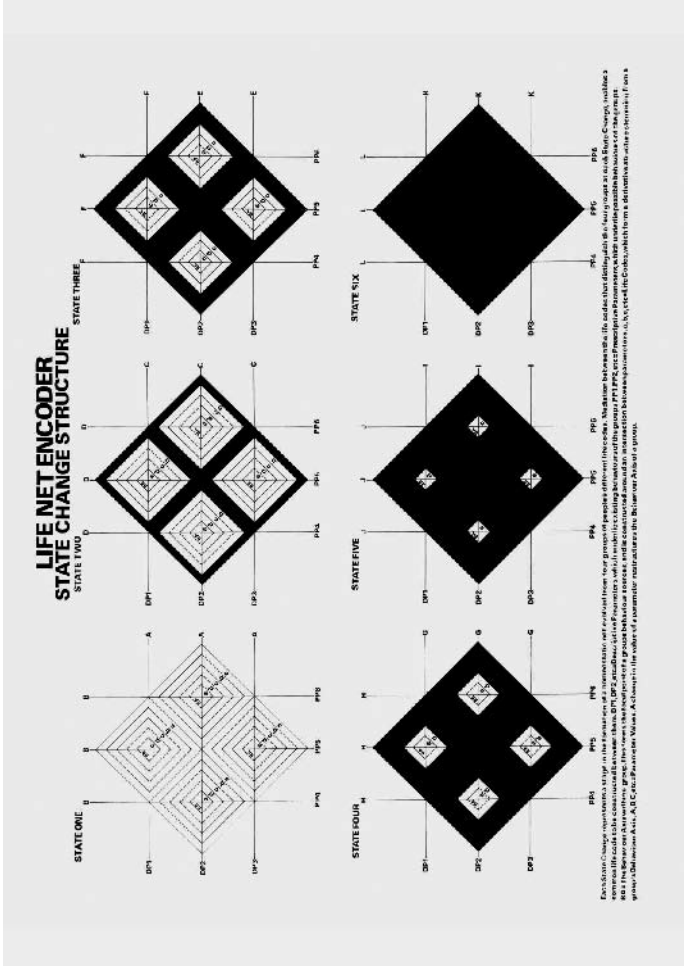
Krist Gruijthuijsen

Casco is a platform, which aims to explore interdisciplinary practices by pushing the boundaries between art, design and theory. Based in Utrecht, the critical programme emphasizes on its physical, social and political environment from a flexible and open structure. Casco experiments with the potentiality of a visual arts organisation in a wider social, cultural and political framework. So it came as no sur-prise that their current project is that of no one other then the pio-neer of social relational aesthetics, artist Stephen Willats. Since the early 1960’s, Willats’ main focus has been investigating the notion of social transformation. He started off questioning specific elements concerning the artist in which the idea of the “genius” and its rela-tionship towards the audience was debated in diagrammmical formats. He began adapting early cybernetics ideas and black box theories to formulate models of social exchange. The diagrams created an opportunity for communicating processes and analyzing the specta-ple. Around this same time, Willats started referring to himself as a “conceptual designer” and produced, among others, “multiple cloth-ing”, a series of designed clothing carrying messages that would notify the idea of personalization.

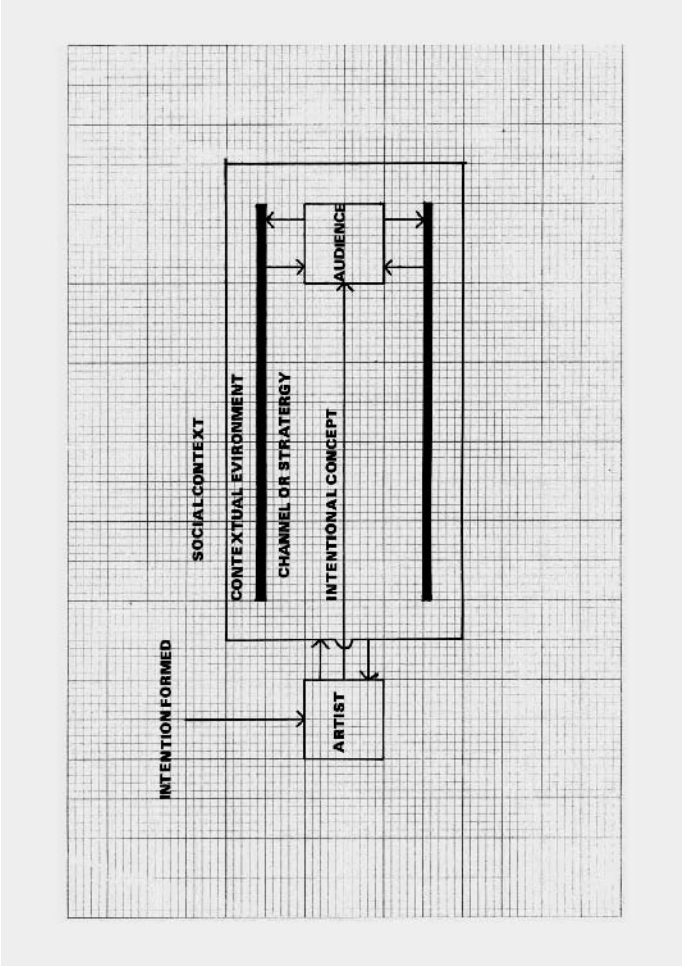
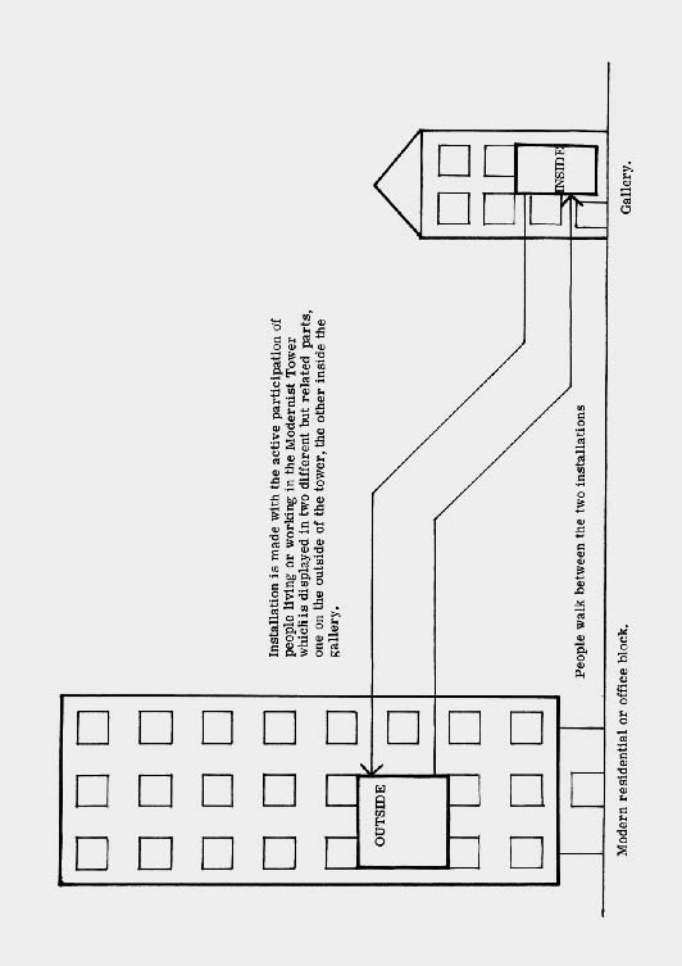
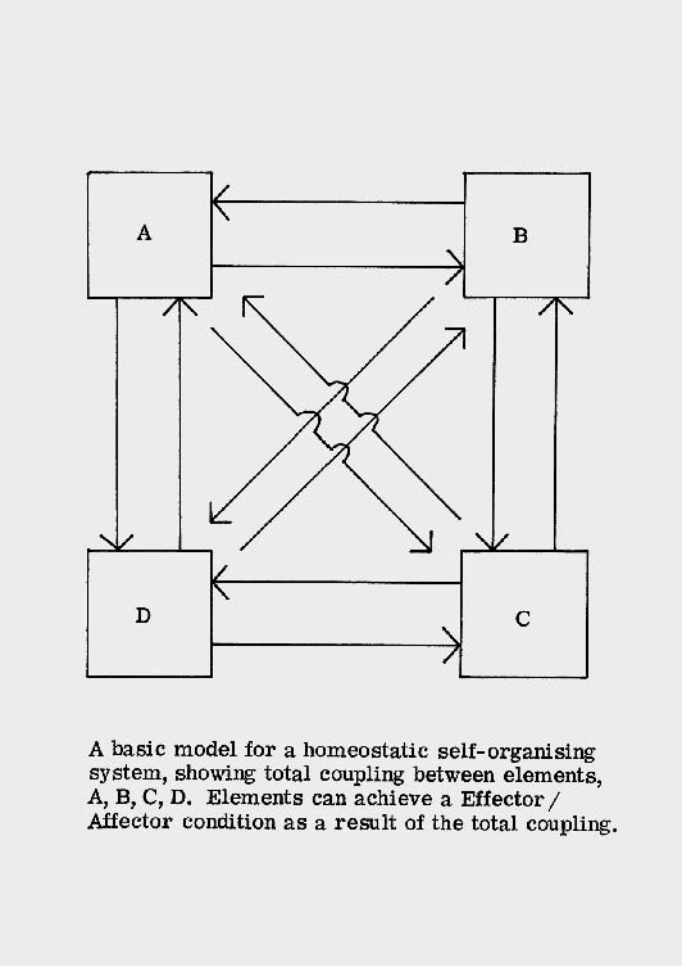
He carried on this notion when developing an interest in communi-ties that inhabited tower blocks. The tower blocks symbolized a polemical ideology within society and how inhabitation can be struc-tured. Referencing them as a form of institutional control, he explor-ed the reality from within and the way it shaped the people’s lives. By establishing their own reality, a form of self-organisation took over and changed the original structure. The tower blocks are just an example of Willats’ analytical and neurotic obsession with creat-ing self-awareness of oneself in relation to the other. His diagram-mical models are a conceptual reflection on potential social exchange. Yet introverted and simplistic, they emphasize the envi-ronmental complexity and introduce new discursive “solutions”. Throughout the years, Willats tested these models in various places throughout the UK.

The Speculative Diagram focuses on a selection of the diagrams that Willats has created over the course of his practice. Two large wall drawings form the backdrop on which the diagrams are attached.

KRIST GRUIJTHUIJSEN (b. 1980, The Netherlands) is an independent curator based in Amsterdam. He has organized numerous national and international projects such as *We all Laughed at Christopher Columbus*, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam and Platform Garantii, Istanbul (2006), *More Stories on Absence*, Extra City (2006), Antwerp. *Archiving Disappearance*, various locations (throughout 2006), *Novella (not yet another story)*, Halle für Kunst, Lüneburg (2007) and *The Potential of Self-Absorption (Rehearsal, Repeat, Reset)*, Belgrade Contemporary Art Museum (2007). He is currently curatorial advisor for Manifesta 7, Trentino/Südtirol/ Alto Adige for which he’s curating the performance section. Next to this, he is preparing shows for MARRES, Centre for Contemporary Culture Maastricht, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam and Rodeo Gallery, Istanbul.



Credits for the pictures: the artist and Casco

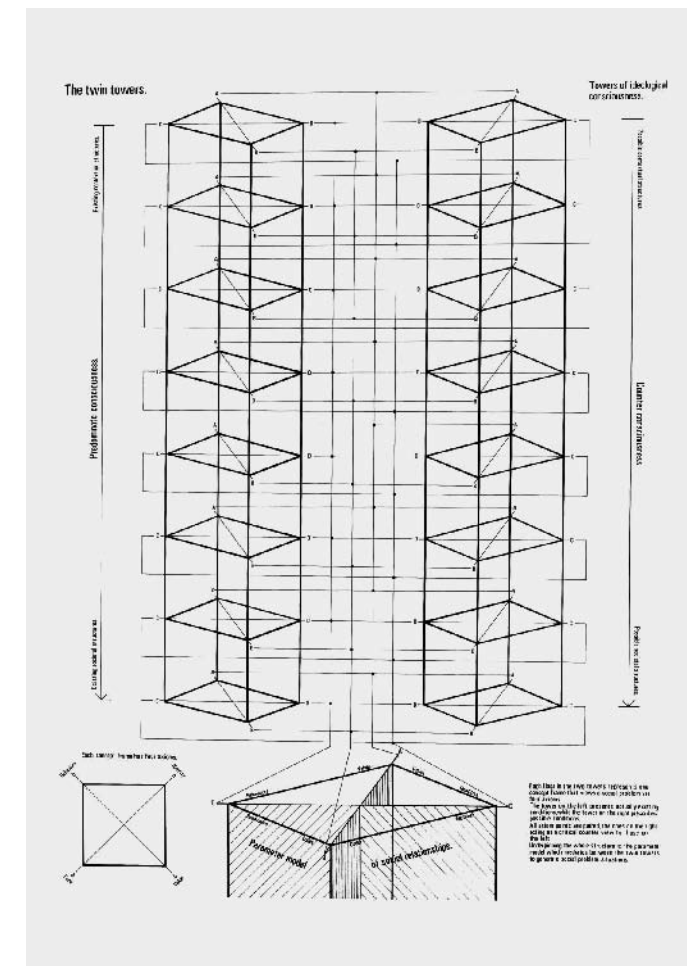
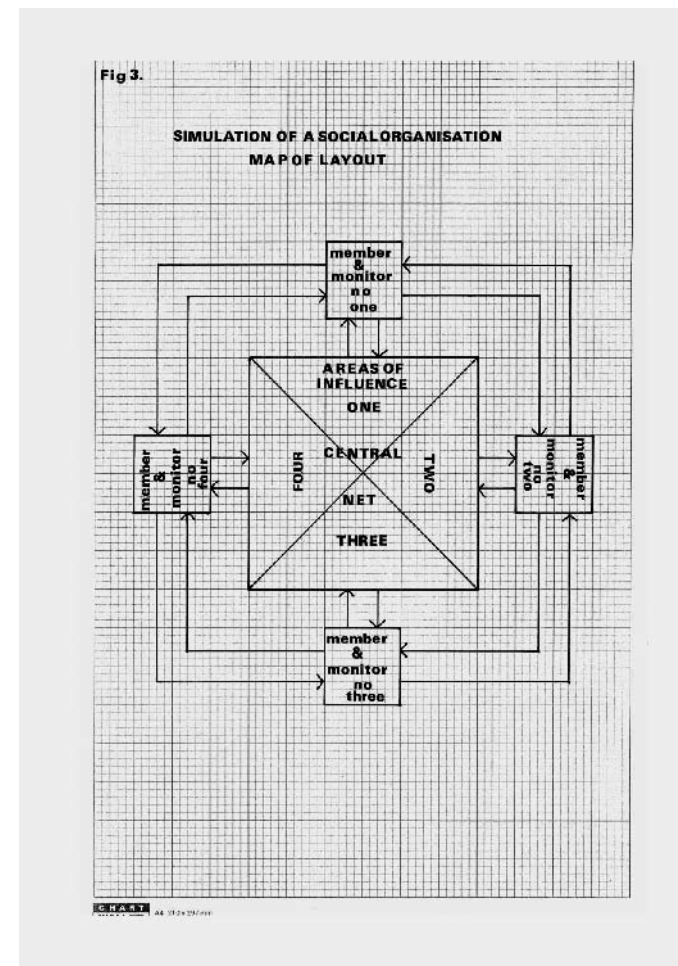
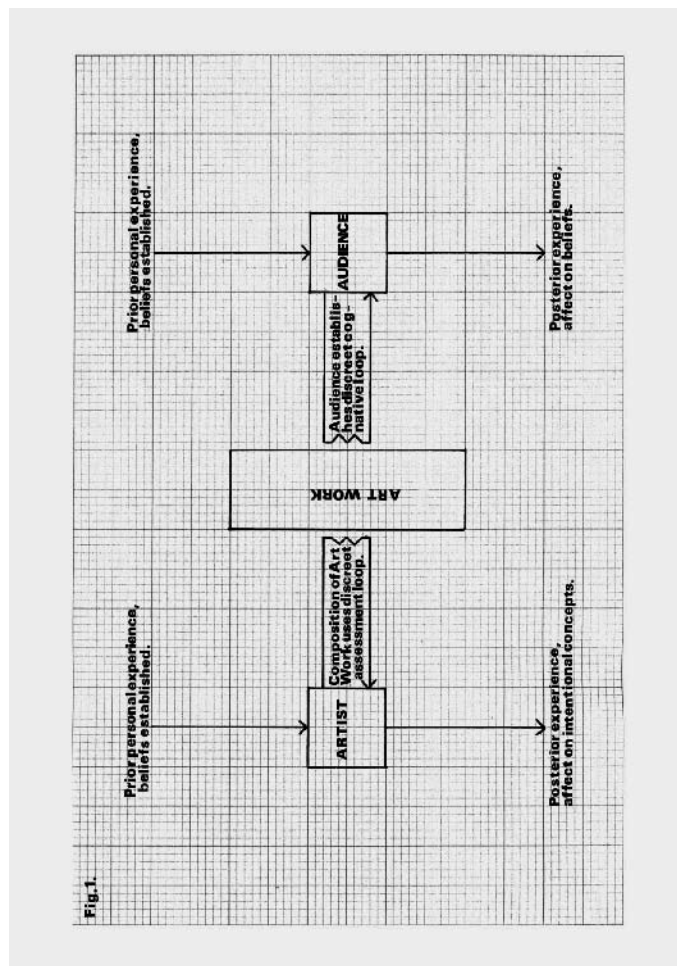


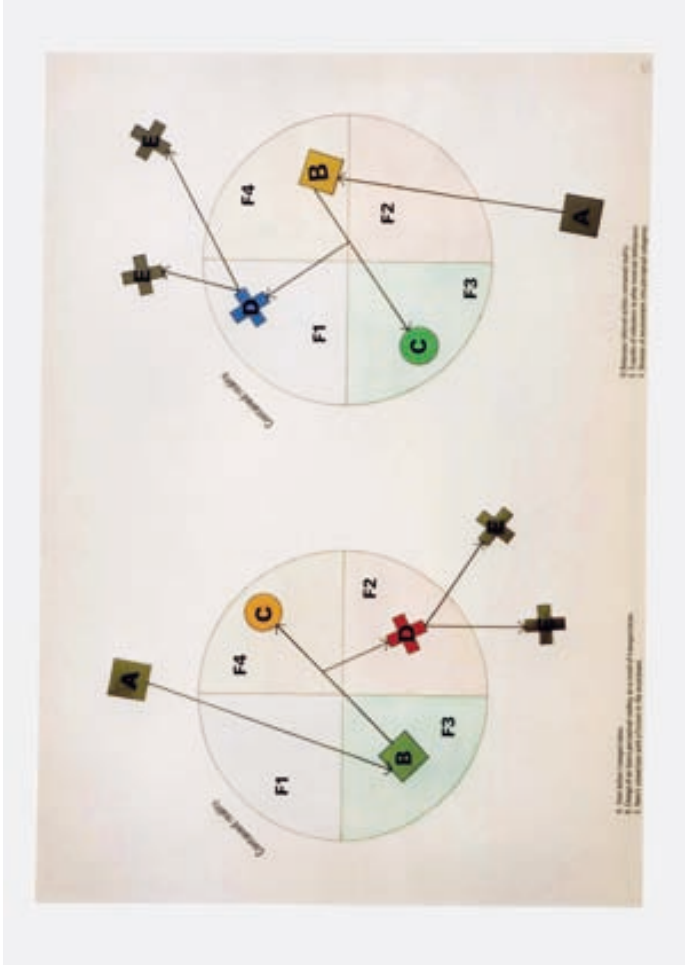
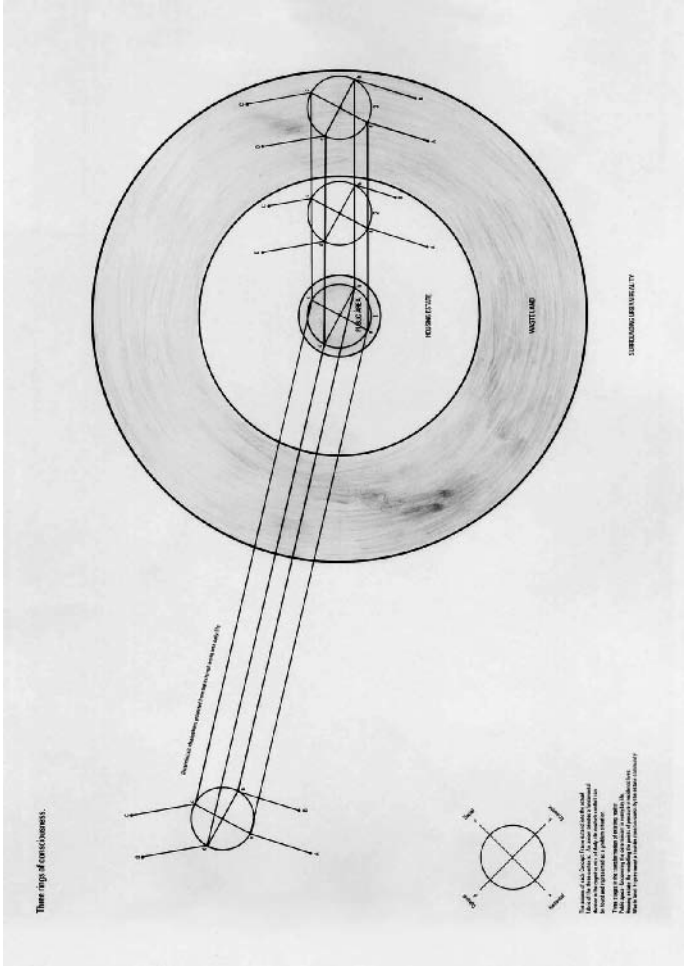
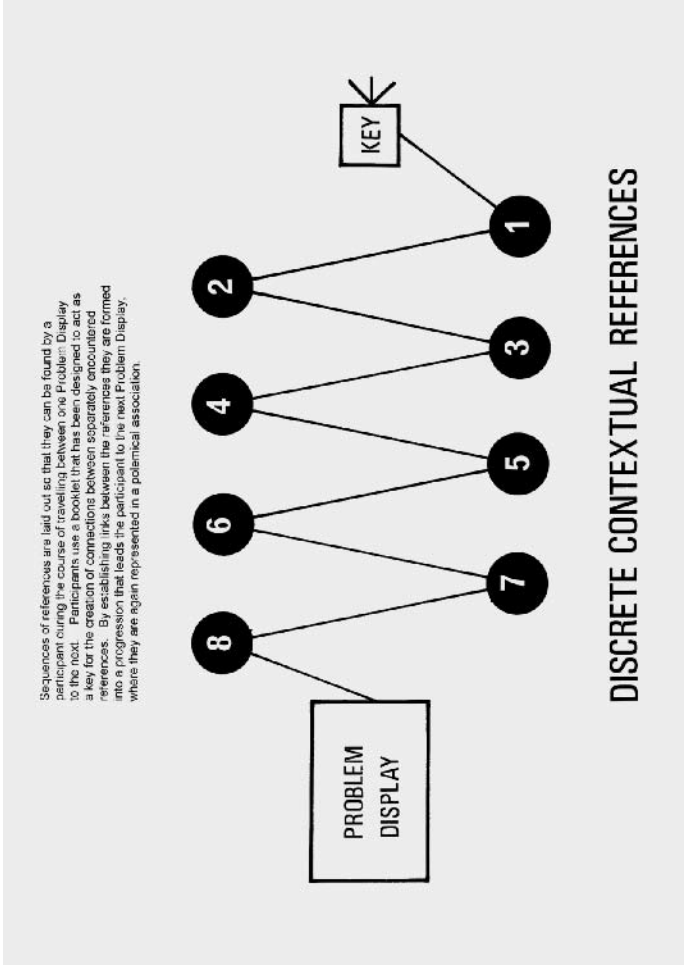
O masă destinată lecturii, aflată în centrul spațiului, are rolul unei posibile explicații a diagramelor sale. Willats a creat chiar în acest scop o publicație intitulată *modelare speculativă cu diagrame*, evidențiindu-și teoriile din spatele diagramelor. Această publicație e însoțită de numere ale revistei *Control*, fondată de el în 1965. Revista (care încă există) răspunde dezvoltărilor și tendințelor actuale din practica artistică, centrată pe artiștii care își explică practica. Titlul *Control* derivă din ideea, de sorginte cibernetică, a reflecției asupra ideilor privind autoorganizarea.

Pe lângă asta, Willats a creat și o nouă serie de postere, care sînt distribuite pre-tutindeni în orașul Utrecht. Posterele conțin forme abstracte ale unei diagrame și sînt fixate pe cîteva panouri, care îi contrastează și reflectă, pline de spirit, conținutul. Forma abstractă e desenată în spațiu și pe unul din pereți, iar „înăuntru” ei este proiectat un material despre un performance legat de „îmbrăcămintea multiplă”, care a avut loc în orașul Utrecht. Obiectele de îmbrăcămintă interactivă au apărut sporadic pînă în 1998, iar modelul de îmbrăcămintă din 1997, „Self Expression” [Auto-exprimare], a fost produs și pus în scenă prima oară pentru Casco. Rezultatele sale se găsesc lângă lucrarea video. Privind materialul video, devii mai conștient de funcționalitatea formei de comunicare a lui Willats. Aceasta pare a fi o reflecție asupra societății, dar e mai mult un gest introvertit, un limbaj în interiorul limbajului. Asta pare să fie și problema montării acestui spectacol. Deși ar putea fi luat și ca atare, pare totuși prea închis pentru a epuiza orice contextualizare. Performance-ul și posterele trimit la angajarea într-un mediu social, dar, în afară de asta, lucrarea pare să fie încremenită instituțional. Trimiterile istorice la opera sa sînt esențiale pentru înțelegerea și surprinderea cel puțin a unei părți a practicii sale. Asta nu presupune neapărat o trecere în revistă a genurilor, ci pur și simplu o clarificare a cadrului său conceptual. Deși publicația pare să facă acest lucru, conținutul acesteia este totuși prea particular.

Pentru a exercita vreo influență asupra societății, trebuie să acționezi, în loc să adopți o poziție reflexivă. Deși diagramele se vor privite ca un limbaj autonom, avînd potențialul de a regîdi structurarea socială, el le-a examinat, de fapt, într-un spațiu fizic. Analiza teoretică și experimentul fizic, aceste entități separate, se combină adesea în practica sa. Trecînd în revistă programul Casco, ar fi fost interesant ca Willats să aibă ocazia de a dezvolta un proiect anume creat pentru (o parte din) Utrecht. Astfel, angajamentul actual în chestiuni sociale ce țin de mediu ar fi fost mai sincer decît prezentarea unei selecții de proiecte (istorice) particulare, care, deși extrem de interesante, par a fi, contextual, nelalocul lor.

Traducere de Alex Moldovan





The drawings function as *organic exercises* and abstract models contrasting the more specific micrometric models mapping various projects throughout the course of time, some executed such as the *West London Social Recourse Project*, others functioning as timeless abstractions.

A reading table in the middle of the space operates as a possible explanation of his diagrams. Willats especially created a publication entitled *speculative modelling with diagrams* underlining his theories behind the diagrams. Accompanying this publication are issues of his in-1965-initiated magazine *Control*. The magazine (which still exists) responds to current developments and tendencies in art practice centred on artists explaining practice. The title “Control” derived from the cybernetic idea of thinking around ideas of self-organisation. Next to this, Willats also created a new series of posters, which are distributed throughout the city of Utrecht. The posters contain abstract forms of a diagram and are attached to several billboards, wittily contrasting and reflecting upon its content. The abstract form is also drawn on one of the walls in the space and a documentation of a “multiple clothing” performance in the city of Utrecht is projected “inside” of it. The interactive clothing have sporadically appeared until 1998 and for Casco, the clothing design of 1997 “Self Expression” was produced and performed for the very first time. Its results are found next to the video. Watching the video one gets more aware of the functionality of Willats’ form of communicating. It appears to be socially reflective but it’s more an introverted gesture, a language within a language. This also appears to be the problem with the set up of this show. Although one could take it at face value, it still feels very closed off for consuming any contextuality. The performance and the posters hint towards engaging in a social environment but besides this, the work seems to be institutionally embedded. Historical references to his work are crucial to understand and grasp, at least, some part of his practice. This doesn’t immediately imply an overview of sorts but simply a clarification of his conceptual framework. Although the publication appears to do so, it is still too specific in its content.

To have any effect on society one has to act out instead of staying reflective. Although the diagrams are to be seen as an autonomous language with a potential for rethinking social structuring, he did, in fact, examine them in physical space. These separate entities, the theoretical analysis and the physical experiment, are often combined within his practice. Overseeing Casco’s curriculum, it would have been interesting if Willats had the opportunity of developing a specific project for (a part of) Utrecht. In this way, the actual engagement in social environmental issues would have been more sincere instead of displaying a selection of specific (historical) projects, which seem, although highly interesting, contextually out of place.

Dinamica schimbării: nostalgia viitorului

Vlad Morariu

L'Europe en devenir – Partie II, Centre Culturel Suisse, Paris,
11 noiembrie – 30 decembrie 2007

Stația de metrou St. Paul și de aici înainte începi să circuli, pe lângă brutării, Sena și gheretele buchiniștilor, școala evreiască – aici e fostul/actualul cartier evreiesc, mai departe Centrul Cultural Suedez, Muzeul Picasso, prăvăliile arabilor, dar și cele cu marfă cușer, un magazin japonez Muji peste drum, o cafenea umbrită cu un *garçon* prietenos și, în sfârșit, elvețienii. Minisocietate și cultură a amestecului. După ce, în 2004, *Swiss-Swiss Democracy* a lui Thomas Hirschhorn [vezi review-ul lui Laurence Perillat, *Idea*, nr. 20, 2005] a avut ca urmare nu numai un aflus de 30.000 de vizitatori, dar și reacțiile radicale ale partidelor conservativ-populiste din Elveția, spun zvonurile cum că Centre Culturel Suisse este cel mai curajos și mai consistent spațiu expozițional alternativ din Paris. În orice caz, în tot acest mix de culturi și straturi sociale care se intersectează inevitabil pe stradă zi de zi, *L'Europe en devenir – Partie II*, metamorfoza noii Europe, pusă la cale de Marius Babias.

Settingul pentru *Partie II* era deja stabilit: întreaga acțiune expozițională, inclusiv *Partie I*, se născuse dintr-un gând al regretatului Michel Ritter, dus la îndeplinire în lipsă, în forma unui tribut, de către cei ce i-au succedat la Centru. *L'Europe en devenir*, adică ocazia de a reprezenta momentul conștiinței europene ajunse la maturitatea exercițiului reflecției de sine, și-a propus să conducă discuțiile despre construcția europeană din locurile inaccesibile și sterile ale dezbaterilor academice, politice și economice către un forum cultural-civic, cu acces liber și deschis. Așadar, pe de o parte *Partie I* cu dedicație lui Ritter, cu invitați-artiști din Elveția. Și, fie spus în treacăt, nu este vorba doar de faptul că spațiul despre care vorbim era elvețian, deci, din nou, propagandă culturală – mai ales acum, sub amenințarea radicalismului politic elvețian, ajuns în situația de a decide asupra politicii culturale externe, ci, întâmplător sau nu, vorbim despre o Elveție despre care mulți cred că este paradigma de europenitate, în cazul de față artiștii luându-se la trîntă serios cu ideea aceasta. Pe de altă parte, *Partie II* a însemnat o *carte blanche* acordată lui Marius Babias, pentru a aduce din nou în atenție perspectivele culturale ale Noii Europe. Ca și precedenta *Das Neue Europa* (împreună cu Dan Perjovschi, Viena, 2004) sau proiectul *Trilogiei Balcanilor* (împreună cu René Block, 2003–2006), *Partie II* a reprezentat o reluare a statemen-tului hibridității culturale, o poziționare favorabilă culturii amestecului și unui spațiu neutru al traductibilității culturale. Gîndul subsecvent a fost cel al metamorfozei: atît în reconfigurarea ideii amestecului, ea însăși prinsă în jocul maturizării, al transformă-rii și alterării de sine – schimbare, prin urmare, meta-morfică și meta-formală, dar și în mai puțin bănuita declarație a adeziunii față de real, ca duplicat inversat al indu-sei proiecții morfince –, nu, asemeni nașterii vechii Europe, ca nou mit romantic-fondator al celei noi, ci revenire prin intervenție, așadar, ceea ce este dincolo de efectul Morpheus sau cel al morfinei, realitatea proiectului în însăși împlinirea sa. Astfel că, în limbile în care gîndul a fost pus în circulație (franceză, germană și engleză), intervenția în *Europe en devenir/Europa im Werden* a anticipat deja *Europe of the Future* – Europa viitorului.

Dar cum devine cultura fragmentului imaginea-hologramă a întregului culturii (aici este miza, a depăși imediatul economic pentru a trece către proiectul unei culturi comune, ocolind tentația proiecției unei noi hegemonii)? Ideea (proiectul) abstract(ă)

THE DYNAMICS OF CHANGE: YEARNING FOR THE FUTURE
Vlad Morariu

L'Europe en devenir – Partie II, Centre Culturel Suisse, Paris,
11 November – 30 December 2007

St. Paul subway station; and from here on you start moving along-side boulangeries, Seine and old books' stands, the Jewish school – this is the former/present Jewish quarter; next comes the Swedish Cultural Centre, the Picasso Museum, the Arabian's stores, but also those selling kosher stuff, a Japanese Muji shop across the street, a shaded coffee shop with a friendly garçon; and finally the Swiss. A mini-society and culture of the mix. After the 2004 exhibition *Swiss-Swiss Democracy* of Thomas Hirschhorn [see Laurence Perillat's review, *Idea*, no. 20, 2005], which not only resulted in 30.000 inflow-ing visitors, but also in radical reactions coming from the conserva-tive-populist parties in Switzerland, the word goes that the Swiss Cultural Centre is the most courageous and consistent exhibition space in Paris. However, within this mix of cultures and social layers intertwining inevitably in the streets day by day, *L'Europe en devenir – Partie II*, new Europe's metamorphosis staged by Marius Babias. The setting for *Partie II* had already been decided upon: the whole exhibiting action, including *Partie I*, came to life from an idea of the late Michel Ritter and carried out in his absence, as a tribute, by his successors at the Centre. *L'Europe en devenir*, the opportunity of representing the moment when the European conscience reaches the maturity of self-reflection, set itself to lead the discussions about the European construction away from the inaccessible and sterile spaces of the academic, political and economical debates to a cultur-al-civic forum with open and free access. So, on one hand, we have *Partie I*, dedicated to Ritter, with Swiss guests-artists. And let us briefly mention that it's not just that the space we are talking about is Swiss, again a cultural propaganda – especially now, with the threatening Swiss political radicalism finding itself in the position to decide upon the foreign cultural policy, but, accidentally or not, we are talking about Switzerland, which many take as an European par-adigm, in this case the artists seriously challenging this idea. On the other side, *Partie II* meant a *carte blanche* handed over to Marius Babias, in order for him to bring into attention the cultural perspec-tives of the New Europe. Just like the precedent *Das Neue Europa* (with Dan Perjovschi, Vienna, 2004) or the project *Balkan Trilogy* (with René Block, 2003–2006), *Partie II* reiterated the statement about the cultural hybridism, a position favourable to the culture of mix and to the neutral space of a culture of translation. The subse-quent thought was that of metamorphosis: in reconfiguring the idea of mix, itself caught in the game of growing-up, changing and self-alteration – therefore, a meta-morphic and meta-formal change, but also in the less expected statement of adhering to the real, as an inverse duplicate of the induced morphine-like projection – not a new romantic-founding myth of the new Europe, like the birth of the old one, but a return through intervention, therefore, something beyond the Morpheus or the morphine effect, the reality of the proj-ect in its very accomplishment. Thus, in the languages used in order to put the thought into circulation (French, German and English), the

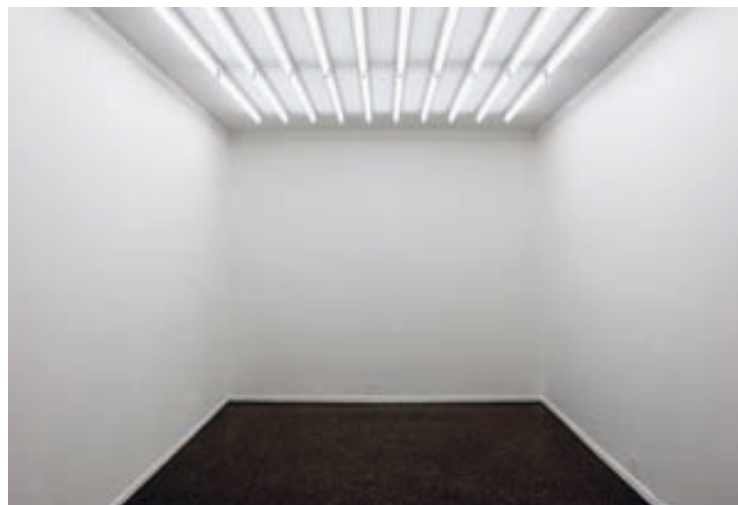


Display Project & Silke Wagner

Views from the exhibition, Andrea, Katja, Monica, Sandra, Susanna, Vanessa, interviews (2003–2007), photo: Marc Domage, courtesy of the Centre Culturel Suisse, Paris, 2007



Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová
Private Collection, installation view, photo: Marc Damage,
courtesy of the Centre Culturel Suisse, Paris, 2007



Renaud Auguste-Dormeuil
Écriture nocturne, installation view, photo: Marc Damage,
courtesy of the Centre Culturel Suisse, Paris, 2007



Views from the exhibition
Pravdoliub Ivanov
Transformation Always Takes Time and Energy
Marcello Expósito
Entre sueños, photo: Marc Damage, courtesy of the Centre Culturel Suisse, Paris, 2007



Laura Horelli
Stills from the video work Everything/Synchronization (2006–2007), 60',
photo: Marc Damage, courtesy of the Centre Culturel Suisse, Paris, 2007



Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčová
Views from the exhibition: (from left to right) Dialectics of Subjection #4, KAPITAL,
magicke recepty pre statie, laskin a zdravie [Capital: Magical Recipes for Love,
Happiness and Health], How to Make a Revolution, photo: Marc Damage,
courtesy of the Centre Culturel Suisse, Paris, 2007



Dan Perjovschi
My Europe 1+2, installation view, photo: Marc Damage, courtesy of the Centre Culturel Suisse, Paris, 2007

a(l) fractalizării Europei, ca soluție teoretică, este transpus(ă) în fractalizare concretă a ideii europene. O com-punere a fragmentelor din noua Europă; iar focusul, atunci, se mută pe evoluția relațiilor între fragmente, pe căile lor de comunicație, în modul actual, lumea relațional con-figurată de lucrările artiștilor din Bulgaria, Cehia, Franța, Germania, Moldova, România, Slovacia și Spania. *Partie II* ca stație-tranzit. *Tranzit*, mai întâi, în (dez)agregarea resurselor: sosit din *Partie I*, Dan Perjovschi a pendulat între *My Europe 1* și *My Europe 2*. Tabla sa neagră a arătat mai degrabă asemenea unui teatru de război în descompunere provizorie, imagine alb-negru dispusă în contrast estetic-excesiv-caricatural, coarda întinsă la maximum, ștersături, adăugiri, imponderabilitate a formelor. Tensiune a descompunerii transpuse într-un ironic mesaj al unei politici de rezistență, care a comunicat conceptual, către centru, acolo unde Pravdoliub Ivanov a propus un comentariu-metăforă al cărui suport palpabil pleca dintr-un experiment aproape de laborator, legea conservării energiei, confirmarea faptului că nimic nu se pierde, nimic nu se câștigă, totul se transformă. Într-adevăr, exotica (ce spune unui occidental prezența reșoului într-un cub alb?) *Transformation Always Takes Time and Energy*, în fapt, un grup de reșouri legate în rețea, cu oale deasupra lor în care apa fierbe, devine caldă, umedă, sîcîitoare, supărătoare. E nevoie de termometru pentru măsurarea tensiunii cinetice, iar mercurul indică deja depășiri considerabile ale mediei anotimpului. Metafora devine, astfel, manifest politic – sînt 27 de reșouri care bîzîie furioase, cu oale odihnindu-se pe elementii lor, clocotind cu același tact, circuitele electrice sugînd în același cor resurse de curent, aburii condensîndu-se în volume comparabile.

Toate acestea își găsesc contrapartea în consumul producției de dorință, lucrările Anettei Mona Chișa și Luciei Tkáčová. Consum al libidoului într-o politică incorectă intens personalizată în *Dialectics of Subjection #4*, pentru a arăta că de fapt politica e mereu personală, aproape intimă. Consum psihic în mesajul naivului *How to Make a Revolution* – planul/visul secret al unui artist venit din Est care vrea să atîngă succesul, iar pentru aceasta este nevoit să se integreze în circuitul vestic al artei, de fapt un comentariu critic-ironic despre dificultatea celui ce vine dintr-o zonă neprivilegiată politico-economic de a pătrunde în sistem. Revoluția comodificată și ajunsă aici în mainstream recade în underground și devine marfă de contrabandă. Se fură gadgeturi din galerii și se schimbă pe o revoluție (în așteptarea unui spațiu devenit?). Un joc al jocului de rol, de această dată artistele activîndu-și avaturile nomadice estice, iar *Private Collection* devine o narațiune a deturnării funcționale a obiectelor și muzeificarea lor: o bormașină, o lanternă, o șurubelniță, un ciocan, un cuier repun în termeni inversați întrebarea despre sistemul artei configurat de rețeaua marilor galerii occidentale. De data aceasta, odată cu vitrina expusă, naivi-tatea este răsturnată și aruncată în cealaltă parte.

Tranzit, mai apoi, în privința *deplasărilor*. Deplasare prudentă spre un social oniric ce pleacă de la manifestul (împotriva) precarității, sau *Euromayday*, astăzi sărbătoarea globală a muncitorilor precari, neînregimentați. *Entre sueños* (Între/printre visuri), lucrarea lui Marcello Expósito, artist-activist politic, reprezintă o instalație cu trei lucrări video și desen pe perete care tematizează exploatarea prin precarizare a muncii și a timpului liber (*flexploitation*), în dimensiune temporală postfordistă, și revolta socială prin demonstrație stradală, prin filtrul teoriei carnavalului a lui Mihail Bahtin. Raționament neașteptat și validat ca răsturnare-manifest din perspectiva unei economii care produce surplusuri ce trebuie consumate, cheltuite (pentru Bataille – partea blestemată), supape de depresurizare, surplus cheltuit în fastul și libertățile orgiastice în carnavalul Evului Mediu, surplus cheltuit astăzi în sectoarele terțiare ale economiei, care determină închiderea granițelor pentru emigranți, nesiguranța veniturilor pentru cei mai mulți, piețe imobiliare prohibitive, informație și cultură cu acces preferențial, îngrădirea libertății de expresie, o versiune corporatist-mediatică a realității.

intervention in *Europe en devenir/Europa im Werden* has already anticipated *Europe of the Future*. But how does the culture of the fragment become the mirrored image of the whole culture (the stake rests in surpassing the economical immediacy in order to reach the project of a common culture, avoiding the tempting projection of a new hegemony)? The abstract idea (project) of Europe’s fractalisation, as a theoretical solution, is transposed into an actual fractalisation of the European idea. Com-posing the fragments of the new Europe; the focus, then, moves on to the evolution of the relations between the fragments, to their means of communication, actually, the world relationally con-figured by the works of artists from Bulgaria, Czech Republic, France, Germany, Moldova, Romania, Slovakia and Spain. *Partie II* as a transit station.

Transit, firstly, in the (dis)integration of resources: coming from *Partie I*, Dan Perjovschi has oscillated between *My Europe 1* and *My Europe 2*. His black board looked rather like a war theatre in a temporary decomposition, a black and white image with an aesthetical-excessive-caricature contrast, a string stretched to the maximum, deletions, additions, an imponderability of forms. A tension of the decomposition transposed into an ironic message of a resistance policy, which communicated conceptually, towards the centre, where Pravdoliub Ivanov submitted a metaphor-commentary whose palpable support sprang from a laboratory-like experiment, the law of conserving energy, confirming the fact that nothing is being lost, nothing is being gained, everything transforms. Indeed, the exotic (what does the presence of a white warming plate in a white cube tell to a Westerner?) *Transformation Always Takes Time and Energy*, in fact, a group of networking warming plates, with pots on them, with water boiling, becoming warm, wet, annoying, irritating. It takes a thermometer for the kinetic tension to be measured and the mercury already indicates excessive levels for this season’s average. The metaphor thus becomes a political manifesto – there are 27 warming plates angrily buzzing, with pots resting on their girdles, boiling at the same time, with the electric circuits sucking all together the energy resources, with the vapours condensing in comparable amounts.

All these resonate with the consumption of the desire production, the works of Anetta Mona Chișa and Lucia Tkáčová. A consumption of libido in the intensely personalized incorrect politics of *Dialectics of Subjection #4*, meant to show that, in fact, politics is always somewhat personal, almost intimate. Psychic consumption in the naïve *How to Make a Revolution* – the secret plan/dream of an artist coming from the East, aiming for success and who is forced to integrate in the Western art circuit, in fact a critical-ironical commentary about how difficult is for someone coming from a politically-economically unprivileged area to penetrate the system. The commoditized revolution, here reaching the mainstream, relapses into the underground and becomes smuggled goods. Gadgets are being stolen from galleries and changed for a revolution (waiting for a transformed space?). A play of role play as this time, too, the artists have activated their Eastern nomad avatars and *Private Collection* becomes a narration of the functional detour of the objects and their museification: a drill press, a lantern, a screwdriver, a hammer, a clothes-peg repose, in reversed terms, the question about the art system reconfigured in the network of the major Western galleries. This time, with the exhibited show window, the naivety is being overturned and threw towards the other side.

Transit, next, with regard to *displacements*. A prudent displacement towards a dreamy social starting from the manifesto of/against precariousness or Euromayday, nowadays the global holiday of the precarious, unaligned workers. *Entre sueños* [Between/Among dreams], the work of Marcello Expósito, a political artist/activist, is an installation with three video works and mural drawings which thematize the exploitation through precariousness of labour and spare time (*flexploitation*) in a post-fordist temporal dimension, and the social

Pe de altă parte, *Écriture nocturne* [Scriere nocturnă], lucrarea-performance a lui Renaud Auguste-Dormeuil, este un comentariu al vegheii nocturne. Privirile vizitatorului aruncate pe căutările epidermice ale unei femei fără vedere, care citește scriitura Braille de pe colile albe ce acoperă total pereții unei încăperi, obligă la tăcere – suspendă posibilitatea enunțării, pentru a rămîne doar fizicalitatea undelor sonore, în repetarea numelor de cod ale tuturor operațiunilor desfășurate de marile forțe militare. Această încăpere devine un spațiu al producției și diseminării de cunoaștere, întretesută în structurile metaforei-analog a mai vechiului mit al ieșirii din peștera platoniciană, a celui ce caută o realitate în spatele aparențelor. Și acest personaj obscur își pierde, treptat-treptat, vederea cînd iese din întunericul său, numai că de această dată cei fără vedere (temporar) sîntem noi și corpurile noastre delocalizate – înstrăinați prin simțire trunchiată, într-o cunoaștere tactilă și sonoră, ghidați de cineva despre care credem cel mai puțin că ne-ar putea spune vreun lucru relevant despre realitatea în care trăim. Dar iată, starea de lucruri reală din spatele discursurilor despre politicile de securitate înseamnă, în fapt, intervenție militară. Sau pace ca net-work al războaielor.

Dincolo de cîmpurile minții, deplasările geografice: lucrarea lui Pavel Brăila *Euro-lines Catering or Homesick Cuisine*, o video-odisee a unei plase de rafie pline cu mîncare și gestul de gazdă al servirii vizitatorilor cu sarmale, plăcinte și vin moldovenesc, devine o mică demonstrație a faptului că granițele dintre culturi pot fi trecute mult mai ușor decît ne-ar lăsa să așteptăm rezoluțiile instituționale, prin gestul simplu al unei asemenea arte precum gastronomia.

Din nou *tranzit*, de data aceasta al *traietoriilor trecute*: „Istoria nu este dată, vă rugăm ajutați-ne să o construim“ – astfel suna deviza unuia dintre proiectele incluse în portofoliul Bienalei a 5-a de la Cetinje. Curatoriată de René Block și Natașa Ilić, bienala reușea în 2004, sub sloganul „Love It or Leave It“, să ofere o perspectivă fără prejudecăți asupra situației istorice și actuale a artei din zona Sud-Estului Europei și a Orientului Mijlociu, prezentînd circa 80 de poziții artistice. Conceput aproape ca o expoziție în expoziție, portofoliul lui René Block a fost expus pentru prima oară în Franța, adunînd laolaltă artiști precum Nevin Aladağ, Marina Abramović, Nedko Solakov, Anri Sala, Aydan Murtezaoglu etc.

Într-o chestionare a modalității în care trecutul redevine actual, Silke Wagner a surprins în proiectele sale *Burgersteig* [Trotuar] și *Andrea, Katja, Monica, Sandra, Susanna, Vanessa – interviuri cu prostituate* temele mai vechi ale rezistenței față de radicalismul de dreapta și neonazism și cea a exploatații straturilor precare ale societății. La fel, în lucrarea video *Capital: Magical Recipes for Love, Happines and Health* [Rețete magice pentru dragoste, fericire și sănătate], Anetta Mona Chișa și Lucia Tkáčová rediscu-tă, prin deturnare, funcția profetică cu care ideologia comunistă a investit *Capitalul* lui Marx, într-o lucrare video ludică, în care o ghicitoare folosește în locul unui glob de cristal această imensă carte pentru a răspunde unor dileme simple puse de cele două artiste – Voi avea o căsătorie fericită? Copii? O stare materială bună? Marx este viu, mai poate oferi încă toate răspunsurile.

Laura Horelli și-a încheiat cu această ocazie proiectul început în 2006 la Iași în cadrul Bienalei Periferic, expunînd versiunea finală a lucrării *Everything/Synchronization* [Totul/Sincronizare], o mărturie a rezistenței anticomuniste românești printr-un ocol în metaforă și alegorie – cazurile Blandiana și Sorescu –, pe fundalul narațiunii timpului unui oraș din nord-estul României. În sfîrșit, Nicoleta Esinencu a gîndit pentru această expoziție o nouă piesă, *Mame fără pizdă* (*Mères sans chatte*), o confesiune-declarație la persoana I despre prezent și trecut, într-un vertij al tarării și al autoexorcizării prin revenire obsesivă și mărturisire publică.

În alte cuvinte, răzbate focusul pus pe relațiile și căile de comunicare dintre lucrări și artiști, ele însele temporale, metamorifice și tranzitorii, toate înghesuindu-se în

revolt through street demonstrations, through the filter of Mikhail Bakhtin’s carnival theory. An unexpected argument validated as manifesto-shifts, given the perspective of an economy producing surpluses which need to be consumed, spent (Bataille’s accursed share), depressurisation valves, a surplus spent in the glitter and the orgiastic liberties of the Middle Ages carnival; a surplus which today is being spent in the tertiary sectors of the economy, with the result of closing the frontiers for the emigrants, uncertain incomes for most of the people, prohibitive real estate markets, information and culture with preferential access, restricted freedom of expression, corporate-media version of reality.

On the other side, *Écriture nocturne*, the performance-work of Renaud Auguste-Dormeuil, is a commentary on the night wake. The visitor gazing at the epidermal searches of a blind woman, who is reading the writing in Braille on the white sheets of paper which completely cover the walls of a room, is bound to silence – as the gesture of the blind woman suspends the possibility of articulating sounds, allowing only the physicality of the acoustic waves produced by the iteration of the code names of all the operations developed by the major military forces to be heard. This room becomes a space for producing and disseminating knowledge, intertwined in the structures of the analogue-metaphor of the ancient myth of exiting the platonic cave, of one looking for a reality behind appearances. This obscure character also loses his sight, step by step, when getting out of his darkness, only that, this time, the (temporarily) blind is everyone of us with our own displaced bodies – alienated by the partial sensing, in a tactile and acoustic knowledge, guided by someone we rely on the least to tell us anything relevant about the reality we live in. But, behold, the real state of fact behind the discourses about security politics means, in fact, military intervention. Or peace as a war network.

Beyond the mind fields lie the geographical displacements: Pavel Brăila’s work, *Eurolines Catering or Homesick Cuisine*, a video-odyssey of a traditional bag full of food and the courtesy of providing the visitors with meat-rolls, pies and Moldavian wine, becomes a small demonstration of the fact that the frontiers between cultures can be crosses more easily than we would expect from the international resolutions, through the simple gesture of an art such as gastronomy.

Transit again, this time of the *past trajectories*: “History is not given, please help us build it“ – that’s how a statement of one project included in the Cetinje Fifth Biennial portfolio sounded like. Curated by René Block and Natașa Ilić under the slogan “Love It or Leave It“, the 2004 biennial succeeded to present an unprejudiced perspective on the historical and actual situation of art in the South-Eastern Europe and the Middle East, presenting about 80 artistic positions. Created almost as an exhibition within an exhibition, René Block’s portfolio has been presented for the first time in France, bringing together artists such as Nevin Aladağ, Marina Abramović, Nedko Solakov, Anri Sala, Aydan Murtezaoglu etc.

Questioning how the past becomes actual again, Silke Wagner’s projects *Burgersteig* and *Andrea, Katja, Monica, Sandra, Susanna, Vanessa – Interviews with Prostitutes* have approached the older themes of resisting right-wing radicalism and neo-Nazism, as well as that of the exploitation of more precarious layers of society. Likewise, in the video work *Capital: Magical Recipes for Love, Happines and Health*, Anetta Mona Chișa and Lucia Tkáčová rediscuss, by means of detouring, the prophetic function which Marx’s *Capital* was endowed with by the communist ideology, in a playful video-work, as a fortune teller substitutes this huge book for the crystal ball in order to answer the simple dilemmas asked by the two artists – Will I be happily married? Any children? A good financial situation? Marx is alive; he can still offer all the answers.

On this occasion, Laura Horelli ended the project started in 2006 at Iași, at the Periferic Biennial, by presenting the final version of *Everything/Synchronization*, a testimony of the Romanian

intervalul temporal *L'Europe en devenir*. Despre relații însă, și din alt punct de vedere: pe lângă formatul expozițional, evenimentul a implicat și formatul alternativ al arhivei, cu scopul declarat de a conecta diferite inițiative și proiecte care abordează cheștiunea devenirii europene dintr-o perspectivă critică, punând în centrul acestui demers nu atât ideea expunerii lor, cât pe cea a relaționării lor, avînd ca fundal domeniile artei și politicii, în scopul apropiierii și producției de cunoaștere. La dispoziția publicului, cu acces liber pentru cercetare și documentare, au fost prezente asemenea proiecte, precum inițiativa Alte Arte (Chișinău), Brumaria (Madrid), CAA (București), ICA (Sofia), ESI (Berlin–Balcani), Idea (Cluj), Kant & Turia Verlag (Viena), kuda.org (Novi-Sad), Multitudes (Paris), Relations (Berlin), Republicart/Transform/Transversal (spațiu web), Signal (Malmö), Tranzit (Budapesta, Bratislava, Praga), Vector (Iași), WHW (Zagreb). Pe aceeași idee a marșat și programul de conferințe, lecturi, discuții publice, prezentări de filme etc., care au avut loc aproape zilnic pînă la sfîrșitul lunii decembrie.

Am locuit timp de două săptămîni în mica mansardă a unei clădiri construite cîndva, poate, prin secolul al XIX-lea, închiriată de la un tip care nu a întîrziat să îmi spună că a fost cîndva membrul unei trupe rock cu un relativ succes în Paris. În acest timp, am mers mai mult pe jos decît cu metroul – era grevă, iar parizienii, fierbînd asemenea apei din oalele lui Ivanov, așteptau reacția întîrziată a lui Sarkozy și a regimului de dreapta, am urmărit biroul londonez și transmisiunile în limba engleză ale Al-Jazeera, unde s-a întîmplat să prind un *live footage* al bătăilor stradale dintre Antifa și neonaștii din Praga, pentru ca în același timp să citesc pe internet ziarele din țară despre izbucnirile de rasism împotriva românilor în Italia și reacțiile nerezonabil de discriminatorii ale oficialilor români. Cu toții, așadar, în containerul aceleiași Europe în devenire.



Marcello Expósito
Entre sueños, installation view, photo: Marc Damage,
courtesy of the Centre Culturel Suisse, Paris, 2007



View from the exhibition: Portfolio of the Cetinje Biennial, 30 framed photos produced by René Block and Nataša Ilić, photo: Marc Damage, courtesy of the Centre Culturel Suisse, Paris, 2007

anticommunist resistance through a metaphorical and allegorical detour – the cases of Blandiana and Sorescu – on the background of the time narration in a North-Eastern town of Romania. Finally, Nicoleta Esinencu created a new piece for this exhibition, *Mame fără pizdă* (*Mères sans chatte*) [Pussyless mothers], a confession-statement in the first person about the past and the future, in a vertigo of weaknesses and self-exorcism through obsessive return and public confession.

In other words, a focus breaks through, emphasizing the relationships and communication means between the works and the artists, in themselves temporary, metaphoric and transitory, crowding in the temporal interval of *L'Europe en devenir*. About relations, still from another point of view: besides being an exhibition, the event also involved the alternative form of an archive, declared as aiming to connect different initiatives and projects which approach the issue of the European becoming from a critical perspective, focusing not so much on the idea of exhibiting, but on that of interrelating them, taking art and politics as a background, with the purpose of appropriating and producing knowledge. At the audience's disposal, providing open and access for research and documentation, there were such projects as the Alte Arte initiative (Kishinev), Brumaria (Madrid), CAA (Bucharest), ICA (Sofia), ESI (Berlin–Balkans), Idea (Cluj), Kant & Turia Verlag (Vienna), kuda.org (Novi-Sad), Multitudes (Paris), Relations (Berlin), Republicart/Transform/Transversal (web space), Signal (Malmö), Tranzit (Budapest, Bratislava, Prague), Vector (Iași), WHW (Zagreb). The same idea has also inspired the program of conferences, lectures, public discussions, film projections etc., which took place almost on daily bases until the end of December.

