

# I D E A

artă + societate/arts + society

#49, 2016 30 lei/11 €, 14 USD





**Alexandru Antik** *Vision in the Dark*, Art Museum, Cluj-Napoca, 21 May – 28 June 2016, Zambacalamba, 2001, remake: 2016, videoinstalatie, photo: István Feleki

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: <i>pedagogia lui Erdély</i> archive: <i>Erdély's Pedagogy</i>	5	Pedagogia lui Erdély redacția ERDÉLY'S PEDAGOGY the editors
	6	Rezumat. Exerciții de creativitate, Exerciții de Dezvoltare a Fanteziei (FAFEJ) și Gîndire Inter-Disciplinară (InDiGo). Activitatea artistico-pedagogică a lui Miklós Erdély, 1975–1986 SUMMARY. Creativity Exercises, Fantasy Developing Exercises (FAFEJ) and Inter-Disciplinary-Thinking (InDiGo). Miklós Erdély's Art Pedagogical Activity, 1975–1986 Annamária Szőke & Sándor Hornyik
	21	Exerciții de creativitate și de dezvoltare a fanteziei CREATIVITY AND FANTASY-DEVELOPING EXERCISES Miklós Erdély
	27	Tema: poezia. Discuția din 7 noiembrie 1979 a grupului InDiGo despre expoziția însoțitoare a prelegerii <i>Avangarda poetică</i> a lui Miklós Erdély la Pécs TOPIC: POETRY. A discussion of the InDiGo group about an exhibition to accompany Miklós Erdély's <i>Poetic avant-garde</i> lecture in Pécs. 7 November 1979
	44	Discuția grupului InDiGo pentru revista Mozgó Világ. (22 noiembrie 1981) A DISCUSSION OF THE INDIGO GROUP FOR THE JOURNAL <i>MOZGÓ VILÁG</i> . 22 NOVEMBER 1981
galerie	54	Claudiu Cobilanschi: <i>Monument Tropes</i>
scena	75	Întoarcerea cavalerului întunecat THE DARK KNIGHT RETURNS Ciprian Mureșan
	84	<i>Statement</i> Ilona Németh (coord.)
	92	O colecție personală de gesturi politice performative A PERSONAL COLLECTION OF PERFORMATIVE POLITICAL GESTURES Manuel Pelmuș
	97	M (o discuție) M (A DISCUSSION) Diana Marincu, Alexandru Polgár
	104	În corpul unei gărzi de corp (cu mine ești în siguranță) WITHIN THE BODY OF A BODYGUARD (YOU ARE SAFE WITH ME) Ion Dumitrescu
	110	În umbra marelui tată. Rememorare și nostalgie reflexivă în cărțile de artist ale Tatianei Fiodorova IN THE SHADOW OF THE GREAT FATHER. Remembrance and Reflexive Nostalgia in Tatiana Fiodorova's Artist Books Cristian Nae
	118	Scurt excurs despre subculturi BRIEF DIGRESSION ON SUBCULTURES Cristian Rusu
insert	124	Norbert Costin: <i>glove – the making exist – of a sculpture</i> <i>the doing of making</i>

+: <i>hip-hop America</i>	125	THE MESSAGE Grandmaster Flash
	126	INDEPENDENT WOMAN Roxanne Shanté
	128	REVOLUTIONARY GENERATION Public Enemy
	129	CASUALTIES OF WAR Eric B & Rakim
	131	RIDE THE FENCE The Coup
	132	CHANGES 2Pac
	133	MATHEMATICS Mos Def
	134	AMERICA Mos Def
	136	THE FOURTH BRANCH Immortal Technique
	138	THE THIRD D Immortal Technique
	139	EVERY DAY Brother Ali
verso: <i>Siria / Syria</i>	141	Pax siriana? PAX SIRIANA? Alexandru Polgár
	143	Sarea pămîntului THE SALT OF THE EARTH Claude Karnoouh
	145	Intervenție la Conferința despre Siria de la Palatul Națiunilor de la Geneva pe marginea celei de a 22-a sesiuni a Comisiei pentru Drepturile Omului a Națiunilor Unite INTERVENTION AT THE CONFERENCE ON SYRIA HELD AT THE PALACE OF NATIONS IN GENEVA ON THE SIDE OF THE 22ND SESSION OF THE UN HUMAN RIGHTS COUNCIL Bahar Kimyongür
	148	Terorismul antisirian și legăturile sale internaționale THE ANTI-SYRIAN TERRORISM AND ITS INTERNATIONAL CONNECTIONS Bahar Kimyongür
	155	Siria în centrul contradicțiilor internaționale SYRIA AT THE CENTER OF INTERNATIONAL CONTRADICTIONS Bruno Drweski
	163	Gîndirea politică arabă contemporană: seculară sau teologică? ARAB CONTEMPORARY POLITICAL THOUGHT: SECULARIST OR THEOLOGIST? Georges Corm

Editată de/Edited by:

IDEA Design & Print Cluj și Fundația IDEA  
Calea Turzii 160–162, 400495 Cluj  
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 POLGÁR  
OVIDIU ȚICHINDELEANU  
RALUCA VOINEA

Colaboratori permanenți/Peers:

MARIUS BABIAS  
AMI BARAK  
AUREL CODOBAN  
DAN PERJOVSCHI  
G. M. TAMÁS

Concepție grafică/Graphic design:

TIMOTEI NĂDĂȘAN

Traduceri și retroversiuni/Translations:

ALEXANDRU POLGÁR

Asistent design/Assistant designer:

LENKE JANITSEK

Corector/Proof reading:

VIRGIL LEON

Web-site:

CIPRIAN MUREȘAN



Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sînt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

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:

Librăriile Cărturești  
Librăriile Gaudeamus  
Librăriile Humanitas  
Grupul Librarium

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

## Pedagogia lui Erdély

Grupajul propus aici conține texte din *Kreativitási gyakorlatok*, *FAFEJ*, *InDiGo*. *Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986* [Exerciții de creativitate, FAFEJ, InDiGo. Activitatea artistico-pedagogică a lui Miklós Erdély 1975–1986]. Editat și îngrijit de Sándor Hornyik și Annamária Szőke, acest volum de peste 500 de pagini și însoțit de un amplu material vizual a fost publicat în 2008 de editura Gondolat, Institutul de Cercetări în Istoria Artei a Academiei Maghiare, Fundația Erdély Miklós și Fundația 2B. Înainte de a spune câteva cuvinte despre rostul selecției pe care am făcut-o, dorim să le adresăm mulțumirile noastre cele mai sincere tuturor părților implicate, pentru amabilitatea de a ne permite traducerea și publicarea materialelor. Miklós Erdély (1928–1986) este una dintre figurile cele mai memorabile ale avangardei maghiare, fiind, din păcate, mai degrabă puțin cunoscut în mediile de specialitate din România. Pînă și acest aspect ar fi putut fi o justificare perfectă a unei încercări de a-l prezenta publicului de aici, dar faptul că, prin munca lui pedagogică *informală*, a putut oferi muniție pentru o întreagă generație de artiști și gînditori este încă un motiv, la fel de puternic, pentru a ne ocupa de activitatea lui. Din combinarea acestor două rațiuni se conturează rostul deplin, saturat sub mai multe aspecte, al propunerii de a nu lăsa să se piardă un tip de muncă reflexivă pentru care nu există, de fapt, echivalent pe meleagurile noastre, cum cititorul va avea ocazia să verifice pe cont propriu din textele ce urmează.

Nu voi insista aici pe opera lui Erdély, anumite detalii despre alura acesteia reieșind cu suficientă claritate din textele pe care vi le propunem, mai cu seamă din primul dintre ele, care este și rezumatul în limba engleză, scris și compilat de editori, al volumului amintit. În plus, acest text conține și o bogată bibliografie orientativă în limbi „de circulație internațională”.

Celelalte trei texte, o dare de seamă a lui Erdély despre cursul care va fi ajuns să se numească „exerciții de creativitate” și două lungi discuții care au avut loc în cercul InDiGo, au menirea de a reda ceva din atmosfera de lucru a unei practici insolite și, cum se va vedea, adesea imposibil de înghițit de structurile oficiale de pedagogia artei. E vorba de o cvasisuspendare a practicii artistice orientate spre nevoia de a articula o operă sau de a-ți însuși o pricepere, dar asta numai pentru a putea lărgi sensul a cum anume se poate lucra cu arta în declinările sale recente, nu doar „contemporane”, ci mai degrabă conștiente de sine, atente la aparatul prin care pot ajunge efectiv să existe. Că această practică extinsă a artei se articulează prin două concepte care, între timp, au devenit monedă curentă („creativitate” și „interdisciplinaritate”) nu trebuie să ne facă neatenți la ceea ce, în felul concret în care sînt înțelese acestea în textele propuse, le păstrează un miez fraged, despre care îndrăznim să afirmăm că rămîne unul actual. Căci creativitatea nu înseamnă doar practică artistică, așa cum asta se va vedea mai ales din al doilea text, ci un mod de a fi care se manifestă în situațiile cele mai cotidiene, cele mai banale, la fel cum interdisciplinaritatea nu înseamnă doar o combinare oarecare a mijloacelor de expresie artistice și/sau a altor discipline, ci un fel de complementaritate în care miza este cel mai adesea aceea de a căuta cum se pot potența reciproc practici atît de îndepărtate precum arta și știința.

În fine, oricare ar fi rezultatele punctuale obținute de Erdély și de cercul format în jurul lui (despre care se spune, la un moment dat, că număra aproape 200 de membri), ceea ce pare a fi cel mai important este necesitatea de a transforma munca artistică într-o muncă în mai mulți, într-o cutie de rezonanță pentru un proces de gîndire imposibil de obținut în alt fel și care eliberează ori defrișează un spațiu, care prin simplul fapt că ajunge să existe, are un efect emancipator și potențator asupra tuturor celor care îl frecventează.

Redacția

For the images from this section:
Copyright: the authors
Copyright: the publisher
Copyright: György Erdély, Dániel Erdély

## Rezumat

**Exerciții de creativitate, Exerciții de Dezvoltare a Fanteziei (FAFEJ)**

**și Gîndire Inter-Disciplinară (InDiGo).**

**Activitatea artistico-pedagogică a lui Miklós Erdély, 1975–1986**

Annamária Szőke și Sándor Hornyik

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Miklós Erdély (1928–1986), arhitect, artist, scriitor, poet, teoretician, cineast, fusese un catalizator important pe scena artistică maghiară neoficială în anii 1960, 1970 și 1980. Salutat ca „părinte al noii avangarde maghiare“, Erdély a fost o figură carismatică, mereu provocatoare și adesea iritantă, mai ales pentru autorități. Din 1975 și pînă la moartea sa a ținut trei cursuri de artă, înrudite atît din punctul de vedere al concepției, cît și din acela al metodologiei: *Exercițiile de creativitate*, *Exercițiile de Dezvoltare a Fanteziei* (FAFEJ) și *Gîndire-Inter-Disciplinară* (InDiGo). Acestea au fost concepute ca ateliere de pedagogie experimentală bazate pe procesele artistice avangardiste, pe noile teorii ale creativității, pe metode educative influențate de tradițiile filosofice orientale și multe alte surse. Grupul InDiGo a crescut din al treilea curs, „care a însemnat pentru Erdély și o soluție personală în ce privește crearea și susținerea unui discurs intelectual“<sup>1</sup>, împreună cu artiști tineri, care fuseseră interesați de chestiuni legate de funcțiile și posibilitățile artei, considerîndu-le inseparabile de gîndirea creativă în cadrul societății și al vieții deopotrivă.

Prin activitatea sa artistico-pedagogică, Miklós Erdély a exercitat o influență semnificativă asupra mai multor generații de artiști, precum și asupra acelor participanți la cursuri care, în cele din urmă, nu s-au dedicat artei.<sup>2</sup> Prin publicarea tuturor surselor și documentelor disponibile, în volumul editat de noi încercăm să prezentăm activitatea pedagogică a lui Erdély, pe care a desfășurat-o în paralel cu munca sa creativă independentă, dar care rămîne inseparabilă de aceasta din urmă sub multe aspecte. Interesul pentru activitatea artistico-pedagogică a lui Miklós Erdély s-a intensificat în anii 1990 în urma unor expoziții și cercetări menite să-i prezinte opera. Pentru a organiza această operă, pentru a-i păstra moștenirea și pentru a o face accesibilă publicului, membri familiei sale au înființat în 1992 Fundația Miklós Erdély, care a furnizat cadrul formal pentru munca specialiștilor în istoria artei care au gestionat patrimoniul Miklós Erdély după moartea acestuia. Expoziția Erdély din 1992 de la Muzeul István Király din Székesfehérvár și Galeria Csók István, „Anul Miklós Erdély“ organizat în 1994 la Centrul Artpool de Cercetare a Artei (www.artpool.hu), expoziția din același an intitulată *Arta maghiară a anilor optzeci* [A 80-as évek] de la Muzeul Ernst din Budapesta și retrospectiva Miklós Erdély din 1998 de la Műcsarnok din Budapesta au oferit, cu toatele, ocazii pentru interviuri despre cursurile lui Erdély și pentru a aduna date și documente. Expoziția din 1998 a fost organizată de gestionarii patrimoniului, László Beke, Miklós Peternák și Annamária Szőke (editor al volumului de față), și prezentase pentru prima oară, într-o încăpere rezervată pentru acest scop, activitatea artistico-pedagogică a lui Erdély. Celălalt editor al cărții, Sándor Hornyik, a participat la organizarea expoziției ca student și ca „asistent InDiGo“. În 1997, Hornyik și-a scris teza despre InDiGo [Creativitatea și artele plastice: activitatea grupului InDiGo, 1978–1986], pe care a susținut-o în 1998 la Departamentul de Istoria Artei din cadrul Universității Eötvös Lóránd de la Budapesta. Anul următor, teza a fost pregătită pen-

trul publicare sub forma unei cărți, cu sprijinul Fundației Miklós Erdély, a Fondului Cultural Național și a Fun-

dației Soros, dar din diverse motive proiectul a eșuat. La sfîrșitul lui 2004, după intervenția reușită a lui János

Sugár, fost discipol al lui Erdély și conferențiar la Institutul Intermedia de la Universitatea de Artă din Budapesta (institut care este, din multe puncte de vedere, un moștenitor al „tehnicii“ artistico-pedagogice a lui Erdély), editura Gondolat a decis să publice cartea. Între timp, Fundația 2B, care a fost înființată de un alt discipol al lui Erdély, András Böröcz, și de fratele acestuia, László, a oferit sprijinul ei financiar și organizațional. Gestionarii patrimoniului Erdély au considerat cartea un volum suplimentar al catalogului în pregătire al operelor lui Erdély, așa că în 2005–2006 a fost lansată o nouă cercetare pentru a prezenta cele trei cursuri într-un mod cît mai cuprinzător. De-a lungul muncii filologice și a procesului de verificare a datelor s-au clarificat numeroase detalii, evenimente înainte ignorate au ieșit la lumină și foști participanți au furnizat documente pînă atunci necunoscute, filme, înregistrări video și audio. Corespondența e-mail cu membri activi ai Grupului InDiGo trăind actualmente în diverse țări a ușurat procesul de cercetare și i-au indicat noi direcții. E-mailurile, care servesc ca izvoare și constituie o nouă metodă de înregistrare documentară a colecțiilor de date și de cercetare istorică, sînt stocate în arhivele patrimoniului Erdély. Datorită costurilor tot mai mari de publicare și importanței istorico-artistice a cărții, Institutul de Cercetări de Istoria Artei a Academiei Maghiare a copublicat cartea. Directorul institutului, László Beke venea la cursurile lui Erdély și le discuta. Artista new-yorkeză Louise McCagg, o prietenă a lui Miklós Erdély și a familiei sale, a sprijinit publicarea prin asociația nonprofit Alma On Dobbin INC (www.almaondobbin.org) și apare, de asemenea, în carte ca participant la o ședință de lucru.

În carte, scrieri contemporane, documente, surse, transcrieri ale unor înregistrări audio, fotografii, capturi din filme și comentarii despre anumite grupuri de lucrări se succed în ordine cronologică, fiecare capitol despre cîte un curs fiind precedat de o scurtă introducere istorică. În plus, cartea conține două treceri în revistă cronologice și o secțiune bibliografică. Rezumatul în limba engleză [după care s-a făcut traducerea de față – *n. tr.*] e structurat pe cursuri și, pe lîngă schițarea celor mai importante fapte, am încercat să publicăm traduceri – în parte contemporane – a cît mai multor texte.

tru publicare sub forma unei cărți, cu sprijinul Fundației Miklós Erdély, a Fondului Cultural Național și a Fundației Soros, dar din diverse motive proiectul a eșuat. La sfîrșitul lui 2004, după intervenția reușită a lui János Sugár, fost discipol al lui Erdély și conferențiar la Institutul Intermedia de la Universitatea de Artă din Budapesta (institut care este, din multe puncte de vedere, un moștenitor al „tehnicii“ artistico-pedagogice a lui Erdély), editura Gondolat a decis să publice cartea. Între timp, Fundația 2B, care a fost înființată de un alt discipol al lui Erdély, András Böröcz, și de fratele acestuia, László, a oferit sprijinul ei financiar și organizațional. Gestionarii patrimoniului Erdély au considerat cartea un volum suplimentar al catalogului în pregătire al operelor lui Erdély, așa că în 2005–2006 a fost lansată o nouă cercetare pentru a prezenta cele trei cursuri într-un mod cît mai cuprinzător. De-a lungul muncii filologice și a procesului de verificare a datelor s-au clarificat numeroase detalii, evenimente înainte ignorate au ieșit la lumină și foști participanți au furnizat documente pînă atunci necunoscute, filme, înregistrări video și audio. Corespondența e-mail cu membri activi ai Grupului InDiGo trăind actualmente în diverse țări a ușurat procesul de cercetare și i-au indicat noi direcții. E-mailurile, care servesc ca izvoare și constituie o nouă metodă de înregistrare documentară a colecțiilor de date și de cercetare istorică, sînt stocate în arhivele patrimoniului Erdély. Datorită costurilor tot mai mari de publicare și importanței istorico-artistice a cărții, Institutul de Cercetări de Istoria Artei a Academiei Maghiare a copublicat cartea. Directorul institutului, László Beke venea la cursurile lui Erdély și le discuta. Artista new-yorkeză Louise McCagg, o prietenă a lui Miklós Erdély și a familiei sale, a sprijinit publicarea prin asociația nonprofit Alma On Dobbin INC (www.almaondobbin.org) și apare, de asemenea, în carte ca participant la o ședință de lucru.

În carte, scrieri contemporane, documente, surse, transcrieri ale unor înregistrări audio, fotografii, capturi din filme și comentarii despre anumite grupuri de lucrări se succed în ordine cronologică, fiecare capitol despre cîte un curs fiind precedat de o scurtă introducere istorică. În plus, cartea conține două treceri în revistă cronologice și o secțiune bibliografică. Rezumatul în limba engleză [după care s-a făcut traducerea de față – *n. tr.*] e structurat pe cursuri și, pe lîngă schițarea celor mai importante fapte, am încercat să publicăm traduceri – în parte contemporane – a cît mai multor texte. Trecerea în revistă istorică e introdusă de secțiunea teoretică a tezei lui Sándor Hornyik, în care analizează conceptul de creativitate al lui Erdély în contextul teoriei sale a artei, în acela al unor încercări asemănătoare din partea unor artiști-gînditori și în acela al muncii diversilor teoreticieni ai creativității. Ea discută într-o secțiune separată conceptul de interdisciplinaritate, care a avut o importanță centrală atît în munca artistică, cît și în munca pedagogică a lui Erdély. Autori, oameni de știință și artiști binecunoscuți și în afara Ungariei, precum Erika Landau<sup>3</sup>, Paul Watzlawick<sup>4</sup>, Arthur Koestler<sup>5</sup>, Joseph Beuys<sup>6</sup> și Robert Filliou<sup>7</sup> reprezintă un context mai larg pentru interpretarea activității artistico-pedagogice a lui Erdély. Matricea interpretării se întinde de la psihologie la budismul zen. Nu doar ideea de creativitate și gîndirea interdisciplinară îi leagă pe autorii pomeniți mai sus, ci și propagarea unei abordări holistice, pe care Erdély a considerat-o extrem de importantă. Dintre posibilele straturi de semnificație ale abordării holistice, în cazul lui Miklós Erdély e vorba de a acorda atenție examinării granițelor dintre știință și artă.

#### Exerciții de creativitate

Grupul Artiștilor Vizuali din Józsefváros (sectorul 8 din Budapesta), care și-a ținut întîlnirile la Centrul Cultural Ganz-MÁVAG (Fabrica Maghiară de Vagoane de Tren), a constat din „grupuri de studiu“ sau cursuri în domeniile desenului, sculpturii și fotografiei. În primăvara lui 1975, Tamás Papp, organizatorul educației publice la centrul cultural amintit, a invitat-o pe Dóra Maurer să fie conducătoarea cursului de desen și – peste o jumătate de an – pe Miklós Erdély, pentru a conduce cursul de sculptură. Din septembrie 1975, noii conducători au schimbat în mod radical abordarea tradițională a cursurilor existente, care îi pregăteau în primul rînd pe participanți pentru examenul de admitere la Facultatea de Arte. În strînsă cooperare cu cursul de fotografie condus de Gábor Dobos, ei au elaborat apoi un nou program cuprinzînd toate mijloacele de exprimare artistice. Acest program, deși bazat pe exerciții sau sarcini predeterminate, a luat în considerare sugestiile participantilor, a funcționat într-un mod democratic și a fost deschis către experiment și noi tendințe artistice. Cursurile au fost suplimentate cu diverse alte programe (suite de prelegeri concentrîndu-se pe anumite teme, probleme sau mijloace de exprimare, prezentări, debateri, expoziții), care, împreună cu manifestările culturale organizate de Tamás Papp, au schimbat considerabil activitatea centrului cultural. Din toamna lui 1975, „Ganz“ a devenit unul dintre cele mai importante centre de avangardă de la Budapesta.

*arhiva: pedagogia lui Erdély*

Traducere de Anca Ștefănescu

Judit Szabó, (Bp.) György Szabó, Albert Szamosfalvi, Gyula Száva, Anikó Szécsényi, Gábor Szerényi, Kamilla Sziji, János Szirtes, András Szlávik, Gábor Szörényi, Gábor Thurza, Péter Ulrich, Mária Varga, Péter Végh, Júlia Veres, János Vető, László Vidovszky, András Wilhelm, János Xantus.

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

Traducere de Anca Ștefănescu

3. *Psihologia creativității*, vezi nota 9.

4. Paul Watzlawick, John H. Weakland, Richard Fisch, *Change: Principles of Problem Formation and Problem Resolution* [Schimbare: principii ale formării și rezolvării de probleme], New York, WW Norton, 1964.

5. Arthur Koestler, *The Act of Creation*, New York, Laurel, 1964.

6. Înainte de toate Beuys ca fondator al *Universității Internaționale Libere pentru Creativitate și Cercetare Interdisciplinară* [Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung].

7. Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Arts* [Predatul și învățatul ca artă performativă], Köln-New York, Gebr. König, 1970.



Noii conducători ai cursurilor oferite de Grupul Artiștilor Vizuali – Dóra Maurer, care, din a doua jumăta-te a anilor 1960, a trăit în parte în Austria, și Miklós Erdély, care era cu zece ani mai în vîrstă și avea o forma-ție de arhitect – au fost, la mijlocul anilor 1970, reprezentanții avangardei maghiare, deschiși către și interesați de mai multe genuri și tehnici artistice, jucînd un rol activ pe scena de artă neoficială nu doar ca artiști, ci și ca organizatori de programe artistice și expoziții. Faptul că se cunoșteau de mai mulți ani, abordarea lor analitică și conceptuală a uneltelor artistice tradiționale, interesul lor comun pentru fotografie, film și pro-cesul creator, precum și expozițiile pe care le-au făcut împreună i-au inspirat să elaboreze, în septembrie 1975, un program de reformă a muncii depuse de Grupul Artiștilor Vizuali. Una dintre principalele surse de inspirație pentru primele idei ale programului fusese cursul creativ ținut de compozitorul Mauricio Kagel, pe care l-au urmat amîndoi în primăvara lui 1971, cînd participaseră la *Kunstzone*, un tîrg de artă din Mün-chen. „Aici, unul dintre exerciții fusese ca fiecare participant să facă o anumită mișcare, repetată apoi de persoana de lîngă el, care adăuga apoi propria mișcare“, își reamintește Maurer.<sup>8</sup> La sugestia ei, noul curs ce punea în legătură inventarea de mișcări, „situația tradițională artist-și-model“ (Miklós Erdély) și desenul fusese numit „Acțiuni de Inventare și Execuție de Mișcări“ [*Mozgástervezési és Kivitelezési Akciók*]. Nume-le cursului a fost schimbat în Exercițiu de Creativitate [*Kreativitási gyakorlat*] spre sfîrșitul lui februarie 1976. Noua orientare teoretică din spatele modificării e indicată de faptul că, pe invitația „exercițiului colectiv“ din 11 martie, *Psihologia creativității* de Erika Landau este menționată ca bibliografie recomandată<sup>9</sup> și a deven-it cel mai important material de referință al Exercițiilor de Creativitate conduse de Erdély singur începînd cu 16 decembrie 1976.

Exercițiile au fost ținute o dată la două săptămîni într-una din sălile Centrului Cultural. Cursul de desen al lui Maurer fusese ținut în aceeași încăpere cu o regularitate săptămînală, cele două activități influențîn-du-se în mod reciproc. Maurer rezumase în felul următor raportul dintre cele două cursuri: „Exercițiile de Creativitate te învață o dispoziție creativă generală, în timp ce rolul cursului de desen e să precizeze această dispoziție, să furnizeze ocazii pentru dezvoltarea creativității în domeniul vizual“.<sup>10</sup> Raportul din-tre cele două s-a văzut în faptul că Erdély se inspira din obiectele și studiile rămase în sală de la cursul de desen. Exercițiile de creativitate erau începute, de obicei, de Maurer, care stabilea o anumită temă de lucru, iar Erdély îi dezvolta variațiunile.<sup>11</sup> Maurer furniza ideea vizuală căreia Erdély îi atașa o serie de mișcări, trans-formîndu-le în acțiune. Începînd cu martie 1976, György Galántai, care fusese asistentul lui Maurer la cursu-rile de desen, a participat de mai multe ori la exerciții în calitate de conducător asociat.

Exercițiile au creat situații noi, surprinzătoare și inspiratoare cu privire la procesele percepției și ale dese-nului și îi incitau pe participanți să gîndească creativ. Exercițiile individuale au ajutat la depășirea stereoti-pilor funciare ale percepției și ale reprezentării. Exercițiile erau meditații asupra temelor centrale ale avangardei anilor 1960 și 1970: original și copie, identitate și asemănare, repetiție și secvențe cu modifi-cări minore, reprezentarea mișcării, acțiunea ca mijloc de exprimare artistică. În acord cu tendințele con-temporane, în cadrul exercițiilor se utilizau instrumentele altor ramuri ale artei (muzică, teatru, film și fotografie) pentru a înnoi un mijloc tradițional al artei – desenul. Împreună cu cursul de foto și film, au organizat chiar evenimente mixte; înregistrarea filmică a anumitor exerciții și exercițiile dezvoltate anume pentru came-ra de luat vederi au avut loc în al doilea semestru (de pildă, *Reacție la camera de luat vederi*, *A desena pe muzică*,  *Animația unui obiect pe film*). Din februarie 1977, Maurer a început să utilizeze videoul în cursul de desen, iar în semestrul de primăvară al aceluiași an Erdély a ținut mai multe exerciții de creativitate care se axau tematic pe posibilitățile tehnicii video, mai ales ale „efectului de tunel“ și ale „oglinzii video“. Exerciții-le video care au avut loc la „Ganz“ fuseseră printre primele ocazii din Ungaria în care s-a folosit în scopuri artistice acest nou dispozitiv de înregistrare a imaginilor. În aprilie 1977, Grupul Artiștilor Vizuali de la „Ganz“ a organizat o prezentare internațională de artă video din colecția artistului austriac Peter Weibel, în care s-au putut vedea lucrări de Peter Weibel, Dan Graham, Arnulf Rainer, Diter Rot, Douglas David, Nam June Paik, Peter Campus și alții.

Egiptologul Dániel Bíró, care a fost unul dintre cei care au participat la toate cursurile ținute de Erdély în anii 1970 și 1980, scrisese următoarele despre Exercițiile de Creativitate: „Inițial, am lucrat cu mijloacele de exprimare ale artelor vizuale, dar, cu toate astea, scopul principal n-a fost acela de a însuși cunoaște-rea uneia dintre ramurile artelor vizuale – pentru asta existau școli –, ci o încercare de a dizolva «*groaza provocată de mijloacele noastre de exprimare*». De pildă, înainte de a ne începe experimentele cu apara-tul de filmat am efectuat trei exerciții: 1. Camera de luat vederi e dată din mîină în mîină și toată lumea încearcă

să stea în cîmpul ei vizual cît de mult poate. 2. Camera de luat vederi e dată iar din mîină în mîină, dar acum toată lumea trebuie să încerce să scape din cîmpul ei vizual. 3. Grupul formează un cerc și, în timp ce came-ra e dată din mîină în mîină, fiecare persoană încearcă să se ridice în vîrfu picioarelor cît de mult poate. Ceva straniu are loc. În aparență, nimic nu s-a schimbat: toată lumea se străduiește să ajungă în tunelul vizual al aparatului care promite eternitatea și, în același timp, toată lumea încearcă să scape de păcănitul camerei care amenință cu nemurirea, dar cînd se face asta acest fapt s-a *conștientizat*. Așadar, ceva trebuie să se fi schimbat. Al treilea exercițiu oferă deja o oarecare satisfacție, evident, prin structurarea – minimală, dar poate iluzorie – a «populației» expuse aparatului, a afinităților și a alegerilor<sup>12</sup> ce rezultă din asta. (Fiecare e mai înalt decît semenul său, dar nu mai înalt decît «restul».)

Poate că propoziția de rău augur «mijlocul de comunicare e mesajul» poate fi neutralizată. Ajungînd la «afi-nități și alegeri» am ajuns la cel de al doilea scop major al exercițiilor: *cea mai completă fuziune posibilă din-tre atitudinea creativă și cea critică*. Un alt exemplu: sîntem așezați în cerc și fiecare dintre noi desenează portrete ale unui model așezat în mijloc. Avem 20 de minute, dar după 10 minute fiecare dintre noi se ridică (afinitățile ascunse sînt eliberate), ia un desen parțial terminat și îl termină. În a doua parte a exercițiu-lui se formează perechi, în care fiecare trebuie să termine desenul celuiilalt, conștienți deja de partea a treia a sarcinii de lucru, în care trebuie să colaboreze cu partenerii aleși în partea a doua. [...] Familiarizați cu toate canoanele tuturor culturilor care au existat [...], aici încercăm să luăm în serios canoanele fiecăruia dintre noi, să le confruntăm între ele și să încheiem opera potrivit «noului canon» ce rezultă de aici. În mod firesc, drept consecință, comunitățile închise ale culturilor străvechi nu sînt «re-crea-te», dar se naște totuși un ambient în care afinitățile ascunse și alegerile vizibile ale grupului sînt formate în același context. La fel, multe alte exerciții au avut ca scop să descopere cum raporturile «bune» care s-au format pe parcursul sau ca pretext al creării unor obiecte «frumoase» s-ar putea manifesta pe ele însele în «frumusețea» întregii comunități de muncă. («Erorile logice sînt erori de caracter.» Perturbațiile din cadrul comunicării între membri grupului sînt perturbații ale procesului de muncă, semnele greșite date de membri comunității pun în pericol succesul muncii.)“<sup>13</sup>

În spiritul cărții lui Landau, Exercițiile de Creativitate au folosit forța inspiratoare și eliberatoare a grupului. Scopul fusese acela de a crea o atmosferă în care efectele conformismului și capacitatea de execuție, care stînjenește creativitatea, puteau fi trecute cu vederea. Participanții puteau influența în mod creativ activi-tatea. Puteau veni cu sugestii pentru exerciții și erau liberi să dezvolte în orice direcție exercițiile date. Che-stiunea repetiției și a uniformității s-a lărgit spre orizonturi personale și sociale mai vaste, dincolo de straturile de semnificație din cadrul artei. Cu cuvintele lui Ágnes Háy, exercițiile au fost, de fapt, „modelarea unor situații de viață“. Pe parcursul acestui proces, participanții au avut ocazia de a depăși aceste probleme și de a atinge o cunoaștere mai profundă a sinelui prin contemplarea eului lor reflectat în ceilalți. Zoltán Lábas și-a rezumat experiența cîștigată pe parcursul exercițiilor în felul următor: „Experiența Exercițiilor de Creativitate a dus, în mine, la formarea unui nou mod de a aborda lucrurile, care m-a ajutat să găsesc legătu-rile dintre artă și celelalte cîmpuri ale vieții: ele mi-au crescut sensibilitatea față de probleme și m-au inci-tat să gîndesc creativ atît în viața de zi cu zi, cît și în cadrul muncii artistice“<sup>14</sup>.

Pe parcursul Exercițiilor de Creativitate au fost făcute fotografii și, mai tîrziu, filme despre diversele exerciții, secvențe de mișcare și poziții de desen. Dóra Maurer a compilat filmul *Creativitate – vizualitate* [Kreati-vitás – vizualitás] pe baza acestora și a scurtelor descrieri și instrucțiuni ale aproximativ treizeci de exerciții, creînd astfel cel mai important document vizual al Exercițiilor de Creativitate, care a fost proiectat de cîte-va ori<sup>15</sup> începînd cu 1976 pînă la standardizarea<sup>16</sup> sa din 1988. Filmul a fost prezentat pentru prima oară în vara lui 1976 la expoziția *Creativitate și vizualitate* [Kreativitás és vizualitás] ținută la Sala de Expoziție din Józsefváros. Scopul acestei expoziții a fost de a face cunoscută noua metodă pedagogică unui cerc mai nume-ros. Documentele Exercițiilor de Creativitate fuseseră expuse pe unul dintre pereții sălii de expoziție alun-gite, iar cele ale cursului de desen ținut de Dóra Maurer pe celălalt: multe desene, descrieri de sarcini de lucru și fotografii făcute în timpul cursurilor. Scrierile conducătorilor cursurilor, despre metodele și scopu-rile lor, fuseseră publicate pentru prima oară în catalogul expoziției, iar pe durata acesteia, din 29 mai pînă în 20 iunie 1976, au fost organizate exerciții de creativitate în fața publicului adunat în sală. Fusese o nou-tate că, pe lîngă conducătorii cursului, membrii *Studioului pentru Muzica Nouă* [Új Zenei Stúdió], Zoltán Jeney, László Sárosi și László Vidovszky – care au interpretat la vernisajul expoziției compoziția lui Mauricio Kagel *prima vista* – au participat în calitate de „conducători“ la cîteva dintre exerciții. De asemenea, dis-

8. „Egy valódi mester. Havas Fanny interjúja Maurer Dórával“ [Un adevărat maestru. Interviu realizat de Fanny Havas cu Dóra Maurer] in *A senki földjén* [În țara nimănui], supliment al revistei *Beszélő* despre Miklós Erdély, serie nouă, vol. II, nr. 43, octombrie 1991, p. 4.

9. Cartea a fost publicată în limba maghiară în 1974, sub titlul de *A kreativitás pszichológiája*. Titlul original este: *Die Psychologie der Kreativität*, München-Basel, Ernst Reinhardt Verlag, 1971.

10. In *Kreativitás és vizualitás. A kiállítás a József-városi Képzőművész Kör munkáját dokumen-tálja* [Creativitate și vizualitate. Expoziția prezintă documentele muncii depuse de Cercul de Artiști din Józsefváros], catalog, Tamás Papp (ed.), Budapesta, Józsefvárosi Kiállítóterem [Sala de Expoziții din Józsefvá-ros], 29 mai – 20 iunie 1976, p. 11.

11. Havas-Maurer, *op. cit.*, 1991, p. 4.

12. Aluzie la romanul lui J.W. Goethe, *Wahlver-wandschaften* [Afinități electve].

13. In *DiGo* [Catalogul expozițiilor organizate de Grupul InDiGo între 1977 și 1981], Dániel Erdély și Tivadar Nemesi (ed.), Budapesta, tipărit la tipografia Departamentului de Tipo-grafie a Universității Maghiare de Arte Apli-cate, 1981, p. 47–48.

14. Zoltán Lábas, „Kollektív rajzolás az Erdély-Maurer csoportban“ [Desenatul colectiv în grupul Erdély-Maurer], *Művészet* [Artă], nr. 9, 1978, p. 15.

15. De pildă, Dóra Maurer a proiectat filmul la vernisajul expoziției *Künstler aus Ungarn* [Artiști din Ungaria] la Kunsthalle din Wilhelmshaven (26 august – 21 septembrie 1989), unde a ținut o prelegere despre cursuri.

16. *Kreativitás – Vizualitás* [Creativitate – Vizua-litate], regie de Dóra Maurer, operator: Gábor Dobos, Studioul de Film Balázs Béla, Secțiunea (Experimentală) K, 1988, 16 mm, alb-negru, 26 de minute.

teze ceva, ci să facă participanții să înțeleagă mecanismele instinctive și inconștiente de urmare „avizată“ a unor tipare de procese reflexive.<sup>26</sup> Nu putem depăși tiparele decât dacă le cunoaștem. Absurditatea, non-pertinența și banalitatea întrebărilor ajută recunoașterea tiparelor.