I spent two weeks in the small attic of a building raised maybe sometime in the 19th century, rented from a guy who lost no time in telling me that he was the former member of a rock band relatively successful in Paris. Meanwhile, most of the time I had to walk rather than use the subway – there was a strike and the Parisians, boiling like the water in Ivanov's pots, were waiting for the delayed reaction of Sarkozy and the right-wing regime, I watched the London office and the English language transmissions of Al-Jazeera and I happened to catch a live footage of the street fights between Antifa and neo-Nazis in Prague, while, at the same time, I read in the home newspapers on the internet about the racist outbursts against Romanians in Italy and the unreasonable discriminatory reactions of the Romanian officials. All together, thus, in the container of a becoming Europe.

Translated by Alex Moldovan

Natura cameleonică a jucătorilor din domeniul artei și a familiilor extinse ale acestora

Elena Crippa

Double Agent [Agent dublu], Institutul de Arte Contemporane, Londra,
14 februarie – 6 aprilie

Aserțiunea curatorilor spune că expoziția *Double Agent* alătură lucrări de artă în care „artistul folosește alți oameni drept mediu”. Cu toate astea, fiecare lucrare are un mod foarte diferit de a cuprinde sau de a folosi alți oameni și, în mai multe cazuri, artistul este principalul, dacă nu singurul agent al lucrării. E neîndoielnic că expoziția nu oferă răspunsuri, ci vizează dezbateri nerezolvate despre actul performativ și chestiuni ce țin de auctorialitate. Manifestarea se datorează curatoriatului comun al lui Mark Sladen, responsabilul cu expozițiile al ICA, și al criticului Claire Bishop. Portretele la scară mare ale celor doi curatori sînt cuprinse în expoziție printre cele cinci lucrări fotografice ale lui Phil Collins din seria *you'll never work in this town again* [n-o să mai lucrezi niciodată în orașul ăsta] (2004 – în desfășurare). Toate imaginile din cadrul seriei înfățișează curatori, galeriști, critici și colecționari care au acceptat să fie fotografiați, dîndu-și acordul ca artistul să-i palmuiască puternic peste față chiar înainte de a apăsa pe declanșator. Collins pare a se răzbuna pe poziția de subordonare a artiștilor în cadrul structurii ierarhice care configurează lumea artei, unde curatorii și comercianții consacrați sînt paznicii panteonului artistic. Portretele înfățișează admirabil postura narcisistă a pozeurilor în fața camerei. În ciuda șocului și a durerii provocate de palmă, cu toții încearcă să-și păstreze imaginea publică, atent construită, de indivizi politicoși, agreabili și calmi.

Fiecărei lucrări sau fiecărui grup de lucrări ale aceluiași artist îi este dată o încăpere separată, ca și cum expoziția ar fi alcătuită din mai multe prezentări individuale. Instalația video a lui Christoph Schlingensief, *The African Twin Towers – Stairlift to Heaven* [Turnurile gemene africane – Scări rulante spre cer], din 2007, cuprinde un film cu o durată de 80 de minute proiectat printr-un filtru circular pe un perete traversat în diagonală de un dispozitiv destinat urcării scărilor. Vizitatorii au de făcut o cursă solitară și lentă de-a curmezișul peretelui, cu fața la alți vizitatori și spre lumina proiectorului. La capătul scărilor, ciudata călătorie ia sfîrșit. Vizitatorii pot arunca o privire într-o cutie de mici dimensiuni pentru o întâlnire voyeuristică cu un filmuleț repetat încontinuu, înfățișînd două actrițe din trupa neconvențională a lui Schlingensief care se sărută pasional. Implicarea publicului e resimțită ca foarte grosolană și stînjitoare. Cu siguranță că e greu să urmărești povestea și să privești cea mai importantă bucată video a instalației în timp ce alți vizitatori traversează zidul, devenind parte integrantă a proiecției. Ca urmare, rolul și implicațiile etice ale raportului dintre Schlingensief și oamenii lipsiți de adăpost, șomerii sau invalizii distribuiți în filmele sale sfîrșesc prin a avea o rezonanță minimă. Doar la citirea ghidului expoziției am aflat că filmul spune povestea unui regizor megaloman pe cale să repună în scenă istoria recentă a bombardării Turnurilor Gemene în decorul straniu al unei colonii germane din Namibia. În același timp, claritatea semnificației nu este un obiec-

ELENA CRIPPA este o curatoare italiancă și activează la Londra. Începînd din 2006, a făcut parte din echipa expozițională de la Lisson Gallery, asigurînd curatoriatul, în colaborare, al expoziției de grup *Construction Time Again* [E din nou timpul pentru a construi], organizînd expozițiile lui Daniel Buren, Allora & Calzadilla și Santiago Sierra și editînd publicații monografice despre proiectele de artă publică ale lui Daniel Buren și despre lucrările recente ale lui Santiago Sierra.

THE CHAMELEON NATURE OF THE ART PLAYERS
AND THEIR EXPANDED FAMILIES
Elena Crippa

Double Agent, Institute of Contemporary Arts, London,
14 February – 6 April

The curators’ statement explains that the exhibition *Double Agent* brings together art works in which “the artist uses other people as medium”. Nevertheless, each piece presents a very different way of including or employing other people and, in more than one case, the artist is still the major if not only agent of the work. The exhibition certainly does not offer answers, but taps on unresolved debates on performative gestures and issues of authorship. The show is co-curated by ICA head of exhibitions Mark Sladen and critic Claire Bishop. The two curators’ large-scale portraits feature in the show among a group of five Phil Collins’ photographic works from the series *you’ll never work in this town again* (2004 – ongoing). All images in the series are of curators, dealers, critics and collectors who accepted to have their portraits taken on the understanding that the artist would have slapped them hard on the face just before the click of the camera. Collins seems to be taking revenge on artists’ subordinated position within the power structure that shapes the art world, where established curators and dealers are the gatekeepers of the artistic Pantheon. The portraits beautifully document the posers’ narcissistic stance in front of the camera. Despite the shock and pain caused by the slap, they all try to preserve their sought and carefully constructed public image as respectful, pleasant and composed individuals. Each work or group of works by the same artist is given an independent room, as if the exhibition was made of many solo presentations. Christoph Schlingensief’s video installation *The African Twin Towers – Stairlift to Heaven*, 2007, involves a 80-minutes film projected through a circular filter on a wall diagonally crossed by a stair lift. Visitors are meant to take a lonely and slow ride across the wall, facing other visitors and the light of the beamer. At the top of the stairs, the awkward journey ends. Visitors can peep into a small box and have a voyeuristic encounter with a short looped film showing two female actors from Schlingensief’s unconventional troupe as they passionately kiss each other. The involvement of the audience feels quite crude and uneasy. It is certainly difficult to follow the narrative and see the major video part of the installation, while other visitors transfer along the wall becoming integral part of the projection. As a result, the role and ethical implications in the relationship between Schlingensief and the homeless, unemployed, and disabled people cast to act in his films end up having little resonance.

ELENA CRIPPA is an Italian curator based in London. Since 2006, she has been part of the exhibition team at the Lisson Gallery, co-curating the group show *Construction Time Again*; organising the exhibitions of Daniel Buren, Allora & Calzadilla and Santiago Sierra; and editing monographic publications on Daniel Buren’s public art projects and Santiago Sierra’s recent works.



Pawel Althamer/Nowolipie Group
Persona, ceramics, plywood, 2007,
photo: Lyndon Douglas,
courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw



Artur Żmijewski

Them, video, 27 min., 2007, courtesy Foksal Gallery Foundation, Warsaw

tiv în opera regizorului dramatic, producătorului și performerului german. În ultimă instanță, lucrul cel mai fascinant în această lucrare constă tocmai în dificultatea decodării imaginii și a extragerii sensului instalației dens stratificate, precum și în implicarea aproape grotescă a publicului.

Încăperea alăturată a galeriei e ocupată de proiecția unui text în desfășurare. Doar după citirea a cel puțin câteva rînduri devine limpede că propozițiile acestea nu fac parte dintr-o lucrare încheiată și deja existentă, ci sînt scrise în timp real. Textul este o descriere pe viu a vizitatorilor galeriei, scrisă la computer de un observator aflat la un birou din încăperea învecinată, de-abia luminată. Este vorba de lucrarea *Instant Narrative (IN)* [Narațiune imediată (NI)] a Dorei García, 2006–'08, însă observatorul nu e artista, ea angajînd pe altcineva pentru preluarea rolului de comentator. Momentul în care creierul face trecerea de la a crede că citește un text deja existent despre un subiect necunoscut la a realiza că textul este o descriere a înfățișării tale și a vizitatorilor din jurul tău e puternic și îți dă o senzație de înstrăinare. Te simți, în același timp, puțin înșelat și nelămurit, iar schimbul poate dobîndi aspectele plăcute ale unui joc al tachinei, al unor imperceptibile interacțiuni între vizitatori și observatorul oarecum separat. Lucrarea rezonază fără îndoială cu celebra operă a lui Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror* [Performer/Public/Ogîndă], pusă pentru întîia oară în scenă în 1975. În același timp, dacă în performance-ul lui Graham erau centrale chestiuni precum conștiința de sine, percepția și răspunsul informațional în timp real în cadrul unei arene publice, aici paradigma se modifică, accentul punîndu-se mai mult pe originea afirmațiilor. Îndreptînd în mod jucăuș reflectorul asupra vizitatorilor, lucrarea tratează despre chestiuni legate de auctorialitate, autoritate și putere.

Lucrarea video *Last Lecture* [Ultima prelegere], din 2007, cu o durată de 20 de minute, a Barbarei Visser funcționează ca o păpușă matrioșca, încorporînd două lucrări video anterioare ale aceleiași artiste. Fiecare lucrare adaugă un nou strat bucății originale din 1997, în care, fapt necunoscut audienței, o actriță, asumîndu-și rolul artei, ține o prelegere în timp ce primește instrucțiuni de la aceasta prin cască. În 2004, Visser a pus în scenă o nouă prelegere în care o a doua actriță comenta desfășurarea primei prelegeri, discutînd despre sentimentele „ei” din timpul primului performance. Pentru prelegerea finală, Visser s-a înfățișat ca o siluetă proiectată peste lucrarea video a performance-ului din 2004, adăugînd încă un strat care ia forma subtitrărilor ce aduc noi comentarii și interpretări cu privire la performance-ul anterior. Lucrarea rezonază remarcabil cu cea a Dorei García, propunînd probleme legate de auctorialitate și autenticitate și complicînd raportul dintre veritabil și fals, original și copie, improvizație și înscenare.

Participarea lui Joe Scanlan la expoziție e mult mai greu de definit. Ghidul expoziției susține că „drept contribuție la expoziție, Joe Scanlan o prezintă pe promițătoarea artistă Donelle Woolford” și precizează în continuare că „Woolford e o tînără artistă afro-americană și o fostă asistentă de studio a lui Scanlan”. Afirmația aceasta pare să sugereze că, dat fiind statutul artistic inferior al lui Woolford, etnicitatea și genul, ar trebui să considerăm faptul că Scanlan i-a oferit ei spațiul drept un act de patronaj și generozitate. Cu toate astea, e clar că nu generozitatea e principala miză, avînd în vedere că Scanlan o prezintă pe Woolford drept contribuție a sa, în loc de a-i oferi pur și simplu spațiul. Mai mult, expoziția nu prezintă lucrări de-ale lui Woolford. În loc de asta, o încăpere a ICA a fost transformată într-un atelier unde vizitatorii pot vedea lucrarea în desfășurare, uneltele folosite de artistă și, la intervale stabilite dinainte, la sfîrșit de săptămîină, o pot urmări lucrînd în acel spațiu, creînd compoziții de lemn care trimit la picturile cubiste. Tot ce se află în acest spațiu pare înscenat cu atenție. Ca vizitator, nu poți rezista tentației de a te gîndi că Donelle Woolford este o creație extrem de elaborată a lui Joe Scanlan. Prezentarea e cu certitudine

It is only reading the exhibition's guide that I learned that the film tells the story of a megalomaniac director in the process of re-staging the recent history of the bombing of the Twin Towers in the peculiar setting of a German colony in Namibia. At the same time, clarity of meaning is not an objective in the work of the German theatre director, filmmaker and performer. What is most fascinating in this work ultimately lays exactly in the difficulty of decoding images and making sense of the densely layered installation, and in the nearly grotesque involvement of the public.

The adjacent room in the gallery is occupied by a projection of scrolling text. It is only after having read at least a few lines that it becomes clear that these sentences are not part of an accomplished and existing work, but are being produced in real time. The text is a live description of gallery visitors, typed on a computer by an observer sitting at a desk in the adjacent, scarcely lit room. The work is Dora García's *Instant Narrative (IN)*, 2006–08, but the observer is not the artist, as she employs someone else to take up the role of commentator. The moment your brain switches from thinking to be reading an existing text on an unknown subject to realizing that the text is a description of your physical appearance, and the appearance of visitors around you, is powerful and estranging. You feel, at the same time, slightly cheated and unlighted, and the exchange can acquire the pleasant aspects of a teasing game of inconspicuous interactions between visitors and the slightly parted observer.

The work undoubtedly resonates with Dan Graham's famous work *Performer/Audience/Mirror*, first staged in 1975. At the same time, if central to Graham's performance were issues of self-consciousness, perception and real time informational feedback within a public arena, the paradigm is here shifted and more emphasis is put on the origin of the statements. While playfully putting the spotlight on visitors, the work addresses issues of authorship, authority and power.

Barbara Visser's *Last Lecture*, 2007, 20 mins, is a video that works like a matryoshka doll, as it nests two previous video works by the same artist. Each work adds a new layer to the original piece from 1997, in which, unknown to the audience, a lecture is given by an actress assuming the role of the artist, while receiving instructions from her via an earpiece. In 2004, Visser staged a new lecture in which a second actress commented on the footage of the first lecture, discussing "her" feelings at the time of the first performance. For the final lecture, Visser presented herself as a silhouette projected onto the video of the 2004 performance, adding one more layer in the form of subtitles that annex new comments and interpretations in relation to the previous performance. The work well resonates with Dora García's piece, opening up issues of authorship and authenticity, and complicating the relationship between genuine and fake, originality and copy, and improvised and staged.

Joe Scanlan's participation to the show is particularly difficult to pin down. The exhibition guide states that "as his contribution to the exhibition, Joe Scanlan presents the up-and-coming artist Donelle Woolford", and goes on clarifying that "Woolford is a young Afro-American artist and former studio assistant of Scanlan". This statement seems to imply that, given Woolford's lower artistic status, ethnicity and genre, we should consider the fact that Scanlan offered the space to her as an act of patronage and generosity. Nevertheless, generosity is certainly not the major issue at stake, as Scanlan presents Woolford as his contribution, instead of simply handing over the space to her. Moreover, the exhibition does not present works by Woolford. Instead, a room of the ICA has been transformed into a studio where visitors can see the work in progress, the tools used by the artist and, at set times during the weekend, observe the artist working in the space, making wooden assemblages that reference cubist paintings. Everything in the space looks carefully staged. As a visitor, you cannot resist the temptation to think that Donelle Woolford is a quite elaborated creation by Joe Scanlan. The display is certainly quite eloquent on Scanlan's views on issues of capitalist



Phil Collins
you'll never work in this town again (claire), Lambda print reversemounted behind Diasac, 2006, courtesy the artist



Phil Collins
you'll never work in this town again (mark), Lambda print reversemounted behind Diasac, 2006, courtesy the artist

foarte elocventă cu privire la punctele de vedere ale lui Scanlan asupra problemelor consumului capitalist și implicațiilor socio-economice în cadrul structurii de putere care pătrunde în lumea artei la fel ca în orice alt domeniu. În acest punct, te poți simți ca un agent secret de succes care și-a îndeplinit misiunea. Eu personal am trăit o senzație de anticlimax, pentru că această mizanscenă a multiplelor clișee a părut deodată puțin prea literală și autosuficientă.

Paweł Althamer participă la expoziție cu zeci de mici sculpturi colorate care, potrivit explicației, aparțin lui Paweł Althamer/Nowolipie Group, o organizație din Varșovia pentru adulți cu scleroză multiplă și alte dizabilități. Althamer a organizat cursuri de ceramică pentru grup timp de mai bine de un deceniu, iar fiecare curs tratează despre o anumită temă, precum îngeri, castele sau bărci. Mai sînt prezentate și două materiale video care se referă la cursurile lui Althamer: *Do it Yourself* [Fă-o tu însuți], din 2004, cu o durată de 9,20 de minute, realizat în colaborare cu Artur Żmijewski, îl arată pe unul dintre cursanți canalizîndu-și cunoștințele și emoțiile în direcția realizării unor sculpturi ceramice ale mai multor tipuri de biplane. Ceea ce pare a fi de captivant și seducător în opera lui Althamer e faptul că aceasta e foarte greu de încadrat cu ajutorul instrumentelor și etichetelor critice convenționale, întrucît el pare să meargă constant împotriva așteptărilor și să se situeze în afara trendurilor. Poate suna provocator faptul că artistul își definește propria practică în colaborare drept o formă extinsă de autoportret, el părăind a sugera că folosește oamenii ca pe niște unelte în slujba operei sale. Ceea ce artistul face de fapt este să activeze situații și să construiască narațiuni care ulterior să se dezvolte independent. Althamer a devenit pe drept cuvînt celebru ca un fel de doctor al unei lumi ciudate și care, cu o atingere fină, intervine în viața reală pentru a crea cadre și situații specifice și a le permite altor indivizi să participe, să acționeze sau chiar să încerce să-și schimbe statutul în cadrul societății. Opera sa pare un soi de activitate terapeutică ce permite jocul cu realitatea și, în mod potențial, apariția sentimentului reconcilierii cu aceasta.

Una dintre cele mai interesante și problematice lucrări din expoziție, avînd în vedere tema folosirii altor oameni ca mediu, e lucrarea video a lui Artur Żmijewski, *Them* [Lor], din 2007, 27 de minute, una dintre atracțiile principale ale ultimei documenta. Dacă Althamer intervine în realitate cu o atingere blîndă, Żmijewski creează situații foarte bine regizate în care participanții sînt invitați să adopte anumite roluri, confirmînd sau sfîdînd așteptările cu privire la răspunsurile lor comportamentale. Ca reprezentant al Poloniei la Bienala de la Veneția din 2005, artistul a expus *Repetition* [Repetiție], din 2005, un documentar video al reconstituirii experimentului din 1971 al lui Philip Zimbardo, „Stanford Prison Experiment” [Experimentul din închisoarea Stanford]. *Them* este o interesantă dezvoltare a lui *Repetition*, în care artistul transformă membri cu diferite convingeri religioase sau politice în medii ale raporturilor sociale și ale angajamentelor politice dintre grupuri. Videoul prezintă o serie de ateliere organizate de către artist și care implică patru grupuri de oameni: creștini, evrei, tineri socialiști și naționaliști polonezi. Fiecărui grup i se cere să creeze o lucrare care să înfățișeze o imagine reprezentativă pentru credința lor. Odată lucrările finalizate, participanții sînt invitați să reacționeze la reprezentările simbolice ale fiecărui grup. Artistul le mai oferă tuturor participanților un fel de uniformă. Ca întrucipare a diferențelor dintre ei, fiecare grup primește tricouri de diferite culori, inscripționate cu o imagine a lucrării lor. Totul începe într-o atmosferă foarte amicală, însă, pînă la încheierea sesiunii de ateliere, situația capătă caracteristicile unui mic război. Participanții aplică graffiti și spray, taie, mototolesc și în cele din urmă dau foc lucrărilor celorlalte grupuri, într-o escaladare continuă a emoțiilor; atacurilor verbele și a gesturilor, cum nu se poate mai simbolice, și totuși reale. *Them* recrează o situație în care, într-un mod deloc surprinzător – și totuși atît de dramatic –, oamenii confirmă stereotipurile, refuzînd să asculte și împiedicîndu-i pe cei cu alte puncte

consumption and socio-economical implications on the power structure that permeates the art world as much as any other sphere. At this point, one could feel like a successful secret agent who has accomplished his mission. I personally experienced a sense of anticlimax, as this mise-en-scène of multiple clichés suddenly felt a bit too literal and self-conclusive.

Paweł Althamer features in the exhibition with dozens of little colourful sculptures that the label attributes to Paweł Althamer/ Nowolipie Group, an organisation in Warsaw for adults with multiple sclerosis and other disabilities. Althamer has been leading ceramic classes for the group for over a decade, and each class revolves around a particular theme, such as angels, castles or boats. On view are also two videos documenting Althamer’s classes. *Do it Yourself*, 2004, 9.20 mins, realised in collaboration with Artur Żmijewski, shows one of the students channelling his knowledge and emotions in the realisation of ceramic sculptures of all sorts of biplanes. What seems to be so compelling and seductive about Althamer’s work is the fact that it is so difficult to frame it using conventional critical tools and labels, as it constantly seems to go against expectations and move outside trends. It can sound provocative that the artist defines his own collaborative practice as an expanded form of self-portraiture, as it seems to imply that he uses people as tools for his own work. What the artist actually does is activate situations and construct narratives that will then develop independently. Althamer has rightly become famous as a sort of doctor strange-world who, with a gentle touch, intervenes into real life creating particular settings and situations, and enabling other individuals to participate, take action or even try to change their status within society. His work feels like a sort of therapeutic activity that allows playing with reality and, potentially, feeling reconciled with it.

One of the most interesting and problematic works in the exhibition in relation to the theme of using other people as medium is Artur Żmijewski’s video *Them*, 2007, 27 mins, one of the highlights of last *documenta*. If Althamer intervenes into reality with a soft touch, Żmijewski creates quite regimented situations in which participants are invited to take on certain roles, confirming or defying expectations on their behavioural responses. When representing Poland at the 2005 Venice Biennial, the artist presented *Repetition*, 2005, a video documentation of a re-enactment of the 1971 experiment by Philip Zimbardo known as the “Stanford Prison Experiment”. *Them* is an interesting development of *Repetition*, in which the artist lets the members of different religious or political beliefs become media for the social relationships and political engagements between groups. The video documents a series of workshop organised by the artist and involving four groups of people: Christians, Jews, Young Socialists and Polish nationalists. Each group is asked to create a work depicting an image representative of their belief. Once these works are ready, participants are invited to respond to each group’s symbolic representations. The artist also provides all participants with a sort of uniform. As an embodiment of their differences, each group is given T-shirts of different colours, with an image of their work printed on it. Everything starts in a quite amicable way but, by the end of the session of workshops, the situation assumes the characteristics of a little war. Participants graffiti and spray over, cut, torn and finally burn the work of the other groups, in a constant escalation of emotions, verbal attacks and highly symbolic and yet real gestures. *Them* re-creates a situation in which quite unsurprisingly – and yet so dramatically – people confirm stereotypes, closing to and preventing people with different views from expressing themselves. If the work of Althamer creates moments of encounter and dialogue with people who are fundamentally different from the alpha males and females of our society, the work of Żmijewski highlights and exposes preconceptions and differences that generate responses spanning from embarrassment to hatred.

A sense of uneasiness stayed with me throughout my visit. This sensation was probably due to the fact that many works in the show

de vedere să se exprime. Dacă lucrarea lui Althamer creează momente de întîlnire și dialog cu oameni care sînt fundamental diferiți față de bărbații și femeile dominanți în societatea noastră, lucrarea lui Żmijewski scoate în evidență și demască prejudecăți și diferențe care provoacă răspunsuri ce merg de la stinghereală la ură. Pe durata vizitei mele am fost însoțită de un sentiment de disconfort. Senzația se datora probabil faptului că multe dintre lucrările expoziției exprimă sau provoacă sentimentul unei realități dislocate, un sentiment al tulburării modului în care înțelegem ordinea și a percepției unității temporale. Și totuși, experiența a fost bine gîndită, provocatoare și înălțătoare. Chiar dacă nu fumizează cadre conceptuale puternice, expoziția se deschide la numeroase reflecții, nu doar asupra lucrărilor prezentate în expoziție, ci și asupra lucrărilor multor altor artiști care au forțat limitele practicii artistice și au generat sentimente și dezbateri vii în ultimele patru decenii, de la Lawrence Weiner la Santiago Sierra, de la Sanja Iveković la Michael Rakowitz.

Traducere de Alex Moldovan



Donelle Woolford

Photo: Lyndon Douglas, courtesy Wallspace, New York

Reciclarea nimicurilor

Miklós Erhardt

Vă amintiți de Frank Gehry cel nervos într-un episod din desenele animate *The Simpsons*? Acesta primește din partea lui Marge Simpson o propunere cu privire la construirea unei noi săli de concerte a orașului. El mototolește scrisoarea și o aruncă. În mod miraculos, foaia de hârtie mototolită ia forma sălii de concerte Walt Disney din Los Angeles, un complex, la rîndul său, foarte asemănător cu clădirea Guggenheim din Bilbao. (Comentariul aferent al lui Marge nu-și prea are locul aici, însă e amuzant: „Sînt atît de emoționată, e ca și cum aș da naștere unui copil de oțel și fier“.)

Cu siguranță, Miklós Mécs își amintește asta, întrucît *The Simpsons* sînt sursa lui consacrată de comentarii absurde. În cadrul seriei *Origami Rubbish* [Deșeuri origami], „copilul“ este rod al colaborării sale cu Gergő Orbán, artist și el și care e un maestru în arta japoneză origami. Piesa poate fi deci înțeleasă deopotrivă ca un experiment ironic al reciclării deșeurilor și ca o analiză poetică a ceva inerent neanalitic.

Tînărul artist maghiar Miklós Mécs, în opera sa individuală și în lungul șir de colaborări, precum și în calitate de membru al grupului SZAF (împreună cu Judit Fischer – abrevierea semnifică „Frăția Artiștilor care Pictează cu Gura și Creierul“), se angajează într-o aprigă și foarte productivă luptă împotriva plictiselii. Într-o lume a artei în general reductivă, opera sa se distinge printr-o foarte accentuată economie de idei, un fel de acumulare de idei originală, necondiționată, în sensul marxist al termenului. Multe dintre acele idei vor rămîne, ca atare, nerealizate sau netranspuse în artă, intrînd în tot mai vastă sa colecție (cărți, caiete, bloguri etc.). Ele sînt inspirate fără excepție din viața de zi cu zi și din istoria artei, luînd naștere din mici rebeliuni împotriva (sau în sprijinul) slăbiciunilor (omenești, prea omenești...), represiunilor, autorității, simțului comun, corectitudinii politice și așa mai departe. Lucru destul de ciudat, acestea rămîn coerente și caracteristice pentru artist.

O astfel de atitudine este cu atît mai interesantă cu cît provine dintr-o scenă artistică secundară, cum e cea est-europeană, tributară, pe de o parte, academismului indigen și, pe de altă parte, repetitivității, autorefecției și complexelor de inferioritate, precum și supracompensărilor și unor descentrate *tour de force*. Artă lui Mécs (și, din fericire, a altor artiști din generația sa) pare a inaugura o nouă direcție, întrucît vede în clasa a doua o manieră optimă de a călători. (Traducere de Alex Moldovan)

Miklós Mécs, Judit Fischer & Gergő Orbán: *Origami Rubbish*, 2006

RUBBISH-RECYCLING
Miklós Erhardt

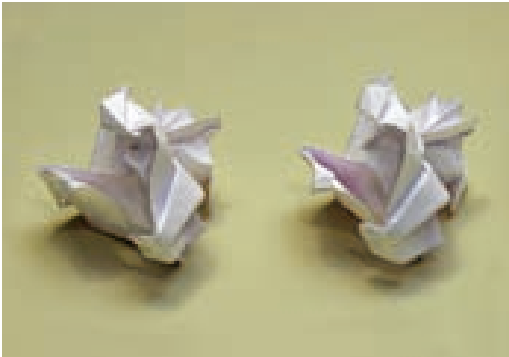
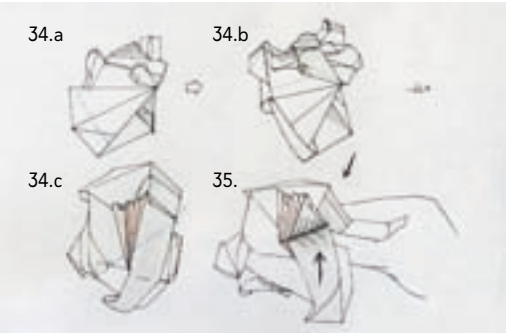
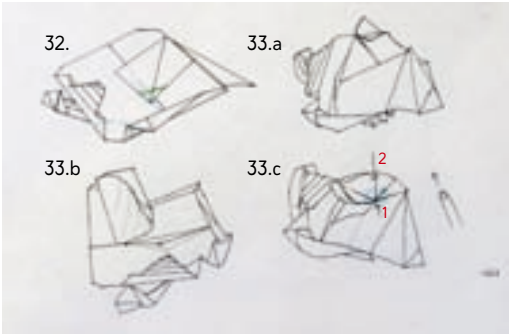
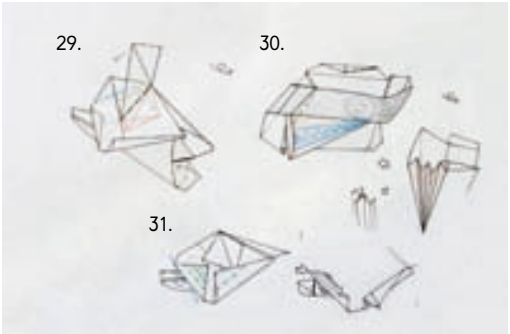
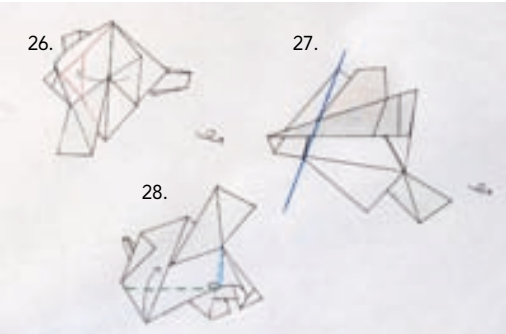
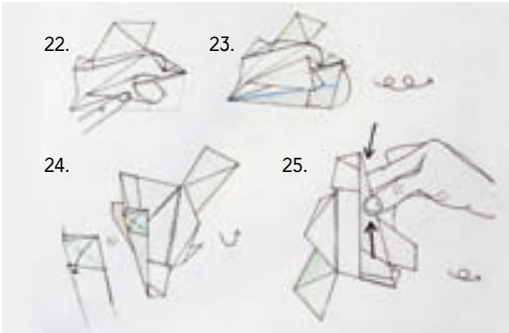
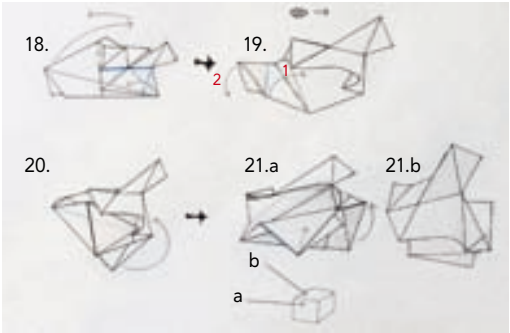
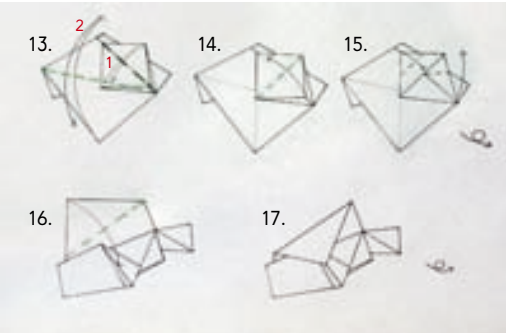
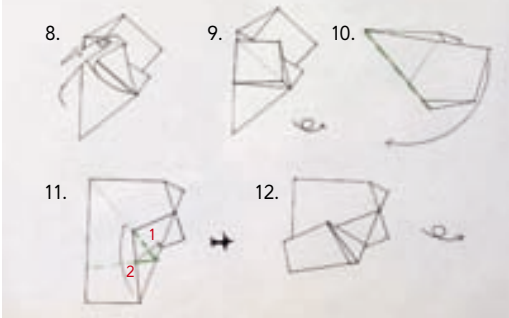
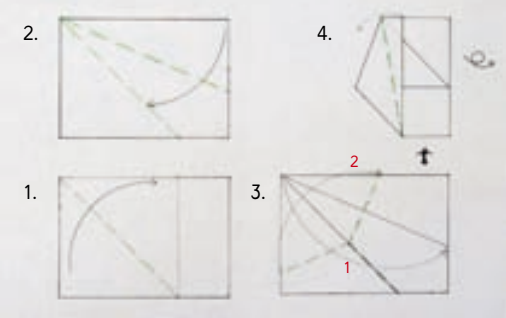
Remember the angry Frank Gehry in one of the *Simpsons* cartoons? He gets a proposal from Marge Simpson for a new concert hall for the city. He crumples the letter into a ball and tosses it away. The crumpled piece of paper miraculously gives out the shape of his Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, a complex in its turn very similar to the Guggenheim in Bilbao. (Marge’s related comment doesn’t really belong here, but it’s hilarious: “I am so excited, it is like giving birth to a child of steel and iron.”) Miklós Mécs remembers for sure, as the *Simpsons* are his trademark source of absurd comments. In the series *Origami Rubbish* the “child” is a fruit of his collaboration with fellow artist Gergő Orbán – who is a master of the Japanese art of Origami. The piece can thus be understood both as an ironic experiment of rubbish-recycling and a poetic analysis of something inherently un-analytical.

Young Hungarian artist Miklós Mécs, in his individual work and wide range of collaborations as well as member of the group SZAF (together with Judit Fischer – the abbreviation stands for “Fellowship of Artists Painting with Mouth and Brain”), engages in a fierce and very productive fight against boredom. In a generally reductive art world his work distinguishes itself by a very extensive economy of ideas, a kind of original, unrestricted idea-accumulation, in the Marxian sense of the term. Many of those ideas will remain unrealized or conceived as art in themselves, entering his ever growing collections (books, notebooks, blogs etc.). They are inspired indiscriminately by the everyday and the history of art, stemming from little rebellions against (or for) weaknesses (human, all too human...), repressions, authority, common sense, political correctness and so on. Strange enough, they still remain coherent and peculiar to the artist.

Such attitude is all the more interesting as it comes from a secondary, East-European art scene mostly doomed to vernacular academism on the one hand, and repetition, self-reflection and inferiority complexes as well as over-compensations and clumsy tour de forces on the other. Mécs’ art (and luckily many other artists’ from his generation) seems to open a new page by considering second class an optimal way of traveling.

Ideea provine din arhiva „Frăției Artiștilor care Pictează cu Gura și Creierul“, asociația creată la inițiativa Juditei Fischer, o femeie foarte înaltă (1981–), și a lui Miklós Mécs (AC.1981–), care promovează dezvoltarea fără restricții a artiștilor gînditori, organizează diverse expoziții și se angajează în posibila realizare, finanțare și vînzare a lucrărilor de artă, ocupîndu-se și de distribuția de vederi și calendare care folosesc aceste lucrări.

The idea come from the archivum of the “Fellowship of Artists Painting with Mouth and Brain“, the association that was created on the initiative of Judit Fischer verytall woman (1981–) and Miklós Mécs (AC.1981–) promotes the unrestricted development of thinking artists, organizes various exhibitions and engaged in the possible realization, financing and selling of works of art and takes on the distribution of picture postcards, calendars displaying these works.



Despre uitare ca leac al conștiinței nefericite¹

Claude Karnoouh

Remarcă liminară

Textul de față fusese inițial destinat dosarului pe chestiuni ale postcomunismului pe care urma să-l publice Dilema, la propunerea, făcută la Paris, a unei redactoare, Simona Șora... Din rațiuni ce pot fi înțelese, cunoscând orientările politice, ideologice și sociale ale revistei, textul meu a fost cenzurat², la fel ca acela semnat de Alex. Cistelean, ambele discutînd despre condițiile specifice ale postcomunismului românesc... Însă pentru a-și oferi un alibi de conștiință curată și spre a se arăta a fi în pas cu unul din foarte bunii filosofi francezi de extrema stîngă, responsabilii aceluï dosar (iar ei se vor recunoaște aici) au lăsat să fie publicat în el și un text de Badiou, încurcînd pisteles pentru a da impresia toleranței lor. Numai că tocmai așa se poate pricepe josnicia, duplicitatea și ignoranța lor crasă, cînd se știe că, marți, 6 noiembrie 2007, L'Humanité (cotidian al Partidului Comunist Francez) publica un foarte lung interviu cu Badiou în care acesta apăra, cu fermitatea pe care i-o știm, [gîndul că] „ipoteza emancipării rămîne ipoteza comunistă“. Dar el vorbea în cîmpul teoretic general, și nu, așa cum o făceam eu ori Cistelean, pe terenul analizei folosului pe care o zdrobitoare majoritate a intelectualilor români l-au dat postcomunismului.

De la căderea regimului comunist în România, discursul dominant al elitelor culturale și politice care dețin aici o putere oarecare constă în reducerea istoriei puterii comuniste la ultimii ani ai epocii ceaușiste. Din moment ce regimul comunist a durat din decembrie 1947 pînă în decembrie 1989, deci patruzeci și doi de ani, pare că această reducție ar corespunde unei strategii a amneziei care nu poate să nu ridice unele întrebări în privința intențiilor mai mult ori mai puțin conștiente și tematizate de aceleași elite... Fără a intra în amănunte, din motive de spațiu disponibil pentru textul de față, putem împărți durata puterii comuniste în trei faze:

- 1) Faza cu adevărat internaționalistă, sub egida directă a Uniunii Sovietice, pînă în 1956.
- 2) Faza recuperării naționaliste a frîielor după 1956, în continuare într-un stil de control stalinist, cu întemnițarea generalizată a opozanților presupuși sau veritabili, nu doar „clasicii“ dușmani ai proletariatului, ci și a comuniștilor care criticau tocmai aceste derive criminale. Acest stil a durat pînă în 1962. Apoi, odată cu schimbarea de stil a puterii are loc o lentă transformare pînă în 1964, data amnistierii prizonierilor politici și a refuzului specializării țării în producția agricolă, dorită de Uniunea Sovietică în cadrul CAER.
- 3) Faza dezvoltării comunismului național, care se împarte la rîndul ei în două părți:
 - a) din 1964 în 1971, etapa marcată de venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu, pe funcția de secretar general al PCR, cu o liberalizare pe toate planurile (intelectuală, economică, culturală), o deschidere politică și turistică în direcția Occidentului, al cărei punct culminant a fost neîndoios refuzul PCR de a participa la invadarea Republicii Cehoslovace și entuziasmul pe care acest refuz l-a suscitât în rîndul intelectualilor...
 - b) din 1972 pînă în 1989, opțiunea pentru o economie politică a independenței naționale, care a reclamat din ce în ce mai multe restricții la consumul intern, pentru a se ajunge, în iunie 1989, la achitarea datoriei externe și a dobînzilor aferente, cu obținerea în felul acesta a felicitărilor din partea FMI.

CLAUDE KARNOOUIH (n. 1940) a fost cercetător la CNRS/INALCO, Paris. De formație antropologică și filosofică, a studiat (1972–1982) comunitățile țărănești din Maramureș, pentru a se ocupa apoi de elementele culturale, politice, ideologice și sociale constitutive pentru discursul instaurînd legitimitatea națiunii-stat în Estul Europei, generalizîndu-și în cele din urmă reflecția la determinismele metafizico-politice ale prăbușirii comunismelor în condițiile modernității tîrzii. Între 1993 și 2003 a fost profesor invitat la UBB Cluj (Departamentul de filosofie), iar în prezent la Universitatea Catolică St. Joseph (Departamentul de științe politice), Beirut. Autor al numeroase articole și al cîtorva cărți, printre care *Adieu à la différence. Essai sur la modernité tardive* [Adio diferenței. Eseu asupra modernității tîrzii] (1993), *Postcommunisme fin de siècle. Essai sur l'Europe du XXe siècle* [Postcomunism fin de siècle. Eseu asupra Europei secolului XX] (2000), *L'Europe postcommuniste. Essais sur la globalisation* [Europa postcomunistă. Eseuri despre globalizare] (2004), *L'invention du peuple. Chroniques de Roumanie et d'Europe orientale* [Inventarea poporului. Cronici din România și Europa răsăriteană] (2008, ed. a 2-a, revăzută și adăugită).

1. Numeroase discuții purtate de-a lungul timpului cu Aurel Codoban, Monica Ghet, Andor Horváth, Ciprian Mihali și Adrian T. Sirbu au inspirat acest comentariu pronunțat public pe data de 15 octombrie 2007, cu ocazia prezentării la Institutul Cultural Român de la Paris a activității revistei de artă și teorie critică *IDEA artă + societate* din Cluj.

2. Înainte chiar de interesul acestui text, nu ne îndeplinim aici decît o datorie de onoare restituind publicului această versiune scrisă a intervenției unui autor care a fost înainte de toate unul din invitații redacției *IDEA* la discuția de la Paris în toamna anului trecut. (N. red.)

Această politică s-a tradus în fapt prin lipsuri de amploare la nivelul bunurilor de consum mini-male, o scădere a calității diverselor servicii publice și a infrastructurilor, o exaltare mereu mai intensă a „măreției” și a gloriei poporului-națiune, o ură tot mai agresivă împotriva maghiarilor și, nu în ultimul rând, o exacerbare adesea grotescă a cultului personalității în favoarea șefului partidului și al statului.

Oare de ce atunci când intelectualii români înfățișează comunismul din țara lor ei se cantonează cu precădere la ultimii zece ani ai acestui ciclu (cu excepția memorialului de la Sighet, și în pofida gravelor distorsiuni în prezentarea represiunii speciale suferite de greco-catolici, foarte grăitoare pentru intențiile autorilor acestui muzeu)? Cu alte cuvinte, de ce această înșirare de clișee răsuflate și de grosolane imagini propagandistice asupra comunismului și a epocii Ceaușescu, de ce enunțarea atîtor aserțiuni la fel de stupide precum cele distilate odinioară de regimul comunist? De ce, odată cu toate precauțiile posibile, grupul social care se afirmă a fi cel mai luminat refuză să înfrunte realitatea politico-istorică, socială și culturală a acestui moment din devenirea existentului numit România, care nolens volens face parte la propriu din istoria sa? De ce sub pana atîtor preinși „știutori” în ale treburilor omenești citim interpretări ale comunismului ca boală monstruoasă, ca și cum istoria, pînă și în momentele sale cele mai violente, ar ține de teratologie?! De ce nu atunci o boală rușinoasă: un sifilis socio-politic de exemplu! Toate astea nu prea sînt serioase, bune doar să amuze galeria și să-i îndepărteze pe oameni de la o stimulativă strădanie de reflecție critică. Istoria ca tragedie nu e, nici ea, altceva decît istoria făcută și suferită de către oameni. Că apoi aceștia o blestemă, nu avem aici, cu istoria comunismului, decît încă un exemplu într-o lungă serie. Ar fi bine ca pricepuții vorbitori, înzestrați cu suflete frumoase *post factum*, să îi recitească nițel pe Tucidide și pe Machiavelli, pe Cortéz și pe Las Casas, pe Saint-Just și pe Chateaubriand, pe Clausewitz și pe Hegel ca să înțeleagă un pic ce sînt, în esența lor umană, poate că prea omenească, politica, războiul și violența civilă colectivă. Încă de la începutul lui ianuarie 1990, am arătat într-o mică lucrare, azi uitată, că zilele de 20–21–22–23 decembrie 1989 nu au fost la urma urmei decît o măiastră lovitură de stat pentru care autorii ei au sfîrșit și pus în scenă o revoltă populară, urmată apoi de o sîngeroasă represiune menită să-i intimideze pe toți cei care ar fi dorit o veritabilă schimbare. Nu am fost singurul care să fi descifrat astfel evenimentele; Radu Portocală, un pic după aceea, a zis același lucru într-o lucrare mai consistentă.

De fapt, oamenii care au înhățat puterea efectivă în decembrie 1989 (și nu cei care, simple instrumente în mîinile lor, au acoperit serviciul mediatic pentru uzul maselor dezorientate) erau cadrele principale sau de rezervă ale instituțiilor comuniste celor mai prestigioase. Ei constituiau un fel de a doua linie de așteptare a unei puteri care întîrzia să încununeze o carieră de slujbași competenți ai PCR, chiar și atunci cînd în acțiunile lor au dovedit unele rezerve teoretico-practice față de cursul politic oficial. E de ajuns să reconstituim cariera elitelor actuale, fără a omite sau a masca filiații și funcții anterioare, pentru a ne da ușor seama de asta. Un proverb românesc ilustrează perfect această situație: „aceeași Mărie, cu altă pălărie”. Această generație, înțelegînd perfect că la Malta s-a negociat o nouă laltă, a știut din acel moment că, pentru a accede la putere, trebuia să cînte după partitura occidentală, s-o termine cu vorbăria fățarnică și dulceagă despre societatea socialistă multilateral dezvoltată și socialismul românesc ca împlinire a perenității poporului-națiune, cu comunismul românesc cu față mioritică, pentru a începe să intoneze în cor ariile virtuților liberalismului, ale privatizării și ale „terapiilor de șoc” ca legitimare a jafului masiv al proprietății colective sub cuvintele-valiză găunoase ale democrației și drepturilor omului. Era nevoie, așa cum spunea cu finețe prințul Salina în *Ghepardul*, ca „totul să se schimbe pentru ca totul să rămîină la fel”. Caragiale, la vremea sa, o înțelese perfect. Odată acceptată realitatea acestei stări a lucrurilor și a oamenilor, poate începe o muncă serioasă de anamneză pentru a înțelege natura acțiunii elitelor din epoca postcomunistă în care continuăm să ne aflăm. Numai luînd în considerare istoria comunismului real în totalitatea sa, fără comentariile impregnate de un moralism de doi bani, poți privi și înțelege dezbaterele grețose ale prezentului asupra colaboratorilor Securității, extrema mediocritate a Raportului Tismăneanu, jocul de scaune muzicale între politicienii aparținînd tuturor partidelor și, mai presus de orice, întristătoarea sărăcie a vieții politico-culturale românești. Căci în jocul tăgăduirii permanente a raporturilor pe care actorii politico-culturali le au cu Securitatea, arhivele sînt folosite nu pentru a dezvălui ceea ce mulți știau deja sau bănuiau într-un mod avizat, ci ca un vulgar instrument în lupta feroce pentru putere politică și, mai ales, economică, purtată încă din decembrie 1989 între grupurile antagoniste de politicieni alcătuite în mare parte din foști membri ai PCR...

Acesta e motivul pentru care dezbaterile și reglările de conturi insistă pe anii '70–'89 ai regimului, în mod paradoxal pe o epocă în care represiunea nu mai avea nimic în comun cu anii de plumb, sfîrșitul anilor '40 și anii '50 pînă în 1962! Fiindcă dacă anii de plumb ar fi evocați cu lux de amănunte în privința celor care aveau atunci responsabilități importante, dacă ar exista studii serioase despre strategiile și tacticile succesive ale celor care au căutat posibilitățile unei ascensiuni sociale rapide, atunci veritabilele mize aflate în joc între diversele grupuri socio-economice și naționale trăind pe pămîntul României ar apărea în plină lumină, iar atunci unii s-ar vedea constrînși la nuanțarea a numeroase clișee ideologice ale prezentului, avansate pe baza unui trecut controversat și înfățișate ca tot atîtea adevăruri atemporale.

Din asta nu trebuie niciodată omis refuzul simultan de a gîndi însăși natura celui de-al Doilea Război Mondial, la care România a participat în principal de partea Germaniei naziste. O privire lucidă înspre trecut ar explica mai multe lucruri din perioada comunistă și postcomunistă.

La urma urmei, România fiind o specialistă a loviturilor de stat mulțumită cărora elitele realizează răsturnări ale alianțelor externe sau interne pe care ele le impun țării – 22 februarie 1866 (eliminarea lui Al. I. Cuza), 23–24 august 1944, 21–22–23 decembrie 1989 –, ar fi fost bine, și încă de mult, ca aceste elite să reflecteze la ceea ce asemenea răsturnări de situație generează în reprezentările conștiinței populare, în loc să se revolte, așa cum o fac triștii moralști, împotriva minerilor care și-au perceput, pe bună dreptate, munca amenințată sau împotriva perdanților „terapii de șoc” care, regăsindu-se în apartamente cu căldura tăiată pentru neplata facturii, regretă epoca Ceaușescu, cînd, în ciuda a toate, o ușoară boare călduță mai venea din cînd în cînd să dezmoștească apartamentele înghețate. Pe vremea aceea toată lumea era tratată la fel.

„Știu, desigur, dar totuși...” este modul de enunțare al tăgăduirii. Cu privire la cazul care ne reține atenția, l-am putea formula astfel: „Știu, desigur, că datorez întregul meu statut social puterii și societății comuniste, însă în forul meu interior eu am rezistat...”! Numai că toată lumea știe, fără a se spune, că rezistența politică a fost sfîrșimată la sfîrșitul anilor cincizeci, cînd ultimele grupulețe înarmate rătăcind prin munți au fost date pe mîna miliției comuniste de către țărani... Cît privește rezistența prin cultură, ea n-a existat niciînd; regimul, mai ales în ultimii săi douăzeci de ani și în pofida unei cenzuri minuțioase, a publicat toate lucrările pe care majoritatea intelectualilor voiau să și le vadă publicate. La asta mai trebuie adăugat și enormul efort de traducere a unor texte fundamentale, despre care cataloagele editurilor și bibliotecile intelectualilor sînt cei mai buni martori.

După ce aristocrați și burghezi de toate felurile au avut intuiția de a emigra la timp, iar alții, cei mai mulți, au fost excluși din societate, forțați să se proletarizeze, cel mai adesea întemnițați, deportați la Canal, executați prin moarte lentă în celulele unor închisori infecte, apoi după ce supraviețuitorii eliberați după 1964 au reluat masiv calea exilului, n-a mai rămas decît ca locurile goale să fie ocupate... E ceea ce au făcut, cu talent, toți cei care în prezent uită să reamintească de unde s-a ivit posibilitatea ascensiunii lor sociale rapide. Ca să ne convingem e de ajuns să facem un pic de genealogie sociologică... E lucrul de care se păzesc strașnic istoricii, sociologii și antropologii, filosofii și psihologii... De aceea, în pofida vociferărilor zilnice relatate pînă la sațietate de presa românească, singura lege respectată de toți e doar legea numită, sub alte latitudini, *omertă* și tot de aceea, aici, „tăcerea e de aur”, literalmente.

Paris, octombrie 2007

Traducere de Adrian T. Sirbu

Restul comunist

Alexandru Polgár

Serviciul pe care îl aduce luptei revoluționare *establishment*-ul românesc este, într-adevăr, remarcabil. Toc-mai când se străduiește să ne convingă cel mai tare că „stafia comunismului” e zăvorâtă de-acum într-un trecut de unde nicio stafie nu se mai întoarce, anticomunismul de dată recentă ne ajută să păstrăm vie dezbaterea principială despre comunism. Ni se dă de înțeles că nu există luptă de clasă și nici exploatare, toate presuposițiile „stafiei” sînt false și, oricum, ele n-au nimic de zis despre lumea noastră de azi. Fără a împărtăși această poziție, ar fi totuși greu de contestat că, pentru a gândi ce este sau ce *ar putea fi* cu comunismul, trebuie clarificat mai întîi, fie și schițat, ce-*a fost* cu el. Totodată însă, nu se poate nici ignora că, oricît de legitimă ar fi o asemenea așteptare, munca de clarificare în cauză nu are și nu poate avea loc pe un teren neutru. Astăzi, oricărui efort de lămurire în privința „stafiei” i se cere, din capul locului, să se subordoneze imperativului moral al condamnării comunismului. Pare să existe aici o dificultate logică. Temeiul unei asemenea condamnări îl constituie, cum lesne poate vedea oricine, imperative morale provenind fie din creștinism („să nu ucizi!”), fie din democrația modernă („libertatea individului”, „alegeri libere” etc.). Când se condamnă comunismul, despicat pseudoanalitic într-o „ideologie” (teoria luptei dintre clase) și o „realitate” („socialismele reale și existente”), i se reproșează, printre altele, caracterul său *necondiționat* criminal. Se spune: ideologia comunistă produce *întotdeauna și în mod necesar* realitatea criminală a socialismelor reale și existente. Pare un raționament just. Cusurul logic al acestui raționament nu întîrzie totuși să se arate de-ndată ce am încerca să tragem pe același calapod judecarea istorico-politică a creștinismelor și a democrațiilor. Dacă am considera fenomene precum cruciadele, Inchiziția, colonizările, fundarea revoluționar-democratică a societăților moderne sau războaiele mondiale *punerî în aplicatie* ale „ideologiilor” „creștinism” și „democrație”, adică ceea ce ele, la rigoare, *n-au cum să nu fie* (reamintesc doar că instalarea puterii național-socialiste în Germania anilor '30 avusese loc prin alegeri libere), ne-am mira poate să aflăm că numărul cadavrelor produse cu concursul principiilor care permit condamnarea crimei în general egalează, dacă nu chiar întrece, pe acela al cadavrelor produse de comunism. Și n-am pomenit atunci deloc de războaiele *actuale* purtate în numele acelorași principii. Cum atunci, dacă vrem să păstrăm o anumită coerență a judecății, am putea ignora că *moralismul absolut* care condamnă comunismul *tout court* își explodează și propriile fundamente, fiind nevoit — *logic* — să condamne și crimele săvîrșite în chiar numele său? Oare nu transformă asta condamnarea *exclusivă* a comunismului în ceva *dubios* și chiar... „*condamnabil*”? Dacă însă, în deplină claritate a unei asemenea recunoașteri, am încerca să spunem că nici creștinismul, nici democrația n-au produs *doar* crime și că din aceeași „ideologie” nu rezultă întotdeauna aceeași „realitate” (*relativizînd* deci judecata noastră morală), n-ar trebui atunci să concedem acest lucru și comunismului? La urma urmei, comunismul nu propune eradicarea *burghezilor* (persoane), ci eradicarea *burgheziei și a proletariatului* (un raport social opresiv). Nu există deci *nimic criminal* în „ideologia comunistă” ca atare, la fel cum nu există *stricto sensu* nimic criminal în creștinism sau în democrație. Fără a renunța, așadar, la condamnarea crimelor în general, ni se arată atunci *pînă unde* se poate condamna ceva din comunism, pe latura sa pretins „realizată” („dictatura comunistă din România”, de pildă), fără a scuti de-o condamnare morală (*relativă*, e drept) nici democrațiile și creștinismele noastre actuale, în formele lor nu mai puțin „realizate”. Dacă se procedează altminteri, moralismul absolut blochează, de fapt, posibilitatea *oricărei* judecăți morale (relative și absolute la un loc), lăsîndu-ne într-o pură imposibilitate logică; carevasăzică: în chiar imposibilitatea de a judeca.

Nu e nevoie de nicio clarviziune specială pentru a vedea că, în ce ne privește, *exact* această imposibilitate logică va fi ajuns să ne scrie istoria postdecembristă, pe firul explicației noastre cu trecutul (care este — *ca-ntotdeauna!* — și o explicație cu prezentul), într-o mixtură logic intenabilă între moralismul *absolut* (condamnarea morală generală a comunismului) și moralismul *relativ* (condamnarea precisă a crimelor dictaturii comuniste din România). Ne-am fi așteptat poate ca un raport științific despre comunismul românesc să nu ignore

acest paradox moral, ci acesta să fie, dimpotrivă, primul lucru clarificat de savanții pe mîinile cărora s-a dat sarcina de a ne lămuri în privința comunismului. La urma urmei, clarificarea cerută ține de o operație logică relativ elementară, la îndemîna oricui, dacă nu ignorăm pur și simplu ce *au fost și ce sînt* comunism, crești - nism și democrație. În schimb, raportul științific și condamnarea oficială au împins discursul anticomunist autohton într-o cu totul altă direcție: *transformarea imposibilului în canon*. Izbucnind imediat după 1989, în stilul și modalitățile bine cunoscute (materiale-mărturii, arhive; volume, articole, eseuri programatice, denunțări; programe editoriale — ale unor reviste, de pildă — și/sau muzeografice — Sighet; etc.), anticomunismul postdecembrist ajunge să-și revendice astăzi, pentru prima oară, o formă canonică, *definitivă* în liniile ei directoare, conform căreia tot ce nu condamnă comunismul sub toate formele sale (de-a valma o teorie, o ideologie, o realitate, sau mai multe teorii, ideologii, realități, avînd însă *cu toatele* aceeași trăsătură comună: răul absolut) se *identifică* în mod necesar cu crimele acestuia, echivalente în acest sens cu cele ale fascismului.

Să cădem de acord că, în principiu, nu există nicio problemă logică specială în condamnarea dictaturilor de orice fel de către oameni care se consideră democrați. Cel puțin surprinzător însă, ceea ce pare a fi valabil pentru dictatura comunistă din România (și prin extensie falacioasă pentru *întreg* comunismul) nu pare să fie valabil și pentru fenomenul (neo)legionar — azi, vechii legionari, docttrinal anticomuniști, sînt săr-bătoriți ca eroi ai neamului, iar neolegionarismul înflorește fără prea multe rețineri la adresa sa ori a ortodoxismului care îi servește și astăzi drept prim suport ideologico-programatic. Ceea ce înseamnă că nu autoritarismul și crimele în general sînt condamnate ca acte etico-politice reprobabile, ci *numai* acelea pe care se pune ștampila cuvîntului „comunism”. De unde rezultă fără greș că democrații noștri cei mai zgomotoși nu pot fi decît *parțial* democrați, iar asta ridică îndoieli serioase față de pretenția că, venind din partea lor, o condamnare oficială a comunismului ar răspunde unei moralități sau echități democratice (oricare ar fi semnificația acestora în cadrul unei *Realpolitik* oficial capitaliste).

Așa sînd lucrurile, e cu atît mai surprinzător că galeriei „condamnării” i se asociază și democrați cu o oarecare pregătire logico-filosofică. Asta nu face însă decît să arate cu o evidentă sporită că nu o logică democratică prezidează la condamnarea comunismului. Ce altă logică atunci? Aceea a puterii, desigur. Anticomunismul nu e nimic altceva decît arma simbolică îndreptată împotriva adversarului politic cel mai puternic la ora actuală, partidul succesor ex-comunist, pe numele lui de toate zilele, la fel de mincinos ca acela al PD-ului, PSD-ul. Prea bine, nu e prima și probabil nici ultima oară cînd idei nobile și juste, precum *comprehensiunea istorico-politică a regimului nominal comunist din România*, sînt transformate în instrument de prostire a poporului.

Ceea ce surprinde atunci în continuare, dacă nu ne sfiim să facem lanț din aceste mirări, e felul masiv în care s-a raliat presa intelectuală, și nu numai ea, la programul condamnării comunismului. Dacă reviste ca *Dilema*, 22, *Observator cultural* etc. și cotidiane cu nume la fel de răsunătoare în spațiul public românesc se limitează exclusiv la aprobarea și propagarea condamnării comunismului, lucrurile stau destul de prost pentru gîndirea critică democratică din România. Nu numai că asta dovedește că intelectualul public e servil și gata oricînd să se vîndă celor aflați la putere (fără a mai comenta calitățile sale intelectuale), ci astfel se restrînge *materialmente*, dacă nu chiar se blochează, și accesul la cuvîntul public al celor care au o opinie disidentă în raport cu comenzile zilei. Nu trebuie să fii un „comunist retrograd” (oximoronul perfect, de altfel) pentru a numi asta catastrofa democrației. Și degeaba ni se va arunca din vîrfurile buzelor că există ceva precum „libertatea cuvîntului” — ea singură, în abstracțiunea ei, nu e în stare să țină piept valului oficializat al anticomuniștilor de profesie sau ocazionali.

Această marginalizare a vocilor disidente în cadrul spațiului public poartă un nume: *Kulturkampf* (literal: război cultural). Termenul, aplicat inițial măsurilor anticatolice ale lui Bismarck, poate fi cu ușurință adaptat pentru a surprinde izolarea, segregarea, îmbîlînzirea și, în cele din urmă, eliminarea unei entități cultural-politice. În cazul nostru, în România, această entitate s-ar putea numi *critica anticomunismului*, dacă ea ar exista și altfel decît într-o formă mai mult decît plăpîndă. Trebuie rectificat atunci: războiul cultural anticomunist instalează și naturalizează, prin monumentalizare prohibitivă, *interdicția simbolică* de a gândi comunismul cu alte mijloace și după alte coordonate decît acelea furnizate de anticomuniștii oficiali de astăzi. O veritabilă tabuizare deci, despre care doar cei prea puțin interesați de coerența poziției democratice ar putea crede că ea are loc din pur spirit de justiție.

Critica anticomunismului — cum? Să fie posibil? Cum de ne putem gîndi la așa ceva? Și totuși! Nimeni nu

ALEXANDRU POLGÁR (n. 1976) este absolvent de Filosofie, eseist și traducător.

va remarca oare enorma *redundanță* a gestului condamnării comunismului *astăzi*? Ce altceva a fost „1989” dacă nu o condamnare a comunismului? Și nu doar cu vorbe de la estradă, cum s-a întâmplat în decembrie 2006, ci cu o anumită masivitate populară și în fața gloanțelor! Oare nu tocmai „1989” (orice-ar fi fost) îi scutește astăzi pe toți inchizitorii culturali și politici, erijați de la sine putere în autorități morale ultime, să-și *demonstreze* (și altfel decât prin tirade) tăria convingerilor? O tărie pe care, să nu uităm, nu mulți au dovedit-o pe vremea regimului sau chiar *imediat* după ce acesta fusese răsturnat. Sau a luptat oare actualul președinte, în primii ani ai carierei sale politice începute de partea FSN, pentru o condamnare prezidențială a comunismului? Probabil că atunci i-a fost mai convenabil să n-o facă. Nu e atunci lucrul cel mai scandalos că, la șaptesprezece ani de la Revoluție, există un grup care vrea să capitalizeze exclusiv în folos *personal* „condamnarea comunismului”, transformînd-o astfel în simplă telenovelă națională? Buni profesori de etică ne-a dat istoria! Totuși, n-ar trebui atunci să avem verticalitatea de a ne întreba, împotriva acestora din urmă, ce este, de fapt, cu acest anticomunism? Care e statutul politic al Raportului Comisiei Prezidențiale și al condamnării? Și, de asemenea, care e statutul lor juridic? Ce anume se fixează prin aceste documente? La o privire mai atentă, am remarca de îndată că avem de-a face cu documente de stat riguros inclasabile, care se mișcă între autoritatea opiniei președintelui (una care ne face „țigani împruțiți!” dacă am deranja-o în vreun fel) și aceea a unui document fundamental al statului (o „ultra-Constituție”). Tocmai această ambiguitate democratică vin s-o acopere și s-o cosmetizeze ideologic noile valuri ale discursului anticomunist din România. Totuși, efectul politic cel mai eficace al condamnării e că deschide un *no man's land* juridico-politic, fără vreo semnificație juridico-politică reglementabilă *de jure*, dar obținînd *de facto* criminalizarea *aleatorie* a celor care au colaborat cu regimul comunist, așa încît să rămînă la cheremul puterii *actuale* cine trebuie tras la răspundere și cine nu. Acesta e totuși răul cel mai mic. Și el e deja enorm. Răul cel mai mare fiind că orice politică de stînga, care ar urmări o dreptate socială mai avansată decât aceea pe care o poate oferi parlamentarismul actual (în care nu există vreo deosebire între democrație și capitalism), poartă de-acum tatuajul oficial al „totalitarismului”.

Ceea ce trebuie să îngrijoreze orice democrat cinstit e că un diagnostic precum acesta, dacă se întâmplă uneori (foarte rar) ca el să apară pe ici-colo, e pur și simplu *exorcizat*, *aneantizat* în presa culturală „de elită” ori în cotidienele de mare tiraj. O asemenea îngrijorare civică e minimul pe care ni-l cere o poziție democratică clasică, autentică, idealistă și, da, „naivă”, dar „naivă” numai în măsura în care majoritatea democraților oficializați astăzi își fac un titlu de onoare din batjocorirea și uzurparea principiilor democratice. Căci cărui democrat nu i-ar repugna o condamnare perfect *vidă* a comunismului, de parcă el ar reprezenta vreun pericol real astăzi, fără a pomeni nimic despre rechemarea din morți a șlehei legionare împreună cu soborul ei de popi care să sfințească chinuiala noastră de toate zilele, cu alte cuvinte, *criza socială profundă* din România, în raporturile sale deloc contingente cu *criza socială mondială*? Numai falșilor democrați. Și ce bun paravan le este lor comunismul! Nimic din relele sociale actuale nu se datorează proiectului politico-societal în care se consumă destinele noastre individuale și colective de după 1989, adică democrației reprezentative *capitaliste*, ci *totul* ni se trage de la comunism.

Ce pot face în acest caz oamenii cinstiți care ar vrea să opună puterilor politice, economice, simbolice institui-te, care ne trag peste ochi vălul anticomunismului, o reflecție politică luminată de realitățile sociale ale României reale, de astăzi? Ce posibilități li se deschid pozițiilor lor în războiul cultural anticomunist, care potopește prin toate canalele de comunicație? Mlaștina internetului sau cele câteva reviste și ziare care au înțeles măcar parțial să nu dezerteze de la sarcina veritabilei critici social-politice. Dar ce contează ele atîta timp cît majorita-tea cetățenilor se bucură zi de zi de spălarea pe creier anticomunistă? De unde să răsară atunci un nou pol, o nouă forță care să reziste ipocriziei anticomunismului? Pe moment, critica anticomunismului e pur și simplu împinsă pe pozițiile marginalizate ale eroismului cultural-politic solitar, un mod de a acționa și de a gândi care măcar nu trădează ceea ce-a fost veritabil revoluționar în 1989: speranța unei societăți bune pur și simplu.

Să nu mai tăcem atunci în privința întrebării pentru care trebuie luptat ca ea să poată fi pusă și menținută pe frontul principal al războiului cultural anticomunist. Și anume: *de ce* a existat comunism? Raportul Comisiei Prezidențiale spune multe despre *cine* și *cum* a instalat un regim devenit curînd autoritar în România, dar ocolește cu grijă întrebarea *de ce*, insinuînd că explicația ivirii comunismului s-ar reduce la simpla dorință tiranică a unora (Lenin, Stalin, Gheorghiu-Dej, Ceaușescu etc.). Totuși, de cînd Étienne de la Boétie și-a

scris, în 1548, *Discursul despre servitutea voluntară*, știm cu toții, mai puțin „expertii și savanții” noștri de „elită”, că nu există tiranie pur și simplu. Lecția fundamentală a acestei cărți e că, la limită, orice tiranie există atîta timp cît nu i se rezistă (țăranii din Tara Oașului ar putea povesti cîte ceva despre acest subiect). Cu alte cuvinte, dacă e să luăm în serios condamnarea oficială a comunismului, atunci ea ar trebui să se aplice întregului popor, inclusiv anticomuniștilor noștri de azi, fiind deci în fond o *autocondamnare*. Acest paradox e însă pandantul perfect al altuia, mai grav: ceea ce se țintește prin interdicția simbolică de a repune pe tapet cheștiunea comunistă este, de fapt, *interzicerea punerii în cauză a regimului actual*, și anume în contradicția sa *fundamentală*, exprimată de raportul pe care el îl construiește între un discurs democratic radios și realitățile dezastruoase ale capitalismului mondializat („de-acum și în România!”, cum se zice în spoturile publicitare).

Comprehensiunea logico-politică premonitoare a acestei contradicții fundamentale este meritul lui Karl Marx. El a fost primul care a înțeles că democrația liberală – formală, reprezentativă, parlamentară – modernă omite un fenomen crucial în care se exprimă raporturile sociale de putere: producția economică. Așadar, promițînd că totul depinde de noi, dar păstrîndu-ne la distanță de deciziile economice majore care influențează viața fiecăruia, *parlamentarismul capitalist* ajunge să devină paravanul unor raporturi de putere care scapă în mod structural controlului cetățenilor adunați laolaltă de un stat democratic reprezentativ. În esență, acesta e motivul pentru care a existat comunism. Și chiar dacă în analizele sale democrate el pare că poate fi redus fără rest la fenomenul totalitarismului și excomunicat din sfînta familie democrati-că a politicilor practicabile, un *rest comunist* rămîne să bîntuie sub forma frustrărilor de zi cu zi ale tuturor muncitorilor (da, muncitorilor! cum să le spui altfel celor care trăiesc muncind pentru un salariu?...), fie că ei știu asta, fie că nu.

E peste măsură de surprinzător că niște savanți onești ai cheștiunii comuniste, cum se vor toți cei din Comisia Prezidențială, nu spun nimic despre aceste lucruri. Ce să credem atunci despre ei și despre Raportul lor? Că se vor apostolii unui crez pe care niciun om care se uită în jurul lui nu-l poate accepta fără fanatism (uneori chiar religios, cum este în unele din aspectele sale ortodoxismul recent)? N-are importanță. În fond, odată trecut momentul instalării la putere și al legitimării propagandistice a președintelui, Raportul a trecut singur în umbră, sugestiile Comisiei fiind mai curînd ignorate de cel pe care ea l-a consolidat în funcție. Nu trebuie să fii un prezicător pentru a vedea că același lucru se va întâmpla și în cadrul opiniei publice mai largi. Ceea ce rămîne însă să insiste – mut, în măsura în care e tabuizat – este restul comunist. În fond, el e și singurul lucru demn de gîndit în constelația politică actuală. Și nu doar în România.

Cel care a călătorit vreodată din Londra, Ontario (Canada) la Chicago, pe un autobuz *Greyhound* ticsit numai de africani-americiani (cetățenii mai înstăriți luînd fie automobilul personal, fie avionul), și odată ajuns acolo a perceput linia imaginară care desparte Nordul bogat și etnic divers de Sudul sărac și în exclusivitate negru, știe că acel capitalism glorios și strălucitor pe care-l visează Europa de Est nu există. Să fie oare alta situația la New York, Paris, Bruxelles, Berlin, Amsterdam, Budapesta sau Ljubljana? Nu, în pofida tuturor diferențelor locale, capitalismul produce aceleași avantaje și dezavantaje peste tot, întotdeauna cu rezultatul că există unii care se bucură mai mult de avantaje, în funcție de puterea lor de cumpărare, desigur, pe cînd altora le revin mai curînd dezavantajele, în funcție de același lucru. Și așa e firesc – ne spun ideologii neo-conservatorismului capitalist sau anticomuniștii noștri de serviciu (nu e de mirare că aceste două categorii, la noi, se suprapun). E firesc însă ca în ce privește un lucru elementar precum hrana, unii să și-l poată permite, iar alții nu? Iar dacă și-l permit, e firesc ca unii să aibă o hrană sănătoasă, iar alții nu? Iar dacă se rezolvă cheștiunea hranei, e firesc ca unii să aibă un acoperiș deasupra capului, iar alții să ajungă pur și simplu pe străzi? E firesc ca unii să-și exhibe bogăția și luxul, iar alții să viseze la țealele de mîna a doua din buticul de la colț? E firesc ca îmbrăcămintea (sau alte bunuri necesare traiului modest de zi cu zi) să devină de o calitate din ce în ce mai proastă, numai din cauza profitului rapid, care trebuie să se reînnoiască mai întîi el? E firesc ca poluarea noastră de azi să facă lumea nelocuibilă pentru generațiile de mîine? E firesc ca majoritatea celor care trudes pentru a supraviețui să fie recompensați cu pensii care ajung pentru o singură vizită la băcan (de fapt, la mall)? E firesc ca toate astea să fie trecute cu vederea de savanții și expertii noștri atunci cînd ei se ocupă de politică? E firesc ca lucrurile cele mai elementare care asigură doar pura și simpla funcționare a organismului și a persoanei, confortul fiziologic și psihologic minim deci, să devină scopul în sine al vieții oamenilor? Ca oamenii să tremure pentru ziua de mîine, în fața facturilor, în fața datoriiilor,

în fața mizeriei? E firesc să existe corupție? E firesc ca unii să moară fiindcă nu-și pot permite prețurile serviciilor medicale? E firesc ca alții să rămână ignoranți fiindcă nu pot plăti taxe de școlarizare? Dacă toate astea sînt firești, atunci totul e firesc! Și crimele regimului nominal comunist, și terorismul revoluționar, ba chiar și cel „islamic“!

Adevărul este însă că nimic nu e pur și simplu firesc sau de la natură, cel puțin nu în privința relațiilor sociale. Nici heterosexualitatea, nici modelul familial tradițional, nici Biserica Ortodoxă, nici anticomunismul, nici culoarea albă a pielii, nici rolul tradițional al femeii. Și nici... raporturile de producție. *De ce trebuie ca noi să muncim unii pentru alții în loc să muncim împreună unii cu alții?* Iată cum s-ar putea rezuma comunismul, întrebarea fundamentală pe care o adresează acesta. Această întrebare e mai întîi una filosofico-politică, și nu morală. Carevasăzică: e realmente o întrebare. Nici Marx n-a fost un moralist. Scopul său principal n-a fost să condamne capitalismul, ci să-l înțeleagă și să-l combată. La fel, înainte de-a fi o doctrină, comunismul este o *chestionare*, una care provine dintr-o frustrare reală ale cărei urme sînt recognoscibile, chiar dacă tot mai distorsionat, în orice grevă, de oriunde. Că această chestionare s-a materializat în texte precum *Manifestul Partidului Comunist* sau *Capitalul* e ceva contingent. Că de aici s-a extras ceva numit marxism e iarăși ceva contingent. Că forma subțiată și emaciată a marxismului a servit ca suport ideologic pentru regimuri care au ajuns să practice mai mult sau mai puțin consecvent persecuția ori execuția adversarilor lor politici e tot ceva contingent. Că niciodată n-a existat ceva de genul unui „consens comunist“ în cadrul intelectualității de stînga care dezbătea problemele majore dezvoltate prin revelatorul comunist e un fapt. Că tradiția comunistă numără o puzderie de versiuni, radicale sau reformiste, democrate sau antidemocrate, republicane, anarhosindicaliste, consiliste, eurocomuniste, social-democrate etc. e un alt fapt. Că nu o dată comuniști cu convingeri solide au criticat cel mai aspru și mai lucid „socialismul real și existent“ e încă un fapt. Că de aici se trage concluzia că orice comunism trebuie să fie totalitar în vecii vecilor, amin, e pur și simplu idiot! Și falsifică, urmînd regula de aur a ritualului universitar de astăzi, *toate faptele!*

Da, din nefericire toate faptele sînt falsificate atunci cînd interpretarea generală a faptelor e de la bun început falsă, ignorînd particularitățile istoriei mondiale și intelectuale a chestiunii comuniste. Asta servește cel mai puțin cauzei anticomuniștilor! Dar e bine așa, fiecare merită pe deplin ce-și face exclusiv cu mîna lui. Și nu trebuie să fii un adept al dictaturii proletarietului pentru a vedea asta. Totuși, dictatura proletarietului măcar n-a mințit în ce-i privește numele, așa cum fac democrații noștri de azi. Și chiar dacă ea n-a existat decît pentru foarte scurtă vreme în forma sa revoluționară autentică, asta nu trebuie să ne orbească cu privire la natura cu totul specială a acestei dictaturi, cel puțin în ce privește principiul ei cardinal și ca soluție *relativă* într-o fază trecătoare a luptei revoluționare. Astăzi i se reproșează lui Lenin că ar fi fost un criminal. Nu același lucru poate fi spus atunci și despre Bush sau despre orice alt lider democratic care-și lansează țara într-un război? Căci în care război, mai ales dacă el e unul revoluționar-civil, se poate evita confruntarea pe viață și pe moarte cu dușmanul? Uităm oare atît de ușor persecuțiile perioadei mcarthyste și rolul jucat de Statele Unite în războaiele de pe mapamond în a doua jumătate a secolului al XX-lea (iar povestea continuă încă și astăzi)? Și nu e vorba doar de Statele Unite, ne putem mîndri din plin și cu Europa noastră regăsită, aceea, să nu uităm, a războaielor coloniale și a democrației de la Weimar, autostrada național-socialismului. Putem avea oare o memorie chiar atît de scurtă? Vom uita oare și că dacă Revoluția din Octombrie a trebuit să fie violentă, asta se datorează rațiunilor de stat clasice, care ar fi dictat același lucru în oricare alt stat atacat, de oriunde? E în întregime greșit să se traseze un raport de cauzalitate între comunismul ca atare și violența de stat. Violența e în esența statului, iar dacă acesta e atacat, va răspunde. Asta nu face comunismul în *mod inerent* violent sau ucigaș. Așadar, singurul lucru care i se poate reproșa lui Lenin e că a tratat statul comunist ca pe oricare alt stat modern tipic. Putea să facă însă altfel fără a pierde pentru totdeauna ceea ce a cîștigat deja în spațiul tocmai așa definit ca Uniune Sovietică? Nu știm. Cert este că, turnat în tiparul statului modern capitalist, ale cărui țeluri ultime (dezvoltarea militară și economică) nu le putea pune sub semnul întrebării, iar asta din cauză că și-a propus să existe – adică, *să reziste* – în lumea capitalistă, comunismul sovietic, crescut în umbra amenințării externe permanente, devenise în cele din urmă un regim dictatorial. Nu există, după mine, altă explicație *politică* convingătoare a eșecului, de vreme ce amenințări mai puțin grave au trezit și trezesc încă, în chiar inima democrațiilor noastre celor mai avansate, trăsăturile de bază ale autoritarismului (cf. îngrădirile impuse libertăților civile de „războiul împotriva terorii“).

Această ipoteză politică e verificată, în schimb, și de versantul economic al socialismelor reale și existente.

Cei care s-ar îndoii de asta n-au decît să se întrebe dacă a reușit vreodată o țară nominal comunistă să inventeze un „mod de producție comunist“ în care dirijarea producției să fie efectiv în mîinile proletarietului prin intermediul consiliilor muncitorești. Vulgata neoconservatoare se mulțumește cu expresia „economie dirijistă“ sau „de comandă“ pentru a desemna „economia comunistă“, fără să remarce că, în ce privește *în mod strict* structurarea economiei în țările nominal comuniste, avem de-a face, în fond, cu un capitalism de stat. Tot critica de stînga – Wilhelm Liebknecht în 1896! – a fost cea care ne-a făcut cadou acest instrument teoretic prin care se pot analiza inclusiv regimurile care se revendică în mod abuziv de la comunism. Bineînțeles că o asemenea ipoteză nu servește vulgata neoconservatoare, de vreme ce urmărind aventurile capitalismului de stat se verifică efectiv sentința lui Marx și Engels din *Ideologia germană*, conform căreia revoluția comunistă nu poate fi decît una mondială. Că, turnat în tiparul capitalismului, ceva din comunism a rezistat, sub forma socialismelor pretins realizate, pînă la sfîrșitul anilor '80 ai secolului trecut, spune multe despre ferocitatea cu care își baricadează puterea statul modern (fascist, „comunist“ sau democratic, dar înainte de toate *capitalist*), fără a spune însă nimic despre comunismul însuși.

Cum stăm atunci cu Raportul? Nu devine astfel evident că felul în care utilizează acesta cuvîntul „comunism“ e simplificarea însăși? Că nu ajută deloc la clarificarea proceselor istorice în care ceva din chestiunea comunistă totuși s-a materializat? Că el spune totul despre regimul comunist din România, mai puțin că dacă el a existat, asta nu s-a întîmplat fără o oarecare bază populară și izvorînd din frustrări cît se poate de reale, cărora „Grivița '33“, de pildă, nu le este decît simbolul cel mai palid! De ce ar accepta însă acest diagnostic unii pentru care comunismul trebuie să fie tabuul în jurul căruia să-și facă dansul ritual Marii Preoți Anticomuniști? Fie și așa. Să nu se creadă însă că nu știm.

Știința veselă cu care știm acest lucru interzice luarea în serios a Raportului. Căci luarea sa în serios pare să oblige astăzi orice poziție „critică“ față de Raport *să repete și să reafirme*, pe cont propriu și cu toată sinceritatea poate – dar nu mai puțin sub forma *obiectivă* a unui protocol ritual de intrare „competentă“ în subiect –, gestul *acestei* condamnări, prin Raport, a comunismului *tout court*. Un gest fără îndoială *diferit* de și *cu totul secundar* în raport cu „1989“ (cînd opacitatea contextului permisesese încă abrevierea provizorie a regimului prin vocabula „comunism“). Datorită deplasării istoriei și a contextului politic însă, gestul ca atare al condamnării regimului devine totuși mai mult decît ceva secundar. El ajunge, de fapt, să fie falsificat în întregime și din capul locului de poziția politică *precisă* care a anexat, în folos propriu, de la sine înțelesul respingerii moral-politice a crimei și a persecuției. Și nici asta, bineînțeles, nu înseamnă că l-am iubit pe Ceaușescu. Ceea ce trebuie să țină însă în rezervă identificarea necondiționată cu *condamnarea secundară* a comunismului, cea care ajunge să se exprime și în Raport, este imensa reducție, simplificare și, ca atare, măsluire ideologică a *experienței istorico-politice* a socialismului real și existent, prin care *cuvîntul* „comunism“ devine *explicația exclusivă și/sau de fond* a crizei sociale românești *actuale* – un gest politic care, din punctul de vedere al adevărului pur și simplu, este cu totul *pe măsura* escamotării operate de regimurile „socialismului real(izat)“. Transformarea cuvîntului „comunism“ în cifra Satanei scutește puterile actuale de orice responsabilitate pentru situația actuală: cuvîntul „comunism“ devine rezerva inepuizabilă la care se poate recurge atunci cînd nu ne-ar conveni să recunoaștem că problemele curente ar putea proveni foarte bine din organizarea social-politică de azi. Sau nu e oare cuvîntul „comunist“ aproape singurul adjectiv care să descrie în România zilelor noastre *tot* ce este negativ în politică? „Gîndire comunistă“, „obișnuințe comuniste“, „mentalități comuniste“ – în redundanța lor, acestea par să fie astăzi explicația majoră a crizei sociale, și chiar la unii care se vor, nevoie mare, progresiști. Sau cui nu i s-a părut oare că-și poate critica adversarul politic sau partenerul de polemică prin asemenea expresii? Cîți nu reproșează oare chiar Raportului că imită sau repetă „stilul comunist“, uîrînd, desigur, să mai specifice și *conținutul* descris de ei prin acest termen? Iar dacă am începe să vorbim cu adevărat despre *conținuturi*, ceea ce înseamnă nu litera (în sine, derizorie) a Raportului, ci *problemele istorico-politice concrete*, mai largi, mai precise și mai grave decît litera oricărui text, cîți nu ne vor înfiera drept „comuniști“, ceea ce va fi însemnînd, aici, simpatizanți secreți ai fostului regim? Cîți nu ne vor forța mîna să admitem „*totuși*“ că e mai bine acum? Ei bine, n-o vom face. Nici atunci n-a fost bine, nici acum nu e – avantajele și dezavantajele relative nu justifică „*mai binele*“, un relativ de îndată absolutizat de ideologia dominantă, care vrea cu orice preț să ne smulgă această concesie: „Vedeți, v-am zis noi, totuși e mai bine acum, deci e cazul să uitați de comunism...“. De unde știm toate astea? Dintr-un alt înțeles al cuvîntului „comunism“; din ceea ce, gîndind *efectiv* toate tensiunile semantico-politice a căror scenă a devenit acest cuvînt, nu coincide cu descrierea (exorcizarea) neocon-

servatoare, democrată doar cu numele, a chestiunii comuniste. Cu alte cuvinte, din ce se poate descrie – speculativ – prin sintagma *rest comunist*: nu doar ceva de ținut minte la socoteală, ci – și mai precis – ceea ce e *ireductibil* la împărțitorul anticomunismului procapitalist.

Ceea ce nu înseamnă că restul comunist ar numi puritatea sublimă a unei „ideologii comuniste”, care ar fi fost *pur și simplu* trădată de practica „socialismului/comunismului real și existent” (sic!). În fond, ceea ce rămâne după regimurile nominal socialiste e riguros altceva decât pozitivitatea – apropiabilă, repetabilă – a unei ideologii. Dimpotrivă! Ceea ce persistă ca rest e doar „principiul de organizare și de determinare”, ca să zic așa, al unei liste de sarcini politico-teoretice în primul rând *actuale*. Prima și, pe moment, cea mai importantă dintre aceste sarcini e chiar aceea de a nu lăsa pe mîna belferilor „culturii” (și, odată cu Raportul, ai „expertizei”) ceea ce, *din* comunism, nu se lasă terminat (uitat, depășit, epuizat) în condițiile dilatării mondiale – în extensiune și intensiune – a principiului capitalist de structurare a raporturilor sociale. E vorba, așadar, mai curînd de-o *insistență*, în esență inapropriabilă, multiplu activabilă – deci nu existentă în act –, de o practică de gîndire și de acțiune care, prin simplul fapt că e o practică sau mai multe practici, *dislocă, tra-duce* și „ideologia” chiar atunci cînd pune la lucru tradiția de gîndire din care s-a hrănit aceasta. Și o pune la lucru *ca* gîndire – nu doar că o gîndește deci, dar o și tratează *în primul rînd* ca gîndire, și nu ca „ideologie” în sensul neoconservator al termenului, conform căruia cheia de boltă a interpretării comunismului o constituie aplicarea în practică a unei ideologii. Să nu uităm că la Marx, într-o conceptualizare mai timpurie și mai originară a ideologiei, realitatea (baza) e cea care determină mai întîi ideologia (suprastructura). Ideologia, așadar, nu doar că *nu se aplică* realității, ci *provine* din ea, venind s-o mascheze pe aceasta. Iată de ce pînă și un discurs împănât cu locuri comune ale stîngii („ideologie”, „luptă de clasă”, „proletariat” etc.) a putut deveni, în mîinile *puterii de stat, minciună* – care este numele nesofisticat, fără pretenții moral-scientiste calpe, al „ideologiei” în sens neoconservator. La fel cum democrația a devenit astăzi și pură minciună, și ideologie în sens marxian, ceea ce nu înseamnă nici pe departe *aplicarea* unei ideologii la o realitate, ci legitimarea perpetuă a unui *statu-quo*. Asta însă nu trebuie să ne facă să uităm că, în inițialitatea Revoluției Franceze, de pildă, democrația a însemnat și altceva. Ce? În ce privește esențialul, cam același lucru pe care l-a însemnat dintotdeauna și comunismul (atunci cînd fu mai mult decât o vorbă mincinoasă): lupta împotriva opresiunii. Același lucru pe care l-a însemnat cuvîntul democrație pe pancartele din 1989 și pe care a încetat să-l mai însemne, cu condiția să nu ne îmbrobodim singuri, de la primele „alegeri libere” din România.

Rămîne deci că restul comunist, așa cum încerc să-l descriu aici, este mai curînd numele unei nevoi, decât substanțialitatea unui proiect de societate. Nevoia de a lupta împotriva opresiunii nu mai trebuie justificată – măcar atîta am învățat, poate, din lecția „socialismelor reale și existente”. Atunci însă cînd opresiunea ține prea puțin de niște tirani a căror execuție publică ar restabili o ordine „natural-democratică” (n-a existat niciodată așa ceva), prima sarcină a cetățeanului este să înțeleagă natura opresiunii. Astăzi, a ignora îngemănarea dintre opresiune și capitalism e o dovadă de incultură *tout court*. . . E totuși incultura care a devenit litera de lege a zilelor noastre – în școli, în „așezămintele de cultură”, în revistele de cultură, în mass-media. Iată de ce trebuie să ne încăpățînăm, în pofida a toate, în dreptul comunismului. În fond, nici măcar nu e o chestiune de încăpățînire, ci de elementară precizie în raport cu lucrurile însele. Nu există, în tradiția gîndirii, nicio altă delimitare a capitalismului care să-l fi considerat pe acesta *ca atare*, adică dinspre realitatea modernă cu totul nouă a „economiei politice”, care nu e o realitate printre altele, ci dimensiunea în care se instalează ceea ce e destinal în istoria modernă a lumii. Dar nu e oare critica economiei politice *tocmai* „ideologia comunistă” care și-a ratat punerea în practică? Credulii care se mai lasă îmbățați de apa rece a unui asemenea enunț vor trebui să ne spună și ce anume din *Capitalul* lui Marx s-ar putea intersec-ta vreodată cu tot ce este în genere „aplicabil” sau „fezabil”. „Atunci e o utopie!” – vom auzi din toate părțile. Numai că o analiză nu e o utopie, fiindcă ea nu produce un model de organizare socială, ci extrage principii organizării sociale curente și reale. „Ce e atunci?” – ne-am pierde, poate, răbdarea. Răspuns: nimic altceva decât o chestionare precisă, care tocmai fiindcă e înclasaibilă cu ajutorul noțiunilor curente de „ideologie” și/sau „utopie” se înfățișează ca restul ireductibil al criticii democrat-neoconservatoare a comunismului. Și, cum se poate bănuî, *Capitalul* nu e singurul rest de acest fel. Lupta împotriva opresiunii începe, astăzi, cu lectura veritabilă a textelor tradiției. Fără să se oprească aici, desigur, dar chiar și asta e deja *enorm* în vremurile barbariei cu patalamale care scrie rapoarte de experți, înființează programe de cercetare și scheme de finanțare, stabilește temele „astăzi relevante”, acordă diplome, premiază, ne mîngîie pe cap.

Ce mai trebuie făcut atunci, astăzi?

„Astăzi” e numele eșecului stîngii – mai precis, al unei *anumite* speranțe la stînga, respectiv că lumea ar putea fi schimbată fără a fi schimbată *prea tare*.

Înfrîngerea stîngii pe scena politică (înainte de toate capitalistă, să nu uităm) se datorează faptului de a nu se fi ridicat politicește la înălțimea chestionării comuniste, care pune în joc *mondialitatea* Capitalului; asta însemnînd, de fapt, altceva decât simpla răspîndire planetară a unei forme de producție și chiar altceva decât ceea ce se cheamă, simplu, „imperialism”. E vorba mai curînd că unicul administrator al dreptului la existență a orice (și, ca atare, al oricărui *viitor*) este, în lumea mondializării, forma-capital – totul trebuie să i se adapteze și i se adaptează (sau dispare). În raport cu așa ceva, recentele încercări ale altermondialismului sau experiența „socialismului real și existent” sînt unul și același lucru. Prin ele ni se arată, cu o evidență zdrobitoare, tendința stîngii de a ceda treptat (sub presiunea unui „pragmatism” prost înțeles) în fața imperativelor lumii care se cere schimbată și, mai ales, în fața iluziei că țelul stîngii este „succesul politic” pe scena democrației reprezentative, iar nu bulversarea cu totul a acestei scene. În acest sens, destinul contemporan al stîngii și căderea „socialismului real și existent” nu fac decât să confirme *adevărul comunist*: nu vom scăpa de dominația mondializată a Capitalului acceptînd să jucăm rolul unui partid politic oarecare sau limitînd revoluția la granițele unui singur stat, înțeles în mod clasic. „Credibilitatea” scăzută a stîngii se datorează tocmai lipsei sale de consecvență și de radicalitate politică (ceea ce nu înseamnă *numaidecît* violență): electoratul s-a saturat de discursul de stînga ce maschează aceleași politici mai mult sau mai puțin neolib-erale. Și a avut dreptate să se sature de el. Realitatea Partidului Comunist, care să se îngrijească de soarta muncitorilor și să inventeze instituții autonome ale solidarității muncitorești (fonduri de pensii, de grevă, biblioteci, seminarii, institute de cercetare etc.), e și ea pierdută în negura istoriei sau în atmosfera de carnaval de strigoi a campaniilor electorale. Forțele care se declară astăzi de stînga speră totuși că vor putea reveni cîndva la putere fără a restabili Partidul Comunist ca o structură internațională în cadrul căreia să se frămînte chestiunea comunistă și istoria eșecului stîngii în sensul determinat mai sus.

Partid Comunist – se plănuește oare un nou totalitarism? Departe de a fi figura prin excelență a totalitarismului, *Partidul Comunist internațional* e singura formă de organizare care poate unifica forțele de stînga și crește astfel „impactul lor politic”, deși în niciunul din sensurile uzuale ale acestei expresii, care n-a însemnat pînă acum decât preluarea puterii de stat și păstrarea vechilor condiții de existență socială sau, cum s-a întîmplat în cazul „socialismelor reale și existente”, simpla *impunere* a altora, aparent „noi” sau „nemaiauzite”, dar în realitate fiind același lucru cu instituțiile statului capitalist. Un *asemenea* „impact politic” e totuși reversul necesar al confundării comunismului cu pozitivitatea *la îndemînă* a unui model sau a unei scheme de organizare socială, respectiv cu o „utopie” (în sensul cel mai banal al termenului). Puțini vor să-și mai aducă aminte azi că Marx a fost primul care să condamne socialismul utopic, iar cei care încearcă să combată comunismul real și existent pe baza enunțurilor programatice ale lui Marx și Engels (din *Manifestul Partidului Comunist*, de pildă) uită pur și simplu momentul și posibilul istoric *precis* al enunțării lor. Dacă ținem seama de toate astea, ne vom reaminti poate și că antagonismul de clasă se articulează de fiecare dată istoricește și, prin urmare, fronturile luptelor dintre clase se redefinesc odată cu mersul istoriei și *ca* mers al istoriei. Ceea ce înseamnă: comunismul nu e *dat* ca schemă de (re)organizare socială, *exigența* lui primă – descifrarea coerentă a conflictelor sociale și lupta împotriva opresiunii – trebuie regăsită de fiecare dată în funcție de fronturile istorice ale luptei de clasă.

Partidul trebuie să devină, așadar, o structură pentru care nu există propriu-zis un nume sau un model; cu alte cuvinte, *horribile dictu*, un *partid speculativ*. Ceea ce se poate spune despre el este că trebuie să fie unul mondial(izat) („internațional”, cu alte cuvinte – dar și acest termen se cere regîndit). De asemenea, el trebuie să fie implicat în producerea și difuzarea unor cunoașteri de rang înalt care analizează, evită și denunță legăturile sau, mai precis, *protocoalele sociale* care fac astăzi din orice știință servitoarea gestionarilor lumii-capital. E crucial deci ca o componentă educațională a partidului să dubleze educația curentă, privată sau de stat. Eficacitatea acestei componente educaționale se cere inventată în funcție de unicul imperativ al *dezafectării lumii* – nu distrugere nemijlocită și dintr-odată, ci mai curînd depopulare, prin exod, a locurilor simultan politice, sociale și culturale care asigură reproducerea lumii actuale. În acest sens, figura dezafectării lumii este nu revoluția, dacă prin revoluție se înțelege preluarea puterii de stat, ci greva generală mondială. Fără a o proiecta ca simplă realitate, ci luînd-o în calcul tocmai în imposibilitatea ei *reală*, greva

generală mondială este revelatorul tuturor lucrurilor care se opun astăzi proletariatului. Iată din ce trebuie să izvorască toate practicile, precum și structurarea ansamblurilor de practici pe care „partidul” trebuie să le pună în mișcare. În primul rînd însă, „partidul” trebuie să înceteze să mai creadă că sarcina sa e una la îndemînă, ușoară și că poate fi rezolvată prin mijloace relativ simple ca propaganda, agitația, campania electorală, manifestatia sau terorismul, adică fără să se inventeze forme noi de prezență politică, altele decît obișnuitele icarii sau cooperative de producție. (Strategia enclavei socialiste *compacte* într-o lume capitalistă e poate prima care trebuie abandonată după eșecul socialismului real și existent.) Înainte însă de a se apuca de orice, „partidul” trebuie să evite adaptarea sarcinii sale nivelului de înțelegere sărăcăcios la care a adus masele educația capitalistă. El trebuie mai întîi să ridice masele — aici e prima dificultate și luptă de dat — la nivelul de înțelegere de care este nevoie pentru a judeca ce-i cu capitalismul. Numai dintr-o asemenea judecare în mai mulți — în care se va arăta și ce trebuie salvat din principiul democrației — putem spera că se vor naște practicile/instituțiile dezafectării lumii. Oricum, șansele ca ele să se ivească mai curînd de aici sînt mai mari decît acelea ca ele să țîșnească din noul obscurantism politic, care a abandonat orice idee de emancipare. Ceea ce nu înseamnă că un proletariat luminat va putea izbuti fără luptă revoluționară, că educația, singură, va schimba peste noapte figura lumii. „Partidul”, așadar, trebuie să fie gata de luptă în orice clipă — arbitrarul acestei clipe urmînd să fie amenințarea sa. Dacă e ca stînga să devină iarăși o forță propriu-zis politică — într-un alt sens decît cel al democrației reprezentative —, trebuie ca, pe moment, ea să renunțe la arena politică *în formele ei actuale*, fără a-și diminua totuși o anumită forță a numărului. Stînga trebuie să devină o forță cu precădere de opoziție, *extraparlamentară* chiar, dar cu atît mai intransigentă, refuzînd din capului locului să participe la definiția contemporană și politicianistă a partidului politic, precum și la administrarea politicilor neoconservatoare/neoliberales/capitaliste pur și simplu, distanțîndu-se deci de politica-spectacol și constituind, deopotrivă înăuntrul și *deja* în afara edificiului social, un mod-de-a-fi-politic alternativ care să dezmințâ printr-o suită de practici coordonate identificarea calomnioasă a comunismului cu totalitarismul.

Cum ar arăta concret măsurile care ar putea readuce partidele nominal de stînga la principiile chestionării comuniste? Strategia partidelor de „stînga” poate fi numai una singură: să aibă *curajul* de a fi de stînga, adică *anticapitaliste*! Ceea ce înseamnă: să scape de toți îmbuibaii și corupții lor; să constituie consilii muncitorești, cluburi și seminarii în care proletariatul să poată avea acces la cunoașteri veritabile, și nu doar la spălatul pe creier ideologic; să înființeze instituții de întrajutorare reciprocă (fonduri de pensii, de grevă, de intervenție „culturală” etc.), inclusiv de muncă voluntară, pentru a atenua dependența proletariatului de piața mondială; să înființeze reviste și ziare locale, naționale și internaționale, posturi de radio și poate de televiziune (sau, mai bine, cluburi de cinema!), care, scăpînd dominației comercialului, să prezinte texte, filme și reportaje relevante pentru înțelegerea situației concrete în care ne aflăm; să colaboreze în mod activ cu sindicatele; și, lucrul poate cel mai dificil, să armonizeze nevoia de a acționa în mod coordonat cu descentralizarea structurilor de conducere; adică să întărească alianțele internaționale și să se comporte efectiv ca o filială a unei mișcări comuniste internaționale (care trebuie să reproducă în mare ceea ce am descris aici în mic), învățînd să evite și marasmul stîngii actuale, și autoritarismul (e drept, „de război”) al vechii stîngi, precum și dictaturile crescute din el. Aici se concentrează, în fond, *tot ce trebuie regăsit și reînființat*, dacă vom cădea de acord că problema fusese în mare parte rezolvată de tradiția comunismului consiliist, respectiv de ideea constituirii unor consilii muncitorești (de scară, de bloc, de stradă, de cartier, de oraș, de regiune, de țară, de continent ș.a.m.d.), prin care politica ar ajunge, în sfîrșit, în mîinile subiecților ei reali.

Totuși, să nu ne închipuim nicio clipă că așa ceva poate fi obținut fără luptă.

Marx și eu după revoluția burgheză

G. M. Tamás

Mi s-a cerut să explic cum naiba e cu puțință ca unul ca mine, un disident sub regimul „socialist”, hărțuit (firește, termenul perfect e acela pe franțuzește: *on a été inquiété*) dacă nu persecutat de niște autorități pretinzîndu-se a fi descendenții genealogici ai unei entități nebuloase numite „Marx”, să se întoarcă spre marxism.

Spre marxism, care părea să fie viziunea discreditată despre lume a celor ce-au pierdut, în vreme ce propriile mele idei au triumfat, iar torționarii mei de odinioară au fost alungați, cînd prietenii mei și eu însumi am suit, din poziția neatractivă și de neînviat a intelectualului marginal, pînă la Parlament, la media *main-stream* și la beatitudine.

Înainte de toate, nu-i vorba despre vreun soi de revenire la idei ale tinereții mele. N-am fost vreodată marxist pe atunci, cu toate că străbătusem obișnuitul drum spre dreapta al generației mele; punctul meu de plecare a fost în anarhism, nu în marxism și, deși un *liberal* undeva între *Old Whiggery* și anarhismul *Tory*, am rămas un libertarian get-beget, ceea ce în multe privințe încă sînt. Destul de straniu, tranziția de la anarhism la libertarianismul burghez a fost mult mai ușoară decît descoperirea lui Marx: prima, la urma urmei, era o piruetă politică comportînd relativ puține schimbări filosofice, în vreme ce aceasta din urmă a fost chinuitor de grea, deloc mai lină decît pentru generația lui Georg Lukács și Ernst Bloch.

Motivele virajului meu — într-atît cît le înțeleg eu — nu sînt deloc neobișnuite: îndoieli filosofice și experiențe politice au contribuit la un loc și există paralele între cele două.

Înainte de-a mă apuca să le înșir, dați-mi voie să spun foarte limpede că n-am absolut niciun regret că am luptat împotriva regimurilor poststaliniste din Europa de Est. Oricare vor fi fost meritele relative ale „sistemului” în termeni de dreptate socială, nivel de trai, securitate socială, răspîndire a culturii înalte și-o „tentă” egalitară a vieții sociale (și mai sînt și altele), cînd facem comparația cu prezentul, aceste regimuri au fost tiranii tîmpite și îngrozitoare și nimic nu le va reabilita vreodată. Prăbușirea lor e de folos omenirii ca atare și e îndeosebi folositoare cauzei socialismului. Regimurile „socialist reale”, adică acelea ale capitalismului de stat conduse de partidul comunist, au rămas societăți ale producției și schimbului de mărfuri, cu separația care rezultă de aici a proletrarilor față de mijloacele lor de producție și, drept consecință, exploatare, opresiune, sistem de clase, muncă salariată, bani, diviziune socială a muncii, ierarhie socială, inegalitate de rasă și sex, contrastul dintre „trup” și „suflet”, muncă intelectuală și muncă fizică, artist și filistin, autor și „public”, învățător și învățăcel ș.a.m.d.

Cu excepția importantă, dar cu siguranță supraestimată, a unei piețe în bună măsură nereglementate și a omoloagelor ei (pluralism politic, separație a puterilor etc.), ea a fost, în presupuzițiile și condițiile ei fundamentale, o societate tot atît de noncomunistă pe cît sînt Statele Unite din ziua de azi.

Știam asta, pînă la un punct, pînă și atunci. Într-un fel, oricine o știa: pretențiile regimului de a fi sau de-a fi fost vreodată „socialist” ori, mai rău, bazat pe „dominația de clasă a proletariatului” erua subiect de bancuri chiar și sub Stalin, cînd asemenea haz putea să te expedieze în lagărul de concentrare.

Dar pentru nonsocialiști asta era neinteresant. Bun, regimul mințea despre sine. Prea bine. Dar ce era el? Iar aici critica „normativă” a „socialismului de stat” (vorba vine, căci *nu* era socialism) a trebuit să fie înlocuită

Îi mulțumim autorului pentru îngăduința de a publica prezenta versiune în limba română a textului său. (*N. red.*)

G. M. TAMÁS (născut la Cluj, în 1948) a studiat filosofie și filologia clasică la Cluj și București. Retrogradat din funcția de redactor al unui săptămînal literar clujean pe postul de corector, după ce începînd din 1974 i s-a interzis — cu cîteva rare excepții — să mai publice, părăsește în cele din urmă România. Între 1979 și 1981, a predat filosofia la Facultatea de Litere din Budapesta, de unde a fost concediat pentru scrierile sale clandestine și proteste la adresa perversității birocratic-autoritare a regimului. După 1989, a făcut parte din noul Parlament maghiar, ca deputat al partidului liberal, pe care-l va părăsi însă în 1994, retrăgîndu-se și din viața politică. Actualmente este profesor la Central European University din Budapesta. Parcursul politic singular face din el, astăzi, unul dintre reprezentanții cei mai „autorizați” ai unei gîndiri critice consecvent de stînga (neomarxiste) nu numai în sfera publică din Ungaria, unde e printre cei mai activi intelectuali-jurnaliști angajați ai perioadei de după 1989; el publică frecvent și în cîteva din cele mai prestigioase periodice internaționale de analiză teoretico-politică ale stîngii și nu numai (*Socialist Register*, *Boston Review*, *Journal of Democracy* etc.). Printre scrierile sale adunate în volum se numără *A szem és a kéz* [Ochiul și mîna] (1983), *Idola tribus* (1989), *Másvilág* [Cealaltă lume] (1994), *A helyzet* [Situația] (2002).

cu o metodă ori tehnică de știință socială, istoriografie sau critică politică la îndemînă, oricare ar fi fost ea, și, una peste alta, varianta liberală a fost cea adoptată.

De ce versiunea liberală? Cred că a fost aceasta fiindcă era esențialmente o critică morală, într-un fel (și-n vremurile acelea) neutrală în termeni de sistem. Atunci cînd criticii liberali au arătat că „socialismul real” nu izbutea să-și atingă idealul profesat, adică era mai puțin egalitar, mai puțin just, mai puțin rațional decît era anunțat, că schemele și tehnicile redistribuirii îl favorizau pe cel puternic, că iregularitatea, părtinirea și arbitrarul erau temeliile edificiului său de „drept”, că guvernarea prin decret și-un stat polițienesc violent fizic și represiv șterseseră orice rezultate pe care planificarea le va fi putut produce în domenii precum locuințele sociale ieftine și transportul de masă accesibil – atunci, la urma urmei, aceștia nu reușeau să spună mai mult decît că regimul era inacceptabil pentru oamenii „iubitori de libertate”. Critica liberală e prețioasă atunci cînd e vorba să subliniezi faptele de cenzură, e însă perfect inutilă cînd ai de tratat despre cauzele sociale ale cenzurii și controlului ideologic/social. În rezumat, liberalismul era ideal pentru condamnarea morală și, de aceea, o armă incomparabil de eficientă într-o luptă politică năzuind la convingerea și cîștigarea opiniei publice împotriva unui regim care încerca să-i pună botniță și, eventual, s-o suprimă. Nevoile omenești ducînd la adoptarea idealului socialist erau cu necesitate ignorate, în vreme ce tipul acesta de critică era foarte bun în judecarea și condamnarea limitărilor echității și ale corectitudinii pentru toată lumea [*equity and fairness*], independent de sursele acestor limitări. Liberalismul de sfîrșit de secol XX nu voia atît de mult să schimbe lumea, cît să ofere instrumentele prin care guvernămîntul să fie în măsură a corecta elemente de injustiție în orîicare sistem social imaginabil. „Piața” ca ideal era unul negativ: un cadru pentru inițiativă [*agency*] individuală nestîmjenită, făcută aptă să dobîndească autonomie fără interferență din partea statului.

Astfel, liberalismul se dovedea neputincios ca instrument de analiză socială și a fost în mod notoriu slab în a da seama de patologiiile sociale în ascensiune (și, de aici, și de proteste) înăuntrul unui „sistem de piață pluralist” și al unui „regim de domnie a legii”, în afară de atribuirea turbulențelor celor pur și simplu nemulțumiți și unor ideologii „iraționale” (utopii comuniste, renaștere de fundamentalisme religioase etc.) ori, în cazul cel mai rău, unei proaste guvernări.

Marxismul are, prin comparație, enormul avantaj de-a nu se sîfi să meargă în „adîncime” și de a vedea reproducerea vieții materiale într-un mod istoric; așadar, de a arăta că precondițiile acelei reproduceri sînt istoric specificate – iar dacă vreodată a existat o dezvoltare „naturală” a omenirii, ea a fost de multă vreme între-ruptă de economia capitalistă de mărfuli, în care orice sistem de nevoi (adică setul motivațional cvasinatural al ființelor omenești de pretutindeni) trebuie să fie (și e) mediat de imperativul, mînat de dorința de surplus, al schimbului de mărfuli, în mod radical separat de orice existență nonsocială a „bunurilor de consum” (și orice bucurare de ele de acest fel). Cînd producția e subordonată comandamentelor sporirii capitalului, logica scripitor de luminoasei raze de lumină scaldînd trezirea matinală a oricărei ființe umane e brutal despărțită de licărul crepuscular al dorințelor.

Necesități ale controlului social (carevasăzică, nelibertate a oamenilor, în special opreliști puse imaginației conceptuale ori artistice) decurg din necesitățile adînci ale preservării unei zone de dinamism irepresibil, însă artificial, cuplat cu un sistem de dominație impersonală care se întinde mult dincolo de ceea ce e convențional numit „politică”. Critica morală e neputincioasă aici.

Acesta-i punctul de la care căările se despart de cele ale liberalismului și chiar ale anarhismului, în sensul unui adio definitiv spus criticii morale, în favoarea unui istoricism hotărît (în sensul lui *Historismus*). Asta nu înseamnă să fii insensibil la sărăcie, *Sozialabbau* [demantelare socială], decădere culturală și toate felurile de suferință omenească, de vreme ce, la urma urmei, asta a fost ceea ce mi-a umplut paharul: colapsul social al societăților est-europene după căderea regimului pe care l-am urît atît. Meritele relative ale *ancien régime* „socialist real” pot să fi fost de un interes minor pentru un intelectual disident – un ritm lent și constant al proceselor sociale, siguranță, liniște politică și internă în mare măsură netulburată, corecții din mers în direcția egalității, un molcom, dar real cult al tradiției moderne întrupat în cărți, teatru, știință popularizată, mîndrie în a fi bine școlit –, însă ar fi însemnat să fii o brută nesimțitoare să nu-ți bată la ochi cum dispariția acestor elemente de demnitate tăcută și individualism stoic a produs durere și uluială, ca să nu mai vorbim despre simpla imposibilitate a traiului în societăți în care pînă la jumătate din locurile de muncă s-au evaporat peste noapte, în vreme ce costul vieții a explodat pînă la cer într-o manieră fără precedent.

Într-un fel, analiza marxiană ajută, de asemenea, și moralmente: ea îi asistă pe mulți dintre noi să înțeleagă de ce dezastrele pe care, fără să știm, le-am ajutat să se petreacă au fost legate de idealurile semețe pe care le împărtășeam. E-un ajutor pentru o înțelegere de sine obiectivă. Simțul protestelor suveranității împotriva condiției de pîfan neștiutor al destinului. Hai să descoperim, cu oricîtă întîrziere, cum au ajuns iluziile să se instaleze.

Nu e dezamăgire. Nu simt vreun dispreț pentru libertate. Dimpotrivă. Tocmai nemulțumirea față de libertatea din capitalismul tîrziu e cea care mă face pe mine – și pe alții – să ne întoarcem spre istorie, ceea ce nu este, o spun la modul cel mai apăsător, disecție a unei „moșteniri”, unei „memorii”, unei „tradiții”. E o încercare de clarificare a bazelor prezentului, și nu a „esenței omului”.

Traducere de Adrian T. Sîrbu

Cultură, subcultură de stînga și contracultură critică universală în arena legitimității

(Sau ceva despre condițiile concrete ale unei practici critice)

Adrian T. Sîrbu

În cele ce urmează, despre noi și despre practica noastră va fi vorba, desigur.

Este însă în joc un „noi” care nu are de ce să însemne o trimitere, autoreferențial îngustă, la platforma revistei în care se citește aceste rînduri și eo *ipso* la oamenii care o fac decît în măsura precisă în care, în siajul și în vecinătățile unei practici cum e aceasta a noastră, în relație cu coerența ei de ansamblu (*aici* vom ajunge, îndată), deicticul e de asemenea capabil să facă semn spre un „noi” mai anonim și mai numeros; unul atestînd o posibilitate de solidarizare deschisă, în mișcare, ca efect de antrenare colectivă în mobilizarea și întreținerea dispoziției de-a percepe, de a gîndi în disidență – în răspăr – față de consensul dominant, adică de a gîndi *tout court*, ceea ce se petrece totuși sub ochii noștri, ai tuturor. Iar asta tocmai în numele a ceea ce *numai* o asemenea practică, simultan critică și în mai mulți, poate face să se vadă din practicile sociale înconjurătoare cît privește evoluția lor, transformările, atrofiile rezultate, în fine, „valorile” către care ele antrenează și cele reprimare ori refulate astfel, dar și plusvaloarea extorcată prin manufacturarea consensului pentru o presupusă eupraxie a „vieții bune” etc. – Bune pentru *cine* însă? În vederea a ce, la urma urmei?...

Să se vadă: nu „dincolo de” suprafața evidențelor prin care ele se oferă percepției, cu o patentă frizînd uneori obscenul, ci tocmai deodată cu și prin *inter-mediul* opacității reflectorizante a fenomenalizărilor lor empirice, așa cum sînt acestea dublate și-ntărite de masivele injecții spectacular-mediatice menite a garanta, tautologic și fără fisură, „realitatea” comună, aceea care mai e legitimată și discursiv apoi de apologetii de profesie și de alți specialiști ai teodiceei redundante a stărilor de fapt. E suficient în definitiv – pentru a evoca în treacăt punctul ideal de precipitare pomind de la care, prin mici deducuri răzlețe, se poate coagula eficiența detonantă a constatării că „împăratul e gol!” –, e suficient, așadar, cu prețul infim al unei ușoare decalări (iar el e într-adevăr infim raportat la masivitatea mijloacelor aruncate-n joc ca s-o împiedice!), ca privirea critică reflexivă să facă să joace un pic sistematic *unele împotriva altora* efectele de și în reprezentare ale ecranării. Neutralizîndu-le, ea parvine astfel să-și facă transparent și deci comunicabil în primul rînd faptul că această ecranare *există* și „funcționează”; că, în pofida aspirației ei la invizibilitate (la de la sine înțelesul anodin al ei, căci nimic nu e mai „la vedere”), ea e concertată în chiar disimularea producției convergente a efectelor sale de real. Că orchestrarea ei e, la urma urmei, destul de *străvezie*. . . Astfel, în sînul fericitei înțelegeri consensuale a comandamentelor „obiective” ale epocii traversate „în zbor” către un viitor încă mai radios decît cel abandonat acum aproape douăzeci de ani („zbor” cunoscut îndeobște sub modalitatea lui, mai pedestră, mai tîrîș-grăpiș, de „tranziție”) se deschide o dublă posibilitate. De fapt, e dubla față, indispensabilă, a uneia singure; cel puțin atîta timp cît această posibilitate, în întîrzierea nedefinită a articulării unei expresii și acțiunii propriu-zis politice, pe terenul politicii „de jos în sus”, a rațiunilor care o înrădăcinează în solul realităților sociale și economice și pentru a le răspunde nemijlocit acestora, rămîne constrînsă să se mențină în registrul a ceea ce se cheamă critică culturală, în sensul cel mai larg. Înainte de a examina mai îndeaproape două opțiuni strategice (ele nu sînt singurele, dar în limitele acestui crochiu ne vom limita la atît) care orientează ce are a fi această practică critică în condițiile generale și deopotrivă locale *date*, să enunțăm în ce constă ceea ce numeam dubla posibilitate. Ea (ele) fiind mai degrabă de ordinul posibilităților-reale, spații de joc create de înșeși constrîngerile realității, e vorba atunci de condiții de posibilitate, nu doar empirice, ale aces-tei practici.

Pe de-o parte, în oglînda interesului cuiva pentru o asemenea practică, e dată ori lansată, „la întîmpinare”, ca pariu al întîlnirii, posibilitatea unei recunoașteri de sine întărite. O autoidentificare fie și doar tacită, dar inevitabil în mai mulți – ca pe aliniamentele virtuale ale unui „front” al rezistenței la îmbrobodire (un pic altceva decît cuvioasa, ridicola și complezenta, într-adevăr, concepție retroactivă a „rezistenței prin cultură” . . .).