În primăvara lui 1978, Colegiul Bercsényi al Facultății de Arhitectură din cadrul Universității Tehnice din Buda-pesta, care avea o sală de expoziție pentru prezentarea artei și a arhitecturii progresiste, a lansat un apel pentru competiția *Cvasiarhitectură* [Kvázi építészet], care a oferit o ocazie excelentă de a pune în practică metoda FAFEJ.<sup>27</sup> Rezultatul final a fost un succes pentru participanții la cursul FAFEJ. Lucrarea lui Péter Berényi, *Cubul lui Hilbert*, care a câștigat premiul întâi, a depășit deja, chiar și prin titlul ei, contextul arhitecturii, conducând publicul spre spații cu mai multe dimensiuni, curbate, matematice, dovedind că dezbaterile despre legătura dintre artă și știință din cadrul întâlnirilor FAFEJ n-au fost fără roade. Cu ajutorul unei metafore arhitecturale a teoriei grafurilor, Berényi a cuplat absurditatea transformării spațiului hilbertian într-un spațiu real, tridimensional cu ficțiunea arhitecturii ca spațiu personal. Cu cuvintele unuia dintre membrii comisiei de jurizare, László Beke, proiectul lui Péter Mújdricza numit *Casa realității* — care a câștigat premiul al doilea — „caută și încearcă să «reprezinte» paralelele arhitecturale ale diverselor drumuri de viață sau modele de destin condesate într-o singură clădire.”<sup>28</sup> Ideea arhitecturală *Sală de bal* de Ágnes Háy, aflată printre cele ce au câștigat premiul al treilea, combina crearea de spații cu crearea de sunete, imaginîndu-și o sală în care fiecare dintre puncte genera sunete cu frecvențe diferite, care puteau fi manipulate de ființele vii care se mișcau în acel spațiu.

#### Gîndire-Inter-Disciplinară – Grupul InDiGo

În toamna anului 1978, FAFEJ s-a transformat în cursul de Gîndire-Inter-Disciplinară. Studenții care urmau atît Facultatea de Artă, cît și FAFEJ l-au îndemnat pe Erdély să-i lase să facă ceva pentru că erau deja capabili să gîndească. Asta a dus la organizarea unor expoziții. Cum rezumase Erdély lucrurile: „Am decis în 1978—1979 să facem vizibil și perceptibil propriul nostru mod de a gîndi — pe care îl considerăm la zi și pe care l-am conștientizat pe parcursul Exercițiilor de Dezvoltare a Fanteziei. Cum nu am renunțat la ideea promițătoare de a lucra pe granița dintre două culturi — știința și arta — grupul căpătase numele de «Gîndire-Inter-Disciplinară» (InDiGo). Scopul nostru a fost să ținem o prezentare publică lunară a unei teme stabilite în cadrul întâlnirii săptămînale anterioare.”<sup>29</sup> Ei și-au decis temele împreună, prin sesiunile de brainstorming din cadrul întâlnirilor ce-au precedat expozițiile, și toată lumea își scria ideile pe o foaie. Discutau ideile individuale și planificau expozițiile împreună. Dániel Bíró a descris această metodă în felul următor: „În posesia unui mijloc de exprimare verbal elaborat, în toamna lui 1978 ne-am întors la artele vizuale. Asta a însemnat că ne-am apucat de o muncă artistică vizuală cu scopul de a modela ambienturi. [...] Am compus expoziții bazate pe teme date: cărbune, nisip, greutate, pictură. Munca noastră mergea în aceeași direcție cu eforturile avangardei clasice. Noutatea muncii noastre e natura ei *elementară* (încercăm să explorăm într-un mod cît mai exhaustiv posibil potențialurile unui *singur* material, ale unei *singure* forme de comunicare: expozițiile nu doar vorbeau *printr-un* mijloc de expresie, ci și *despre* acesta.) Încercăm să depășim nivelul ideilor noastre efective utilizînd posibilitățile oferite de munca în grup și de caracterul fundamental al subiectelor și al mijloacelor noastre de expresie. De pildă, după ce ideile noastre au ieșit la iveală, fiecare are sarcina de a plănui întreaga expoziție în mod individual. Prin critica în mai mulți a «ideilor de expoziție», materialul expoziției primea, în cele din urmă, o formă: un *ambient*. Acesta era ceea ce se expunea.”<sup>30</sup> În primul an „ideile de expoziție” au fost prezentate și ele pe un poster aflat în apropierea ambientului. Din fericire, un număr de idei elaborate pe bucăți de hîrtie pot fi găsite în patrimoniul Erdély. Majoritatea dintre ele sînt legate de prima prezentare publică sau de prima expoziție a cursului de Gîndire-Inter-Disciplinară, deschisă în noiembrie 1978 la Centrul Comunitar din Piața Marczibányi. Tema fusese „cărbunele și desenul cu grafit”, iar printre „idei” se regăsesc următoarele exemple: „O pisică urmărește un șoarece. (Cu siguranță că atît pisica, cît și șoarecele conține ceva cărbune)”; „Pastile cu vitamina C”; „Toate materialele solide sînt caracterizate de proporția de grămezi făcute din ele – Crearea unor grămezi de cărbuni de forme diferite”; „Cloșcă făcînd un ou din cărbune”; „Pernă umplută cu praf de cărbune”; „Balon umplut cu zahăr”; „Sifon”, „Cărbune prins într-un diamant”; „Mineritul de cărbuni și dezvoltarea furnalului”; „Aspirator trăgînd și eliminînd cărbune”; „cărbune transformat în grafit, ca o soluție la problemele energetice – perpetuum mobile.” În catalogul expozițiilor organizate de grupul InDiGo între 1977 și 1981, Erdély scria-sese următoarele despre această prezentare publică: „Cu expoziția noastră intitulată *Cărbunele și desenul*

cuția publică dintre Erdély și Ferenc Mérei — care scrisese prefața ediției maghiare a cărții lui Landau, *Psihologia creativității*, sursă a unor citate-manifest publicate în catalogul expoziției — au ajutat la aprofundarea unor idei despre interdisciplinaritate și creativitate.

După această expoziție, Exercițiile de Creativitate au continuat pînă în primăvara lui 1977, cînd au luat sfîrșit printr-un incident ce pare ridicol astăzi. În ochii direcțiunii Ganz-MÁVAG, cele două cursuri — cel de desen și Exercițiile de Creativitate — fuseseră unul și același. Interzicerea amîndurora a avut de-a face cu fotografiile puștilor cu plete care participau la cursurile de desen. „Subiectul imaginilor lor fusese propriul lor teatru, pentru care au construit o casă din plăci de plastic în interiorul sălii de curs, plimbîndu-se nud în interiorul acesteia; unul dintre băieți a pretins că e o fată, ascunzîndu-și penisul și purtîndu-și părul împletit în codițe.”<sup>17</sup> Fotografiiile au fost expuse, iar asta s-a dovedit a fi prea mult pentru directorul centrului cultural, căruia aceste cursuri i se păreau deja suspecte. El a confiscat fotografiile „indecente” ca dovezi și i-a concediat pe Maurer și Erdély.

#### Exercițiile de Dezvoltare a Fanteziei (FAFEJ)

Tinerii care au participat la cursuri au rămas însă împreună și au început să caute un nou loc. În toamna lui 1977, întâlnirile au fost ținute la Clubul de Pivniță din Víziváros (în apropierea cetății Buda, în sectorul 2 al Budapestei) și au avut loc acolo timp de un an, cu o regularitate săptămînală. „În 1977—1978 exercițiile au continuat sub forma unor conversații. Apoi le-am dat numele de *Exerciții de Dezvoltare a Fanteziei* [Fantáziafejlesztő gyakorlatok]. Am desfășurat «exerciții de meditație» asupra unei teme date, într-o formă dată. De pildă, am făcut mai multe *koan*. În mod liber mai întîi, acordînd atenție doar formei, iar apoi pe baza unei teme date” — scrisese Dániel Bíró.<sup>18</sup> Acronimul pentru Exercițiile de Dezvoltare a Fanteziei a fost FAFEJ, care înseamnă literal „cap de lemn” sau „cap pătrat” în maghiară. În toamna lui 1978, cursul s-a mutat la Centrul Comunitar din Piața Marczibányi din același sector, unde a mai durat două luni, după care FAFEJ s-a transformat în cursul de Gîndire-Inter-Disciplinară.

FAFEJ a continuat munca Exercițiilor de Creativitate, dar a examinat chestiunile legate de creativitate la nivelul proceselor de gîndire. Erdély și grupul său au încercat să „dizloce blocurile intelectuale care sugrumă apariția unei atitudini creative cuprinzătoare.”<sup>19</sup> Din practica unor munci artistice anterioare, ei adoptaseră „complexitatea și perspectiva holistică indispensabilă gîndirii contemporane.”<sup>20</sup> Spre finele activității FAFEJ în cadrul centrului din piața Marczibányi, participanții s-au ocupat exclusiv de diverse *koan* (zen-budiste), timp de cel puțin o lună. Aceasta fusese așa-numita „Fabrică de Koan”.

Pe parcursul întâlnirilor, Erdély le-a dat teme de lucru participanților cu scopul de a pune sub semnul întrebării tiparele convenționale de gîndire. Cu cuvintele lui Erdély, scopul exercițiilor fusese „interogarea evidențelor”.<sup>21</sup> Sarcinile de lucru ce induceau descoperirea unor noi tipare de gîndire trebuiau să fie rezolvate oral sau în scris în așa fel încît toată lumea să poată auzi răspunsurile date de ceilalți, ceea ce i-a ajutat pe participanți să recunoască formulele logice folosite de ei înșiși și de ceilalți.<sup>22</sup> Lăsarea în urmă a stereotipiilor și a tiparelor fusese ușurată, de asemenea, de faptul că Erdély adesea limitase metoda de rezolvare a sarcinilor: într-un singur cuvînt, în trei cuvinte, într-un desen etc.

Numeroși foști participanți își aduc aminte de trei întrebări menționate în textul<sup>23</sup> din 1978 al lui Erdély și de cîteva dintre răspunsurile pe care le-au primit. Ildikó Enyedi spune că răspunsul la întrebarea „Cum va arăta iluminatul [public] în anul 2000?” fusese că „Omul își va folosi ochii drept lumină”. Ágnes Háy își amintește două dintre răspunsurile la întrebarea imposibilă „De ce nu pot oamenii umbla?” „Pentru că omul fie trage ceva după sine, fie e tras de ceva. Pentru că omul e făcut din celule care se îndepărtează unele de altele.” La următoarea întîlnire Erdély a evaluat răspunsurile potrivit tipurilor lor și a tipurilor de cunoaștere filosofică, religioasă și științifică pe care s-au bazat.

Cum își amintește Zoltán Lábas, relația dintre artă și știință fusese un subiect important pe parcursul întâlnirilor FAFEJ. Erdély menționa des numele lui Einstein, Schrödinger și Heisenberg, iar ideea de a face un film din „paradoxul ceasului” al lui Einstein apăruse deja. Potrivit lui Lábas, participanții au criticat și au respins toate ramurile tradiționale ale artei, cu excepția poate a *happening*-ului. Erdély spusese într-un interviu că: „tot fundalul teoretic și filosofic al avangardei fusese condensat în Exercițiile de Creativitate și FAFEJ.”<sup>24</sup> În felul în care vedea el lucrurile, avangarda „se scufunda” în versiuni ale tipurilor de gîndire pe care el le considera evidente. Ildikó Enyedi — care a articulat o analiză extensivă a metodei utilizate de Exercițiile de Dezvoltare a Fanteziei<sup>25</sup> — spusese că esențialul exercițiilor nu era să încurajeze pe cineva să inven-

<sup>[1]</sup> 17. Havas-Maurer, op. cit., 1991, p. 5.

<sup>[2]</sup> 18. InDiGo, op. cit., p. 49.

<sup>[3]</sup> 19. Miklós Erdély, „Kreatív és fantáziafejlesztő gyakorlatok” [Exerciții creative și de dezvoltare a fanteziei] in Tanulmányok a vizuális nevelés köréből [Studii pe problematica educației vizuale], Budapesta, MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság [Academia Maghiară, Comitetul de Cercetare a Culturii Vizuale], 1978, p. 70.

<sup>[4]</sup> 20. Ibid.

<sup>[5]</sup> 21. Idem, p. 71.

<sup>[6]</sup> 22. Ildikó Enyedi, „Egy pedagógiai technika. Az 1977/1978 évi fantáziafejlesztő gyakorlatok módszerének elemzése” [O tehnică pedagogică. Analiza metodei folosite în cadrul exercițiilor de dezvoltare a fanteziei din 1977/1978], Magyar Műhely, Paris, vol. 21. nr. 67, 15 iulie 1983, p. 33.

<sup>[7]</sup> 23. Miklós Erdély, „Kreatív és fantáziafejlesztő gyakorlatok” [Exerciții creative și de dezvoltare a fanteziei], op. cit., p. 70.

<sup>[8]</sup> 24. Miklós Peternák, „Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán” [Discuție cu Miklós Erdély în primăvara lui 1983], Árgus, nr. 5, 1991, p. 84.

<sup>[9]</sup> 25. Vezi nota 22.

cu grafit am vrut să exprimăm atât originile noastre în artă, cât și să ne rupem de ele. Mutînd accentul de la reprezentare pe material, teritoriul lărgit al activității artistice fusese atras într-o mulțime de semnificații; utilizînd efectul atmosferic al cărbunelui ca material, am arătat legături sociale, psihologice, energetice. După un proces de selecție repetat, am lucrat cu elemente (cărbune, desen cu grafit, garduri de sîrmă, burlane, baloane, lumină) care pot apărea într-un mod unificat, acoperă toate relațiile posibile și sînt în stare să constituie un context vizual unele pentru altele.<sup>“31</sup>

Expozițiile ce-au urmat au avut loc într-un alt spațiu: Centrul Cultural MOM (Uzinele Optice Maghiare) din sectorul 12 al Budapestei și au fost organizate lunar. În ianuarie 1979 *Nisipul și formele sale de mișcare* [Homok és mozgásformái]; în februarie *Greutate* [Súly]; în martie *Pictură* [Festmény]; în aprilie *Loialitate* [Hűség] și în aprilie *leşire pentru artiști* [Művészkiárat]. Expozițiile ținute la MOM fuseseră ambienturi concepute și realizate colectiv, unde cheștiunea auctorialității n-a jucat un rol definitoriu. Expozițiile s-au constituit ca sinteze ale unor idei individuale, dar munca în echipă era mai importantă decît invenția individuală. Putem considera aceste ambienturi opere colective ale Indigoului, care în anumite cazuri au dat loc și acțiunilor individuale.

În *Nisipul și formele sale de mișcare* majoritatea elementelor individuale ale ambientului „și-au concentrat atenția pe căderea nisipului uscat, prea gata să se supună gravitației, adică pe puterea modelatoare a gravitației. [...] Întîmplarea are o mare putere creatoare în privința formei: asta s-a verificat adesea de lucrări aleatorii, dar o substanță atât de subordonată precum nisipul, fără o coerență proprie, e potrivită doar ca un memento ironic al unor operațiuni aleatoare: zaruri din nisip ud au dezvăluit forme întîmplătoare după ce au fost scuturate și aruncate.”<sup>32</sup>

László Beke a descris și a comentat expozițiile *Greutate* și *Pictură* în felul următor: „Pe axa spațiului expozițional [e vorba de expoziția *Greutate*] sînt perechi de cizme de cauciuc atîrnînd de niște scripeti. Cizmele sînt umplute cu rumeguș și ulei de motor uzat. În capătul încăperii se află un bazin improvizat din bucăți de folie. Deasupra bazinului atîrnă o pufoaică agățată de un băț de pescuit cu ajutorul unui fir subțire din nailon. Pufoaica e stropită cu un furtun și materialul vătuit este îmbibat cu apă, bățul flexibil din bambus se îndoaie tot mai mult, firul se încoardă, apoi se rupe. Pufoaica a căzut în apă. [...] Cei care intră în sala de expoziție [e vorba deja de expoziția *Pictură*] văd pe jos trei grămezi de pigment – roșu, alb, negru –, fiecare grămadă în interul unei rame goale. Ramele sînt pe roțile și pot fi mișcate (deși asta ar avea ca efect distrugerea grămezilor de vopsea), fiind totodată fixate de perete cu fire făcînd o ușoară burtă. Pe o placă de sticlă atîrnată din mijlocul încăperii sînt lipite ventuzele unor pompe de veceu; dacă ne place, putem să ne uităm și prin acest cadru transparent la imaginile proiectate în capătul sălii – tipare geometrice repetîndu-se la nesfîrșit.

Ne ajută să înțelegem mai bine cele de mai sus dacă sîntem familiarizați din capul locului cu anumite detalii despre grupul InDiGo. Ei își consideră prezentările ca lucrări colective: aleg o temă, adună o cantitate enormă de idei individuale (care sînt uneori expuse ca atare), selectează împreună cele mai bune dintre ele și le modifică pe parcursul procesului de muncă, așa încît e imposibil să decizi cine a contribuit la versiunea finală. O altă trăsătură – care m-a făcut să scriu «prezentare» în loc de «expoziție» – e aceea că activitatea acestui grup se află la întretăierea dintre artă, exerciții de educație vizuală, expoziție și acțiune demonstrativă. Putem accepta munca lor ca artă (eu o fac fără niciun fel de rezerve), dar ei nu ne forțează deloc s-o facem. [...]

Lucrurile cele mai tipice pentru InDiGo sînt descrierile sarcinilor tematice și modalitatea de abordare a acestor teme, cît mai liberă și mai anticonvențională. Cel mai adesea se lucrează cu asociații și metafore (în care influența artei făcute de conducătorul lor, Miklós Erdély, e încă recognoscibilă). Elaborarea temei «greutății» folosește instrumentele experimentelor științifice (scripeti, tuburi capilare, gravitație), dar metoda utilizată e subiectivă: ei aleg obiecte și materiale cotidiene brute, fiecare cu sistemul său social de simboluri, dar prin combinarea acestora cu procese fizice întregul sistem ajunge să fie conectat prin fire subtile de gîndire: calități care pot fi interpretate atît literal, cît și simbolic devin vizibile: «echilibru», «saturație», «tensiune» (care duce la «ruptură»).

*Greutate* creează o rețea fragilă de asociații între fenomene materiale și sociale, pe cînd *Pictură* prezintă legături mai puțin directe, dar cu atît mai complexe și chiar mai subiective. Aceasta din urmă nu se referă la o pictură anume, ci ilustrează conceptul însuși cu componentele materiale ale picturii, cu trăsăturile sale estetice existînd în mod obiectiv sau atribuite ei în mod subiectiv, cu exemple din domenii din afara pic-

turii. Metaforic, ambientul spațial ca atare ar putea fi văzut ca un fel de «peisaj» sau de «panou», dar e mai util să separăm elementele individuale. *Pigmentul* e principala materie primă a artei picturii; din el se face vopseaua și e transsubstanțiat în culoare. *Cadrul* face parte din tradiția picturii europene (burgheze) și este o cerință esențială a picturii pe panouri din lemn – aici, cadrul e luat peste picior: alunecă pe roțile, e tras cu ajutorul unei sfori, mobilitatea sa e mereu vizibilă. Transparența *plăcii de sticlă*: să fie oare vorba de metafora «picturii ca fereastră»? Ea ne sugerează privirea, la fel ca ventuzele pompelor de veceu care sînt lipite de ea, orientîndu-ne privirea «undeva într-o distanță de nepătruns». E metafora profunzimii spațiului reprezentat de un alt mijloc de expresie – *filmul*. În timp ce majoritatea școlilor de după abstracționism încearcă să materializeze pictura, parabola InDiGo lasă întrebarea deschisă.<sup>“33</sup>

În cadrul expoziției *Loialitate* studenții au reacționat la tema „loialității“ printr-o suită de acțiuni. Majoritatea acestora au dus la lucrări și obiecte care n-au supraviețuit în forma lor originală. O parte din ideile scrise pe bucăți de hîrtie pe parcursul pregătirii pentru expoziție fuseseră ca niște partituri, care au fost interpretate, ceea ce leagă expoziția de școala Fluxus. În același timp, organizatorul conceptual al operelor sau acțiunilor fusese mai ales noțiunea complexă de loialitate, care se întinde de la reprezentare la relațiile personale. În scurtul său eseu pentru catalogul InDiGo, András Halász a interpretat ideea de loialitate din punctul de vedere al unor aspecte ținînd de procesul creativ și de recepție, iar metaforic din punctul de vedere al calității unor materiale (sticlă, hîrtie indigo).<sup>34</sup> Halász a indicat în tema loialității prezența puternică a unui cerc de teme legate de reprezentarea artistică tradițională. Redarea fidelă sau expresia priveliștii (a „modelului“, a „originalului“), a gîndului („ideea“) sau a sentimentelor fusese, cu toate astea, doar unul dintre punctele de pornire hotărît conceptuale ale temei expoziției. Urmînd șirul gîndurilor lui Halász am putea bănui că „detașarea“ lucrării încheiate de autorul ei, binecunoscutul și frecventul fenomen în care artistul își privește opera terminată ca pe un obiect independent, străin fusese definit pe parcursul discuțiilor drept opusul „loialității“. Cu toate astea, în majoritatea cazurilor artiștii au „obiectificat“ aspectele personale, omenеști ale temei „loialității“. Prezența accentuată a anumitor asociații de idei și a anumitor perechi de opoziții fusese evidentă. De pildă: cuțit, lamă, impresie, unitate-dualitate, jumătate-întreg-pereche, joncțiune-partiție, separație, grijă etc. Descrierea cîtorva dintre acțiuni demonstrează bine acest proces creativ, această gîndire creativă. Dániel Erdély și-a așezat palma pe partea interioară a vitrinei sălii de expoziție și – parcă întîmplător – o mîină de exact aceleași dimensiuni i-a acoperit mîna, ca o imagine în oglindă ieșită din noaptea budapestană rece de afară. István Perczel, „proprietarul“ celei de a doua mîini, a executat, de asemenea, ideea notată pe o bucată de hîrtie de Klára Mentényi („Jupoi mînușa de piele“): el și-a „jupuit“ de pe mîină o mînușă de piele. Bucata de hîrtie cu ideea lui Perczel a supraviețuit și ea – „Două baloane lipite unul de celălalt. Încearcă să le separi prin tăiere și unul dintre ele se va dezumfla.“ –, dar el și-a realizat ideea folosind două mînuși de plastic umflate. András Böröcz stătea pe un scaun așezat pe o masă și „inhala“ pămînt dintr-o pungă de plastic. În acțiunea sa el punea în legătură pămîntul ca simbol ecologic și național cu substitutul ieftin al drogurilor – „lipiciul“ și loialitatea ca dependență. În acțiunea sa Tivadar Nemesi a folosit ca exemplu de loialitate două desene-studii prezentate înainte în alte două expoziții (*Cărbunele și desenul cu grafit; Nisipul și formele sale de mișcare*). Ca realizare a ideii sale inițiale – „A agita un drapel cu care să-i faci vînt unui alt drapel.“ –, el i-a făcut vînt unui desen ce înfățișa un nud culcat și era plasat într-un colț al încăperii cu un desen în grafit prezentînd un nud în picioare. A mai supraviețuit, de asemenea, o descriere a uneia dintre acțiunile gîndite de Ildikó Enyedi: „Calc cu călcătorul pata lăsată de un fruct pe o cămașă“. Judith Juhász a agățat o lumîinare deasupra unei alte lumînări, cele două fitiluri aproape atîngîndu-se, și le-a aprins pe ambele. Într-una dintre acțiunile sale Miklós Erdély a lovit cu ciocanul două cuțite, în așa fel încît vîrful fiecăruia dintre cuțite era înfipt în mînerul celuilalt. În două dintre lucrările sale a folosit hîrtie indigo, cu ajutorul căreia și-a creat desenele pe indigo din această perioadă. Unul dintre acestea fusese bățul unui orb, care fixa o foaie de hîrtie indigo pe un perete. În interpretarea lui Zoltán Lábas: „Sprijinirea de perete exprimă tandrețea, hîrtia indigo întunecată plasată între albul identic al peretelui și al bățului e dramatică: ea separă și, totodată, conectează. Niciodată n-am considerat că, în expozițiile noastre, trebuie să «reprezentăm» sau să traducem titlul folosind instrumente vizuale. Am crezut mai degrabă că titlurile creează o atmosferă conceptuală în jurul obiectelor expuse, noțiunile prestabilite aruncînd o lumină asupra lucrărilor, ca să zic așa. Sprijinit de perete, bățul ușor lasă – o presupusă, dar invizibilă – pată pe perete prin hîrtia indigo. Loialitatea are nevoie de cel puțin doi. Unul care și unul față de care. Dar e posibil că Miklós a văzut toată treaba într-un context diferit”<sup>35</sup>.

31. *Idem*, p. 8.

32. *Idem*, p. 12.

33. *Idem*, p. 16–19, 22.

34. *Idem*, p. 54.

35. Scrisoare de Zoltán Lábas lui László Beke, 1998.



În timp ce la expoziția *Loialitate* au dominat acțiunile individuale, *leșire pentru artiști* care i-a urmat – fiind expoziția de încheiere a primului an al cursului – fusese o piesă cu adevărat colectivă, descrisă în felul următor de Miklós Erdély în catalogul Indigo: „Organizatorii Congresului Internațional de Semiologie de la Buda-pesta ne-au cerut să ținem o prezentare legată de congres. Cu toate că ei și-au retras invitația din motive cultural-politice, am organizat manifestarea în cadrul seriei de expoziții făcute de grupul InDiGo. Drept rezultat, conceptul prezentării fusese organizat în jurul semnului și al semnificației, reflectînd convin-gerea noastră în privința existenței unui nivel total al semnificației, care putea fi surprins în raportul dintre natura absolută a existenței omenestî și realitatea înconjurătoare. Această semnificație a fost simbolizată de culoarea albă, în timp ce refracția acesteia e nivelul conceptual. Ca reprezentant material al culorii albe am ales laptele, care ne hrănește gîndirea la fel cum ceea ce este perfect hrănește «ceea ce e în parte»<sup>36</sup> Cuvintele și conceptele au apărut în acest symbolism nu sub formă de «cheaguri de sînge»<sup>37</sup>, ci sub forma a 200 de litri de lapte covăsit, cu un curcubeu proiectat pe suprafața sa. Seria de evenimente pe care le-am organizat în jurul laptelui covăsit actualizează semnificația totală alienată – ceea ce ar putea fi un sinonim pentru trezirea conștiinței. Mai întîi, am acoperit curcubeul proiectat pe suprafața laptelui covăsit cu trei bucăți de hîrtie-carbon, iar apoi am suflat întreaga suprafață cu un spray negru-violet pentru ghete. O pungă din plastic de lapte proaspăt, legată de o placă de sticlă și găurită, lăsa să se scurgă un firicel subțire de lapte, ca o ață – un înlocuitor demn de milă ce rămînea într-un raport sensibil cu firul de ață real de mai mulți kilometri pe care l-am extras din laptele bătut. Din sertarele unui secreter, am scos niște ace de cusut găsi-te cu greu, cu ajutorul unei site, într-un amestec de lapte și paie. Acele au fost distribuite publicului cu indi-cația de a trece prin urechile lor ața îmbibată în laptele bătut. Ei trebuiau să facă asta unul cîte unul pentru a putea face să apară mizeria comunicării și faptul că sîntem expuși unii altora. Mai încolo, am îndemnat acest grup legat prin firul de ață să coase pungile de lapte pline cu nisip așezate într-o zonă împrejmuită. Pentru a sublinia condițiile jalnice, am acoperit fereastra încăperii cu un camuflaj asemănător cu fereastra unei închisori, permițînd întrezărirea unei pete de cer și indicînd astfel că nevoia comună față de proteja-re a unei semnificații clare se poate dezvolta pînă și în situația cea mai nenorocită. Am construit o baricadă simbolică din mici saci de nisip în fața curcubeului, după care am îndepărtat foile de hîrtie-carbon.<sup>38</sup> În noiembrie și decembrie 1979, InDiGo a organizat două expoziții la Pécs, cel mai mare oraș din sud-vestul Ungariei, pentru a însoți prelegerile lui Miklós Erdély despre *Avangarda poetică* și *Avangardă sau film experimental* ținute la Casa Tineretului aparținînd de Centrul Cultural Municipal. Niciun document n-a supraviețuit din aceste expoziții, dar avem înregistrarea audio a întîlnirii InDiGo în care s-a pregătît expoziția *Poe-zie*, organizată cu ocazia prelegerii *Avangarda poetică*. Această înregistrare [...] e singura sursă directă care oferă o imagine despre cum fusese discutată o temă dată în cadrul adunărilor. Membrii grupului au decis să prezinte „poezia” în cadrul expoziției într-un mod vizual. Pe parcursul conversației lungi și cuprinzătoare tema centrală a fost natura poeziei, grupul încercînd să clarifice, de asemenea, sensul expresiilor „poe-zie de avangardă” și „avangardă poetică”. Miklós Erdély a trasat paralele între dematerializata artă vizuală de avangardă (care a devenit conceptuală, mentală și spirituală în secolul al XX-lea) și poezia lipsită de un mijloc de exprimare [în sens artistic vizual] (conceptuală, mentală și spirituală), practic, un fel de teorie sau principiu *ut poesis avant-garde* se află în centrul raționamentelor sale. El a respins abordările care pun în legătură arta plastică și poezia pe baza imageriei și a accentuat „natura mentală pură” a amîndurora. Din 1980 cursul InDiGo s-a transformat treptat într-o comunitate creativă de artiști independenți și și-a luat numele de Grupul InDiGo. Adunările lor au fost ținute cu precădere în apartamente și ateliere pri-vate, iar expozițiile lor, ținute cu o frecvență mai slabă decît în primul an, au avut loc, de asemenea, în diver-se spații. Expozițiile au continuat să fie organizate în jurul unei teme prestabilite, dar membri grupului au creat lucrări individuale. În paralel cu asta, InDiGo ca grup artistic a început să fie recunoscut și pe scena de artă contemporană, iar din primăvara lui 1981 au primit mai multe invitații la expoziții de grup și alte eve-nimente. Totodată, ei au făcut și proiecte în colaborare, iar în 1982–1983 au ținut iar un curs – cursul de desen InDiGo la Muzeul de Artă. Între 1980 și 1984 grupul a ținut o serie de expoziții tematice. În martie 1980 au organizat o expoziție în parcul Universității de Horticultură sub un titlu care trebuie să fi fost inspirat de loc: *Grădina botatică* [Arbo-rétum]. Aceasta a fost prima expoziție în care membri grupului au expus lucrări individuale și la care Miklós Erdély, conducătorul cursului, n-a participat. Începînd cu prima jumătate a anului 1980 prezentările indi-viduale, bazate pe acțiuni, a membrilor care erau și studenți la universitate au devenit mai frecvente în cadrul

diverselor evenimente universitare și în alte părți, iar expoziția ținută primăvara, în aer liber, în natură tre-buie să fi fost și rezultatul unei idei spontane. Majoritatea lucrărilor erau creații ocazionale pregătite la fața locului și făceau aluzie la ambientul natural, la natura ca atare, la plante și la anumite elemente ale parcu-lui. În aprilie 1980, ei au prezentat expoziția *Biografie* [Életrajz] la Clubul Artiștilor Tineri, care în anii 1970 și 1980, a fost unul dintre centrele budapestane cele mai importante pentru arta avangardistă. Concepe-rea de biografii utilizînd elemente fictive și reale fusese deja o temă de lucru în cadrul exercițiilor de crea-tivitate, fiind un gen legat de creația artistică din mai multe puncte de vedere: „Scrierea în comun a unei biografii: grupul scrie împreună biografia unei persoane fictive, frază cu frază”. Sau: „Scrierea unei biogra-fii în mai mulți: membrii grupului modelează biografia frază cu frază, dar fiecare membru poate continua povestea folosind evenimente reale din viața sa.” La expoziția InDiGo intitulată *Biografie* tema „biografiei” fusese definită, probabil de participanți, într-un sens foarte larg, mergînd de la utilizarea unor motive per-sonale, biografice pînă la un curriculum vitae prezentînd statutul social al artistului, încluzînd ocazional nuanțele independente ale sensului titlului („viață” și „desen”). În decembrie 1980 tema fusese *Acuarela* [Akvarell], iar locul – Colegiul Bercsényi. Lucrările prezentate în cadrul expoziției se legau vag de tema anterioară, cercul semnificațiilor sale întinzîndu-se de la tehnici picturale pînă la filosofia artei, iar unele lucrări au exami-nat raportul dintre știință și artă. Autoritățile au închis expoziția, în parte din cauza lucrării lui Miklós Peternák, care a conținut un cuvînt extrem de incomod, *Strajkújemy* („Sîntem în grevă” în poloneză). Următoarea expoziție, numită *Opere din hîrtie* [Papír-művek] a făcut parte dintr-o serie de expoziții ținute la Clubul de Tineret al Fabricii de Hîrtie din Csepel (sectorul 21 al Budapestei). Vernisajul a fost planificat pe 17 decem-brie 1980, dar a trebuit să fie amînat din motive neexplicate de autorități și necunoscute nici măcar în zile-le noastre. Se presupune că au avut de-a face cu detaliul că rectorul Universității de Artă nu aprecia activitatea independentă a tinerilor membri ai grupului. Expoziția *Opere din hîrtie* s-a putut deschide în cele din urmă pe 14 ianuarie 1981, chiar dacă a fost închisă înainte de data plănuită inițial. Pe invitație era un scurt text introductiv scris de Ferenc Kenyeres despre tema expoziției și lucrările individuale expuse: „Activitatea gru-pului a fost caracterizată pînă acum de două lucruri: principiul materialismului și explicarea conceptelor. Aces-ta e motivul pentru care hîrtia a fost potrivită ca subiect al unei expoziții tematice. În cazul cîtorva dintre lucrări, artiștii și-au concentrat atenția pe materialul însuși, dar majoritatea lucrărilor abordează materialul într-un mod mai indirect, mai complex. Ei pun întrebări în legătură cu rolul hîrtiei în cultură, comunicare, transferul de informație și consum. Diverșii artiști au temperamente diferite și oferă răspunsuri diferite.” După obișnuita vacanță de vară, în octombrie 1981 au ținut expoziția *Cel mai frumos lucru care mi s-a întîm-plat vara asta* [Legszebb nyári élményem] la Centrul Cultural al Serviciilor Poștale, unde majoritatea mem-brilor au prezentat anecdote, amintiri și imagini sub forma unor grupuri de obiecte și a unor instalații. Expoziția *Ceea ce e personal și ceea ce e sacru* [Ami személyes és ami szent] a fost inspirată de gîndurile din eseul *La Personne et le Sacré* de Simone Weil și s-a deschis în martie 1984 la Colegiul Bercsényi. Simone Weil (1909–1943) fusese o scriitoare de origine evreiască, a cărei viziune despre lume era holistică și se opu-nea diviziunii cunoașterii în ramuri separate de studiu. Potrivit lui Weil, oamenii consideră știința, arta și reli-gia ca teritorii separate deoarece sînt incapabili să creadă într-o ordine mondială coerentă. Ea a crezut în posibilitatea de a avea acces la o cunoaștere mai înaltă, mistică, definită de unitate și universalitate. „În știin-ță adevărul e sacru. În artă frumosul e sacru. Frumosul și adevărul sînt mereu impersonale.” „Ceea ce e sacru nu e nici pe departe personalitatea noastră, dimpotrivă, sacrul este ceea ce e impersonal în ființa noastră umană. Tot ce e impersonal în om e sacru. Și doar asta e sacru”, scrisese ea.<sup>39</sup> În centrul metodei pedagogice a lui Erdély a stat noțiunea de creativitate înțeleasă în sens larg, iar el a extins anvergura gîndirii artistice orientate spre rezolvarea de probleme la chestiuni și fenomene afectînd societățile sau comunitățile luate ca totalități. Cum spunea: „cea care suferă din cauza creativității atrofia-te este societatea în întregul ei [...], căci creativitatea nu se manifestă doar și mai ales în performanță, ci este un fel de stare de alertă care funcționează în tăcere și fără semne exterioare; ea e în stare să recu-noască sarcina în orice situație și s-o rezolve mereu într-un mod ingenios, cu o originalitate independentă”<sup>40</sup>. Între 1980 și 1983, pe lîngă anumite sarcini artistice, Grupul InDiGo s-a preocupat în mod intens de ches-tiuni legate de responsabilitatea individului în societate. Una dintre manifestările sensibilității lor față de „pro-blemele sociale” fusese *Apelul InDiGo pentru pace*, care a avut legături cu mișcarea de atunci pentru pace și ideile ei. Membri au aflat despre principalele scopuri ale mișcării de la fiul lui Miklós Erdély, Dániel, care a fost un membru al Grupului de Dialog pentru Pace, un grup cu un rol important în mișcarea neoficială

36. Vezi Epistola întîi către corinteni a Sfîntului Apostol Pavel, 13:10, „Dar cînd va veni ceea ce e desăvîrșit, atunci ceea ce este în parte se va desființa.”

37. Erdély face referire aici la versurile poetu-lui maghiar Attila József: „Precum cheaguri de sînge / aceste cuvinte îți cad în față” (*Odă*, 1933).

38. InDiGo, *op. cit.*, p. 28–29.

39. Simone Weil, „La Personne et le Sacré” in *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 1957.

40. Miklós Erdély, „Kreatív és fantáziafejllesztő gyakorlatok” [Exerciții creative și de dez-voltare a fanteziei], *op. cit.*, p. 83.

41. Hugh Baldwin, *Documents on the Peace Movement in Hungary* [Documente despre mișcarea pentru pace din Ungaria], Section II, „Artists & Peace – The InDiGo Group” [Secțiunea a II-a, Artiștii și pacea – Grupul InDiGo] (traducător necunoscut), Londra, European Nuclear Disarmament Hungary Working Group, 1986, p. 12–13. Ultima propoziție a fost retradusă de Ágnes Csonka.

pentru pace din Ungaria, el fiind și cel care a conceput emblema grupului. Spre 1982–1983, Grupul InDiGo și Consiliul Național pentru Pace au lansat o competiție internațională de artă cu subiectul: amenințarea nucleară. Miklós Erdély a fost cel care a scris textul invitației la această competiție, dar acesta a fost discutat și la adunările Grupului InDiGo. Acest apel sau „manifest” pentru pace a fost publicat în engleză în 1986 sub numele Grupului InDiGo în publicația editată de Hugh Baldwin, *Documents on the Peace Movement in Hungary*.<sup>41</sup>

„[1] Apelurile și declarațiile despre amenințarea nucleară la adresa omenirii sînt doar cu puțin mai mult decît fraze răsuflete. Forma și retorica lor e ineficace. În loc să facă populațiile amenințate să conștientizeze caracterul și dimensiunile catastrofei iminente, ele le tocesc atenția. Astfel, de vreme ce ele nu înțeleg esența noii situații, sînt incapabile să simtă responsabilitatea pentru propriul lor viitor; sînt izolate treptat de propriul lor destin și se scufundă într-o indiferență tulbure. În aceste circumstanțe ele nu-și pot găsi formele potrivite nici pentru prevenire, nici pentru protest.

[2] Pentru a putea să ne rupem de modurile de gîndire false și condiționate trebuie trase concluzii radicale din situația în care a căzut omenirea prin acumularea în depozite a armelor nucleare. Trebuie să găsim formele noi, mobilizatoare și concise de expresie de care e nevoie acum.

[3] Expresia «armă» nucleară este ea însăși confuză: ea lasă pe seama unor măsuri și considerațiuni militare forțe făcute de om, care, în ce privește efectele lor, au depășit demult forțele omenești. («Dumnezeu a făcut lumea în șapte zile, omenirea o poate distruge în șase ore.»)

[4] Amenințarea nucleară nu face parte din chestiunile de strategie și politică mondială: lucrurile stau invers. Producția unor dispozitive de distrugere în masă, a căror folosire amenință pe toată lumea și nu oferă avantaje nimănui, nu poate fi justificată de interesele niciunei națiuni, același lucru fiind valabil pentru clase sau grupuri. Rezultă că administratorii porțiunilor de Pămînt divizate de granițe de stat sau de sfere de interese nu au niciun drept de a lua decizii în privința producției unor asemenea dispozitive. O asemenea decizie e, ca atare și potrivit Convenției de la Nürnberg, «o crimă împotriva omenirii».

[5] Ne confruntăm cu o problemă ontologică depășind nu doar națiunile, ci de importanță cosmică, imposibil de abordat cu conceptele umanismului – luarea unei decizii care aduce amenințarea anihilării totale e *interzisă* în sensul cel mai plin al cuvîntului. Responsabilitatea de a lua o asemenea decizie e imensă în raport cu tot ce știm și am atins deja, dar e infinită în raport cu tot ce nu știm și n-am atins încă. Distrugerea pe care o poate provoca această putere distructivă acumulată e infinită, de vreme ce poate jefui de orice viitor un proces ce durează de mai multe milioane de ani, și al cărui rezultat unic e intelectul uman. Rezultă că gradul de responsabilitate este invers proporțional în raport cu probabilitatea infinit de mică a evoluției vieții și a intelectului omenesc. Și mai rezultă că fiecare gest, oricît de mic, în direcția prevenirii acestei pierderi infinite are, într-un sens ideal, o valoare infinit de mare.

[6] Dacă întrebarea e analizată în felul acesta, atunci raportul disproporționat între cauză și consecințe devine înfricoșător de transparent. Situația din prezent, care aduce un pericol extrem pentru toată lumea – inclusiv pentru cei aflați la putere – dovedește că exercițiul puterii este el însuși o iluzie: instituțiile, ca niște automate, se mișcă de-a lungul cursului lor inerțial. E în zadar că politicienii admit și declară că stocarea de focoașe nucleare nu poate fi justificată, nici teoretic, nici în termeni de apărare a intereselor: totuși ei nu pot face nimic împotriva acestui lucru. La fel cum nu pot face nimic în mod eficace nici așa-numitele «campanii de pace»; pericolul depășește alternativa război sau pace. O rachetă nucleară trece peste orice limită.

[7] Nu încapе îndoială că situația periculoasă din prezent fusese pregătită de procesul pe care îl numim istorie. Trebuie să acceptăm totuși că «arma nucleară» fusese făcută în punctul cel mai de jos al istoriei. Scopul acestei invenții a fost oprirea fascismului și prevenirea genocidului sistematic.

[8] Faptul că existența fascismului a dat naștere unui dispozitiv de distrugere în masă de care omenirea n-a putut scăpa pînă acum și că această capacitate distructivă a crescut într-o măsură ce depășește imaginația se poate considera un triumf postum al fascismului.

[9] În clipa de față nu există putere semnificativă în lume care să plănuiască un genocid sistematic. Nu știm nici de faptul că vreuna dintre «părți» ar face pregătiri pentru utilizarea acestei forțe distructive acumulate de care dispune. Ar fi o nebulie impardonabilă dacă s-ar investi atît de mult în producția unor lucruri cu totul nefolositoare, dar fără o asemenea capacitate distructivă. Dar dispozitivele în cauză sînt *complet* nocive și *complet* nefolositoare.

[10] Cîțiva vorbesc despre «panica inutilă» în privința anihilării totale a omenirii, căci nu toată lumea ar fi distrusă din cauza unui «război» nuclear accidental. Cu toate astea, lucrul de care trebuie să ne fie cel mai puțin teamă în clipa de față este că, dacă vor fi cîțiva – sau poate cîteva milioane – care vor supraviețui, aceste ființe vegetative ne vor reproșa că: «A fost o alarmă falsă! Uite, sîntem încă în viață!»

Pe lîngă *Apelul InDiGo pentru Pace*, în aprilie 1981 Grupul InDiGo a fost invitat la expoziția *Tare și moale* [Kemény és lágy], care a fost cea de a șasea manifestare din seria de expoziții *Tendințe*, organizate pînă atunci la Galeria Óbuda (sectorul 3 al Budapestei). Aceasta a fost prima apariție oficială a Grupului InDiGo, care a creat o instalație intitulată *Sculptură temporară din vată* [Ideiglenes szobor vattából], care a dominat expoziția dedicată postconceptualismului. În catalogul expoziției, imaginea sculpturii *Cerebrum* a artistului francez Jean Iposteguy și imaginea unui salcîm au apărut ca paralele formale și conceptuale la norul sub formă de ciupercă. Au fost publicate, de asemenea, „studiile preliminare” ale norului, făcute de membrii grupului. *Cerebrum* [creierul mare] simbolizînd inteligența omenească poate fi pusă în legătură cu o propoziție din *Apelul InDiGo pentru Pace*, care declară că: „distrugerea pe care o poate provoca această putere distructivă acumulată e infinită, de vreme ce poate jefui de orice viitor un proces ce durează de mai multe milioane de ani și al cărui rezultat unic e intelectul uman”. Ideea că anumite organizații sau instituții nu au autoritatea de a lua decizii privitoare la chestiunea amenințării nucleare de proporții cosmice, că responsabilitatea individului a crescut și, mai mult, că „anvergura autorității sale acoperă totul” a mai apărut și în *Certificatul de Înființare a Corpului Legislativ Voluntar* [Önkéntes Törvényhozó Testület Alapítólevele], compus în septembrie 1982. Certificatul, care a fost tradus și în franceză, a conștientizat principiul sau ideea competenței prin înființarea unui corp cu autoritate asupra „a tot și a tuturor”, care a fost, în acest sens, deschis, atemporal și „fără formă”. Grupul a prezentat pentru prima oară acest text la Bienala de la Paris a Tinerilor Artiști în septembrie 1982, deși Grupul InDiGo n-a primit o invitație oficială la acest eveniment. Ultima acțiune a grupului pe tema păcii a fost *Acțiunea Pax*, care a avut loc la Colegiul Rajk László al Universității de Economie Marx Károly ca act de încheiere al *Expoziției de Afișe pentru Pace*, organizată în mod independent de Grupul InDiGo în aprilie 1983. Pe parcursul acestei manifestări, cu ajutorul arcurilor din pixuri, participanții au tras cu patroane de pastă marca „Pax”.

Între 1980 și 1986, membri Grupului InDiGo au organizat mai multe acțiuni similare, de dimensiuni mai mici, în diverse contexte. Pe lîngă asta, ei organizaseră două acțiuni semnificative la Centrul Cultural al Serviciilor Poștale, care le-au dat ocazii periodice de a-și prezenta munca de după 1981. *Acțiunile utilizînd o masă* [Asztali akciók] au avut loc în 1982, cînd membri grupului au executat acțiuni individuale așezați în jurul unei mese. Tema acțiunilor „de masă” n-a fost mîncatul, deși, înainte de începerea acțiunilor, participanților le-a fost servită o supă în boluri de sticlă și majoritatea au mîncat-o, multe dintre acțiuni avînd legătură cu mîncarea și mestecatul. 14 persoane au fost așezate în jurul unei mese enorme acoperite cu o față de masă albă, în timp ce unul dintre membri InDiGo fusese reprezentat doar prin obiectele sale [de acțiune]. „Masa festivă întinsă”, „cercul de prieteni în jurul mesei”, „oamenii făcînd ceva la masă” sau „maestru și discipoli șezînd în jurul unei mese” sînt toate motive binecunoscute și din opere de artă, dar ele trebuie tratate cu precauție și privite poate ca momente secundare, care își desființează în mod reciproc semnificația. Pe parcursul *Acțiunilor utilizînd o masă*, în mod asemănător cu expoziția *Loialitate*, participanții individuali și-au realizat ideile independent unii de alții, ceea ce a dus la diverse obiecte-acțiune. În ianuarie 1983, ei creaseră împreună o imagine intitulată *Acțiune actuală* [Aktuális akció]. „De vreme ce era la ordinea zilei, alegerea noastră a fost pictura, care a dovedit încă o dată interesul sistematic și nestins al grupului pentru

44. *Ibid.*

45. *Idem*, p. 45.

46. InDiGo munkacsoport [Grupul de muncă InDiGo], Óra-paradoxon [Paradoxul ceasului], in *Filmidő (Tematikus forgatókönyv-pályázat)* [Timpul filmic – concurs tematic de scenarii], BBS-K3 [Studioul de Film Balázs Béla, Secțiunea (experimentală) K], Budapesta, 1981, p. 1–6, republicat cu titlul *Albert Einstein általános relativitáselméletéhez kapcsolódó forgatókönyv-tervezet* [Proiect de scenariu legat de teoria generală a relativității a lui Albert Einstein] în cadrul proiectelor de scenariu intitulate *Relatív gyakorlatok [Exerciții relative]* și concepute de membrii Grupului InDiGo in *Forgatókönyv-pályázat* [Concurs de scenarii], martie 1982, Balázs Béla Stúdió, vol. 1, p. 215–219 și, de asemenea, in Miklós Erdély, *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák), Válogatott írások II.* [Despre film – scrieri de teoria filmului, scenarii, proiecte de film, critici; Scrieri alese II], Miklós Peternák (ed.), Budapesta, Balassi Kiadó – BAE Tartóshul-lám – Intermédia, 1995, p. 215–219.

47. *Idem*, p. 216.

48. *Idem*, p. 218.

49. *Idem*, p. 219.

50. Copie standard, Studioul de Film Balázs Béla, Secțiunea (experimentală) K, 1988. Operator: Ferenc Papp, Editor: Mária Rigó, Muzica: Tibor Szemző, 16 mm, alb-negru, 104 minute.

51. Miklós Erdély, *Vonatút (Kísérleti filmterv)* [Drum cu trenul – proiect de film experimental], in Miklós Erdély, *A filmről* [Despre film], *op. cit.*, p. 214.

52. Miklós Erdély (1928-1986). *Films*. Budapest Film – Tudományos Ismeretterjesztő Társulat – Balázs Béla Stúdió, K-Szekció [Film Budapesta – Societate pentru Popularizarea Cunoașterii Științifice – Studioul Balázs Béla, Secțiunea K], Budapesta, 1988, s.p.

centra la fel de mult pe natura materialului filmului, pe film ca un instrument al artei sau al comunicării, ca pe natura informației transmise de film și pe conținutul (intelectual) pe care el îl poate exprima.”<sup>44</sup> Așadar, pe de o parte, membrii Grupului InDiGo au participat la expoziție în mod individual și și-au prezentat munca de grup cu *Desenul de film*; pe de altă parte însă, proiectele de filme intitulate *Competiția de filme Dunărea* [Duna-filmpályázat] și *Paradoxul ceasului* [Óra-paradoxon] au fost menționate în catalogul expoziției sub numele grupului.<sup>45</sup> Seria lucrărilor InDiGo legate de film fusese deschisă de obiecte făcute din materialul filmului, care au fost prezentate cu ocazia prelegerii lui Miklós Erdély *Avangardă sau film experimental* la Pécs, spre finele lui 1979 (de pildă: semne de carte făcute din fișii de film). Competiția de filme Dunărea a fost lansată în mai 1980 și au participat aproximativ 15 membri InDiGo sau artiști apropiați de grup. „Condiția de a participa la competiție: crearea unui film alb-negru de aproximativ 3 minute cu tehnica Super-8 pe tema Dunării”, spunea invitația. Filmele au fost proiectate de mai multe ori în anii 1980 atât în Ungaria, cât și în străinătate, dar au fost uitate după aceea pentru multă vreme, majoritatea reapărînd în faza de pregătire a cărții de față. În 1980 Grupul InDiGo a candidat cu proiectul *Paradoxul ceasului* la concursul tematic de scenarii al BBS K3, intitulat *Timpul filmic* [Filmidő]. Proiectul se baza pe „eseul lui Einstein *Dialog despre obiecțiile împotriva teoriei relativității* [Dialog über Einwände gegen die Relativitätstheorie], publicat în numărul 48 al *Die Naturwissenschaften* din 29 noiembrie 1918, iar scopul său era să reacționeze cu mijloace artistice la metoda de cunoaștere a teoriei relativității și la lumea reală descrisă prin această metodă.”<sup>46</sup> Esența paradoxului ceasului este că ceasurile se mișcă cu viteze diferite în sisteme de coordonate diferite. Într-un sistem de coordonate bazat pe un punct în mișcare ceasurile se mișcă mai încet decît un ceas aflat într-un punct fix. Astfel, ceasul aflat în mișcare va întârzia în raport cu cel care stă. Sursa paradoxului e aceea că mișcarea este un concept relativ: dacă ne mișcăm împreună cu ceasul aflat în mișcare, din perspectiva noastră, ceasul static se va mișca. Asta înseamnă că ceasul static va trebui să întârzie și el în comparație cu celălalt, iar asta e, se pare, imposibil, de vreme ce cele două ceasuri nu pot întârzia fiecare în comparație cu celălalt în același timp. Cum scriau membri InDiGo: „Am dori să clarificăm paradoxul descris aici cu ajutorul unor ilustrări și să clarificăm pentru toată lumea că prin virtutea cognitivă a filmului contradicția poate fi înfățișată. Starea imposibilă în care același loc există în două tipuri de timp poate fi făcută vizibilă. [...] După ilustrările explicative vom utiliza o nuelă de Franz Kafka, care a văzut lumina zilei în același timp cu teoria relativității și care întruchipează spiritul acestei teorii la un alt nivel. Titlul acestei nuvele e *Haos cotidian*.”<sup>47</sup> În partea finală a proiectului, ei au descris și ilustrarea paradoxului, care – cum spunea Einstein – nu poate fi pus sub semnul întrebării în numele „simțului comun”. Dacă ne imaginăm sistemul de coordonate „în mișcare” ca un tren mișcîndu-se pe niște șine, atunci „trenul deplasîndu-se cu o viteză constantă poate fi considerat «static», în timp ce șinele și peisajul în care sînt inserate pot fi considerate ca «mișcîndu-se, la rîndul lor, cu o viteză constantă»”.<sup>48</sup> Potrivit teoriei generale a relativității, în acest caz trebuie să existe posibilitatea unei schimbări în viteza peisajului. În filmul plănuit se pot vedea două personaje care stau în picioare într-un tren în timp ce discută pe această temă și peisajul care se mișcă dincolo de fereastră. „În timpul ultimei fraze a conversației, trenul se oprește brusc și copacii din afară cad cu un zgomot puternic. Ultima frază e urmată de sunetul unui cataclism enorm. Cele două personaje rămîn nemișcate.”<sup>49</sup> Filmul e o artă temporală în care manipularea timpului e posibilă. Montajul oferă o ocazie excelentă pentru a compara diverse mulțimi de coordonate. Membrii Grupului InDiGo au conștientizat posibilitățile cognitive ale producției de filme sub conducerea lui Miklós Erdély, în al cărui film *Drum cu trenul* [Vonatút] au participat ca „protagoniști”, urmărind probabil de aproape ultimele faze ale facerii filmului.

Miklós Erdély și-a făcut acest film construit pe baza principiilor structuraliste în primăvara lui 1981.<sup>50</sup> El a descris structura filmului plănuit în felul următor: „Un film despre o călătorie cu trenul ce durează o oră, care prezintă tensiunea dintre procese reale, ireversibile, momente efemere și posibilități ale repetiției și ale interschimbabilității oferite de film. Procesul temporal unilateral e reprezentat și ilustrat de înaintarea trenului. Repetiția unor fragmente de procese caracteristice sau neutre, de cinci sau zece secunde, selectate din materialul înregistrat potrivit unui anumit sistem, sparge curgerea monodirecțională a timpului. Printr-un anumit sistem înțeleg că întretai iar și iar fragmentele emblematice într-o ordine inversă (comparativ cu ordinea lor reală), într-o formă tot mai completă, pentru a ajunge la sfîrșit la fragmentul inițial”.<sup>51</sup> Unul dintre „scopurile filmului a fost acela de a înregistra Grupul InDiGo”<sup>52</sup>, acesta fiind motivul pentru care membrii grupului au proiectat acest film în noiembrie 1986 la Múcsarnok, cînd și-au comemorat maestrul decedat prin reconstituirea *Acțiunilor utilizînd o masă*.

artă”, scria János Sugár despre această acțiune. „De data aceasta din efortul colectiv s-a născut o imagine de aproximativ 6 m². [...] Spațiul a fost divizat în mod democratic, fiecare avea o fișie orizontală și una verticală pe care a putut picta ce voia. Cu această dublă diviziune am satisfăcut cerința ca fiecare să poată întîlni fișiile celorlalți participanți. Dimensiunile fișilor au fost decise pe baza a cîte secunde poate fluiera fiecare participant dintr-o singură respirație.”<sup>42</sup>

Cursul de desen de un an al Grupului InDiGo a avut loc în această perioadă la Muzeul de Artă, fiind lansat în toamna lui 1982 și încheiat în mai 1983 cu o mare expoziție în același spațiu. În cadrul expoziției desenele-studii create la curs au fost grupate în funcție de temele alese împreună pe parcursul întîlnirilor, iar scurtele descrieri despre munca lor date de majoritatea artiștilor au fost așezate lîngă desene. Miklós Erdély a rezumat scopul și programul cursului pe fluturașul-invitație al expoziției: „Am dedicat anul ce-a trecut desenului. Am avut două scopuri. Primul: am decis să desenăm pînă cînd această activitate extrem de evidentă devine de nedescris. Am avut la dispoziție o bucată de hîrtie cu dimensiuni determinate și cîteva instrumente ce lăsau urme pentru a putea demonstra comportamentul nostru într-o formă durabilă, controlabilă. S-a dovedit că succesiunea deciziilor, procesul realizării și tratarea hîrtiei pot fi urmărite în rezultatul final; metoda gîndirii poate fi urmărită, rătăcirile și compromisurile rezultate din inerție intelectuală pot fi surprinse în gesturi, iar inspirația autentică poate fi izolată cu claritate.

În cadrul desenului, am tratat ca o posibilitate specială desenarea după model, pe care n-am exclus-o deci, dar nici nu ne-am limitat la posibilitățile deja în mare parte exploatate de diversele tradiții.

Știind că în cadrul activității artistice «imitative» invenția auctorială se manifestă mereu în «cum», nu opoziția față de tradiție sau ruptura cu ea au animat munca de cercetare, ci mai degrabă ne-am așteptat ca distanțarea de prejudecățile existente, de interpretările eronate, de «zgomotele» adiacente să aducă înnoirea unei mese-rii vechi.

Creatorii au ținut o dată la două săptămîni o informare publică legată de munca lor, fiind expuși întrebărilor încrucișate ale celor prezenți. Ei s-au străduit să devină specialiștii cei mai dedicați ai propriei opere, lăsînd în urmă falsa practică a diviziunii muncii care a împărțit în artiști și specialiști în artă unitatea complexă a sferei instinctuale și a celei conștiente ce funcționează în interiorul unei persoane.

De acest lucru ține celălalt scop al activităților: prin analizele publice am dorit să dăm posibilitatea ca specialiștii artei (istorici și critici) să poamească, în evaluările lor, de la procesul de creație, ceea ce ar putea ușura determinarea, de altfel atît de dificilă, a operelor contemporane, oferindu-le o modalitate de analiză oarecum nouă, aflată mai aproape de punctele de vedere ale artei. Sarcinile discutate, mereu schimbătoare, s-au formulat pe ductul unor raționamente în așa fel încît ele să elibereze atît producătorul, cît și evaluatorul de sistemul încetățenit al obligației de a avea realizări, munca motivîndu-și mobilurile la un metanivel. În timpul anului ne-am înțeles în privința următoarelor sarcini de lucru: «Desen frumos, dar prost», «Desen urît [dar puternic]», «O temă bună, prezentată prost», «Iluzie», «Tehnici jenante», «Desen pentru galerii», «Desen prea desenat».”

În cadrul expoziției *Film/artă. Istoria filmului experimental maghiar* [Film/művészet. A magyar kísérleti film története], care s-a deschis în februarie 1983 la Sala de Expoziții Budapesta, sub titlul *Desen de film*, membrii grupului au prezentat desene asemănătoare cu cele create la cursul de desen. Expoziția, care a fost prima trecere în revistă a filmului experimental maghiar, a fost organizată de Miklós Peternák, care a devenit membru al Grupului InDiGo în a doua jumătate a anului 1980 și nu doar că a făcut filme în această perioadă, dar, ca istoric de artă, a făcut și cercetări legate de istoria filmului experimental și independent maghiar. Prezența InDiGo la expoziție a fost justificată prin faptul că grupul și membri săi fuseseră implicați în producția de filme. Mai mulți membri făceau filme în mod regulat, mai ales în cadrul Studioului de Film Balázs Béla (BBS) și secțiunea sa K (dedicată experimentalismului), dar mulți dintre ei făceau filme S8 în mod independent de vreo instituție. În timp ce în catalogul expoziției *Film/artă* Peternák a încercat să ofere o listă cuprinzătoare a filmelor; a proiectelor de film și a filmelor video ale artiștilor activi în acest domeniu, „expoziția s-a concentrat în primul rînd pe legăturile cu arta plastică și cu muzica”, cum scria în prefață. „Acest lucru se justifică prin faptul că abordarea producției experimentale de film (și a artiștilor implicați în ea) se bazează mai ales pe arta plastică (și muzică) și, mai mult, (în străinătate) această formă de film și-a găsit locul și publicul în muzeele de artă modernă, în galerii și în cinematografele de artă.”<sup>43</sup> Peternák a explicat adjectivul „experimental” în primul rînd prin asemănările dintre experimente efectuate în domeniul științei și cel al artei și, potrivit concepției sale, în acest context „putem vorbi de o metodă de utilizare a filmului în care expresia se poate con-

42. János Sugár, „Az InDiGo csoport aktuális képzőművészeti akciója” [Acțiunea de artă actuală a Grupului InDiGo], AL [Scrisoarea Artpool, publicată de György Galántai/Artpool], 3 martie 1983, p. 22–23.

43. *Film/művészet. A magyar kísérleti film története* [Film/artă. Istoria filmului experimental maghiar], catalog de expoziție, Miklós Peternák (ed.), Budapesta, Budapest Kiállítóterem [Sala de Expoziții Budapesta], 25 februarie – 18 martie 1983, p. 1.



Copyright: György Erdély, Dániel Erdély

- Prima jumătate a studiului a apărut în *Kreativitás és vizualitás. A kiállítás a Józsefvárosi Képzőművész Kör munkáját dokumentálja* [Creativitate și vizualitate. Expoziția prezintă documentele muncii depuse de Cercul de Artiști din Józsefváros], catalog, Tamás Papp (ed.), Budapesta, Józsefvárosi Kiállítóterem [Sala de Expoziții din Józsefváros], 29 mai – 20 iunie 1976, p. 63–67. Versiunea adăugită a textului a apărut sub titlul „Kreatív és fantáziafejlesztő gyakorlatok” [Exerciții creative și de dezvoltare a fanteziei] în *Tanulmányok a vizuális nevelés köréből* [Studii din problema-tica educației vizuale], Budapesta, MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság [Academia Maghiară, Comitetul de Cercetare a Cultu-rii Vizuale], 1978, p. 63–73, și, cu renunțarea la ultimul aliniat, în *Utak a vizuális kultúra-hoz. Beszámolók – koncepciók* [Căi spre cultu-ra vizuală. Rapoarte – concepții], Veszprém, Budapesta, Országos Oktatástechnikai Köz-pont [Centrul Național de Tehnici Educative], MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság [Academia Maghiară, Comitetul de Cerceta-re a Culturii Vizuale], 1978, p. 55–65. Aici publicăm versiunea adăugită a textului, dar sub un titlu făcut mai univoc. Prima jumătate a tex-tului din 1978 a fost comparată cu versiunea din 1976, corectînd erorile de dactilografie-re și menționînd în note de subsol diferențele sale în raport cu versiunea din 1976 (1976 Kat.). În catalogul *Kreativitás és vizualitás* tex-tul era însoțit de ilustrații care n-au mai fost publicate în versiunile ulterioare. Între seme-nele imaginilor identificate cu litere mici și semnele imaginilor inserate în catalog există discrepanțe. Pe acestea le-am corectat. Într-un singur caz am suplimentat numărul imagini-lor. Textul a fost îngrijit de Annamária Szőke.
- 1976, Kat. Prima frază a studiului sună așa: „Creativitatea este, în esență, un concept mai cuprinzător decît acela al activității creatoare. Ea trebuie deosebită în mod clar de noțiunea de activitate, mult mai răspîndită, dar și de productivitatea ce acoperă, de fapt, alte tipuri de conținuturi”.
- 1976, Kat. După această propoziție, în paran-teză: „(Uneori, spus voalat, din rîndurile lor pot ieși chiar dictatori neplăcuți)”.
- 1976, Kat.: „[oameni] care văd esențialul și sînt în stare să înnoiască”.
- 1976, Kat.: „ar fi imposibil de rezolvat”. După această frază se poate citi următoarea: „An-samblul condițiilor sociale nu s-a copt încă pentru a putea introduce și în educația sco-lară un tip de comunitate precum aceea în di-recția căreia s-au îndreptat experimentele noastre. Trebuie făcută aici observația că ini-țiatorii cercului de specialitate au crescut această inițiativă născută prematur oarecum în incubator, acordîndu-i sprijinul spiritual și material de care au fost în stare, oferind toto-dată o protecție împotriva efectelor destruc-tive ale lipsei de înțelegere”.

## Exerciții de creativitate și de dezvoltare a fanteziei¹

Miklós Erdély

Traducere de Dániel Erdély

Persoana creativă, așa cum au arătat analize ce au loc în lumea-ntreagă, nu e neapărat activă, nici mereu productivă.<sup>2</sup> Exigența productivității acționează adesea ca un mijloc de frînare asupra desfășurării creativității. Diversele cercetări psihologice cad totuși de acord măcar asupra faptului că formația artistică e cea mai favo-rabilă pentru dezvoltarea creativității. Pînă în vremurile cele mai recente, educația în artele plastice a pus accentul exclusiv pe activitatea repro-ductivă. Copierea rigidă a unor modele plasate în anumite poziții, potrivit unor norme care s-au format de-a lungul timpului, reprezintă singura cale în fața ascensiunii artistice. Copierea dublă, pe de o parte, a naturii, pe de alta, a mostrelor vizuale bazate pe munca măestrilor din trecutul îndepărtat sau recent, lasă puțin loc imaginației creative. Eforturile cercurilor de specialitate sînt îngreunate, în plus, de pregătirile pen-tru examene și de anxietatea existențială ce le însoțește. Dincolo de toate astea, ca în orice grup, s-a ivit spiritul concurențial, care le face poate rău celor mai sensibili, refuzîndu-le orice fel de activitate creatoare. Sufletele mutilate de concurența în studiul artei sau al altor discipline își desfășoară în cele mai diverse dome-nii de muncă rezultatele nefericite și otrăvitoare ale lipsei de chef, ale umorii negative și ale foamei de suc-ces mereu nesatisfăcute.<sup>3</sup> Pînă în zilele noastre, practica creatoare schițată aici mulți au considerat-o ca fiind o contraselecție dezirabilă și utilă; dacă după toate astea mai rămîne în cineva vreo urmă de creativitate, pe care, în pofida tuturor exigențelor contradictorii, o mai poate lăsa să apară, avem de-a face, într-adevăr, cu un geniu, care merită toată stima. (După ce-a murit.) Cu un exemplu oarecum imprecis, lucrurile arată de parcă am vrea să formăm niște sportivi prin atrofierea, timp de cîteva decenii, a mușchilor lor, iar pe cei care și după asta ar mai fi în stare de vreo performanță minimală, i-am sărbători ca pe niște campioni. Exemplul e imprecis doar în măsura în care cea care suferă din cauza creativității atrofiate este societatea în întregul ei, și nu doar tabăra formată din publicul competițiilor sportive, căci creativitatea nu se manifes-tă doar și mai ales în performanță, ci este un fel de stare de alertă care funcționează în tăcere și fără semne exterioare; ea e în stare să recunoască sarcina în orice situație și s-o rezolve mereu într-un mod ingenios, cu o originalitate independentă.

Pedagogia bazată pe principiul mecanic al înaintării în trepte uită de posibilitatea ca incapacitatea cuiva de a rezolva sarcini simple să nu însemne neapărat că individul în cauză n-ar fi în stare să rezolve impecabil sarcini de un nivel superior. E groaznic pînă și să te gîndești cît de distructiv a putut fi acest principiu al unei scări a măgarilor, împreună cu practica sa, în ce privește valorile spirituale virtuale ale umanității, dacă presu-punem că mulți eșuează la un nivel elementar tocmai fiindcă aptitudinile lor i-au predestinat pentru sarcini de rang mai înalt; ceea ce e prea simplu n-a reușit să le capteze concentrarea. Glumele despre așa-numiții profesori distrați îi vizează pe cei mai norocoși.

„Talentul iese mai devreme sau mai tîrziu la suprafață” este un loc comun superstițios care înregistrează doar excepționalul, căci doar acesta poate fi perceput. Aptitudinile înăbușite, făcute să dispară, oricît de mare ar fi masa pe care o reprezintă, nu sînt perceptibile, căci ele tocmai că au dispărut.

Un cerc de specializare în artele plastice poate avea și o altă sarcină decît aceea de a fi un curs de mîna a treia care să pregătească pentru examenele de admitere. Că educația artistică e potrivită pentru dezvolta-re creativității nu înseamnă că doar artiștii sau, în general, arta ar avea nevoie de simț creativ. Dimpotrivă: putem spera la rezultatele cele mai bune numai dacă perspectiva creativă e prezentă și în alte domenii ale vieții; numai dacă, în domenii diverse, chiar și în acelea ce par a fi îndepărtate în cea mai mare măsură de spirit, apar oameni care văd esențialul, rămîn flexibili și sînt în stare să-și înțeleagă sarcina și la un metanivel;<sup>4</sup> dacă în conflictele emoționale și familiale ale vieții private își face drum sensibilitatea independentă, liberă de convenții, care nu ne ține captivi în impulsurile sale, ci își poate revizui mereu condiția, își poate surprinde anturajul cu posibilități proaspete și ne poate ajuta să ieșim din situații de viață nefericite, osificate. În cadrul cercului de specialitate, ne-am apucat de elaborarea unei metode alimentate de speranța că lip-surile evidente ale educației tradiționale, în general, și a celei artistice, în particular, ar putea fi evitate. Un asemenea cerc, așa cum a demonstrat experiența, oferă foarte multe posibilități pentru experimente care nu pot fi rezolvate deocamdată în rețeaua de școli.<sup>5</sup>

După 1984, boala lui Miklós Erdély și moartea sa au împins în fundal munca creativă în mai mulți. După 1986 InDiGo a încetat să mai fie un grup activ, deși membrii au creat un ambient intitulat *No(t) This Way* pentru expoziția retrospectivă Miklós Erdély organizată la Műcsarnok din Budapesta. A fost o lucrare care a pus în practică o idee pînă atunci nerealizată a lui Erdély. Potrivit lui János Sugár, InDiGo există pînă în ziua de astăzi, de vreme ce nimeni nu l-a dizolvat vreodată.<sup>53</sup> Faptul că relativ recent (în 2005) grupul a ținut o expoziție intitulată VÉG KÉP (un joc de cuvinte însemnînd: „definitiv” sau „image finală”) la Gale-ria 2B din Budapesta e o dovadă în acest sens.

¹ Pentru o discuție a exercițiilor de creativitate și de dezvoltare a fanteziei, vezi: Dániel Erdély, „Creativitate și dezvoltare a fanteziei”, în: *Arta și psihologia copilului*, editura de științe ale educației, 1997, p. 11–15.