Căci el semnifică în subsidiar un public distinct, particular; nu de consumatori, ci unul de cetățeni, de (co)participanți la reelaborarea sau prezervarea *condițiilor* unei emancipări în comun. Este, în fond, acel public neștiut prea bine, deocamdată silențios, insesizabil – el nu-i niciodată măsurat de agențiile de „*rating*”! –, care refuză, intuitiv sau mai avertizat, să mai înghită impostură intelectuală canonic(izată) mediatic pe post de justificare hiperbolică ori de remediu sacrosanct la ceea ce el știe deja ghici și pe cont propriu (oricît de confuz) ca fiind cauze *reale* ale marasmului colectiv al existenței noastre sociale *post*comuniste – și, de aceea, și al existențelor individuale; desigur, atunci cînd ele ar năzui să fie unele demne de niște oameni liberi, educați și deci lucizi cît privește deopotrivă (re)sursele și redutele veritabile ale libertății comune, cît și pericolele care o pasc în lumea de azi, și totodată solidari în responsabilitatea față de destinul ei la generațiile următoare, aici, în această societate. În orice caz, e de presupus că simpla prezentă pe scena culturală, cum se zice, a unui discurs intelectual/artistic de stil critic (socio-critic), cu o cu totul altă listă de priorități și (p)referințe decît cele uzuale pe această scenă, se dă ca alternativa cel puțin salubră pentru toți cei dezgustați de formele variate, exuberante, ubicue (hegemonice, ar zice Gramsci – sute de mii de pagini tipărite de cotidiane, jurnale culturale și cărți, mii de colocvii, mii și mii de ore de talk-show-uri și pauze publicitare, zeci și zeci de kilometri pătrați de reclame. . .), și totuși atît de sărăcăcioase, dedicate cosmetizării, ocultării, falsificării a ceea ce e cel mai insuportabil în acest marasm, respectiv paralizării reflexelor de revoltă împotriva celor responsabili de el.

Între aceste forme și deloc în ultimul rînd, ca un fel de arhimatrice ipocrită a lor (chiar și atunci cînd ele nu fac „decît” să celebreze hedonist ori mesianic, după caz, binefacerile și oportunitățile „nemaipomenite” ale vremurilor – raportarea simplistă la penuria ceaștistă rămîne, pentru încă o generație cel puțin, termenul absolut de comparație și totodată singura noțiune despre „comunism” ori stînga în general. . .), cum să poți ignora anticomunismul retro- post-? Despre care, ținînd cont, între altele, de identitatea socială a promotorilor acestui curent dominant în pseudoînțelegerea social-politică a prezentului (intelectualitate de formație literar-umanistă mai tradițională, reprezentată de marile staruri mediatice, în simbioză cu experți în „(neo)științe” de gestiune a socialului: politologie, comunicare publică, administrație, apoi cu analiști politici și alți formatori de opinie autoformați, diverși jurnaliști proeminenți și animatori etc.), trebuie spus iute că nu e, nici el, „anticomunismul” acesta adică, decît o curioasă formațiune ideologic-culturală, un habitus intelectual de grup socio-cultural și al unor rețele profesionale cu nostalgii elitare, *snoab* (sau de-a dreptul neociocoești, cf. „boierii minții” și „grupurile de prestigiu”) în vremuri, pe de altă parte, proclamate ca desăvîrșit democratice; nu în ultimul rînd, el e chiar o *Weltanschauung*: o viziune conservator-restauratoare, neopaseistă a lumii/istoriei (cum o arată fascinația lui, astăzi, pentru cultura și societatea României interbelice, erijate în modele cvasimitice). Și desigur că toate aceste trăsături se împacă, de fapt, foarte bine cu o concepție ultra- și neoliberală, à la Hayek, von Mises, M. Friedman și „Școala de la Chicago”, în ce privește economia. Acest soi de anticomunism e mai degrabă o formă culturală (bizară și plină de contradicții), și nu altceva, tocmai fiindcă, riguros politic, el este pur retroactiv; aversiunea sa viscerală față de social-democrația autohtonă rămîne o simplă umoare, o glumă proastă și cam absurdă, de vreme ce, ca peste tot în lume azi, stînga reformată de guvernămînt, *a fortiori* cea din țările ex-comuniste, și-a asumat misiunea de a face ea treaba murdară a capitalismului mondializat (iar cît privește „antisecurismul” virulent, s-a văzut prea bine cum, odată instituționalizat, el a făcut victime întîi și-ntîi în rîndurile actualelor elite politico-intelectuale. . .). Pretinzînd că nu mai sfîrșește să încheie, ca supremă „datorie morală” (se susține, dar de fapt pur resentimentar ori materialmente interesat de aceleași oportunități clinchenitoare ale vremurilor), socotelile cu trecutul, „anticomunismul” acesta de operetă servește în fond prea bine întunecării și distorsionării raporturilor cu ce este cel mai problematic în prezent. Comunismul *trebuie* condamnat cu cea mai mare vehemență (în vorbe, la două decenii după ce el a implodat) pentru a salva cît mai mult din credința că surplusul, în doze din ce în ce mai mari, mai intensive, de prezent capitalist este cheia pentru mai binele, dacă nu de azi, cel puțin de „mîine”, care ne-ar despărți incomensurabil de mai binele promis odinioară; comunismul trebuie condamnat cît mai intransigent pentru a interzice oamenilor (cel puțin aceloră care o mai pot face cu adevărat, căci după aceea tinerilor li se poate spune liniștit orice) să compare „răul” (absolut) de ieri cu „binele” (surîzător) de azi, cu alte cuvinte, pentru a împiedica să răzbată la lumină îndoiala dacă realitatea prezentului este oare într-adevăr realizarea *acelor* speranțe, și nu a altora (a altor programări...), care au putut însufleți și, exact în aceeași măsură, amăgi, pentru încă un ciclu istoric, în momentele de exultare colectivă la scurturarea de-o tiranie care-și prădase dincolo de orice limită resursele de legitimitate (nu cea *in*

1 . Cu expresiile consacrate de lucrarea lui S. A. Matei (Boierii minții. Intelectualii români între grupurile de prestigiu și piața liberă a ideilor, Bu - curești, Compania, 2004), de perspectiva căreia mă despart însă un număr de lucruri despre care, din păcate, nu pot insista explicit aici.

abstracto, ci pe aceea proprie, dobândită în timpul istorico-social real: prin sînge, suferințe și lacrimi, de bună seamă, prin eforturi și privațiuni colective, uneori eroice, alteori zadarnice, dar *dobîndită* într-o vreme, orice ar spune sicofanții retroactiv...). Și, mai ales, comunismul trebuie condamnat pentru a păstra cît mai intact, cu orice preț, consensul necesar supunerii de bunăvoie a tuturor la surplusul de prezent concentrat pînă la stupoare pe el însuși, exces – și condiție *sine qua non* a substituirii eficiente a speranțelor inițiale cu simple articole de credință repetate pînă la sațietate – cerut de însăși natura sa spectrală de subzistență fluidă, fantomatică între (un) trecut (damnat) și un nou viitor de aur (de data aceasta literalmente așa, precum vițelul. . . – pentru cine *vrea* să-nghită gogoșa). Sau, privind lucrurile din cealaltă parte, pentru că fixează atenția publică esențialmente pe explicarea schizoidă cu propriul trecut al *societății* (și mai puțin pe traseele de carieră ale unor tenori notorii ai ariei „anticomuniste”, altminteri stîlpi ai *establishment*-ului mediatico-intelectual al epocii), prin introiecția trecutului recent în interpretarea a ce „încă” nu merge tocmai bine în prezent în termeni de *tare* exclusiv ale „comunismului” (și nu, de exemplu, ca rateuri succesive, inclusiv postdecembriste, ale modernizării societății, perpetuate încă de la începuturile istoriei moderne a țării, deficite căro-ra comunismul le-a fost o vreme remediu uimitor de eficace. . .), pedagogia aceasta orbește și dezarmează în privința a ceea ce începe să vină dintr-un viitor încă nedesfășurat, dar ale cărui semințe germinează teratologic – și *vizibil* – încă de pe-acum (. . . așa cum s-a mai întîmplat o dată, *înainte* de comunism, cînd vechea pedagogie liberal-burgheză lăsase societatea atît de vulnerabilă dinaintea tiraniei ce urma să vină – ceea ce explică, și asta, anumite particularități și brutale, și grotești ale comunismului național). În sfîrșit, uzurpînd astfel rolul de unic discurs critic legitim pe scena mediatico-culturală (și parțial politică) și făcînd-o în termenii apodictici și prezumțioși ai „condamnării” (ca și cum o condamnare ar putea ține loc de comprehensiune a unei logici istorico-politice!...), „anticomunismul” falsifică iremediabil înțelegerea nu doar a ceea ce a fost realmente comunismul autohton, ci și, încă mai grav, a raporturilor intime, precis măsurabile, dintre ce s-a prăbușit realmente sub acest nume și ceea ce i-a succedat, deci, pe scurt, a adevărului postcomunismului. Cu alte cuvinte, scena culturală fiind întreținută cu atîta zarvă de „anticomunism” și alte discursuri de autotămîiere în grup, probabil în contul satisfacției de a participa, ca „elite”, la agapele democratice ale prezentului, nu e de mirare că nu se prea aud intelectuali serioși, cu greutate, faruri ale conștiinței despre sine a societății, dezbătînd public și cu aceeași înfocare despre veritabilul preț – în termeni de costuri sociale, adică de ravagii de acest fel – al sus-numitei tranziții (un preț pe care, oricum, nu-l plătesc cei care țin prima pagină a gazetelor culturale); bunăoară despre șomaj în genere (ca experiență destructurantă de viață, *nu* cuvînt de ordine al „restructurărilor” macroeconomice) și despre declasarea socioprofesională a unor întregi straturi sociale, despre pauperizarea absolută a unor pături și excluderea dură suferită de pensionari (ca segment social și *deopotrivă* ca versiune trecută a societății întregi), despre dezafectarea economică a unor întregi regiuni și emigrarea, oricît de precară, în străinătate, în masă, în căutarea locurilor de muncă dispărute în țară. . . Tot așa cum, pe lîngă interesul sublim al blamării comunismului defunct întru gloria vremurilor prezente, despre creșterea dramatică, de-atunci încoace, a inegalităților de tot felul – putere de cumpărare, acces la locuințe, la îngrijire medicală, la divertisment și la bunuri culturale propriu-zise, la asistență juridică etc. – se socotește că-i prea puțin important să se vorbească public, iar agravarea recentă, frapantă a acestor inegalități să merite a fi abordată de puterea de înțelegere (să nu cerem și compasiune) a intelectualilor publici dîndu-și cu părerea în treburile societății (așa încît e imposibil să nu te-ntrebi care să fie, oare, imaginea lor despre propria menire. . .). Asta ca să nu mai pomenim de alte „pierderi colaterale”, socotite, probabil, ca derizorii în bilanțul cîștigurilor sociale nete postcomuniste (drept pentru care ele sînt și lăsate, ca tot atîtea serii de „fapte diverse”, disparate, în grija bezmetică a presei cotidiene, cu puterea ei de explicație și, mai ales, memoria ei volatilă): deșcolarizare, iletrism și declin al învățămîntului la toate nivelurile (în pofida proliferării de universități private, simplu business pentru proprietarii lor, ca și pentru universitarii împinși la mercenarizare, a inflației de filiere la modă, mai ales în unele științe socio-umane cu subprodusele lor disciplinare și, de asemenea, în pofida costurilor tot mai mari, pentru familii, ale școlarizării publice de toate gradele); precaritate a condiției tinerilor, cu diplomă sau fără, destructurare a vieții familiale ori dezertare parentală; prostituție a tinerelor fete și alte traficuri monstruoase (de organe sau de copii); revenire la o inegalitate de facto între bărbați și femei, rasism abia disimulat față de țigani, dispreț ostentativ, deopotrivă al îmbuibăților tranziției și al obrazelor subțiri, la adresa celor slabi ori pur și simplu săraci; individualism deșănțat, comercializare și monetarizare a raporturilor umane; degradare a infrastructurilor vieții urbane și ale spațiului public, anomie, criminalitate organizată și corupție, cerșetorie ș.a.m.d.

Despre toate acestea „anticomunismul” predominant, autocomprehensiune curentă și oficială a epocii, nu prea vrea, nici să știe, și nici să se vorbească. Refuzînd atunci în mod hotărît detumarea și falsificarea grosolană în acest fel a funcției critice a interpretării de ordin social-istoric (a teoriei sociale, în fond), rezultă că *cealaltă* posibilitate care-i rămîne criticii culturale este ca, din capul locului, ea să asume net, fără regrete (de asemenea, fără iluzii), o situație marginală în raport cu discursul dominant. Atunci cînd această marginalitate se înțelege pe sine fără echivoc în opoziție principială, reflectată cu discursul dominant, ea este deja, eo *ipso*, și soluția alternativă critică la acesta. Din constrîngerile care vin odată cu o poziționare periferică în cadrul cîmpului cultural și al dispozitivului politico-ideologic dat decurg și opțiunile strategice în privința alianțelor posibile cu diferitele practici culturale și perspective teoretico-disciplinare disponibile, respectiv marja de manevră tactică cu care strategia criticii să se exercite. Această înscriere mai strînsă, de asemenea mai strîmtă, în contextul și condițiile de posibilitate particulare ale unei practici critice determinate (și, de altfel, ale oricărei practici culturale sau teoretice în genere) este de obicei receptată, din perspectiva caracteristicilor produsului intelectual ori simbolic care rezultă, în termenii asignării produsului unei anumite „nișe” – cu un cuvînt echivoc, impur și, la drept vorbind, detestabil, tocmai fiindcă mixează insidios conotații chipurile „obiective”, ținînd de descrierea așa-zis stilistică a unei particularități caracteristice, susceptibile de o anume valoare de întrebuițare pentru o anume categorie de destinatari/utilizatori, cu unele care asimilează cîmpul de relevanță al practicii cu un „segment de piață”. Ca și cum ar fi vorba, în fond, de o chestiune ținînd de industriile de „lifestyle” și de economia consumului de așa ceva.

Cum însă nimic din tot ce tocmai a fost evocat în termeni descriptivi nu funcționează vreodată în vid, ci, dimpotrivă, într-o atmosferă axiologică suprasaturată și agonistică, toate determinațiile unei practici veritabil critice la adresa unui *statu-quo* politico-cultural și a ideologiei sale dominante – caracterul marginal și ireductibil alternativ, adversitatea, statutul „de nișă” etc. – sînt însoțite de reflexul lor negativ, de partea lor de umbră. Cu precizarea că „umbra”, adică stigmatul, este inevitabil aruncată asupra criticii de către *establishment*. Or, în România, acesta fiind în proporție covîrșitoare de dreapta, „anticomunist”, procapitalist cu fervoare (ca prin urmările unui rapt mistic), conservator din punct de vedere al opțiunilor ideologiei culturale (fundamentalist creștin, tradiționalist etc.), o practică teoretico-critică de pe poziții diametral opuse va fi, pe de o parte, intens ostracizată (desigur, nu pe față – toleranța și pluralismul, ca lozinci, dau prea bine pe blazonul *establishment*-ului în vremurile noastre democratice și de libertate a opiniei), iar pe de alta se va face totul ca, în percepția publică generală, o situație, orișicît de timidă, dar clar „la stînga” a discursului și a referințelor (a instrumentelor și muniției sale critice) să fie asimilată unei practici rușinoase, nu numai culturale, de ghetou.

Abia pe fundalul schițat în cele ce precedă, discuția anunțată despre opțiunile strategice care ne determină practica (în sensul propriu, de data asta, reperabil auctorial, prin semnături), care îi fasonează totodată și produsul simbolic, își poate dobîndi un sens saturat. Spuneam că limităm aici tematizarea la două dintre ele, cruciale ambele și împreună pentru explicitarea clară a specificității cu care înțelegem să ne înzestrăm acțiunea culturală; să le luăm pe rînd.

Mai întîi, asocierea teoriei critice cu arta contemporană, desigur nu oricare, ci în primul rînd cu aceea reflexivă social-politic; mai precis, cu o artă făcută astăzi care e relevantă reflexiv pentru chestiuni nevralgice ale prezentului (inclusiv ale propriilor sale condiții de producție ori de posibilitate, în sens fie transcendental, fie empiric: istorico-artistic *ori* economico-politic) cu prețul neclintit de a rămîne o artă de calitate. (Fără îndoială că acest set de exigențe combinate se rezolvă într-o serie de alte trăsături care să determine mai îndeaproape din punct de vedere artistic și al „esteticii” ori al poeticii, al medialității, al preferințelor de gust etc., și mai satisfăcător pentru acoperirea pretenției la calitate artistică, criteriile prezidînd la alegerea artei promovate. Cititorul e rugat să mă ierte dacă fac aici economie de această parte a discuției, cea referitoare deopotrivă la politicitatea imanentă artei în situația culturală contemporană, în genere, și la politica noastră artistică, discuție negreșit importantă în sine, dar o fac pentru a putea sta concentrați pe nexul, mai de interes acum, dintre performativitatea critică a artei și cea a teoriei socio-critice.)

Cum se face deci că, dincolo de o anumită convingere teoretico-filosofică profesată implicit privitor la posibilitățile artei de a *arăta*, cu transparentă speculativă dată printr-o eficiență ostensivă inegalabilă, ceva esențial din înscrierea sensibilă a existenței într-o lume istorică, respectiv excedentul de ordinul vizibilului al acesteia asupra existenței, care o și expune; așadar, cum de se întîmplă ca, într-un context cultural, politic și societal precis circumscris, la un moment istoric determinat al acestuia, un interes teoretic de cunoaștere

critic-emancipatoare (și de pedagogie în vederea unui praxis de acest fel) să vrea să-și lege șansele de eficiență ale practicii sale de sfera producției și reflexivității artistice? Întrebarea e, într-adevăr, pertinentă — deși nu în forma mirării obtuze sub care ea s-a tot pus prin presa culturală —, de vreme ce, așa cum se știe, teoria critică s-a dezvoltat de regulă în preajma și ca supliment interpretativ al unor practici propriu-zis epistemice (științe sociale, studii culturale, economie politică, filosofie socială etc.), cu toate că, iarăși se știe, ea nu s-a privat, din capul locului, să-și facă munca, și încă exemplar, prin analize în cheie nemijlocit estetică (e drept, transformînd astfel destul de drastic și ceea ce trebuie înțeles, cu sens, prin aceasta din urmă); e de ajuns să ne amintim de Adorno și, bineînțeles, de Benjamin însuși.

Răspunsul, dinăuntru condițiilor concrete care sînt ale noastre, astăzi, nu este totuși prea complicat de întrezărit pentru oricine e familiar cu starea științelor sociale din România, atît în „vechiul regim”, cît și, poate că mai ales, în noul lor regim de funcționare instituțională, cînd vechilor constrîngeri la adresa autonomiei lor le-au luat locul altele, care nu au făcut pînă la urmă decît să expună într-o lumină cu atît mai crudă handicapuri endemice. Spus pe scurt și luînd în considerare doar ceea ce e util discuției de față, științele sociale din România (filosofia inclusiv), respectiv produsele lor de cunoaștere, n-au excelat niciodată în oferta de combustibil pentru alimentarea unei reflecții socio-critice sincrone cu problematicile reale ale contemporaneității din care, nominal, făceau parte; oricît de paradoxal, cu atît mai puțin e acesta cazul în zilele noastre (în cazul filosofiei, de pildă, nu există decît prea puțin interes pentru dezvoltări prezente ale unor problematici strict contemporane; cu excepția anumitor preocupări de vîrf în logica matematică sau în filosofia lingvistică, bunăoară, puțin relevante pentru studiul societății, cercetarea filosofică făcută la modul „serios” pare să fie doar aceea care își ancorează demersurile în vreo formulare absolut clasică de chestiuni aparținînd istoriei filosofiei). Științele sociale la noi, atîta cît ele se practică, continuă să rămînă în bună măsură prizonierele unor paradigme epistemologice și metodologice ineficiente, decalate față de natura fenomenelor care manifestă ceea ce e istoric *inedit* în realitatea socială (empirism, obiectivism, cantitativism, pozitivism); rămîn ostatice ale unor logici de funcționare instituționale inadecvate și greoaie în raport cu versatilitatea dinamicilor sociale cercetate (fie că este vorba de universitate, fie de institutele de cercetare); articularea discursului în care ele își formulează și comunică rezultatele nu iese din logica postulării unei creșteri strict cumulative a cunoașterii (cercetătorii tineri nu fac decît să adauge cunoaștere de detaliu la corpul structurat deja de predecesori), înseși protocoalele dezbaterii intra- și interdisciplinare rămîn tributare unor moduri de recunoaștere a competenței, respectiv a reputației profesionale care presupun respectarea ierarhiilor de vîrstă, conformism al rolurilor și, mai ales, nivelarea oricărei situații de polemică teoretică (academism). Dar handicapul cel mai serios la urma urmei se dovedește a fi împrejurarea că stabilirea agendelor cercetării este tot mai implacabil prescrisă de sursele de finanțare ale ei, din ce în ce mai mult externe și, prin urmare, ele sînt subordonate intereselor comanditarului; prin urmare, noile subiecte de cercetare care cîștigă finanțările relativ importante sînt unele subalterne sau supuse excesiv trendurilor pieței cercetării; or, e limpede, produsul științific expus unor cicluri de consum din ce în ce mai scurte, devenit o marfă ca oricare alta, supusă cererii și ofertei (ce altceva exprimă logica administrativă, deja generalizată, a „*proiectului* de cercetare” și stilul de *paper* care rezultă?), pe lîngă că nu mai e un veritabil instrument de cunoaștere intelectuală (fiind doar unul de gestiune curentă a populațiilor — sondaje, cercetări de piață etc.), e cu atît mai puțin apt să hrănească o reflexivitate critică. Ba dimpotrivă.

Cît privește partea de critică culturală în sensul cel mai lax al cuvîntului, eseurile de analiză cultural-politică „de consum curent” populînd paginile gazetelor culturale, transformate apoi, eventual, în cărți, și care sînt astfel cele mai citite mostre de interpretare pe temele care fac actualitatea dezbaterilor pe fenomene de societate ori pe diverse chestiuni ideologice (în nuanțe diferențiale doar înăuntru tendințelor *mainstream*, se-nțelege), ea nu e mai deloc asigurată de specialiști veritabili în științele sociale, adică de „experti” profesionalizați măcar prin parcurgerea unor filiere de formare acceptabile, potrivit standardelor decente ale unei discipline sau alteia (ei fiind ocupați în altă parte, prinși cum se află, implacabil, în competiția acerbă pentru finanțări de stagii și proiecte...); acest serviciu cultural e acoperit mai ales de intelectuali de formație literar-umanistă (litere, istorie, filosofie, teologie) sau de simpli „ideologi”-publiciști, eventual diletanți în științe sociale. Or, lipsa, de cele mai multe ori, a rigorii teoretice (de multe ori cultura profesională aproximativă) în aceste interpretări (motivate nu o dată de apartenențe la coterii, cu interesele și oportunistele lor) nu face casă bună cu exigențele unei practici reflexive cu adevărat productive de înțelegere critică. Și

apoi, să nu uităm, reflexivitatea „critică” a acestor intervenții este chiar aceea prin care *establishment*-ul, prin căzușii lui, deturnează și măsluiește funcția critică a gîndirii sociale îndreptînd-o spre tot ceea ce ar putea amenința puterea simbolică și legitimitatea hegemonică a acestuia. În aceste condiții, și poate că nu atît de surprinzător acum, după acest tur de orizont, se dovedește că doar în sfera practicilor artistice exercitate în perfectă sincronie cu ceea ce se întîmplă la ora actuală în lume, datorită seriozității și rigorii cu care cîțiva artiști contemporani de diverse generații se „pun în operă” pe ei și societatea în care trăiesc — cu o libertate, în plus, care sfidează și surclasează de departe conformismul posomorît al științelor sociale —, pare să existe un potențial veritabil de ingenuitate reflexivă și, de aceea, de radiografie socio-critică virtual intransigentă, în orice caz onestă, și astfel interesantă ca partener pentru teoria critică.

lată-ne ajunși la punctul în care să putem în fine spune ceva și despre cea de-a doua mare opțiune strategică ce ne definește, intrinsec și cumva cu necesitate, practica critică: poziționarea ei „la stînga” sau exercitarea ei asupra temelor sale „dinspre stînga”; inclusiv cît privește critica socialismelor „real existente”, așa cum au fost ele — și slavă domnului! instrumentele nu lipsesc în tradițiile stîngii ce nu și-a renegat vocația și nici n-au așteptat anul de grație 1989 ca să și fie folosite (spre deosebire de mulți dintre anticomuniștii noștri dragi, care îndrăzneau să deschidă gura abia după) —, căci numai o critică a lor consecvent de la stînga poate dezvălui credibil și coerent pînă la capăt ce au fost ele și, de asemenea, ce *nu* au fost, în niciun caz, și în mai mult decît un sens; în rest, cu atît mai valabil (nimic realmente nou sub soarele postcomunist) rămîne consemnul lui Sartre: „orice anticomunist e un cîine”, el îmbogățindu-se, subtil, cu noi nuanțe... Numai că tocmai despre legitimitatea poziționării la stînga, despre justificările sale etico-politice imanente e cel mai dificil, astăzi, să tematizezi frontal, în condițiile în care în epoca noastră profund reacționară, pe plan global, însuși locul de inserție al unui asemenea discurs se tînde a fi excizat, evacuat cu totul, și cînd posibilitatea însăși a producerii unei demonstrații de legitimitate pentru facultatea de judecare întemeind discursul critic radical e în pericol să fie complet înăbușită, obliterated... Ca pentru a i se șterge de tot pînă și amintirea.

Dificultatea pentru o poziție de stînga de a se articula audibil, bunăoară într-o țară ca România, nu decurge doar din dezechilibrul masiv în defavoarea ei în raportul de forțe actual (pe toate planurile: politico-ideologic și cultural-simbolic, chiar socio-economic), raport rezultat el însuși din circumstanțele decisive ale unei istorii politice locale (adică naționale și est-europene). Și totuși, în practică, în primă și în ultimă instanță, *doar asta* face ca stigmatizarea aplicată discursului socio-critic de stînga prin intermediul mașinării discursive cu care *establishment*-ul își păzește cu strășnicie hegemonia recent dobîndită, altfel spus ghetozarea lui în raport cu ce e *mainstream*, să provină astăzi din identificarea criticii de stînga, într-o manieră rudimentară și resentimentară, cu cel mai sinistru stalinism, într-un amalgam în care toate distincțiile sînt șterse ori grosolan și cu intenție răstălmăcite (chiar și atunci cînd acest discurs ar fi o variantă de teorie critică derivată din implicațiile politice ale științei sociale, care de-a lungul modernității întregi, cel puțin pînă de curînd, lucrează mai degrabă de partea emancipării și a adîncirii exigenței de democrație socială, dizolvîndu-și obiectul pentru a-l regăsi ca praxis transparent [G. Vattimo]²). — O identificare căreia inteligenția noastră anticomunistă *post factum*, care de fapt știe prea bine diferențele (sau ar trebui), îi încurajează, cînd cu abjecție expresă și vehementă, cînd cu un discret cinism calculat, nu mai puțin revanșard (și potrivit unei suave distribuții a rolurilor), propagarea și reproducerea în rîndul celor, mulți, care nu au defel a-și bate capul cu asta. Într-o măsură încă și mai reductibilă, dificultatea de principiu în care se regăsește azi stînga în genere — de toate orientările și tendințele la un loc, în toate conjuncturile posibile care-i definesc și delimitează, și interdependent, și cumulativ, spațiul de joc în fiecare configurație locală, pentru a se repercuta apoi asupra situației stîngii pe plan global (Vest, Est, Nord și Sud) — este una de așa natură, încît în ea se împletesc inextricabil și se poteneză reciproc consecințele negative a două evoluții istorice de profunzime care, deși de sens contrar, nu au fost independente una de cealaltă (fie și doar fiindcă au format laturile opuse ale unui antagonism conștient de ambele tabere); pe de-o parte, decredibilizarea treptată a proiectului revoluționar (îndeosebi după 1956 și apoi 1968), odată cu împotmolirea experienței istorice a socialismelor „real existente”, sîrșită, cum bine se știe, cu griparea sistemelor politico-sociale de partid-stat; de cealaltă parte, cu începere îndeosebi în anii 1980 și sub cuvintele de ordine ideologic-politice ale revoluției conservatoare, iar pe plan economico-politic ale neoliberalismului, intensificarea ofensivei capitalismului global, în primul rînd asupra propriilor societăți și, după aceea, pentru asediarea, epuizarea, sufocarea și, în cele

2. Cf. *Societatea transparentă*, Constanța, Pontica, 1995 (ed. it., Garzanti Editore, 1989). Dar, de fapt, înaintea lui — și pentru a face limpede, dacă mai era nevoie, că mizele intelectual-politice și teoretice ale atitudinii/practicii noastre critice sînt prea puțin prescrise, pe fond, de tremenii luptelor locale de putere simbolică —, cf. Max Horkheimer, „Traditionelle und Kritische Theorie”, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Paris, 1937, fasc. 2, p. 245 sq (republicat in *Traditionelle und Kritische Theorie*, Frankfurt-am-Main, Fischer Verlag, 1970).

din urmă, îngenuncherea „lagărului socialist” (prin jocul constrângător al competiției economice mondiale, pe calea serviciului datoriei externe, nu în ultimul rând prin utilizarea la maxim a levierelor tehnologico-militare și financiare ținând de logistica Războiului Rece). A fost o ofensivă al cărei succes deplin era sancționat în 1989 prin colapsul sistemic al adversarului, victorie care, de atunci, nu conține să culmineze hiperbolic prin extensia nelimitată a dominației economice și ideologice a singurului (fost) combatant rămas în picioare; o dominație întinsă tentacular, la scară planetară, pînă în cele mai intime interstii ale vieții sociale, pe care o și transformă, din interior, după chipul și asemănarea sa...

Cum s-a transformat însă stînga ea însăși, din interior, sub presiunea conjugată a acestor evoluții și potrivit propriilor sale capacități de a face față, de a se redefini? Căci nu trebuie pierdut din vedere că ofensiva Capitalului din ultimul sfert al secolului trecut nu s-a desfășurat doar pe terenul propriu-zis material (economic, tehnologic, financiar), ci a fost cu adevărat un război total, presupunînd ocuparea și colonizarea – cu ajutorul personalului său de serviciu ideologic și prin intermediul mașinării Spectacolului (cu care, după Debord, se și confundă) – a întregului teritoriu simbolic și cultural care hrănește, pe lîngă programele ideologice, respectiv proiectele de societate, o cultură politică alternativă. Efectuarea marilor manevre strategice în acest gigantic *Kulturkampf* a însemnat deja în practică întreruperea liniilor de comunicație ale stîngii în interiorul continuumului rețelelor sociale, secționarea capilarității prin care structurile organizatorice și relele de mobilizare de care dispunea odată stînga străbăteau țesutul social, evacuarea implantărilor tradiționale ale ei într-o serie de straturi și categorii sociale. Într-un cuvînt, a însemnat, pe de-o parte, dezorganizarea ei și, pe de alta, obligarea ei să se retransfeze pe teritorii socio-culturale din ce în ce mai restrînse și mai dispersate, să asume identificarea ei cu apărarea politică a unor interese particulare, de grup, chiar de nișă. În această mișcare de fracturare și fragmentare, ideologiile și cultura politică a stîngii au ieșit din nou la suprafață, transformate, sub forma unor arhipelaguri de agende eterogene care nu mai păstrau în comun decît un vag aer de familie (asta se vede cu ochiul liber, periodic, de exemplu cu prilejul marilor reuniuni internaționaliste ale altermondialismului – în situații fie de congres, fie de luptă). Deja consecințele socio-culturale ale dezindustrializării au lipsit de baza lor compactă de masă (muncitorească) partidele politice ale stîngii, care, astfel, fie s-au „reformat”/„refundat” pentru a putea continua să participe la ciclurile electorale și deci, din cînd în cînd, la guvernare, fie s-au risipit...

Una peste alta, lucrul remarcabil petrecut cu stînga care n-a consimțit să se asimileze sistemului politic dominant (și să i se subordoneze, așa cum o făcuseră demult social-democrații, iar în ultima vreme și succesoarele marilor partide comuniste de odinioară, din Vest, ca și din Est) a fost, paradoxal, depolitizarea ei. Depolitizarea aceasta înseamnă nu doar renunțarea, descurajată sau dezamăgită, la proiectul revoluționar de transformare a societății, care fusese timp de mai bine de un secol linia de acțiune călăuzitoare prin toate circumstanțele istorice adverse, un orizont decurgînd necesar din premisa luptei claselor ca formă de manifestare și motor al progresului istoriei; depolitizarea a mai însemnat și altceva, care s-a petrecut într-un mod mai insidios, mai subtil în imaginarul teoretic-politic și cultural al stîngii, dar care a echivalat cu o veritabilă schimbare de paradigmă în ce privește înțelegerea de sine a angajamentului de stînga.

În modul cel mai concis (și făcînd economie de descrierea căilor pe care s-a ajuns aici), această mutație poate fi descrisă drept o *culturalizare* a proiectului esențialmente politic inițial, în sensul cel mai tare al cuvîntului, sau social-politic (cu un accent încă tare pe termenul al doilea al sintagmei), al stîngii revoluționare clasice, conform axiomelor sale fondatoare. Sensul acestei mutații, care e și o *denaturare* a politicului veritabil în simplul cultural sau, mai rău, culturalism – care este însă prezentat încă tot ca „politic” și poate trece azi drept așa ceva (cu o stațiune intermediară în dreptul a ceea ce se cheamă, tot azi, „social”) –, este că, pe linia sa de desfășurare, proiectul ontologico-politic inițial al stîngii, ce implicase, firesc, o autodefinire a ei ca o *contracultură* politică, purtătoare a negării ordinii existente și deci a alternativei radicale la ea, s-a metamorfozat pe nesimțite și a *transformat stînga* însăși într-o *subcultură* în rînd cu celelalte.

Ce e mai demoralizant, ba chiar înspăimîntător, este să constăți că această transformare s-a produs ca și cum sensul în care ea a operat dinăuntru asupra a ce a ajuns să însemne stînga și asupra agendelor pe care ea le asumă le-ar fi făcut să evolueze exact în direcția convenabilă pentru obiectivele *Kulturkampf*-ului purtat, nu de ea, în profitul țelurilor și idealurilor ei, ci de capitalismul însuși. Ca și cum, în ciuda menținerii declarative a unor linii de front clare (și, aparent, chiar a multiplicării lor de cînd stînga „alternativă” a devenit plurală), cu două forțe adverse față-n față, situația de ansamblu pe teatrul de operațiuni ar fi – și ea și este de fapt – aceea confortabilă de minune pentru proliferarea și reproducerea lărgită, fără margini, constrîngeri sau

piedici majore, tocmai a ordinii culturale hegemonice scontate, calculate, voite de Capital. (În acest sens, Jameson are pur și simplu dreptate: „postmodernismul”, oricare ar fi pachetele de trăsături de detaliu cu care se vrea a fi el creditat, nu are prea mare importanță – dezacordurile aici sînt „pur scolastice”, cum ar zice Marx, sînt chichițe –, este, într-adevăr, logica culturală a capitalismului tîrziu...) În fine, ca și cum, cu prețul escamotării unui clivaj de planuri, devenit abia sesizabil (datorită fuziunii împlinite între economia politică și industria culturală, care determină conținutul și dominant, și majoritar al „culturii”), s-ar fi produs o inversare de roluri: astăzi (ca și pe vremea lui Marx, de altfel, dar asta s-a uitat...), Capitalul mondializează sau globalizează (numele actual al universalului concret) și o face cu o intensitate și niște consecințe devastatoare nemaîntîlnite în istorie, în vreme ce stînga, fragmentată, dezarticulată, ghetoizată, se înfundă în lupte de ariergardă – apărarea de particularisme de grup (uneori justificată, în situații perfect circumscrise) sau, ce-i mai catastrofal, fiindcă amestecă și *confundă* emanciparea cu „lupta pentru recunoaștere” și politicile identitare, de „diferențe culturale” (fie că e vorba de unele propriu-zis așa, fie de culturalizarea unora naturale: „rasă”, sex, etnie). Cu toatele, obiective în care e greu de văzut ce mai poate fi cu adevărat universalizat din punct de vedere etico-politic în sensul propriu-zis. Adică făcut valabil pentru întreg genul uman, ca atare. Cu rezultatul dezastruos, în plus, acesta fiind și el simptomul grăitor al neutralizării diferenței radicale a stîngii, că felul în care gîndește despre sine stînga transformată converge *grosso modo* cu percepția ei în ochii detractorilor, ai dușmanilor ei jurati (diferă doar valorizarea acestei imagini). Cum să ne mai mire atunci că aceasta din urmă a devenit, pe deasupra, și percepția comună, majoritară pur și simplu, perfect confuză de altfel (la foarte multă lume, indiferent de simpatiile politice spontane), despre ce ar însemna azi obiective, deziderate, agende „de stînga” sau a fi, în genere, „la stînga”: multiculturalism, feminism, drepturi pentru minorități sexuale, corectitudine politică, drepturi „umane” [*sic!*] (văzute ca țeluri politice în sine, absolute, și „noi” fronturi, cînd ele nu sînt decît corolarele firești ale respectării unor drepturi civile înscrise de mult în constituțiile noastre *liberale*); totul amalgamat cu ecologism, naturism, protecția și legalizarea imigranților clandestini, laxism moral și psihopedagogic, standarde abject de joase de excelență culturală (în numele „accesibilității”), hedonism compulsiv, pacifism necondiționat... bla-bla-bla. Și nicidecum Socialism; nu „într-o singură țară”, ci global – adică universal.

Așa arată deci situația. Acesta e bilanțul de ansamblu atît al raporturilor de forțe (și al discursurilor reprezentative pentru ele) decise la ieșirea din secolul trecut și la începutul acestuia, cît și al stării de ruină – înfloritoare cultural(ist) (foșgăitor chiar, precum flora bacteriană pe cangrenă) – în care moștenim patrimoniul prețios al stîngii contraculturale, cîndva universaliste (și, prin însăși asta, vertiginos politice, chiar și, sau mai ales, atunci cînd, de pildă, dezbătea speculativ despre „munca (dialectică a) negativului” sau cînd, bunăoară în teatru, propunea unul „nonaristotelic”...). Cu luciditate, trebuie acceptat că de aici trebuie (re)pornit – și, într-un fel, reinventat totul, pe măsura nouă a vremurilor. Nu în ultimul rînd trebuie descifrat, e indispenabil, și crucial, răspunsul la enigma formulată de întrebarea: „Cine vine după subiect?”³. Într-o societate precum a noastră, se întîmplă că, prin efectele betonării cîmpului cultural în favoarea și profitul agendei ideologice incarnate de dreapta culturală *mainstream*, prin ipoteca deținută asupra resurselor sociale ale reproducerii culturii și monopolul asupra canalelor de transmitere publică a ei (nu e vorba doar de presă, de media în sens curent, ci și de școală în genere, de universitate, de activitatea de editură, de producția audiovizuală de asemenea), se întîrzie *sine die* coagularea acelor expresii, instituții, practici culturale (și/sau nemijlocit militante) contrahegemonice, care, printr-o minimă masă critică în societate, să contrabalanseze întrucîtva climatul reacționar și obscurantist dominant (el se completează desăvîrșit cu monocultura⁴ neobarbară multimedia masificată) în care orice moștenire emancipatoare, nu numai etico-politic, ci și de ordin socio-cultural – pînă și cea a Luminilor (care, la noi, a fost masiv difuzată de nimeni alții decît de comuniști...)! –, e pervertită și desfigurată în chipul cel mai grotesc. *Ce-i de făcut*, așadar, acolo unde felul cum s-au așezat lucrurile în sfera culturală a suprastructurii (pentru a vorbi ca Marx... și a da de-nteles că ea e „etajul” unei *structuri* determinate) face ca totul să conspire la a împinge orice discurs, orice practică simbolică/culturală consecvent critică, nu doar la un statut de subcultură „de nișă” (tolerată), ci la unul de-a dreptul *underground* (dacă totul ar fi pe voia unora din impiegatii culturali ai noii ordini politico-culturale)? Chestiunea e tot atît de mult una (de) *practică* pe cît e una de reflecție – în vederea acestei practici și apoi dincolo de ea...; o reflecție ce are a fi instruită nu doar de privirea necrutătoare, în față, a realităților, ci și de tot ceea ce este mai pătrunzător, ca forță și bătaie a acestei priviri, în tradițiile gîndirii

3. Cf. Gérard Granel, „Qui vient après le sujet?”, in *Études logico-politiques*, Paris, Galilée, 1991.

4. Cf. G. Granel, „Monocultură? Incultură? (Perspective ale mileniului 3)”, in *Despre Universitate*, trad., cuvînt-înainte și note de Adrian T. Sirbu, postfată de Claude Karnoouh, Cluj, Idea, 2002, pp. 19–29.

critice, păstrînd mereu vie în minte învățătura de bază a acesteia: dacă fenomenul ar coincide cu esența (căreia îi este fenomen), cunoașterea teoretică ar fi inutilă (iar demistificarea – superfluă, am putea adăuga). Această reflecție reînnoită trebuie să înceapă, iar ea nu poate avea spor decât atunci cînd e împărtășită în mai mulți; cu cît mai mulți, cu atît mai bine. Dar cei mai buni și mai fideli dintre cititorii noștri constanți știu pesemne, și o știu împreună cu noi – dinăuntrul experienței practicii critice pe care-o composibilizează –, că ea deja a început. În rest, nu putem decât persevera în a afirma și-a atesta, în tot ceea ce facem și ce propunem – oricui vrea să asculte (cu atît mai mult acelora ce intuiesc deja și ei cu certitudine de ce anume este acut nevoie) –, opțiunea noastră alternativă în termenii (cu resursele, standardele, exigențele, complexitatea, idealurile) unei culturi „înalte” rigurose și consecvent opuse la ceea ce e de „același” nivel în *mainstream*. Că această contracultură înaltă n-are cum fi decât „la stînga” și chiar manifest, asumat de stînga e ceva ce se-nțelege de la sine. Nu doar fiindcă ea e, cu evidență (pentru oricine de bună-credință), refutația materială a pretenției că, azi, un praxis cultural-critic de stînga n-ar putea fi decât expresia identitară, autocentrată a unei subculturi politico-ideologice „minore”, confidentiale, în fine, de ghetou. Ci mai ales fiindcă o contracultură de stînga universalizabilă este oricînd mai universală (iertare gramaticii...) decât oricare din termenii de comparație invocabili pentru a-i fi contrapuși (inclusiv dinspre alte perspective de stînga). Și este așa deoarece universalitatea ei concretă, dinamică, mobilă are o profunzime strategică inepuizabilă, de vreme ce e hrănită, dialectic implacabil, tocmai de ceea ce, de fiecare dată, în fiecare situație istorică determinată, îi redeschide neconținut posibilitatea cîmpului său de exercitare: universalitatea, ubicuă sub formele sale proteice, a clivajelor de clasă și persistența, prin chiar metamorfozele care tind să le disimuleze, a raporturilor/efectelor de dominație, de opresiune și de exploatare care decurg de aici. În felul în care merg lucrurile, din păcate, orice altă finalitate sau valoare de întrebuințare a culturalului (și a „valorilor” sale) se dovedește, în ultimă instanță, un „ornament”; și nu neapărat „pentru mase” (cum putea zice odinioară S. Kracauer), ci tocmai unul capitalizabil în primul rînd ca autolegitimare a ordinii existente, în profitul net al acesteia (avînd în același timp și o certă valoare de piață – adesea, mai ales în versiunea sa artă, el aduce chiar dividende frumusele pe piața investițiilor de capital ca atare), în vreme ce, pentru majoritatea covîrșitoare a celorlalți consumatori-clienți ai industriei culturale, cultura – desigur, „procesată”, îndestulătoare și ieftină (precum hrana din rafturile de supermarket) – ajunge să fie noul opiu...

Criza viitorului!

Robert Castel

Perioadele tulburi sînt o mană cerească pentru „făuritorii de proiecte”, cum se spunea în secolul al XVIII-lea. Nu am însă de gînd să propun și eu unul. Istoria e cea care scrie scenariul aventurii numite viitor. Așadar, el rămîne în mare parte imprevizibil. Ziua de mîine are dramul ei de necunoscut. Cu toate astea, viitorul e cizelat plecînd de la moștenirea de astăzi. Calea lungă pe care am străbătut-o pînă aici ne permite să conturăm legăturile trainice dintre situația economică, nivelul de protecție a populațiilor și modalitățile de acțiune ale statului social. Iată de ce, chiar dacă e absurd a pretinde să prezicem viitorul, ne permitem totuși să schițăm anumite posibilități care îl vor angaja pe căi diferite, în funcție de opțiunile alese (sau, dimpotrivă, ocolite) în privința politicilor economice, a organizării muncii și a intervențiilor statului social. Pentru a simplifica lucrurile, mă voi mărgini la patru posibilități.

Prima este continuarea și acutizarea înrăutățirii condiției salariaților, perceptibilă din anii 1970 încoace. Aceasta ar fi consecința acceptării fără arbitraj a hegemoniei pieței. „Dacă 20% dintre francezi sînt la fel de slab calificați precum coreenii sau filipinezii, nu există niciun motiv de a-i plăti mai mult. SMIC²-ul trebuie desființat.” Această afirmație este un afront la adresa coreenilor și filipinezilor. Cu siguranță există sau va exista în curînd o pondere mai mare a muncitorilor din străinătate la fel de calificați precum omologii lor francezi care să ocupe posturi de muncitori calificați, de tehnicieni, chiar de informaticieni de vîrf și care să coste mai puțin. Nu există nicio rațiune economică de a nu fi preferați salariaților francezi.³ În această ordine de idei, președintele patronatului din Franța declara în 1983: „1983 va fi anul luptei împotriva constrîngerilor introduse în legislație în timpul celor treizeci de ani glorioși, va fi anul luptei pentru flexibilitate”.⁴ Altfel spus, nu poți fi slugă la doi stăpîni, iar „reabilitarea întreprinderii” devine noul imperativ categoric căruia întreaga societate trebuie să i se conformeze.

Din această perspectivă, majoritatea măsurilor de protecție socială sînt rodul unei epoci apuse, în care compromisurile sociale fuseseră compatibile cu imperati­vele pieței. Dar astăzi, ele au un efect de istereză care pune piedici reluării ciclului de expansiune economică. Efectul de inerție este cît se poate de real. Atunci cînd Ronald Reagan și Margaret

Textul de față a fost tradus după Robert Castel, „La Crise de l’avenir”, în *Les Métamorphoses de la question sociale, une chronique du salariat* [Metamorfozele chestiunii sociale, o cronică a salariatului], Paris, Gallimard, 1999, pp. 704–745.

ROBERT CASTEL (n. 1933) este sociolog, format la școala lui Pierre Bourdieu și la cea a lui Michel Foucault. Printre domeniile sale de interes se numără psihanaliza, psihiatria, raporturile contemporane de salarizare, proprietatea socială etc. Dintre cărțile sale recente cităm: *Les Métamorphoses de la question sociale, une chronique du salariat* [Metamorfozele chestiunii sociale, o cronică a salariatului], (Paris, Gallimard, 1999), *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi* [Proprietate privată, proprietate socială, proprietate de sine] (Paris, Hachette, 2001), *L’insécurité sociale: qu’est-ce qu’être protégé* [Insecuritatea socială: ce înseamnă a fi protejat?] (Paris, Seuil, 2003); *La discrimination négative* [Discriminarea negativă] (Paris, Seuil, 2007).

verso: muncitor/salariat/proletar



Thatcher au încercat să pună în practică o opțiune ultraliberală, au fost nevoiți să păstreze elemente importante de protecție socială.⁵ Însă pentru susținătorii acestei politici, rezultatele imperfecte obținute sînt motivate pe de o parte de rezistența grupurilor sociale care dobîndiseră privilegii, iar pe de alta de riscul politic rezultat din dereglementări prea brutale și prea rapide. Iată de ce se constată în continuare o diferență însemnată între poziția teoretică a ideologilor liberali și transpunerea ei în plan politic. Însă pentru ultraliberalism, toate acestea nu sînt decât o povară sociologică, o moștenire a trecutului ce trebuie cu timpul eliminată.

Există totuși un *hybris* al pieței care face ca o societate supusă în totalitate legilor acesteia să devină imposibil de guvernat. „Piața este starea naturală a societății, însă datoria elitelor este de a o transforma într-o stare politică (*Etat*) de cultură. Fără norme juridice, atît în societățile dezvoltate, cît și în celelalte, piața se prefacă într-o junglă, unde triumfă legea celui mai puternic, și dă naștere segregării și violenței.”⁶ Karl Polanyi a tras aceleași învățăminte studiind desfășurarea revoluției industriale. O piață „autoreglementată”, ca formă pură a desfășurării logicii economice lăsate în legea ei, este inaplicabilă stricto sensu, deoarece nu cuprinde niciunul din elementele necesare întemeierii unei ordini sociale.⁷ Însă ar putea distruge ordinea socială preexistentă. Faptul că dominația economiei începută în secolul al XIX-lea nu a măcinat în întregime societatea se datorează piedicilor puse de două ordini de reglementare *necomerciale*. Societatea de piață a putut fi aclimatizată în primul rînd datorită faptului că s-a grefat pe o formațiune socială în care tutela tradițională și formele „organice” ale solidarității erau încă trainice, o societate predominant rurală, cu legături familiale extinse și solide, respectiv rețele eficiente de protecție apropiată [*protection rapproché*]. Situația dinaintea instaurării pieței și-a amortizat din plin potențialul de destabilizare pe spinarea populațiilor care erau deja în derivă: dezafiliații – acești imigranți din interior, dezrădăcinați și pauperizați, care au constituit mîna de lucru a primelor aglomerări industriale.⁸ În al doilea rînd, răspunsul la acest seism a fost crearea unor noi reglementări sociale – protecții sociale, proprietate socială, drepturi sociale. „Inventarea socialului” e cea care a îmbîlînit piața și a umanizat capitalismul.⁹

Astăzi ne regăsim într-o situație cu totul și cu totul diferită. Aspectul *Ge-meinschaft* al societății, care fusese încă robust în secolul al XIX-lea, s-a erodat treptat, iar resursele de solidaritate informală sînt practic secătuite. Acestei solidarități i s-a substituit plasa de protecție a statului social, care, în ce privește esențialul, ține azi locul primeia. De aici se trage caracterul crucial al acestei plase. Eradicarea plasei de protecție nu înseamnă doar moartea „avantajelor sociale” [*acquis sociaux*], mai mult sau mai puțin contestabile, ci și zdrobirea formei moderne a coeziunii sociale. Coeziunea depinde de aceste reglementări din simplul motiv că se întemeiază în mare măsură pe ele. Impunerea necondiționată a legilor pieței întregii societăți ar fi echivalentul unei adevărate contrarevoluții culturale, ale cărei consecințe sociale nu pot fi anticipate, deoarece s-ar distruge forma specifică a unei reglementări puse în aplicare deja de un secol. Unul din paradoxurile progresului este că societățile cele mai „dezvoltate” sînt și cele mai fragile. Unele țări – precum Argentina neoperonistă – au suportat efectul dereglementărilor brutale cu prețul unor grele suferințe, dar aparent fără să se prăbușească. O țară precum Franța are



nevoie, fără îndoială, de mult mai puține motive pentru a se prăbuși, fiindcă nu se poate refugia pe linia de apărare a formelor de protecție mai vechi. Interacțiunile înjghebate de statul social au devenit componen- ta majoră a tipului său de sociabilitate, iar domeniul social face parte din osatura domeniului societal. Ar fi suficient, așadar, să lăsăm să domnească fără îngrădire „legile naturale” ale pieței pentru a înscăuna o formă a mai răului al cărui chip este imposibil de schițat și despre care știm doar că nu va întruni condițiile minime pentru a alcătui o societate de oameni egali.

A doua posibilitate ar fi menținerea în linii mari a situației actuale, însoțită de multiplicarea eforturilor pentru a o stabili. Transformările care au avut loc în ultimii douăzeci de ani nu au cauzat pînă acum vreun seism social. Se pare chiar că numărul mulțumităților este același cu al victimelor.¹⁰ De aceea, dacă nu punem la socoteală nenumăratele drame personale, îndurate cel mai adesea în tăcere, și cîteva accese de violență sporadice, care rămîn cu precădere în cercul mediilor deja stigmatizate, nu e im- posibil ca societatea franceză să poată suporta handicaparea socială a 10%, 20% sau și mai mult din populația sa.

Cu precădere dacă ar fi posibil să se amelioreze situațiile problemati- ce. Statul este deja foarte activ în gestionarea lor. În 1992, 1.940.000 de persoane au trecut prin numeroasele dispozitive de reinsertie pro- fesională.¹¹ Am subliniat mai devreme limitele, dar și iscusința politicilor de insertie. Statul nu și-a epuizat în întregime capacitatea de a contro- la riscul de derapaj al situației actuale și ar putea să-și îmbunătățească prestațiile fără să schimbe în mod fundamental paleta de intervenții. Spre exemplu, RMI¹²-ul ar putea fi puțin mai damic și s-ar putea depune efor- turi suplimentare pentru o mai bună mobilizare a actorilor insertiei. Ace- lași lucru pentru politicile urbane și de ocupare a forței de muncă, pentru încadrarea tinerilor sau a șomerilor etc. De asemenea, trebuie să amin- tim că statul social sprijină între 11 și 13 milioane de persoane să nu cadă într-o sărăcie relativă sau absolută.¹³ Însă rolul statului nu se mărginește la distribuirea de servicii sociale. Serviciile publice au un mare potențial de „luptă împotriva excluderii”, care e însă departe de a fi exploatat la întreaga sa capacitate. Statul dispune în teritoriu de personal și de servi- cii numeroase, variate și uneori puternice: direcții de construcții, trans- porturi, comunicații, arhitectură și urbanism, personal polițienesc, profesori, servicii sociale... Unul din motivele majore ale greutăților întâmpinate în anumite cartiere ține de slaba prezentă a serviciilor publi - ce. Acestea s-ar putea angaja mai ferm pe calea unor politici de discrimi - nare pozitivă în privința zonelor cu probleme, o posibilitate prevăzută, de altfel, în documentele ministeriale.¹⁴ Statul și-ar putea consolida rolul său de garant al coeziunii sociale, fără să se ajungă la un cost exor- bitant.¹⁵ În fine, este indispensabil să se coordoneze îndeaproape toate aceste măsuri pe plan local, pentru a li se da coerența ce le lipsește — un obiectiv pe care și-l propun politicile urbane.

O astfel de opțiune „moderată” nu e deloc nerezonabilă. Ea are, de alt- fel, două versiuni. Prima, optimistă, prevede că trebuie să rezistăm cîți- va ani sau cîteva decenii, pînă la reluarea ciclului de expansiune economică și/sau consolidarea noului sistem de reglementare pe care instaurarea societății postindustriale îl va antrena negreșit. Cealaltă, mai cinică, nu găsește scandalos faptul că o societate poate prospera accep- tînd să lase de izbeliște o parte din membrii săi.¹⁶ Însă acest chietism care

a prevalat pînă la ora actuală în gestionarea politică a „crizei” se sprijină pe trei condiții care ne fac să ne îndoim de șansele sale de a păstra multă vreme cvasi-statu-quoul.

Întîi și-nții ar trebui ca situația actuală să se îmbunătățească, să se men- țină sau să nu se degradeze prea mult: să poată fi controlată delocalizarea internațională a pieței muncii, să se poată opera „recanalizarea” rezona- bilă a mîinii de lucru dinspre locurile de muncă depășite spre altele noi și productive, să nu continue acutizarea precarizării condițiilor de mun- că pînă la a face imposibilă alipirea unei componente de minimă pro- tecție majorității situațiilor de ocupare etc. Fără îndoială că nimeni nu poate avea certitudini absolute cu privire la aceste posibilități, în oricare din aceste direcții. Oricum, există un risc sporit de înrăutățire incontro- labilă care ne-ar proiecta, în cadrul primei opțiuni, la acea întoarcere la „junglă” pe care o evocă Alain Minc.

Reușita unei gestiuni minime a crizei presupune și faptul că victimele sale vor continua să-și îndure soarta cu resemnare. O astfel de proiecție nu e nici ea absurdă. Istoria mișcării muncitorești ne permite să înțelegem *a contrario* ceea ce poate uimi în acceptarea actuală, cel mai adesea pa- sivă, a unei condiții salariale tot mai degradate. Constituirea unei forțe de contestare și de transformare socială presupune întrunirea a cel puțin trei condiții: organizarea structurată în jurul unei condiții comune, prezența unui proiect de societate alternativ, precum și sentimentul de a fi indis- pensabil bunului mers al mașinăriei sociale. Istoria socială a gravitat mai bine de un secol în jurul chestiunii muncitorești tocmai pentru că miș- carea muncitorească realizase sinteza celor trei condiții: avusese militanții și structurile ei, fusese purtătoarea unui proiect de viitor¹⁷ și era princi- palul producător de bogății sociale în societatea industrială. „Supranume- rarii” de astăzi nu satisfac niciuna din aceste condiții. Ei sînt atomizați și nu pot nutri nicio altă speranță afară de aceea de a se plasa ceva mai puțin rău în societatea actuală, în care sînt inutili din punct de vedere social. În pofida eforturilor unor grupuri militante minoritare precum Sindicatul Șo- merilor¹⁸, este, așadar, puțin probabil ca acest ansamblu pestrît de situ- ații segmentate să dea naștere unei mișcări sociale autonome.

Însă revendicările organizate nu sînt singura formă de contestare. Ano- mia suscită violența. O violență cel mai adesea fără proiect, devastatoare și, totodată, autodistrugătoare, cu atît mai greu de controlat cu cît nu e nimic de negociat. Aceste potențialități de violență există deja, însă atunci cînd se concretizează, ele se răsfrîng cel mai adesea împotriva autorilor (problema drogurilor în cartierele mărginașe) sau împotriva cîtor- va semne exterioare ale unei bogății insolente în ochii nevoiașilor (acte de delincvență, jefuirea marilor magazine, distrugerea ostentativă a vehiculelor). Dar nimeni nu poate spune, mai cu seamă dacă situația se înrăutățește sau pur și simplu se „menține”, dacă astfel de manifestări nu se vor înmulți pînă la a deveni intolerabile, ducînd nu spre Ziua cea Mare a Revoluției [*Grand Soir*], ci spre numeroase „nopti albastre”¹⁹, presărate cu conflicte de-a lungul cărora suferința lumii va scoate la iveală chipul ascuns al disperării sale. O societate democratică ar fi neputin- cioasă sau pe deplin dezonorată în fața necesității de a face față acestei dezordini la care nu se poate răspunde decît prin represiune și izolarea în ghetouri.