² Despre Miklós Erdély în limbi străine: László Beke, „Miklós Erdély’s Activities. A Chronological Sketch with Pictures Up to 1985” [Activitățile lui Miklós Erdély. O schiță cronologică cu imagini pînă în 1985]; Miklós Petemák, „Where Shall I Start?” [De unde să încep?]; Annamária Szőke, „On the Painting of Miklós Erdély” [Despre pictura lui Miklós Erdély] in *Erdély Miklós kiállítása. Katalógus* [Expoziția lui Miklós Erdély. Cata-log], Budapesta, Óbuda Galléria, 1986, p. 2–38; J. Hoberman, „Welcome to My Nightmare. Dream Reconstructions” [Bine ați venit în coșma-rul meu. Reconstituiri de vise], *Millenium*, 31 ianuarie; *The Village Voice*, 4 februarie 1986, p. 60; Thomas Strauss, „Unerfüllter Traum von der Gemeinschaft. Erdély Miklós und die Verlorene Avantgarde Ungarns” [Visul nealterat al comunității. Miklós Erdély și avangarda pierdută a Ungariei], *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, nr. 130, 9 iunie 1986, p. 28; László Beke, „Film on Moebius Strip. On Miklós Erdély’s Activities” [Film pe banda lui Moebius. Despre activitățile lui Miklós Erdély] in *Free Worlds: Metaphors and Realities in Contemporary Hungarian Art* [Lumi libere: metafore și realități în arta contemporană maghiară], expoziție și catalog: Roald Nasgaard, Clara Hargittay, Toronto, Art Gallery of Onta-rio – Musée des Beaux-Arts de l’Ontario, 1991, p. 59–68; Géza Perneczky, „Miklós Erdély and His Work: Deconstructive Tautology” [Mik-lós Erdély și opera sa: tautologie deconstructivă] in *Erdély Miklós (1928–1986)*, catalog de expoziție, Székesfehérvár, Az István Király Múzeum Közleményei [Buletinul Muzeului Regele Ștefan], seria D, nr. 207, 1991, p. 5–24; László Beke, „Die Alternative in der ost– und mitteleuropäischen Kunst der sechziger und siebziger Jahre. Ungarische Beispiele: Miklós Erdély und Tibor Hajas [Alternativa în arta est– și central-europeană a anilor 1960 și 1970. Exemple maghiare: Miklós Erdély și Tibor Hajas] in *DÄgeen. Verbotene Ostkunst 1948–1989*. Eine Ausstellung des Ostfonds des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst [Împotrivă. Artă interzisă în Est 1948–1989. O expoziție a fondurilor pentru est ale ministerului federal pentru educație și artă], Viena, 1991, p. 97–102, 154; Wil-liam McCagg, „The Non-Jewish Jew in Modern Hungary: Bourgeois Radicals, Atom Scientists, Miklós Erdély” [Evreul neevreu în Ungaria modernă: radicali burghezi, oameni de știință ai atomului, Miklós Erdély] in *A Measure of the Jewish Response to Magyar Anti-Semitism. Paper to be read at the colloquium Hun-garian-Jewish coexistence 1848–1991* [O parte a răspunsului evreiesc la antisemitismului maghiar. Lucrare de citit la colocviul Coexistența Maghiaro-Evreiască 1948–1991], Batthyány Társaság [Societatea Batthyá-ny], Budapesta, 12–13 octombrie 1991; Miklós Erdély. Filme. Protagonist des Avantgarde [Miklós Erdély. Filme. Protagonistul avangardei] in *Grenzenlos. Kulturelle Begegnung: Budapest-Berlin* [Fără granițe. Întîl-niri culturale: Budapesta-Berlin], expoziție, septembrie 1991 – martie 1992; László Beke, „Das Lebesn-werk Miklós Erdélys [Opera de-o viață a lui Miklós Erdély]”: Lóránd Hegyi, „Gesamtkunstwerk zwischen dadaistischem Erbe und poetisierter Geschichte [Opera de artă totală între moștenirea dadaistă și istoria poetizată] in *GedächtnisRaume. Hommage für Miklós Erdély. Filme, Installationen, Performances, Vorträge* [Spațiul memoriei. Omagiu lui Miklós Erdély. Filme, instalații, performances, prelegeri], Berlin, Künstler-haus Bethanien, 1992, p. 10–20; Eszter Babarczy, „Border Crossing. Miklós Erdély (an attempt at inter-pretation) [Trecerea granițelor. Miklós Erdély (o încercare de interpretare)] in *Új Művészet* [Arta nouă], nr. 4, 1992, p. 12–14 și 74–75; Annamária Szőke, „Miklós Erdély – Snows of Yesteryear, 1970” [Miklós Erdély – Zăpezile de anul trecut, 1970] in *See You Again! Marcel Duchamp’s Influence in Hungary* [Salut iar! Influența lui Duchamp în Ungaria], Budapest Galéria, Budapesta, 1996–2000, p. 57–58; Annamá-ria Szőke, „Erdély, Miklós” in Jane Turne (ed.), *Dictionary of Art*, vol. 10, Macmillan Publishers Limited, 1996, sub voce; Annamária Szőke, „Die Gegenwart der Zukunft: ein Rätsel. Wissenschaft innerhalb der Kunst im Werk von Miklós Erdély” [Prezentul viitorului: o enigmă. Știința în cadrul artei în opera lui Miklós Erdély], *Acta Historiae Artium*, Tümus 39, 1997, p. 197–221; o versiune mai scurtă a acestui text se găsește în Peter Weibel (ed.), *Jenseits von Kunst* [Dincolo de artă], Wien, Passagen Verlag, 1997, p. 609–613;

Miklós Petemák, „Interdisziplinarität und neue Medien in der ungarischen Kunst der vergangene drei Jahrzen-te, oder: Auf wen hatte Miklós Erdély Einfluss und auf wen nicht?” [Interdisciplinaritate și noi mijloace de exprimare în arta maghiară a ultimelor trei decenii, sau: pe cine a influențat Miklós Erdély și pe cine nu?] in Hans Knoll (ed.), *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert* [A doua sferă publică. Arta din Ungaria în secolul al XX-lea], Dresda, Verlag der Kunst, 1999, p. 234–255; Dan Tranberg, „Buda-pest Rising. Part One: The Emergence of Experimental Art in Hungary” [Ascensiunea Budapestei: Parte întâi: ivirea artei experimentale în Ungaria], *Angle. A Journal of Arts + Culture*, vol. 1, nr. 11, ian. / feb. 2004, p. 14–15.

<sup>[1]</sup> Vezi, de asemenea, János Sugár, „InDiGo Group” in *East Art Map*, op. cit., (vezi nota 2).

<sup>[2]</sup> Desenul unificat al lui Zoltán Lábas din desenele sale realizate pentru fiecare temă în parte la cursul de desen InDiGo, 1983, proprietatea lui Zoltán Lábas

6. 1976, Kat. Următoarea propoziție este: „(Această muncă e efectuată de diversele institute psihologice care funcționează peste tot în lume, vezi E. Landau, *A kreativitás pszichológiája* [Psihologia creativității], Tankönyvkiadó, 1974; capitolul care se ocupă de centrele de cercetare dedicate temei creativității, p. 125)“.



Figura a  
Proiectarea raportului static dintre o frînghie  
și un corp prin legarea corpului,  
septembrie–octombrie 1975  
Foto: Tamás Papp

Figurile b1, b2  
Reconstrucția poziției unui corp acoperit, 1–2,  
septembrie–octombrie 1975.  
În fundal: Gábor Thurza  
Foto: Tamás Papp

N-am intenționat să transformăm activitățile noastre în teste psihologice; n-am dorit să aflăm ceva cu orice preț.<sup>6</sup> Participanții la activități n-au fost considerați subiecți de experiment, dimpotrivă, în modelarea metodei ne-am bazat tocmai pe fantezia lor creativă; programul activităților ulterioare a fost elaborat pe baza ideilor și chefului lor. Tehnica „evaluării amânate“ a fost pusă în practică în așa fel încît, în loc să ne exprimăm spontan în privința a ce ne place și ce nu – ceea ce duce inevitabil la formarea unui sistem de valori –, ne-am străduit să aducem în discuție alte puncte de vedere posibile în evaluare, pentru a zdruncina în felul acesta autoritatea normelor care se mișcă într-un singur plan. Am sperat, prin asta, să aducem la suprafață diverse tipuri de aptitudini creative.

Bineînțeles, acest lucru n-a fost simplu, un procent semnificativ al participanților s-a schimbat destul de des. O parte din cei care au decis să nu mai vină au considerat activitățile ca fiind o joacă fără rost, pe cînd cealaltă – constituită din cei care nu știau deloc sau doar foarte puțin să deseneze – s-a justificat prin caracterul incomod al activităților, care le-ar fi depășit capacitățile. Drept consecință, instructorii activităților, la rîndul lor, au fost uneori foarte aproape de sentimentul apăsător al eșecului și doar stăruința plină de încredere a cîtorva a dizolvat dezamăgirea totală. În asemenea ocazii, „conducătorii“ au avut sentimentul că esența efortului depus e înțeleasă mai bine de „cei conduși“ decît de ei înșiși. Cînd am renunțat la a forma „pictori de duminică“ și la a transforma cercul într-un club de hobby, mulți participanți au continuat să creadă că arta plastică era vocația lor. Deși se poate că activitățile n-au sporit în mod direct șansele lor de a intra la facultate – căci e greu de imaginat o comisie de admitere care să poată fi convinsă că „mîzgăliturile“ realizate în cadrul exercițiilor colective de creativitate sînt lucrările unor oameni dedicați artei –, cîtiva au fost totuși de părere că lucrurile cu care s-au întîlnit aici le vor fi fi utile în profesia pe care și-au ales-o.

Pe parcursul primului an, sensul programului a început să fie tot mai bine conturat. Au apărut strădanii înrudite cu ale noastre, iar tendința latentă din cadrul acestor inițiative, înainte palidă, a prins putere și datorită literaturii de specialitate legate de ea.

Primele exerciții, ca să nu sperie prea tare, au fost asemănătoare cu situația tradițională de tip artist/model, doar că modelele au fost participanții înșiși. Posturile au fost inventate de ei în funcție de cîteva condiții stabilite (figura a). În timp ce modelele efective au prezentat situațiile statice cu ajutorul unei sfori sau a unei țevi etc., ceilalți realizau crochiuri. Am conștientizat că gradul cel mai de jos al activității artistice este reproducerea. În inventarea posturilor a fost nevoie și de imaginație constructivă. Reconstituirea posturii unui model acoperit cu o bucată de pînză (figurile b1, b2) sau a unei situații văzute la lumina unui blitz (figurile c1, c2) a cerut diverse aptitudini.



La desenarea unor posturi și situații interpretabile în mai multe feluri, esențialul s-a mutat pe diversele interpretări. Niciodată n-am părăsit cu totul legătura cu vizualitatea, dar ne-am străduit tot mai mult să luăm responsabilitatea produsului de pe umerii participanților individuali, fie prin faptul că am redirecționat-o spre întreaga comunitate, fie prin acela că trebuia lucrat în condiții care făceau imposibilă realizarea unei lucrări care să poată fi evaluată. Așa-numitele exerciții de pasivitate aveau menirea de a dizolva trercul. În cadrul lor, trebuia desenat cu o bucată de grafit aflată în mîna altcuiva sau trebuiau urmărite niște indicații verbale (figura d1). Am considerat că pasivitatea, cedarea relaxată în fața unor impulsuri, e o componentă la fel de esențială a muncii artistice ca activitatea. Această situație internă am modelat-o în felul următor: participanții s-au așezat într-un cerc și, în timp ce cu mîna dreaptă desenau cu bucata de cărbune ținută de mîna stîngă a vecinului lor, lăsau ca instrumentul de desen pe care-l țineau în mîna stîngă să fie ghidat de vecinul lor din stînga (desen în lant) (figura d2).

Pentru a prezenta competiția doar ca pe una dintre modalitățile posibile ale influențării reciproce, am încercat și alte asemenea modalități, cum ar fi deja amintita influențare verbală, și, mai mult, am stabilit ca, în timp ce desenează, participanții să-și deranjeze cît se poate de mult vecinii (figura e).

Aceste situații au dus la rezultate cu un aspect deosebit, dinamic, înregistrînd uneori urmele unor confruntări dramatice. Ne-am convins și de efectul eliberator al sarcinilor absurde, irealizabile. E vorba de instrucțiuni precum acelea ca participanții să încerce trasarea reciprocă a conturului umbrelor lor sau chiar al propriilor umbre (figura f). O instrucție de acest tip a fost și aceea ca toată lumea să deseneze exact ce desenează și vecinul său, astfel nimeni nu putea începe efectiv lucrarea, deci activitatea de copiere, care să se potențeze apoi exponențial, putea începe doar pur întîmplător (figura g1). Am apelat și la efectul relaxant și ordonator al muzicii și al dansului (figurile g2, g3), făcînd cîteva încercări și în ce privește exploatarea vizualității filmice (figura h).

Esența metodei a devenit clară: trebuiau inventate, pe de o parte, instrucțiuni care să pună condiții și, pe de alta, instrucțiuni care să rămîină deschise, instrucțiuni în care capacitatea creativă se poate arăta mereu din punctul de vedere al unei fațete noi. Rolul condiționării era acela de a bloca drumul atît spre soluțiile tradiționale, cît și spre anarhia totală. Această metodă seamănă foarte mult cu strădanile din cadrul muzicii noi, unde asemenea instrucțiuni sînt considerate partituri care, în comparație cu partiturile vechi, le asigură interpreților o libertate mai mare. Astfel s-a ivit posibilitatea de a stabili o relație cu Studioul pentru Muzica Nouă.

Pentru artiștii plastici, caracterul colectiv al muzicii, rolul ei eficace din punct de vedere social și puterea ei de a organiza publicul fusese mereu un motiv de invidie. Cu toate că, din punctul de vedere al creativității, tes-



Figurile c1, c2  
Observație cu blitz, 1–2,  
septembrie–octombrie 1975  
Foto: Tamás Papp

tele științifice n-au semnalat vreun avantaj de partea celor ce lucrează în grup în raport cu creatorii individuali, e totuși cert că desenele realizate colectiv produc, uneori, potrivit experienței noastre, un fel de surplus artistic la care nu ne-am fi putut aștepta din partea muncii individuale. Erorile celor care se pricepeau mai puțin la desen s-au integrat în desenele individuale și s-au constituit într-o valoare specifică. În cazul unor exerciții în care grupuri mai mici sau toți participanții continuau desenele vecinilor lor;<sup>7</sup> a dispărut ierarhia penibilă dintre cei care știau să deseneze și cei care nu, iar în rezultatul final colectivul putea să-și vadă nivelul comun, uneori cu efecte devastatoare. Transformarea permanentă a desenele, înregistrată pe film, a desfășurat în timp lucrarea colectivă, iar prin asta s-a apropiat de spiritul metodelor utilizate în muzică.<sup>8</sup>

7. 1976, Kat. Catalogul face referire aici la o imagine semnalată printr-un „i“, care apare și în textul semnat de Dóra Maurer și György Galántai, imaginea publicată ținînd de acesta din urmă.

8. După asta urmează ultima frază a textului publicat în 1976, Kat.: „Cînd ne uităm înapoi la activitățile de grup, aspectul cel mai promițător pare a fi acela de a fi împreună fără niciun fel de obligații și în mod divers; aici fantezia creatoare ar putea duce la rezultate imprevizibile“.





Figura d1  
Exercițiu pasiv-activ de desen:  
„cele două intenții de reprezentare (desenarea  
unui cerc și a unui pătrat) se modifică din mers”  
(Zoltán Lábas), ianuarie–martie 1976.  
Desenatoarea din exterior: Éva Körner  
Foto: Tamás Papp



Figura d2  
Exercițiu pasiv-activ de desen:  
participanții stau în cerc, în lanț, cu mâna dreaptă  
se folosește mâna stângă a vecinilor,  
ianuarie–martie 1976  
Foto: Tamás Papp

9. E. Landau, *A kreativitás pszichológiája*, Tan -  
könyvkiadó, 1974, p. 113.

Cu ocazia exercițiilor de creativitate am avut tot mai mult sentimentul că aptitudinea care se numește crea-  
tivitate nu e doar o înzestrare bine determinată, ci poate fi concepută mai mult ca ansamblul aptitudinilor  
blocate care nu se pot manifesta, dar din care ceva transpare totuși uneori. Am observat că manifestări-  
le sale evaluabile sînt foarte diferite în ce privește caracterul lor, precum și faptul că ele nu sînt legate de  
persoane și, cîteodată, răbufnesc cu totul neașteptat din persoane perfect pasive. În lumina acestor obser-  
vații, am putea vorbi mai degrabă de o *stare creativă* decît de o aptitudine. Cînd am conștientizat acest  
lucru, am încercat să identificăm modalitatea de a crea o atmosferă în care asemenea stări să apară cît mai  
des. Aici ne-am lovit însă de mari dificultăți. Pe baza experiențelor noastre, atmosfera plăcută nu priește  
în mod deosebit ivirii acestui fenomen. Buna dispoziție e mai degrabă o consecință decît o cauză. Și chiar  
și așa, ea nu e generală nici măcar în consecințele sale, nu cuprinde întregul colectiv: dimpotrivă, cei în care  
nu apare o asemenea protuberanță spirituală îi privesc cu anxietate amestecată cu invidie pe cei în care  
ea se manifestă. Doar cei în care starea euforică a apărut știu cu adevărat că ea va și dispărea, observînd  
cu dezamăgire că nu se află mereu în posesia aptitudinii care s-a ivit, ba, mai mult, că uneori se simt chiar  
mai bonți ca oricînd. Cu siguranță că ține și de lipsa de experiență a conducerii că tocmai indivizii a căror  
contribuție este excelentă încetează să vină la exercițiile ulterioare din cauza unei pudori greu de urmărit.  
Experiența arată însă că aceștia vor reapărea totuși la un moment dat.

Acest fenomen poate fi explicat prin faptul că efectul binecuvîntat al exercițiilor nu apare mereu și nu mai  
ales în cadrul exercițiilor, ci poate mult mai tîrziu, într-un mediu cu totul diferit, în raport cu alte sarcini. Din  
acest motiv se întîmplă că exercițiile prezintă rar rezultate spectaculoase, ceea ce le taie cheful curioșilor  
care au venit să vadă doar ce se întîmplă.

Dacă am vrea totuși să caracterizăm lucrul pe care l-am numit stare creativă, l-am putea asemui cu spe-  
ranța spontană. Însă această speranță nu se referă la nimic determinat, la fel cum nici versiunea sa nega-  
tivă, anxietatea sau temerea, nu se referă la nimic (sau, cum arătase Heidegger, se referă tocmai la nimic).  
Uneori o idee mărunță și, s-ar zice, nu prea deșteaptă poate provoca asemenea stări sau, mai precis, ideea  
se prezintă în același timp cu starea. Dar în aceste idei care par nesemnificative există totuși ceva comun  
și îmbucurător, și anume faptul că, într-un fel, ele nu *rezultă din premisele date*; nu se simt pe ele trăsătu-  
rile soluțiilor standard.

Întrucît dorim să dezvoltăm ceva ce doar presupunem (și nu cunoaștem), ceva în manifestările căruia abia  
dacă putem găsi ceva în comun, ne mișcăm încă în întuneric. Dacă presupunem că omul are aptitudini  
necunoscute, blocate și neutilizate, nu ne rămîne decît să încercăm eliminarea barajelor din calea acestor  
aptitudini sau, măcar, slăbirea lor. Cînd spunem deci că dezvoltăm fantezia, nu știm că nu dezvoltăm nimic.  
Cînd începem să demolăm ușa zidită a unei încăperi pline cu comori, nu sporim comorile aflate înăuntru  
dacă, prin cîteva crăpături, ar sticli ceea ce se află acolo. Dimpotrivă, nu facem decît să simțim o dorință  
și mai mare pentru demolarea zidului.

„Exercițiile de creativitate” ținute în anii 1975/1976 și 1976/1977 i-au convins atît pe conducători, cît și  
pe participanți, că barajele care îl împiedică pe om în dezvoltarea aptitudinilor sale se află în primul rînd în  
gîndire. Interdicțiile și obiceiurile se sedimentează ca evidențe în modul de a gîndi și constituie o forță de  
înăbușire care ține în frîu exigențele contingente și lipsite de formă. Interdicția și obiceiul adesea mai degrabă  
menajează psihicul, îl împiedică să treacă prin zguduituri care ar duce la o ciocnire cu societatea, îngreu-  
nîndu-i astfel integrarea. („Mulți elevi nu doresc să devină talentați pentru că, din motive conformiste, nu  
vor să iasă în evidență în colectivul unei clase.” — E. P. Torrance.) Exigențele neliniștite nu se pot conștien-  
tiza și nu pot exista fără sprijinul gîndirii, al conceptelor, pe cînd, privind dintr-un alt unghi, un mod de gîn-  
dire cu adevărat original nu poate apărea fără eliberarea exigențelor. A trebuit să recunoaștem că, dacă  
ne străduim să înnoim gîndirea, participanții se pîng de intențiile obscure, de exigențele neclarificate și de  
proasta dispoziție; dacă punem însă accentul pe buna dispoziție, efectuăm niște exerciții colective dinami-  
ce și productive, dar cei care le produc se confruntă doar cu propria lor gîndire, de care s-au plictisit deja.  
Dacă deci nu reușim să desfășurăm exercițiile într-un mod complex, concentrat și eliberator, ele creează  
în mod necesar un sentiment de lipsă.

De vreme ce nici pînă în ziua de azi nu s-a reușit inventarea unei metode în care aceste cerințe aparent  
contradictorii să fie satisfăcute în același timp, am decis totuși să alegem metoda mai ascetică și să luăm în  
vizor gîndirea. Ne străduim să relaxăm acele strînsori ale spiritului care împiedică în mod fundamental for-  
marea comportamentului creativ generalizat. De aceea am început anul trecut [1977] în Clubul de Pivniță

din Víziváros, sub numele de Exerciții de Dezvoltare a Fanteziei (FAFEJ), activități care acționează doar asu-  
pra gîndirii și care au loc și în prezent o dată pe săptămîină.

Ne-am gîndit că vom lucra fără imagini preconcepute, așa că am decis să le ignorăm, să inventăm noi înșine  
metoda din mers, împreună cu teoria ei, în mai mulți și pe baza experiențelor la care putem avea acces.  
Sarcinile de tip test sînt și aici de evitat, iar din practica muncii artistice vom prelua complexitatea, viziunea  
holistică absolut necesară pentru o gîndire în pas cu epoca.

Putem relata că, într-o anumită măsură, s-au conturat deja principiile și metodele care dau sensul unei ase-  
menea activități.

Operațiunea fundamentală pe care am încercat s-o efectuăm de mai multe ori, în moduri diferite, fuse-  
se *punerea sub semnul întrebării a evidențelor*. Am făcut primii pași cu trei tipuri de întrebări. De pildă, cu  
extrapolarea unei tehnici, idei sau practici în viitor — metoda cea mai simplă —, lăsînd ca dezvoltarea să pună  
sub semnul întrebării datul din prezent. (De exemplu, viitorul iluminării publice.) O altă modalitate e aceea  
de a legitima afirmații imposibile prin ipoteze false. (De pildă: de ce nu poate umbla omul?) În al treilea tip  
de întrebări, ne-am străduit să forțăm chestiunea raporturilor cauzale între lucruri fără nicio legătură. (De  
pildă: ce corelație poate fi stabilită între cutremurul din România și faptul că, în ziua aceea, pentru prima  
dată în viața mea am răsfoit o carte de bucate?) Operațiile intelectuale pot fi rafinate și mai mult, dacă ne-am  
putea imagina un fundal social adecvat pentru anumite propuneri tehnice sau, invers, dacă am încerca să  
aflăm ce nivel tehnologic sau ce ideologie ar corespunde unui aranjament social dat.

În încercarea de a formula răspunsuri la asemenea întrebări, sînt permise cele mai absurde presupuziții,  
dacă în ele putem descoperi vreo logică sau vreun alt mod de gîndire organic. Bineînțeles, e foarte greu  
să inventezi un răspuns în care să nu apară vreo logică și care să mai aibă totuși vreo legătură cu întreba-  
rea; fără logică e greu, în general, să stabilești raporturi între propoziții și e greu să bați cîmpii „cu sens”.  
Tocmai de aceea, în cadrul activităților, toți simt că sînt închiși în cușca lor mentală inevitabil dată; cu siguran-  
ță că toți trec prin asta și nici asta nu poate fi privit ca o experiență superfluă. În viață rareori ajungem să  
ne ciocnim cu adevărat de propriul dispozitiv reflexiv. Dacă uneori o trăsătură nouă apare totuși, însoțită  
de starea deja pomenită, oricît de greu de surprins și oricît de volatilă, ea stimulează cu atît mai mult cerce-  
tarea ulterioară.

Din răspunsuri se pot decanta deja anumite operații sau strategii intelectuale, care continuă să revină. După  
ce acestea s-au manifestat suficient de clar, ele atrag după sine cerința că ele pot fi și depășite. Bineînțeles,  
acesta e lucrul cel mai dificil. De pildă, privitor la o unealtă apar gradele punerii sale sub semnul întrebării  
(fie că vorbim de un obiect, de pildă o masă, sau de un nume, ca semn utilizat):

1. Unealta folosită e oare singura potrivită scopului pentru care o folosim?
2. E potrivită unealta folosită pentru scopul urmărit?
3. Nu există oare vreo unealtă mai potrivită? (Poate că unealta folosită e mai potrivită unui alt scop.)
4. Nevoia pe care o satisface unealta e oare clarificată? (Nu e oare o falsă nevoie care ascunde sau margi-  
nalizează o alta?)
5. Dacă nevoia e reală, nu este oare nocivă și nu trebuie oare lăsată să se stingă?
6. Nevoia ca atare, ca orice nevoie, nu trebuie respinsă oare din capul locului?
7. E capabil oare omul, la nivelul lui actual, să judece nevoile sale?

În funcție de nivelul la care decidem să rezolvăm sarcinile ce ni se pun în față, atingem în mod necesar diver-  
se moduri de gîndire sau concepții filosofice și, uneori, religioase deja cunoscute din istorie. Astfel, partici-  
panții trec în orice caz prin experiența multora dintre strădaniile de gîndire ale omenirii și, chiar dacă n-ar  
reuși să le depășească, obțin măcar o perspectivă asupra lor.

Cînd cercetăm acele eforturi spirituale prin care cei care răspund vor să-și lepede „pielea lor spirituală”,  
operațiile pot fi reduse, și aici, la cîteva tipuri fundamentale:

1. Inversare sau oglindire.
2. Inversare dublă (regăsirea soluției inițiale din puncte de vedere diferite).
3. Potențare (mărire dincolo de orice măsură).
4. Reducție, îngustare.
5. Însurare, stabilirea de corelații (cu alte grupuri de chestiuni).
6. Distanțare, alienare, a aduce ceva în punctul în care nu poate fi interpretat.
7. Absurditate totală (de obicei, la nivel lingvistic).



Figura e  
A desena în timp ce ești deranjat,  
ianuarie–februarie 1976  
Ágnes Háy și Éva Körner  
Foto: Tamás Papp



Figura f  
Desenarea contururilor umbrei celui alt,  
februarie 1976.



Copyright: participanții  
Copyright: editorii  
Copyright: György Erdély, Dániel Erdély

1. Discuția a avut loc după revenirea lui Miklós Erdély de la Paris. Membrii grupului au avut o discuție despre temă și în absența lui Erdély. La ea se face referire în discuția de față. Se menționează, de asemenea, că și această discuție inițială a fost înregistrată, dar materialul audio s-a pierdut. Înregistrarea originală a discuției din 7 noiembrie 1979 a fost păstrată de Zoltán Lábás. Transcriere, redactare și note de subsol: Annamária Szóke în 2005. Textul transcris a fost revăzut și corectat de Bálint Bori, Zoltán Lábás și Dániel Bíró, acesta indicând unele dintre sursele celor spuse de el.
2. János Sugár își amintește că a participat și el la discuție, dar – cum scrie – „n-am scos nici-un cuvânt, poate fiindcă aceasta a fost a doua sau a treia ocazie în care am participat la o ședință InDiGo”. Scrisoare electronică de la János Sugár, 16 iulie 2006.

## Tema: poezia

### Discuția din 7 noiembrie 1979' a grupului InDiGo despre expoziția însoțitoare a prelegerii *Avangarda poetică* a lui Miklós Erdély la Pécs

Participanți: Zsuzsa Berényi, Dániel Bíró (B. D.), Dávid Bíró (B. D. V), Bálint Bori (B. B.), Ildikó Enyedi (E. I.), Dániel Erdély (E. D.), Miklós Erdély (E. M.), Ágnes Háy, Zoltán Lábás (L. Z.), Tivadar Nemesi, Mária Varga și un tânăr neidentificat<sup>2</sup>.

[La începutul primei casete discuția nu e înregistrată. Discuția a pornit de la ideea ca, la expoziția plănuită, să se scrijelească în frunzele lungi, cămoase ale unei plante de aloe vera diverse nume de automobile.]

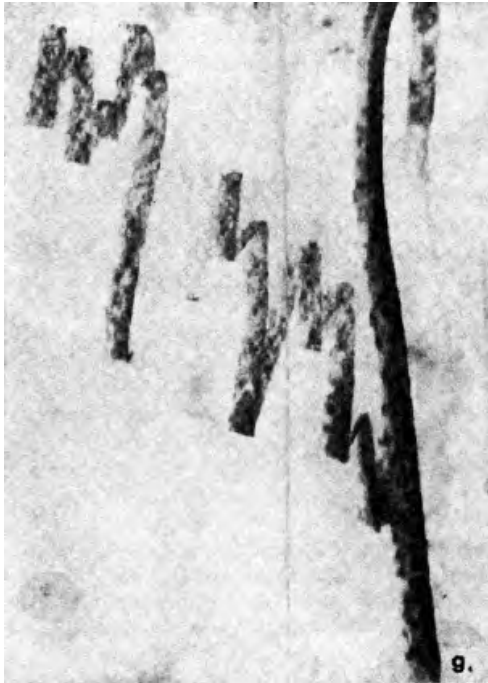
E. M.: ... Polski Fiat e pop total; Fiat nu așa de tare. Aceste concepte sînt prezente ca niște fetișuri în oameni, cred că acesta e primul lucru pe care-l află în copilărie.  
B. D.: Aud părinți care explică marca Lada sau Jiguli unui băiețel cam de trei ani.  
B. B.: Într-adevăr, diferențele dintre astea două sînt de neînțeles.  
B. D.: Lada e reglată pentru drumuri proaste. Are sistemul de susținere mai puternic și mai rezistent; arcurile sale sînt mai rigide.  
B. B.: Nu Jiguli e cea care a venit cu asemenea reglaje?  
B. D.: E aceeași mașină. [...] Pe piețele occidentale se vinde ca Lada.  
E. M.: Cîte săptămîni mai avem pînă la expoziție? [...] De cîte ori ne putem vedea pînă atunci? Prelegerea trebuie ținută pe 29, iar azi e 7.  
E. D.: Ar trebui gîndită o expoziție care poate fi făcută într-o zi.  
B. D.: Ne mai vedem de două ori pînă atunci.  
E. M.: Dacă am zice acum că punem în practică ideea ta, cum ar arăta ea?  
B. B.: Într-o ladă de lemn – o plantă. Pe ea sînt scrise aceste patru cuvinte: FIAT, POSKI FIAT, JIGULI, LADA. Asta să fie în sala de expoziție.  
E. M.: Dacă am zice că ideea ta ar fi cea care s-ar realiza, atunci asta nu s-ar putea realiza. Ceilalți ar fi cei ce trebuie să ghicească modul în care s-ar pune ideea ta în practică. Asta e deci o idee *inspiratoare*... Vreau doar să clarific cum s-o tratăm. Nu trebuie respinsă, dar să ne inspire. Oricum, dacă ar apărea un text pe o plantă vie, ar fi o aluzie frumoasă, chiar dacă nu suficientă, la poezie. Jiguli ține de o altă...  
B. B.: Nu Jiguli, ci toate cele patru cuvinte, împreună...  
E. M.: Dă-mi voie să nu le menționez acum pe toate patru.  
B. D.: Poporul îi zice Jiga. [...] Așa s-a putut compensa [revoluția din] 1956, cu Jiga. [...] Așa a fost împrietenită populația cu Marele Vecin.  
E. M.: Să lăsăm acum partea asta a lucrurilor. E posibil oare să hotărîm că... Mai întîi să hotărîm că va apărea un text pe o plantă. Așa exprimăm poezia. În al doilea rînd, hotărîm că textul cel mai poetic de pe Pămînt e reprezentat de numele mașinilor. Nu doar astea patru, ci toate... Bálint susține că numele de mașini, oriunde ar apărea ele, fie pe o frunză, fie pe o hîrtie, sînt incapabile de a trezi în oameni ideea de poezie, degeaba am zice noi că e poezie. El a scris un poem despre nume de mașini, un poem în care se regăsesc aceste patru nume, familia Fiat, așa-i? Acesta e un poem.  
B. B.: Nu.  
E. M.: Nu? Atunci de ce se află ele într-o corelație așa de strînsă?  
B. B.: Dacă ar fi un poem, atunci s-ar pune din capul locului sub semnul întrebării... Cînd vorbim de poezie, nu putem vorbi de poem. Din capul locului: nu poate fi prezent un poem în sala de expoziție, acesta e criteriul cel mai important. Dacă acesta e deci un poem, atunci nu e bine, tocmai din acest motiv.  
E. M.: Dacă ții așa de mult la structura sa încît să spui care dintre nume să vină primul, atunci e un poem.  
B. B.: E cu atît mai mult și cu atît mai puțin decît un poem. E mai puțin decît un poem fiindcă nu poate fi un poem...  
E. M.: Interzici să fie un poem, da... Pe de altă parte, interzici și să fie într-o altă compoziție sau o altă ordine. La nimic nu se poate renunța și nimic nu i se poate adăuga.



Figura g1  
Unul dintre rezultatele instrucțiunii  
„fiecare să deseneze ce desenează vecinul său”  
printre reproducerile din catalogul  
*Kreativitás és vizualitás* din 1976.



Figura g2–g3  
Desene făcute pe muzică printre reproducerile  
din catalogul *Kreativitás és vizualitás* din 1976.



Probabil că enumerarea de mai sus nu epuizează nici pe departe strategiile posibile și, în cadrul unor exerciții ulterioare, vor mai apărea noi și noi operații. Cînd se modelează o întrebare sau un grup de întrebări sarcina e aceea de a pune în evidență acele strategii reflexive posibile care pînă atunci n-au mai apărut, fără a împovăra răspunsurile cu vreo preconcepție. Această sarcină pune conducătorii exercițiilor în fața unor dificultăți deloc minore și ridică mereu problema nevoii de a dezvolta o nouă relație între participanți și conducători.  
Poate mai merită amintit aici că exercițiile sînt urmărite, dacă sînt, cu nedumerire de conducătorii culturali locali, excepțiile în acest sens fiind puține. Această nedumerire a avut drept consecință faptul că în Centrul Cultural Ganz-MÁVAG, la dispoziția explicită a directorului de acolo, exercițiile de creativitate au trebuit întrerupte. În prezent, cursul de dezvoltare a fanteziei are loc sub patronajul Asociației de Popularizare a Științei [Tudományos Ismeretterjesztő Társulat].

Figura h  
Desen schimbător dezvoltat în grup.  
Detaliu dintr-o înregistrare pe film printre  
reproducerile din catalogul  
*Kreativitás és vizualitás* din 1976.



B. B.: Trebuie să ne apropiem de acest concept [de poezie], și nu de conceptul de poem, printr-un poem care e deja un concept, căci altfel ne-am apropia de poem, și nu de poezie.

E. M.: Tema asta e îngrozitor de alunecoasă așa. Eu cred că ne putem imagina o expoziție unde poezia e înfățișată pur și simplu cu ajutorul unor nume de mașini. Accept că asta e posibil. Ca textul să fie doar atât, doar nume de mașini, căci în realitate asta se află cel mai departe de poezie și prin asta vom putea face sensibilă lăcomia poeziei, cum vrea ea să se refere la tot. Acum poezia a ajuns la punctul cel mai îndepărtat de ea, la Jiguli. E și acesta un cuvânt. Dacă declarăm despre el că e poezie, atunci eficacitatea poeziei...

B. B.: Aceste cuvinte sînt mai concentrate decît ar putea fi acelea ale unui poem. La fel cum nu putem scrie inițiale și cum nimeni nu acceptă ca poem ceea ce se scrijelește în scoarta unui copac – inițiale [monograme] și o inimă –, căci ele sînt atât de concentrate. Aceasta e superioritatea aristocratică a poeziei în raport cu acestea...

L. Z.: Sînt concentrate pentru că sînt determinate.

E. M.: Și un nume e concentrat. Și „Erdély Miklós“, nu doar numele de mașini.

B. D.: Numele e un concentrat al cuvîntului. Înainte existau doar nume, nu existau cuvinte...

E. M.: Oricum, e evident că asta ne va duce în direcția științei semnelui. Căci aceste semne sînt simboluri și semne, de aceea sînt concentrate. Un poem nu e un semn. Ce semnalează un poem? Nu semnalează nimic. Dar atunci nu știu ce să fie. Ceea ce e important este lucrul care deosebește poezia de artă. Despre asta va trebui să vorbesc acolo. Primul meu gând este că din poezie lipsește orice fel de *métier*, orice meserie, deci orice caracter profesional.

B. B.: Nu sînt cu totul de acord. Ea are nevoie în cea mai mare măsură de asta. Poezia are cea mai mare nevoie de a se lăuda cu asta. De aceea a fost așa de greu să se depășească rimele. Pur și simplu nu s-au putut rupe de ele, căci n-au știut să aducă în locul lor ceva care ar mai demonstra că e vorba de un poem. Poezia are nevoie de dovezi că e poezie. Această dovadă e caracterul ei profesional.

E. M.: Da, dar asta a dispărut și a devenit evident că nu-i așa. [...] Acesta e procesul de trezire la conștiință a poeziei. E acel moment în care știm deja de ce a fost nevoie de rimă. Înainte a fost doar o simplă negare, un gest avangardist.

B. B.: S-a găsit, în schimb, o unealtă poetică mai bună.

E. M.: Care?

L. Z.: Poezia se trezește la proză.

E. M.: Poemul își păstrează în continuare caracterul cert, dar acesta nu se mai manifestă în rime și în caracterul ei profesional.

B. B.: Ba da, în profesionalism și în caracterul profesional...

(?): Niciun fel de caracter profesional în poezie.

B. D.: Cum să nu! Există oameni care știu să facă poeme și oameni care nu știu.

E. M.: Facultate de Poezie există doar în Uniunea Sovietică.

B. D.: Pentru inginerii sufletului. „Poetul e inginerul sufletului“ – zicea Stalin.

B. B.: Această facultate de poezie e o parte foarte importantă a întregii chestiuni.

E. I.: N-am putea să facem rost de planul lor pedagogic?

(?): Ora de rime.

B. D.: Specialist în sonete. Sonetele de consum și sonetele de producție separat. Sonete pentru timpul liber.

E. M.: Sentimentul meu este totuși că... aproape orice mijloc de exprimare plastică, sculptura, pictura, fotografia, e plin de nevoi legate de felul în care se utilizează uneltele, dar cel care știe să vorbească se află deja în posesia uneltei de care e nevoie pentru poezie.

B. D.: Goethe zice undeva: „Dumnezeu mi-a dat să pot spune ce pătimesc“. <sup>3</sup> Un filosof german [Franz Rosenzweig<sup>4</sup>] a scris o sută de ani mai tîrziu despre Goethe că...

E. M.: Cine a zis asta?

B. D.: Goethe o spune despre el însuși: „Dumnezeu mi-a dat dat să pot spune ce pătimesc“. Artă e mereu prezentarea individualității și a pătimirii, a tensiunii care se ascunde în faptul că omul e unul, dar apare mereu în cantități determinate.