Există un al treilea motiv, după părerea mea cel mai serios, care face imposibilă menținerea situației actuale. Nu se poate institui un cordon

sanitar între cei care o scot la capăt și cei ce se rostogolesc pe scară, iar asta din motive de fond: nu există persoane „in” și persoane „out”, ci un continuum de poziții care coexistă în același ansamblu și se con- taminează reciproc. Abatele Messonier, cînd denunța la mijlocul seco - lului al XIX-lea „cangrena pauperismului”, nu exprima doar disprețul său față de plebe. Pauperismul a devenit chestiunea socială a secolu- lui al XIX-lea, abordată frontal tocmai pentru că societatea întreagă era vizată, riscînd cangrenarea și destabilizarea, printr-un efect de bumerang mergînd dinspre periferie spre centru.

Același lucru e valabil astăzi în privința excluderii, motiv pentru care ter- menul trebuie mînuit cu infinită atenție. Revin asupra subiectului pen- tru ultima dată: excluderea nu este o absență de raporturi sociale, ci un ansamblu de raporturi sociale specifice societății luate ca întreg. Nimeni nu e în afara societății, însă există o sumă de poziții ale căror relații cu cen- trul sînt mai mult sau mai puțin slăbite: foști muncitori în șomaj prelun- git, tineri care nu găsesc un loc de muncă, populații rău școlarizate, rău cazate, rău îngrijite, desconsiderate. Nu există nicio linie de demarcație clară între acești oameni și, de pildă, cei care încă au de lucru, dar ar putea fi concediați luna viitoare, au locuințe mai confortabile, dar ar putea să-și piardă acoperișul deasupra capului dacă nu plătesc chiria, fac studii cu conștiinciozitate, dar știu că trăiesc cu riscul ca acestea să nu-i ducă nicăieri. „Exclușii” sînt adesea „vulnerabili” care erau pe marginea pră- pastiei și au alunecat în ea. Dar există circulație și între zona vulnerabil- ității și cea a integrării, o destabilizare a celor stabili, a muncitorilor calificați care devin precari, a persoanelor cu funcții de conducere bine văzute, care se pot trezi șomeri. Unda de șoc care traversează struc- tura socială pleacă din centru. „Excluși” nu sînt responsabili de decizi- ile politicilor de flexibilizare a întreprinderilor — doar că situația lor este consecința directă a acestor politici. Ei devin niște *dezafliați*, iar acest calificativ este mai nimerit decît cel de „excluși”: au fost dez-legați, dar rămîn dependenți de centru, care poate n-a fost niciodată atît de prezent în întreaga societate ca acum. A spune, așadar, că problema ridi- cată de invalidarea anumitor indivizi și grupuri ne privește pe toți nu înseamnă doar invocarea unei vagi solidarități morale, ci și constatarea interdependenței pozițiilor supuse aceleiași dinamici, cea a zguduirii soci- etății salariale.

Conștientizarea existenței acestui continuum începe să se răspîndeas- că.²⁰ În decembrie 1993, revista *la Rue* publica un sondaj CSA²¹ asupra „francezilor în fața excluderii”.²² Fără îndoială că sondajele trebuie prive- te cu prudență, mai cu seamă cînd se referă la o temă cu contururi atît de vagi. Rezultatele sînt totuși tulburătoare. Ca și cum fiecare grup ar fi interiorizat riscurile obiective la care este expus: muncitorii și salari- ații sînt mai neliniștiți decît profesiunile intermediare și cei cu funcții de conducere și, mai ales, 69% din tinerii cu vîrste cuprinse între 18 și 24 de ani se tem de excludere, spre deosebire de doar 28% din rîndurile celor cu vîrste de peste 65 de ani (care, dimpotrivă, se tem în proporție de 66% pentru excluderea unei persoane apropiate). Fără îndoială că și asta e „criza viitorului”, o societate în care bătrîni sînt mai încrezători în viitor decît tinerii. În fapt, persoanele în vîrstă beneficiază încă de pro- tecția instituită de societatea salarială, în timp ce tinerii știu că promisiu- nea progresului nu va fi respectată. Cifrele ne dezvăluie un paradox neliniștitor: cei care au terminat deja cu munca sînt mai asigurați decît

cei care muncesc încă, ba mai mult, cei ce se pregătesc să înceapă viața profesională exprimă o derută profundă. Reacțiile la CIP²³ (SMIC-ul pentru tineri) din primăvara lui 1994 confirmă aceste impresii. Nu există un omag- iu mai frumos adus societății salariale decît revolta acestor tineri care brusc își dau seama că riscă să nu participe la ea. În mod grăitor, reacția a aparținut unor tineri relativ privilegiați sau cel puțin meniți a urma căile unei promovări sociale ce recom- pensează succesul școlar și ambiția de integrare prin muncă. Adeziunea la valorile societății salariale nu reprezintă doar apărarea „privilegiilor”, așa cum insinuează critica demagogică a „tot mai mult”-ului.²⁴ E mai degrabă teama de acesta din urmă, și nu din împlinare tineretul e cel care o afirmă. „Pentru înția oară de la război încoace, o nouă gener- ație a cunoscut agravarea condițiilor de insertie profesională, într-o primă fază în termeni de ocupare a forței de muncă, dar mai apoi și de salariu, obținut la capătul unui proces de insertie.”²⁵

Traducînd a posteriori debusolarea societății din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (în ajunul nemaipomenitelor răsturnări de situație ale Revoluției Franceze, pe care, bineînțele, nimeni nu le bănuia la vre- mea respectivă), Paul Valéry spune: „Corpul social își pierde încetul cu încetul viitorul”.²⁶ Poate că și societatea noastră e pe cale să-și piardă viitorul. Nu doar viitorul luminos, îngropat de acum două sau trei de- cenii, ci pînă și reprezentarea unui viitor cît de cît posibil de strunit. Tinere- tul nu e singura categorie vizată, chiar dacă e cea care resimte cel mai acut amenințarea. În termeni generali, a pierde simțul viitorului înseam- nă a vedea cum se năruie temeliiile pe care fusese posibil să se constru- iască strategiile cumulative care ar fi făcut ziua de mîine să fie mai demnă de trăit decît cea de azi.

Cea de-a treia posibilitate recunoaște pierderea rolului central al muncii și degradarea condiției salariale, încercînd să găsească porțițe de scăpare, compensații sau soluții alternative. Fără îndoială că nu putem critica to- tul în conjunctura actuală. Comparete cu ritmurile scandate cu tărie de societatea industrială, noile traiectorii profesionale par cu atît mai atipice: școală, apoi ucenicie, căsătorie și intrarea pentru 40 de ani într-o viață profesională continuă, urmată de o scurtă perioadă de pensionare. Acesta este un model apus, dar cine s-ar putea plînge? (Să ne amintim de critica acerbă a rutinei zilnice, consumate între metrou, slujbă și orele de somn, care nici nu e chiar așa de îndepărtată.) Oare nu ar trebui să înțelegem, prin prisma greutăților actuale, semnele unei schimbări socie- tale profunde de care nu doar „criza” este responsabilă? Transformări cul- turale mai ample modifică raporturile tinerilor cu societatea, bulversînd înlănțuirea tradițională a ciclurilor vieții. Întreaga organizare temporală a societății este răsturnată și toate reglementările care ordonează integrarea individului în rolurile sale diferite, atît familiale, cît și sociale, au devenit mai flexibile.²⁷ În loc să vedem peste tot anomie, trebuie să recunoaștem și mutațiile culturale care fac societatea mai maleabilă, instituțiile mai puțin încremenite și organizarea muncii mai puțin rigidă. Mobilitatea nu este întotdeauna sinonimă cu precaritatea. S-a putut arăta astfel că nu toate traiectoriile profesionale caracterizate de schimbări frecvente ale locu- lui de muncă se reduc la suportarea precarității, care este efectul des -



structurării pieței muncii. Poate fi vorba pur și simplu de tineri care își caută calea și experimentează, cum o fac și pe plan afectiv, înainte de a se așeza pe când ating vârsta de 30 de ani.²⁸ Spiritele cele mai întreprinzătoare au descoperit chiar că s-a cam zis cu munca sau că nu mai e mult pînă acolo și că ar fi cazul să caute și în alte părți pentru a nu rata noile invenții ale momentului.

Acestea fiind zise, care sînt oare, concret, resursele care pot fi mobilizate pentru a face față noilor împrejurări? În primul rînd – se va spune – dacă nu ne mai agățăm de modelul societății salariale și de rigiditatea sa, ni se prezintă o panoplie întreagă de noi locuri de muncă. Precum nenumăratele servicii de asistență pentru persoane, de îngrijire a vîrstnicilor și a copiilor, ajutoare la domiciliu, toată gama de servicii de curățenie. Se impun totuși două observații.

Prima e că transformarea sistematică a acestor activități în locuri de muncă ar însemna „comercializarea” generalizată a societății, care ar merge dincolo de ce denunța Karl Polanyi prin critica sa la adresa „pieței autoreglementate”. Transformarea pămîntului și a muncii în mărfuri a avut efecte profund dezechilibrante din punct de vedere social. Însă capitalismul de secol XIX a respectat sau, mai degrabă, nu a anexat în totalitate o gamă întreagă de practici ce țin de ceea ce numeam adineauri „protecția apropiată” [*protection rapproché*]. Este, de altfel, savuros să constatăm că discursul optimist asupra „zăcămintelor de slujbe” e adesea susținut de o școală de gîndire deseori caustică la adresa statului social, una ce denunță intervențiile birocratice și reglementările generale ale acestuia, care au spulberat formele anterioare de solidaritate. Se dorește oare, în numele apologiei relațiilor de proximitate, înlocuirea domniei reglementatului prin cea a mărfii și transformarea oricărui raport uman (cu excepția cadrului familial) într-o relație ce se poate cumpăra?

A doua observație: cînd se vorbește de „servicii la domiciliul clientului” [*services de proximité*] și de „asistență pentru persoane fizice” [*aides à la personne*], se vizează o nebuloasă ce mobilizează aptitudini și cunoștințe dintre cele mai diverse. În ceea ce privește serviciile pentru persoane fizice, se pot deosebi cel puțin două mari categorii. Unele țin de ceea ce Erving Goffman numește „serviciile de reparație”.²⁹ Aceste forme de „intervenție asupra celuilalt” aparțin specialiștilor înzestrați cu aptitudini tehnice foarte sau relativ sofisticate.³⁰ Mă refer îndeosebi la profesioni din domeniul medical, social, socio-medical (la care se pot adăuga avocații, arhitecții, consilierii de toate tipurile). Din multe motive, printre care se numără și costul lor, aceste servicii nu pot fi decît limitate: e imposibil ca toate persoanele izolate din punct de vedere social să beneficieze de psiha - naliză. În schimb, există un cu totul alt tip de asistență pentru persoane fizice, necesară din pricina distrugerii fomelor de înțrăjutorare informale, distrugere indusă de urbanizare, de restrîngerea relațiilor familiale la familia conjugală, de constrîngerile impuse de organizarea muncii etc. Directorul surmenat nu-și poate plimba cățelul și nu le poate cere vecinilor să-i facă acest serviciu, pentru că nu întreține nicio relație cu ei. Poate că nu știe nici să gătească și atunci comandă o pizza la domiciliu... Într-adevăr, există aici „zăcăminte” de slujbe sau, mai bine, de locuri de muncă inferioare care nu sînt altceva decît finanțarea unor servicii de natură casnică. André Gorz a arătat foarte bine că aceste relații de muncă nu se pot demarca de o dependență de tip servil, iar cei ce le practică devin o „ne-servitorime”.³¹ Nu doar pentru că sînt subcalificate și prost plătite, ci pen-

tru că materialitatea sarcinii ce trebuie îndeplinite este mult mai importantă decît raportul social de serviciu obiectivat și instituționalizat. Ne aflăm cu mult sub raporturile salariale moderne și chiar sub forma pe care o luaseră la începuturile industrializării, atunci cînd părțile aparțineau unor grupuri structurate prin antagonismul intereselor lor. Aceste renumite „servicii la domiciliul clientului” riscă, așadar, să penduleze între o neofilantropie paternalistă și niște forme postmoderne de exploatare a forței de muncă, prin care bogătașii își oferă „servicii pentru persoane fizice” [*services à la personne*], finanțate prin scutiri de impozite.

Bineînțeles, nu toate serviciile care ar putea fi create se reduc la această nouă formă de servitute. Jean-Louis Laville a descris o gamă vastă³², însă grija cu care se străduie să le disocieze de modurile de cvasiasistență sau de cvasibenevolat arată că foarte puține realizări sînt inovatoare și de viitor. Pot exista efectiv servicii care încearcă să mobilizeze resurse monetare și nemonetare, să îmbine sfera publică și cea privată, contribuțiile personale și reglementările generale. Însă acestea sînt puțin perceptibile din punct de vedere social și nu au depășit faza de experiment. Dorința de a promova o „economie solidară”³³, adică de a lega problema ocupării forței de muncă de cea a coeziunii sociale, de crearea unor relații interumane simultan cu crearea de activități, este cît se poate de respectabilă. La ora actuală însă, toate acestea nu sînt decît declarații de intenție, și nu afirmarea unei politici veritabile. Există, de asemenea, între locul de muncă normal și asistență, inserția socială și recalificarea profesională, sectorul comercial și cel protejat, un „sector terț”, numit adesea și de „economie socială”³⁴. Aceste activități sînt în curs de expansiune, mai ales prin tratarea „socială” a șomajului, în cadrul căreia discernem anevoie dacă scopul urmărit este reinsertia la locul de muncă sau permanentizarea într-o situație intermediară între muncă și asistență. Aceste realizări, care vizează mai bine de de 400.000 de persoane în 1993 și tind să se autonomizeze într-o sferă diferită de cea a pieței clasice a muncii, își au utilitatea într-o conjunctură catastrofală³⁵, a le numi însă „politici de ocupare a forței de muncă” este un eufemism.

Nu vom contesta, așadar, existența acestor nebănuite „zăcăminte de slujbe”, însă dacă e să credem că criza actuală este o criză a integrării prin muncă, exploatarea lor sălbatică n-are cum s-o rezolve. Dimpotrivă, ar putea chiar s-o agraveze.³⁶ Dacă ocuparea forței de muncă se reduce la „devenirea-marfă” a serviciilor, ce se întîmplă cu continuumul de poziții ce constituia societatea salarială și care este la fel de necesar pentru crearea unei societăți solidare? Oare un conglomerat de dădace, de angajați la Mc Donald’s sau de responsabili cu împachetarea în marile magazine se pot numi „societate”? Spun acestea fără urmă de dispreț pentru persoanele care au astfel de ocupații și numai pentru a amorsa o interogare asupra condițiilor care fac din locul de muncă un vector al demnității umane. O societate a „ocupării totale a forței de muncă” nu este și una a demnității depline, iar felul în care și-au rezolvat în parte problema Statele Unite nu este în mod necesar un exemplu de urmat. Jumătate dintre cele 8 milioane de slujbe create în Statele Unite între 1980 și 1986 sînt remunerate cu un salariu cu 60% mai mic decît media din industrie³⁷, iar înmulțirea muncitorilor fără statut n-a făcut aparent nimic pentru a combate semnele disocierii sociale, precum violențele urbane, rata criminalității și a toxicomaniei, constituirea unei veritabile *underclass* deviante și cufundate în mizerie, complet ruptă de ansam-

blul societății.³⁸

Pentru a nuanța aceste aprecieri, fără a le schimba însă orientarea, voi face două precizări. Transformările tehnologice care au loc astăzi necesită imperios locuri de muncă calificate și foarte calificate. S-a putut chiar defini „societatea postindustrială” prin preponderența industriilor noi, precum informația, sănătatea, educația, care produc bunuri mai mult simbolice decît materiale și mobilizează înalte competențe profesionale.³⁹ Tot ce ne interesează aici e însă să știm dacă „redirecționarea” locurilor de muncă pierdute în alte părți se poate petrece integral spre aceste locuri de muncă noi. Răspunsul este negativ, chiar dacă, la ora actuală, nu putem măsura încă pagubele.

Pe de altă parte, e limpede că au loc transformări profunde în raporturile pe care le întrețin cu munca subiecții sociali, mai cu seamă tinerii. Poate că sîntem chiar pe cale de a ieși din „civilizația muncii”, care, începînd cu secolul al XVIII-lea, a pus economia la cîrma societății și producția la temelia dezvoltării sociale. Subestimarea inovațiilor și a soluțiilor alternative pentru a depăși concepția clasică despre muncă n-ar fi atunci decît manifestarea unui atașament desuet față de trecut. Cu atît mai mult cu cît baza demnității sociale a indivizilor nu este în mod necesar munca salariată, nici chiar munca în sine, ci utilitatea ei socială, adică locul pe care îl ocupă în construirea societății. Să recunoaștem, așadar, că transformările societale profunde au loc și prin intermediul „crizei”, dar adăugînd atunci, precum spunea Yves Barel, că posibilele lor efecte pozitive rămîn pe moment în mare parte „invizibile”.⁴⁰ Ceea ce este vizibil în schimb sînt capcanele în care cad cei ce se priesc să depășească alienarea muncii și aservirea salariatului. O astfel de depășire ar însemna o revoluție culturală de mare amploare. Este, așadar, paradoxală delegarea unei sarcini atît de covîrșitoare grupurilor celor mai fragile și lipsite de mijloace precum beneficiarii alocației RMI, care ar trebui să arate că integrarea socială e echivalentă cu inserția profesională, sau tinerilor din cartierele mărginașe, somați să inventeze „un nou spirit cetățenesc”, în timp ce deseori li se refuză un minim de recunoaștere socială, ca atunci cînd sînt controlați de poliție, solicită o locuință sau un loc de muncă.

Faptul că munca rămîne o referință dominantă nu doar din punct de vedere economic, ci și psihologic, cultural și simbolic este dovedit de reacția celor care nu au o slujbă. Două treimi din beneficiarii RMI-ului cer înții și-nții un loc de muncă⁴¹, iar tinerii renunță la stagii atunci cînd își dau seama că ele nu duc spre „o slujbă adevărată”. Putem să-i înțelegem. Dacă nu au o ocupație recunoscută, nu sînt nimic. De ce în scurt timp eticheta de „eremist” a devenit un stigmat, de cele mai multe ori resimțit ca atare de „beneficiarii” RMI-ului? Nedreptatea e cu atît mai mare, cu cît vorbim despre oameni care au acceptat RMI-ul ca soluție de ultimă instanță, după ce nu-și vor fi găsit un loc de muncă. Dar viața socială nu merge doar cu sentimente nobile și nici nu mai funcționează exclusiv la locul de muncă, iată de ce e întotdeauna bine ca oamenii să aibă mai multe corzi la arc: timp liber, cultură, participarea la alte activități valorizante... Dar, spre deosebire de o minoritate de privilegiați sau de mici grupuri care acceptă să îndure dezaprobarea societății, forța ce întinde coardele arcului provine tocmai din muncă. Care poate fi destinul social al unui tînar sau al unei tinere – cazurile încep să apară – care după cîțiva ani de greutăți devine eremist la vârsta de 25 de ani, vârsta legală a primului contract? Știînd că speranța sa de viață este de încă cincizeci de

ani, ne putem imagina deliciile unei astfel de vieți eliberate din jugul muncii.

În timp ce aproape toată lumea respinge pe față modelul „societății duale”, mulți îi aștern patul lăudîndu-i orice realizare, de la dezvoltarea unui sector de „utilitate socială” pînă la găsirea unor noi „zăcăminte de slujbe”, doar-doar se va găsi o activitate pentru cei supranumerari.⁴² Însă, dacă ne înscriem în problematica integrării, e important să găsim fiecăruia nu doar o ocupație, ci și un statut. Din acest punct de vedere, dezbaterea începută pe marginea SMIC-ului este exemplară. Statutul de salariat care cîștigă cît SMIC-ul e greu de invidiat. SMIC-ul este însă pașaportul ce deschide calea spre societatea salarială și permite înțelegerea concretă a diferenței dintre simpla ocupare a unui loc de muncă și faptul de a fi salariat. Pornind de la SMIC, se deschide un evantai de poziții extrem de diferite în termeni de salarizare, de grad de interes al muncii de recunoaștere, de prestigiu și de putere pe care o procură, dar care sînt *comparabile*. Ele se ierarhizează, se deosebesc și intră în concurență sub regimul salarial, care, pe lîngă retribuție, include și reglementări colective de procedură, convenții și protecții care au un statut juridic. SMIC-ul este prima treaptă începînd cu care un lucrător se deosebește de ocupantul unui loc de muncă oarecare, neînscriș în epistema salarială. Se pot astfel prevedea luptele simbolice⁴³ și încrîncenate care se vor da în jurul SMIC-ului, căci el este una din piedicile în calea dezmembrării societății salariale. De asemenea, el ar putea reprezenta pe viitor un reper pentru definirea unui prag minim în ce privește retribuția muncii și garanțiile statutare pe care noile activități ale unei societăți postsalariale ar trebui să le respecte pentru ca ieșirea din matricea salarială să nu se facă pe ușa din dos.

A patra opțiune, menajarea unei redistribuții a „resurselor rare” provenite din munca socialmente utilă. Această eventualitate nu trebuie confundată cu restaurarea societății salariale. Am subliniat în ce măsură ireversibilul s-a produs pe dublul plan al organizării muncii și al structurii statului social, a căror contopire asigura fragilul echilibru al acestui plan. Societatea salarială este o formațiune istorică ce a urmat altor formațiuni sociale și nu va dăinui veșnic. Cu toate astea, ea poate rămîne un reper viu, pentru că a realizat o îmbinare fără egal între muncă și protecții sociale. Bilanțul acesta nu este contestabil la scara istoriei societăților occidentale. Societatea salarială este formațiunea socială care reușise să evite în mare măsură vulnerabilitatea de masă și să asigure o participare vastă la valorile sociale comune. Altfel spus, societatea salarială este soclul sociologic pe care se ridică democrația de tip occidental, cu meritele și lacunele sale: nu consensul, ci regularizarea conflictelor; nu egalitatea tuturor condițiilor, ci compatibilitatea între diferențele lor; nu justiția socială, ci controlul și diminuarea arbitrarului celor bogați și puternici, nu guvernarea de către toți, ci reprezentarea tuturor intereselor și dezbaterea lor pe scena publică. În numele acestor „valori” – și, bineînțeles, cu și pentru cei ce le împărtășesc –, putem să ne întrebăm asupra celui mai bun mod de a nu vinde pe bani mărunți această moștenire.

Opțiunea cea mai riguroasă ar fi ca toți membrii societății să păstreze o legătură strînsă cu munca socialmente utilă și prerogativele sale. Punctul forte al acestei poziții provine din faptul că munca rămîne principalul fundament al calității de cetățean, prin aceea că presupune, pînă la proba contrară, o dimensiune economică și una socială. Munca,



așadar, și mai cu seamă munca salariată, care în mod clar nu e singura muncă utilă din punct de vedere social, dar a devenit forma dominantă a acesteia din urmă. Promovarea salariatului a emancipat munca și muncitorii de împotmolirea în aservirile locale, țărani de tutela tradiției și cutumelor, femeia de închisoarea ordinii casnice. Munca salariată este o producție externalizată, pentru piață, adică pentru oricine poate intra în cadrele unui schimb reglementat. Ea dă o utilitate socială generală activităților „private”. Salariul recunoaște și remunerează munca „în general”, adică activitățile potențial utile tuturor. Astfel, pentru majoritatea membrilor societății contemporane, salariul este fundamentul *cetăteniei economice*. El este și principiul cetățeniei sociale: munca reprezintă participarea tuturor la producția pentru societate și, în aceeași măsură, la producția societății. El este, așadar, mediul concret pe baza căruia sînt construite drepturile și obligațiile sociale, responsabilitățile și recunoașterea, precum și aservirea și constrîngerile.⁴⁴ Însă această construcție — plătită, de altfel, scump și promovată cu înțîrziere și defectuos prin lunga istorie a „salariatului infam” — nu mai poate funcționa așa cum se prezintă la ora actuală. Cum spune Alain Minc, unul dintre primii care au sesizat caracterul structural al crizei: „Economia rarefierii în care intrăm cheamă la o soluție de compromis: împărțirea [*le partage*]. Împărțirea resurselor rare, adică a muncii productive, a veniturilor primare și a veniturilor socializate”.⁴⁵ Această constatare pesimistă e greu de eludat dacă sîntem sceptici cu privire la capacitatea „zăcămintelor” de a deschide căi spre adevărate locuri de muncă și, de asemenea, sceptici cu privire la amploarea „deversării” dinspre sectoarele sinistrate înspre sectoarele productive pentru a recicla întreaga mîină de lucru disponibilă. Dacă rămîn în continuare supranumerari și dacă crește iar vulnerabilitatea de masă, cum să ne ferim oare de riscul degradării situației altfel decît prin redistribuirea în vreun fel a acestor „resurse rare”, cum sînt munca productivă și protecțiile sociale minime, pentru a scăpa de instalarea în precaritate și generalizarea culturii întâmplării? Trebuie să vedem propunerile de împărțire a muncii ca pe răspunsul cel mai logic în fața situației: a face astfel încît fiecare să găsească, să păstreze sau să regăsească un loc în continuumul de poziții socialmente recunoscute cărora le sînt asociate, pe baza unei munci efective, condiții decente de trai și drepturi sociale. E realizabilă oare această exigență? Nu pretind rezumarea în cîteva cuvinte a unei dezbateri complexe⁴⁶, doresc doar să fac două observații pentru a preciza care îi sînt mizele. E adevărat că reducerea timpului de lucru săptămînal la treizeci și cinci sau treizeci și două de ore nu este o soluție miraculoasă ce trebuie aplicată mecanic. Munca concretă este din ce în ce mai puțin cuantificabilă și intersanjabilă: există o parte „invizibilă” a muncii și a contribuției personale în efectuarea unei sarcini, care nu se mai măsoară în timpi de prezentă și devine simultan tot mai importantă în formele moderne ale salariatului.⁴⁷ Aceste critici ale redistribuirii muncii, precum un tort împărțit în felii, nu epuizează însă problema. Oricine știe de cînd e lumea că munca unui profesor la Collège de France și cea a unui muncitor specializat sînt ireductibile și nimeni nu s-a gîndit vreodată să ciuntească timpul celui dinții pentru a da de lucru unui șomer. În schimb, atributele legate de munca socialmente recunoscută, care merg de la cele ale unui salariat cu SMIC pînă la cele ale unui profesor la Collège de France, se înscriu în -

tr-un ansamblu de poziții simultan ireductibile și interdependente, adică solidare. Ele nu se pot împărți (ca un tort), dar ar putea să se redefinească parțial pentru a forma o totalitate complexă incluzînd concomitent un timp de lucru, un salariu, protecții sociale, garanții juridice. Dacă e să aibă loc o împărțeală, atunci tocmai aceste bunuri devenite „rare” trebuie împărțite. O operațiune anevoioasă însă, care dovedește cel puțin că împărțirea nu este „ideea simplă”, adică simplistă, pe care o bănuiesc detractorii ei. După părerea mea, împărțirea muncii e mai puțin un scop în sine și mai mult un mijloc de a ajunge la o redistribuire efectivă a atributelor cetățeniei sociale. Dacă redistribuirea s-ar opera prin alte mijloace, eventual asociate împărțirii muncii, s-ar putea atinge același obiectiv din punctul de vedere al coeziunii sociale.⁴⁸ A pune problema împărțirii muncii sau a redistribuirii resurselor rare în astfel de termeni arată că această problemă ridică nu doar obstacole tehnice, ci și o chestiune politică de fond. Timidele propuneri vizînd o reducere a timpului de lucru — de la legea celor treizeci și nouă de ore din 1982, un eșec în planul creării locurilor de muncă, pînă la cele cîteva măsuri „experimentale” propuse de planul cincinal pentru ocuparea forței de muncă din 1993 — arată limpede că aceste cîrpeli nu sînt la înălțimea provocărilor. De asemenea, măsurile luate pentru repartizarea sacrificiilor cerute de degradarea situației economice și sociale sînt deseori derizorii, atunci cînd nu ajung să îi penalizeze tocmai pe cei care se află deja în poziții dificile. Astfel, șomajul este fără doar și poate riscul social cel mai grav la ora actuală, avînd efectele destabilizatoare și desocializante cele mai distrugătoare pentru cei care îl îndură. Totuși, paradoxal, tocmai în ce privește șomajul s-a dat dovadă de „rigoare”, într-o logică contabilă, pentru a reduce procentele și modalitățile de indemnizare. S-au luat măsuri drastice începînd cu 1984 pentru a reduce indemnizațiile, șomerii fiind cei care au avut înțîietatea în grija de a economisi banul public în gestionarea prestațiilor sociale.⁴⁹ Mai grav, începînd cu o circulară din 1982, indemnizația de șomaj începe să fie disociată, în funcție de durata sa și de parcursul anterior al șomerilor, între un regim de asigurare finanțat pe o bază contributivă și administrat într-un sistem de paritate și un sistem zis de solidaritate, prin care statul se ocupă de indemnizarea anumitor categorii de persoane lipsite de locuri de muncă.⁵⁰ Această inovație, importantă fiindcă face ca o parte dintre șomeri — șomerii pe termen lung, muncitorii din capul locului prost integrați în cîmpul muncii — să fie rupți de regimul muncii și să intre într-unul al „solidarității”, constînd, de fapt, în alocații de ajutor cu un quantum redus, a fost adoptată fără urmă de dezbateri publică, doar în scopul păstrării echilibrului contabil al UNEDIC.⁵¹ Este astfel consfințită o fantastică degradare a noțiunii de solidaritate, care sub Republica a III-a semnifica încă apartenența fiecăruia la un tot social și care devine astăzi o alocare minimă de resurse acordată celor care nu mai „contribuie” prin activitatea lor la funcționarea societății. O astfel de degradare pune la încercare statul în funcția sa regaliană de garantare a unității naționale. Funcția cuprinde, cum spuneam, un element de „politică externă” (apărarea locului în „concertul națiunilor”) și un element de „politică internă” (menținerea coeziunii sociale). Așa cum războiul are un preț, adesea exorbitant, și coeziunea socială are unul, iar el poate fi ridicat. Nu fac doar de formă apropierea dintre cele două noțiuni. Nu înțîmplător conștientizarea relației organice dintre coeziunea

socială și o politică socială de stat hotărîită avusese loc odată cu dezastrele celui de-al Doilea Război Mondial, cu precădere în Marea Britanie. William Beveridge este cît se poate de explicit în această privință: „Propunerea principală a acestui raport este următoarea: poporul britanic trebuie să facă statul nemijlocit responsabil în garantarea faptului că se pot vărsa, în orice clipă, destui bani care să asigure încădrarea întregului potențial uman al Marii Britanii”.⁵² Căci, adaugă el, „dacă nu se obține sau nu se păstrează ocuparea totală a forței de muncă [*full employment*], nicio libertate nu va fi la adăpost, căci pentru mulți ea va fi lipsită de sens”.⁵³ Misiunea pe care trebuie să și-o asume statul pentru a garanta unitatea poporului britanic este de aceeași natură și la fel de imperativă precum aceea pe care și-o asumă pentru a respinge agresiunea străină. Problema ocupării totale a forței de muncă este forma conjuncturală pe care o ia chestiunea menținerii legăturilor sociale în Anglia, încă traumatizată de amintirea Marii Crize din 1930. Astăzi, în Franța, din moment ce întoarcerea la ocuparea totală a forței de muncă este aproape cu certitudine exclusă, chestiunea *omologă* este cea a împărțirii muncii sau cel puțin a garanțiilor constitutive ale unei cetățenii sociale (pe care eu, unul, le văd ca fiind foarte greu disociabile de ideea de muncă). Chestiune omologă deci, dacă e adevărat că prin această reflecție s-ar putea menține sau restaura relația de interdependentă a ansamblului cetățenilor cu corpul social. Problema costului este atunci aceea a sacrificiilor ce trebuie făcute pentru a păstra societatea în unitatea ei. Statul exprimă, în principiu, voința cetățenilor, de aceea ei ar trebui să hotărască, prin dezbateri publică, pînă la ce punct sînt decizi să plătească acest preț. Voi face doar trei observații pentru a prezenta cîteva false obiecții ce ocultează miza deciziilor între care este de optat. Prima ar fi învierea fantomei Ateliereleor Naționale sau a statului ca antreprenor al societății. Dacă ar fi nevoie de acestea, năruirea economiei în țările „socialismului real” ar dovedi că șomajul nu se elimină prin decret și că producția programată de stat duce la dezastru. O oarecare formulă de împărțire a muncii nu poate reuși decît dacă este acceptată și negociată de diverșii parteneri, ca într-o întreprindere unde, pentru a reorganiza la modul concret munca, se ajunge la o mai bună utilizare a echipamentelor și altele asemenea. În același fel, o reformă în profunzime a protecției sociale este de negîndit în absența unor consultări pentru a o concepe și a unor negocieri în a o aplica. Se poate concepe însă, bunăoară, o lege-cadru care să enunțe obligațiile în materie de timpi de lucru, salarii și prestații sociale minime în seama „partenerilor”, respectiv ajustarea și adaptarea lor prin negocieri.⁵⁴ În al doilea rînd, slăbirea statelor-națiune într-un cadru european și în fața unei concurențe mondiale face mai anevoios exercițiul prerogativelor regaliene în materie de politici de ocupare a forței de muncă și politici sociale. Cu toate astea, constatarea acestei dificultăți sporite nu dă peste cap datele fundamentale ale problemei. Politicile statelor-națiune, inclusiv cele sociale, au depins întotdeauna de conjunctura internațională (conform celor spuse mai sus cu privire la necesara „compatibilitate”, implicită sau explicită, între nivelurile de protecție socială ale țărilor concurente). Faptul că avem de-a face cu o intensificare a concurenței și că marja de manevră a fiecărui stat-națiune se îngustează nu contrazice impe-

rativul de a menține coeziunea socială, dimpotrivă: tocmai în situațiile de criză coeziunea unei națiuni este indispensabilă. Între nivelul local, cu inovațiile, dar și cu deseale sale demisii și egoisme, și nivelul supranațional, cu constrîngerile sale, statul este încă instanța prin care o comunitate modernă își reprezintă și își definește alegerile fundamentale. Și, așa cum și pe vremea hegemoniei lor statele-națiune întăreau alianțe, tot așa, astăzi, ele ar putea fi determinate sau constrînse de conjunctura internațională să instituționalizeze mai profund convergențele lor în domeniul social (cf., de pildă, problema constituirii unei „Europe sociale” demne de acest nume în fața concurenței, relevantă și pe plan social, pe care o reprezintă Statele Unite, Japonia sau țărilor din Asia de Sud-Est).⁵⁵ În fine, miza dezbaterii e, de asemenea, ocultată atunci cînd se pretinde că o politică socială diferită este incompatibilă cu urmărirea unei politici economice realiste și responsabile. E ca și cum s-ar lua de bună ideea că legile pieței nu lasă nicio marjă de manevră, ceea ce echivalează, de altfel, cu negarea posibilităților acțiunii politice. Ceea ce nu e cazul. Jocul e blocat doar dacă se validează, *pe toate planurile simultan*, statu-quoul, adică dacă acceptăm jocul economic, refuzînd, totodată, împărțirea sacrificiilor care decurg din această decizie și sînt totuși compatibile cu exigențele economice. Astfel, e adevărat că finanțarea protecției sociale a atins sau va atinge fără îndoială în curînd un punct de ruptură, dacă modalitățile de finanțare rămîn aceleași: o minoritate de activi care în curînd va plăti pentru o majoritate de inactivi și, printre activi, anumite categorii supraimpozate cu dublul cuantumului.⁵⁶ Însă formele de finanțare ale protecției sociale pe o bază mai vastă și mai puțin injustă — contribuție socială generalizată, de exemplu — ar alimenta o solidaritate mai extinsă, care nu s-ar afla în mod disproporționat pe umerii salariaților și întreprinderilor. Pînă și acestea din urmă ar fi mulțumite, fiindcă modul actual de finanțare le dezavantajează. Mai general, absența unei reforme în profunzime a sistemului fiscal, a cărei necesitate este unanim recunoscută de cîteva decenii bune, trădează mai degrabă lipsa unei voințe politice, și nu existența unor constrîngerii economice de neocolit. Al doilea exemplu: cînd se spune că una dintre exigențele indiscutabile ale prosperității naționale este sănătatea întreprinderilor, se uită să se precizeze că întreprinderile servesc efectiv interesul general prin competitivitate, asigurarea locurilor de muncă etc., dar și interesele acționarilor (remunerarea capitalului financiar). În continuarea acestei „omisiuni”, exigența obținerii unui maxim de beneficii pentru a investi și a rămîne competitiv este gîndită doar ca necesitatea de a ajunge la o organizare a muncii optimă și la o comprimare maximă a costurilor salariale. Cu toate astea, dacă întreprinderea este articularea împreună a capitalului și a muncii pentru a produce mai mult și mai bine, o articulare ale cărei merite sînt trîmbițate la ora actuală, „pare cel puțin logic să se pună pe picior de egalitate apărarea remunerării muncii cu cea a capitalului”.⁵⁷ Al treilea exemplu: povara cheltuielilor salariale care ar frîna competitivitatea este gîndită astăzi tot pomînd de la salariile scăzute, mai cu seamă de la SMIC. Însă disparitatea salariilor de sus pune la fel de mult sub semnul întrebării epistema salarială. Dacă salariatul reprezintă un continuum de poziții, care a fost descris mai devreme, trebuie să existe o posibilitate de comparație între toate pozițiile, pe care „incomensurabilitatea” anumitor salarii, precum acelea ale directorilor de companii,

47. Pentru un punct de vedere critic asupra împărțirii muncii văzute ca o idee prea „simplă”: P. Boissard, „Partage du travail: les pièges d’une idée simple” [Împărțirea muncii: capcanele unei idei simple], in *Esprit*, august-septembrie 1994; D. Mothé, „Le mythe du temps libéré” [Mitul timpului eliberat], *ibid.* A. Soupiot, „Le travail, liberté partagée” [Munca, libertate împărțită], in *Droit social*, numerele 9 și 10, septembrie–octombrie 1993.

48. Asupra chestiunii redistribuirii care adoptă alte forme decât cele din cadrul statului-providentă, a se vedea sugestiile lui Pierre Rosanvallon, „Une troisième crise de l’État providence” [A treia criză a statului-providentă], in *Le Banquet*, nr. 3, al doilea semestru 1993.

49. Cf. J.-P. Viola, „Surmonter la panne sociale” [Depășirea paneei sociale], in *Le Banquet*, nr. 3, al doilea semestru 1993. Se constată astfel o mai mare rigoare în ce îi privește pe șomeri, în comparație cu beneficiarii asigurării de sănătate sau cu pensionarii, și mai ales în comparație cu beneficiarii direcți ai cheltuielllor de sănătate, cum ar fi medicii, farmaciștii, laboratoarele farmaceutice etc. E adevărat că, într-un alt registru, „politicile de ocupare a forței de muncă” și „tratarea socială a șomajului” înghin sume considerabile (256 de miliarde de franci în 1991, adică 3,5% din PIB). Însă cel mai adesea, această stivă de măsuri are ca scop umplerea golurilor unul câte unul. Abordarea șomajului și a ocupării forței de muncă în ultimii douăzeci de ani arată că nu fondurile lipsesc, ci definirea unei politici coerente.

50. Asupra implicațiilor circulaiei lui Pierre Bérégovoy, pe vremea aceea ministru al muncii, și asupra consecințelor sale pe termen lung, vezi: A. Lebaube, *l’Emploi en miettes*, pp. 57–62.

51. UNEDIC: Union nationale interprofessionnelle pour l’emploi dans l’industrie et le commerce, Uniunea Națională Interprofesională pentru Ocuparea Forței de Muncă în Industrie și în Comerț – organism ce gestionează alocațiile de șomaj. (*N. trad.*)

52. W. Beveridge, *Full employment in a Free Society* [Ocuparea deplină a forței de muncă în -tr-o societate liberă], New York, Norton, 1945, p. 144.

53. *Ibid.*, p. 279. Beveridge, în pofida ostilității sale față de marxism, merge pînă la a imagina forme de colectivizare a mijloacelor de producție, dacă asta e absolut necesar pentru atin-gerea imperativului categoric al ocupării totale a forței de muncă. Bineînțeles că vremurile s-au schimbat, dar acest recurs aproape disperat pînă și pentru Beveridge arată importanța fundamentală pe care o acordase acesta ideii de menținere a coeziunii sociale.

54. O asemenea propunere poate fi interpretată ca o reformulare modernă a vechiului prin-cipiu al dreptului la muncă, iar recurgerea la acest principiu ar putea fi privită cu ochi răi numai în măsura în care mișcarea muncitorească l-a învestit cu un potențial revoluționar. Pe care însă l-a apierdut, dacă e să ne încredem în preambulul Constituției din 1958: „Fiecare are dreptul de a munci și de a obține un loc de muncă”. Ar fi oare subversiv să se ceară apli-carea Constituției?

55. De altfel, Michel Albert a interpretat în termeni aproape similari conflictul dintre cele două modele de capitalism, capitalismul „anglo-saxon” și capitalismul „renan” (*Capitalisme contre capitalisme*, *op. cit.*).

56. Partea de impozitare fiscală și parafiscală în raport cu venitul primar reprezenta, la începutul anilor 1980, 49,2% pentru gospodăriile muncitorești, față de 26,6% pentru profesiile inde-pendente și agricultori (CERC, *Le Revenu des français*, nr. 58, al doilea trimestru 1981). Întreaga fiscalitate din Franța favorizează însă capitalul imobiliar și financiar în detrimentul muncii. De exemplu, taxa de succesiune în linie dreaptă pentru aceeași categorie de moștenitori reprezintă în Franța maximum 20% din patrimoniu, în comparație cu 53% în Statele Unite, 64% în Suedia și 74% în Marea Britanie (M. Albert, *Le Pari français*, p. 109).

57. R. Boyer și J. P. Durand, *L’Après-fordisme* [Postfordismul], Paris, Syros, 1998, p. 120.

58. Cf. M. Albert, *Le Pari français*, p. 97, care face observația că salariul unei femei de serviciu este aproape de două ori mai mare în Germania decât în Franța, în timp ce venitul după impozitare al profesiorilor cel mai bine plătit este vizibil mai mic decât în Franța.

59. N. Machiavelli, *Histoires florentines* [Istorii florentine], trad. fr., in *Oeuvres complètes*, La Plé -iade, Gallimard, p. 1001.

Între semeni

Siegfried Kracauer

Studiul tocmai amintit, „Noua clasă de mijloc”, menționează că granița dintre funcționari și salariații din domeniul privat ar fi tot mai greu de sta-bilit; că pătura salariată s-ar apropia tot mai mult de condiția de funcționar, iar cea de funcționar, de cea a păturii salariate. Deputatul Aufhäuser împărtășește aceeași opinie într-un articol din revista trimestrială *Der Beamte* [Funcționarul], editată de A. Falkenberg: „Din punctul de vede-re al legii muncii, diferența dintre funcționari și salariați e dată astăzi doar de forma de angajare diferită”. Într-o conversație privată, un alt deputat o spune chiar mai drastic. „Funcționarii sînt tot muncitori, ca salariații”, con-sideră acesta, „căci n-au nimic altceva de vîndut decât forța lor de muncă.” O generalizare cu totul candidă, care atestă în ce măsură gîndirea eco-nomică își cucerește poziții care înainte cădeau în afara puterilor sale. Duce oare această opresiune comună la constituirea unui front comun? La urma urmei, e de-nțeles de ce majoritatea funcționarilor duc dorul vechiului stat autoritar în care ei fuseseră autoritatea. Cum omul nu trăiește doar cu pîine, ei caută să-și păstreze, în relațiile lor cu funcționărimea de rang inferior, un prestigiu pe care nu-l mai dețin în mod incontestabil. Asta se împlîmplă mai puțin în cazul autorităților locale sau al departamentelor sociale decât în acela al funcționariatului național sau de stat – rezervația naturală a adevăratelor funcții înalte. Și aici, ca peste tot, năvălesc peste ei salariații; chiar dacă la început salariații n-au acces la posturi calificate (decît, de pildă, în birourile de șomaj), invazia lor e capabilă să dezbrace de secrete pute-rea funcționărească. Salariaatul: pentru funcționar, el este omul din public care pînă nu demult trebuia să aștepte cuminte înaintea ghișeului în spatele căruia trona funcționărimea. Dacă intrușii prestează o muncă simi-lară cu a lor, funcționarilor li se evaporă tot nimbul. Așadar, ceea ce îi face să-și apere teritoriul suveran e nu doar buna impresie despre sine. Pe moment însă, nimbul lor nu e din cale-afară de afectat; grație și Partidu-lui Social-Democrat, căruia îi este teamă să fie prea curajos cînd vine vorba de funcționari, cum mă asigură una din notabilitățile sale. El e convins că asta explică și o anume moderație a funcționarilor organizați în syndicate, care ar fi fost intimidati nu în ultimul rînd de reducerile de personal din administrație. „Lăsați-mă în pace”, așa sună deviza lor, „am o familie de întreținut.” În opinia sa, activitatea politică din cadrul sindicatelor s-a re-pus în mișcare abia de curînd.

Mania caracteristică Germaniei burgheze, aceea de a fi, prin vreun rang chiar imaginar, deasupra mulțimii, îngreunează relațiile de solidaritate dintre salariații înșiși. Ei depind unii de alții, dar doresc să se despartă. Ne-sfîrșita lor varietate ar putea fi chiar delectabilă, dacă ea ar fi circumscrisă de vreo convingere unitară. Însă varietatea lor mai curînd le împiedică o conștiință unitară, decât să se înrădăcineze în ea. Pînă și cele mai de jos categorii de salariați se comportă de parcă ar fi despărțite de lumi întregi. Un ziar berlinez publica de curînd o poveste al cărei clenci fusese că o amploaiată din departamentul de aprovizionare al unui magazin univer-sal se ținea infinit superioară colegei sale, care făcea doar legătura din-tre magazie și punctul de colectare a mărfii. La fel, contorsionistele din birourile unui magazin sînt în general mai bine văzute decât vînzătoarele; ele se bucură de o stimă exprimată și de titlul onorific „prințese” care li se asociază în mod curent. Profanii neștiutori, care nu înțeleg nimic din aceste enorme diferențe de rang, simt ca și cum li s-ar revela, sub lupa microscopului, un întreg nou univers, plin de abisuri și înălțimi nebănu-ite. De pildă, o prăpastie de-o adîncime abisală se cascade între persona-

lul tehnic și cel comercial din industrie. După mărturisirea uneia dintre victime, cei din urmă îi tratează cu aroganță pe primii, lăsîndu-i să aș-tepte ca pe niște clienți oarecare, insignifianți, în timp ce primii, la rîn-dul lor, nutresc prejudecata că doar munca lor poate fi considerată drept productivă. Ideea că funcționarul bancar ar fi creatorul universului prin-tre salariați e un articol de credință larg răspîndit, cel puțin printre func-ționarii bancari. Această credință, trecută din generație în generație încă din vremurile imemoriale ale branșei, e legată, evident, de relația intimă cu banul, primind o confirmare exterioară și dinspre aspectul princiar al clădirilor în stil renascentist în care își instalează băncile sediile. Așa spo-resc catedralele cucernicia din care se nasc. Cumplitele concedieri în masă, cum îmi explică un membru din consiliul director al unei mari bănci, clătinaseră pentru o clipă sentimentul ierarhic al tradiționalei caste stăpî-nitoare, dar sînt departe de a-l fi distrus. Remarca sa e întărită splendid de relatările unui membru al Asociației Germane a Funcționarilor Ban-cari⁵: observației sale că orizontul salariaților bancari e astăzi, din păcate, mai îngust decât fusese înainte, funcționarul cu pricina îi alipește post-scriptumul liniștitor că totuși, în general, ei încă posedă mai multă edu-cație decât categoriile comparabile de salariați. Declararea suveranității lor e menită să încurajeze încrederea lor în sine zdruncinată.

Toate aceste contraste pălesc pînă la a deveni simple nuanțe dacă sînt comparate cu acela, major, dintre salariați și muncitori. Acesta din urmă e văzut ca o diferență de clasă, cu toate că, acolo unde lucrurile devin decisive și cu efecte pe termen lung, el nu mai e așa ceva. Nu doar sala-riații, care ar trebuie s-o știe mai bine, ci în primul rînd muncitorii, că-rora se pare că dispariția treptată a acestei diferențe le scapă, îl consideră astfel. Cel puțin așa judecă un bine informat funcționar sindical, care pune impresia colectivă a proletarilor – cum că salariații joacă în cadrul bur-gheziei același rol ca înainte – pe seama poziției de *outsider* a muncitorilor, care îi orbește în privința declinului lumii burgheze. Cît de convinși sînt muncitorii înșiși de plăcerile vieții de salariat rezultă limpede din faptul că, în recensămîntul întreprinderilor din 1925, există mai puțini salari-ați decât în nomenclatorul profesiilor din același an, în care mulți mun-citori s-au declarat cu de la sine putere salariați. Ceea ce ei nu pot fi încă vor fi cu siguranță progeniturile lor, pentru care primii visează avansări fulgerătoare. În orice caz, un consilier profesional al Sindicatului Liber al Salariaților declară că muncitorii care sînt și părinți se ceartă de fiecare dată cu el, spunînd că doresc ca, într-o bună zi, copiii lor să aibă o sluj-bă mai bună, mai ușoară și mai „curată” decât au ei înșiși. Iar copiii nu sînt mai puțini doritori să se arate deștepți și să aibă o viață tumultuoasă. O mare parte din membrii Organizației Centrale a Salariaților⁶ provin, de altfel, din rîndurile proletariatului. Uneori cercul se închide și, în urma unei reduceri de personal, ei se întorc, cu cîteva experiențe în plus, la condiția părinților lor. E de-nțeles dacă salariații se străduiesc să nu zdrun-cine credința muncitorilor în esența celestă a salariatului. Ori cît de sigur ar fi că un amploaiat din industrie e mai diferit de un amploaiat-șef din comerț decât de un muncitor calificat, e la fel de sigur că el se conside -ră mai degrabă colegul amploaiatului-șef. Într-unul din numerele din acest an ale ziarului editat de Sindicatul Salariaților⁷ se relatează, sub titlul „Ce arată chestionarele”, următoarele: „Se aud din toate părțile plîngeri ale salariaților mai tineri ori mai vîrstnici, cum că muncitorul ar cîștiga mai



verso: muncitor/salariat/proletar

mult decît salariatul. . . “ Asta e cu siguranță absurd și poate fi considerat un lucru bun că mulți dintre ei își salvează astfel buna imagine despre sine, urmînd exemplul acelui funcționar bancar ce-mi spune că, după părerea sa, apartenența la proletariat n-ar depinde doar de venituri. În concordanță cu această afirmație, mulți salariați se opun oricăror relații mai apropiate cu tovarășii lor proletari: principala excepție fiind personalul tehnic al întreprinderilor, care, grație faptului că lucrează în fabrici, are destule ocazii să învețe a-i respecta pe muncitori. Mi se întîmplă să știu, de pildă, că salariații unei companii bine-cunoscute refuzaseră de curînd participarea muncitorilor industriali din companie la o petrecere organizată de primii; pe cînd cei din urmă, dimpotrivă, n-au fost niciodată atît de exclusiviști. Abia intervenția unui șef patriarhal reușise să domolească megalomania vasalilor săi mai sus-puși. Mai ales fetele din mediile salariate consideră, de obicei, că sînt prea bune pentru muncitori. Dacă nu, atunci părinții lor sînt aceia care nutresc așteptări mai înalte în privința lor. O tînră vînzătoare mi-a povestit despre prietenia ei cu un metalurgist calificat, care, la presiunea tatălui ei, și-a schimbat profesia. Tatăl e nici mai mult, nici mai puțin decît portar la judecătorie și, în consecință, nu poate tolera niciun muncitor în familie. Alesul inimii fetei trebuie să se mulțumească acum cu poziția subalternă de curier într-o bancă, dar a avansat astfel la cea de logodnic.

A-i diviza pe cei a căror alianță ar putea să-i amenințe fusese dintotdeauna unul dintre principiile celor care au acaparat puterea. Respectînd acest principiu, mulți dintre angajatori separă, mai mult sau mai puțin conștient, oameni care nu vor să stea laolaltă, iar asta adesea benevol. În acest sens, mi s-a relatat dintr-o întreprindere, de altfel, cu totul reacționară, că cei din conducere caută pe cît posibil să împiedice contactul nemijlocit dintre amployați și muncitori. E reprezentativ în acest sens că, în urmă cu ceva timp, unul dintre directorii comerciali interimari ai acestei companii l-a chemat la raport pe unul din subordonații săi, numai fiindcă acesta a avut o conversație cu un muncitor în curtea întreprinderii. Într-un alt mare concern industrial, între anumite grupuri de muncitori și salariați s-a înfiripat o relație ca între colegi, care a fost pecetluită de obiceiul așa-numitului „rînd de concediu”: asta înseamnă că norocoșii dădeau colegilor și tovarășilor un rînd de bere înainte de a pleca în vacanță. La un moment dat, un director de departament, aflat temporar la cîrmă, luă cunoștință de acest complot și concedie pe loc șeful de atelier vinovat. Astfel de zbiri de rang inferior sînt numiți în jargonul de întreprindere „pitulici”⁸. Concedierea nu a putut fi anulată, dar, la protestele Consiliului director, dis-ponibilizatului i-a fost acordată o despăgubire. Șefii mai înalți sînt adesea mai deschiși la minte decît gloata celor care caută să le facă pe plac. Un inginer calificat îmi mărturisea că odată, în timpul unei greve, unul din directorii săi discutase în văzul lumii cu doi membri ai unui pichet. Evenimentul a cîștigat oarecum o importanță istorică, căci din acel moment amployații au catadicsit și ei să-i salute pe muncitorii cărora nu le acordaseră niciun fel de atenție înainte.

Divide et impera și-a găsit ideologii mai mult sau mai puțin declarați. Astfel, J. Winschuh se apropie de apărătorii acestui principiu atunci cînd, în cartea sa din 1921, intitulată *Praktische Werkspolitik* [Politici manageriale], explică: „Totmai asocierea [. . .] din cadrul salariatului e capabilă să unească totalitatea funcționarilor și să le [. . .] facă cunoscut ceea ce le este nece-

sar pentru a se transforma, treptat, într-un factor util al politicilor de muncă industriale: mîndria de a lucra într-o anumită întreprindere, coeziunea colegială, rezistența opusă influențelor detractoare [. . .]”⁹. O scăpare care ar putea fi pusă pe seama impresiilor din anii de după război; Fricke însuși, care citează polemic acest fragment în studiul său „Ne vor sufletul!”⁹, recunoaște că, între timp, Winschuh și-a modificat multe dintre opinii în favoarea sindicatelor. De partea lui Fricke, dar nu cu el, luptă și dr. Alfred Striemer, care respinge, la rîndul său, o politică a diferențierii între diversele categorii ale celor ce cîștigă un salariu. Striemer este actualmente redactorul-șef al *Borsig-Zeitung* și a lansat de curînd în paginile acestei reviste întrebarea: „De ce există muncitori și salariați?”. Spectatorii mai naivi ai ideologiilor pot fi uimiți să înțîlnească tocmai într-un asemenea context răspunsurile pe care le propune acesta. El pune la îndoială validitatea opiniei „că separarea muncitorilor și a salariaților ar corespunde înainte de toate intereselor capitaliste, de vreme ce această separare ar înlesni tocmai dominația asupra tuturor celor ce muncesc”. El critică dorința de separare a salariaților cu vorbele: „Edificarea unei clase a salariaților în forma actuală, bazată exclusiv pe forma remunerării și a concedierii, nu poate fi în niciun caz desemnată ca justă, căci ea desparte din punct de vedere social milioane de oameni într-un loc greșit, de vreme ce marea masă a salariaților nu sînt în poziții de conducere”. S-a făcut lupul frate cu mielul? A pogorît raiul pe pămînt? Striemer respinge ideea prin simplul fapt că o invocă. Căci, în aceeași mișcare prin care cheamă la pace, el demască sindicatele existente și le stigmatizează, într-o manieră destul de clară, ca glŃcevitoare. „Datorită faptului că se străduiesc să acționeze singure asupra organismului întreprinderii sau al economiei”, scrie el într-un alt eseu din același volum, „sindicatele funcționează ca niște «corpi străini», care afectează mai mult sau mai puțin sensibil interesele vitale ale celorlalte părți ale organismului! Atitudinea egoistă a [. . .] grupurilor individuale trebuie să lase loc unei poziții solidare față de întreprindere și economie, care să țină seama de întreg, de muncitorii și salariații de orice fel.” Poate că nu e inutil să amintim că Striemer a fost exclus din Sindicatele Libere datorită atitudinii sale antisindicaliste. Ne-am putea întreba atunci ce stă în spatele îmbietoarei sale revendicări și dacă ea nu implică, destul de iute, pierderea contactului cu realitatea. În orice caz, e cel puțin ciudat că el alege să dea vina pe diversitatea sindicatelor pentru lipsa de coeziune dintre membri lor, și nu pe alte forțe economice și sociale. *De facto*, prin felul în care cîntă osanale solidarității, el acționează, în mod cert, la fel ca acei naivi ce încearcă să adîncească contradicțiile dintre salariați prin slăbirea influenței sindicale; atîta doar că e mai greu să vezi falsitatea în construcția idealistă propusă de el decît în calculul brut ce stă la baza actualelor raporturi sociale.

Chiar dacă organizațiile salariaților reprezintă în unanimitate interesele materiale ale acestora, ele caută totuși, în diverse feluri, să rezolve și problema tensiunii dintre condițiile de viață reale ale salariaților și ideologia acestora. Ceea ce le stă pe suflet salariaților, deseori neclar și confuz, este clarificat de aceste organizații și ridicat la nivel de tendință. Cel mai fervent purtător de cuvînt al comportamentului de clasă de mijloc este Asociația Națională de Consiliere¹⁰, împreună cu organizațiile ei afiliate. Că poziția sa ideologică e contrazisă mereu și de condițiile economice în genere, și de propriile sale acțiuni de negociere salarială n-o deranjează prea tare; doar păturile de mijloc sînt destul de masificate ca să

uite rapid asemenea discrepanțe, de dragul răsplătirii instincțelor lor. Una din oficialitățile acestei asociații îmi explică fără înconjur că asociația aprobă termenul de „nouă clasă de mijloc” și că dorește să promoveze conștiința de clasă a acesteia. „Veți putea insufla această idee și oamenilor care lucrează la mașină?”, l-am întrebat. „Aceste persoane nu intră deloc în calculele noastre.” De fapt, asociația se imaginează pe sine ca pe un fel de gildă, care selectează diferite categorii de salariați, condusă de intenția de a uni doar elita. Restul sînt, în opinia acestei oficialități, gunoi. Nici că s-ar putea arăta mai brutal și mai limpede viziunea burgheză. Gunoierii care fac curat pe străzi sînt, aproape cu toții, în organizațiile sindicatelor libere; fără a mai pomeni atunci de Uniunea Sindicală a Salariaților, care ideologic năzuiește să atingă un echilibru între stînga și dreapta, în timp ce reprezintă, ca să zicem așa, clasa de mijloc a clasei de mijloc. În concordanță cu întreaga lor abordare, sindicatele libere ale salariaților vor abolirea oricărei mîndrii tradiționale față de locul de muncă, care pentru majoritatea partizanilor blochează cunoașterea situației actuale și se pune în calea coalizării lor organizatorice cu muncitorimea. Asemenea eforturi pentru formarea unor raporturi mai strînse între membrii săi și proletariat depune, de exemplu, Asociația Centrală a Salariaților, îndeosebi prin aripa sa pentru tineret. Mulți dintre membrii sindicatelor coalizate ca *Afa-Bund* provin deja, firește, din cercuri proletare, așa că știu mai ales de acasă în ce poziție socială se află. În ce-i privește pe ceilalți, cei care nu vin din medii proletare, sindicaliștii cu experiență consideră că șansele lor de regroupare spirituală sînt destul de modeste. Rămîne de arătat că vina pentru această nereușită n-o poartă singuri.

Traducere de Alexandru Polgár

Note:

1. „Der neue Mittelstand”, in Gerhard Albrecht (ed.), *Grundriß der Sozialökonomik*, secțiunea a IX-a, „Das soziale System des Kapitalismus”, partea I, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1926, pp. 120–141.
2. „Die Umsichtung des Proletariats”, in *Neue Rundschau*, nr. 40, vol. 2, august 1929, pp. 145–165, citat: p. 160.
3. „Die deutschen Gewerkschaften der Nachkriegszeit”. (*N. red.*)
4. *Strukturwandlungen der Deutschen Volkwirtschaft.* (*N. red.*)
5. *Deutsches Bankbeamten-Verein.* (*N. red.*)
6. *Zentralverband der Angestellten.* (*N. red.*)
7. G.d.A. – *Zeitschrift des Gewerkschaft des Angestellten* [Jurnalul Sindicatului Salariaților]. (*N. red.*)
8. Joc de cuvinte în original. *Zaunkönig* (pitulice) înseamnă, literal, „regele gardului”. (*N. trad.*)
9. *Sie suchen die Seele!* (*N. red.*)
10. *Deutschnationale Handlungsgehilfen-Verband.* (*N. red.*)

verso: muncitor/salariat/proletar



Experiența vieții de uzină (Marsilia, 1941–1942)

Simone Weil

Rîndurile care urmează se referă la o experiență a vieții în uzină de dinainte de 1936. Ele ar putea să-i surprindă pe mulți dintre aceia care nu au avut contact direct cu muncitorii decît prin intermediul Frontului Popular¹. Condiția muncitorească se schimbă necontenit; uneori diferă de la un an la altul. Anii de dinainte de 1936, foarte grei și foarte brutali datorită crizei economice, reflectă totuși mai bine condiția proletariatului decît anii parcă de vis ce au urmat. Conform unor declarații oficiale, de acum înainte, statul francez ar încerca să pună capăt condiției proletare, adică aspectelor degradante din viața de care au parte muncitorii, fie în uzină, fie în afara ei. Prima dificultate ce trebuie învinsă este ignoranța. Pe parcursul ultimilor ani s-a simțit că, într-adevăr, muncitorii din uzine sînt oarecum dezrădăcinați, exilați pe pămîntul propriei lor țări. Dar nu știm de ce. Plimbarea prin cartierele sărace, întrezărirea camerelor triste și întunecoase, a caselor, a străzilor nu ne ajută prea mult să înțelegem viața care se duce acolo. Nefericirea muncitorului în uzină este încă și mai misterioasă. Muncitorii înșiși pot scrie, vorbi sau fie și numai reflecta cu mare dificultate asupra acestui subiect, fiindcă prima consecință a nefericirii e aceea că gîndirea tinde să evadeze; nu vrea să se oprească asupra nefericirii care o rănește. De aceea, cînd vorbesc despre propria lor soartă, muncitorii repetă cel mai adesea vorbele de propagandă meșterite de unii care nu sînt muncitori. Dificultatea este cel puțin la fel de mare pentru un fost muncitor. Îi vine ușor să vorbească despre condiția sa de atunci, dar îi este foarte greu să o analizeze cu adevărat, căci peste nimic nu se așterne mai repede uitarea decît peste nefericirea din trecut. O persoană talentată poate, într-o anumită măsură, prin intermediul istorisirilor și folosindu-și imaginația, să ghicească și să descrie din afară condiția muncitorilor. Astfel, Jules Romains a consacrat vieții în fabrică un capitol din *Hommes de bonne volonté* [Oameni de bine]. Dar așa nu ajungem prea departe.

Articolul a fost scris la Marsilia în 1941 și a fost publicat parțial ulterior sub pseudonimul Emile Novis în *Economie et Humanisme*. Textul original, *Expérience de la vie d'usine (Marseille, 1941–1942)*, figurează în volumul *La condition ouvrière* [Condiția muncitorească], Paris, Gallimard, 1951.

SIMONE WEIL (1909–1943), filosof social și politic francez. Activă pe teren social și politic de foarte devreme (a cunoscut inclusiv munca de uzină), s-a angajat în Războiul Civil din Spania, alături de anarhiști, iar apoi a participat activ la Rezistență în anii ocupației, cu o energie morală alimentată nu doar de convingeri mundane, ci și de experiențele mistice pe care a început să le aibă cu puțin timp înainte de război. A murit în 1943, la Londra, de o tuberculoză contractată în condițiile foarte aspre de viață pe care a înțeles să și le impună. Cîteva dintre textele semnificative pentru gîndirea ei social-politică sînt: *Perspectives. Allons-nous vers la révolution prolétarienne?* [Perspective. Ne îndreptăm oare spre revoluția proletară?], 1933, *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'opression sociale* [Reflecții asupra cauzelor libertății și oprîmării sociale], 1934, *Quelques réflexions sur les origines de l'hitlérisme* [Reflecții despre originile hitlerismului], 1940, *Les nouvelles données du problème colonial dans l'Empire français* [Noile date ale problemei coloniale în Imperiul Francez], 1938, *Réflexions sur la barbarie* [Reflecții despre barbarie], 1939.

Cum să suprimăm un rău dacă nu ne-am dat clar seama în ce constă? Poate că rîndurile care urmează ar putea ajuta cît de cît la formularea problemei, prin aceea că ele sînt rodul unui contact direct cu viața de uzină.

Uzina ar putea copleși sufletul prin sentimentul puternic al vieții colective – s-ar putea zice unanime – pe care îl dă participarea la munca dintr-o mare uzină. Toate zgomotele au un sens, toate sînt ritmate și se contopesc într-un soi de respirație adîncă a muncii în comun, la care e îmbătător să iei parte. Și e cu atît mai îmbătător, cu cît sentimentul de solitudine nu este alterat. Nu sînt numai zgomote metalice, roți care se învîrt, mușcături pe metal; zgomote care nu vorbesc despre natură, nici despre viață, ci despre acțiunea serioasă, susținută, neîntreruptă a omului asupra lucrurilor. Te simți pierdut în acest vacarm, dar în același timp îl domini, pentru că pe fundalul acestui bas susținut, permanent și mereu schimbător se diferențiază, contopindu-se în același timp cu el, zgomotul mașinii pe care o manevrezi tu însuți. Nu te simți mic ca într-o mulțime, ci indispensabil. Curelele de transmisie, acolo unde există, îți permit să sorbi din ochi această unitate ritmică pe care o resimte întregul corp prin zgomote și prin vibrația ușoară a tuturor lucrurilor. În orele întunecate ale dimineților și ale serilor de iarnă, cînd nu strălucește decît lumina electrică, toate simțurile participă la un univers unde nimic nu amintește de natură, unde nimic nu este gratuit, unde totul e ciocnire, ciocnire dură și în același timp cuceritoare, a omului cu materia. Lămpile, curelele, zgomotele, deșeurile de metal dure și reci, totul concurează la transformarea omului în muncitor.

Dacă aceasta ar fi viața în uzină, atunci tare frumoasă ar mai fi. Dar nu este așa. Acestea sînt bucurii de oameni liberi. Cei care populează fabricile nu le simt sau, dacă le simt, o fac doar pentru clipe scurte și rare, fiindcă ei nu sînt oameni liberi. Ei le pot simți numai atunci cînd uită că nu sînt liberi, dar rareori pot uita, căci menghina subordonării o resimt în simțuri, în corp, în sumedenia de mici amănunte ce umplu minutele din care e făcută o viață.

Primul detaliu ce face servitutea palpabilă în timpul unei zile este ceasul de pontaj. Drumul de acasă la uzină e dominat de faptul că trebuie să fii acolo înainte de o secundă mecanic determinată. Degeaba ajungi cu cinci sau zece minute mai repede; scurgerea timpului apare prin acest fapt ca nemiloasă, nelăsînd niciun pic de loc hazardului. De-a lungul unei zile de muncă, aceasta e prima pecete a unei reguli a cărei brutalitate domină întreaga existență petrecută printre mașini. Hazardul nu are drept de cetate în uzină. El există, desigur, ca oriunde altundeva, însă nu este recunoscut. Ceea ce se admite, adesea în detrimentul producției, este principiul cazărni: „Nu vreau să știu de asta”. Ficțiunile sînt foarte puternice în uzină. Există reguli care nu sînt niciodată respectate, dar care sînt mereu în vigoare. Conform logicii uzinei, ordinele contradictorii nu sînt așa. În mijlocul tuturor acestora, munca trebuie făcută. Muncitorul să se descurce, altfel e concediat. Iar el se descurcă.

Marile și micile mizerii impuse neconținut organismului uman în uzină sau, după cum spune Jules Romains, „această colecție de mici suferințe fizice pe care truda nu le cere și de pe urma cărora nu beneficiază nici pe departe” contribuie și ele, nu într-o mică măsură, la a face servitutea palpabilă. Nu suferințele legate de muncă, nu, pe acelea putem fi mîndri că le suportăm, ci suferințele inutile. Ele rănesc sufletul pentru că în

general nu te gîndești să mergi să te pîngi. Și se știe că nu-ți dă prin minte. Știi dinainte cu certitudine c-o să ți se dea peste nas și c-o vei încasa în tăcere. A vorbi ar însemna a căuta umilirea. Adesea, dacă un muncitor nu poate îndura ceva, va prefera să tacă și să-și ceară plata. Asemenea suferințe în ele însele sînt adesea foarte blînde; dacă ajung amare, este pentru că de fiecare dată cînd le simți, și le simți fără încetare, faptul că ai vrea atît de tare să uiți, că nu te simți acasă la fabrică, că nu te poți instala aici, că nu ești decît un străin admis ca un simplu intermediar între mașini și piesele prelucrate, faptul acesta ajunge să vatăme corpul și sufletul. În această vătămare, carnea și gîndirea se chircesc. E ca și cum cineva ți-ar repeta la ureche în fiecare minut, fără ca tu să-i poți replica: „Nu însemni nimic aici. Nu contezi. Ești aici ca să te supui, să înduri tot și să taci”. O asemenea repetiție e aproape irezistibilă. Ajungi să recunoști, în adîncul sufletului, că nu valorezi nimic. Toți sau aproape toți muncitorii de uzină, chiar și aceia cu cele mai independente atitudini, au ceva imperceptibil în mișcări, în privire și mai ales în colțul gurii, care exprimă că au fost siliți să se nesocotească întru totul.

Ceea ce-i constrînge cel mai mult la asta e maniera în care ei au a suporta ordinele. Se neagă adesea că muncitorii suferă din cauza monotoniei muncii lor, deoarece s-a observat că adesea, pentru ei, o schimbare în procesul de fabricație e contrariantă. Totuși, pe parcursul unei lungi perioade de muncă monotonă dezgustul invadează sufletul. Schimbarea produce ușurare și contrarietate în același timp. Contrarietate puternică uneori, în cazul muncii cu plata la bucată, datorită scăderii cîștigului și fiindcă este un obicei și aproape o convenție să se acorde mai multă importanță banului, lucru clar și măsurabil, decît sentimentelor obscure, insesizabile, inexprimabile, care pun stăpînire pe suflet în timpul lucrului. Dar chiar și dacă munca e plătită cu ora există contrariere, iritare, datorită felului în care e ordonată schimbarea. Noul fel de muncă este impus dintr-odată, fără pregătire, sub forma unui ordin căruia trebuie să i te supui imediat și fără crîcnire. Cel care se supune astfel resimte atunci brutal că timpul său e fără întrerupere la dispoziția altuia. Micul meșteșugar care are un atelier de mecanică și care știe că trebuie să termine în cincisprezece zile atîția arbori cotiți, atîtea robinete, atîtea biele, nu dispune nici el arbitrar de timpul său. Dar cel puțin, odată comanda preluată, el este cel care hotărăște dinainte orarul de muncă al zilelor sale. Dacă șeful măcar i-ar spune muncitorului, cu o săptămîină sau două înainte: vreme de două zile vei produce biele, apoi arbori cotiți și așa mai departe, muncitorul tot trebuie să se supună, dar atunci ar putea cuprinde cu gîndul viitorul apropiat, să-l anticipeze, să-l posede. Însă nu așa se petrec lucrurile în uzină. Din momentul pontării la intrare pînă la acela al pontării de ieșire, ești în fiecare clipă în situația de a ți se da ordine. Întocmai ca un obiect inert ce poate fi mutat dintr-o parte în alta în orice clipă. Dacă muncești la o piesă care îți mai ia încă două ore, nu te poți gîndi la ce vei face peste trei ore fără ca mintea să nu aibă de făcut un ocol ce o forțează să treacă pe la șef, fără să fii silit să-ți repeți că ești supus ordinelor; dacă faci zece piese pe minut, e deja la fel pentru următoarele cinci minute. Dacă presupui că poate nu va apărea niciun ordin, dat fiind că ordinele sînt singurul factor de diversitate, a le elimina din gînd înseamnă a te condamna la imaginarea unei repetiții neîntrerupte de piese mereu identice, a unor zone posomorîte și deșertice pe care gîndirea nu le poate parcurge. În realitate, este adevărat, mii de mici incidente vor popula acest deșert,

însă, înscrise în ora care se scurge, ele nu intră la socoteală în reprezentarea pasului următor. Dacă gîndirea vrea să evite această monotonie, să-și imagineze o schimbare, deci un ordin brusc, ea nu poate călători de la momentul prezent la unul care urmează fără să treacă printr-o umilintă. Astfel, gîndirea se contractă. Această repliere asupra prezentului produce un fel de stupoare. Singurul viitor suportabil pentru gînd, dincolo de care nu are forța să treacă, este acela care, atunci cînd ești pe deplin la treabă, separă momentul în care te afli de acela al isprăvirii piesei la care lucrezi, dacă ai norocul să fie una care cere un timp mai lung pentru a fi făcută. Uneori, munca te absoarbe îndeajuns pentru ca gîndul să se mențină de la sine între aceste limite. Atunci nu suferi. Dar seara, odată ieșit [din schimb], și mai ales dimineața, cînd te îndrepti spre locul de muncă și spre ceasul de pontaj, e greu să te gîndești la ziua care va trebui parcursă. Iar duminică seara, cînd ai dinaintea ochilor nu o zi, ci o întreagă săptămîină, viitorul este ceva prea întunecat, prea apăsător, sub care gîndirea se încovoie.

Monotonia unei zile la uzină, chiar dacă nu e întreruptă de nicio schimbare a muncii, e presărată cu mii de mici incidente ce populează fiecare zi și fac din ea o nouă poveste, dar, la fel cum se întîmplă cu schimbările în muncă, aceste incidente mai mult rănesc decît alină. Ele înseamnă mai totdeauna reduceri de salariu pentru cei plătiți la bucată, astfel că nu sînt ceva de dorit. Dar adesea aceste incidente rănesc prin ele însele. Angoasa pe care ele o răspîndesc se difuzează în toate momentele muncii, se concentrează aici: angoasa de a nu lucra suficient de repede, iar atunci cînd, așa cum se întîmplă adesea, ai nevoie de altcineva pentru a putea continua, de un contra maestru, de un magazioner, de mecanicul de întreținere, sentimentul dependentei, al neputinței și al nimicniciei în fața celorlalți de care depinzi poate deveni atît de dureros, încît smulge lacrimi bărbaților la fel ca femeilor. Posibilitatea continuă a unor asemenea incidente, precum: opritul mașinii, faptul că o cutie cu piese este de negăsit ș.a.m.d., nu numai că nu diminuează povara monotoniei, dar îi înlătură și remediul pe care în general îl aduce cu sine, și anume puterea de a alina și de a legăna gîndurile așa încît acestea să nu mai fie, într-o oarecare măsură, sensibile. O ușoară angoasă împiedică acest efect de alinare și forțează conștientizarea monotoniei, deși conștientizarea ei este de nesuferit. Nimic nu e mai rău decît amestecul între monotonie și hazard; cel puțin atunci cînd hazardul este angoasant, cele două se agravează unul pe celălalt. El este angoasant la uzină prin aceea că nu este recunoscut; teoretic, deși toată lumea știe că nu-i așa, cutia unde să pui piesele prelucrate nu lipsește niciodată, mecanicii de întreținere nu te fac niciodată s-astepti și orice încetinire în producție este din cauza muncitorului. Gîndirea trebuie să fie mereu aptă să urmărească cursul monoton al gesturilor repetate la nesfîrșit și, în același timp, să găsească în ea însăși resurse pentru a face față la neprevăzut. O obligație contradictorie, imposibilă, epuizantă. Corpul este uneori epuizat seara, la ieșirea din uzină, însă gîndirea este mereu așa, ea e și mai obosită. Oricine a simțit această epuizare și nu a uitat-o o poate citi în ochii mai tuturor muncitorilor ieșind seara, în șiruri, din uzină. Ce bine ar fi ca, la intrare, odată cu cartela de pontaj, să-ți poți lăsa și sufletul, pentru a-l recupera apoi intact la ieșire! Dar se produce contrarul. Îl iei cu tine în uzină, unde suferă. Iar seara, această epuizare aproape că l-a desființat și orele libere sînt în zadar.

verso: muncitor/salariat/proletar



Unele incidente, în timpul muncii, aduc într-adevăr bucurie, chiar dacă diminuează salariul. Mai întîi cazurile, rare, în care primești din partea altuia, cu această ocazie, o mărturie prețioasă de camaraderie; apoi toate dățile în care reușești să te descurci cu bine tu însuși. Cît timp ești creativ, cît timp depui eforturi, în timp ce păcălești obstacolele, sufletul e ocupat cu un viitor care nu depinde decît de el.

Cu cît într-o muncă e mai probabil să te întîlnești cu astfel de dificultăți, cu atît e inima mai ușoară. Dar această bucurie e incompletă prin lipsa oamenilor, camarazi sau șefi, care să judece și să aprecieze valoarea a ceea ce ai reușit. Aproape întotdeauna, atît șefii, cît și camarazii însărcinați cu alte operațiuni asupra acelorași piese se preocupă numai de piese, și nu de dificultățile învinse. Această indiferență privează de căldura umană de care e mereu nevoie, măcar un pic. Chiar și omul cel mai puțin dornic să-și satisfacă amorul propriu se simte prea singur într-un loc unde se știe că ceilalți nu sînt interesați decît de ce-a făcut și niciodată de felul în care a reușit să facă acel lucru. Astfel, bucuriile muncii se văd retrogradate la rangul de impresii neexprimate, fugitive, ce dispar odată ce se nasc; tovărășia dintre muncitori, neajungînd să se lege, rămîne o dorință informă, iar șefii nu sînt oameni care să conducă și să supravegheze alți oameni, ci organele unei subordonări impersonale, brutale și reci ca fierul. Este adevărat, persoana șefului intervine în acest raport de subordonare, dar numai datorită toanelor. Iar brutalitatea impersonală și toanele, departe de a se tempera, se agravează reciproc, precum monotonia și hazardul. În zilele noastre, nu doar în magazine, în piețe sau în schimburile comerciale, produsele sînt singurele care contează, iar nu munca ce stă în spatele lor. În uzinele moderne lucrurile stau la fel, cel puțin la nivelul muncitorului. Cooperarea, înțelegerea, aprecierea reciprocă în muncă sînt aici monopolul sferelor superioare. La nivelul muncitorului, raporturile stabilite între diferitele posturi, diferitele funcții, sînt raporturi între lucruri, și nu între oameni. Piesele circulă însoțite de fișele lor, cu indicația numelui, a formei, a materiei prime; ai putea chiar crede că ele sînt persoanele și muncitorii sînt piese ce pot fi înlocuite între ele. Ele au o stare civilă; iar atunci cînd, așa cum e cazul unor mari uzine, trebuie arătată la intrare o carte de identitate pe care ai o poză și un număr pe piept, ca ocnașii, contrastul este un simbol dureros ce rănește.

Lucrurile joacă rolul oamenilor, oamenii joacă rolul lucrurilor – aceasta e rădăcina răului. Sînt foarte multe situații diferite într-o uzină. Scule-rul-matrițer care, într-un atelier de sculărie, fabrică, de exemplu, matrițele pentru prese, un miracol de ingeniozitate, care sînt dificil de fasonat, mereu diferite, ei bine, acela nu pierde nimic intrînd în uzină. Dar astfel de cazuri sînt rare. În schimb, sînt numeroși aceia care, în marile uzine și chiar și în multe din cele mici, execută în mare viteză, la ordin, cinci sau șase gesturi simple repetate nedefinit, aproximativ unul pe secundă, fără alt răgaz decît cîteva alergături neliniștite după cutia de piese sau după mecanicul de întreținere, sau după alte piese, pînă în secunda precisă în care un șef vine să-i ia oarecum ca pe niște obiecte și să-i pună în fața unei alte mașini, unde vor rămîne pînă vor fi mutați în altă parte. Aceștia sînt lucruri, atîta pe cît pot oamenii să fie, însă unele care n-au dreptul la inconștiență, deoarece trebuie mereu să poată face față neprevăzutului. Succesiunea gesturilor lor nu este desemnată în limbajul



de uzină prin termenul de ritm, ci prin acela de cadență, și pe bună dreptate, căci această succesiune este contrarul unui ritm. Toate înșiruirile de mișcări care participă la frumos și se îndeplinesc fără să degradeze conțin în ele momente de oprire, scurte cât o străfulgerare, care constituie secretul ritmului și care dau spectatorului, în ciuda extremei lor rapidități, impresia încetinelii. În momentul în care depășește un record mondial, alergătorul pare să alunece cu încetineală, în timp ce-i vedem pe cei mediocri grăbindu-se în urma lui; cu cât un țăran cosește mai repede și mai bine, cu atât li se pare privitorilor că, așa cum bine se spune, nu se grăbește. Dimpotrivă, spectacolul manevrării mașinilor este, aproape întotdeauna, unul al precipitării mizerabile, din care lipsește orice grație sau demnitate. Stă în firea omului ca, atunci când a făcut ceva, să se oprească pentru a-și lua seama, fie și numai preț de o clipă, precum Dumnezeu în Geneză. Această sdipire a gândului, imobilitate și echi -libru, este ceea ce trebuie învățat a fi definitiv suprimat în uzină, atunci când muncești. Manevrarea mașinilor nu ajunge la cadența cerută decât dacă gesturile de-o clipă se succed într-o manieră neîntreruptă, aproape ca tic-tacul unui orologiu, fără ca nimic să marcheze vreodată faptul că ceva s-a sârșit, iar altceva începe. Acest tic-tac, a cărui posomorită monotonie e insuportabil de ascultat prea mult, muncitorul aproape că trebuie să-l reproducă, cu corpul lui. Această înlănțuire neîntreruptă tinde să cufunde într-un fel de somn ce trebuie însă suportat fără să adormi. Nu e doar o tortură; dacă de aici n-ar rezulta decât suferință, răul ar fi mai mic. Orice acțiune umană presupune un mobil care să furnizeze energia necesară pentru a o îndeplini, iar acțiunea e bună sau rea după cum mobilul e elevat sau josnic. Pentru a te putea supune la pasivitatea epuizantă pe care o cere uzina, trebuie să cauți mobiluri în tine însuți, căci aici nu există nici bice, nici lanțuri; bice și lanțuri ar face poate transformarea mult mai ușoară. Înseși condițiile muncii împiedică intervenția altor mobiluri decât teama de mustrări și de concediere, dorința avidă de a aduna cîtiva bănuți și, într-o oarecare măsură, gustul pentru recordurile de viteză. Totul concură la a reaminti de aceste mobiluri și la a le transforma în obsesii; nu se face niciodată apel la ceva mai elevat; de altfel, acestea trebuie să devină obsedante tocmai pentru a fi suficient de eficace. În timp ce aceste mobiluri ocupă sufletul, gândirea se contractă asupra unui punct temporal pentru a evita suferința, iar conștiința se stinge atât cât o permit necesitățile muncii. O forță aproape irezistibilă, comparabilă cu gravitația, împiedică atunci a simți prezența altor ființe umane care trudes și ele prin preajmă; e aproape imposibil să nu devii indiferent și brutal, la fel ca sistemul în care ești prins; și, invers, brutalitatea sistemului e reflectată și făcută sensibilă prin gesturile, privirile, vorbele celor pe care îi ai în jurul tău. După o zi petrecută astfel, un muncitor nu are a se plînge decât de-un singur lucru, care nu ajunge la urechile oamenilor străini de această condiție; de altfel, acestora nu le-ar spune nimic, chiar dacă l-ar auzi: timpul i s-a părut fără sârșit. Timpul nu se mai isprăvea, iar el a trăit în exil; și-a petrecut ziua într-un loc unde nu era acasă; mașinile și piesele de prelucrat sînt la ele acasă, iar muncitorul nu e admis aici decât pentru a face ca piesele să înțîlnească mașina. Toată atenția le e acordată lor, nu lui; alteori prea multă atenție e îndreptată asupra lui, iar mașinile sînt neglijate. Căci nu arareori vedem ateliere unde șefii sînt ocupați cu hărțuirea muncitorilor și a muncitoarelor, veghind ca aceștia să nu ridice capul măcar pentru a schimba

o privire, în timp ce munții de fier vechi sînt lăsați pradă ruginii în curte. Nimic nu este mai amar. Indiferent dacă fabrica se protejează mai bine sau mai rău de pierderi, muncitorul nu se simte acasă. El rămîne aici un străin. Nimic nu este mai puternic în om decât nevoia de a-și apropria, nu juridic, ci prin gândire, locurile și obiectele printre care își duc zilele, printre care își cheltuie viața; bucătăreasa spune: „bucătăria mea“, grădinarul spune: „peluza mea“ — și e bine că e așa. Proprietatea juridică nu e decât unul dintre mijloacele care pot procura un asemenea sentiment, iar organizarea socială perfectă ar fi cea care, utilizînd acest mijloc, și altele, ar da acest sentiment tuturor ființelor umane. În afara cîtorva cazuri foarte rare, muncitorul nu-și poate apropria nimic cu ajutorul gândirii atunci când se află în uzină. Mașinile nu sînt ale lui; el deservește pe una sau pe alta dintre ele, după cum primește ordinele. Le slujește, nu se slujește de ele. Mașinile nu sînt pentru muncitor un mijloc de a face ca o bucată de metal să capete o anumită formă, muncitorul este pentru ele vehiculul care le aduce piesele în vederea unei operații căreia el îi ignoră raportul cu cele care o preced sau îi succed. Piesele își au istoria lor, ele trec de la un stadiu de fabricație la altul; muncitorul nu există în această istorie, nu lasă nicio urmă, el nu știe nimic din asta. Dacă ar fi curios, curiozitatea sa n-ar fi încurajată și, de altfel, aceeași durere surdă și permanentă care împiedică gândirea să călătorească în timp îl împiedică și pe el să călătorească prin uzină și-l ținutuește într-un punct al spațiului și într-un moment prezent. Muncitorul nu știe ce produce și, ca urmare, el nu are sentimentul că a produs ceva, ci mai degrabă că s-a epuizat în gol. Acesta cheltuie în fabrică, uneori pînă la limita extremă, ceea ce are mai bun în el, facultățile sale de a gândi, de a simți, de a se mișca; muncitorul le cheltuie, de vreme ce iese golit de ele, cu toate că nu a pus nimic din el în această muncă, nici gândire, nici sentiment, nici chiar, sau poate doar într-o mică măsură, mișcări determinate de el, rînduite de către el în vederea unui scop. Însăși viața iese din el, fără să lase nicio amprentă în jurul lui. Uzina creează obiectele utile, nu muncitorul; iar plata așteptată la cincisprezece zile o dată, la coadă ca într-o turmă, plată imposibil de calculat dinainte în cazul muncii la bucată, datorită arbitrarului și socotelii complicate, pare mai degrabă o pomă decât prețul unui efort. Chiar dacă indispensabil fabricării, muncitorul nu contează mai deloc în acest proces și de aceea orice suferință fizică impusă inutil, orice lipsă de respect, fiecare brutalitate, fiecare umilintă, chiar și mărunță, pare să fie o reamintire a faptului că el nu contează și că nu e acasă. Se pot vedea femeii așteptînd zece minute dinaintea unei uzine pe-o ploaie torențială, în fața unei porți deschise pe unde trec șefii, deoarece nu este încă ora începerii lucrului; sînt muncitoare, iar această poartă le e mai străină decât ușa oricărei case necunoscute unde, altfel, ar intra să se adăpostească. Niciun fel de intimitate nu-i leagă pe muncitori de locurile și obiectele printre care își epuizează viața, iar uzina face din ei, în propria lor țară, niște străini, niște exilați, niște dezrădăcinați. Revendicările au avut un rol mai mic în ocuparea uzinelor decât nevoia muncitorilor de a se simți, măcar o dată, acasă. Trebuie că viața socială este coruptă pînă la măduvă de vreme ce muncitorii se simt acasă în fabrică atunci când fac grevă și străini atunci când muncesc. Mai degrabă contrarul ar trebui să fie adevărat. Muncitorii nu se vor simți niciodată acasă în țara lor; nu vor fi membri responsabili ai țării, decât atunci când se vor simți acasă în uzină în timp ce muncesc aici.

E dificil să fii crezut cînd nu descrii decât impresii. Totuși, nu se poate descrie altfel nefericirea unei condiții omenеști. Nefericirea nu e făcută decât din impresii. Circumstanțele materiale ale vieții, atîta timp cît, la ri -goare, ea se poate trăi, nu dau seamă de nefericire, căci circumstanțe echivalente, atașate altor sentimente, ar putea conduce la fericire. Fericirea sau nefericirea este dată de sentimentele atașate circumstanțelor vieții, însă aceste sentimente nu sînt arbitrare, nu sînt impuse sau șterse prin sugestie, ele nu pot fi schimbate decât printr-o transformare radicală a circumstanțelor însele. Pentru a le schimba, acestea trebuie înții cunoscute. Nimic nu e mai dificil de cunoscut decât nefericirea, aceasta rămîne mereu un mister. Nefericirea este mută, cum spunea un proverb grec. Pentru a-i descoperi adevăratele nuanțe și cauzele lor trebuie să fii pregătit în mod deosebit pentru analiza interioară, iar acesta nu este, în general, cazul celor nefericiți. Chiar și de ești pregătit, însăși nefericirea împiedică această activitate a gândirii, iar umilinta are mereu ca efect producerea unor zone interzise unde gândirea nu se aventurează, zone acoperite fie de tăcere, fie de minciună. Cînd cei nefericiți se plîng, o fac aproape întotdeauna într-un mod fals, fără să evoce adevărata lor nefericire; și, de altfel, în cazul unei nefericiri profunde și permanente, o foarte puternică pudoare oprește tînguiri. Astfel, fiecare condiție umană nefericită creează o zonă de tăcere în care ființele umane se găsesc exilate ca pe o insulă. Cine reușește să evadeze nu va mai întoarce capul. Excepțiile sînt mai întotdeauna doar aparente. De exemplu, aceeași distanță îl separă de restul muncitorilor pe muncitorul devenit patron sau pe muncitorul devenit militant de profesie în cadrul sindicatului. Dacă cineva venit din afară ar pătrunde într-una din aceste insule și s-ar supune în mod voluntar nefericirii pentru un timp limitat, dar totuși suficient de lung pentru a fi pătruns de aceasta, și ar povesti ulterior ce i s-a întîmplat, am putea cu ușurință să-i contestăm valoarea mărturiei. Am putea spune că acesta a experimentat cu totul altceva decât cei care sînt acolo în permanență. Am avea dreptate dacă acesta s-ar fi îndeletnicit doar cu introspecția; la fel, dacă s-a mulțumit doar să observe. Dar dacă, reușind să uite că vine de altundeva, că se va întoarce altundeva, că nu se află acolo decât pentru o călătorie, el compară necontenit ceea ce el încearcă pe propria piele cu ceea ce citește pe fețele celorlalți, în ochii lor, în gesturile, atitudinile, în vorbele lor, în evenimentele mai mari sau mai mici, se creează în el un sentiment de certitudine, din păcate greu de comunicat. Fețele încordate de angoasa zilei care trebuie străbătută, ochii îndurerați de dimineată în metrou; oboseala profundă, esențială, oboseală a sufletului mai mult decât a trupului, care marchează atitudinile, privirile și colțul buzelor seara la ieșire; privirile și atitudinile de fiară în cușcă atunci cînd, după închiderea anuală de zece zile, uzina își redeschide porțile pentru încă un an interminabil; brutalitatea difuză ce poate fi înțîlnită aproape peste tot; importanța acordată de aproape toată lumea detaliilor de mică importanță, însă dureroase prin semnificația lor simbolică, cum ar fi obligația de a arăta un document de identitate la intrare; fanfaronadele lamentabile ce au loc în turmele masate în fața biroului de angajări, care, prin contrast, evocă așteptarea umilinte reale; vorbele incredibil de dureroase care uneori scapă, ca din întîmplare, de pe buzele unor bărbați și femei asemenea tuturor celorlalți; ura și dezgustul față de uzină, de locul de muncă, pe care cuvintele și actele le lasă să transpară așa de des și care-și aruncă umbra asupra

camaraderiei, împingîndu-i pe muncitori și muncitoare ca, imediat ce ies pe poarta fabricii, să se grăbească fiecare acasă, aproape fără să mai schimbe o vorbă; bucuria, din timpul ocupării uzinei, de a o pose-da, prin intermediul gândirii, străbătîndu-i părțile, mîndria inedită de a o arăta apropiaților și de a le explica unde lucrează, bucurie și mîndrie fugitive care exprimă, prin contrast, într-o manieră atît de clar subliniată, durerile permanente ale gândirii ținute; toate agitațiile clasei muncitorești, atît de misterioase spectatorilor, dar, în realitate, atît de ușor de înțeles — cum să nu te încrezi în toate aceste semne, atunci cînd, citindu-le în jurul tău, încerci în tine însuți toate sentimentele ce le corespund?

Uzina ar trebui să fie un loc al bucuriei, un loc în care, chiar dacă e inevitabil ca trupul și sufletul să sufere, sufletul să poată totuși gusta și bucurii, să se hrănească din ele. Pentru a ajunge aici ar trebui schimbate puține lucruri, și totuși, într-un anumit sens, foarte multe. Toate sistemele de reformă sau de transformare a societății sîrșesc într-o falsitate. Dacă s-ar realiza, acestea ar lăsa răul intact; ele vizează să schimbe prea mult și prea puțin, prea puțin în privința cauzei adevărate a răului, prea mult cît privește circumstanțele care de fapt nu au mare lucru de-a face cu el. Unii anunță o diminuare, de altminteri ridicol de exagerată, a duratei muncii; însă a face din popor o masă de trîndavi care ar fi sclavi două ore pe zi nu este nici de dorit, dacă ar fi posibil, și nici posibil moral, dacă acest lucru ar fi posibil material. Nimeni n-ar accepta să fie sclav două ore pe zi; ca să fie acceptată, sclavia trebuie să dureze suficient în fiecare zi pentru a putea zdrobi ceva în om. Dacă există un remediu posibil, acesta e de un alt ordin, mult mai dificil de conceput. El reclamă un efort de invenție. Trebuie schimbată natura stimulenților muncii. Trebuie diminuate sau abolite cauzele dezgustului, transformat raportul fiecărui muncitor cu funcționarea ansamblului uzinei, raportul muncitorului cu mașina și maniera în care se scurge timpul la lucru.

Nu ar fi bine nici ca șomajul să fie un coșmar fără ieșire, nici ca munca să fie recompensată printr-o revărsare de lux fals și ieftin, care excită dorințele fără să satisfacă nevoile. Aceste două puncte nu sînt deloc contestate. Urmează de aici că teama de concediere și jindul după gologani ar trebui să înceteze să fie stimulenții esențiali care să ocupe fără încetare un loc de prim-plan în sufletul muncitorilor, pentru a fi lăsați să acționeze în mod firesc ca stimulenți secundari. Alți stimulenți ar trebui să stea în prim-plan. Unul dintre cei mai puternici stimulenți, în orice muncă, e sentimentul că există ceva de făcut și că un efort trebuie îndeplinit. În uzină acest stimulent lipsește adesea cu desăvîrșire, mai cu seamă în privința manevrării mașinilor. Atunci cînd pune de o mie de ori piesa în contact cu unealta unei mașini, muncitorul se regăsește, obosit pe deasupra, în situația unui copil căruia i s-a poruncit să înșire mărgel pe-o ată ca să stea liniștit; copilul ascultă deoarece se teme de pedeapsă și speră să capete o bomboană, însă acțiunea nu are alt sens pentru el în afara supunerii față de ordinul dat de persoana care deține puterea asupra sa. Lucrurile ar sta cu totul altfel dacă muncitorul ar ști limpede, în fiecare zi, în fiecare clipă, ce rol deține ceea ce el face în procesul de fabricație din uzină și ce loc ocupă uzina în care se află în ansamblul vieții sociale. Dacă un muncitor lasă să



cădă poansonul uneii prese pe o bucată de alamă care, ulterior, va face parte dintr-un dispozitiv destinat metroului, el ar trebui să știe acest lucru și, mai mult, să-și poată reprezenta care va fi locul și funcția acestei bucăți de alamă într-o ramă de metrou, prin ce operațiuni a trecut și va mai trece pînă ce va putea să fie montată. Nu este vorba, firește, de a ține prelegeri fiecărui muncitor în parte înainte de începerea lucrului. Ceea ce e posibil este ca, din timp în timp, să se organizeze vizite ale uzinei pe grupuri de muncitori și cu rîndul, timp de cîteva ore plătite la tariful obișnuit. A le permite muncitorilor să-și aducă familiile în cadrul acestor vizite ar fi și mai bine. E oare normal ca o femeie să nu poată vedea vreodată locul unde soțul ei cheltuie ce-i mai bun din el ziua întreagă, și asta în fiecare zi? Orice muncitor ar fi bucuros și mîndru să le arate soției și copiilor locul unde muncește. Ar fi bine, de asemenea, ca fiecare muncitor să vadă, din cînd în cînd, finalizat lucrul la fabricarea căruia a contribuit într-o măsură oricît de mică și să i se explice exact ce contribuție a avut el. Firește, problema se pune în mod diferit pentru fiecare uzină, pentru fiecare proces de fabricație, astfel încît, plecînd de la aceste cazuri particulare, se pot găsi metode infinite de variate pentru a stimula și satisface curiozitatea muncitorilor privind propria lor activitate. Nu e nevoie de un mare efort de imaginație, cu condiția să fie conceput cu claritate scopul, care este acela de a sfîșia vîlul pe care-l așază banul între muncitor și muncă. Muncitorii cred, cu felul acela de credință care nu se exprimă în cuvinte, care ar deveni absurdă exprimată astfel, dar care impregnează toate sentimentele, că truda lor se transformă în bani, din care o mică parte le revine lor și partea cea mare se duce la patron. Muncitorii trebuie făcuți să înțeleagă, nu cu acea parte superficială a inteligenței pe care o aplicăm adevărilor evidente – căci în felul acesta ei înțeleg deja –, ci cu tot sufletul și, pentru a ne exprima astfel, chiar cu trupul, în fiecare moment al trudei lor, că ei fabrică obiecte care sînt reclamate de nevoile sociale și că au un drept limitat, dar real, de a fi mîndri de asta.

E adevărat că muncitorii nu fabrică în mod veritabil obiecte, în măsura în care ei se limitează să repete îndelung o combinație de cinci sau șase gesturi simple, mereu aceleași. Acest lucru trebuie să dispară. Atâta timp cît lucrurile vor sta în felul acesta, orice am face, va exista mereu în sînul vieții sociale un proletariat dezonorat și plin de ură. E adevărat că anumite ființe umane înapoiate mintal sînt în mod natural apte pentru acest gen de muncă; însă nu este adevărat că numărul lor este egal cu al ființelor umane care sînt obligate să lucreze astfel, departe de asta. Drept dovadă stă faptul că dintr-o sută de copii născuți în familiile burgheze proporția celor care, odată adulți, nu execută decît sarcini mașinale este mult mai mică decît proporția calculată pentru o sută de copii de muncitori, cu toate că repartiția aptitudinilor este, în medie, aproape aceeași. Reme-diul nu este dificil de găsit, cel puțin într-o perioadă în care metalul nu lipsește. De fiecare dată cînd un proces de fabricație necesită repetiția unei anumite combinații de mișcări simple, aceste mișcări ar putea fi îndeplinite fără excepție de o mașină automată. Se utilizează de preferință oamenii deoarece omul e o mașină care ascultă de voce și pentru că este suficient ca un om să primească un ordin ca să substituie, într-un anumit moment dat, o anumită combinație de mișcări altele. Există însă mașini automate cu funcții multiple, care pot trece de la un proces de fabricație la un altul doar prin înlocuirea unei came. Acest tip de mașini-

ni sînt încă noi și încă puțin dezvoltate, nimeni nu știe încă pînă unde vor putea fi dezvoltate, dacă ne străduim. Ar putea atunci să apară anumite lucruri pe care le-am numi mașini, dar care din punctul de vedere al omului care muncește ar fi exact opusul majorității mașinilor utilizate acum; nu este rar ca același cuvînt să acopere realități contradictorii. Un manipulant specializat nu participă decît la repetiția automată a mișcărilor; în timp ce mașina pe care o slujește conține, imprimată și cristalizată în metal, toată partea de complexitate și de inteligență pe care o comportă procesul de fabricație aflat în curs. O asemenea răsturnare este împotriva naturii, este o crimă. Însă dacă un om are în sarcină reglarea unei mașini automate și realizarea de fiecare dată a camelor corespunzătoare pieselor ce trebuie fabricate, acesta ar asuma, pe de o parte, efortul de reflecție și calcul al complexității și, pe de alta, un efort manual care necesită, precum acela al artizanilor, o adevărată îndemînare. Un asemenea raport între mașină și om este pe deplin satisfăcător.

Timpul și ritmul sînt factorii cei mai importanți ai problemei muncitorești. Desigur, munca nu e joc; e în același timp inevitabil și potrivit ca în muncă să existe monotonie și plictiseală și, de altfel, nu există nimic măreț pe acest pămînt, în niciun domeniu, fără o parte de monotonie și plictiseală. Există mai multă monotonie într-o misă gregoriană sau într-un concert de Bach decît într-o operetă. Această lume în care sîntem căzuți există în mod real; sîntem în mod real carne; am fost aruncați în afara eterului înității și trebuie în mod real să străbătem timpul, cu chin, minut după minut. Acest chin ne-a fost dat nouă, iar monotonia muncii nu-i este decît una dintre forme. Însă nu-i mai puțin adevărat că gîndirea noastră e făcută pentru a domina timpul și că această vocație trebuie păstrată intactă în fiecare ființă umană. Succesiunea absolut uniformă și, în același timp, variată și mereu surprinzătoare a zilelor, lunilor, anotimpurilor și anilor este pe măsura chinului și a măreției noastre. Tot ceea ce, printre lucrurile omenești, este, într-o oarecare măsură, bun și frumos reproduce, la o scară sau alta, acest amestec de uniformitate și varietate; tot ceea ce se depărtează de asta este rău și degradant. Munca țaranului respectă cu necesitate acest ritm al lumii; activitatea muncitorului, prin chiar natura sa, este, în bună măsură, independentă de el, însă ar putea s-o imite pe cea a țaranului. Numai că în uzine se petrece exact contrarul. Uniformitatea și varietatea se amestecă și aici, dar acest amestec e opusul celui al soarelui și al stelelor; soarele și stelele umplu de dinainte timpul cu cadre înzestrate cu o varietate limitată și rînduite ca reîntoarceri regulate, cadre destinate să găzduiască o varietate infinită de evenimente absolut imprevizibile și parțial dezordonate; dimpotrivă, viitorul celui care muncește în uzină este gol, datorită imposibilității de a prevedea, și mai mort decît trecutul, din cauza identității clipelor care se succed ca tic-tacul unui orologiu. O uniformitate care imită mișcările orologiului, și nu pe ale constelațiilor, o varietate care exclude orice regulă și, prin urmare, orice previziune, toate acestea constituie un timp în care omul nu poate locui, nu poate respira. Doar transformarea mașinilor poate face astfel încît timpul muncitorilor să nu mai semene cu cel al orologiilor. Însă asta nu e de ajuns; trebuie ca viitorul să se deschidă în fața muncitorului printr-o anumită posibilitate de previziune, astfel încît acesta să aibă sentimentul că avansează în timp, că merge, cu fiecare efort, către o anumită realizare [*achievement*]. În prezent, efortul pe care să fie depus nu-l duce nicăieri, doar

la sfîrșitul programului, însă, cum o zi de muncă îi urmează mereu alteia, isprăvirea [*achèvement*] manifestată aici nu e nimic altceva decît moartea; el nu-și poate reprezenta o altă finalitate decît salariul în cazul plății la bucată, ceea ce-l constrînge la obsesia acumulării fiecărui bănuț. A deschide un viitor pentru muncitori în reprezentarea viitorului muncii este o problemă care se pune de fiecare dată altfel, pentru fiecare caz particular. În general, soluția acestei probleme implică, pe lîngă o anumită cunoaștere a funcționării ca întreg a uzinei de către fiecare muncitor, și o organizare a ei care să comporte o anumită autonomie a atelierelor față de birourile de conducere și a fiecărui muncitor față de atelierul din care face parte. Pentru viitorul apropiat, fiecare muncitor ar trebui, pe cît posibil, să știe cît de cît ce va avea de făcut în următoarele opt sau cincisprezece zile și chiar să poată alege întru-cîtva în privința ordinii de îndeplinire a diferitelor sarcini. Pentru viitorul îndepărtat, muncitorul ar trebui să fie în măsură să stabilească unele jaloane, firește într-o manieră mai puțin extinsă și mai precisă decît patronul, dar cumva similar cu acesta. În acest fel, fără ca drepturile sale efective să fi sporit cu ceva, muncitorul va resimți acel sentiment al proprietății de care e însetat sufletul omului și care, fără a diminua truda, abolește dezgustul.

Asemenea reforme sînt dificile, iar anumite circumstanțe ale perioadei în care ne aflăm sporesc dificultățile. În schimb, nefericirea era indispensabilă pentru a face sensibilă o schimbare trebuie făcută. Principalele obstacole sînt în suflute. E greu să învingi frica și disprețul. Muncitorii, cel puțin majoritatea, au dobîndit, după mii de răni, o amărăciune aproape de nevindecată, care face ca aceștia să privească orice le vine de sus, mai cu seamă de la patroni, ca pe o capcană; această neîncredere maladivă care sterilizează orice efort de îmbunătățire a condiției lor nu poate fi învinsă decît cu răbdare și perseverență. Mulți patroni se tem că orice tentativă de reformă, oricît de inofensivă ar fi ea, aduce resurse suplimentare liderilor, cărora le atribuie, fără excepție, tot răul din societate și pe care și-i reprezintă oarecum ca pe niște monștri mitologici. Le e foarte greu să admită că ar exista și în cazul muncitorilor anumite regiuni superioare ale sufletului care ar acționa în sensul ordinii sociale dacă li s-ar aplica stimulentele convenabile. Și chiar și atunci cînd ar fi convinși de utilitatea reformelor indicate, patronii ar manifesta rețineri date de grija exagerată pentru secretul industrial; și totuși experiența i-a învățat că amărăciunea și ostilitatea surdă, adînc înfundate în sufletul muncitorilor, ascund pericole mult mai mari pentru ei decît curiozitatea concurenților. De altminteri, efortul de a îndeplini această transformare nu ține numai de patroni sau de muncitori, ci vizează întreaga societate; în primul rînd școala ar trebui concepută într-un mod cu totul nou, astfel încît aceasta să formeze oameni capabili să înțeleagă ansamblul muncii pe care o efectuează. Acest lucru nu înseamnă că ar trebui coborît nivelul studiilor teoretice, ci mai degrabă contrarul; ar trebui să se facă mai mult pentru a provoca trezirea inteligenței; însă, în același timp, învățămîntul ar trebui să devină mult mai concret.

Răul care trebuie vindecat interesează, astfel, întreaga societate. Nicio societate nu poate fi stabilă când o largă categorie de muncitori lucrează zi de zi, întreaga zi, cu dezgust. Acest dezgust în muncă alterează în muncitor întreaga concepție a vieții, toată viața sa. Umilirea degradantă care însoțește fiecare dintre eforturile lor caută o compensație într-un fel de imperialism muncitoresc întreținut de propagandele izvorâte din

marxism; dacă un om care fabrică buloane ar resimți, atunci când lucrează, o mîndrie legitimă și limitată, acest lucru nu ar provoca artificial în forul interior al muncitorului orgoliul nelimitat dat de gîndul conform căruia clasa din care face parte e destinată să facă istoria și să domine totul. Același lucru e valabil și pentru concepția privind viața privată și, în primul rînd, cea a familiei și a raporturilor dintre sexe; trista epuizare a muncii în uzină lasă un gol care cere să fie și nu poate fi umplut decît de juisări rapide și brutale, iar coruperea care rezultă de aici e contagioasă pentru toate clasele societății. Corelația nu este, la prima vedere, evidentă, însă ea totuși există; familia nu va fi în mod veritabil respectată la poporul acestei țări atîta timp cît o parte a acestuia va munci continuu cu deznădăjduit.

Foarte mult rău a venit de la uzine, iar acest rău trebuie corectat în uzine. E dificil, dar totuși poate că nu și imposibil. Ar trebui, în primul rând, ca specialiștii, ingineri și toți ceilalți, să aibă la inimă îndeajuns de mult nu doar construcția de obiecte, ci și să evite să distrugă oamenii. Nu să-i domesticească, nici măcar să-i facă fericiți, ci doar să nu-l constrângă pe niciunul să se umilească.

Traducere de Codrin Tăut și Claudia Novosivschi

Notă:

1. Frontul Popular este numele generic purtat în epocă de o coaliție de partide de stînga (socialiști, comuniști, sindicate, mișcări intelectuale) constituită pentru a lupta împotriva ascensiunii extreme drepte sau a fascismului, în urma convulsiilor economice și sociale provocate de Marea Criză din 1929. După victoriile electorale din primăvara lui 1936, el a guvernat Franța pînă în 1937, alcătuint primul guvern al Republicii a III-a condus de socialiști. A inițiat mai multe reforme sociale importante și reprezintă încă și astăzi unul din monumentele memoriei istorice a stîngii franceze. Încă înaintea de instalarea noului guvern, pe parcursul întregii luni mai 1936, Franța este cuprinsă de ample mișcări greviste, întreprindere după întreprindere și ramură industrială după ramură industrială (12000 de greve, dintre care 9000 cu ocuparea fabricilor și a punctelor de lucru, cca. 2 milioane de greviști), situație care face să domnească în toată țara un climat cu nete conotații revoluționare din care nu au lipsit însă nici dimensiunile festive, de sărbătoare populară și optimism, date de victoria electorală și de sentimentul unei demnități regăsite a muncitorilor. Timorate de raporturile de forță politice și sociale, cercurile patronale au ezitat să recurgă la forță pentru a evacua uzinele, preferînd să negocieze și să dea astfel satisfacție unor revendicări importante. Semnalul de încheiere al mișcării a fost dat prin semnarea acordurilor de la Matignon, în noaptea dintre 7 și 8 iunie 1936. (N. red.)

Cu ce ne vom ocupa?

Distrugerea identităților profesionale în „economia bazată pe cunoaștere“

Ursula Huws

În fața dificultății de „a repera“ o persoană abia întâlnită, formula de abordare uzuală este s-o întrebi: „Cu ce vă ocupați“? Cu excepția poate a câtorva triburi de vânători-culegători, profesia este unul dintre cele mai importante aspecte care definesc identitatea socială. În multe culturi europene, lucrul acesta e reflectat de numele de familie. Strămoșii celor numiți Schmidt, Smith, Herrero sau Lefebvre, de pildă, au fost fierari. Wainwright și Wagner descind din constructorii de căruțe, iar lista continuă cu Müller (morar), Boulanger (brutar), Guerrero (soldat) și cu nenumărații Potter [olar], Butcher [măcelar], Carter [harabagiu], Cooper [dogar], Carpenter [tîmplar], Fisher [pescar], Shepard [păstor] și Cook [bucătar], ale căror nume pot fi întâlnite în orice carte de telefon din America de Nord.

Fenomenul nu se rezumă însă doar la culturile de origine europeană. În Asia de Sud, diviziunea muncii ajunsese să fie atât de profund legată de alte structuri sociale, încît identitatea profesională era ceva cu care te nașteai. Cum spune Sudheer Birodkar, „specializarea profesională era esența subdiviziunii celor două varna (caste) inferioare, vaișya și sudra, în numeroasele jati (subcaste ocupaționale)... Încălcarea regulilor vocaționale ale castelor putea duce la excludere; astfel, un chamar (pantofar) trebuia să rămînă pantofar pînă la sfîrșitul vieții. Dacă încerca să devină kumar (olar) sau darji (croitor), era în pericol să fie exclus din casta chamar și, în mod evident, potrivit regulilor de castă, n-ar fi fost primit în nicio altă castă, chiar dacă ar fi avut cunoștințele specifice oricărei alte vocații“.¹

Caracterul distinct al unor astfel de identități profesionale pe criterii de breaslă a început să cedeze sub impactul automatizării și al introducerii sistemului de lucru în fabrică. Potrivit teoriei marxiste, relațiilor capitaliste de producție le este inerentă tendința generală de a reduce muncitorii la o masă nediferențiată, oricare puțindu-i înlocui cu ușurință pe ceilalți – o clasă muncitoare sau un proletariat. Există o legătură directă între gradul de pricepere necesar pentru îndeplinirea oricărei sarcini primite, raritatea unor priceperi și posibilitatea ca muncitorii care le posedă să poată negocia cu angajatorii (sau, în cazul persoanelor fizice autorizate [*self-employed*], cu clienții) creșterea salariilor și condiții decente de lucru. Este deci în interesul capitalului să aibă o clasă muncitoare ale cărei priceperi să fie cît mai generice și mai substituibile. Muncitorii care po-

sedă doar priceperi generice pot fi angajați ieftin și se poate scăpa de ei dacă ar da prea multă bătaie de cap, căci oricînd se pot găsi alții care să-i înlocuiască.

Pentru socialiști, identitatea profesională (construită îndeobște în jurul posedării unor priceperi, cunoașteri sau experiențe specifice) are, așadar, ceva enigmatic. Pe de-o parte, ea formează un bloc organizațional de bază, pe care se poate construi; pe de altă parte, e o barieră în calea formării unei conștiințe de clasă largite. Tradițional, majoritatea organizațiilor muncitorești (deși nu toate) s-au dezvoltat în jurul unor identități profesionale specifice, în grupuri care în același timp strîng laolaltă, în sensul că generează puternice solidarități interne, dar și exclud, în sensul că își întemeiază eficacitatea pe praguri și restricții severe la intrarea în grup. Cîteva dintre mecanismele de limitare a accesului la o profesie, cum ar fi ucenicia, pot fi identificate încă în formele precapitaliste de organizare, precum breslele, ai căror membri erau adesea obligați să jure, în complicate ritualuri de inițiere, că vor păstra secretele meseriei și să participe la diverse alte practici avînd menirea de a consolida legăturile dintre membri și de a-i exclude pe intruși. Pînă și asocieri mai recente între muncitori de aceeași profesie prezintă adesea o puternică omogenitate socială în grupurile lor de membri, conferind o factură etnică și sexuală admiterilor și excluderilor, ceea ce le dă un caracter dispersant în raport cu clasa mai largă a oamenilor muncii.

Cu toate astea, grație bunei lor organizări și capacității lor de a rezista la a fi împinși încoace și încolo de către angajatori, astfel de grupuri pot juca un rol progresiv în lupta pentru salarii mai mari sau condiții mai bune pentru anumite segmente ale forței de muncă sau, la un nivel mai extins, pot duce campanii pentru o legislație care să apere interesele muncitorilor ori pentru măsuri de garanții sociale de pe urma cărora să beneficieze întreaga populație. Așa s-a întîmplat mai ales în cazul unor țări precum Germania, unde partidele politice social-democrate au preluat rolul de vioara întîi în desfășurarea unor negocieri colective bazate mai curînd pe criterii de ramură decît profesionale.

Cu toate că statele bunăstării sociale [*welfare states*] care s-au dezvoltat în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial în țările capitaliste avansate au luat forme diferite, nu există nicio îndoială că ele își datorează multe dintre realizările lor eforturilor organizațiilor de muncitori, care au fost suficient de puternice să-i oblige pe angajatori să împartă [cu muncitorii] unele dintre beneficiile producției masificate. Ca urmare, angajatorii și statele au ajuns la un fel de compromis, prin care și-au redus împotrivirea față de organizațiile muncitorești, iar polul muncii [*labor*] le-a permis angajatorilor să gestioneze unitățile de producție [*workplaces*] fără a se afla sub continua amenințare a revoltei.² Organizațiile muncitorești avuseseră, desigur, forme diferite de la țară la țară; ele se bazaseră fie pe criterii explicit profesionale, ca în cazul asociațiilor meșteșugărești răspîndite în Marea Britanie, fie pe sindicate mai cuprinzătoare conduse de elitele muncitorești [*labour elites*], cu identități profesionale bine conturate.³ Trebuie totuși făcută observația că această perioadă fusese caracterizată și de puternica segmentare sexuală și etnică a piețelor de muncă, fiind fracturate, totodată, și sub multe alte aspecte.