E. M.: Acest mod de a determina lucrurile e contingent, ține de o anumită epocă. E prima propoziție a romantismului.

B. D.: Nu e valabilă oare pentru arta dintotdeauna? Eu cred că e. Religia și arta au nevoie una de cealaltă pentru că ambele vorbesc despre suferință. Iar suferința nu e decît caracterul fragmentar al omului. *Omnescul* e unul, dar omul apare mereu sub formă de indivizi. Omul percepe mereu acest lucru, e raportul cel mai elementar cu lumea. Relația care se află cel mai aproape de autorealizare e căsnicia, care se află cel mai aproape de... păi, cum scrie Platon în *Banchetul*.

E. M.: Dacă extindem într-atît noțiunea de suferință, într-adevăr, toată lumea poate fi așezată sub acest concept. Lumea e suferință, acesta e un gând budist.

B. D.: E și un gând creștin, și unul evreiesc...

E. M.: Sigur, dar așa cum l-a gândit Goethe și romantismul e o individuală...

B. D.: Individualitatea e deznădăcinare, deznădăcinare din întreg, dar așa stau lucrurile de cînd lumea.

E. M.: Asta duce la poezia subiectivă.

B. D.: E prezentă mereu și în izvoarele<sup>5</sup> de care mă ocup eu, unde nu există încă poezie subiectivă. În Egipt există, de pildă, un singur Zeu, care are trei forme de manifestare. Zeul-Soare are trei forme: cea de dimineată, cea de prînz și cea de seară. E sărbătorit cel care se ascunde. Am scris în cartea mea despre Egipt<sup>6</sup> că în momentul prăbușirii nu există trei etape: prezența, distanța și apariția distanței, ci doar două: prezența și distanța. Nu au loc trei faze, ci doar două. Ziua și noaptea se află în simetrie absolută una față de cealaltă. Asta în momentul prăbușirii...

E. M.: Unde e suferința aici?

B. D.: Acolo că e unul și trei deodată. Asta e deja suferința. Se spune despre el că este „unul care s-a făcut multiplu“.

E. M.: De ce e asta suferință? E ceva extraordinar. Nu vreau să intru în asemenea detalii, dar dacă eu sînt și unul, și trei, atunci e excelent. Ca un briceag de cercetaș.

B. D.: De altfel, nu aici am vrut să ajung, asta poate că e în regulă, dar în măsura în care... Un filosof german, Rosenzweig, despre care vorbesc de obicei așa de mult, spunea în 1918, deci la o sută de ani după Goethe, că un popor în care doar poetului i se acordă privilegiul de a spune ce pătimește e terminat. Poporul acela e terminat. Asta se leagă de ce spuneai tu, că fiecare om care poate vorbi, deci că toată lumea e poet. Nu poți să nu faci poezie.

E. M.: Nu trebuie să ți-o însușești în mod separat și nu trebuie să obții instrumente speciale. Dacă vreau să sculptez o statuie, îmi trebuie o daltă și piatră. „Daltă îmi este în gură, piatra îmi este în gură“ – am spus io asta acum, un citat din mine. Asta e o diferență esențială. Dacă zîmbesc sau dacă am reușit să aduc un mic zîmbet pe buzele celui alt, atunci am atins deja... În mod ciudat, zîmbetul este mereu o ieșire în afară, nu știu din ce... La asta mă gîndesc. Din ce ies? Nu știu. Se poate spune cu zîmbetul pe buze: „a fost o cafea și un sandviș, împreună fac 13,30“. Și asta poate fi spus cu zîmbetul pe buze, iar în clipa aceea se iese din ceva, adică se face aluzie la ce lucruri nesperioase sînt numerele și, în general, plata și cu cît mai drăguț e că intrăm într-o relație prin intermediul unui asemenea lucru precum „13,30“. Ce înseamnă că zîmbetul unui chelner e prietenos? Faptul că prețuiește mai mult că sîntem împreună decît afacerea pe care tocmai o face, la asta se face referire. Asta are legătură cu poezia.

L. Z.: Asta n-are de-a face cu poezia. Asta e mai degrabă conștientizarea raporturilor, ceea ce...

E. M.: Poezia poate fi numită o ieșire din suferință prin faptul că spun...

B. D.: ...spun ce pătimesc. Aș vrea să subliniez că a existat cineva care a avut curajul să spună în Germania, în țara înfloritoare, că țara asta e terminată, căci nici cel mai mare poet al ei n-a știut să spună mai mult decît că i s-a dat, lui personal, și nu altcuiva, să spună ce a pățit. Avangarda vrea să facă acum un popor în care măcar poporul înțelege fiecare membru al său. Să conștientizeze acel popor dintr-un singur om, dar să fie popor.

E. M.: Tu le spui pe ale tale și nu răspunzi la ce spun eu.

B. D.: În comparație cu lucrul despre care vorbesc eu, zîmbetul e un lucru foarte rafinat și secundar.

B. B.: Gilbert și George, doi oameni care se expun pe ei înșiși, sînt sculptori și expun sculpturi.

E. M.: De aceea e poetică avangarda. Acum mi-ai furnizat argumentul. Avangarda e poetică pentru că pur și simplu se poate numi pe sine sculptor cel care simte că deține prin naștere toate uneltele.

E. D.: Există avangardă poetică. Avangarda însăși e poetică.

E. M.: Avangarda are o trăsătură poetică și tocmai asta e ce voi vreți să negați, dar înainte ascultați ce vreți să contraziceți.

5. Cartea egipteană așa-numită a celor două căi („The Book of Two Ways“). Vezi Adriaan de Buck, *The Egyptian Coffin Texts*, vol. VII, Chicago, Spell, 1961, 1029 sqq.

6. Disertația doctorală a lui Dániel Bíró, *Az egyiptomi úgynevezett Két út könyve. Bevezető, részletek fordítása és kommentár* [Cartea egipteană așa numită a celor Două căi. Introducere, traducerea unor fragmente și comentariu], scrisă între 1969–1972, nesuținută nici pînă în ziua de azi. Conducător de teză: László Kákosy.

B. B.: Poezia e mereu avangardă.

E. M.: De ce ar fi? Poezia bună e avangardă.

B. B.: Nu.

E. M.: Poezia proastă.

B. B.: Nu. Poezia.

E. M.: Poezia bună e poezie.

B. B.: Poezia e avangardă în mod original, a fost așa încă de la nașterea ei.

E. M.: Să nu amestecăm noțiunile.

B. B.: Nu v-am povestit ce ieșire am avut marțea trecută împotriva expresiei „avangardă poetică“?

E. I.: Ba da, dar n-ai explicat de ce.

B. B.: Am explicat că e o aglomerare fantastică de cuvinte. Lipsa ei de gust se află în sufix, în poet-*ică*. La urma urmei, spune de două ori același lucru. Ambele acoperă, de fapt, același lucru, vor să acopere același lucru... Când trebuie vorbit despre asta, trebuie violată limba pînă și pentru a pronunța normal „avangardă poetică“ și toate astea într-un mod foarte stîngaci.

B. D.: Avangarda pur și simplu ca opusă avangardei poetice, cred că așa trebuie înțeleasă expresia. Și pe mine m-a deranjat un pic. „Poezia de avangardă“ e deja mai bine.

E. I.: Nu, tocmai despre asta este vorba, că nu e sigur că înseamnă același lucru cu „poezia de avangardă“.

B. D.: Păi, ce e poezia?

E. M.: Tocmai acum am explicat și a reieșit deja că, bine, e o invenție prea spontană. Ați explicat cu Gilbert și George de ce e bine. „Poezia de avangardă“ [ca expresie] e absolut arogantă. [...] Am explicat într-un fel cuvîntul „poetic“. Bálint spune acum că vocabula „avangardă“ înseamnă același lucru...

B. B.: Ce-am zis eu?

E. M.: Că *poetic* și avangardă e același lucru.

B. B.: Nu. *Poezia* și avangarda sînt același lucru, ca să fiu precis. Am spus că poezia e, în mod original, avangardă și cînd spunem poezie, spunem și avangardă. Mai mult, cînd spunem avangardă, spunem și poezie.

E. M.: Atunci de ce e nevoie și de acest cuvînt diferit?

B. B.: Fiindcă, atunci cînd cineva, în mod nebunesc, încearcă să le împerecheze, iese un monstru, care mai are nevoie și de un „-ică“ pentru a putea pur și simplu să existe, dar și atunci doar în felul acesta șchiop și schilodit. Avangarda poetică! Ce lucru îngrozitor mai e și ăsta?

E. M.: Nu-i niciun bai, doar atît că deocamdată nu înseamnă nimic, alt bai nu-i.

B. B.: E o expresie alunecoasă.

E. M.: Nu e alunecoasă, e un pic pasională sau entuziastă. Romantică. Pompoasă. Orice ai numi poetic sună deja pompos. Unul dintre sinonimele poeticului e pomposul, un sinonim peiorativ.

E. D.: În același timp, poeticul poate fi o relație...

E. M.: În proximitatea față de concepte în care trăim noi e clar că [putem spune despre] orice cuvînt că e îndoielnic dacă înseamnă ceva sau nu, ca să nu mai vorbim de expresiile compuse. Cu condiția să nu fie atît de brutal de vulgar ca atunci cînd spun „poezie de avangardă“. Știu atunci că ăsta e un titlu sau o enciclopedie. Sau: „Noile căi ale poeziei“, lucruri din astea s-ar mai putea spune.

B. D.: Asta miroase a picioare.

E. M.: Sigur, deoarece cu picioarele se merge pe drum. Am și avut o vorbă de genul ăsta – cu siguranță că am simțit și eu ce simți tu – „poezia e un drum bătătorit, dar poezia cea nouă e un pantof deformat de utilizare“. Am notat cîndva cele cincizeci de cuvinte de ordine ale noii poezii, dar le-am pierdut.<sup>7</sup> Mie „avangarda poetică“ mi-a plăcut tocmai fiindcă nu înseamnă nimic. Auzi, Bálint? Deocamdată nu s-a umplut cu conținut și este un titlu pompos în „de la sine înțelesul“ său, dar, totodată, nu înseamnă nimic. Nu-mi pot imagina nimic prin el. [...]

B. B.: Tocmai acest miros de picioare l-am simțit...

E. M.: Deocamdată asta a fost spus despre „noile căi ale poeziei“, acumă și asta miroase a picioare? „Avangarda poetică“ miroase mai degrabă a păr. E cumva vîlvoi. „Lumea poetică!“ [...] Deci îți place cuvîntul „poezie“ și nu-ți place „poetic“?

B. B.: Poezia poate să rămînă neutră; într-un context sănătos nu bate la ochi, dar „poeticul“ nu poate. Mai ales cele două împreună [„poeticul“ și „avangarda“] – aglomerare de cuvinte, repetiție a cuvîntului.

B. D.: Tautologie.

L. Z.: După mine aceasta e o problemă foarte specială, nu trebuie să ne ocupăm de ea.

B. B.: Dar nu e împlător că am ajuns aici.

E. M.: Există avangardă care nu are un caracter poetic, de pildă toată avangarda structuralistă. În curentul de avangardă structuralist nu simt nimic poetic. Așa că treaba nu e chiar complet tautologică. Pe de altă parte, e interesant că, pe marginea lui Gilbert și George, poate intra în discuție faptul că nu doar prin texte se poate apropia omul de rafinarea funcțiilor sale naturale.

B. B.: Orice artă ajunge în cele din urmă aici.

E. M.: Nu-ți poți imagina nimic, de pildă în noua avangardă, care nu e o elevare a înzestrărilor? Tocmai de aceea cuvîntul „poetic“ dă un fel de elevație, un fel de caracter sacru. Aici se află diferența dintre textul poetic și proza ordinară, și anume că textul primește o elevație, un festivalism, un caracter sacru. Esențialul în asta nu e că spune ce-a pătimit...

B. B.: Asta e transformarea în operă de artă și nimic altceva.

E. M.: Situația poeziei e mai bună și, totodată, mai dezavantajoasă doar în măsura în care toate mijloacele sale sînt date. Gîndește-te doar că, înainte de toate, un sculptor trebuie să știe cum să sculpteze un format asemănător cu un corp omenesc...

B. B.: Gilbert și George au fost și ei sculptori în piatră.

E. M.: ...dar acesta e avantajul său, căci pentru a spune din capul locului „o propoziție proastă“ trebuie o grămadă de muncă. Deci a sculpta o statuie ordinară, nenorocită sub forma unui corp omenesc. Această activitate trebuie să fie transformată de sculptor în ceva și mai elevat. În așa fel ca rezultatul să poarte în sine un fel de transcendență. Aici începe arta. Cu gura, cu limba, oricui îi este dat asta. Dar ce îl face, dintr-o dată, poet?

L. Z.: În poezie recunosc aceleași aspecte formale ca în sculptură.

E. L.: Poate fi diferit doar în măsura în care... Am povestit data trecută despre care ar putea fi legătura dintre cele două cuvinte. Dani spusesese atunci, fără să știe, că... Căci ar fi putut spune în mod logic că avangarda în artă ocupă același loc ca poeticul în literatură. În schimb, el a spus: „poeticul în creier“.

E. M.: Nu poeticul în literatură, ci poeticul în vorbire.

E. L.: Nu asta a spus. A spus: în creier. A spus-o așa fără să vrea și așa a fost frumos, „avangarda în artă și poeticul în creier“.

E. M.: În încercarea de a apropria arta și viața, expresia „avangarda poetică“ funcționează foarte bine. [...] În apropierea dintre viață și artă – adică în încercarea noastră, a avangardiștilor, de a le apropia – împingem treptat activitatea artistică în direcția meseriilor. Această stație de metrou care îmi dă mereu de gîndit la Paris, stația *Arts et métiers*, unde mai demult a fost, evident, o piață, care fusese scena artelor și a meseriilor.<sup>8</sup> E o mișcare permanentă, olăritul, fabricarea de chei...

B. D.: „Kunst“ vine de la „können“, de la „a fi în stare“ pur și simplu. *Die Kunst der Fuge* nu e mai mult decît meseria de a face fugi, și nu arta acesteia. Ultima operă a lui Bach. Îi învață pe oameni cum să facă fugi. „Meșter fabricant de fugi“. „Kunst“ nu e mai mult decît pricepere. În epocile mai bune așa a fost. Există artă aproximativ doar de o sută de ani. Există artă de la începutul secolului al XIX-lea, cînd Hegel a spus...

E. M.: Sigur. De aceea spun că arta abia acum se trezește la conștiință, abia acum înțelege ce este ea de fapt.

B. D.: În 1830, Hegel spusesese că gata, arta a murit. Artă a fost o sferă autonomă, acum se dizolvă. Totul devine artă sau nimic nu e artă. Aici se afla Hegel în 1830, iar avangarda se află încă tot acolo. Dacă aș crea un document din viața mea, atunci aș semna că nu există artă separată. Dacă pot face ceva, atunci asta e deja artă. [Tamás] Szentjóbý a avut chestii din astea. A avut o serie din asta cu artist-săpător-de-șanțuri, artist-controlor-de-bilete...<sup>9</sup>

E. M.: E clar. Momentul despre care vorbești tu e cel al confuziei. Spui: artist-săpător-de-șanțuri. Asta arată că și săpatul de șanțuri e artă, sau există o artă cumva separată. În activitatea noastră noi facem experiența faptului că există. O bulă stranie s-a deslipit de meserii, una a cărei realitate nu e dată.

B. B.: De ce să fi făcut experiența acestui fapt? Asta să fi trăit?

E. M.: Se poate că tu nu, dar eu da. Acestui lucru vreau să-i găsesc un nume. Și tocmai în cazul activității poetice devine el cel mai evident.

B. B.: Asta a fost și experiența lui Somogyi.<sup>10</sup>

B. D.: Care Somogyi?

E. M.: Ce vrei să zici acum cu asta? Oare această bulă continuă să nu existe? Să existe doar meseriile?

8. În realitate e vorba de stația de la Musée National des Arts et Métiers.

9. Szempontok a kérdéshez: „Ki művész?“. *Parallel-kurzus tanpályá/7\*(Fluxusprognózis)* [Puncte de vedere pentru întrebarea: „Cine e artist?“. Terenul de încercări al cursului-parallel/7\* (Prognoză Fluxus)], începutul anilor 1970 (?); vezi László Beke, „Bienala Tinerilor de la Paris“, *Művészet*, 1974/4, p. 41; László Beke, „Kentaur. Szentjóbý Tamás «tanpályái»“ [Centaur. „Terenurile de încercare“ ale lui Tamás Szentjóbý], *Magyar Műhely*, anul 16, nr. 54/55, 30 iunie 1978, p. 72.

10. József Somogyi, rectorul de atunci al Universității de Arte Plastice.



B. B.: Există o bulă artificială.

B. D.: Nu. De la începutul secolului al XIX-lea artistul a căpătat un rol social în care se situa între șaman și preot, ceea ce e cu siguranță o cale greșită. [...] De la începutul secolului al XIX-lea – aproximativ de la Hegel încoace – există artistul ca [...] autonom și ca... Artistul are un rol suplinitor în raport cu o grămadă de alte funcții. E folosit ca oracol, joacă rolul de preot. E reprezentantul transcendenței într-o lume privată de transcendență.

E. M.: Am acceptat deja în totalitate că existența artei e negată de unii în cadrul acestui cerc. Atunci cu ce naiba ne ocupăm?

B. D.: Punem întrebări în legătură cu faptul dacă există artă sau nu.

E. M.: El spune că e o tâmpenie să te gîndești la așa ceva, că se desprinde ceva de meserii...

(tînăr): Nu doar de meserii. Există și o altă sferă liminală. Nu ai nevoie de cunoaștere pentru poezie. Nu trebuie să înveți, n-ai nevoie de cultură. Poetul lucrează cu limba, dar...

[E. M. părăsește pentru scurtă vreme încăperea.]

B. D.: Să nu ascultăm banda? Abia dacă am spus ceva, dar am învățat deja o grămadă și pînă acum.

E. M.: Situația e, de altfel, bună, întrebarea s-a acutizat destul de bine. Nu știi cum e originalul german pentru „în mod poetic locuiește omul pe Pămînt“ la Heidegger<sup>11</sup>, adică la Hölderlin – pentru a studia apelativul *poetic* și în alte limbi?

B. D.: „Dichterisch wohnet der Mensch auf der Erde.“<sup>12</sup> „Dichten“ înseamnă a concentra, în greacă e pur și simplu a face, „poiein“. *Dichter* nu face altceva decît să facă. Omul care face. Un copil, de pildă. [...] De ce te interesează? Ceea ce ai spus tu e o traducere literală.

E. M.: Mie din acest rînd îmi „sună“ apelativul „poetic“. [...] Asta e esența întregii chestiuni. Cum naiba poți să afirmi așa ceva, că omul locuiește în mod poetic pe Pămînt. În clipa în care afirmă asta, îi dau crezare. Orice tâmpenie ar face omul aici, el locuiește în chip poetic pe Pămînt. De aceea spun că zîmbetul face aluzie la asta. Și mai e ceva, ceva diferit. Acesta e lucrul despre care nu știu ce este. Dacă locuiește în chip poetic, atunci de ce anume diferă? Ce e acel ceva de care este diferit, prin care pot diferenția poeticul? (tînăr): Poate poetul e diferit de om, care locuiește în chip poetic pe Pămînt. Căci acesta nu de meserii s-a desprins, ci de viață.

E. M.: Că poezia nu de meserii s-a desprins, ci s-a rupt de viață?

B. B.: Poetul e diferit de om, care locuiește în mod poetic pe Pămînt, doar în măsura în care a recunoscut acest lucru și, astfel, s-a desprins de [locuire], în mod artificial și fals. [...] Prin separarea sa proprie, care e o separație fără motiv. Dacă există separație, atunci ea este umflarea artificială și desprinderea tocmai a acestei bule. De fapt... Că „uite, uite“ s-a desprins...

E. M.: Cine a spus „uite, uite“?

B. B.: Nu poezia se desprinde de indivizi, ci poeziile au desprins acest lucru prin faptul că au recunoscut că el poate fi desprins. Pe cînd asta e o desprindere venită dintr-o recunoaștere greșită, de aceea ea nici nu este reală, însă fapta însăși, indiferent de asta, a rămas reală. Și a rămas în întreg, doar că a creat în interiorul acestuia o incluziune. Existența acestei incluziuni e poezia.

E. M.: Vorbești dintr-un unghi cu totul diferit de cel din care vorbesc eu.

L. Z.: Asta e o abordare anistorică, căci cred că Homer, de pildă, a făcut poezie așa cum a făcut pentru că a vrut să formuleze lucrurile cu precizie și căuta o formă pentru asta. De aici s-a ivit forma poeziei, pur și simplu din exigența preciziei.

E. M.: Nu din exigența preciziei. Asta știu cum s-a format.

L. Z.: Căci forma meditează asupra unor formule de ritm sau armonie ce pot fi înțîlnite în lume.

E. M.: Orice vorbire elevată începe, în mod automat, să ritmeze. Așa s-au ivit formele de poezie. Orice fel de expunere agitată, plină de sentimente, orice retorică se ritmează pe sine în mod automat. Toată muzica provine de aici. Nu avem un alt mod... Deci în clipa în care ceva se umple cu întregul omului cîștigă o formă. [...] Iar în această vorbire ritmică pe care o practica demult poezia – că de ce nu o mai practică și azi este o altă întrebare, dar și acum mai păstrează încă un semn cert al elevației sau al încălcăturii... Am uitat începutul frazei.

B. B.: Aici e vorba de faptul, gestul acesta e despre a concentra ceva în interiorul unei lumi. E forma concentrată a artei... Ceea ce e evident imposibil, căci lumea e deja densă într-un mod complet ordonat. Sau, măcar, e cînd mai densă, cînd mai puțin densă, dar oricum e omogen densă – sau nu...

E. M.: E densă sau nu?

L. Z.: E rarefiată într-un mod omogen.

E. M.: E distribuită omogen.

B. B.: Singura faptă, singura concentrare e o falsă concentrare; că afirmăm despre asta că e concentrată...

E. M.: Această concentrare nu corespunde poeziei. Ce e această concentrare? Ce înseamnă concentrat?

L. Z.: Compact, multistratificat...

E. M.: Fără redundanță deci. Fără material de știri inutil. [...] Precizia poetică nu e precizie matematică. Ea nu se naște prin reducere, ci preia totul în sine, de aceea nu e bun cuvîntul „concentrat“.

E. I.: Ceea ce preia în sine e aranjat în funcție de încărcătura sa. În poezie există mai întîi impulsul poetic și dacă acesta începe să acționeze liber, adună elementele realității și le ordonează într-un ritm. Azi se încearcă ruperea sa de acest elan poetic, de această elevație...

E. M.: Cine încearcă să o rupă? Nu știu nimic despre faptul că s-ar încerca așa ceva. Adică neputința sapă mereu și vrea întotdeauna să readucă arta la nivelul unei meserii sau al unui caracter prozaic. [...] Se poate face în mod clar deosebirea, în lucrările artistice, între acelea care vor s-o *priveze* de acest lucru și acelea care simt esența ei. Eu pot să fac diferența între cele două.

B. B.: Această privire e lucrul cel mai sănătos...

E. I.: Nu e rîndul meu? Cînd am fost pentru prima dată la a doua dintre ședințele acestea, era vorba doar de poezie. Atunci am ghicit că dacă vrem să înfățișăm poezia, ar trebui să organizăm o sărbătoare, dar din lucruri foarte cotidiene, sau să facem evenimente cotidiene în așa fel încît ele să fie o sărbătoare. În realitate pentru că, pînă cînd n-a existat poezie separată, sistemul sărbătorilor în practica vieții putea fi conceput ca o imensă poezie.

E. M.: E adevărat. Acesta a fost rolul sărbătorii. Apariția poeziei.

E. I.: Că acest lucru ajunge pînă la ritm e rezultatul unui proces foarte complicat, un proces comunitar. În mine există acum imaginea că o mașină...

E. M.: ...se pune în mișcare.

E. I.: Da. Dar cînd se pune în mișcare, atunci produce o muzică.

E. M.: Cred că Ildikó a înțeles ce-am spus eu. [...]

E. I.: Ceea ce e ciudat în toată treaba asta e de ce se simte atrasă fiecare ramură artistică de puritatea care e dată poeziei. S-o spunem așa: arta modernă tinde spre această condiție. Din poezie s-a transpus... deci că un individ poate s-o producă.

B. D.: Am dat un exemplu cînd nu erai aici, și anume acela că se spune despre Heraclit că la Milet umbla în secret tot anul într-un chiton purpuriu. Acolo unde se află el, e mereu sărbătoare. Sărbătorea nu e altceva decît înțîlnirea momentană a esenței și a aparenței în mișcarea circulară eternă. Această înțîlnire el o eternizează prin faptul că speculația se referă la întregul mondial, și nu ține de sărbătoare – adică de un anumit moment precis, oricînd poți specula –, dar prin faptul că umblă îmbrăcat în chiton, eternizează sărbătorea. Gestul e cel interesant. El gîndește lumea într-un mod din capul locului festiv. Thales spusese pentru prima oară că totul e apă. Cine vorbește despre tot se află în etern. Nu doar în timpul de atunci, ci în tot timpul.

E. M.: Nu mai înțeleg ce vrea să zică sărbătoare...

B. D.: Sărbătorea este înțîlnirea dintre esență și aparență o dată pe an. [...]

E. M.: Și de ce e valabil asta tot timpul?

B. D.: Pentru că tot timpul persoana sa se referă la întregul lumii.

E. M.: Așa, atunci e bine. Ce e festival? Ce e arta? Ce e poezia? Referire la întreg. Asta e sărbătorea, îmi iau zborul spre „întreg“ din parte. Întregul înseamnă să-ți iei zborul. La ce se referă zîmbetul chelnerului? La întreg. De aceea e artistic.

(tînăr): Ai mai spus asta.

E. M.: Dar o spun iar acum: se referă la întreg. Căci mai înainte am spus: din ce iese și încotro?

B. B.: Și ce anume nu se referă la întreg?

E. M.: Partea. Ceea ce există la modul părții. Mai mult, chiar și apostolul Pavel o spune în felul următor: ei pierd vederea potrivit părții, adică pe cea confuză, prin intermediul oglinzii... Asta o spune împreună acolo...

B. D.: ...în prima Epistolă către corinteni [13,9–12]. [„9. Pentru că în parte cunoaștem și în parte proorocim. 10. Dar cînd va veni ceea ce e desăvîrșit, atunci ceea ce este în parte se va desființa. (...)] 12. Căci

13. Vezi în legătură cu asta scrierea lui Erdély pentru expoziția *Művészkiárát* [leșire pentru artiști] [...]: „Ca reprezentant material al culorii albe am ales laptele, care ne hrănește gândirea la fel cum ceea ce este perfect hrănește «ceea ce e în parte»”.

vedem ca prin oglindă, în ghicitură, iar atunci, față către față; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaște pe deplin, precum am fost cunoscut și eu.”]  
E. M.: Vederea potrivit întregului e vederea artistică.<sup>13</sup> Vederea în parte e din capul locului subordonată acestei diviziuni a muncii – ca să sărim dintr-o dată în categorii marxiene – și prin asta devine meserie.

[*Caseta a doua. Începutul discuției n-a fost înregistrat.*]

E. L.: ...spre condiția poeziei, fiindcă tipul acela de funcție, cea care rezonează, a fost preluat altfel de sculptor ca individ și de poet ca individ. Sculptorul primește, totodată, în el însuși cultura prin care privește întregul, cultura pe care o adună la un loc și ca urmare a căreia creează. Iar poetul punct cu punct... – deci nu adună la un loc și nu face altceva din ce s-a adunat –, ci e prezent în fiecare punct...  
E. M.: Și sculptura are un grad poetic.  
E. L.: Când tinde înspre acolo. Sculptura are și ea posibilitatea care e prezentă, fără obstacole, în poezie.  
E. M.: Nu fără obstacole, doar că omul se află deja în posesia meșteșugului, pentru că mămica sa l-a învățat deja limba.  
E. L.: Meșteșugul e când din cultură se frământă o activitate complet diferită, determinată sau orice altceva și, după aceea, se pune în aplicație. Dacă nu transform cultura în altceva, ci o las să acționeze asupra mea și îmi desfășor activitatea, atunci... Nu e oare clar?  
E. M.: Nu-nțeleg nimic.  
E. L.: Statuia ajunge în atingere cu cultura doar prin meșteșug, iar poezia fără.  
E. M.: Cine poate să-mi spună asta? Care e esența pe scurt? Și tu ești ca Bálint, ghicești ce vrei să spui în timp ce vorbești.  
B. D.: E bine așa.  
E. L.: Nu, de un sfert de oră am tot întrerupt discuția ca să spun asta. Un popor, atunci când i se formează sărbătorile, se află în legătură cu propria sa cultură în fiecare punct al ei. Se află în contact cu el însuși, nu?  
E. M.: Asta nu înțeleg.  
B. D.: E vorba de faptul că forțele de coeziune – cum spuneam înainte – au obiecte, sculpturi, care sînt fără viață, dar există un punct în timp, un moment într-un an când sînt îmbrăcate și devin vii pentru clipa aceea. În acea clipă adună în ele întreaga coeziune a comunității. Așadar, sacrificiul nu e altceva decît că semnificația distruge semnificantul. Semnificația obiectului e atît de uriașă – în cazul de față al taurului care e sacrificat – încît face ca acesta să explodeze. Într-un anumit moment al anului semnificația găsește semnificatul și îl face să explodeze. Sacrificiul nu e altceva decît idealul și realul..., deci iarăși pătimirea. Idealul face realul să explodeze în clipa în care îl înțîlnește. Acesta e momentul în care se taie beregata taurului. Apoi, în Grecia arhaică, se spune o poveste lungă despre cine a comis fapta, cine a ucis taurul. Tu l-ai ucis, nu eu l-am ucis etc.... cuțitul l-a ucis! Iar cuțitul e aruncat într-o prăpastie. Dar asta nu mai prezintă interes acum; e doar un supliment.  
E. M.: Ce înseamnă afirmația lui Ildikó că poporul intră în contact cu propria cultură cu ocazia sărbătorii?  
B. D.: Voi traduce asta pe limba mea: obiectele sale sînt sensibil suprasensibile. Întregul culturii apare într-un moment... [...]  
E. M.: Cultura e imaginea ideală a vieții.  
B. D.: Completitudinea ei. E vorba de faptul că timpul este, sub o formă sau alta, structurat. Există o structură dată de natură. E împărțită pe zile și ani și pătrare de lună. [...] Ceea ce vreau să spun e că, în ce o privește, cultura e plină de obiecte sensibile suprasensibile. Marile opere de artă sînt și sensibile, și suprasensibile în viața cotidiană. Spațiile – de pildă, spațiile închise, Sfînta Sfintelor. O dată pe an se întîmplă că porțile sînt crăpate și centrul străluminează o clipă. De aceea încerc să spun în știința mea, aceea pe care încerc s-o fac, că există trei faze: prezența, distanța și înfățișarea distanței. Am un text<sup>14</sup> care spune despre stratul de nori, adică despre norii ce acoperă ochiul soarelui, că este mantia ornată a divinității. Distanța, adică norii, nonprezența nu e altceva decît mantia ornată a divinității.  
E. M.: Asta e interpretarea tradiției.  
B. D.: Da, dar nu știm să trasăm cezura. Există o catastrofă prin care ne-am rupt de toate astea, dar totuși înțelegem.

E. M.: Spune-mi ce înseamnă particula re– din real.  
B. D.: *Res*, lucru. În latină: *res*, *rei*.  
E. M.: *Re-realizarea* nu e deci ceva tautologic conform celor spuse?  
B. D.: Prefixul *re–* n-are nimic de-a face cu *res* = „lucru” din punct de vedere etimologic. Prefixul *re–*, care înseamnă repetiție în latină, n-are nimic de-a face cu *res*...  
E. M.: În real nu înseamnă repetiție?  
B. D.: Nu. Niciunde nu e folosit așa. Walde Hoffman [?] are un dicționar etimologic latin, acolo nici măcar nu apare posibilitatea ca prefixul *re–* să fie în corelație cu *res*. Îndrăznesc să vă spun aici că toată latinitatea n-a observat nimic din asta. Voi sînteți primii care o faceți.  
E. M.: *Res* însuși este prefixul *re–*...  
B. D.: Prefixul *re–* și *res* ca „lucru” n-au nicio legătură. Ar fi foarte frumos dacă ar avea.  
E. M.: E absolut sigur că au.  
B. D.: Speculativ sigur că au o legătură, dar pentru lingviști n-a fost prezentă această glisare semantică, ei nu știau nimic despre asta. Deci Walde Hoffmann [?], care ar fi trebuit să știe, nu știe. Voi citi iarăși toată lucrarea lui, dar...  
E. M.: Lucrurile se transformă în parte prin repetiție.  
B. B.: Repetiția e însăși realitatea.  
E. M.: Asta e iarăși altceva, acum re-producția...  
B. B.: Reproducția e însăși producția.  
E. M.: Asta e întrebarea fundamentală.  
E. D.: Despre asta spui tu că e nimic.  
E. M.: Eu spun că repetatul, ceea ce e repetat se îndreaptă spre nimic.  
B. D.: Dar mai important decît asta e ce spun eu despre sărbătoare. E nimic pentru că are loc o aneantizare...  
E. M.: Asta e prelegerea ta, nu discuția noastră. Discuția noastră poate fi continuată pe firul a cum se poate susține afirmația, pe care eu vreau s-o afirm, că esența artei abia acum se recunoaște pe sine, dacă tu ne-ai spus că exact același lucru s-a întîmplat și acum cinci mii de ani. Clar că știau ce e sărbătoarea, că au pus-o în practică...  
E. L.: Nu știau, dar au pus-o în practică. Asta e esențial.  
B. D.: Noi doar știm, dar nu facem.  
E. M.: Am și eu o mică teorie, pe care aș vrea s-o coroborez cu tine. [...] Această activitate poetică efectuată înconștient și-a pierdut caracterul poetic conștient pentru că nu s-a referit la ideal, ci la [ceva] re-realizat... Adică în mitologie abstractul a fost făcut din nou real, a fost re-realizat. Acea aptitudine nedevelopată a omului n-au luat-o în seamă, căci au pus în spatele ei o istorisire, o realitate, o realitate mitologică, adică pe Zeus și altele asemenea.  
B. D.: Marile mitologii trăiesc din faptul că acțiunea cultică are loc în momente de criză. Obiectul înfățișării se înfățișează în momentele problematice. În ceea ce este înfățișat se figurează dificultatea catastrofală a înfățișării. Zeul-soare în textele cele mai vechi pe care le-am studiat e înfățișat în zorii zilei, la prînz, seara și la miezul nopții, mereu într-o poziție dependentă, în care implantarea culturii în cosmos devine îndoielnică prin aceea că acesta din urmă devine îndoielnic. În realitatea cultică înfățișată într-o situație îndoielnică îndoiala nu e altceva decît capacitatea mimetică, adică faptul că sculpturile sînt umplute cu conținut, că prind viață preț de o clipă. Zorii zilei, apusul, miezul nopții și miezul zilei sînt toate puncte în care, în momentul trecerii dintre faze, punctele intră în contact cu toate clipele anterioare și ulterioare și se află în legătură cu clipa atemporală pe care o înfățișează. În același timp. În criză, ceea ce e înfățișat e criza interpretării. Așadar, înfățișarea este un cerc care se întoarce asupra lui însuși. Zeul-Soare e înfățișat într-un moment critic, când e în stare să învingă balaurul-haos, care îl așteaptă în clipa apusului. Balaurul-haos nu e altceva decît vulnerabilitatea culturii, devenirea fără sens. Interpretarea însăși conține catastrofa transformării în lipsă de sens.  
E. M.: Această ramură laterală a fost foarte frumoasă...  
B.D.: Am vrut să spun asta pentru că eu nu am un forum pentru așa ceva. Am spus asta pentru că nu am formulat încă aceste lucruri pentru mine, chiar dacă le formulez și le reformulez mereu.  
E. M.: N-am nimic de obiectat împotriva faptului că ne-ai spus, dar îți atrag atenția că eu nu despre asta vorbesc. Ci despre faptul că în spatele balaurului există o imagine. În spatele balaurului – care se referă la

14. Vezi nota 5.

ceva ideal: la haos, la ceva conceptual, și nu la ceva real – se așază o imagine, așadar, [idealul] e transformat iar în imagine.

B. D.: Asta e o formulă originală.

E. M.: Imagine originală, dar eu, ca artist, n-am nevoie de această imagine. Spun că nu e decît o bulă. N-am nevoie nici de balaur, nici de Osiris, de niciunul dintre ei nu am nevoie, deci șterg întreg șirul de imagini din spatele acestui lucru și spun că el n-are imagine. Lupta gîndului omenesc este aceea de a învinge imaginea, de a o împiedica să devină iar o imagine... De aceea le-a fost interzisă evreilor fabricarea de imagini, cred. Doamne ferește să se transforme iar în ceva real ceva ce a fost deja conceput ca ideal.

E.I.: Problema e că acest șir de imagini este șters în poezie, dar cînd vor să ia cuvîntul, [produc] la zei Osiris cît toată poezia... Deci orice șir e pînă la urmă asta. Așadar, tot aici se întorc, dar așază în spatele lui o imagine contingentă, personalizată.