Priceperile nu sînt echivoce doar pentru polul muncii [*labor*]; ele au o semnificație la fel de ambiguă și pentru capital. Procesul inovației, care constituie motorul esențial al schimbării în dezvoltarea capitalistă, e pro-

fund contradictoriu în nevoia sa de pricepere. Înainte ca o sarcină [de muncă] să poată fi automatizată, e necesar să se recurgă la expertiza și experiența cuiva care știe exact cum să descompună un proces în pașii săi, să-și dea seama cum pot fi standardizați acești pași și cum poate fi programată o mașină care să-i repete. Odată expropriate, cunoașterea și experiența (sau „meșteșugul“) muncitorilor devin dispensabile, puțînd fi înlocuite de către o mîină de lucru mai ieftină, mai puțin calificată, care să opereze noile mașini.

Însă nevoia de pricepere nu se oprește aici. Cunoașterea omenească, ingeniozitatea și creativitatea sînt absolut esențiale pentru inventarea și conceperea de noi produse și procese, pentru adaptarea lor la noi scopuri, pentru comunicarea și furnizarea conținutului unei game largi de produse și servicii care țin capitalismul în funcțiune și, în fine, pentru luarea în considerare, educarea, informarea, distrarea și distragerea populației. Unele dintre aceste funcții sînt ele însele subordonate unor procese prin care cunoștințele muncitorilor sînt expropriate și încorporate în programe de computer sau în baze de date, așa încît sarcinile să poată fi îndeplinite de muncitori mai puțini sau mai slab calificați. Aici, de pildă, am putea cuprinde cunoștințele specialiștilor care lucrează la birourile de asistență tehnică, încurajați să introducă răspunsurile la nedumeririle cele mai comune ale utilizatorilor în baze de date ce pot fi accesate de personalul mai puțin calificat, aflat în linia întîi a relațiilor cu clienții, dar tot aici am putea cuprinde și cunoștințele profesorilor universitari cărora li se cere să-și transforme prelegerile în conținut pentru un „învățămînt electronic“ [*e-learning*]. Pe măsură însă ce o sarcină devine automată și deprofesionalizată [*deskilled*], elaborarea fazei următoare a procesului de înmărfuire îi revine unei noi cohorte de „muncitori cognitivi“ [*knowledge workers*“].⁴

Discuțiile menite să clarifice dacă dezvoltarea unui capitalism și mai complex din punct de vedere tehnologic va duce la deprofesionalizare [*deskilling*] sau la reprofesionalizare [*reskilling*] își ratează, așadar, ținta. Inovația este de așa natură încît cele două procese se petrec simultan: fiecare nouă dezvoltare a diviziunii tehnice a muncii provoacă o ruptură între „cap“ și „mîini“. Pentru a se algoritmiza sarcinile unui grup de muncitori, e necesar un alt grup, în general mai redus, care să aibă o idee de ansamblu despre procesul algoritmizat. Pe măsură ce muncitorii se opun sau se adaptează schimbării și se organizează pentru a-și apăra interesele, noi profesii iau naștere încontinuu, iar unele vechi se transformă. La fel cum despre identitățile profesionale se poate spune că nu doar strîng laolaltă, ci și exclud, tot așa se poate spune și că ele se află într-un proces continuu de construcție și deconstrucție. Angajatorii trebuie să țină în echilibru interesul lor față de ieftinirea muncii cu nevoia de a se asigura că există o rezervă regenerabilă de muncitori competenți și creativi, cu idei proaspete. În unele situații, angajatorii vor, de asemenea, să-și păstreze dreptul de proprietate asupra priceperilor și cunoștințelor care le oferă un avans competitiv asupra companiilor rivale. Se poate susține că teoria marxiană tradițională subestimează importanța priceperii în conturarea modului de funcționare a piețelor muncii. Realitatea la care s-a ajuns e considerabil mai complexă decît imaginea clasică a unei polarizări sociale între o burghezie – care deține mijloacele de producție, controlează circulația bunurilor și a capitalului și dictează modul de funcționare a statului – și o masă proletară tot mai omogenă,

ai cărei membri pot fi ținuți în frîu de cunoașterea faptului că orice muncitor care cere prea mult poate fi înlocuit cu altcineva din „armata de rezervă“ a șomerilor, care pot executa aceeași muncă mai ieftin sau mai disciplinat. Dimpotrivă, evoluția unei tot mai complexe diviziuni tehnice a muncii a creat o cerere în continuă schimbare, care vizează o gamă extrem de variată de priceperi, multe dintre ele specifice anumitor etape ale dezvoltării industriale, anumitor ramuri, procese de împroprietărire, produse sau chiar anumitor companii.

Cu toate astea, în ciuda acestei multiplicări a sarcinilor într-o diviziune a muncii tot mai dispersată nu doar contractual, ci și geografic, conceptul de armată de rezervă este încă relevant și ne ajută să lămurim multe dintre recente dezvoltări de pe piețele muncii, într-o epocă în care compromisul muncă-angajator-stat (descriș de unii drept „pactul fordist“ [*Fordist deal*]“) fie că a cedat, fie că este marcat de o tensiune internă drastică. Pentru a ordona însă o atare comprehensiune, avem nevoie de o idee mai limpede cu privire la rolul jucat de identitățile profesionale și de pricepere, în general, în funcționarea piețelor muncii. Este nevoie și să cercetăm mai îndeaproape rolul jucat de stat în furnizarea de priceperi generice unei forțe de muncă căreia i se solicită să ocupe nișe într-o economie tot mai complexă și mai turbulentă, precum și rolul pe care îl joacă aceste priceperi generice în erodarea granițelor dintre profesii și în subminarea puterii muncii organizate.

Un punct de plecare pentru această analiză îl constituie chiar ideea de piață a muncii. Există desigur multe modalități de chestionare a conceptului de piață în cadrul [temei generale a] muncii. Există o asimetrie drastică între trăsăturile muncii și cele ale capitalului, care fac comerțul cu muncă ceva foarte diferit de comerțul cu alte bunuri și servicii. Corpul uman, unitatea de bază care e oferită pe o piață a muncii, are limite finite în ce privește puterea, rezistența și agilitatea sa, precum și numărul de ore consecutive pe care le poate lucra fără oprire; din punctul de vedere al trăsăturilor lor, aceste limite diferă de celelalte resurse ale companiilor angajatoare, care pot fi extinse pînă la granițele accesului la capital și la materii prime. Munca nu e mobilă din punct de vedere fizic, așa cum este capitalul, iar în această epocă a liber-schimbismului, cînd capitalul poate traversa în voie granițele naționale, capacitatea muncii de a profita de oportunități în alte țări e sever limitată. E adesea mai ușor ca părți ale corpului tău să treacă o graniță națională după ce ai murit decît să intri legal în acea țară, cît ești încă viu, în căutare de lucru.

Piețele muncii sînt perturbate și de mulți alți factori, inclusiv de situații de monopol și monopson (cînd există doar un singur cumpărător pentru forța de muncă), carteluri, diferite forme de alianță între afaceri și muncă, intervenție statală și alte constrîngerii care se răsfrîng asupra disponibilității de timp și mobilitate (cum ar fi nevoia de a efectua o muncă reproductivă neplătită), consolidînd diviziunile sexuale și cele rasiale în cadrul forței de muncă. O piață în cadrul căreia anumite slujbe sînt accesibile doar bărbaților, albilor ori oamenilor de o anumită religie nu poate fi caracterizată sub nicio formă drept piață „liberă“. În orice caz, cel mai important factor în limitarea accesului la slujbe și în împiedicarea dezvoltării unei competiții „corecte“ pe piață e poate nevoia angajatorilor de a avea muncitori cu priceperi specifice într-o extrem de complexă – și tot mai globală – diviziune tehnică a muncii.



verso: muncitor/salariat/proletar

¹ Traducerea s-a făcut după Ursula Huws, „What Will We Do? The Destruction of Occupational Identities in the ‘Knowledge-Based Economy’“, in *Monthly Review*, ianuarie 2006, vol. 57, nr. 8.

URSULA HUWS e profesoară de analiza muncii în context internațional la Working Lives Research Institute de la Universitatea Metropolitană din Londra și directoare a agenției de consultanță în domeniul cercetării științifice Analytica. Este autoarea cărții *The Making of the Cyber-tariat: Virtual Work in a Real World* [Crearea cibertariatului: Munca virtuală într-o lume reală] (New York, Monthly Review Press, 2003).



Una dintre cele mai importante încercări de reteoretizare a piețelor muncii a fost cartea revoluționară a lui Peter Doeringer și Michael Piore, *Internal Labor Markets and Manpower Analysis* [Piețele interne ale muncii și analiza mâinii de lucru] (Lexington Books, 1971), în care aceștia au dezvoltat ideea *dualității* piețelor de muncă. Potrivit acestui model, slujbele se împart, în mare, în două categorii: cele de pe piețele „primare” sau „interne” ale muncii și cele de pe piețele „secundare” sau „externe” ale muncii. Piețele interne ale muncii, susțin cei doi autori, sînt izolate de forțele de pe piețele externe ale muncii prin sisteme de reguli interne. Angajatorii care au nevoie de anumite priceperi, adecvate propriilor practici de muncă, sînt gata să ofere stimulente pentru păstrarea muncitorilor loiali, inclusiv salarii mai mari, pensii, vacanțe și o suită de câștiguri suplimentare. Piețele interne, continuă ei, sînt de obicei cît se poate de structurate și de ierarhizate, cu posibilități interne de avansare, bizuindu-se masiv pe cunoștințe legate strict de o firmă sau alta. Pe aceste piețe, angajatorii sînt dispuși să investească masiv în instruirea în cadrul companiei pentru a atinge niveluri înalte de productivitate. Cu alte cuvinte, nivelul salariilor și condițiile diferă de cele care ar caracteriza o piață „pur” externă. Nu e ușor să te streкори prin punctele de acces ale piețelor interne ale muncii, dar odată admiși, muncitorii se bucură de anumite beneficii. În cadrul piețelor secundare sau externe, pactul tacit dintre capital și muncă e foarte diferit: angajatorii nu își iau angajamente pe termen lung față de forța de muncă, fiind însă dispuși să accepte niveluri mai scăzute de angajament și productivitate din partea muncitorilor, pe care se simt liberi să-i poată concedia după bunul-plac. Muncitorii reprezentativi pentru piețele interne ale muncii de la sfîrșitul anilor 1960, perioada în care scriau Doeringer și Piore, sînt funcționarii civili sau angajații unor mari companii precum IBM sau General Motors; muncitorii reprezentativi pentru piețele externe ale muncii în aceeași perioadă sînt oamenii de serviciu, chelnerii sau persoanele fizice autorizate, care își pun priceperile la dispoziția unei game de clienți diferiți.

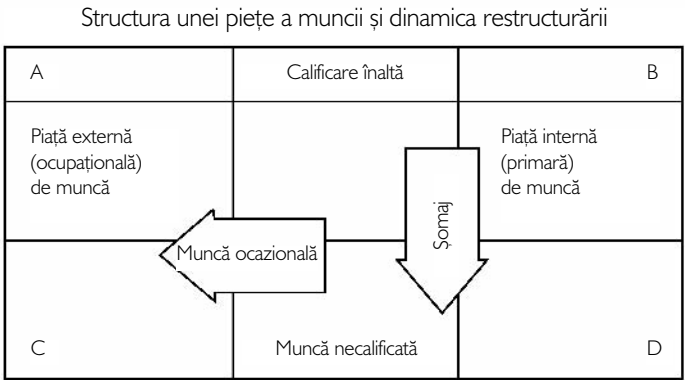
Curînd, a devenit limpede că acest model dual era prea simplu pentru a explica complexitatea diferențelor salariale în cadrul economiilor de tip diferit. Rezultatele obținute de Doeringer și Piore au fost dezvoltate de către alți analiști, pentru a trasa modelele unor piețe de muncă multiple sau *segmentate*.⁵ Conceptul piețelor de muncă segmentate recunoaște existența a numeroase piețe de muncă diferite, în care salariile și condițiile sînt configurate de o interacțiune a factorilor, printre care se numără sistemele naționale de educație, structurile industriale, tradițiile culturale, legislațiile de apărare a muncii și modul în care sînt organizați muncitorii. Privind retrospectiv, observăm că piețele interne ale muncii descrise de Doeringer și Piore, respectiv de adepții lor, nu fuseseră elemente absolute și neschimbătoare ale peisajului economic. Le putem considera mai curînd ca specifice unei anumite etape a capitalismului, și anume perioada compromisului postbelic. Cu toate că se proclamă adesea decesul acestei perioade, nu putem fi siguri că anumite elemente ale acesteia nu vor continua să-i fie de folos sau chiar necesare capitalismului și în viitor. În orice caz, e rezonabil să conchidem că zilele sale de glorie au trecut. Pentru a înțelege însă cum și de ce a eșuat, ar fi poate util să cercetăm mai în detaliu modul în care a funcționat în epoca sa de aur. În primul rînd, e necesar să subliniem că pactul special impus de capital, cu muncitorii săi „de bază” lucrînd în unități de mari dimensiuni, a

funcționat eficient doar pentru că *nu* cuprindea toți muncitorii. Chiar dacă au existat momente istorice în care aristocrațiile muncii și-au folosit puterea pentru a obține câștiguri însemnate pentru părți și mai întinse ale clasei muncitoare, norocoșilor dinăuntrul marilor fabrici li se reamintea neîncetat statutul lor privilegiat și, una peste alta, ei erau ținuți în frîu de conștiința faptului că viața din afară, pe piața secundară a muncii, putea fi destul de grea. Modelele de includere și excludere fuseseră adesea consolidate de diferențe etnice și sexuale. În al doilea rînd, e important să ne amintim că modelul postbelic nu era universal, ci căpătase forme diferite de la țară la țară, în funcție de structurile industriale și istoria specifică a acestora, inclusiv de felul particular în care s-au dezvoltat organizațiile muncitorești într-o țară sau alta. În Germania, de pildă, o mișcare social-democratică puternică făcuse presiuni pentru desfășurarea de negocieri colective la nivel de ramură, ceea ce a însemnat că „pactul cu cei dinătru” [*insider deal*] s-a extins la toți muncitorii dintr-un anumit sector, și nu doar la anumite grupuri profesionale (cum se întîmpla în țări ca Marea Britanie, de pildă, unde predominau sindicatele meșteșugărești) sau la anumite companii (așa cum stăteau lucrurile acolo unde predomina negocierea la nivel de companie). David Coates ne oferă o analiză amănunțită a implicațiilor pe care le au, la nivelul întregii economii, asemenea diferențe, care au produs tipuri specifice de sisteme de garanții sociale [*welfare systems*], modele de investiție, grade și tipuri de intervenții guvernamentale, respectiv sisteme particulare de formare și calificare, care, la rîndul lor, se reflectă și asupra modurilor în care sînt definite profesiunile.⁶ Tipuri diferite de „pacte cu cei dinăuntru” sînt completate de tipuri specifice de „pacte cu cei din afară” [*outsider deal*], iar asta, în schimb, înseamnă că eșecul compromisului postbelic ia o formă unică în fiecare țară.

Pentru a încerca să ilustrez cîteva dintre aceste diferențe, voi folosi o diagramă a lui Rosemary Crompton, modificată în așa fel încît să cuprindă nu doar teoria pieței duale a muncii, ci și teoria diferenței sexuale și cea a claselor.⁷ Am considerat că această diagramă e folositoare pentru analiza diferențelor dintre piețele muncii din diferite țări și, mai ales, pentru examinarea felului în care acestea se modifică în vremuri ale schimbării structurale și tehnologice rapide, precum cele în care trăim astăzi. Această diagramă consideră piețele de muncă interne și cele externe ca două extreme, plasate aici în dreapta și în stînga diagramei (fără a respinge posibilitatea că ar putea exista alte tipuri intermediare de segmente ale pieței muncii situate undeva între aceste extreme). Apoi se adaugă o nouă dimensiune, cea a priceperii, dispusă aici în susul și în josul diagramei. Asta ar trebui să permită, în principiu, reprezentarea oricărui tip de muncă plătită în raport cu cele două axe. De pildă, un director bine plătit al unei mari companii sau un funcționar civil cu vechime s-ar situa undeva sus, în partea dreaptă, lîngă colțul B. Însă un contabil bine plătit, care lucrează pe cont propriu pentru un număr de clienți diferiți, deși se află tot sus din punctul de vedere al nivelului de pricepere, s-ar situa în stînga, lîngă colțul A. Jos de tot, în partea dreaptă, lîngă colțul D, am avea un proaspăt angajat sau un ucenic aflat la baza piramidei ocupaționale într-o instituție mare și stabilă (de exemplu, un sortator de corespondență începător). În dreapta jos, lîngă colțul C, s-ar afla un culegător de fructe sezonier sau un lucrător cu jumătate de normă la un fast-food. Iarăși, există multe poziții intermediare din perspectiva priceperii.

Structura pieței de muncă și dinamica restructurării

Într-o țară precum Germania, cu politicile sale corporatiste, cu piețe interne de muncă tradițional puternice, cu investiții considerabile din partea angajatorilor în formarea profesională, cu frontiere precis conturate între profesiuni și cu un sistem de garanții sociale strîns legat de scheme de asigurări sociale finanțate direct de angajator [*employer-based plans*], ne-am aștepta ca un procent însemnat din populația lucrătoare să fie grupat în partea dreaptă a acestei diagrame. Traiectoria tipică a unei cariere ar începe de jos, din colțul D și ar avansa înspre B, prin participarea la cursurile de formare oferite de angajator și prin respectarea regulilor interne ale companiei.



Pe o piață a muncii mai „liberală”, cum ar fi cea din Statele Unite sau din Marea Britanie, parcursul tipic ar plasa un procent mult mai mare din populația lucrătoare în partea stîngă a diagramei — cei care lucrează mai mult sau mai puțin la întîmplare, pe cont propriu, sau muncitorii cu slujbe temporare ori cu jumătate de normă, care au o mai slabă securitate a slujbei pe termen lung și șanse mai puține de promovare în cadrul firmei sau de formare mai avansată decît cerințele imediate ale postului lor. În mod obișnuit, pe lîngă diplomele de absolvire a unui liceu, calificările pe care le dețin muncitorii au fost dobîndite fie pe cheltuiala proprie, fie pe cea a părinților. Ne putem aștepta ca aceste piețe ale muncii să dovedească o polarizare mai puternică, cu diferențe majore în ce privește nivelul de trai, între o masă considerabilă și nediferențiată de muncitori cu un statut ocupațional șubred [*precarious workers*], aflați lîngă colțul C, și cîțiva privilegiați, aflați în apropierea lui A sau B, respectiv o semnificativă plajă de variație între aceste două poziții.

Aceste două modele nu sînt, desigur, singurele posibile. Ne putem aștepta ca țările scandinave, cu sistemele lor solide de garanții sociale, legate mai degrabă de cetățenie decît de statutul ocupațional, respectiv cu angajamentul lor de partea educației și formării publice, să aibă populații muncitoare cu o înaltă calificare, situate asimetric în jumătatea superioară a diagramei, cu puține prezențe în C sau D. Spre deosebire de țările scandinave, e probabil ca multe țări în curs de dezvoltare să aibă un sector formal foarte redus, asta însemnînd că marea masă a populației se situează de partea stîngă a diagramei, în zonele A și C.

În pofida regulilor de echitate, în practică, ofertele de angajare nu sînt disponibile în mod egal pentru întreaga populație în niciunul dintre tipurile menționate ale piețelor de muncă. Bărbații (albi) care au trăit toată

viața în același loc domină de obicei pătrimea B a diagramei, pe cînd imigranții, oamenii de culoare și femeile se vor situa probabil jos, în pătrimea C. Această diagramă nu e utilă doar ca metodă de comparație a piețelor statice de muncă. Ea ne ajută să înțelegem și diversele moduri dinamice în care restructurarea organizațională îi afectează pe muncitori în varii contexte naționale. Se prea poate ca interesul angajatorilor de a reduce costul muncii să rămînă neschimbat, indiferent de locul unde își desfășoară activitatea, însă pe o piață „corporatistă” a muncii, în care angajații sînt protejați de acorduri sindicale puternice, granițele pieței interne a muncii sînt ferm definite: ești fie înăuntru, fie în afară. La fel cum cea mai comună cale de a ajunge înăuntru este prin proceduri oficiale de numire, ieșirea se face, la rîndul ei, printr-un proces oficial de concediere. Muncitorii de pe piața internă a muncii au mult de pierdut, întrucît cea mai mare parte din garanțiile lor sociale sînt legate de statutul lor pe piața muncii, astfel încît ei se vor opune cu îndrăjire expulzării lor [din cadrul pieței] și, cel mai adesea, vor fi gata să accepte mai curînd o restructurare radicală a [organizării] muncii decît să piardă cîrligul care îi ține înăuntru (de exemplu, prin acceptarea încălcării demarcațiilor dintre profesiunile tradiționale, proces cunoscut sub numele de „policalificare” [*„multiskilling”*]). Odată ajunși șomeri, le este greu să-și găsească o altă slujbă, pe de o parte fiindcă priceperile lor pot fi mult prea specifice unei anumite industrii sau unui anumit angajator, iar pe de alta din cauză că angajatorii se opun creării de noi slujbe pentru oameni față de care vor trebui să-și ia un angajament pe termen lung. Traseul muncii sigure și bine plătite este deci foarte probabil să urmeze direcția săgeții pe care am marcat-o pe diagramă cu cuvîntul „șomaj”.

Pe o piață de muncă mai puțin reglementată, cum e cazul în Statele Unite și în Marea Britanie, piețele interne de muncă sînt mult mai puțin protejate, iar beneficiile faptului de-a face parte din ele sînt, deseori, relativ mai puține. În cadrul unor asemenea piețe, e mult mai probabil ca reacția angajatorilor la circumstanțele schimbătoare să fie aceea de a recurge tot mai des la munca ocazională [*casualize employment*]. Tot mai mulți muncitori temporari sînt folosiți pentru a înlocui sau suplimenta munca angajaților cu normă întreagă; personalul calificat care nu e solicitat în mod regulat e încurajat să accepte o jumătate de normă sau să muncească pe cont propriu; de asemenea, este în creștere și recursul la externalizare [*outsourcing*]. Expulzarea din cadrul pieței interne de muncă este deci mai probabil să urmeze, în diagramă, direcția săgeții pe care am indicat-o prin sintagma „muncă ocazională” [*casualization*]. Cu toate că există încă șomaj și în aceste țări (la fel cum tendința de a recurge tot mai des la muncile ocazionale [*casualisation*] apare și în țări precum Franța, Germania, Austria și Belgia), e puțin probabil ca el să devină absolut sau să fie de lungă durată. Ceea ce se poate observa, în schimb, este o înrăutățire generală a condițiilor de lucru și creșterea insecurității, în timp ce o instabilitate progresivă se răspîndește pe întreg cuprinsul pieței muncii precum rugina, corodînd vechea mașinărie fordistă.

Contează aceste diferențe? Cititorii presei de afaceri se vor fi obișnuit, fără doar și poate, cu articole ce arată cu degetul, învinuind „sclerozatele” și „rigidele” strategii europene în privința piețelor de muncă pentru cele cinci milioane de șomeri din Germania, la fel cum cititorii gazetelor europene mai liberale sînt familiarizați cu poveștile despre muncitorii



supraîncărcați din țările „anglo-saxone”, care au renunțat la drepturile lor printr-un gest colectiv de autoexploatare. Astfel de reacții nu prea ajută la dezvoltarea unui sentiment al unității printre muncitori. Marxștii tradiționali ar putea susține însă că marea masă a șomerilor și marea masă a muncitorilor ocazionali joacă, cu toate astea, mai mult sau mai puțin același rol: ei sînt armata de rezervă a cărei existență frînează mișcările muncitorești pentru îmbunătățirea salariilor și a condițiilor în segmentele mai organizate ale pieței de muncă. Există o singură problemă cu această abordare. Economiiile moderne produc astăzi o abundență atît de copleșitoare de bunuri și servicii, care implică o gamă atît de largă de activități, în configurații atît de complexe, încît pentru multe sarcini (deși nu pentru toate) simpla forță musculară nu mai este suficientă. Cu alte cuvinte, diviziunea tehnică a muncii a evoluat pînă la punctul în care majoritatea slujbelor reclamă efectiv priceperi specifice, iar o armată de rezervă nu e de niciun folos dacă nu le posedă. Totuși, în majoritatea cazurilor nu e vorba de aceleași priceperi care au fost cerute cu o generație în urmă – priceperile în jurul cărora se dezvoltaseră identitățile profesionale în cea de-a doua jumătate a secolului al douăzecilea. Profesia strungarului, a linotipistului, a confecționarului de tipare de croitorie, a designerului grafician, a monteurului de film, a corectorului, a operatorului de mașină de perforat cartele, a dactilografului, a operatorului de la tabloul de comandă fie au luat calea țesătorului manual de covoare sau a scribului, fie s-au transformat pînă la a deveni de nerecunoscut. Un rol-cheie în această transformare l-a jucat tehnologia informației. Utilizarea computerelor nu a înlăturat numeroasele diferențe dintre diferitele procese de producție, industrii și companii, dar a introdus totuși o suită de procese standard de organizare și manipulare a informațiilor care țin de acestea. Procentul muncitorilor ce utilizează efectiv un computer pe durata zilei de muncă variază de la țară la țară, dar este ridicat și în curs de creștere. Angajatorii nu doresc să fie puși în situația de a negocia cu un grup mic de muncitori de elită care înțeleg cum funcționează aceste computere și sînt capabili să le utilizeze (așa cum au fost nevoiți să facă unii dintre ei în anii 1960, cînd programarea computerelor fusese exclusiv – și mistificat – apanajul cîtorva tehnicieni relativ privilegiați). Ei nu vor nici să investească masiv în formarea acestor muncitori. Angajatorii au nevoie de o rezervă generoasă de muncitori cunoscători într-ale computerelor, care să poată fi recrutați la nevoie și dați afară cînd devin inutili, fără teama de a rămîne în pană de specialiști cînd cererea revine. Cum s-ar putea ei asigura oare că o asemenea rezervă va exista? Avem aici o paralelă interesantă cu ceea ce s-a întîmplat în secolul al nouăsprezecelea, cînd organizarea industriei, respectiv a economiilor și imperiilor naționale a devenit suficient de complexă pentru a avea nevoie de o forță de muncă pentru care cititul, scrisul și socotitul nu constituiau o problemă. Nu doar că fusese nevoie de o armată de funcționari care să proceseze facturile și chitanțele tuturor tranzacțiilor implicate în comerțul internațional, ci existase și o nevoie în creștere pentru contabilizarea muncii ca atare, pentru consemnarea a cine și cît timp a muncit și cît trebuie să i se plătească. Pînă și lucrătorilor manuali le era de folos să știe să citească, să scrie și să socotească la un nivel elementar pentru a putea urma instrucțiuni, gestiona stocuri ș.a.m.d. Dacă numai cîtiva ar fi dispus de aceste priceperi, aceasta le-ar fi conferit o putere

de negociere care ar fi redus aria de manevră a angajatorilor. De asemenea, mai fusese, desigur, necesar să se asigure angajarea unor noi recruți în care s-au inculcat deja valorile punctualității, hâmiciei și respectului pentru bunul altora. Cititul, scrisul și socotitul le mai fuseseră de folos oamenilor și în calitatea lor de consumatori – pentru ca aceștia să-și poată gestiona veniturile și cheltuielile într-o economie care se baza în tot mai mare măsură pe bani, să poată citi simbolurile și să identifice bunurile pe care să le cumpere. Cum s-au obținut toate astea? Prin învățămîntul primar universal: predarea cititului, a scrisului și a socotitului într-o atmosferă în care autoritatea trebuia respectată, unde era încurajată o etică severă a muncii, iar absențele și lipsa de punctualitate erau aspru pedepsite. Odată ce aceste priceperi ajunseseră universale, nimeni nu mai putea exercita o presiune mai mare pe piață numai fiindcă le stăpînea. În zilele noastre, și retorica, și priceperile sînt puțin diferite. Angajatorii doresc oameni care „să știe cum se folosește un computer”, care să fie „automotivați”, care „să lucreze bine în echipă” și care să stăpînească „priceperi soft”, „angajabilitate” [*employability*] și „spirit întreprinzător” [*entrepreneurship*]. Ei mai au nevoie de oameni gata să continue deprinderea de noi priceperi, pe măsură ce tehnologia sau piața se modifică, proces descris uneori drept „disponibilitate de a învăța pe întreg parcursul vieții” [*lifelong learning*]. Și se mai caută oameni care să cunoască bine sau să fie în stare să folosească o serie de pachete de software specifice, precum și oameni care pot comunica cu clienți aflați la distanță pe o piață globală. Nu mai trebuie menționat că aceste „priceperi”, „competențe”, „aptitudini” și „know-how”, în orice combinație, nu se adaugă la identitățile profesionale stabile. De fapt, ele presupun o lume în care nu există limite, în sensul unui „asta fac și asta *nu* fac în cadrul slujbei mele”, o lume în care fiecare fișă a postului e infinit de elastică și nu există un punct în care muncitorul să se poată așeza comod în fotoliu, meditănd: „În sfîrșit, m-am format. Am o profesie recunoscută. Pot să mă liniștesc acum și să-mi văd de treabă”. Există însă dovezi convingătoare că am intrat într-o fază a capitalismului mondial în care, cum se întîmpla cu nevoia de instrucție universală în secolul al nouăsprezecelea, există o nevoie universală de noi atitudini și priceperi generice. Și, la fel ca în secolul al nouăsprezecelea, organizațiile de stat au sărit în ajutorul angajatorilor pentru a le furniza aceste priceperi. Doar că, de data asta, asta nu se mai întîmple în cadrul granițelor naționale sau ale imperiilor aflate în competiție, ci la scară globală. Nu e niciodată ușor să separi nevoia capitalismului de a se extinde pentru a găsi noi piețe de nevoia lui de a face rost de noi surse de muncă. De fapt, cele două sînt intim interconectate. În orice caz, e greu să negi faptul că politicile educaționale curente al structurilor supranaționale, cum ar fi Banca Mondială și Uniunea Europeană, precum și cele ale națiunilor individuale care beneficiază de ajutorul acestora produc, fără să-și propună asta ca scop explicit, efectul de a crea o armată de rezervă globală a „muncitorilor cognitivi” [*knowledge workers*]. În cadrul acestui proces, toate avantajele de piață ale celor care înainte avuseseră un acces mai mult sau mai puțin exclusiv la această cunoaștere sînt distruse. La nivel național, aceste încercări iau forme diferite în țări dezvoltate diferite. De pildă, în Austria, încercînd să țină pasul cu modelul corporatist, guvernul a pus bazele unor *Arbeitsstiftungen*, fundații pentru

muncă [*labor foundations*], care oferă formare pentru șomeri, în strînsă colaborare cu angajatori locali. Într-un studiu de Hans Georg Zilian, se menționează că în districtul Leoben s-a descoperit că 38% dintre angajați au scăpat de spectrul șomajului prin revenirea la foștii angajatori. Zilian conchide că fundațiile menționate funcționează, din punctul de vedere al angajatorilor, ca niște bazine de colectare unde muncitorii se pot specializa pe cheltuiala contribuabililor pînă cînd va fi iarăși nevoie de ei.⁸ Pe diagrama noastră, putem considera că o activitate de genul acesta se petrece în preajma colțului D, statul conspirînd cu angajatorii pentru a coregamenta accesul la ceea ce, deși grav erodată, mai poate fi privită drept o piață internă de muncă. În economiile mai puțin reglementate, e de presupus că formarea se desfășoară pe cheltuiala și la inițiativa individului; acest fenomen poate fi formalizat ca avînd loc în partea stîngă a diagramei, printre muncitorii ocazionali care constituie axa A–C. În unele cazuri, subvenția pe care statul o acordă angajatorului poate fi mai puțin directă decît suportarea propriu-zisă a cheltuielilor de formare. Indiferent de rolul precis al statului, în anunțurile cu locuri de muncă și în cadrul cursurilor de pregătire profesională se pune, în general, un accent tot mai mare pe nevoia de priceperi digitale [*e-skills*] și de cunoștințe de utilizare a calculatorului [*digital literacy*]. Pe teritoriul Uniunii Europene, Certificatul european de cunoștințe de utilizare a calculatorului [*European Computer Driving License* – ECDL] atestă că posesorul lui dispune de cunoștințe elementare în utilizarea calculatorului. La nivel internațional, ajutorul în domeniul educației oferit țărilor în curs de dezvoltare e tot mai explicit legat de dezvoltarea unei „economii bazate pe cunoaștere” [*knowledge-based economy*] globale. Banca Mondială, bunăoară, condiționează strict ajutorul pe care îl acordă prin ceea ce se numește „cunoaștere în vederea dezvoltării” [*knowledge for development* – K4D], în programe care coroborează reforma educațională cu extinderea rețelelor de telecomunicații, încurajînd spiritul de inițiativă și „un sistem eficient de inovare constînd în firme, centre de cercetare, universități (și) consultanți”.⁹ Programele de sprijin ale Uniunii Europene au obiective similare; de exemplu, declarația de strategie a UE din 2002, *Strengthening Cooperation with Third Countries* [Întărirea cooperării cu statele din Lumea a Treia]¹⁰, afirmă că scopul politicii sale educaționale este „de a îmbunătăți managementul resurselor umane și de a face din UE un actor important în educație, formare, cercetare și dezvoltare într-o economie globală competitivă”.¹¹ Asemenea programe reclamă adesea în chip explicit o demantelare a sistemelor naționale de calificare, crearea de legături cu cursuri și programe de învățămînt internaționale, inclusiv prin concesionarea de cursuri gestionate de universitățile și colegiile din țările donatoare, studiul obligatoriu al limbii engleze în ciclul primar și, uneori, o a doua limbă europeană în ciclul gimnazial, precum și accentul deja bine cunoscut pus pe „priceperi digitale”, „folosirea computerului”, „angajabilitate” și „spirit întreprinzător”. Companiile multinaționale mai sînt active și în stabilirea unor etaloane mondiale pentru anumite priceperi, bunăoară prin oferirea de cursuri de atestare pentru folosirea de aplicații software private, cum ar fi Microsoft sau SAP, ori prin donarea de echipamente informatice sau de telecomunicații școlilor și colegiilor pentru a-i familiariza pe elevi cu produsele lor. În Uniunea Europeană, în cadrul unei suite de „Planuri de acțiune pen-

tru o Europă digitalizată” [*eEurope Action Plans*], celor zece țări devenite recent membre ale UE, precum și celor care mai stau la coadă (România, Bulgaria, Turcia), li s-a cerut să satisfacă anumite condiții referitoare la achiziția unei culturi generale informatice și, de asemenea, la alți indicatori ai unei „societăți bazate pe cunoaștere” [*knowledge society*], cum ar fi nivelurile accesului la internet și utilizarea comerțului electronic. Noile state membre din Europa Centrală și de Est, printre care se numără Ungaria, Republica Cehă, Polonia, Slovenia, Slovacia, Lituania, Letonia și Estonia, au și preluat deja rolul unui departament informatic ieftin pentru restul UE.¹² „Țările terțe” la care se referă acest document strategic constituie un cerc ce înconjoară statele deja menționate: Albania, Bosnia și Herțegovina, Croația, Republica Federală Iugoslavia, Fosta Republică Iugoslavă a Macedoniei, Armenia, Azerbaidjan, Belarus, Georgia, Kazahstan, Kirghistan, Moldova, Federația Rusă, Tadjikistan, Turkmenistan, Ucraina, Uzbekistan, Mongolia, Algeria, Egipt, Israel, Iordania, Liban. Maroc, Siria, Tunisia și Palestina. Odată cu desfășurarea acestor programe, în cursa mondială a recrutării de muncitori cognitivi, populațiile țărilor menționate pot fi aliniate în tot mai mare măsură destinațiilor tradiționale de strămutare a producției [*off-shore*], precum India, Filipine sau Barbados, pentru lumea vorbitoare de engleză, Tunisia, Maroc sau Martinica, pentru vorbitorii de franceză, sau Republica Dominicană, Mexic sau Columbia, pentru vorbitorii de spaniolă. Cu o infrastructură de telecomunicații de mare capacitate, cu muncitori care vorbesc limbile globale și care pot folosi pachete globale de software tot mai standardizate, transferul de muncă de la muncitor la muncitor sau dintr-un loc în altul va fi posibil fără niciun efort, în cadrul unui proces tot mai cunoscut sub numele de „aprovizionare mondială” [*global sourcing*] – o complicată combinație și potrivire a sarcinilor între muncitori situați într-o suită de puncte geografice diferite, așa încît să se obțină configurații specifice adaptate nevoilor unui anumit client. Muncitorii din cadrul economiilor dezvoltate presupun adesea că scopul deplasării muncii spre destinații din străinătate este acela de a elimina slujbele de acasă. Asta e însă eronat. Scopul unei armate de rezervă nu este acela de a prelua întreaga muncă, ci de a acționa ca o forță disciplinară. Numărul concret de slujbe mutate peste hotare e nesemnificativ în comparație cu „agitația” normală de pe piețele locale de muncă. Angajatorii naționali au încă nevoie de muncitori calificați pe teritoriile lor, aproape de locul unde se află clienții lor, iar majoritatea se împotrivesc strămutării în străinătate a „nucleului” mai sensibil al muncii de cercetare și dezvoltare. Și, în orice caz, multe dintre sectoarele în care are loc strămutarea producției [*offshoring*], cum ar fi centrele de asistență, se află în plină dezvoltare. De asemenea, și companiile au nevoie de o piață locală pentru bunurile lor, ceva ce n-ar mai putea exista dacă s-ar instala un șomaj în masă. Piața din Statele Unite este încă mult mai vastă decît cea din China sau India, de pildă. Fără a nega nefericirea reală provocată de șomaj, care este o certitudine, nu mai puțin important e să ne aducem aminte că efectul cel mai puternic al procesului de strămutare a producției este nu eliminarea slujbelor pe teritoriul Statelor Unite sau al Marii Britanii, ci ieftinirea mîinii de lucru în aceste țări. Atunci cînd muncitorii știu că priceperile pe care le au mai sînt deținute de alte sute de mii de oameni din toată lumea,

le este foarte greu să se organizeze pe baza identităților lor profesionale unice. Iar dacă sînt conștienți de faptul că ar fi perfect fezabil, tehnologic vorbind, ca slujbele lor să fie mutate în străinătate, asta dă naștere unui solid mijloc de intimidare împotriva revendicărilor de măriri salariale și de îmbunătățire a condițiilor de muncă ori a refuzului de a accepta sarcini suplimentare. Pînă și posibilitatea că slujba *s-ar putea* muta e suficientă pentru a distruge siguranța și capacitatea lor de negociere. În timp ce angajatorii lor au încă nevoie de creativitate, de cunoaștere și, foarte des, de priceperi specializate, e tot mai puțin probabil ca aceștea să poată fi găsite în cadrul identităților profesionale fixe și stabile. Asistăm oare, sub forma distrugerii acestor identități, la decesul pactului postbelic „salarii mari, consum sport” și la extincția siguranței slujbelor? Sau trecem oare, pur și simplu, printr-o nouă cotitură în dezvoltarea capitalismului? Vom fi oare martorii degradării muncii organizate în protecționism și rasism ori ingeniozitatea și abilitatea muncitorilor de a se adapta și de a răspunde noilor provocări vor duce la dezvoltarea de noi forme de organizare care să depășească granițele naționale? În fine, în viitor, cînd oamenii ne vor întreba „cu ce vă ocupați?”, ce le vom răspunde?

Traducere de Alex Moldovan

Note:

- http://www.hindubooks.org/sudheer_birodkar/hindu_history/castejati-varna.html
- Gösta Esping-Anderson, *The Three Worlds of Welfare Capitalism* [Cele trei lumi ale capitalismului bunăstării], Cambridge, Polity Press, 1990.
- Îi sînt îndatorată lui Markus Promberger (corespondență electronică, 31 mai 2005) pentru relevarea importanței istorice a elitelor definite în funcție de profesie în cadrul mișcării sindicale germane.
- Pentru o explicație mai detaliată a procesului de înmărmfuire, vezi Ursula Huws, *The Making of the Cybertariat: Virtual Work in a Real World*, New York, Monthly Review Press, 2003.
- Jill Rubery & Frank Wilkinson, *Labour Market Structure, Industrial Organisation and Low Pay* [Structura piețelor de muncă, organizarea industrială și salarizarea redusă], Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- David Coates, *Models of Capitalism: Growth and Stagnation in the Modern Era* [Modele ale capitalismului: creștere și stagnare în epoca modernă], Cambridge, Polity Press, 2000.
- Adaptat după Rosemary Crompton și Kay Sanderson, *Gendered Jobs and Social Change* [Slujbe sexualizate și schimbare socială], London, Unwin Hyman, 1990.
- Hans Georg Zilian, „Welfare and Employment Flexibility within the New Labour Market” [Garantiile sociale și flexibilitatea angajării în cadrul noii piețe de muncă], lucrare prezentată la colocviul *Labour and Welfare in Europe in the Information Economy: Is there a danger of digital divide?* [Muncă și bunăstare în Europa în economia informației: există pericolul unei diviziuni digitale?], Proiectul LAW, Bruxelles, 1 martie 2005.
- http://info.worldbank.org/etools/kam2005/index.htm
- Îi sînt îndatorată lui Yigit Kargin pentru a-mi fi atras atenția asupra acestui fapt.
1. http://europa.eu.int/scadplus/leg/en/cha/c11053.htm
- Ursula Huws, Jörg Flecker și Simone Dahlmann, *Outsourcing of ICT and Related Services in the EU* [Externalizarea tehnologiilor informației și a serviciilor legate de acestea în UE], Centrul European de Monitorizare a Schimbării, Fundația Europeană pentru Îmbunătățirea Vieții și a Condițiilor de Muncă, Dublin, decembrie 2004.

Muncă salariată și capital

Karl Marx

Traducere de Alex Moldovan

Copyright © 2005

Copyright © 2005

ÎNi s-a imputat din diferite părți că n-am expus *relațiile* economice care formează baza materială a luptelor de clasă și a luptelor naționale de astăzi. În mod sistematic noi ne-am referit la aceste relații numai acolo unde ele ies direct la iveală în ciocnirile politice. În primul rînd era necesar să urmărim lupta de clasă în decursul istoriei curente și să dovedim în mod empiric, pe baza materialului istoric existent și a aceluia nou care se ivește zi de zi, că, odată cu înfrîngerea clasei muncitoare, care făcuse revoluția din februarie și din martie [1848], au fost învinși și adversarii ei — republicanii burghezi din Franța, clasa burgheziei și cea a țărănimii care pe întregul continent european combăteau absolutismul feudal; că victoria „republicii oneste” în Franța a însemnat totodată căderea națiunilor care au răspuns la revoluția din februarie cu eroice războaie de independentă; că, în sfîrșit, odată cu înfrîngerea muncitorilor revoluționari, Europa a recăzut în vechea ei robie dublă, în robia *anglo-rusă*. Luptele din iunie de la Paris, căderea Vienei, tragicomedia din noiembrie 1848 de la Berlin, eforturile disperate ale Poloniei, Italiei și Ungariei, înfometarea Irlandei — iată momentele principale care rezumă, în Europa, lupta de clasă dintre burghezie și clasa muncitoare și pe baza cărora am demonstrat că orice mișcare revoluționară, oricît de îndepărtat de lupta de clasă ar părea țelul ei, trebuie să dea greș atîta timp cît nu va învinge clasa muncitoare revoluționară, că orice reformă socială va rămîne o utopie atîta timp cît revoluția proletară și contrarevoluția feudală nu-și vor măsura forțele cu armele în mînă într-un *război mondial*. În expunerea noastră, ca și în realitate, *Belgia și Elveția* erau niște picturi de gen tragicomice și caricaturale în marea frescă istorică: una ca stat-model de monarhie burgheză, cealaltă

La baza lucrării „Muncă salariată și capital” stau conferințele ținute de Karl Marx în 1847 la Asociația Muncitorilor Germani din Bruxelles, iar textul a fost tipărit pentru prima dată în *Neue Rheinische Zeitung*, nr. 264–267 și 269, 1849, ulterior fiind publicat sub formă de broșură, cu o introducere de Friedrich Engels, în 1891, la Berlin. Pentru un spor de claritate, în momentul republicării din anul 1891, F. Engels a operat cîteva ușoare modificări ale textului inițial. Întrucît este o scriere de tinerete, încă ezitantă conceptual, a fost nevoie de o aducere la zi, conform dezvoltării ulterioare a teoriei lui K. Marx; pe scurt, este vorba de a diferenția între „muncă” și „forță de muncă”, o distincție de a cărei necesitate Marx își va da seama ceva mai tîrziu și, pe cale de consecință, o va și face, în special în primul volum din *Capitalul*. Pentru a nu confuziona cititorul, Engels a înlocuit peste tot termenul „muncă” cu sintagma „forță de muncă”. În afara acestei schimbări, pentru o mai adecvată înțelegere a textului, în cîteva locuri, cuvîntul „burghez” a fost înlocuit cu „capitalist”. În ceea ce privește ediția română, textul a fost tipărit în K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. 5, București, Editura Politică, 1959, pp. 441–472. Cu cîteva ușoare îndreptări, se retipărește aici, fără a mai relua și mulțimea de note care însoțește ediția în limba română și care se referă la ocurențele în care s-au inserat fie transformările terminologice amintite, fie alte îndreptări de mai mică importanță. (*N. red.*)

KARL MARX (1818–1883), filosof, economist și publicist german. Opere principale: *Ideologia germană* (împreună cu Friedrich Engels) (1845–1846), *Mizeria filosofiei* (1847), *Manifestul Partidului Comunist* (împreună cu Friedrich Engels) (1848), *Contribuții la critica economiei politice* (1859), *Capitalul* (vol. I, 1867; vol. II–III, editate postum de către Friedrich Engels).

ca stat-model de republică burgheză, amîndouă state care își închipuie că sînt la fel de independente atît de lupta de clasă, cît și de revoluția europeană.

Acum, după ce cititorii noștri au văzut lupta de clasă dezvoltîndu-se și luînd forme politice grandioase în 1848, a sosit timpul să ne ocupăm mai îndeaproape de relațiile economice propriu-zise, pe care se întemeiază atît existența burgheziei și dominației ei de clasă, cît și sclavia muncitorilor.

În trei mari capitole vom expune: 1) relația dintre *munca salariată și capital*, sclavia muncitorului, dominația capitalistului; 2) *pieirea inevitabilă a claselor burgheze mijlocii și a așa-numitei stări țărănești în sistemul actual*; 3) *înrobirea comercială și exploatarea claselor burgheze ale diferitelor națiuni europene* de către despotul pieței mondiale — *Anglia*.

Vom căuta să facem expunerea cît mai simplă și mai populară, pornind de la presupunerea că înseși noțiunile cele mai elementare de economie politică ar fi necunoscute. Vrem să fim pe înțelesul muncitorilor. De altminteri, în Germania, începînd cu apărătorii înversunați ai stărilor de lucruri existente și pînă la *șarlatanii socialiști* și la *geniile politice neînțelese*, care în fărîmițata Germanie sînt încă mai numeroși decît suveranii, domnește cea mai ciudată ignoranță și confuzie în ce privește relațiile economice cele mai simple.

Să trecem, așadar, la prima problemă: *Ce este salariul? Cum este el determinat?*

Dacă am întreba pe muncitori: „Ce salariu aveți?” — unul ar răspunde: „Eu primesc de la burghezul meu 1 franc pentru o zi de muncă”, altul: „Eu primesc 2 franci” etc. După diferite ramuri de muncă în care lucrează, ei ar indica sume de bani diferite pe care le primesc de la burghezii respectivi pentru executarea unei munci determinate, de pildă, pentru țesutul unui cot de pînză sau pentru culesul unei coli de tipar. Cu toată varietatea răspunsurilor lor, ei vor fi cu toții de acord asupra unui punct: salariul este suma de bani pe care capitalistul o plătește pentru un timp de muncă determinat sau pentru prestarea unei munci determinate. Așadar, pe cît se pare, capitalistul *cumpără* munca lor pe bani. Pe bani ei îi *vînd* munca lor. Aceasta însă numai în aparență. Ceea ce vînd muncitorii în realitate capitalistului în schimbul banilor este *forța* lor de muncă. Capitalistul cumpără această forță de muncă pentru o zi, o săptămîină, o lună etc. Și, după ce a cumpărat-o, el o consumă, punînd pe muncitori să lucreze timpul convenit. Cu aceeași sumă cu care capitalistul a cumpărat forța lor de muncă, de pildă cu 2 franci, el ar fi putut să cumpere 2 pfunzi de zahăr sau o cantitate determinată dintr-o altă marfă oarecare. Cei 2 franci cu care a cumpărat 2 pfunzi de zahăr reprezintă *prețul* acelor 2 pfunzi de zahăr. Cei 2 franci cu care a cumpărat folosința pe timp de douăsprezece ore a forței de muncă reprezintă prețul muncii de douăsprezece ore. Forța de muncă este deci o marfă, întocmai ca zahărul. Prima se măsoară cu ceasornicul, cealaltă cu cîntarul.

Marfa lor, forța de muncă, muncitorii o schimbă pe marfa capitalistului, pe bani; și anume acest schimb are loc într-un raport determinat. Atîția bani pentru atîta timp de folosință a forței de muncă. Pentru douăsprezece ore de țesut — 2 franci. Dar acești 2 franci nu reprezintă oare toate celelalte mărfuri pe care pot să le cumpăr cu 2 franci? În realitate muncitorul a schimbat, așadar, marfa sa, forța de muncă, pe mărfuri de tot felul, și anume într-un raport determinat. Dîndu-i 2 franci, capitalistul

i-a dat atîta carne, atîta îmbrăcăminte, atîtea lemne, lumină etc. în schimbul zilei sale de muncă. Cei 2 franci exprimă deci proporția în care forța de muncă este schimbată pe alte mărfuri, *valoarea de schimb* a forței sale de muncă. Valoarea de schimb a unei mărfi exprimată în *bani* este tocmai ceea ce numim *prețul* ei. Așadar, *salariul* nu este decît o denumire deosebită pentru prețul forței de muncă, numit de obicei prețul muncii, pentru prețul acestei mărfi specifice care nu poate fi conținută în altceva decît în carnea și în sîngele omenesc.

Să luăm un muncitor oarecare, de pildă un țesător. Capitalistul îi pune la dispoziție războiul de țesut și firele. Țesătorul începe să muncească și firele se transformă în pînză. Capitalistul își însușește pînză și o vinde, de pildă, cu 20 de franci. Reprezintă oare salariul țesătorului *o parte* din pînză, din cei 20 de franci, din produsul muncii sale? Nicidecum. Țesătorul și-a primit salariul cu mult înainte ca pînză să fi fost vîndută, ba poate chiar cu mult înainte de a se fi terminat țesutul ei. Prin urmare ,capitalistul nu plătește acest salariu cu banii pe care îi va obține în schimbul pînzei, ci cu banii pe care îi are dinainte disponibili. Mărfurile pe care țesătorul le primește în schimbul mărfii sale, în schimbul forței de muncă, sînt tot atît de puțin produse de el ca și războiul de țesut și firele pe care i le pune la dispoziție burghezul. Se poate întîmpla ca burghezul să nu găsească niciun cumpărător pentru pînză sa. Se poate întîmpla ca el să nu scoată din vînzarea ei nici măcar suma dată ca salariu. Este posibil ca el s-o vîndă foarte avantajos în raport cu salariul țesătorului. Toate acestea nu-l privesc deloc pe țesător. Capitalistul cumpără cu o parte din averea de care dispune, din capitalul său, forța de muncă a țesătorului, întocmai cum, cu o altă parte din averea sa, a cumpărat materia primă — firele — și unealta de muncă — războiul de țesut. După ce a făcut aceste cumpărături — printre care se numără și forța de muncă necesară pentru producerea pînzei —, el nu mai produce decît cu *materii prime și unelte de muncă care-i aparțin numai lui*. Printre acestea din urmă se numără acum, firește, și bunul nostru țesător, căruia îi revine din produs sau din prețul produsului tot atît de puțin ca și războiului de țesut.

Salariul nu este deci o parte care revine muncitorului din marfa produsă de el. Salariul este acea parte din mărfurile deja existente cu care capitalistul își cumpără o cantitate determinată de forță de muncă productivă.

Forța de muncă este, așadar, o marfă pe care posesorul ei, muncitorul salariat, o vinde capitalului. Pentru ce o vinde? Pentru a trăi. Funcționarea forței de muncă, munca, este însă propria activitate vitală a muncitorului, propria sa manifestare de viață. Și această *activitate vitală* el o vinde unui terț, pentru a-și asigura *mijloacele de subzistență* necesare. Activitatea sa vitală este, așadar, pentru el doar un *mijloc* care-i face posibilă existența. El muncește ca să trăiască. El nici nu consideră munca o parte din însăși viața sa; ea este, dimpotrivă, o sacrificare a vieții sale. Munca este o marfă pe care a vîndut-o unui terț. De aceea nici produsul activității sale nu este scopul activității sale. Ceea ce produce pentru sine însuși nu este mătasea pe care o țese, nici aurul pe care îl extrage din mină, nici palatul pe care îl clădește. Ceea ce produce pentru sine însuși este *salariul*, iar mătasea, aurul, palatul se reduc pentru el la o cantitate determinată de mijloace de subzistență, poate o haină de bumbac, monede de aramă și o locuință la subsol. Și muncitorul care timp de

verso: muncitor/salariat/proletar





douăsprezece ore țese, toarce, sfredelește, strunjește, zidește, sapă, sparge sau cară pietre etc. consideră oare aceste douăsprezece ore de țesut, de tors, de sfredelit, de strunjit, de zidit, de săpat, de spart pietre ca o manifestare a vieții sale, ca viață? Dimpotrivă. Viața începe pentru el abia atunci când această activitate încetează – la masă, la cârciumă, în pat. Iar cele douăsprezece ore de muncă nu au pentru dînsul sensul de țesut, tors, sfredelit etc., ci numai sensul de *cîștig*, care-i permite să mănînce, să se ducă la cârciumă, să doarmă. Dacă viermele de mătase ar toarce pentru a-și țîrî existența ca omidă, atunci el ar fi un adevărat muncitor salariat.

Forța de muncă n-a fost întotdeauna o *marfă*. Munca n-a fost întotdeauna muncă salariată, adică muncă *liberă*. *Sclavul* nu-și vindea forța de muncă stăpînului de sclavi, întocmai cum nici boul nu-și vinde țăranului serviciile. Sclavul, cu forța sa de muncă cu tot, este vîndut o dată pentru totdeauna stăpînului său. El este o marfă care poate trece din mîna unui proprietar în mîna altuia. El *însuși* este o marfă, dar forța de muncă nu este marfa sa. *lobagul* vinde numai o parte din forța sa de muncă. Nu el este acela care primește o plată de la proprietarul pămîntului, ci, dimpotrivă, proprietarul pămîntului primește un tribut de la el. *lobagul* aparține pămîntului și aduce roade stăpînului pămîntului. *Muncitorul liber* însă se vinde pe sine însuși, și anume bucată cu bucată. Zi de zi el vinde la mezat 8, 10, 12, 15 ore din viața sa aceluia care oferă mai mult, posesorului de materii prime, de unelte de muncă și de mijloace de subzistență, adică capitalistului. Muncitorul nu aparține nici vreunui proprietar și nici pămîntului, dar 8, 10, 12, 15 ore din viața sa zilnică aparțin aceluia care le cumpără. Muncitorul îl părăsește ori de cîte ori vrea pe capitalistul care l-a tocmnit, iar capitalistul îl concediază ori de cîte ori crede de cuviință, de îndată ce nu mai poate trage de pe urma lui niciun folos sau folosul scontat. Dar muncitorul, a cărui unică sursă de cîștig este vînzarea forței sale de muncă, nu poate părăsi *întreaga clasă a cumpărătorilor*, adică *clasa capitaliștilor*, fără să se condamne la moarte. *El nu aparține cutărui sau cutărui capitalist*, ci clasei capitaliștilor, și este treaba sa să se plaseze, adică să-și găsească un cumpărător în rîndurile acestei clase a capitaliștilor.

Înainte de a ne ocupa acum mai îndeaproape de relația dintre capital și munca salariată, vom expune pe scurt relațiile cele mai generale care joacă un rol în determinarea salariului.

Salariul este, după cum am văzut, *prețul* unei mărfi determinate, al forței de muncă. Salariul este, așadar, determinat de aceleași legi care determină prețul oricărei alte mărfi. Se pune deci întrebarea: *cum este determinat prețul unei mărfi?*

II
Prin ce este determinat *prețul* unei mărfi?
Prin concurența dintre cumpărători și vînzători, prin raportul dintre cerere și ofertă. Concurența prin care este determinat prețul unei mărfi are *trei aspecte*.

Aceeași marfă este oferită de diferiți vînzători. Acela care va vinde mărfuri la fel de bune cu prețul cel mai ieftin este sigur că îi va înlătura pe ceilalți vînzători și că-și va asigura desfacerea cea mai mare. Vînzătorii își dispută deci reciproc desfacerea, piața. Fiecare dintre ei vrea să

vîndă, să vîndă cît mai mult și, dacă e posibil, să vîndă numai el, excluzîndu-i pe ceilalți vînzători. De aceea unul vinde mai ieftin decît celălalt. Are loc, așadar, o *concurență între vînzători*, care face să scadă prețul mărfurilor oferite de ei.

Are însă loc o *concurență și între cumpărători*, care, la rîndul ei, *face să crească* prețul mărfurilor oferite.