B. D.: Creează o mitologie personală.

E. M.: Asta trebuie evitat fără-ncetare.

E. I.: Dar nu pot face altceva.

E. M.: Ba pot. Asta numesc stingere a semnificației.

B. D.: Niciodată n-am înțeles ce înseamnă la tine stingere a semnificației. Spune-ne în cîteva cuvinte.

E. M.: Că folosesc imaginile în așa fel încît să se stingă una pe cealaltă, și nu să se potențeze reciproc. Asta se întîmplă în cadrul montajului.

B. D.: Expoziția noastră cea mai recentă [*Művészkiárát* – leșirea pentru artiști] a fost așa ceva, o stingere multiplă: curcubeul a fost acoperit de hîrtii-carbon, iar acestea de...

B. B.: Ceea ce e foarte important e că vorbim mereu de zile, de faze ale zilei... Tocmai periodicitatea acestora este cea care se află în concordanță cu realitatea. Simetria traiectoriilor urmate de planete și alternanța periodică a fazelor zilei sînt cele care trebuie evitate în mod perfect. Despre același lucru e vorba și în cazul sărbătorilor.

E. D.: Cred că tu spunei că gîndirea extrage unele din altele lucrurile care sînt identice.

B. D.: Nu eu am spus asta, dar e foarte importantă, de pildă, expresia „a face din noapte zi”. Poliția secretă rusească, poliția de stat lucra exclusiv noaptea. La fel și Gestapoul. A oprit timpul structurat. Au lucrat în pivnița timpului din zori și pînă-n zori.

B. B.: Ceea ce poate singulariza orice eveniment este că îl decuplăm de la periodicitate. Fiecare sărbătoare și fiecare moment al activității artistice urmărește asta. Într-un mod cu totul nesănătos și greșit se încearcă punerea în cuvinte, cu ajutorul unor puncte de sprijin, a timpului, care e perfect de necapturat în existența lui. În așa fel încît se folosesc concepte opuse timpului. Căci, de pildă, separarea e perfect antitetică în raport cu timpul, cu curgerea sa perfectă, [cu continuitatea sa]. Abia așa pot să se împlinescă, să devină complete sărbătorile, de exemplu, și operele de artă.

E. M.: Lucrurile pot fi concepute și în felul acesta, nu zic nu. Lucrurile sînt transformate în părți de timp. Pentru lupta împotriva timpului, sărbătoarea...

B. D.: Punctul dintre înainte și după se află în contact cu exteriorul. Ceea ce se află la limita dintre sus și jos – așa am formulat lucrurile în cartea mea – e un moment al amurgului, se află în contact cu exteriorul și e locul invaziei. Pe acolo invadează demonii în amurg. Demonii nu sînt altceva decît zeii născuți de dipă. Criza e deci o breșă în timp, pe unde lumea atemporală poate invada într-o secundă. În acea secundă care desparte ziua de noapte. În acest punct, realul atinge exteriorul absolut, ceea ce e doar posibil.

E. M.: Asta-i în regulă. Chiar îți mulțumesc, iar asta în afara temei.

B. D.: Iarăși?

E. M.: Cu totul în afara temei, dar sună foarte bine. Excelent. [...] Să rezumăm: ce numim, potrivit celor spuse, păgîn? Numim păgîn ceea ce re-realizează idealul, ceea ce îl transformă iar în imagine.

B. D.: Evreii numesc sinagoga – căci nu există templu evreiesc – *Schul*, adică școală în idiș. Nu există cult evreiesc, nu există sacrificiu, doar vorbă.

E. M.: O dată m-au acuzat deja că aș conduce un club sionist sub eticheta de creativitate, să terminăm cu asta.

B. D.: Asta e meseria mea.

E. M.: Asta e meseria ta, da. Cu totul întîmplător, se potrivește foarte bine cu tema noastră. Propunerea mea reflexivă despre artă este că artistul trebuie să fie activ, dar în așa fel încît să nu apară nimic, adică tocmai nimicul să apară. Atunci găsim o breșă...

B. B.: La asta aș adăuga doar că, dacă am reuși să reproducem sărbători din trecut irepetabile, atunci am anula singularitatea acelor sărbători și am pune capăt momentelor de străpungere din trecut, breșelor care sparg zidurile. Prin faptul că repetăm, transformăm totul în periodicitate, dar retroactiv...

B. D.: Dar și înainte. În fiecare cult există faptul că el va ține etern.

B. B.: ...Prin asta am creat o nouă breșă prin care putem să scăpăm în prezent.

E. M.: Ne propui să facem sărbători?

B. B.: Să reproducem sărbători ce țin cu totul de trecut, iar prin asta să privăm culturile străvechi de scăparea lor și de existența lor, aducînd astfel o breșă în propria noastră epocă. O breșă care e mereu același lucru în lume și este o breșă înșelătoare, dar singura noastră activitate posibilă e aceea că încercăm să salvăm aceste breșe din trecut și să le aducem în prezent; ceea ce e amanetat în trecut și așteaptă să-i luăm această breșă. Așadar, prin asta creăm o nouă breșă – care e un nou proces constructiv –, pe care o punem la păstrare la rîndul nostru, pentru cei care vor să ne „prade” pe viitor.

B. D.: Dar, inițial, ele n-au fost făcute pentru așa ceva. Știm despre ele că n-au fost făcute pentru așa ceva.

Cei care le-au făcut trăiau cu conștiința faptului că lucrurile vor fi la fel pînă la sfîrșitul vremurilor.

B. B.: Tocmai asta e diferența, că noi știm deja că va veni cineva să ne prade.

E. M.: Păcatul tradiției. Acesta e motivul pentru care trebuie scăpat de orice tradiție, pînă și de tradiția evreiască, oricît de mult s-ar referi doar la ideal faptul că a pus capăt sărbătorilor prin repetiție. Ritualurile își primeau forța de la faptul că se repetau și că o făceau mereu la fel.

B. B.: Asta e o eroare. [...] E o eroare în măsura în care și prin asta se protesta. Mai precis, s-a încercat refacerea în mod identic a sărbătorii din anul anterior, într-un mod perfect conștient de această intenție și în mod perfect conștient că această intenție rămîne mereu grevată de lipsuri.

E. I.: [Dani] a spus asta mult mai bine, și anume că în acest punct realul și idealul se întîlnesc.

E. M.: Tu concepi prea binevoitor tradiția. Spui că serialitatea ei a fost o încercare mereu înnoită, pe cînd nu asta consideră tradiția despre sine. Tradiția consideră despre ea însăși că acolo totul reușește mereu perfect și că ea repetă mereu acest succes complet. Asta nu are caracterul unei încercări. Avangarda e omul cel nou – e momentul trezirii la conștiință, e momentul încercării.

B. D.: Asta cred și eu.

E. M.: De aceea trebuie eliminată repetiția. Păcatul tradiției e că un fals succes – căci, de fapt, lucrul a apărut înainte de ea și niciodată în ea; dacă ar fi apărut în ea atunci n-ar mai fi avut nevoie de încă o sărbătoare...

Acum asta e marea tragedie, că... Am fost în întreaga lume și văd că aproape toată lumea care se consideră serioasă simte o atracție față de tradiție și n-are nicio idee care să arate spre nou. Căci toți simt că în tradiție a existat ceva ce ei nu au, așa că se apucă să înceapă iar această ființă imposibilă, de piatră, în care au înghețat secolele. Eu – în ce mă privește – nu voi începe iar acest lucru. Recunosc sacralul, dar sacralul trebuie să fie atît de viu încît...

B. D.: Să umple toate clipele.

E. M.: Nu să umple toate clipele, ci să aibă în el forța noutății totale, și nu forța repetiției.

B. D.: Ce este acest nou? [...] De ce trebuie să existe mereu nou? Hölderlin spune că tot ce e original e simultan cu creația. Noul pe care îl faci tu e simultan cu creația?

E. M.: Absolut.

B. D.: Un răspuns grozav de dur. De obicei se spune că a existat epocă de aur în măsura în care există epocă de aur.

E. M.: Asta așa și e, eu spun asta la rîndul meu, dar creația cu siguranță că nu s-a terminat. Fiecare tradiție se bazează pe credința eronată că creația s-a terminat la un moment dat și că reacționăm la creație. Unica mîntuire a timpului este că, în el, creația are loc în mod perpetuu.

B. D.: *Creatio continua*, da.

E. M.: Singura posibilitate de mîntuire a timpului este că în el creația e continuă. [...]

B. D.: Dar e simultană cu începutul. Începutul dintotdeauna e simultan cu începutul original.

E. M.: Nu există nici un fel de început original.

B. D.: Păi, tu lucrezi cu explozia originală.

E. M.: Eu lucrez cu explozia originală!? Bunul Dumnezeu lucrează cu explozia originală, naiba știe de ce. Dar dacă a existat explozie originală, asta nu înseamnă că acum n-ar exista. Explozia originală este fap-



tul că totul a trecut, dintr-o dată, în dimensiunea timpului. [...] Această dimensiune a timpului are mereu și un caracter neglijabil; se poate ieși din el în întreg.

B. D.: [Francis] Bacon a spus că putem termina cu religiile doar dacă ne luăm dorințele în serios. [...]

E. M.: Cum are loc luarea în serios a dorințelor? Am vrut să aduc un studiu pe care l-am citit în noaptea asta. El vorbește despre faptul că omul nu poate să-și separe propriile dorințe de cele care i s-au programat.

B. D.: Asta se cheamă socializare.

E. M.: N-avem nicio idee despre propriile noastre dorințe. Nici despre propriile noastre interese.

B. D.: Numele latin al interesului este *inter-esse*, adică acel ceva care are loc între mine și lucru. Interesul nu se orientează niciodată spre lucru, *interesse* – direcționare. Ceea ce vizează obiectul, dar direcționa-rea însăși e interesul. Aș ști despre interesul meu doar dacă mi-aș fi atins deja ținta. Pînă cînd nu am decît interes, nu mă aflu la țintă. Există deci o mișcare încoace și încolo, nu poate fi prinsă. În clipa în care mi-am recunoscut adevăratul interes – asta credea și Marx –, atunci e prezent deja și ceea ce mă interesează. Nici nu trebuie să mă mișc, deci nici nu există interes. Cînd interesul s-a realizat ca interes, atunci ceea ce se află în *interesse* a fost evacuat din circuit. Nu există interes. Există recunoaștere și ignoranță.

B. B.: Există o singură modalitate în care se poate provoca creația, dacă încerci imposibilul, iar imposibi-lul este că repeți ceea ce s-a întîmplat deja cîndva. [...] Căci e sigur că nu va reuși.

B. D.: Asta a făcut Leonardo. Leonardo a făcut lucruri care sînt aproape miraculoase. [...]

E. M.: Acesta e programul diavolului.

B. D.: Ce e programul diavolului?

E. M.: Repetarea creației și anihilarea obținută în felul acesta.

B. B.: [...] În măsura în care ai repetat ceva, ai scăpat de acel ceva. [...]

E. M.: Timpul – dacă e să preiau această mitologie creștin-evreiască – i-a fost dat diavolului ca să aibă unde să repete. În dimensiunea timpului poți repeta.

B. B.: Asta nu înseamnă că diavolul creează lumea. Dumnezeu a creat-o și diavolul o creează [la rîndul său].

B. D.: Acesta e marcionism, o concepție gnostică. A existat o asemenea teorie, propovăduită de Marcion. Există Dumnezeu și există demiurg. Există Dumnezeul care n-a creat nimic și există demiurgul, Dumne-zeul făurar, care a creat lumea. Dumnezeul Vechiului Testament e Dumnezeul demiurg. Marcion și-a dat seama în mod genial că s-ar putea ca Dumnezeul despre care vorbește Isus și pe care îl pomenește ca tată să nu fie identic cu Dumnezeul biblic. [...] El susține că tatăl lui Isus și Dumnezeul creator nu sînt aceeași persoană. A aruncat o schizofrenie totală în lume și aproape că a reușit astfel să desprindă creștinismul de evreitate și să facă lumea ideală.

B. B.: Cine a spus asta?

B. D.: Marcion, un eretic din secolul al II-lea, căruia aproape că i-a reușit să dea drumul acestui balon care e creștinismul și să-l desprindă de pămînt. Nu știu unde ne-am afla dacă i-ar fi reușit. Sîntem unde sîntem pentru că pe Marcion l-a învins biserica, pentru care prezența poporului ales este una dintre principalele garanții exterioare ale propriei sale existențe. La fel cum astăzi lumea e ținută împreună de statul Israel, dacă am ajuns să vorbim despre asta.

E. M.: Care o și dezintegrează.

B. D.: O și dezintegrează. [...] Nu sînt sionist, mă gîndesc în termeni teologici. Singura știință eficaă astăzi este teologia.

E. M.: Eficace?

B. D.: Păi, are o forță de străpungere. În anul 1970 Vaticanul a încetat să mai fie un stat. Pînă atunci Vati-canul a fost centrul lumii creștine. Acum în locul Vaticanului a trecut statul Israel, drept ceea ce reprezintă o contrapondere la dezlegarea de pămînt, la dizolvarea lumii reale în lumea ideală. Frederic cel Mare l-a întrebat pe Voltaire dacă există vreo dovadă a existenței lui Dumnezeu. Voltaire i-a spus: „Sir, les juives“. „Sire, evreii.“ [...] S-a întîmplat cu adevărat, e descris în mai multe locuri. Esențialul e că Marcion a ajuns cumva la ideea genială că în sistemul gnostic există *teosul*, Dumnezeul care se odihnește în sine, și există demiurgul, care nu provine din primul, dar care apare cumva în schemă. Demiurgul e poporul, Dumne-zeul făurar, care a făcut lumea. În lume coboară scînteile divine și mîntuitorul, care nu e fiul demiurgului, ci al *teosului*, coboară și adună scînteile de lumină și le duce la acest nonexistent, la cel care n-a făcut lumea, la cel lipsit de lume.

B. D. V.: Și de ce a trebuit prigonit acest om?

B. D.: Pentru că, prin asta, creștinismul s-ar fi ridicat în niște sfere atît de eterate încît n-ar mai fi fost nicio cale de întoarcere. Pur și simplu ar fi dispărut, nu s-ar mai fi făcut copii.

E. M.: Nu e o idee așa de rea asta, doar că s-ar fi ajuns la budism.

E. D.: Marcion a trebuit înfrînt și a și fost înfrînt...

B. D. V.: Și Blake a făcut asemenea mitologii private. Luvah și Urizen...

B. D.: De aici vine Blake. Blake e cu totul din Atlantida. Cînd Halász<sup>15</sup> și ai lui mai trăiau aici, am avut un gînd, că la mijloc există o biserică, tradiția iudeo-creștină, și în jurul ei lumea apocrifă și eretică a Atlantidei, adică lumea lui Blake. Halász și ai lui i-au pus laolaltă pe Blake și pe Thomas à Kempis în piesa lor [întitulată *King-Kong*<sup>16</sup>], iar asta m-a supărat foarte tare, căci nu poți să faci asta. Mitologia Atlantidei imaginate de Blake este mitologia lumii exterioare, adică a lumii situate în afara lumii iudeo-creștine. Deci Blake vorbește de o lume care e în afara, înaintea, deasupra, după, dar nicidecum înăuntrul lumii creștine. Așadar, creștinis-mul, la fel ca neoplatonismul, s-ar fi dus într-o [direcție?] ideală... Că Isus, care e un rol, este identic cu o per-soană; că ideea de centru al lumii e aceeași cu un loc, cu Golgota, cu Ierusalim ș.a.m.d.; deci ceea ce creștinismul radical a reprezentat ca unică religie universală posibilă... Așadar, evreimea e balastul care ține lumea pe pămînt și o apără să nu zboare. Nu așa vezi lucrurile?

E. M.: Nu și nici evreii nu le văd așa.

B. D.: Pe mine nu mă interesează cum le văd evreii, eu așa le văd.

E. M.: Învățătura evreiască este din capul locului una fără nicio realitate. Ea neagă orice fel de realitate, în bloc, împreună cu Ierusalimul. Recunoaște o singură realitate, aceea a lui Messia. Ceea ce nu face ca Ierusalimul să nu fie valabil, împreună cu toate realitățile pămîntești, dar într-o turnură transcendentă în care realitatea înce-tează să fie realitate. De aceea [învățătura evreiască] vede creștinismul, în bloc, ca pe o mitologie păgînă, rea-lizată iar, căci creștinismul a retransformat idealul în om, l-a transformat iar în ceva lumesc, într-o idolatrie. [...]

B. D.: Probabil că nu așa gîndea Isus. Cît am citit eu din cărțile Noului Testament, el s-a înșelat în privința unui singur punct, și anume cînd a judecat ce e cu el însuși, în rest, a avut dreptate în toate.

E. M.: Isus nici măcar nu apare în toată chestia asta. E vorba de creștinism, de gîndul creștin – care e o interpretare a lui Isus – și de gîndul evreiesc...

E. I.: Evreii nu și-au recunoscut propriul Messia, ei spun că n-a venit, iar creștinii spun că a venit și...

B. D.: Ambele sînt adevărate, pentru că îl așteaptă pe paraclet [pe consolator], așteaptă ceea ce va să vină. În Credo-ul de la Niceea, din care Bach a făcut Misa în si minor, scrie că „et iterum venturus est cum gloria/judi-care vivos et mortuos“, adică: „și va veni din nou pentru a judeca viii și morții“. E probabil deci că evreii și creștinii îl așteaptă pe același Messia, doar că unii îl așteaptă în cerc, pe cînd ceilalți în linie dreaptă.

E. M.: Din punctul de vedere al expoziției de la Pécs, asta-i o chestiune de detaliu.

B. D.: Dar astăzi evreii nu pot să ne spună dacă Messia este o persoană sau o comunitate. Nu pot să ne spună dacă Messia nu e chiar comunitatea evreilor ce trăiesc în zilele noastre.

E. M.: A intrat în Ierusalim pe spinarea unui măgar.

B. D.: Azi nu se poate ști asta. Poate că e o instituție.

E. M.: Nu vreau să mă adîncesc complet în teologie, pentru că aș vrea să revin...

B. D.: ...la expoziția de la Pécs.

E. M.: Nu. La aceste idei care ne-au venit.

B. B.: Că Isus a venit o dată sau de două ori...

E. M.: Lasă-l pe Isus Christos, te rog! Nu se poate, pur și simplu nu se poate... Dacă are cineva o idee s-o spună. Nu există nicio disponibilitate de concentrare.

B. D. V.: Asta e chiar chestiunea expoziției de la Pécs...

E. M.: N-are nicio legătură cu poezia, adică doar atîta cîtă poate avea orice Messia cu orice poezie. [...] Aș vrea să spun că, în formula în care am scrie Jiguli pe o frunză, există patru factori. Poeticul din titlu; frun-za ca materie vie; textul însuși ca element poetic; și Jiguli drept conținut de conștiință maghiar. Aceste patru lucruri apar.

B. B.: Precum și repetiția sau nonrepetiția mărcilor de mașini.

E. M.: Chestiune de detaliu. E prezentă și repetiția, și familia și alte mii de milioane de lucruri, dar acestea patru sînt trăsăturile principale, dacă te uiți cu ochiul brut. Că se scrie Jiguli pe o frunză și se spune că e un gest despre poezie. Ce-i asta? Stingerea semnificației. Să cercetăm dacă e o stingere bună a semnificației. Căci poezia se termină dacă scriem Jiguli; frunza se termină prin faptul că scriem pe ea. Ce mai este?

15. Péter Halász și membri Kassák Stúdió.

16. Prezentare în august 1973 la capela din Bala-tonboglár (la invitația lui György Galántai).

(Mai mulți): Conținutul de conștiință maghiar.

E. I.: Acesta nu se termină niciodată.

E. M.: Dacă numim poetic cel mai profan, cel mai nepoetic conținut de conștiință, atunci am mers împotriva cuvântului *poezie*. Textul se termină dacă e scris pe o frunză, planta se termină prin faptul că am scrie pe ea... Deci inconștient, fără să știe nimic despre tehnica stingerii semnificației sau fără să fi auzit despre ea...

B. D.: Nici pînă în ziua de astăzi nu înțeleg ce e stingerea semnificației. [...] La ce e bună stingerea semnificației?

E. M.: E bună la a nu mai avea nicio semnificație într-un lucru, pentru ca idealul să poată apărea. [...] Cum putem evoca idealul prin lucruri reale? Prin faptul că manipulăm lucruri reale, că le facem să acționeze unele împotriva altora, iar la sfîrșit apare o incredibilă goliciune în care se ivește o breșă prin care idealul începe să curgă. De asta țin lucrurile despre care a vorbit Dani Bîró pînă acum, dar doar prin atingere. [...] Acesta e un alt tip de raționament, căci nu vreau deloc să fie același lucru, pentru că atunci întîlnirea dintre ideal și concret distruge obiectul. Aici nu se distruge nimic, totul e acolo în mod minunat. [...] Dacă vibrația unui obiect artistic este suficient de fină, atunci orice semnificație se elimină treptat din el. De obicei, provoacă un anumit zîmbet subțire. Acest zîmbet subțire este acel ceva prin care omul înțelege că asta nu-i nici asta, nici aia, nici altceva, dar e intrarea a ceva. Apare în ea un fel de prospețime.

B. B.: Și în cazul ideal aceasta e cu totul divergentă, la urma urmei ea înghite întreaga lume. Iar eroarea în toată chestia asta e că pomește frumos din punctul acesta, iar după aceea stinge totul pe rînd. Eroarea acestei invenții, adică a plantei inscripționate cu litere, e că se blochează pe punctul în care această plantă, așa cum este, inscripționată cu litere, nu anulează încăperea și astfel nu poate să se răspîndească în continuare. Rămîne în interiorul încăperii.

E. M.: Asta e o afirmație temerară. Există ceva ce nu e stins, asta-i sigur. [...] Depinde, iarăși, de unde e plasată. Păi, la ce ne gîndim!? Ne gîndim să plasăm această plantă într-o încăpere? De ce nu s-a gîndit nimeni la ideea ca planta să nu fie în sală, ci în fața porții, sau într-un loc neplăcut, sau chiar pe trepte, blocînd accesul? Să plutească la limita dintre întîmplător și intenționat. Nu asta am vrut să obținem? Nu asta ați vrut să obțineți cu ideea să fie și pe stradă, dar și sus?

B. B.: Cel mai bine ar fi ca planta să fie în junglă și să se poată ajunge la ea doar cu niște macete. [...]

E. I.: Am vrut să obținem prin această formulare ca un lucru, cu toată contingența lui și cu tot caracterul său intenționat...

E. M.: Acesta e celălalt lucru, căci așa se poate prezenta ceva inexistent.

L. Z.: Eventual conștient...

E. M.: Nu întîmplător. Tot noi o punem acolo... Aici efectuăm o manipulare a percepției. Conștiința e confuzată complet nu printr-un obiect, ci în cadrul unui proces. Că omul intră și se-ntreabă: ce naiba e cu pata asta de ghips pe perete, se renovează sau ce? Aceeași pată de ghips apare și sus. Ceea ce vede altundeva, în circumstanțele unei expoziții, pătrunde într-o stare diferită în conștiința sa.

B. D. V.: Vrem s-o stingem prin faptul că... Am expus un obiect și spun că e poezie, dar apare ceva banal, atunci se naște o tensiune. De ce e asta poezie?

E. M.: Acesta a fost gestul avangardist cel mai elementar. Asta a făcut Duchamp... El a exploatat contradicția dintre spațiul expozițional și lumea exterioară prin faptul că a stins semnificația amîndurora. N-a existat nici expoziție, nici operă de artă, nici altceva. În clipa aceasta a început trezirea la conștiință a artei. Atunci unde se află arta? Nici aici, nici acolo nu-i de găsit... Trebuie să tragem în sfîrșit consecințele acestui lucru. E cert că în clipa aceasta arta a apărut într-o formă cu totul imaterială. [...] Acesta e gestul cînd pînă și cei tîmpiți au trebuit să-și dea seama că arta nu e în obiect și că, în general, ea nu se află niciunde, ci – este. Pur și simplu n-o poți lega de niciun fel de spațiu, asta am numit mai înainte bula care se desprinde. În clipa aceasta, chestia a devenit cu totul imaterială și arta a început să plutească în niciunde. Asta trebuie conștientizat.

B. B.: Am putea face să schimbăm pe frunze dalele de piatră de pe jos, care sînt și la parter, în hol, dar și la etaj. Pe cele de jos ar fi aceste patru cuvinte, iar pe cele de sus n-ar fi nimic, doar că frunzele s-ar afla la același nivel cu cel al podelei. [...]

E. M.: De ce ar trebui să înlocuim dalele de piatră cu frunze? E destul dacă scrii pe ele Jiguli...

B. B.: Sus, în spațiul expozițional, n-ar fi decît frunzele... În hol ar fi mai multe frunze, așezate și acolo la nivelul podelei, pe care ar fi scrijelite cuvintele... Dacă am călca pe ele, ar fi foarte vizibil, căci planta e foarte sensibilă. [...] E o plantă mereu verde și are grosime.

B. D.: Frunzele sînt cămoase... [...]

E. D.: Am putea decupa imagini, clișee din cactuși...

B. B.: Aș putea decupa pătrate și dreptunghiuri din frunze, alea au vinișoare...

E. M.: Asta faci la facultate? Și ce zic prietenii?

B. D.: Se bucură că se întîmplă ceva nou. Ceva mai viu, în loc de modelaj. Zoli, [Dávid] ar vrea să întrebe ceva!

B. D. V.: Așadar, ar fi vorba să scriem mărcile de mașini pe frunze. De ce există oare această slăbiciune în mine că am văzut o casetă pe care stătea scris BASF, iar asta mi-a dat un sentiment estetic similar cu acela dat de o pictură minunată, care îmi place cu adevărat? [...]

E. M.: Să lăsăm naibii această estetică a obiectelor de uz comun. Asta acționează la fel asupra tuturor. Și eu mă bucur cînd am haine noi și frumoase. La nebulie. Această minunăție, acest sacou de catifea nu l-aș da nici pentru un Rembrandt. Totodată știm că a vorbi despre hainele noi ale lui Dostoievski e o prostie. Unde s-a pomenit vreodată că Dostoievski a primit o haină nouă? „Hainele cele noi ale lui Dostoievski” – ce-i asta? E foarte ridicol să-ți închipui pe cineva care reprezintă o spiritualitate atît de pură în timp ce-și cumpără haine sau se bucură de vreun lucru arătos. De ce? Pentru că asta are ceva contingent... Știu, în timp ce-mi place o haină, că sistemul incredibil al corelațiilor sociale din zilele noastre a introdus în mine un așa-numit gust. De aceea gustul n-are nimic de-a face cu arta.

[Caseta a treia, începutul discuției n-a fost înregistrat.]

E. M.: ...arată ce nevoie nebună are omul de perpetua reînnoire, de pasul în afară. Și poate face un pas în afară doar în direcția lucrurilor valabile etern. E foarte ciudat că lucrurile peste care trece timpul le „mulg” mereu pe cele eterne. [...] Schimbarea nu e o tradiție veche. De cînd e la modă?

B. D.: Cred că există modă de la începutul epocii moderne. De cînd există starea a treia, care le imită pe primele două. [...]

E. M.: Asta e foarte important și cred că mai ține încă de lucrurile discutate aici. Am văzut pe cineva care hipnotiza pe altcineva pe stradă, la Paris. [...] De asemenea, în noaptea asta am citit un studiu care spune că puterea de judecare sau de decizie a oamenilor e egală cu zero. E mereu rezultatul unor stări hipnotice colective. Cînd am văzut cît de ușor se poate hipnotiza pînă și individul cel mai nesimțit... Filmul tău [Ildikó Enyedi, *Flirt (Hipnózis)* – Flirt (Hipnoză), BBS, 1979] e un sfert, în ce privește credibilitatea sa, din ce făcea omul acesta cu jobenul dat pe ceafă, cu părul galben și cu o pelerină neagră de mătase cu interiorul roșu, în față la Centre Pompidou. [...] după asta E.M. povestește pe larg detaliile hipnotizării pe stradă.]

B. D. V.: Ce anume ilustrează asta în mod mai precis?

E. M.: Că, dacă omul e manipulabil cu mijloace atît de minimale, atunci hipnoza întregii societăți e cu atît mai puternică. Știu că am cumpărat această haină cînd am fost într-o stare hipnotică, pentru că îmi place. Iar esențialul e nu că eu știu asta, ci că îmi place la nebulie. Erich Fromm dă un exemplu în acest sens...

B. D.: Unde ai citit?

E. M.: Identificarea comportamentală...

B. D.: Carte? În maghiară?

E. M.: E un volum de studii.<sup>17</sup> E un studiu excelent, dar e la fel de simplu ca o palmă. Un om a fost hipnotizat și i s-a sugerat că, atunci cînd se va trezi din somnul hipnotic, să creadă că are un manuscris din care vrea să citească ceva. El va începe să caute manuscrisul cu pricina, evident, și va fi un om *C* în încăpere, iar *A* [subiectul experimentului] va avea bănuiala că persoana *C* i-a furat manuscrisul. Tipul a fost hipnotizat, s-a trezit și a zis în legătură cu o temă anume: „referitor la asta pot să vă citesc ceva din manuscrisul pe care îl am la mine”. Începe să-și caute manuscrisul, dar nu-l găsește niciunde, se-nfurie, e înfierbîntat cu adevărat. Deodată se uită la *C* și zice: „el l-a luat”. „Dar de ce să-l fi luat?” – îl întreabă ceilalți. Aduce milioane de argumente, tot mai logice, aproape toată lumea îl crede...

17. Erich Fromm, *Escape from Freedom*, New York, Farrar & Rinehart, 1941. [Erdély citise studiul] „Menekülés a szabadságból” în *Magartartásminták és azonosulás* [Modele comportamentale și identificare], László Zrinszky (ed.), Budapest, Gondolat, 1978, p. 83–75. Pentru identificarea acestui studiu pomenit într-un mod un pic ambiguu în discuție multumiri lui György Erdély și Ferenc Erős. [Pentru versiunea română vezi Erich Fromm, *Frica de libertate*, trad. de Magdalena Măringuț, București, Teora, 1998. (N. tr.)]

E. D.: Asta s-a întâmplat cu adevărat?

E. M.: A fost un experiment care să ilustreze că [în somnul hipnotic] voința *celuilalt*, pasiunea lui devine pasiunea subiectului hipnotizat. Ceea ce crede că îi aparține, de fapt, nu îi aparține.

E. D.: Există gânduri care sînt independente de toate aceste părți?

E. M.: Da, există. Gîndul gîndit pînă la capăt e în mod necesar independent de toate astea, căci are o structură autonomă...

E. I.: Cînd se lansează în justificări, el crede că gîndește pînă la capăt un gînd și că îl ilustrează și pentru alții. Aici se află capcana. Nu există gînd gîndit pînă la capăt. Sau nu poate fi deosebit de altele.

B. D.: „Un șobolan străvechi ne infestază, gîndul negîndit.“

E. M.: Fromm explică foarte frumos ce numește el gînd original.<sup>18</sup> El numește gînd original sau adevărat și ceva ce are loc în interiorul lucrului, adică în interiorul unei probleme. Nu contează că nu e original, că l-a avut deja cineva, el îl gîndește pînă la capăt în interiorul unei probleme și își poate face o opinie. Formarea socială a opiniilor, formarea politică a opiniilor au toate un caracter hipnotic. Opiniile de gust la fel, dar, să zicem, o decizie matematică nu mai poate fi la fel, deoarece lucrul trebuie gîndit pînă la capăt în propria sa structură. [...]

E. D.: Toată lumea e și hipnotizor?

E. M.: La urma urmei, toată lumea e și hipnotizor pînă la un punct. Opinia amatorilor de concerte – și despre ei a făcut experimente...

E. I.: De aceea am făcut filmul, ca pe un fel de model de bază din viață.

E. M.: Așadar, amatorii de concerte au fost chestionați și aproape toți au zis același lucru. Se știa de la bun început ce va spune omul aflat într-un anumit cerc de influențe. De fapt, nimeni n-are vreo impresie directă sau procentul celor care au e infim. Ce se poate face într-o asemenea societate? Ce poate crede omul despre el însuși? M-am gîndit la voi toți din punctul acesta de vedere. Mi-am dat seama că, într-adevăr, sînt înconjurat de oameni destul de originali. De ce îți place ție banda aia magnetică ține tot de chestiunea asta. Omul crede că e propriul său impuls și asta e fantastic. Aceasta e noutatea aici.

E. D.: Și ține de caracterul [acestui impuls] dacă e propriu sau nu?

E. M.: Nu. Ci de faptul dacă ține de o structură reală și, în interiorul acelei structuri, dacă reușește să spună ceva nou. Doar noutatea sa. Dacă spune ceva nou în comparație cu lucrurile pe care le știe și dacă acest lucru nou rezultă din sistemul său.

E. I.: Tocmai asta se întâmplă în cazul operelor artistice, în cazul artei industriale și al artei, în care dintre ele invenția artistică e prezentă ca exigență și în care nu...

E. M.: Asta se poate distinge. Am ales cariera artistică pentru că sîntem în stare să recunoaștem ce e generic în chip hipnotic și ce e element neașteptat. Elementul neașteptat nu e cunoscut de niciunde.

E. D.: Reclama este de așa natură încît are în ea un element neașteptat. Reclama are efecte.

E. M.: Da, iar apoi cineva e hipnotizat de ea. De aceea nu-i suport pe artiștii care se uită, de pildă, la Beuys și [spun că] „vor să facă și ei lucruri asemănătoare“, iar cu asta totul e rezolvat. Un stil sau o operă [de viață] îi hipnotizează mereu și vor să facă tot timpul lucruri de acel gen. Acestea sînt idealul lor, pe care doresc să-l realizeze iar, mereu. Pur și simplu apropiază conceptele de frumos și de valoare și nu sînt în stare să-și imagineze în mod autonom o valoare independentă. Iar asta e, într-adevăr, foarte greu.

L. Z.: Există autohipnoză?

B. D. V.: Și orice raport personal se bazează pe hipnoză?

E. M.: Nu-mi puneți întrebări, eu doar am spus ce am citit și ce am văzut. Ce-s io? Nu eu am inventat toate astea, eu doar am tras consecințele. Cînd am văzut această scenă de hipnotizare am știut imediat că 99% din activitatea umană, din gîndire și din sentimente, e ceva preluat. Deci căpătat în urma unei sugestii. [...] Cine are dorințe aici? Unde e dorința? Nu se știe care dintre ele mi-au fost implantate. Dacă e voie ca domnul învățător să dea sfaturi și dacă mi se permite să preiau accentul unui domn învățător, atunci, fi-ți atenți, copii, există în voi o voce care protestează împotriva acestui lucru. Mereu răsună o voce: „eu nu sînt asta, asta nu de la mine vine“. Un sentiment neplăcut i se asociază. Despre asta nu scrie cel despre care vorbesc, dar asta e experiența mea.

B. D. V: Majoritatea lucrurilor nu provin de la omul însuși: limba în care vorbește, gîndurile, ci se implantează în el și el se adaptează la ele...

E. D.: Asta nu duce încă la decizie, acestea sînt doar mijloace. [...]

E. M.: Întrebarea e dacă are voință proprie, pasiune proprie, ideal propriu. Dacă n-are nimic din toate astea, atunci în ce măsură poate fi el considerat om?

E. I.: 99% dintre oameni își trăiesc viața așa. Viața lor constă doar din asta.

E. D.: Cunoști 99% dintre oameni?

18. „Aspectul decisiv nu-i ce e gîndit, ci cum e gîndit. Gîndul care este rezultatul gîndirii active e întotdeauna nou și original; original nu neapărat în sensul că nimeni nu l-a mai gîndit înainte, ci mereu în acela că persoana care gîndește a folosit gîndirea ca mijloc de a descoperi ceva nou în lumea din afara sau din interiorul său. Raționalizărilor le lipsește, în esență, această calitate de a descoperi și de a dezvălui; ele doar confirmă prejudecata emoțională existentă în persoană.” Erich Fromm, *Frica de libertate*, trad. de Magdalena Măringut, p. 167.



Copyright: participanții  
Copyright: editorii  
Copyright: György Erdély, Dániel Erdély

I. Versiunea redactată de János Sugár a înregistrării audio a discuției realizate pentru *Mozgó Világ* revista n-a publicat-o. A apărut în László Beke, Dániel Csanády, Annamária Szőke (ed.), *Hasbeszélő a gondolóban. A Tartóshullám antológiája* (Jóvilág 3.) (Cápa 4.) [Ventriloc în gondolă. Antologia Tartóshullám (Lumea cea bună 3.) (Rechin 4.)], Budapest, Bölcsész Index, 1987, p. 193–202. Discuția a avut loc pe Calea Kurucsesi, în încăperea închiriată de Miklós Erdély și utilizată de acesta ca atelier. Participanții la discuție, amintiți prin numele lor de botez sau de familie, în ordinea apariției: Erzsébet Ambrus, Bálint Bori, János Szirtes, András Szirtes, Miklós Erdély, Péter Futó, László L. Révész, Miklós Peternák, János Sugár, Mária Varga, András Böröcz, Péter Mújdricza, Dániel Bíró. Potrivit măturiei furnizate de fotografiile făcute cu ocazia discuției, la aceasta au mai participat sau au mai fost prezenți: Ádám Bálint, Péter Berényi, Zsuzsa Berényi, Dániel Erdély, Ágnes Háý, Zoltán Lábas, Tivadar Nemesi și alții. Textul a fost îngrijit de Annamária Szőke.