În sfîrșit, are loc o *concurență între cumpărători și vînzători*. Primii vor să cumpere cît mai ieftin cu putință, ceilalți vor să vîndă cît mai scump cu putință. Rezultatul acestei concurențe dintre cumpărători și vînzători va depinde de raportul dintre cele două părți ale concurenței arătate mai sus, adică de faptul dacă este mai puternică concurența din armata cumpărătorilor sau concurența din armata vînzătorilor. Industria pune față în față pe cîmpul de luptă două armate, dintre care fiecare în parte duce o luptă și în propriile ei rînduri, în mijlocul propriilor ei trupe. Armata în sînul căreia are loc încăierarea cea mai mică o învinge pe cea adversă. Să presupunem că pe piață se află 100 de baloturi de bumbac și în același timp cumpărători pentru 1.000 de baloturi de bumbac. În acest caz, cererea este deci de zece ori mai mare decît oferta. Concurența dintre cumpărători va fi prin urmare foarte puternică, fiecare dintre ei voind să pună mîna pe un balot, ba, dacă se poate, pe toată suta de baloturi. Acest exemplu nu este o ipoteză arbitrară. În istoria comerțului am avut perioade de recolte proaste de bumbac, cînd cîțiva capitaliști asociați au căutat să acapareze nu o sută de baloturi, ci toată rezerva de bumbac a pămîntului. În exemplul dat de noi, fiecare cumpărător va căuta deci să-l scoată din luptă pe celălalt, oferind un preț relativ mai mare pentru balotul de bumbac. Văzînd trupele armatei dușmane angajate într-o luptă intestină înversunată și fiind absolut siguri de vînzarea tuturor celor 100 de baloturi de bumbac ale lor, vînzătorii de bumbac se vor feri să se încaiere între ei și să scadă prețul bumbacului într-un moment în care adversarii lor se întrec să-l ridice. Așadar, în armata vînzătorilor a coborît deodată pacea. Ei stau ca un *singur* om în fața cumpărătorilor, își încrucișează filosofic brațele și pretențiile lor n-ar mai cunoaște limite dacă ofertele, chiar și ale celor mai insistenți cumpărători, n-ar avea limitele lor foarte precise. Așadar, dacă oferta unei mărfi e mai mică decît cererea acestei mărfi, între vînzători are loc o concurență foarte slabă sau nu are loc nicio concurență. În aceeași proporție în care scade această concurență, crește concurența dintre cumpărători. Rezultatul: o creștere mai mult sau mai puțin însemnată a prețurilor mărfurilor.

După cum se știe, mai frecvent este cazul invers, avînd un rezultat invers. O precumpănire considerabilă a ofertei asupra cererii, concurență disperată între vînzători, lipsă de cumpărători, desfacerea mărfurilor la prețuri derizorii.

Dar ce înseamnă creșterea și scăderea prețurilor, ce înseamnă preț mare, preț mic? Un grăunte de nisip privit la microscop este mare, iar un turn este mic în comparație cu un munte. Și dacă prețul este determinat de raportul dintre cerere și ofertă, atunci prin ce este determinat raportul dintre cerere și ofertă?

Să ne adresăm primului capitalist întîlnit în cale. Fără să stea prea mult pe gînduri, întocmai ca un nou Alexandru Macedon, el va tăia acest nod metafizic cu ajutorul tablei înmulțirii. Dacă producerea mărfii pe care o vînd – ne va spune el – m-a costat 100 de franci și la vînzarea ei obțin – bineînțeles după un interval de un an – 110 franci, acesta este un pro-

fit modest, onest, decent. Dacă însă la vînzare obțin 120 sau 130 de franci, înseamnă că am realizat un profit mare; iar dacă aș obține 200 de franci, apoi acesta ar fi un profit extraordinar, enorm. Ce-i servește, așadar, capitalistului ca *măsură* a cîștigului? *Cheltuielile de producție* a mărfii sale. Dacă în schimbul acestei mărfi el primește o anumită cantitate de alte mărfuri a căror producție a costat mai puțin, atunci a pierdut. Dacă în schimbul mărfii sale primește o anumită cantitate de alte mărfuri, a căror producție a costat mai mult, atunci a cîștigat. Și capitalistul calculează scăderea sau creșterea cîștigului său după numărul de grade cu care valoarea de schimb a mărfii sale se găsește sub zero sau deasupra lui zero, adică sub *cheltuielile de producție* sau deasupra lor.

Am văzut deci că raportul variabil dintre cerere și ofertă provoacă cînd creșterea, cînd scăderea prețurilor, cînd prețuri mari, cînd prețuri mici. Dacă prețul unei mărfi urcă foarte mult din cauza ofertei slabe sau din cauza creșterii disproporționate a cererii, atunci prețul unei alte mărfi oarecare scade în mod necesar în aceeași proporție; căci prețul unei mărfi nu poate face decît să exprime în bani raportul în care terțe mărfuri sînt schimbate cu ea. Dacă, de pildă, prețul unui cot de țesătură de mătase se ridică de la 5 la 6 franci, atunci prețul argintului a scăzut în raport cu prețul mătăsii și la fel a scăzut, în raport cu prețul mătăsii, prețul tuturor celorlalte mărfuri care au rămas la vechile lor prețuri. Trebuie să se dea o cantitate mai mare din acestea în schimbul aceleiași cantități de mătase. Ce urmare va avea urcarea prețului unei mărfi? O mulțime de capitaluri se vor îndrepta spre ramura industrială prosperă și acest aflix de capitaluri în domeniul industriei favorizate va dura pînă cînd profitul în ramura respectivă va scădea pînă la nivelul obișnuit sau, mai bine zis, pînă cînd, din cauza supraproducției, prețul produselor ramurii respective va scădea sub cheltuielile de producție.

Invers, dacă prețul unei mărfi scade sub cheltuielile ei de producție, capitalurile se vor retrage din producția mărfii respective. Cu excepția cazului în care o ramură industrială nu mai corespunde cerințelor vremii și deci trebuie să dispară, producția mărfii respective, adică oferta ei, va scădea prin această fugă a capitalurilor pînă cînd ea va corespunde cererii, deci pînă cînd prețul ei se va ridica din nou la nivelul cheltuielilor ei de producție sau, mai bine zis, pînă cînd oferta va fi scăzut sub cerere, adică pînă cînd prețul ei se va urca iarăși peste cheltuielile ei de producție, căci *prețul curent al unei mărfi se află întotdeauna peste sau sub cheltuielile ei de producție*.

După cum vedem, capitalurile emigrează și imigrează în permanență din domeniul unei industrii în domeniul alteia. Prețul urcat provoacă o imigrare prea puternică, iar prețul scăzut o emigrare prea puternică. Dintr-un alt punct de vedere am putea arăta că nu numai oferta este determinată de cheltuielile de producție, ci și cererea. Dar aceasta ne-ar îndepărta prea mult de tema noastră.

Am văzut adineauri că oscilațiile ofertei și ale cererii fac ca prețul unei mărfi să revină mereu la nivelul cheltuielilor ei de producție. *E drept că adevăratul preț al unei mărfi se află întotdeauna peste sau sub cheltuielile de producție; dar creșterea și scăderea se completează reciproc*, așa încît, dacă totalizăm fluxul și refluxul industriei într-un anumit interval de timp, mărfurile sînt schimbate între ele corespunzător cheltuielilor lor de producție, prețul lor este deci determinat de cheltuielile lor de producție.

Această determinare a prețului prin cheltuielile de producție nu trebuie înțeleasă în sensul în care o înțeleg economiștii. Economiștii spun că *prețul mediu* al mărfurilor este egal cu cheltuielile de producție; aceasta ar fi *legea*. Mișcarea anarhică prin care urcarea este compensată de scădere, iar scăderea de urcare, ei o consideră drept întîmplare. Tot atît de justificat ar fi să se considere – și acesta a și fost cazul altor economiști – oscilațiile prețurilor drept lege și determinarea lor prin cheltuielile de producție drept întîmplare. Dar numai aceste oscilații care, examinate mai de aproape, aduc cu sine ravagiile cele mai grozave și, asemenea unor cutremure de pămînt, zdruncină din temelii societatea burgheză, numai aceste oscilații determină, în desfășurarea lor, prețul prin cheltuielile de producție. Mișcarea de ansamblu a acestei dezordini este ordinea ei. În desfășurarea acestei anarhii industriale, în această mișcare circulară, concurența compensează, ca să spunem așa, o extravagantă prin cealaltă.

Vedem, așadar, că prețul unei mărfi este determinat de cheltuielile ei de producție în așa fel, încît perioadele în care prețul acestei mărfi crește peste cheltuielile de producție sînt compensate de perioadele în care el scade sub cheltuielile de producție, și invers. Firește că acest lucru nu este valabil pentru un produs industrial izolat dat, ci numai pentru întreaga ramură industrială. Acest lucru nu este valabil deci nici pentru industriașul izolat, ci numai pentru întreaga clasă a industriașilor.

Determinarea prețului prin cheltuielile de producție este identică cu determinarea prețului prin timpul de muncă necesar pentru producerea unei mărfi, deoarece cheltuielile de producție se compun din: 1) materii prime și uzura uneltelor de muncă, adică din produse industriale a căror producere a costat un anumit număr de zile de muncă și care reprezintă deci o anumită cantitate de timp de muncă, și 2) din muncă nemijlocită, a cărei măsură este tocmai timpul.

Or, aceleași legi generale care reglează în genere prețul mărfurilor reglează, firește, și *salariul, prețul muncii*.

Salariul ba va crește, ba va scădea, în funcție de raportul dintre cerere și ofertă, în funcție de felul cum se va desfășura concurența dintre cumpărătorii forței de muncă, capitaliștii, și vînzătorii forței de muncă, muncitorii. Oscilațiile salariului corespund în general oscilațiilor prețurilor mărfurilor. *Dar în cadrul acestor oscilații prețul muncii va fi determinat de cheltuielile de producție, de timpul de muncă necesar pentru producerea acestei mărfi, forța de muncă.*

Care sînt deci cheltuielile de producție a forței de muncă? Sînt cheltuielile necesare pentru a-l menține pe muncitor ca muncitor și pentru a-l forma ca muncitor.

De aceea, cu cît o muncă cere un timp de calificare mai scurt, cu atît cheltuielile de producție a muncitorului sînt mai mici, cu atît prețul muncii sale, salariul său, este mai redus. În ramurile industriale care aproape nu necesită niciun timp de calificare, simpla existență fizică a muncitorului fiind suficientă, cheltuielile de producție necesare pentru a-l produce pe muncitor se mărginesc aproape numai la mărfurile necesare pentru a-l menține în viață și capabil de a munci. De aceea *prețul muncii sale* va fi determinat de *prețul mijloacelor de subzistență necesare*.

Aici intervine însă și un alt considerent.



Calculînd cheltuielile sale de producție și, pe baza lor, prețul produse-lor, fabricantul ține seama și de uzura uneltelor de muncă. Dacă, de pildă, o mașină îl costă 1.000 de franci și această mașină se uzează în zece ani, atunci el adaugă anual 100 de franci la prețul mărfurilor, pentru ca după zece ani să poată înlocui mașina uzată cu alta nouă. La fel trebuie incluse, în cheltuielile de producție a forței de muncă simple, cheltuielile de perpetuare, care dau clasei muncitoare posibilitatea să se înmulțească și să înlocuiască pe muncitorii uzați cu alții noi. Prin urmare, uzura muncitorului este pusă la socoteală la fel ca și uzura mașinii.

Așadar, cheltuielile de producție a forței de muncă simple se reduc la *cheltuielile de întreținere și de perpetuare a muncitorului*. Prețul acestor cheltuieli de întreținere și de perpetuare constituie salariul. Salariul astfel determinat se numește *salariu minim*. Acest salariu minim, ca de alt-fel în genere determinarea prețurilor mărfurilor prin cheltuielile lor de producție, nu se referă la *individul izolat*, ci la *specie*. Sînt muncitori, mili-oane de muncitori, care nu primesc destul ca să se poată întreține și perpetua; dar *salariul întregii clase muncitoare* se egalizează în cadrul oscilațiilor lui la nivelul acestui minimum.

Acum, după ce ne-am lămurit în ceea ce privește legile cele mai generale, care reglează atît salariul, cît și prețul oricărei alte mărfi, putem să trecem la o cercetare mai amănunțită a temei noastre.

III

Capitalul constă din materii prime, unelte de muncă și mijloace de subzistență de tot felul, care sînt întrebuințate pentru producerea de noi materii prime, de noi unelte de muncă și de noi mijloace de subzistență. Toate aceste părți componente ale capitalului sînt creații ale muncii, produse ale muncii, *muncă acumulată*. Munca acumulată care servește ca mijloc pentru o nouă producție este capital.

Așa spun economiștii.

Ce este un sclav negru? Un om de rasă neagră. Această explicație nu valorează mai mult decît cealaltă.

Un negru este un negru. Abia în condițiile unor anumite relații el devine *sclav*. O mașină de filat bumbac este o mașină pentru filatul bumbacului. Numai în condițiile unor anumite relații ea devine *capital*. Smulsă din aceste relații, ea nu este capital, așa cum *aurul* în sine nu este *bani* sau zahărul *preț* al zahărului.

În producție oamenii nu acționează numai asupra naturii, ci acționează și unii asupra altora. Ei nu produc decît cooperînd într-un fel anumit și făcînd între ei schimb de activități. Pentru a produce, ei intră în anumite legături și relații între ei, și numai în cadrul acestor legături și relații sociale are loc acțiunea lor asupra naturii, are loc producția.

În funcție de caracterul mijloacelor de producție, aceste relații sociale în care intră producătorii între ei, condițiile în care fac între ei schimb de activități și participă la ansamblul producției vor fi, firește, diferite. Odată cu inventarea unui nou instrument de război, a armei de foc, s-a modificat în mod necesar întreaga organizare internă a armatei, s-au schimbat condițiile în care indivizii pot să formeze o armată și să acționeze ca armată, s-a schimbat și raportul dintre diferitele armate.

Relațiile sociale în cadrul cărora produc indivizii, *relațiile sociale de producție*, se schimbă deci, se transformă odată cu schimbarea și dezvoltarea

mijloacelor materiale de producție, a forțelor de producție. Relațiile de producție formează în totalitatea lor ceea ce numim relațiile sociale, societatea, și anume o societate pe o anumită treaptă de dezvoltare istorică, o societate cu un caracter specific, distinctiv. Societatea antică, societatea feudală, societatea burgheză sînt astfel de ansambluri de relații de producție, fiecare dintre ele însemnînd totodată o treaptă deosebită de dezvoltare în istoria omenirii.

Capitalul este și el o relație socială de producție. El este *o relație de producție burgheză*, o relație de producție a societății burgheze. Mijloacele de subzistență, uneltele de muncă, materiile prime din care constă capitalul n-au fost oare produse și acumulate în condiții sociale date, în relații sociale determinate? Nu sînt ele oare întrebuințate în vederea unei noi producții în condiții sociale date, în relații sociale determinate? Și nu face, oare, tocmai acest caracter social determinat ca produsele care servesc pentru o nouă producție să fie *capital*?

Capitalul nu constă numai din mijloace de subzistență, unelte de muncă și materii prime, numai din produse materiale; el constă în aceeași măsură din *valori de schimb*. Toate produsele din care constă sînt *mărfuri*. Prin urmare, capitalul nu este numai o sumă de produse materiale, el este și o sumă de mărfuri, de valori de schimb, de *mărimi sociale*.

Capitalul rămîne același, fie că înlocuim lîna cu bumbac, cerealele cu orez, căile ferate cu vapoare, cu condiția numai ca bumbacul, orezul, vapoarele — corpul capitalului — să aibă aceeași valoare de schimb, același preț ca și lîna, cerealele, căile ferate în care el se întruchipa înainte. Corpul capitalului se poate transforma neîncetat, fără ca acest capital să sufere cea mai mică schimbare.

Dar, dacă orice capital este o sumă de mărfuri, adică de valori de schimb, aceasta nu înseamnă că orice sumă de mărfuri, de valori de schimb este capital.

Orice sumă de valori de schimb este o valoare de schimb, orice valoare de schimb în parte este o sumă de valori de schimb. De pildă, o casă care are o valoare de 1.000 de franci este o valoare de schimb de 1.000 de franci. O bucată de hîrtie în valoare de o centimă este o sumă de valori de schimb egală cu 100/100 centime. Produsele care pot fi schimbate pe alte produse sînt *mărfuri*. Proporția determinată în care ele pot fi schimbate constituie *valoarea lor de schimb* sau, exprimat în bani, *prețul* lor. Masa acestor produse nu poate schimba cu nimic destinația lor de a fi *mărfuri*, sau de a reprezenta o *valoare de schimb*, sau de a avea un *preț* determinat. Copacul, fie mare, fie mic, rămîne tot copac. Oare se schimbă caracterul de marfă, de valoare de schimb al fierului dacă îl schimbăm pe alte produse nu cu uncia, ci cu chintalul? În funcție de masa sa, el este o marfă de o valoare mai mare sau mai mică, cu un preț mai mare sau mai mic.

Cum devine însă capital o sumă de mărfuri, de valori de schimb?

Datorită faptului că în calitate de *forță* socială independentă, adică *forță a unei părți a societății*, ea se păstrează și sporește prin aceea că este *schimbată pe forța de muncă nemijlocită* vie. Existența unei clase care nu posedă nimic altceva decît capacitatea de muncă este o premisă necesară a capitalului.

Abia dominația muncii acumulate, trecute, materializate asupra muncii nemijlocite, vii transformă munca acumulată în capital.

Capitalul nu constă în aceea că munca acumulată servește muncii vii ca mijloc în vederea producției noi, ci că munca vie servește muncii acumulate ca mijloc de a-și păstra și spori valoarea de schimb.

Ce se petrece în schimbul dintre capitalist și muncitorul salariat?

Muncitorul primește în schimbul forței sale de muncă mijloace de subzistență, iar capitalistul primește, în schimbul mijloacelor sale de subzistență, muncă, activitatea productivă a muncitorului, puterea creatoare prin care muncitorul nu numai că înlocuiește ceea ce consumă, ci și dă muncii acumulate o valoare mai mare decît poseda ea înainte. Muncitorul primește de la capitalist o parte din mijloacele de subzistență existente. La ce-i servesc aceste mijloace de subzistență? La consumația nemijlocită. Dar îndată ce eu consum mijloacele de subzistență, ele sînt iremediabil pierdute pentru mine, afară doar dacă întrebuițez timpul în care aceste mijloace mă țin în viață pentru a produce noi mijloace de subzistență, pentru a crea în timpul consumației, prin munca mea, noi valori în locul valorilor absorbite prin consumație. Dar tocmai această nobilă forță reproductivă muncitorul o cedează capitalului în schimbul mijloacelor de subzistență primite. El a pierdut-o deci pentru sine însuși.

Să luăm un exemplu: Un arendaș plătește zilierului său 5 groși de argint pe zi. Acesta lucrează în schimbul celor 5 groși o zi întreagă pe cîmpul arendașului și-i asigură astfel un venit de 10 groși. Arendașul nu numai că primește înapoi valorile pe care trebuie să le cedeze zilierului, ci le și dublează. Prin urmare, el a întrebuințat, a consumat într-un chip rodnic, productiv cei 5 groși pe care i-a dat zilierului. Cu cei 5 groși el a cumpărat tocmai munca și forța zilierului, care creează produse agricole de o valoare îndoită, făcînd din 5 groși 10 groși. În schimb, zilierul primește, în locul forței sale productive, ale cărei efecte le-a cedat tocmai arendașului, 5 groși, pe care îi schimbă pe mijloace de subzistență, consumate de el mai repede sau mai încet. Cei 5 groși au fost consumați, așadar, în două feluri: *în mod productiv* pentru capital, deoarece au fost schimbați pe o forță de muncă ce a produs 10 groși, și *în mod neproductiv* pentru muncitor, deoarece au fost schimbați pe mijloace de subzistență care au dispărut pentru totdeauna și a căror valoare el poate s-o dobîndească din nou numai repetînd același schimb cu arendașul. *Capitalul presupune, așadar, munca salariată, munca salariată presupune capitalul. Ele se condiționează reciproc, se creează reciproc.*

Un muncitor dintr-o fabrică de bumbac produce oare numai stofe de bumbac? Nu, el produce capital. El produce valori care servesc din nou ca să se comande muncii lui și, prin intermediul ei, să se creeze valori noi.

Capitalul poate spori numai schimbîndu-se pe forță de muncă, numai dînd naștere muncii salariate. Forța de muncă a muncitorului salariat nu poate să se schimbe decît pe capital, înmulțind capitalul, întărind puterea a cărei sclavă este. *De aceea înmulțirea capitalului înseamnă înmulțirea proletariatului, adică a clasei muncitoare.*

Interesul capitalistului și al muncitorului este, așadar, *același*, susțin burgheziei și economiștii lor. Și într-adevăr! Dacă nu-i dă de lucru capitalul, muncitorul piere. Capitalul piere dacă nu exploatează forța de muncă, și pentru a o exploata trebuie s-o cumpere. Cu cît capitalul destinat producției, capitalul productiv, crește mai repede, deci cu cît industria este mai înfloritoare, cu cît burghezia se îmbogățește mai mult, cu cît afacerile merg mai bine, cu atît capitalistul are nevoie de mai mulți

muncitori, cu atît muncitorul se vinde mai scump.

Condiția indispensabilă pentru ca muncitorul

să aibă o situație acceptabilă este deci *creșterea cît se poate mai rapidă a capitalului productiv*.

Dar ce înseamnă creșterea capitalului productiv? Înseamnă creșterea puterii muncii acumulate asupra muncii vii, creșterea dominației burgheziei asupra clasei muncitoare. Cînd munca salariată produce avuția străină care o domină, puterea vrăjmașă ei, capitalul, ea capătă în schimb de la aceasta mijloace pentru a putea munci, adică mijloace de subzistență, cu condiția să devină din nou o parte a capitalului, pîrghia care zvîrle din nou capitalul într-o mișcare accelerată de creștere.

Afirmația că interesele capitalului și interesele muncitorilor sînt identice înseamnă doar atît: capitalul și munca salariată sînt două laturi ale uneia și aceleași relații. Una o condiționează pe cealaltă, întocmai cum se condiționează reciproc cămătarul și risipitorul.

Atîta timp cît muncitorul salariat este muncitor salariat, soarta lui depinde de capital. Iată care este faimoasa comunitate de interese dintre muncitor și capitalist.

IV

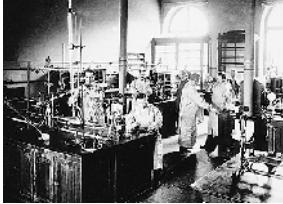
Dacă crește capitalul, crește și masa muncii salariate, crește și numărul muncitorilor salariați, într-un cuvînt: dominația capitalului se extinde asupra unei mase mai mari de indivizi. Și să presupunem cazul cel mai favorabil: odată cu creșterea capitalului productiv crește cererea de muncă. Urcă deci prețul muncii, salariul.

O casă, fie mare sau mică, atîta timp cît casele din jur sînt și ele mici satisface toate pretențiile sociale legate de o locuință. Cînd însă alături de casa cea mică se ridică un palat, ea arată ca o cocioabă. Casa cea mică dovedește acum că proprietarul ei nu este deloc pretențios sau că are pretenții foarte modeste; și oricît s-ar înălța căsuța în decursul civilizației, dacă palatul vecin se va înălța în aceeași măsură sau într-o măsură și mai mare încă, locatarul casei relativ mici se va simți tot mai prost, mai nemulțumit și mai apăsător între cei patru pereți ai ei.

O sporire simțitoare a salariului presupune o creștere rapidă a capitalului productiv. Creșterea rapidă a capitalului productiv aduce după sine o creștere la fel de rapidă a bogăției, a luxului, a necesităților și a plăcerilor sociale. De aceea, cu toate că plăcerile accesibile muncitorului au devenit mai numeroase, satisfacția socială pe care acestea i-o procură au scăzut în comparație atît cu plăcerile sporite ale capitalistului, care sînt inaccesibile muncitorului, cît și în comparație cu gradul de dezvoltare a societății în general. Necesitățile și plăcerile noastre sînt generate de societate; de aceea le măsurăm în raport cu societatea, și nu după obiectele care servesc la satisfacerea lor. Întrucît necesitățile și plăcerile noastre au un caracter social, ele sînt relative.

În general, salariul nu este determinat numai de masa de mărfuri pe care o pot obține în schimbul lui. El cuprinde diferite raporturi.

Ceea ce muncitorii primesc în schimbul forței lor de muncă este înainte de toate o sumă de bani determinată. Este oare salariul determinat numai de acest preț în bani?



În secolul al XVI-lea, cantitatea de aur și de argint care circula în Europa a sporit în urma descoperirii unor mine mai bogate și mai ușor de exploatat, în America [de Sud]. Valoarea aurului și argintului a scăzut deci în raport cu celelalte mărfuri. Muncitorii primeau în schimbul forței lor de muncă aceeași cantitate de argint în monede ca și mai înainte. Prețul în bani al muncii lor rămăsese același, și totuși salariul lor scăzuse, fiindcă în schimbul aceleiași cantități de argint ei primeau o cantitate mai mică de alte mărfuri. Aceasta a fost una dintre împrejurările care au favorizat creșterea capitalului, ridicarea burgheziei în secolul al XVI-lea.

Să luăm un alt caz. În iarna anului 1847, în urma unei recolte proaste, prețurile alimentelor strict necesare, precum cerealele, carnea, untul, brânza etc., au crescut considerabil. Să presupunem că muncitorii ar fi primit în schimbul forței lor de muncă aceeași sumă de bani ca și înainte. Nu scăzuse, oare, salariul lor? Firește că scăzuse. În schimbul aceleiași sume de bani ei primeau mai puțină pâine, carne etc. Salariul lor scăzuse nu pentru că scăzuse valoarea argintului, ci pentru că crescuse valoarea mijloacelor de subzistență.

Să presupunem, în sfârșit, că prețul în bani al muncii ar rămîne același, în timp ce prețul tuturor produselor agricole și de manufactură ar fi scăzut datorită folosirii unor mașini noi, datorită unui anotimp favorabil etc. Cu aceeași sumă de bani muncitorii pot cumpăra acum mai multe mărfuri de toate felurile. Salariul lor a crescut, așadar, tocmai pentru că valoarea lui bănească nu s-a schimbat.

Prețul în bani al muncii, salariul nominal, nu coincide, prin urmare, cu salariul real, adică cu cantitatea de mărfuri care se obține realmente în schimbul salariului. Vorbind deci de creșterea sau de scăderea salariului, nu trebuie să avem în vedere numai prețul în bani al muncii, salariul nominal.

Dar nici salariul nominal, adică suma de bani pentru care muncitorul se vinde capitalistului, nici salariul real, adică cantitatea de mărfuri pe care poate s-o cumpere cu acești bani, nu epuizează raporturile cuprinse în salariu. În afară de aceasta, salariul este determinat, în primul rînd, de raportul în care se găsește față de câștig, față de profitul capitalistului; acesta este salariul comparativ, salariul relativ.

Salariul real exprimă prețul muncii în raport cu prețul celorlalte mărfuri; în schimb, salariul relativ exprimă partea care revine muncii nemijlocite din valoarea nou-produsă de ea, în raport cu partea care revine muncii acumulate, capitalului.

Am spus mai sus: „Salariul nu este deci o parte care revine muncitorului din marfa produsă de el. Salariul este acea parte din mărfurile deja existente cu care capitalistul își cumpără o cantitate determinată de forță de muncă productivă“. Dar capitalistul trebuie să înlocuiască din nou acest salariu din prețul cu care vinde produsul creat de muncitor; el trebuie să-l înlocuiască în așa fel, încît, de regulă, să-i mai rămînă un excedent peste cheltuielile de producție făcute, un profit. Prețul de vînzare al mărfii produse de muncitor se împarte pentru capitalist în trei părți: *în primul rînd*, partea care înlocuiește prețul materiilor prime avansate de el și uzura uneltelor, a mașinilor și a altor mijloace de muncă, de asemenea avansate de el, *în al doilea rînd*, partea care înlocuiește salariul avansat de el și, *în al treilea rînd*, excedentul care rămîne, adică profitul capitalistului. În timp ce prima parte înlocuiește numai valori care au existat mai înainte, este limpede că atît partea care înlocuiește salariul, cît

și excedentul, care reprezintă profitul capitalistului, sînt luate pe de-a ntregul din *valoarea nouă creată prin munca muncitorului* și adăugată materiilor prime. *Și în acest sens* putem considera atît salariul, cît și profitul, spre a le compara între ele, ca părți din produsul muncitorului. Salariul real poate rămîne același, ba chiar să crească, și salariul relativ poate totuși să scadă. Să presupunem, de pildă, că prețurile tuturor mijloacelor de subzistență ar fi scăzut cu 2/3, în timp ce salariul cu ziua ar fi scăzut numai cu 1/3, adică, de pildă, de la 3 franci la 2 franci. Deși, avînd acești doi franci, muncitorul dispune de o sumă mai mare de mărfuri decît dispunea înainte cînd avea 3 franci, salariul său a scăzut totuși în raport cu câștigul capitalistului. Profitul capitalistului (de pildă, al fabricantului) s-a mărit cu un franc; aceasta înseamnă că, pentru o sumă mai mică de valori de schimb pe care capitalistul o plătește muncitorului, muncitorul trebuie să producă o sumă de valori de schimb mai mare ca înainte. Partea capitalului a crescut în raport cu partea muncii. Repartiția avutiei sociale între capital și muncă a devenit și mai inegală. Capitalistul comandă cu același capital unei cantități mai mari de muncă. Puterea clasei capitaliștilor asupra clasei muncitoare a crescut, poziția socială a muncitorului s-a înrăutățit; ea a căzut cu încă o treaptă mai jos față de aceea a capitalistului.

Care este deci legea generală care determină scăderea și creșterea salariului și a profitului în corelația lor?

Salariul și profitul se află într-un raport invers. Partea capitalului, profitul, crește în aceeași proporție în care scade partea muncii, salariul, și invers. Profitul crește în măsura în care salariul scade, și scade în măsura în care salariul crește.

Se va obiecta, poate, că un capitalist poate câștiga prin schimbul avantajos al produselor sale cu alți capitaliști, prin creșterea cererii pentru marfa sa, fie în urma deschiderii de piețe noi, fie în urma creșterii momentane a necesităților pe piețele vechi etc.; că profitul unui capitalist se poate, așadar, mări prin înșelarea altor capitaliști, independent de creșterea și de scăderea salariului, adică a valorii de schimb a forței de muncă; sau că profitul capitalistului ar putea de asemenea crește prin perfecționarea uneltelor de muncă, printr-o nouă metodă de folosire a forțelor naturii etc.

În primul rînd, va trebui să se admită că rezultatul rămîne același, deși se obține pe o cale inversă. E drept că profitul s-a mărit nu pentru că a scăzut salariul, ci salariul a scăzut pentru că s-a mărit profitul. Cu aceeași cantitate de muncă străină capitalistul a cumpărat o cantitate mai mare de valori de schimb, fără să fi plătit din această cauză munca mai scump; adică, în raport cu venitul net pe care munca îl aduce capitalistului, ea este plătită mai ieftin.

Pe lîngă aceasta amintim că, în ciuda oscilațiilor prețurilor mărfurilor, prețul mediu al fiecărei mărfi, proporția în care este schimbată pe alte mărfuri, este determinat de *cheltuielile ei de producție*. De aceea înșelăciunile reciproce dinăuntrul clasei capitaliștilor se compensează în mod necesar. Perfecționarea mașinilor, noile metode de folosire a forțelor naturii în slujba producției dau posibilitatea să se creeze într-un timp de muncă dat, cu aceeași cantitate de muncă și de capital, o masă mai mare de produse, dar în niciun caz o masă mai mare de valori de schimb. Dacă prin folosirea mașinii de filat pot să produc într-o oră de două ori mai multe fire ca înainte de a fi fost ea inventată, de pildă 100 de pfunzi în loc de 50, eu nu capăt pînă la urmă în schimbul acestor 100 de pfunzi mai multe măr-

furi decît primeam înainte pentru 50, pentru că cheltuielile de producție au scăzut la jumătate sau pentru că pot să furnizez cu aceleași cheltuieli o cantitate dublă de produse.

În sfârșit, oricare ar fi proporția în care clasa capitalistă, burghezia, fie dintr-o singură țară, fie de pe întreaga piață mondială, ar repartiza în sînul ei venitul net de pe urma producției, suma totală a acestui venit net nu este, de fiecare dată, altceva decît suma cu care munca acumulată a crescut în total datorită muncii nemijlocite. Această sumă totală crește deci în proporția în care munca mărește capitalul, adică în proporția în care profitul crește față de salariu.

Vedem, așadar, că, chiar dacă rămînem în limitele relației dintre capital și munca salariată, interesele capitalului și interesele muncii salariate sînt diametral opuse.

O creștere rapidă a capitalului este egală cu o creștere rapidă a profitului. Profitul poate să crească repede numai atunci cînd prețul muncii, cînd salariul relativ scade tot așa de repede. Salariul relativ poate să scadă, deși salariul real crește odată cu salariul nominal, cu valoarea bănească a muncii, însă nu în aceeași proporție ca profitul. Dacă, de pildă, în perioadele cînd afacerile merg bine salariul crește cu 5%, în timp ce profitul crește cu 30%, atunci salariul comparativ, salariul relativ, *nu a crescut, ci a scăzut*.

Așadar, chiar dacă venitul muncitorului se mărește odată cu creșterea rapidă a capitalului, se mărește în același timp și prăpastia socială care îl desparte pe muncitor de capitalist, se mărește în același timp și puterea capitalului asupra muncii, dependența muncii față de capital.

Afirmația că muncitorul este interesat în creșterea rapidă a capitalului înseamnă doar atît: cu cît muncitorul mărește mai repede avuția străină, cu atît mai grasă va fi bucățița care îi va pica lui, cu atît mai mulți muncitori pot avea de lucru și pot fi chemați la viață, cu atît mai mult poate spori munca sclavilor care depind de capital.

Am văzut așadar:

Chiar *situația cea mai favorabilă* pentru clasa muncitoare, *creșterea cît se poate de rapidă a capitalului*, oricît ar îmbunătăți viața materială a muncitorului, nu desființează antagonismul dintre interesele sale și interesele burghezului, interesele capitalistului. *Profitul și salariul* se află în permanență *într-un raport invers*.

În cazul în care capitalul crește repede, salariul poate să crească și el, dar profitul capitalistului crește incomparabil mai repede. Starea materială a muncitorului s-a îmbunătățit, dar s-a îmbunătățit în dauna situației sale sociale. Prăpastia socială care-l desparte de capitalist s-a lărgit.

În sfârșit:

Afirmația că pentru munca salariată condiția cea mai favorabilă este creșterea cît mai rapidă a capitalului productiv înseamnă de fapt doar atît: cu cît clasa muncitoare mărește și sporește mai repede puterea vrăjmașă ei, avuția străină care o domină, cu atît mai favorabile sînt condițiile în care i se permite să muncească mai departe pentru a spori avuția burgheză, pentru a mări puterea capitalului, mulțumită că-și făurește singură lanțurile de aur cu care burghezia o țîrăște după sine.

V *Creșterea capitalului productiv și creșterea salariului* să fie ele oare într-adevăr atît de indisolubil legate, cum pretind economiștii burghezi? Nu trebuie să-i credem pe cuvînt. Nu trebuie să-i credem nici măcar atunci cînd afirmă că cu cît capitalul este mai gras, cu atît sclavul lui este mai bine îndopat. Burghezia este prea luminată, ea calculează prea bine pentru a împărtăși prejudecățile feudalului, care se fălește cu strălucirea slugilor sale. Condițiile de existență ale burgheziei o constrîng să calculeze. Va trebui de aceea să cercetăm lucrurile mai îndeaproape.

Cum acționează creșterea capitalului productiv asupra salariului?

Cînd capitalul productiv al societății burgheze crește în general și în întregime, are loc o acumulare *mai multilaterală* de muncă. Crește numărul capitaliștilor și volumul capitalurilor lor. Înmulțirea capitalurilor mărește *concurența dintre capitaliști*. *Volumul tot mai mare* al capitalurilor oferă mijloace *de a aduce pe cîmpul de luptă industrial armate de muncitori mai puternice și înarmate cu unelte de luptă mai uriașe*.

Un capitalist poate să-l înlătore pe celălalt de pe cîmpul de luptă și să pună stăpînire pe capitalul lui numai vînzînd mai ieftin. Pentru a putea vinde mai ieftin fără să se ruineze, el trebuie să producă mai ieftin, adică trebuie să dezvolte cît mai mult cu puțință forța productivă a muncii. Dar forța productivă a muncii se intensifică, în primul rînd, printr-o *mai mare diviziune a muncii*, prin introducerea tot mai generalizată și perfecționarea continuă a *mașinilor*. Cu cît este mai mare armata de muncitori între care este divizată munca, cu cît mașinile se introduc pe scară mai uriașă, cu atît scad, proporțional, cheltuielile de producție, cu atît mai productivă devine munca. De aceea între capitaliști ia naștere o întrecere generală pentru a mări diviziunea muncii și numărul mașinilor și a le exploata cît mai intens.

Cum va proceda un capitalist dacă, printr-o diviziune mai mare a muncii, prin folosirea și perfecționarea unor mașini noi, prin exploatarea mai avantajoasă și mai masivă a forțelor naturii, a găsit mijlocul de a produce cu aceeași cantitate de muncă sau de muncă acumulată o cantitate mai mare de produse, de mărfuri decît concurenții săi, de pildă dacă în timpul de muncă în care concurenții săi țes o jumătate de cot de pînză el poate produce un cot întreg de pînză?

El ar putea să vîndă în continuare o jumătate de cot de pînză la prețul de piață de pînă atunci, dar acesta n-ar fi un mijloc de a-i înlătura de pe piață pe concurenții săi și de a-și mări propria sa desfacere. Pe măsură însă ce producția sa a crescut, a crescut pentru el și nevoia desfacerii. Mijloacele de producție mai puternice și mai costisitoare de care dispune îi *permit*, ce-i drept, să-și vîndă marfa mai ieftin, dar ele îl *constrîng* totodată să vîndă mai multe mărfuri, să cucerească o piață incomparabil *mai mare* pentru mărfurile sale; de aceea capitalistul nostru va vinde jumătatea de cot de pînză mai ieftin decît concurenții săi.

Capitalistul nu va vinde însă un cot întreg la același preț la care vînd concurenții săi jumătatea de cot, deși producerea întregului cot nu-l costă mai mult decît îi costă pe ceilalți o jumătate de cot. Căci în acest caz el n-ar câștiga nimic în plus, ci și-ar scoate prin schimb numai cheltuielile de producție. O eventuală mărire a încasărilor sale s-ar datora faptului că a pus în mișcare un capital mai mare, și nu faptului că și-ar fi valorificat capitalul într-o măsură mai mare decît ceilalți. De altfel, el atinge scopul



urmărit fixînd preţul mărfii sale numai cu cîteva procente mai jos decît concurenţii săi. El îi înlătură de pe piaţă sau, cel puţin, le răpeşte o parte din desfacere, *vînzînd sub preţul lor de vînzare*. În sfîrşit, să ne amintim că preţul curent este întotdeauna peste sau *sub cheltuielile de producţie*, după cum vînzarea unei mărfi are loc într-un sezon favorabil sau nefavorabil industriei. După cum preţul de piaţă al cotului de pînză este peste sau sub cheltuielile lui de producţie obişnuite pînă atunci, va varia şi procentul cu care capitalistul care a folosit noi mijloace de producţie mai productive va vinde peste cheltuielile sale reale de producţie.

Privilegiul capitalistului nostru nu este însă de lungă durată; alţi capitalişti concurenţi introduc aceleaşi maşini, aceeaşi diviziune a muncii, le introduc pe aceeaşi scară sau pe o scară mai largă, şi acest proces se va generaliza în asemenea măsură, încît preţul pînzei va scădea nu numai *sub vechile ei cheltuieli de producţie*, dar şi *sub noile ei cheltuieli de producţie*. Aşadar, capitalişti se găsesc acum unii faţă de alţii în aceeaşi situaţie în care se aflau *înainte* de introducerea noilor mijloace de producţie; şi dacă cu aceste mijloace pot furniza la acelaşi preţ o cantitate dublă de produse, ei sînt *acum* siliţi să furnizeze această cantitate dublă *sub* preţul vechi. Pe baza acestor noi cheltuieli de producţie reîncepe acelaşi joc. O mai mare diviziune a muncii, mai multe maşini, exploatarea diviziunii muncii şi a maşinilor pe o scară şi mai largă. Iar concurenţa reacţionează la fel faţă de acest rezultat.

Vedem deci cum modul de a produce, mijloacele de producţie sînt astfel permanent transformate, revoluţionate, cum *diviziunea muncii aduce cu sine în mod necesar o şi mai mare diviziune a muncii, folosirea maşinilor o şi mai largă folosire a maşinilor, producţia pe scară întinsă o producţie pe scară şi mai întinsă*.

Aceasta este legea care scoate mereu producţia burgheză din vechiul ei fîgaş şi sileşte capitalul să încordeze forţele productive ale muncii, *pentru că le-a încordat mai înainte*, legea care nu-i dă răgaz şi care-i şopteşte fără încetare: Înainte! Înainte!

Legea aceasta nu e alta decît legea în virtutea căreia preţul unei mărfi se egalizează în mod necesar, în cadrul oscilaţiilor periodice ale comerţului, cu *cheltuielile ei de producţie*.

Oricît de uriaşe ar fi mijloacele de producţie puse în mişcare de un capitalist, concurenţa va generaliza aceste mijloace de producţie şi, din momentul în care le-a generalizat, singurul rezultat al productivităţii mai mari a capitalului său este că acum trebuie să furnizeze, *la acelaşi preţ*, de 10, de 20, de 100 de ori mai mult decît înainte. Dar deoarece el trebuie să desfacă, poate, de o mie de ori mai mult pentru a compensa printr-o cantitate mai mare de produse desfăcute preţul de vînzare mai mic, întrucît acum este necesară o vînzare mai masivă nu numai pentru a cîştiga mai mult, ci şi pentru a înlocui cheltuielile de producţie – după cum am văzut, înseşi uneltele de producţie devin tot mai scumpe –, şi întrucît această vînzare masivă a devenit o chestiune vitală nu numai pentru el, ci şi pentru rivalii lui, vechea luptă reîncepe *cu atît mai violent cu cît mijloacele de producţie deja inventate sînt mai productive. Diviziunea muncii şi folosirea maşinilor vor continua prin urmare pe o scară incomparabil mai largă*.

Oricare ar fi puterea mijloacelor de producţie folosite, concurenţa caută să răpească capitalului roadele de aur ale acestei puteri, reducînd preţul mărfii la nivelul cheltuielilor de producţie, ridicînd deci, pe măsură ce se produce mai ieftin, adică pe măsură ce se produce mai mult cu aceeaşi

cantitate de muncă, la rangul unei legi imperioase producţia mai ieftină, furnizarea unei cantităţi tot mai mari de produse pentru aceeaşi sumă. Astfel, prin eforturile sale, capitalistul n-a cîştigat nimic altceva decît obligaţia de a furniza mai mult în acelaşi timp de muncă, într-un *cuvînt condiţii mai grele pentru valorificarea capitalului său*. Deci, în timp ce concurenţa îl urmăreşte mereu cu a ei lege a cheltuielilor de producţie şi fiecare armă pe care o făureşte împotriva rivalilor săi se transformă într-o armă împotriva lui însuşi, capitalistul caută neîncetat să păcălească concurenţa, introducînd fără răgaz maşini noi, mai costisitoare, dar care produc mai ieftin, introducînd noi diviziuni ale muncii în locul celor vechi fără să aştepte pînă ce concurenţa să le fi învechit pe cele noi.

Să ne închipuim acum că această agitaţie febrilă a cuprins *simultan întreaga piaţă mondială*, şi vom înţelege cum creşterea, acumularea şi concentrarea capitalului au ca urmare aplicarea pe scară tot mai uriaşă a unei neîncetate şi tot mai accelerate diviziuni a muncii, folosirea de noi maşini şi perfecţionarea celor vechi.

Dar cum acţionează aceste împrejurări, care nu pot fi despărţite de creşterea capitalului productiv, asupra determinării salariului?

Diviziunea mai mare a muncii permite unui singur muncitor să execute munca a 5, 10, 20 de muncitori; ea măreşte, prin urmare, concurenţa dintre muncitori de 5, 10, 20 de ori. Muncitorii îşi fac concurenţă nu numai vînzîndu-se unul mai ieftin decît celălalt; ei îşi fac concurenţă executînd *unul* munca a 5, 10, 20 de muncitori; *diviziunea muncii*, introdusă şi mereu sporită de către capital, îi constrînge pe muncitori să se concureze în acest fel.

Mai departe. Pe măsură ce *diviziunea muncii* sporeşte, munca se *simplifică*. Îndemînarea deosebită a muncitorului îşi pierde valoarea. El e transformat într-o simplă forţă de producţie monotona, căreia nu i se cer eforturi nici fizice, nici intelectuale. Munca lui o poate face oricine. De aceea concurenţii îl asaltează din toate părţile, şi, pe lîngă aceasta, mai reamintim că cu cît munca este mai simplă şi mai uşor de învăţat, cu cît necesită mai puţine cheltuieli de producţie pentru a fi însuşită, cu atît mai mult scade salariul, căci salariul, întocmai ca şi preţul oricărei alte mărfi, este determinat de cheltuielile de producţie.

Aşadar, pe măsură ce munca satisface mai puţin şi devine mai dezgustătoare, sporeşte concurenţa şi scade salariul. Muncitorul caută să-şi menţină suma salariului său muncind mai mult, fie că lucrează mai multe ore, fie că produce mai mult în aceeaşi oră. Împins de nevoie, el măreşte deci şi mai mult efectele dezastruoase ale diviziunii muncii. De aici rezultă că *cu cît lucrează mai mult, cu atît salariul pe care-l primeşte e mai mic, şi anume pentru simplul motiv că face în aceeaşi măsură concurenţă tovarăşilor săi de muncă; îşi face deci din aceştia tot atîtia concurenţi care se oferă la condiţii tot atît de proaste ca el, pentru că, în ultimă instanţă, îşi face, aşadar, sie însuşi concurenţă, sie însuşi ca membru al clasei muncitoare*.

Maşinile produc aceleaşi efecte pe o scară mult mai întinsă, deoarece îi înlocuiesc pe muncitorii îndemînatici cu muncitori neîndemînatici, pe bărbaţi cu femei, pe adulţi cu copii, căci acolo unde este introdusă pentru prima dată maşina, muncitorii manuali sînt aruncaţi în stradă în masă, iar acolo unde maşina este dezvoltată, perfecţionată, înlocuită cu maşini mai productive, muncitorii sînt concediaţi în grupuri mai mici. Am descris mai sus în linii mari războiul industrial pe care-l duc capitalişti între ei; caracteristica acestui război este că *bătăliile se cîştigă nu atît prin recrutarea,*

cît prin concedierea armatei de muncitori. Comandanţii, capitalişti, se întrec în a concedia care de care mai mulţi soldaţi industriali.

Economiştii afirmă, fireşte, că muncitorii deveniţi de prisos prin introducerea maşinilor găsesc *noi* ramuri de activitate.

Ei nu au curajul să afirme de-a dreptul că muncitorii care au fost concediaţi găsesc de lucru în noi ramuri de muncă. Faptele dezminţ prea categoric această minciună. De fapt, ei nu susţin decît că pentru *alte părţi componente ale clasei muncitoare*, de pildă pentru acea parte din tînăra generaţie de muncitori care se pregătea să intre în ramura industrială dispărută, se vor găsi noi posibilităţi de muncă. Fireşte, aceasta este o mare satisfacţie pentru muncitorii căzuţi în luptă. Domnii capitalişti nu vor duce lipsă de carne şi de sînge proaspăt care să poată fi exploatate, iar morţii vor fi lăsaţi să-şi îngroape morţii. Aceasta este o consolare pe care burghezii şi-o acordă mai mult lor înşişi decît muncitorilor. Dacă întreaga clasă a muncitorilor salariaţi ar fi nimicită de maşini, ce grozăvie ar însemna acest lucru pentru capital, care fără munca salariată încetează de a mai fi capital!

Să presupunem însă că muncitorii înlăturaţi direct de către maşină şi toată acea parte a tînerei generaţii care aşteaptă să fie angajată în ramura respectivă de muncă *găsesc o nouă ocupaţie*. Crede cineva că această nouă ocupaţie va fi plătită la fel ca şi cea pierdută? *Aceasta ar contrazice toate legile economiei*. Am văzut că industria modernă determină în permanenţă înlocuirea ocupaţiilor complexe, superioare prin altele mai simple, subordonate.

Cum ar putea deci o masă de muncitori alungaţi de maşină dintr-o ramură industrială să-şi găsească un refugiu în altă ramură fără ca *plata să fie mai mică, mai proastă?*

Ca o excepţie a fost citat cazul muncitorilor care lucrează chiar în producţia de maşini. De îndată ce în industrie se cer şi se folosesc mai multe maşini, ar trebui să crească în mod necesar numărul maşinilor, prin urmare ar trebui să crească producţia de maşini şi totodată şi numărul muncitorilor care lucrează în producţia de maşini, iar muncitorii ocupaţi în această ramură industrială sînt muncitori pricepuţi, ba chiar instruiţi.

De la 1840 încoace această afirmaţie, care şi înainte era adevărată nu mai pe jumătate, şi-a pierdut orice aparenţă de adevăr, deoarece în producţia de maşini, în aceeaşi măsură ca şi în producţia de fire de bumbac, maşinile sînt folosite tot mai multilateral, iar muncitorii ocupaţi în fabricile de maşini nu mai puteau juca faţă de maşinile extrem de ingenioase decît rolul unor maşini extrem de rudimentare.

Dar în locul bărbatului concediat din cauza maşinii fabrica angajează, poate, *trei* copii şi o femeie! Şi nu trebuia, oare, salariul bărbatului să ajungă pentru cei trei copii şi o femeie? Nu trebuia să ajungă acest minimum de salariu pentru conservarea şi înmulţirea speciei? Ce dovedeşte, aşadar, această vorbărie, în care se complac burghezii? Nimic altceva decît că, pentru a cîştiga cele necesare existenţei unei familii de muncitori, se consumă astăzi de patru ori mai multe vieţi de muncitori decît înainte.

Să rezumăm: *Cu cît creşte mai mult capitalul productiv, cu atît se extind mai mult diviziunea muncii şi folosirea maşinilor. Cu cît se extind mai mult diviziunea muncii şi folosirea maşinilor, cu atît creşte mai mult concurenţa dintre muncitori, cu atît se reduce mai mult salariul lor*.

În plus, clasa muncitoare se recrutează şi din *păturile mai de sus* ale societăţii; în rîndurile proletariatului cad o mulţime de mici industriaşi şi mici

rentieri, care se grăbesc să-şi întindă braţele alături de braţele muncitorilor. Astfel pădurea de braţe întinse care cer de lucru devine tot mai deasă, iar braţele tot mai slabe.

Se înţelege de la sine că micul industriaş nu poate rezista în lupta în care una din primele condiţii este aceea de a produce pe o scară din ce în ce mai mare, adică tocmai de a fi un mare industriaş, şi nu unul mic. Că dobînda capitalului scade în aceeaşi măsură în care se măresc masa şi numărul capitalurilor, în care creşte capitalul, că, prin urmare, micul rentier nu mai poate trăi din renta lui, fiind deci nevoit să se avînte în industrie, să contribuie deci la îngroşarea rîndurilor micilor industriaşi şi prin aceasta la sporirea numărului de candidaţi la proletariat, toate acestea nu mai au nevoie de alte explicaţii.

În sfîrşit, în măsura în care capitalişti sînt siliţi de procesul descris mai sus să exploateze pe o scară mai întinsă uriaşele mijloace de producţie deja existente şi să pună în mişcare în acest scop toate resorturile creditului, în aceeaşi măsură se înmulţesc şi catastrofele industriale, în mijlocul cărora lumea comercială nu se menţine decît sacrificînd zeilor infernului o parte din avuţie, din produse şi chiar din forţele de producţie – în -tr-un cuvînt, *crizele* devin mai intense. Ele devin mai frecvente şi mai violente chiar şi numai din cauză că, pe măsură ce creşte masa de produse şi, prin urmare, necesitatea unor pieţe largi, piaţa mondială se îngustează tot mai mult, rămîn tot mai puţine pieţe noi de exploatat, deoarece fiecare criză precedentă a atras în comerţul mondial o piaţă pînă atunci necucerită sau numai superficial exploatată. Dar capitalul nu numai că trăieşte de pe urma muncii. Stăpîn pe cît de distins, pe atît de barbar, el trage după sine în mormînt cadavrele sclavilor săi, întregi hectombe de muncitori care pier în timpul crizelor. Vedem, aşadar, că *incomparabil mai repede decît capitalul, creşte concurenţa dintre muncitori, adică cu atît mai mult scad relativ mijloacele pentru a putea munci, mijloacele de subzistenţă pentru clasa muncitoare, şi cu toate acestea creşterea rapidă a capitalului este condiţia cea mai favorabilă pentru munca salariată*.

(Va urma)

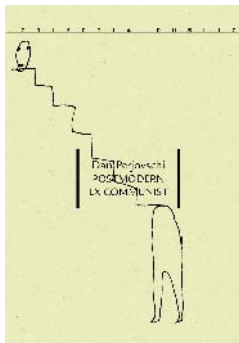


400117 RO Cluj
Str. Dorobanților, nr. 12
tel.: +40-264-594634
tinka@ideaeditura.ro
www.ideaeditura.ro

COLECȚIA PUBLIC

Spațiul Public București | *Public Art Bucharest* 2007. Editată de Marius Babias și Sabine Hentzsch, seria de cărți de artist este publicată de Editura Idea (Cluj) și Verlag der Buchhandlung Walther König (Köln).

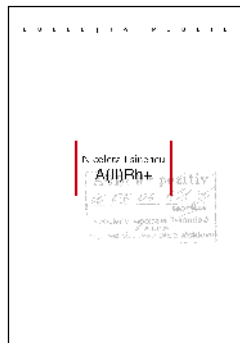
CĂRȚI DE ARTIST



Dan Perjovschi:
Postmodern Ex-communist
16 x 23 cm, 96 pag.
35 lei



Anetta Mona Chișa,
Lucia Tkáčová:
Dialectics of Subjection #4
16 x 23 cm, DVD
35 lei



Nicoleta Esinencu:
A(II)Rh+ pozitiv
16 x 23 cm, 240 pag.
35 lei



Mircea Cantor:
Tăcerea mieilor
The Silence of the Lambs
16 x 23 cm, 132 pag.
35 lei



H.arta:
2008
16 x 23 cm, 124 pag.
35 lei

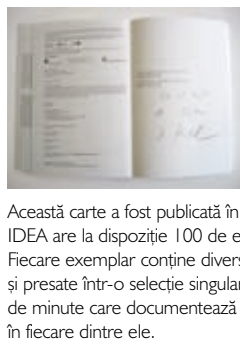
CĂRȚI DE ARTIST



Lia Perjovschi:
Contemporary Art Archive
Center for Art Analysis
1985–2007
16 x 23 cm, 200 pag.
35 lei



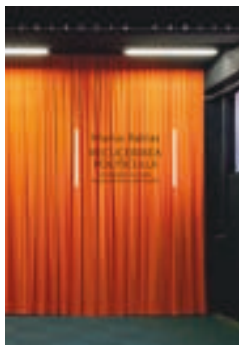
Daniel Knorr:
Carte de artist
16 x 23 cm, 200 pag.
190 lei



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 deșeuri găsite și culese (alese) de artist din spațiul 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 producerii 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 Țărușanu, 4 bis, tel.: 0722 650221), sau cu ocazia participării editurii la târguri de carte, în standul său exclusiv.



Marius Babias:
Recucerirea politicului
16 x 23 cm, 140 pag.
30 lei



Spațiul Public București |
Public Art Bucharest 2007
16 x 23 cm
25 lei

Geta Brătescu

June 28 – August 24, 2008



Geta Brătescu, *No to Violence*, 1974; Courtesy Moderna galerija Ljubljana, Photo: Mihai Brătescu

Galerie im Taxispalais

Maria-Theresien-Straße 45
A-6020 Innsbruck – Austria
Phone +43 512 508 3171
Fax +43 512 508 3175
taxis.galerie@tirol.gv.at
www.galerieimtaxispalais.at



Project supported by
MINISTRY OF CULTURE
AND CULTS





Brumaria 10 'Latin American Video Art. A Critical View'

Editor: Laura Baigorri

Latin America has been widely neglected in North American and European history of video art. In fact, not even Spanish video art has taken it into account.

Until now, there have been numerous partial histories written about this artistic practice in each country, but there is not one publication that brings them together. Thus, we have considered it fundamental to give a global view of Latin American video art built through the peculiarities and conceptual divergences of the creative processes of each country.

The publication of these essays aims at filling this gap and it will interest a broad sector of the cultural world, be it artists or researchers. On the one hand, because it exposes both the history and the work of all the emerging artists; on the other hand, because the interest on what is produced at a national level is inevitably linked to and associated with what is produced in other countries that are culturally related, favouring the cultural exchange among Latin American countries.

Videó en Latinoamérica, una visión crítica gives a panoramic and analytical critical view of the trajectory of video art practice in Latin America, bringing together its history and the most recent practices. This book contains a series of essays written by notorious art critics and researchers specialized in video art in their respective countries.

brumaria

artistic, aesthetic and political practices
C/ Santa Isabel, 28, 3º2 28012 Madrid - Spain
T. +34 915280527

info@brumaria.net
www.brumaria.net



ȘTIAȚI CĂ ...
din 1972 doar femeile peste 45
de ani cu minim cinci copii aveau
dreptul la avort sau contraceptive?

UN PROIECT DE ȘTEFAN CONSTANTINESCU

Epoca de aur pentru copii este o carte mărturie, în format pop-up, ce recrează o poveste care acoperă peste 20 de ani din istoria recentă a României (1968-1989). Cu texte de Adina Brădeanu, Andreea Ciarnu, Agnes Ers, Ion Grigorescu, Alexandru Polgar, Toader Popescu, Miruna Stroe, Alina Șerban, Ana Maria Zahariade.

Proiect finanțat de Galeria Andreiana Mihail, Botkyrka Konsthall, Eroik, Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului în România, Labyrint Press, Mångkulturellt centrum, Pionier Press, Rumäniska kulturinstitutet.

EPOCA DE AUR

pentru copii



Arctic Hysteria

TranceState of Contemporary Finnish Art
P.S.1 Contemporary Art Center, New York
June 1 – September 15, 2008

P.S.1

framework: the finnish art review | N°9 June'08 | Arctic Hysteria Special Issue | ISSN 1459-6288