Discuția grupului InDiGo pentru revista *Mozgó Világ*, Budapesta, Calea Kurucsesi, 22 noiembrie 1981.

De la stînga la dreapta:

Miklós Peternák, András Böröcz, necunoscut, János Sugár, Miklós Erdély, necunoscut, Mária Varga, Bálint Bori, Ádám Bálint  
Copyright: György Erdély, Dániel Erdély



## Discuția grupului InDiGo pentru revista *Mozgó Világ* (22 noiembrie 1981)'

– Vezi, acumă înregistrează, fiindcă nu făcea bine contact aici. Acumă vreau să înregistrez de cîte ori trebuie să vă spun pe parcursul interviului să veniți mai aproape. Asta va rămîne [în interviu], am dactilografiat mesajul. Ca să se vadă și cît de greu e să conduci un asemenea grup încăpățînat... Iată, se aude perfect. Să ascultăm banda?... Crezi că acumă îi păcăleşti pe cei de la *Mozgó Világ* [literal: Lumea în mișcare]? Nu, îl păcăleşti pe dactilograf, doar pe el.  
– Ar trebui să veniți mai aproape. Erzsi, tu poți să rămîi, tu oricum nu faci parte din grupul InDiGo, tu doar ai o relație de prietenie cu Bálint.  
– Asta rămîne, dactilografiai!  
– Dar dacă vrei, acum poți să devii membru InDiGo. Și atunci poți să te apropii și tu.  
– Nu e prea tîrziu?  
– E important să vorbești foarte des și foarte repede, ca să încapă totul pe bandă. Mai vreau să zic ceva, și anume despre procedura discuției. Există două; fie pun eu o întrebare personalizată fiecăruia...  
– De ce tocmai tu?  
– De ce tocmai eu? – asta-i întrebarea. De ce tocmai eu? Asta e prima întrebare... Să zicem, asta nu e suficient de democratic.  
– E drept însă că tu ai microfonul.  
– Dacă n-ar fi cu totul străin de spiritul grupului InDiGo ca eu să pun întrebarea, atunci, desigur, eu aş pune întrebarea. Am mai inventat o metodă, doar două. Ca toată lumea... Să scriu? Asta nu se vede pe magnetofon. S-ar mai putea deci ca eu să-i pun o întrebare, să zicem, lui Szirtes...  
– E bine!  
– ...el răspunde și după aia îi pune o întrebare altuia.  
– Îl lovește curentul.  
– E un pic ca amanetul.  
– Sînt doi Szirtes.  
– Unde mai este un Szirtes?  
– Aici mai este un Szirtes, dar lui nu-i punem niciun fel de întrebări... Un Szirtes e electrician, celălalt e membru InDiGo. Hohotele – oricît de bună ar fi atmosfera – nu pot fi dactilografiate.

– Nu: ha ha ha.  
– Și acumă cea mai bună: fiecare să pună altcuiva o întrebare, iar după ce întreba-rea a primit un răspuns...  
– Mereu cei care stau față-n față?  
– Ar trebui să rotim o sticlă.  
– Există oameni importanți care nu sînt aici.  
– ... sau este jocul ăla cu pupăturile...  
– Mda. Și aia... poate fi cu o întrebare mai mult.  
– ... dai jos o piesă vestimentară, știi, toți trebuie să dea jos ceva de pe ei...  
– Aș mai vrea să atrag atenția asupra unui lucru, mi-ar plăcea să nu faceți pe deșteptii.  
– Ce să zicem atunci?  
– Nu pozați în nimic – puteți fi proști, dar nu vă prostiți. Evitați orice comportament de genul acesta.  
– Miklós pune destul de sus ștacheta.

– Poftim, Futó, începe tu, ești experimentat, acumă ai venit din Germania de Vest...  
– Tu știi ce-i aia magnetofon.  
– ... Ține, eu nu mai știu ce să fac cu asta, adorm pe loc.  
– Te întreb pe tine ce înseamnă InDiGo?  
– Nu mă enerva!  
– Concentrați-vă, copii!  
– Cînd o să apară asta, va fi deja primăvară.  
– Va apărea atît de tîrziu că nu va mai avea nicio actualitate.  
– Atunci trebuie să ținem cont de faptul că discuția asta va apărea peste patru luni.  
– Cine se poate gîndi la ce va fi peste patru luni?  
– Ce va fi peste patru luni?  
– Primăvară. Și flori.  
– Oprește asta! N-o să meargă așa, copii, asta-i o gașcă tare incoerentă.  
– Nu trebuie oprit... va avea părți interesante.  
– Și cum îi veți obliga pe cei mai liniștiți să vorbească?  
– Révész zice să nu apărem în *Mozgó Világ*. Să dezvolte un pic acest aspect. Aceasta ar fi prima mea propunere.  
– Bine, a știut mereu să pună în joc idei diriguitoare.  
– Nu... dar ăsta-i un ziar așa de jenant...  
– De ce nu întrebați ce-i aia jenant?  
– ... totul e complet amestecat... cui îi folosește acest articol?  
– Tînturor.  
– Prea democratic.  
– Va fi anturat de poezii simpatice...  
– De ce, cu ce ești tu mai special decît *Mozgó Világ*?  
– Cu nimic nu sînt mai special, dar cu efortul ăsta am putea publica și în *Nők Lapja* [Revista femeilor]...  
– Nu-i rău.  
– ...e mai profesionistă, mai recognoscibilă...  
– ...sau în *Új Tükör* [Noua oglindă].  
– Și de ce îți este atît de antipatic *Mozgó Világ*?  
– Păi... Există oameni faini acolo... și noi sîntem oameni faini... program vechi, toată lumea apare cu spectacolul lor obișnuit.  
– Deci nu știți să formulați care e problema cu *Mozgó Világ*?  
– Dar ce ar fi bun în *Mozgó Világ*? Formulează tu...  
– Nu știu să formulez asta, n-am înnebunit ca să formulez așa ceva.  
– Încercați să aduceți la nivelul conștiinței această antipatie cețoasă.  
– Această antipatie nu se îndreaptă doar împotriva *Mozgó Világ*, ci împotriva instituțiilor ca atare.  
– Nu e nicio problemă cu revista asta, mulți o citesc.  
– Tu o citești de obicei?  
– Nu e abonat cineva?  
– Eu.  
– Tu o primești? Cel mai sărac?  
– El e cel mai bogat!  
– Și o primești regulat? În fiecare lună?  
– Da.

Discuția grupului InDiGo pentru revista *Mozgó Világ*, Budapesta, Calea Kurucsesi, 22 noiembrie 1981.

De la stînga la dreapta: Miklós Erdély, Mária Varga, Bálint Bori, Ádám Bálint, în spatele lor Ágnes Háý și Dániel Erdély; în fundal: Zsuzsa Berényi, Erzsébet Ambrus, Tivadar Nemesi  
Copyright: György Erdély, Dániel Erdély



– N-ai nicio pîngere? Acum poţi s-o exprimi!  
– Păi... O dată sau de două ori a întîrziat...  
– Am auzit despre asta!  
– Da, au topit tirajul!  
– ...ar fi periculos să discutăm în detaliu aceste lucruri...  
– A fost ceva bai cu ea.  
– Asta-i o prostie, pe cine interesează?  
– Eu țin minte, de pildă, că acum doi ani am dus acolo articolul<sup>2</sup>, știi, după expoziția cu cărbuni, ca să-l publice, dar bineînțeles că nu s-a întîmplat... nici nu se punea problema – „prostii“.  
– Au mai evoluat de atunci, așa că dacă atunci a fost bună...  
– Cred că s-a cam terminat cu InDiGo dacă acuma pare ceva de publicat în *Mozgó Világ*. Așadar, n-are putere și nici n-o să aibă.  
– Dar doar pentru că nu apare în *Mozgó Világ* nu va avea mai multă putere. Nu de asta depinde.  
– S-a încheiat un mit, să-l încheiem noi. Căci nimeni n-a știut să scrie ce e asta cu adevărat...  
– Ce?  
– Articolul despre InDiGo.  
– De ce, Peternák...  
– Revista *Művészet* [Arta] a reacționat mult mai devreme la schimbările artei decît *Mozgó Világ*.  
– Pataki<sup>3</sup> a reacționat.  
– Orice poate fi băgat în *Mozgó Világ*.  
– Nu chiar.  
– Scopul să fie oare ca noi să explicăm altora ce e acest InDiGo?  
– Asta ne-au cerut...  
– Nu trebuie însă să ținem cu dinții de asta.  
– ...putem exprima cel mai bine – după mine – ce este InDiGo, dacă arătăm diferența dintre spiritul general care apare în *Mozgó Világ* și spiritul care încearcă să se desfășoare în cadrul InDiGo. Care, desigur, nu s-a desfășurat încă, dar noi ne și grăbim să dizolvăm grupul. Deși înmugurește.  
– Eu zic să nu ne preocupăm de ce este *Mozgó Világ*, ci la fel cum am pus pînă acum pentru fiecare expoziție o condiție, anume faptul de a avea un titlu, articolul acesta să poarte titlul *Mozgó Világ* și să-l facem împreună.  
– Păi da, asta e ce facem acum.  
– Dar acum discutăm despre dacă să apară sau nu, dacă e jenant sau nu. Pe cine interesează?  
– Sună foarte interesant, de ce nu ne-ar interesa? Trebuie reacționat cumva la ambient.  
– Doar la el merită reacționat.  
– Nu doar la el, de ce?  
– Merită reacționat la unde va apărea acest material. Să zicem că e sigur că va apărea. Și mai merită reacționat la forma în care va apărea. Și ce să fie. Medităm la ce este *Mozgó Világ*.  
– Dacă reușim să spunem de ce nu e bine ca această serie de interviuri sau această discuție să apară în *Mozgó Világ*, deja e bine ca el să apară.  
– Cred că tu și știi deja răspunsul.  
– Nu prea, doar un pic.  
– Dar de ce ar fi bine?  
– Pentru că este un fel de ziar-supapă inventat, să zicem, pentru ca și lucrurile cele mai extreme...  
– Vorbește Sugár.  
– ...să încapă undeva. Însă toate ziarele pot fi înțelese în felul acesta, iar acesta poate fi folosit tocmai din cauza diversității sale.  
– Păi, e clar că preferă să prezinte crengi din astea uscate decît plante tinere și viguroase.  
– E adevărat și că InDiGo nu e obișnuit cu asemenea comunicate de presă.  
– Ce nebunie! Să răspundă altcineva la asta!  
– Păi, e bine dacă nu e obișnuit cu așa ceva. De ce ar trebui să te obișnuiești cu lucruri din astea?  
– N-am zis că ar trebui să ne obișnuim cu ele.  
– Ai spus că e bai.

– Nu asta am zis, să ascultăm banda!  
– Mari ar vrea să întrebe ceva.  
– Aș dori să-l întreb pe Böröcz de ce crede că nu este viață în InDiGo.  
– Deci... pe de o parte din cauza catalogului<sup>4</sup>, iar pe de alta pînă și pe marginea unui asemenea interviu a trebuit să gîndesc [...] InDiGoului... Chiar și catalogul înseamnă, pînă la un anumit punct, că lucrul s-a încheiat... Chiar și noi simțim importanța acestuia. Ca să apară ce am făcut. Ne-am preocupat de trecutul nostru și uitîndu-ne înapoi... deci eu sînt cu grupul acesta încă, să zicem, de la Clubul de Pivniță din Víziváros. De atunci, acum simt tot mai mult asta, s-a format o manieră și o rutină, care s-au dus într-o direcție destul de ciudată, adică totul a plecat în direcția artei plastice. Îmi lipsesc tot mai mult, mie, personal, discuțiile sau oamenii care au apărut acolo. Pe marginea a tot felul de teme, iar după aceea asta s-a terminat, oamenii au dispărut, foarte mulți dintre ei, am fost cel puțin de cinci ori mai mulți ca acum, de zece ori și a rămas așa o...  
– Două sute?  
– ...pe atunci eram două sute, deci cu mult, cred...  
– A fost un moment cînd am fost o sută optzeci.  
– ...mai mult de o sută și, nu știu, de ce mi-a venit asta în minte tocmai acum, dar simt că, dacă vrem să facem un pas înainte, atunci trebuie să revenim la lucrul acesta sau poate că ar trebui iar, la un nivel mai înalt, forma aceea de discuție... sau rămîne acest profil de artă plastică, o activitate centrată pe expoziții și, sigur, mai devreme sau mai tîrziu vom ajunge, într-adevăr, să expunem la Galerie.  
– Ceea ce, în sine, nu-i rău.  
– Nu cred că ni s-ar putea întîmpla asta.  
– Am fost recent la expoziția Kondor, la deschidere, în spațiul ăla frumușel care e Vigadó. Ce fain ar fi să facem acolo o expoziție InDiGo jegoasă...  
– Am cădea în cur pe marmura aia.  
– ...ce efect ar fi! N-ați văzut marmura aia de pe jos? Sticle, printre ele o expoziție InDiGo slinoasă...  
– De ce murdară?  
– Cu praf de cărbune...  
– Nu-i voie ca asta să fie impresia.  
– Au dispărut consultările...  
– Da, trebuie, e foarte important!  
– Miklós!  
– Poftim.  
– Mi-ai da oare voie să fac cîteva filmări cu grupul?<sup>5</sup>  
– Despre ce?  
– Despre InDiGo.  
– Ce fel de filmări?  
– Pentru jurnalul meu.  
– Cu ce?  
– Păi, cu camera mea de luat vederi.  
– E aici?  
– Sigur  
– Păi, fă.  
– Perfect. El e celălalt Szirtes, cineastul.  
– După tine nu-i nimic de capul chestiei ăsteia... că, adică, s-a dezumflat InDiGoul?  
– E clar că ar trebui judecat cu grijă de ce facem lucruri, dar știu că nivelul general încă nu atinge ceea ce a atins grupul InDiGo. Pînă acest gol nu se umple, InDiGo nu e lipsit de sarcini. Cînd toți în general știu să lucreze deja, în mare, la nivelul acela, atunci, într-adevăr, totul va deveni inutil.  
– E cert însă că a început un proces de recepție și chiar din partea celor... aceste ziare, publicații; e mai ușor să ai acces la cuvînt.  
– Deci în oamenii ăștia, care susțin aceste curente în mod conștient sau chiar inconștient, sau se simt atrași de ele, scapără un fel de suflet nou și trebuie efectuată neapărat întărirea acestui suflet nou. Pe lîngă asta, trebuie știut ce e, de fapt, sufletul. Eu, unul, abia dacă știu ceva despre asta, iată lucrul care ar trebui gîn-

4. Dániel Erdély și Tivadar Nemesi, *InDiGo* [Catalogul expozițiilor organizate de grup între 1977 și 1981], Budapesta, 1981.

5. Întrebarea lui András Szirtes, care făcea înregistrări pentru filmul său *Jurnal*.

dit în mod amănunțit, la asta servesc discuțiile, discuțiile de tip FAFEJ. Lucrurile pot fi articulate mai bine acolo, pot fi surprinse mai bine. Aici munca noastră are mai degrabă un caracter de autoanaliză, și nu de manifest. Cei care vor, pot urmări această autoanaliză.

– Spui lucrurile astea pentru ziar?

– Îmi este indiferent cui i le spun. Ți le spun și ție, i le spun și ziarului și tuturor care vor să asculte. De ce să nu zic asta pentru ziar?

– Mie mi se pare că asta privește ziarul în cea mai mică măsură.

– De ce trebuie să revenim tot timpul la ziar? Nu trebuie tot timpul să-i dăm înainte cu ziarul...

– Dar aici s-a pornit deja ceva...

– Asta ar putea fi o discuție bună, doar că acum...

– Dar s-a zis că a ajuns la sfârșit, pot să răspund acestui tip de întîmpinare, nu? De ce n-aș putea spune că mie mi se pare în primul rînd ceva de ordinul autoanalizei?

– E foarte bine și, după mine, asta lipsește, că a dispărut caracterul de autoanaliză.

– Nu dispare dacă ne criticăm reciproc lucrările.

– Chiar și acum, și asta e autoanaliză.

– Asta ar fi exigența discuției... cînd au existat discuții de acest gen?

– Am vorbit și data trecută, am evaluat expoziția aia.

– Aia era cu mult... dar asta nu-i important...

– Nivelul a ceva poate fi identificat din semne foarte mărunte. Două obiecte puse prost unele lîngă altele, acceptarea acestui fapt, se simte imediat dacă avem de-a face cu ceva în declin.

– Acuma nu mai e așa de interesant ce-am vrut să zic...

– Nici așa nu se aude.

– ... doar că... treaba a fost discutată... că există un singur bai, că noi toți unul cîte unul, și separat, în condiția prezentă, aici, la Budapesta, orice-am face are un ecou imens, iese foarte bine, o grămadă de oameni sînt interesați.

– N-am observat asta.

– Păi, eu văd asta tot mai mult, oricine orice ar face, sînt mulțimi, oricine orice ar face, se discută luni întregi, tocmai din acest motiv nu poate fi așa... deci aceste judecări, acestea și în interiorul InDiGoului încep să...

– După mine, în trecut a fost o chestiune de onoare pentru InDiGo, respectiv mai degrabă în ultima vreme – iar asta e o evoluție –, că n-a urmărit deloc efecte de succes.

– Dar eu asta am simțit la ultima expoziție.

– A fost de succes? Eu cred că deloc. Au zis că demult n-au mai văzut o expoziție așa de slabă.

– Și acesta e un succes, orice ar face oricare dintre noi individual va avea foarte mult succes și tocmai de aceea nu are nicio valoare.

– Asta e foarte de succes; și trebuie inventate forme noi și noi de nonsucces, de lipsă de apel la gustul public, ca publicului să nu-i placă, pentru că publicului îi este interzis să-i placă.

– De ce să nu-i placă?

– Căci atunci înotăm, într-adevăr, în...

– Spui același lucru, ca să placă.

– Ți-e teamă că se pune în mișcare recepția, dacă place?

– Acesta e un manierism prostesc.

– Nu-i bai dacă publicul înțelege ceva.

– Ba da, e bai, un bai îngrozitor de mare. Atunci tot ce facem înoată într-o baltă de nivelul *Mozgó Világ* și nu mai ieșim din ea. Totul e inundat acum, și ieri a fost un potop de *happening*-uri pe jumătate hlizite, iar printre astea înoată și InDiGo, și se topește, ca o bucată de gheață. E în regulă să sară în ochi și să fie tot mai imposibil de interpretat, de identificat, am spus asta și data trecută, dar din interior e animat totuși de o convingere și de o bănuială aproape imposibil de pus în cuvinte.

– Nu merită să dizolvăm InDiGo, pentru că pînă și în felul acesta ciudat în care există înseamnă mai mult decît orice altceva.

– A fost divolvat de cinci mii de ori, ce tot vreți să dizolvați? InDiGo e dizolvat deja demult, doar că mereu se reîncheagă cumva. Vreți să vă omorîți cu bîte? Nu există niciun fel de rămînire împreună cu valabilitate obligatorie. Și nimeni nu cheamă pe nimeni, toată lumea poate sta acasă... și vin trei.

– Eu n-am mai mai avut nici scaun.

– Nu avem un loc în care ne-am putea aduna în mod veritabil, nu există o sală de clasă...

– Nu există un ziar care să ne publice în mod regulat gîndurile...

– De aceea nici n-avem un gînd regulat... cred că ar mai trebui expoziții, lucrurile astea trebuie făcute, într-adevăr, pînă cînd ni se face scîrbă de noi înșine.

– Și cît sîntem tineri.

– Și cît e cald.

– Cît timp e cald.

– Bună discuție mai e și asta, se pare că ne-am înțeles.

– Extraordinar, eu tocmai acum văd rostul lucrurilor... Poate că tocmai de raționamentul InDiGo începe toată lumea să se desprindă așa de tare încît merită deja să facem expoziții împreună.

– Ce-i aia raționament InDiGo?

– Există un raționament de tip InDiGo, clar că este, ceea ce am vorbit timp de doi ani.

– InDiGo n-are nicio altă concepție decît aceea că nu se abține de la nimic. Nu pune nicio condiție, nu fă asta sau...

– Cu excepția a ceea ce e prost.

– Se ocupă în primul rînd de arta plastică.

– Întîmplător.

– În Ungaria, deja demult, toți poeții, și toată lumea, au devenit artiști plastici în nefericirea lor, căci aceasta e singura formă de a exista public în care ici-colo, preț de-o clipă, o zi sau două, poți să te exprimi. În Ungaria nu există încă posibilitatea de a publica în mod regulat într-un ziar, de a o face destul de liber, toată lumea știe foarte bine asta. De aceea se mișcă inevitabil toate genurile spre arta plastică. Totodată, faptul că deriva te-a dus înspre arta plastică nu e o nenorocire așa de mare, căci fenomenul e destul de în fruntea coloanei peste tot în lume, el dă direcția teatrului, a literaturii: le determină pe toate. Acolo apar cele mai multe noutăți. Acolo s-a recunoscut cel mai mult pe sine sufletul cel nou despre care am vorbit. Eu nu știu ce e. Habar n-am sufletul a ce este acest nou suflet. Dar, categoric, există și văd că apare mereu în oameni. Nu e vorba doar de atracția avangardistă a modei, ci oamenii sînt cuprinși de o emoție ce seamănă cu speranța și, în clipa aceea, încep să se simtă atrași de asemenea activități. Apoi îmbătrînesc, se tîmpesc și totul seacă. De parcă tinerii ar fi într-adevăr tîmpiți, asta trebuie să credem, căci fac mereu lucruri pentru care le pare rău mai târziu.

– Zic de arta contemporană pentru că s-a format un gust unitar, un univers unitar de forme, care dacă se apucă de orice problemă nouă poate realiza ceea ce și-a propus la nivelul dat. S-a format un anumit stil al grupului InDiGo. Asta va rezulta din catalog.

– Reprezintă un fel de academism.

– Așa că treaba a devenit academică, de aceea zic că e artă plastică.

– Dar oricine, oricînd, în cadrul InDiGoului, poate să dea cu totul la o parte acest lucru, dar nu știu, nici eu nu știu, cum s-ar putea răsturna asta, căci tocmai libertatea sa a dat acest lucru. Acest academism a venit din libertatea sa. O libertate autoasamblantă, care s-a întins ca o coardă.

– Intră grăunțe de nisip în mecanism? De pildă, la această ultimă expoziție<sup>6</sup>, oricine a făcut o lucrare, se poate recunoaște perfect cine a făcut-o, la fel cum se poate ști cum va reacționa la un alt fel de titlu. De aceea simt că, sub forma aceasta, InDiGo trebuie să înceteze, căci este vorba de un academism, și e deja enervant.

– Dar aceasta nu e forma InDiGoului, ci munca individuală a oamenilor. Dacă se mută pe Insula Paștelui, vor face lucruri asemănătoare.

– Există un nivel și el trebuie atins, și atunci toate lumea la nivelul acela... cu rutină, oricînd...

– Și eu simt că în cadrul InDiGo există exigențe și deja și diverse trăsături care trebuie urmate.

– Care ar fi acestea? Asta nu e valabil și pentru mine.

– Eu așa simt.

– Nu există niciun fel de trăsătură.

– E deci în mine...

– Ce mă privește pe mine?

– ...dacă eu simt așa, atunci un om simte așa...

6. *Cel mai frumos lucru care mi s-a întîmplat vara asta*, Postás Művelődési Központ [Centrul Cultural al Serviciilor Postale], Budapesta (str. Benczúr nr. 27), 27 octombrie 1981.



– Păi, tu niciodată n-ai urmat-o.  
– Atunci chiar există!  
– Munca ta nu s-a încolonat niciodată cu InDiGoul.  
– Ai zis că nu este.  
– Încă nu știu despre ce vorbim, dar că poți să nu te încolonezi la acest lucru, asta e cert. Tu ești exemplul viu.  
– Întrebarea este dacă face notă discordantă prin asemenea producții individuale...  
– Păi, tocmai asta e! Că nu vrem să realizăm asemenea producții individuale, dar nici nu vrea nimeni să satisfacem aceste exigențe. Asta e dificil.  
– Da, toți avem viziuni diferite despre lume, din asta rezultă chestii mai mici sau mai mari... Böröcz e comunist, celălalt idealist... Futó; și există mii de nuanțe ale budismului zen în rîndurile noastre și...  
– Cine e zen-budist?  
– Cine? Tu?  
– ... există gnostici...  
– Egolatri.  
– E o tovărășie făcută din tot felul de oameni, că există un fel de unitate nu e o problemă așa de mare. Eu cred că InDiGo nu prea poate să-și atingă mereu propriul nivel. Mai degrabă ar trebui să aflăm ce am numit bun pînă acum – n-au existat diferențe prea mari de opinii.  
– Ce anume face InDiGo să fie bun?  
– Ceea ce credem noi că e bun.  
– Și despre ce credem noi că e bun?  
– Unele lucrări.  
– Toate lucrările sînt bune.  
– Cine are vreo propunere? În ce să se transforme InDiGo? Să se dizolve, toți să expunem individual, sau ce?  
– Nu. El reprezintă deja un cîmp de forță în care se poate pune orice – va căpăta o semnificație.  
– Jocul ăsta de-a expoziția îl terminăm.  
– De ce trebuie terminat?  
– Expoziția e foarte bună.  
– Nici n-ar fi trebuit să ne apucăm de așa ceva.  
– Jocul de-a expoziția!  
– Dar atunci totul se îneacă!  
– Deloc.  
– Ascultați! La FAFEJ treaba a stat în felul următor: ați venit toți acolo năuci, niciunul n-a avut vreun gînd, iar eu mă pregăteam sînguincios, mai scriam, citeam, tot; am lucrat ca un animal și cînd vă venea vreo idee și o spuneți, erați fericiți. În jocul de-a expoziția s-a întîmplat măcar un pic mai mult, în sensul că fiecare trebuia să gîndească în mod individual ce face.  
– Această activitate fizică idioată ne-a luat...  
– Gîndul meu foarte bun a fost – dacă nu s-ar abate prea mult de la MOM – că ar trebui înființată universitatea liberă „Hello, Boys!” și acolo toată lumea își poate spune maniile sau ideile, sau ar putea face ceva... S-ar ridica un om... o dată... și asta ar fi foarte bine.  
– Și-a pierdut independența, după asta nimeni nu mai are curajul să devină vulnerabil.  
– Asta e ceva mai bun decît expoziția. Obiectul este o alegorie sau nu știu ce, obiectul funcționează complet diferit...  
– E metaforă.  
– ...dacă pui acolo un obiect e de parcă ar trebui să-ți exprimi opinia în felula acesta.  
– Și atunci vine cineva și spune ce are de zis, asta ar fi foarte bine. Poate că așază un obiect acolo și începe să vorbească despre el.  
– Și asta se poate.  
– În loc să fi devenit tot mai independenți de instituții am intrat în raporturi tot mai strînse cu ele.  
– Cu ce am creat raporturi tot mai strînse?  
– De ce, prin faptul că trebuie expus...

– Cine a zis asta?  
– ...facem expoziții, prin asta intrăm din capul locului în legătură cu instituții.  
– Pe de o parte, nu trebuie să expui nici tu, nici altcineva...  
– Mai mult, nici nu-i voie!  
– Faptul că participi la expoziții e util în această fază, pentru că poți scăpa de o mulțime de lucruri care te blochează în a face un pas înainte.  
– E mult mai ușor pe alte căi.  
– Atunci de ce ai participat la toate expozițiile de pînă acum, dacă vrei să scapi de ele pe alte căi?  
– N-am putea ieși totuși din acest cerc care se dizolvă?  
– Pe parcursul acestei discuții, InDiGo a devenit deja demult simbolul artei.  
– Ar trebui găsit un nou mijloc de exprimare.  
– Un nou mijloc de exprimare, dar.  
– Mie mi-ar fi plăcut dacă făceam acțiuni utilizînd o masă.  
– Ce fel de acțiuni?  
– Că ne așezăm în jurul unei mese și toată lumea face o acțiune utilizînd masa; va fi o față de masă albă, asta e una dintre condiții. Dacă să fie farfurii sau cum să concepem masa e o chestiune de discutat. Dar fața de masă e foarte... în parte, ea poate fi fotografiată foarte bine...  
– Poate fi și spălată... E elegantă chiar fără să vrei...  
– Nu *eat-art* e importantă, ci faptul că este o acțiune utilizînd o masă. Au mai fost din astea. Din partea mea, de pildă, cînd am lăsat cravata aia să atîrne în supă.<sup>7</sup> Și Vostell a mai avut așa ceva, cînd bea Coca-Cola din farfurie. Acestea sînt ambele acțiuni bune de masă.  
– Eu văd o cale de ieșire din acest trip perpetuu de ardere a conceptelor și de autodizolvare în conectarea la o știință, preț de o acțiune, fie cu istoria, fie cu științele tehnice. Deci a rămîne pe poziții; creativitatea e factorul central, și nu arta. Creativitatea e mereu diferită... sîntem așa de mulți, fiecare ar citi ceva în această direcție...  
– Eu cred că e o mare prostie că aici, în fața *Mozgó Világ*, noi ne apucăm să discutăm despre viitorul nostru, despre ce să facem...  
– Ar trebui citit.  
– Ar fi fain dacă am putea minți în legătură cu tot felul de chestii...  
– Ai vrea să minți în ziar? Nu poți minți în ziar.  
– Ce face Dani Bíró în bucătărie?  
– Ar vrea să bea o cafea.  
– Pe ce bază?  
– Mereu pe baza InDiGo.  
– Să începem atunci din nou tot InDiGoul.  
– Să ne punem întrebări.  
– Ce e mai important, interviul sau... asta-i o situație așa de artificială că toată lumea bagă cu sos pe banda asta.  
– Dar asta-i foarte fain, mie asta-mi place cel mai mult în toată situația.  
– Mie tocmai asta nu-mi place.  
– O chestie din asta de masă, fără artificii... Să oprim aparatul și totu-i aranjat.  
– Da, și după mine, sau să stingem aparatul, sau să ghicim o chestie... Facem interviul ăla, după aia îl punem la o parte, și după vorbim despre asta. Dar lucrurile astea două. Asta n-are niciun sens, cum vorbești și tu, uneori spui lucruri așa de triviale despre istoria InDiGo, pe care toți le știm. Se vede că unele lucruri le spui pentru interviu, apoi au apărut o chestie sau două, care sînt cu adevărat intime.  
– Spune care dintre ele e mai interesantă și care mai puțin interesantă.  
– Ambele sînt interesante luate separat, doar că ar trebui despărțite. Marea parte chiar trebuie eliminată, pentru că nu e de făcut public, dar atunci să nu spună nimeni lucruri care sînt de nivelul mărturiilor.  
– De ce?  
– Pe cine interesează?  
– Lucrul cel mai interesant la InDiGo, și de aceea apare și nostalgia față de FAFEJ, a fost că acolo a apărut analiza operațiunilor pe care le-am făcut...

7. Miklós Erdély, *A női gonoszságáról. Angela Davis szolidaritási est* [Despre răutate feminină. Seară de solidaritate cu Angela Davis], Eötvös Klub, Budapesta, 29 martie 1971.

8. Expoziția pînă acum neidentificată a studenților lui Ignác Kokas, profesor al Universității Ma - ghiare de Artă. [„Cocoșul” din textul de bază se referă tocmai la acest profesor. (N. tr.)]

- Bine, asta e clar...
- ... deci că atunci cînd ghicim ceva știm cum l-am ghicit: asta am încercat să înregistrăm la vremea aceea.
- Dar și InDiGo a fost foarte interesant. Și realizarea lucrărilor individuale a fost foarte interesantă și plină de învățăminte, doar că s-a pus problema, cred, că acestea s-au produs fără control. Ceva le produce și acest ceva ar dori fiecare să-l găsească în sine. Despre fiecare se știe de ce și ce face.
- A fost extrem de interesant la InDiGo faptul că din ideile unor oameni separați s-a organizat o treabă unitară. Asta nu s-a mai văzut în arta mondială...
- De ce, și ăia cu cocoșul<sup>8</sup> au expus împreună, găsești și acolo o perspectivă unitară...
- Dar nu mă gîndesc la momentul în care am expus împreună, ci la acela cînd se nașteea cîte un lucru.
- A fost o perioadă bună, pentru că a fost ceva nou să plănuiești o operă de artă în așa fel încît la crearea ei mai participa și altcineva. Ceea ce a fost interesant era cît loc poți să-i dai celui alt în gîndire. Cît merită să dai. Dar asta a determinat un fel de estetică, așa cum fiecare operă de artă are o linie comună de tip direcție estetică. Asta a continuat fiecare în mod individual. Problemele au început cînd acestea, împreună, nu vorbeau cu aceeași voce.
- Dar de ce spui asta? Eu n-am simțit așa ceva.
- Eu nu știu cum ați înțeles voi lucrurile, dar, după mine, felul în care a pornit... n-a pornit prin faptul că am creat opere de artă...
- FAFEJ nu, dar InDiGo... E o afirmație naivă că la asta nu se putea gîndi nimeni, căci în momentul în care se naște un asemenea ambient, astăzi se obișnuiește deja să-l numești operă de artă.
- E clar că e o afirmație naivă, dar... eu, de pildă, inițial nu m-am gîndit la faptul dacă are sau nu o estetică.
- Și acesta e un punct de vedere.
- Poate că e un punct de vedere, dar pentru mine nu e, pentru că eu nu pot gîndi constructiv pornind de la estetic.



- Ce anume creează însă esteticul merită gîndit.
- Dacă se creează ține de întîmplare.
- Nu, e produsul purității sau al pluralității gîndului. De acolo rezultă.
- Esteticul e un epifenomen!
- Ce? Ce-i aia?
- InDiGo n-are altă problemă decît aceea că i-ar trebui un conducător cu mîină de fier, care să-l adune la un loc... Ar trebui să-l invităm pe Árpád Szabados...
- Ți-ar plăcea să te adune cineva?
- Eu nu știu cum poate fi estetizantă gîndirea interdisciplinară. Cum putem vorbi aici de opere de artă?
- Da, e drept.
- Deci, e cert că... Salut, Mujdricza! În sfîrșit toată lumea e aici... Zici că ne-am împuținat?
- Deci proiectul se putea duce liniștit înspre operă sau orice altceva...
- De ce să ne plîngem că n-a fost așa?
- Să compunem atunci o operă, la urma urma e doar o chestiune de decizie.
- Te pricepi tu la muzică?

- Nu mă pricep nici la arta plastică. Ar fi mult mai bine să ne ocupăm de lucruri la care nu ne pricepem.
- Operă?
- Ce știi io! Eu, să zicem, mă pricep cîtva la arta plastică, fiindcă de asta mă ocup.
- Ar trebui să construim un generator de invenții.
- De pildă matematică sau naiba știe...
- Iar ne aflăm în situația că este un domeniu la care nimeni dintre noi nu se pricepe...
- Ce înseamnă că nimeni nu se pricepe?
- ...și avem șansa de a crea ceva surprinzător tocmai din cauza nepriceperii noastre.

- Și arta plastică... dar la ea ne pricepem ceva mai bine.
- Aveți dreptate că ar trebui un mijloc de exprimare interdisciplinar...
- Ar trebui.
- ...de pildă, un scenariu genial, acela pe care l-a inspirat Bálint, îmi pare mereu rău că nu l-am realizat. Filmul acela cu problemele lui Einstein ar fi putut fi extins la nesfîrșit. El a exprimat pentru prima oară cel mai bine interdisciplinaritatea. De la literatură la știință și arta plastică a trecut prin toate și era totuși extrem de coerent, a fost foarte important. Scenariul acela a nimerit din plin stupiditatea tuturor, stupiditatea înnăscută a tuturor, a noastră inclusiv. Gașca n-a tratat scenariul acela cu entuziasmul și energia de care ar fi fost nevoie... Ar fi o realizare uriașă, nu există nici măcar ceva care să-i semene la festivalurile de film ale lumii. Și era prezent acolo tot spiritul InDiGo, spiritul său cel mai fraged și cel mai tandru. A fost foarte frumos. Matematica era prezentă în el. Cred că Dani Bíró i-a venit de hac, căci el dormea tot timpul cînd se explica paradoxul ceasului.
- Nu-l înțeleg nici pînă în ziua de azi.
- Frumos și entuziasmant, eu chiar n-am văzut de atunci...
- Cine e reporterul?
- Nu-i aici.
- Există vreo întrebare pentru toți?
- Da.
- Care?
- Cum să aibă loc discuția asta? Asta e întrebarea pentru toți.
- Atunci putem opri aparatul.



Discuția grupului InDiGo pentru revista *Mozgó Világ*, Budapesta, Calea Kuruclesi, 22 noiembrie 1981. De la stînga la dreapta: Miklós Erdély, necunoscut, Miklós Peternák, Zoltán Lábás, Zsuzsa Berényi  
Copyright: György Erdély, Dániel Erdély

În fiecare număr, revista IDEA invită artiști să prezinte un proiect în rubrica sa *galeria*, tradiționalul cub alb de expunere devine astfel o succesiune de dreptunghiuri albe, cele douăzeci de pagini pe care unii artiști le iau ca pretext pentru a-și prezenta cele mai recente idei sau o selecție din proiectele mai vechi, iar alții ca pe un motiv de a experimenta și formal, de a se adapta mediului publicației tipărite sau chiar de a încerca să nu se supună acestuia, să i se sustragă sau să-l deturneze. În era informației digitale și a proiecțiilor virtuale, o publicație clasică tipărită încă oferă iluzia unui spațiu stabil și recognoscibil, fie el și bidimensional, dar în același timp frustrează prin delimitările sale, prin istoria sa, care o transformă într-un obiect greu, supus gravitației și consumator de timp.

Claudiu Cobilanschi a răspuns acestei provocări de pe poziția artistului autoorganizat, pentru care lucrările sale sînt în același timp și propria lor (și a sa) punere în cadru, un artist obișnuit să se publice pe sine nu doar în sensul de a-și produce singur imaginile pe un suport de hîrtie sau de peliculă, dar și incluzîndu-se deseori pe sine în imagine, autoînscenîndu-se ca singur participant și martor într-un peisaj pe care îl creează în aceeași măsură în care îl scrutează.

Cititorului îi este negat statutul de spectator imediat și, în loc, îi este cerut să reconstituie imaginea oferită de artist din fragmente, în același timp detașînd-o din revistă (lăsînd revista în urmă, ca pe un lest), desfășurînd-o în spațiu sub formă de afiș, așa cum Cobilanschi își desfășoară bannele cu sloganuri în natură.

Proiectul său este astfel atît imagine, cît și gest, imagine revelată de gestul recompunerii, gest căpătînd sens prin imaginea întregă. Imagine care la rîndul ei este parte dintr-o serie de fotografii ce reactivează și țin captiv un timp (anii 1990 sau anii 1950) din care n-au mai rămas decât sloganurile vidate de context (și, astfel, parțial de înțeles), un timp care apare absurd evocat fiind pe fundalul unei naturi generice și bogate, o natură în afara timpului, cu atît mai stranie cu cît este omniprezentă în proiectele lui Claudiu Cobilanschi. (Raluca Voinea)

## Claudiu Cobilanschi: *Monument Tropes*

For every issue, IDEA magazine invites artists to present a project in its *gallery* section, where the traditional exhibition white cube becomes a succession of white rectangles, the twenty pages that some artists take as pretext to present their latest ideas or a selection of their older projects, and others as a reason to experiment also formally, to adapt to the medium of the printed publication or even to try not to obey to it, to subvert or to hijack it. In the era of digital information and virtual projections, a classical printed magazine still offers the illusion of a stable and recognizable space, be it bi-dimensional, but at the same time it frustrates through its delimitations, through its history, which transforms it in a heavy, gravity-bound and time-consuming object.

Claudiu Cobilanschi responded to this challenge from the position of the self-organized artist, for whom his works represent at the same time their own (and his own) framing, an artist used to publish himself not just in the sense of producing his own images on the surface of paper or film reel, but often including himself in the image, staging himself as the lone participant and witness in a landscape that he creates to the same extent in which he is observing it.

The reader is negated the status of immediate spectator and, instead, is required to reconstitute the image that the artist offers from fragments, and to detach it from the magazine (leaving the magazine behind, like a ballast), unfolding it in space as a poster, in the same way that Cobilanschi unfolds his banners with slogans in nature. The project is thus both image and gesture, an image revealed by the gesture of cutting and re-composition, a gesture acquiring sense through the whole image.

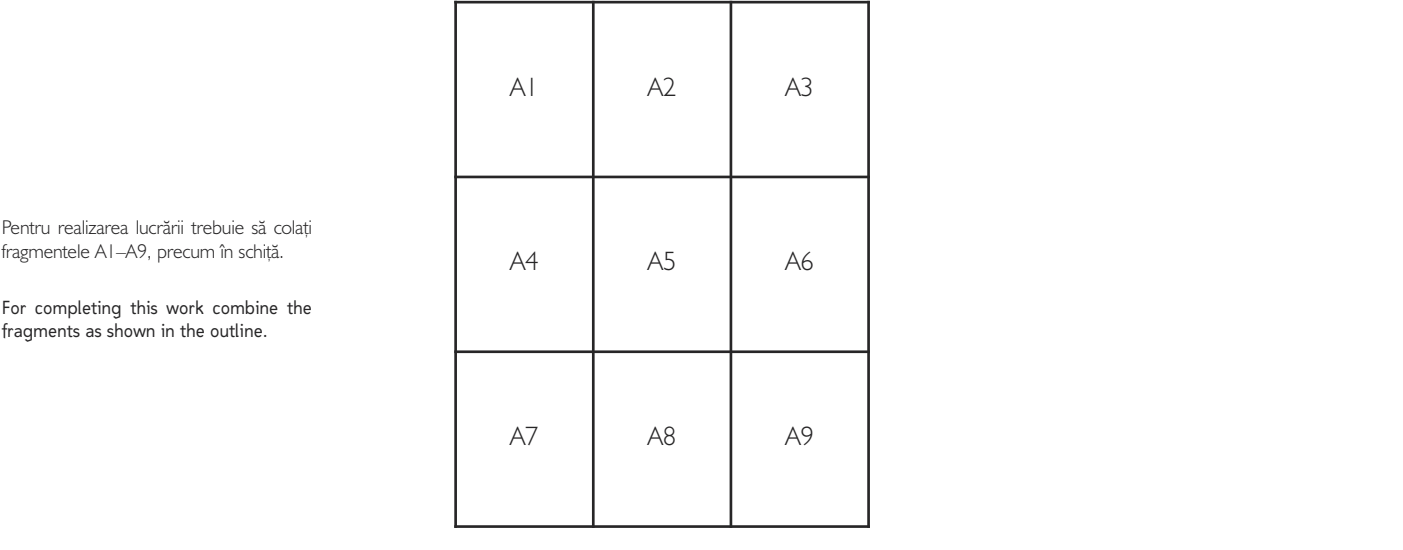
This image is in its turn part of a series of photographs that reactivate and hold captive a time (the 1990s or the 1950s) from which only the slogans devoid of context (and thus partly of meaning) remain, a time that appears as absurd, evoked as it is on the background of a generic and rich nature, a nature outside of time, even stranger as it is ubiquitous in the projects of Claudiu Cobilanschi. (Raluca Voinea)

CLAUDIU COBILANSCHI lives at the blurry boundary between art and media, using, as a journalist, multiple mediums for unfolding and debate socio-political topics and, as an artist, the analysis and inner aesthetic of the influence of those. In his practice, he is approaching issues of stereotypical thinking, forecasting and physicality, mass-media and ego-casting, immigrants and poverty, etc. using photography & performance, super8 cinema, binaural sound recordings, interactive movies, etc. He has worked within the framework, and tested the limits of institutions such as ParadisGaraj & Die Kunsthalle Bukarest, Platforma & Salonul de Proiecte – Anexa MNAC, Barbara Seiler Gallery, Kunsthalle Winterthur, Depo Istanbul, Rotwand Gallery Zurich, MuseumsQuartier, IGBildendeKunst Vienna, Nida ArtColony Lithuania, HBK Saar, Romanian Cultural Institute, MotorenHalle Dresden, Kunsthalle Krems, etc.

Reinterpretarea și republicarea acestor mesaje s-ar putea numi deocamdată „fast-forward-history“, o metodă de a pune în analiză intervenții publice printr-o expandare înspre absurd, un exercițiu de elasticitate. Ce sens produce astăzi lozinca afișată în anii 1990, *Mulțumim Europa liberă?* Dar cea a sfîrșitului anilor 1950, *Jos scumpetea!?*

Sloganurile în natură sînt ca niște ecouri care răzbat din memorie și care lovindu-se de pereții ideologici actuali îi erodează. Fundalul natural al intervențiilor convine prin uniformitate, augmentînd rezonanța acțiunii mele. Visez să „descopăr“ undeva, pe o văioagă de munte întunecoasă, uitat sau pus la păstrare, bannerul care spune *Copiii noștri vor fi liberi*, sau, pus în mijlocul unui uriaș lan de grîu, cel cu *Nu trageți în popor!*.

[...] Rigla topo-arheologică (obiectul alb-negru) este instrumentul prin care semnalizez o activitate de cercetare, este felul prin care sondez în straturile opace ale viitorului. Înfig un standard de recunoaștere optică ulterioară într-o stratigrafie temporală, mă fosilisez într-un strat politic. Indic rudimentar, purtînd acest instrument, existența unui context din care sînt parte cu conștientă limitată. Prezența riglei în cadru dovedește premeditare și contravine aerului de snapshot pe care îl induc imaginii. (Claudiu Cobilanschi)



The reinterpretation and republication of these messages could be called for the moment “fast-forward-history“, a method of bringing to analysis public interventions through an expansion towards the absurd, an exercise of elasticity. What is the sense today of the slogan circulated in the 1990s, *We thank you free Europe?* What about the one of the end of the 1950s, *Down with the priciness!?*

These slogans in nature are like echoes that spring from the memory and, hitting the current ideological walls, erode them. The natural background of the interventions is suited in its uniformity, augmenting the resonance of my action. I dream of “discovering” somewhere, on a dark mountain gorge, forgotten and conserved, the banner that says *Our childred will be free*, or, arranged in the middle of a giant wheat crop, the one with *Don’t shoot at the people!*.

[...] The topographic-archaeological ruler (the black-and-white object) is the instrument through which I signal a research activity, the way through which I dig into the opaque strata of the future. I stick a standard for later optical recognition in a temporal stratigraphy, I become a fossil in a political stratum. I indicate rudimentarily, by carrying this instrument, the existence of a context of which I am part, with a limited awareness. The presence of the ruler in the frame proves premeditation and counters the character of snapshot that I give to the image. (Claudiu Cobilanschi)







AI





A2





A3





A4





A5





A6



A7





A8





Mock-up of a Family Discussion,  
2001, remake: 2016, multimedia  
installation, 190 x 300 x 75 cm,  
photo: Zoltán Kovács



A9

## Întoarcerea cavalerului întunecat

Ciprian Mureșan

Alexandru Antik *Visions in the Dark*  
Muzeul de Artă Cluj-Napoca, 21 mai – 26 iunie 2016  
Curator: Sebestyén György Székely  
Expoziție organizată de: Z Angles Gallery  
Comisar de expoziție: Alexandra Sârbu

Expoziția lui Alexandru Antik la Muzeul de Artă poate fi considerată un însemnat eveniment cultural al anului la Cluj. Imprevizibilă, dacă ne uităm la programul cu care ne-a obișnuit muzeul, aceasta este, după un răstimp de aproximativ 16 ani, prima expoziție a artistului în orașul în care locuiește, după cea de la, între timp, dispăruta galerie a UAP-ului de pe strada Iuliu Maniu (2+1, realizată împreună cu Gábor Szörtsey și Mária Chilf în 2000). Cu această expoziție se redeschide publicului pivnița unei aripi a clădirii Muzeului datorită efortului Galeriei Z Angles, care a înlesnit accesul la aceasta și a proiectat o iluminare minimală a noului spațiu, special pentru acest proiect, cu scopul de a accentua caracterul său de catacombă, de cavernă. Galeria Z Angles e o inițiativă nouă a istoricului de artă Sebestyén György Székely, care intențio-

THE DARK KNIGHT RETURNS  
Ciprian Mureșan

Alexandru Antik, *Visions in the Dark*  
Art Museum, Cluj-Napoca, 21 May – 28 June 2016  
Curator: Sebestyén György Székely  
Exhibition organized by: Z Angles Gallery  
Exhibition supervisor: Alexandru Sârbu

Alexandru Antik's exhibition at the Art Museum in Cluj is a significant cultural event of this year. Unpredictable, if we consider the usual agenda of the museum, this is, after almost 16 years, the first exhibition of the artist in his hometown, since the one held in 2000 at the meanwhile defunct gallery of the Union of Visual Artists on the Iuliu Maniu street (2+1, in collaboration with Gábor Szörtsey and Mária Chilf). With this exhibition the cellar of a wing of the building hosting the Museum is re-opened thanks to the effort of Z Angles Gallery, which has re-built the access to the cellar and installed a new illumination system of the space, specially conceived for this project, in order to emphasize its cave-like character. This gallery is, in fact, a new initiative of art historian Sebestyén György Székely, with the intention of organizing events in various spaces, inserting them in its own agenda. Initially, Alexandru Antik and Sebestyén György Székely worked together on a catalogue called *Inventar* [Inventory], dedicated to documenting the oeuvre of the Cluj-based artist. The exhibition was supposed to accompany this book launch.

CIPRIAN MUREȘAN este artist, redactor la revista *IDEA artă + societate*.

CIPRIAN MUREȘAN is an artist, editor of *IDEA arts + society*.





Mock-up of a Family Discussion, 2001, remake: 2016, multimedia installation, 190 x 300 x 75 cm, photo: Zoltán Kovács

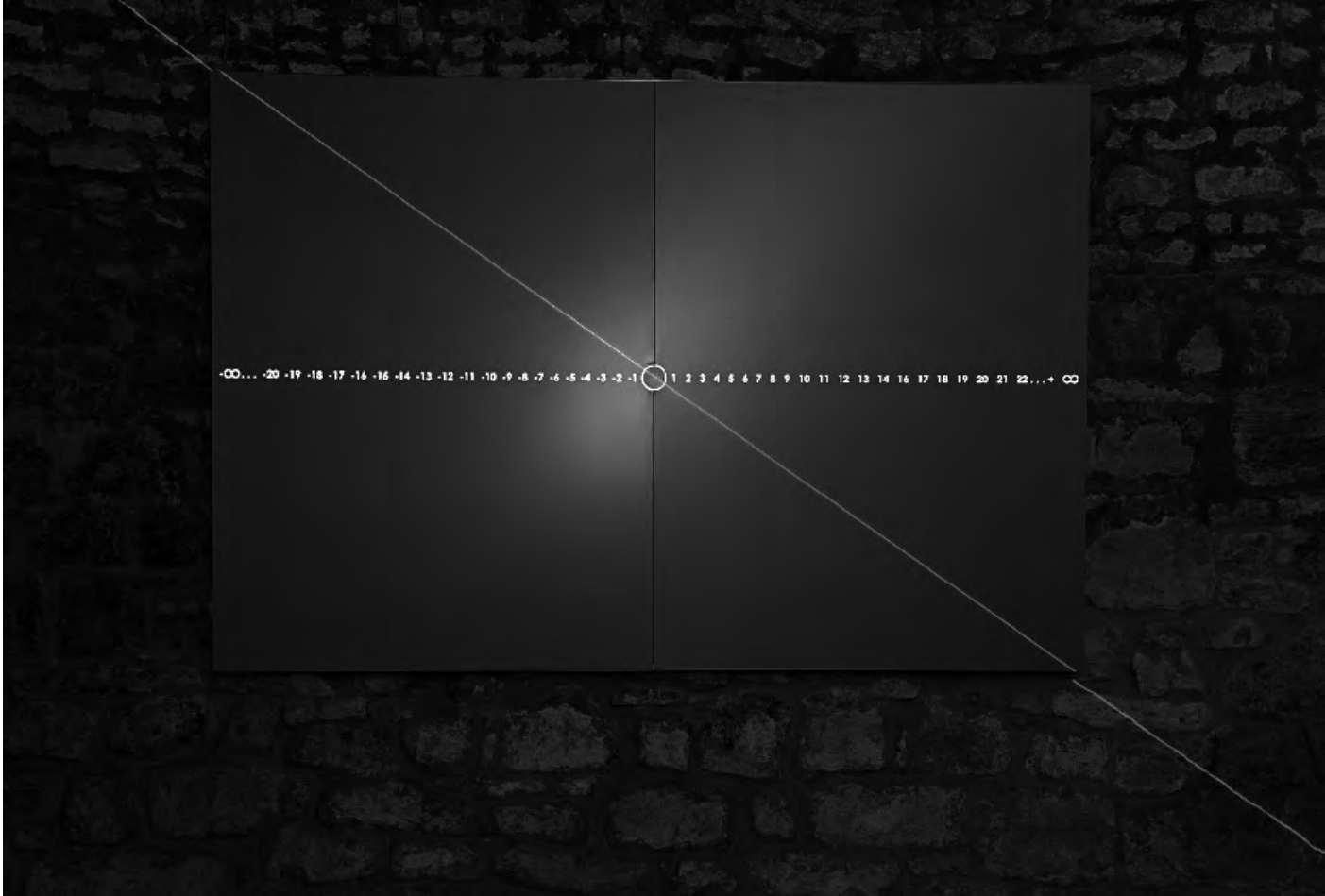
Microevent, 1997, multimedia installation, 100 x 100 x 50 cm, photo: Zoltán Kovács



Microevent (detail), 1997, multimedia installation, 100 x 100 x 50 cm, photo: Zoltán Kovács







Departure from the Horizontal, 2016, multimedia installation, 190 × 290 × 5 cm, photo: Zoltán Kovács



Requisite, 1996, remake: 2016, installation, 200 × 200 × 70 cm, photo: Zoltán Kovács

Ambient illumination, photo: Zoltán Kovács



nează să organizeze evenimente în spații diferite, reinserînd aceste spații în programul propriu.

Inițial, Alexandru Antik și Sebestyén György Székely lucrau împreună la publicația *Inventar*, dedicată arhivării operei artistului clujean, iar în perspectiva lansării acestei cărți s-au hotărît să organizeze și o expoziție.

În carte vom găsi informații detaliate despre cine este Antik și ce face el. Această mai cuprinde și un interviu cu Székely, un text-manifest al artistului, catalogarea cronologică a lucrărilor sale, cu descrieri tehnice, însemnări cu idei și intenții ale artistului, precum și două texte critice de Erwin Kessler și Diana Marincu.

Expoziția de la muzeu nu are însă același scop cu cartea, nu e o retrospectivă clasică, ci ne situăm aici cu un pas înainte. Obsesia pentru arhivare și pentru controlul asupra direcțiilor de interpretare este anihilată prin expunerea unor lucrări cu totul noi, dar și a unora mai vechi, prezentate în învelișuri noi ori, poate, a unora noi construite pe ruinele celor vechi. De data asta, Antik își leapădă didacticismul pe care-l cunosc bine din întâlnirile mele personale cu el și pentru care îi sînt recunoscător, deoarece m-a ajutat în formarea mea ca artist.

În conjuncție cu expoziția, cartea *Inventar* are rolul unei noi lucrări, care ilustrează punctul 8 al manifestului lui Antik: „8) Morala – Dumnezeu l-a creat pe artist în așa fel încît să aibă neapărat atîta minte cît să dea o informație despre ce comite. [...]”

Faptul că Antik nu expune în sălile clasice, baroce ale muzeului, ci folosește un spațiu aparte, subsolul, este cu atît mai nimerit, cu cît în carte dăm peste un citat din Eugenio Barba, notat de artist ca motto: „O viață nouă nu se poate pregăti decît în catacombe [...]”.

In the book, one can find detailed information on who Antik is and what he does. Also, there is an interview by Székely, a manifesto of the artist, a chronological catalogue of his works, with technical specifications, recorded thoughts and intentions of the artist, as well as two exegetic pieces, one by Erwin Kessler, the other by Diana Marincu.

However, the aim of the museum exhibition is different from that of the book. It is not a classical retrospective, but a step forward. The obsession with archiving and control over the directions of interpretations is annihilated by exhibiting works completely new together with some older ones, presented with a new coating or, perhaps, built on the ruins of the older ones. This time, Antik renounces his didacticism, which I know well from personal meetings with him and for which I am very grateful, for it helped me in my formation as an artist.

Together with the exhibition, *Inventory* acts as a new work, illustrating the 8th point of Antik's manifesto: „8) Moral – God created the artist in such a way as to necessarily have at least so much wisdom as to be able to give information about what he or she commits.” The fact that Antik's exhibition is not in the classical, baroque halls of the museum, but in the underground, is all the more appropriate as we can find in the book a quotation from Eugenio Barba, highlighted by the artist as a motto: “A new life can only be prepared in the catacombs [...]”.

After *The Dream Has Not Vanished*, his legendary 1986 performance interrupted by the Securitate (in some texts: the Militia) and organized in the basement of the Museum for the History of Pharmacy in Sibiu, Antik has started a new series of works in guise of some moulds (*Cannibalism* 1988–1990). Antik's commitment to the underground, caused by his isolation from the artistic scene after the scandal of his



După *Visul n-a pierit*, legendarul *performance* din 1986, care a fost întrerupt de Securitate (Miliție, în unele texte) și care a avut loc în pivnița Muzeului de Istorie a Farmaciei din Sibiu, Antik începe o serie de lucrări noi sub forma unor șabloane (*Canibalism* 1988–1990). Această asumare *underground* a lui Antik, datorită și izolării sale de scena artistică, după scandalul *performance*-ului de la Sibiu, este transpusă direct în activitatea sa. De aici încolo începe o serie de expoziții în care preferă spațiile închise, întunecate și reci, ca o magazie de cărbuni, pivnița galeriei Transzfotó din Budapesta, Salina Turda etc. Autoexilat în propriul atelier, împrumută tehnica graffiti, făcând diverse experimente cu acestea pe hârtie foto sau cu spray și cărbune, care seamănă mult cu niște picturi rupestre abstracte. Prin suprapunerea acestor șabloane încheiate cu grund, Antik realizează niște obiecte întunecate din carton. La muzeu expune două dintre aceste basoreliefuri abstracte, din care nu prea putem distinge motivele inițiale. Șabloanele își pierd astfel funcționalitatea, obiectele în sine amin-tindu-mi de un alt artist, de la sfârșitul anilor 1960, Dieter Roth, cu care împarte într-un fel același apetit estetic și care a făcut celebra lucrare *Insel*, 1968, constituită dintr-o tăblie cu diferite resturi de mâncare, iaurt, sîrmă și șuruburi acoperite cu ghips, pe care le lasă la putrezit (în engleză „rot“). Relația minus/plus, negativ/pozitiv a șablonului și a graffitiilor le regăsim și la punctul 1 din manifest. („Adevărat, în artă, ca și în matematică, segmentele de la  $-\infty$  la 0 sau de la 0 la  $+\infty$  sînt la fel de importante.“) De pildă, *Macheta unei discuții familiale* din 2001 este expusă pur și simplu în negativ. Refăcută dupa cea

Sibiu performance, is directly transposed into his activity. It is from this point on that he starts a series of exhibitions that favor closed spaces, dark and cold, such as a coal repository, the basement of the Transzfotó gallery in Budapest, the Salt Mine in Turda, etc. Self-exiled in his studio, he borrows the graffiti technique, experimenting with it on photo paper or with spray and coal, which looks very much like some abstract cave painting. By overlapping these moulds glued with prime paint, Antik creates some dark objects made of cardboard. At the museum, he exhibits two of these abstract bas-reliefs, of which we cannot really read their initial motifs. The moulds thus lose their functionality, the objects themselves reminding of another artist, from the end of the 1960s, with whom he shares the same aesthetic taste. Dieter Roth has created the famous *Insel* (1968), made of a table panel with various left-overs, yoghurt, wire and screws covered in plaster, which he leaves to rot (perhaps as an allusion to his name). We can find the minus/plus, negative/positive relation of the mould and of the graffiti in the point 1 of the manifesto. (“True, in art, as in mathematics, the segments from  $-\infty$  to 0 and from 0 to  $+\infty$  are equally important.”) For instance, *Mock-up of a Family Discussion* is simply exhibited as a negative. Remade after the original presented at the Periferic Biennial 5, Antik takes each details and reverts it in Photoshop, as if we would look at a photographic film developed tri-dimensionally. The work has two levels: the “superior” one, which is conceptual, contains all points of the manifesto, framed and accompanied by colored sticky notes with written statements. At the “inferior” level, the “everyday” one, Antik and his wife, who often appears

originală de la Bienala Periferic 5, Antik ia fiecare detaliu și îl inversează în Photoshop, astfel încît parcă am avea în fața noastră un film foto dezvoltat în tridimensional. Lucrarea are două registre: unul „superior“, conceptual, care conține toate punctele manifestului, înrămate și însoțite de hîrtiuțe colorate cu însemnări. În registrul „inferior“, cel „cotidian“, Antik și soția sa, care apare des în *performance*-urile artistului, reproduc o scenă a învierii morților din Codexul Vyssegradensis de la sfîrșitul secolului al XI-lea. Cei doi își execută însă *performance*-ul în privat, în mediul domestic, familial, fotografiile fiind decupate și instalate în cutiuțe de carton, care reprezintă mormintele, astfel încît importanța simbolică a scenei creștine e diluată în cotidian, obținîndu-se un fel de înviere de după-amiază. O altă lucrare „modificată“ este *Abandonarea pielii* (1996). Sub aparența unei documentații a *performance*-ului, la muzeu avem de-a face cu o instalație nouă intitulată *Recuzita* și compusă dintr-o fotografie din 1996 și un scaun pe care e așezată o piele din cauciuc reprezentînd, de fapt, o falsă recuzită. *Performance*-ul *Abandonarea pielii* a avut loc la *Festivalul de Performance Zona 2 – Europa de Est*, la Sala Studio a Teatrului Maghiar și a Teatrului German din Timișoara. Artistul execută „niște gesturi cotidiene într-o manieră ritualică“, îmbrăcat într-o piele de cauciuc pe care și-o jupoaie de pe corp cu ajutorul unor bisturie și o fixează apoi cu cuie pe podea, unde avem un desen de trei metri care seamănă cu un plan de ceta-te sub formă de stea sau cu un desen de ritual satanic. Acțiunea a fost înregistrată de TVR, precum și de o cameră de filmat așezată deasupra scenei. La muzeu,

in his performances, copy a scene presenting the resurrection of the dead from the Codex Vyssegradensis created in the late 11th century. The two act the performance privately, in their domestic, family environment, their figures on the photos being cut off and installed in small cardboard boxes representing the tombs, so that the importance of the Christian scene is diluted in the everyday, the result being a sort of afternoon resurrection. Another “modified” piece is *The Abandonment of the Skin* (1996). In guise of a documentation of the performance, we find at the museum a new installation called the *Requisite* and composed of a 1996 photo and a chair on which hangs a rubber skin representing, in fact, some false props. *The Abandonment of the Skin* took place at the *Zona 2 Performance Festival – Eastern Europe* at the Studio Hall of the Hungarian and German Theatres of Timișoara. The artist acts “some everyday gestures in a ritual manner”, dressed in a rubber skin that he peels of his body by means of some scalpels and attaches it with nails to the ground, where we can see a 3 meter-long drawing resembling the blueprint of a fortress in shape of a star or of a symbol of a Satanic ritual. The action has been recorded by the Romanian Television, as well as by a camera placed above the stage. At the museum, this fascination with and fetishization of documentation is practically transformed into a new work. Deciding not to exhibit the video recordings or texts explaining what has happened in 1996, the artist sends us back again to the type of myth created around *The Dream Has Not Vanished* performance from 1986 by proposing this set-up of objects from a historical point of view both false and authentic. We can notice that the genre that launched Antik

Left: Black Relief 2, Cannibalism series, 1989, cardboard, coating, oil, 130 x 205 cm, photo: Zoltán Kovács



Traces, 1991, object, cardboard, paper, oil, coating, wood, 130 x 205 cm, photo: Előd Izsák







Voyeur, 2016, multimedia installation, 260 x 450 x 50 cm, photo: Zoltán Kovács

această fascinație sau fetișizare a constituirii de documente e transformată, practic, într-o nouă lucrare. Neexpunând înregistrarea video sau texte care să ne lămuirească cât de cât ce s-a întâmplat în 1996, artistul ne trimite iar la genul de mit creat în jurul *performance*-ului *Visul n-a pierit* din 1986 prin realizarea acestui decor de obiecte false și autentice din punct de vedere istoric. Observăm că genul care l-a lansat pe Antik – spectacolul *live*, *performance*-ul – nu e folosit în mod nemijlocit în expoziție. Spre deosebire de alți artiști optzeciști care repun în scenă *performance*-uri vechi, cum e Rudolf Bone de exemplu, Antik preferă această istoricizare și, poate, transformare în obiect de muzeu, la care el însuși contribuie și pe care le urmărește în permanență.

Neimplicarea lui în *performance* o vedem și în *Deplasare de la orizontală* (2016), o interpretare a *Non Show Line* (1997), unde artistul manipula inițial o linie proiectată pe perete, timp de 4 minute, rotind-o cu 90 de grade. Acum această manipulare fusese realizată de un computer.

*Microeveniment* (1997) și *Voyeur* (2016) problematizează percepția publicului drept canal de transmitere prin crearea unui „tub” virtual între ochiul privitorului și lucrare. În lucrarea inițială, acțiunea se petrecea într-un tub care unea camera de filmat și buzele artistului, în așa fel încât pe monitorul așezat într-o gaură în podea să se vadă un fel de „embrion”, obținut cu ajutorul unui prezervativ introdus în gură. În lucrarea cea nouă, tubul e înlocuit cu niște vizoare de ușă. Multiplele scene te care se află în spatele acestor mici găuri din perete sînt decupate din diverse filme, în așa fel încît, scoase din context, ele primesc o tentă erotică și, totodată,

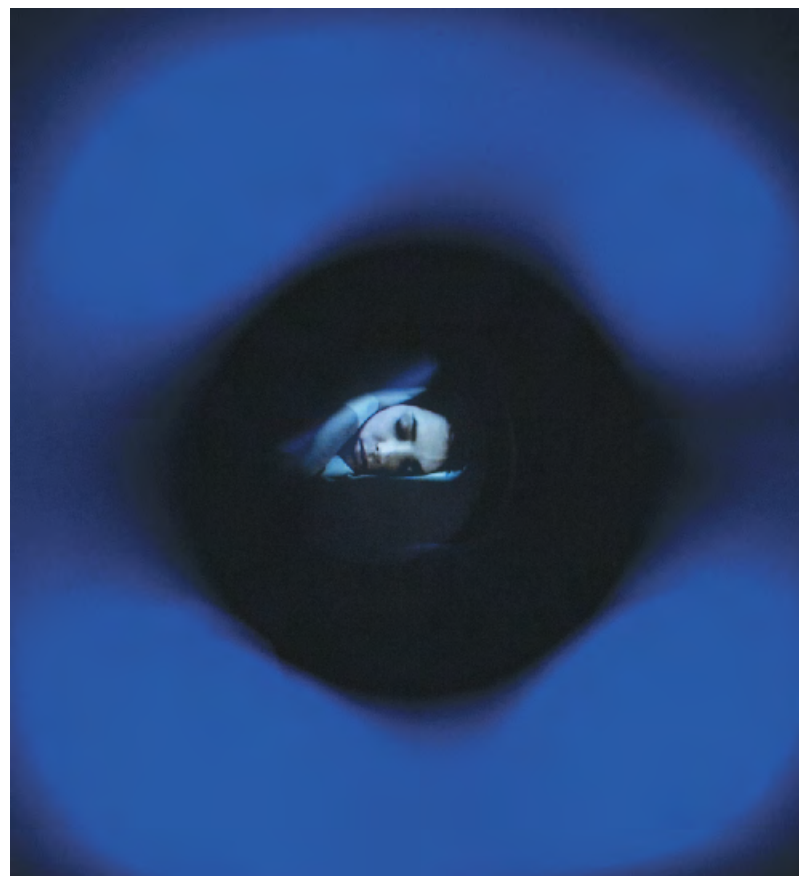
– the live show, the performance – is not used directly. In opposition to other artists from the 1980s, who re-enact old performances (Rudolf Bone comes to mind as an example), Antik prefers this historicization and, perhaps, transformation into a museum-object to which he contributes and which he aims at all the time.

We can also notice Antik's recent lack of involvement in performances in his *Departure from the Horizontal* (2016), an interpretation of *Non Show Line* (1997), where the artist was manipulating for four minutes a line projected on a wall by rotating it with 90 degrees. Now this manipulation has been done by a computer.

*Microevent* (1997) and *Voyeur* (2016) interrogates the perception of the audience as communication channel by creating a virtual “pipe” between the eyes of the viewer and the work. In the initial work, the action was taking place in a pipe that would unite the movie camera with the lips of the artist in such a way that on the screen placed in a hole on the ground one could see a sort of “embryo” achieved by means of condom inserted in the mouth. In the new piece, the pipe is replaced by peepholes. The scenes behind these small holes in the wall are cut out of various movies in such a way that, extracted from their context, they receive a both erotic and grotesque nuance.

In the middle of these small peepholes there is a screen with a digital animation in which a heart rhythmically transforms into a butterfly and vice versa, in a loop.

*Zambacalamba*, the most monumental work in the exhibition, passing through the same distortion that characterizes all of the pieces, is a digital projection across the wall and highlights, by its distortion, the cave-like space. The disturbance applied to the initial movie, with its archaic-digital rhythms inspired by the soundtrack



Voyeur (detail), 2016, multimedia installation, 260 x 450 x 50 cm, photo: Zoltán Kovács

grotescă. În mijlocul acestor mici vizoare-găuri este un monitor cu o animație digitală în care o inimă se transformă ritmic în fluture și invers, în buclă.

*Zambacalamba*, lucrarea cea mai monumentală, trecînd la rîndul ei prin filtrul distorsionării prezente în întreaga expoziție, este o animație digitală proiectată de-a curmezișul peretelui și accentuează, prin deformarea sa, spațiul sub formă de peșteră. Bruiajul filmului inițial, cu ritmurile arhaico-digitale inspirate de melodia din filmul *Nunta Zamferei*, subliniază textura de piatră brută a peretelui, transpunîndu-ne parcă în fața unui dans ritualic de umbre și transformîndu-ne chiar pe noi înșine în protagoniștii acestor umbre, publicul avînd posibilitatea de a-și vedea propriile umbre – un spectacol dat de o rețea de umanoizi care se dezintegrează în pixeli. În ultimul spațiu dăm peste o lucrare nouă, concepută special pentru această expoziție și născută din atelierul acestei expoziții: *Spațiu meditativ* (2016). Pe o masă albă e așezată un fel de capsulă a timpului din care iese un sul de hîrtie cu un citat din Proust, ca o reflecție retrospectivă asupra condiției artistului.

Această expoziție distorsionată, manipulată și plină de capcane este rezultatul unei încercări majore de critică a sistemelor artistice, o nemulțumire marca „Antik” în fața clișeelelor de interpretare a operei de artă, o scurtcircuitare a comodității de gîndire artistică și o bună contragreutate la ceea ce se întîmplă pe scena de artă și în instituțiile de profil.

of another film (*Nunta Zamferei*, *Zamfira's Wedding*), highlights the raw stone texture of the wall, transposing us in a ritual dance of shadows and transforming us into the protagonists of these shadows, the audience having the possibility of seeing their own shadows – a show performed by humanoids disintegrating into pixels. In the last space we find a new work, created especially for this exhibition and born in the latter's workshop: *Space for Meditation* (2016). On a white table there is time capsule of which emerges a scroll of paper with a quotation from Proust as a retrospective reflection upon the condition of the artist.

This distorted exhibition, manipulated and full of traps, results from a major attempt at criticizing artistic systems, an “Antik-type” discontent with the clichés of interpreting artworks, a bypass of comfortable artistic thought and a good counterweight to what is happening on the art scene and in specialized institutions.



## Statement

Ilona Németh (coord.)

Participanți la proiect:  
 JUDIT CSATLÓS (1976), muzeolog, curator, colaborator al Muzeului Kassák, Budapesta.  
 ANDREAS FOGARASI (1977), artist, Viena.  
 SZILÁRD MIKLÓS (1981), artist, Cluj  
 ANDRÁS CSÉFALVAY (1986), artist, Bratislava.  
 ANDRÁS URBÁN (1970), regizor, directorul Teatrului Kosztolányi Dezső, Subotica.  
 Intervenții din sală:  
 EMESE SÜVECZ, istoric de artă, Budapesta.  
 EDIT ANDRÁS, istoric de artă, Budapesta–Long Island, NY.  
 FERENC GRÓF, artist, Paris.

Cînd mă gîndeam la expoziția ce urma s-o organizez la Óbudai Társaskör Galéria, simțeam cum crește în mine rezistența față de ceea ce se întîmplă actualmente în Ungaria. Din acest motiv am decis să-mi asum abordarea unei chestiuni de politică actuală. Pe lîngă asta, Társaskör seamănă cu o insulă: ea arată un fel de Ungarie normală, o viață publică normală, o societate civilă normală. Locul acesta este deci unul în care chiar poți purta o conversație cu sens. De aici a venit gîndul de a întreba artiști maghiari care, ca și mine, vin din medii de peste hotarele Ungariei despre ce cred în legătură cu desfășurările din prezent și despre rolurile lor posibile. Politica maghiară se referă în permanentă la noi: părerea celor de peste granițe este un argument des amintit; se spune că au o responsabilitate față de noi, că o grămadă de lucruri se întîmplă, de fapt, pentru noi. Din acest motiv, mi s-a format un raport negativ cu politica maghiară, unul care afectează și maghiaritatea mea. De aceea am decis să încercăm a privi un pic spre interior, adică a reflecta asupra pozițiilor noastre. Eram curioasă cum se văd lucrurile la Viena, Subotica ori Cluj.

Discuția ce urmează a avut loc la vernisajul expoziției *Statement*, care a avut loc între 18 noiembrie și 20 decembrie 2015 la Óbudai Társaskör Galéria.

Interviurile video din cadrul expoziției pot fi vizionate la <www.ilonanemeth.sk>.

JUDIT CSATLÓS (Budapesta): Toți sînteți maghiari de peste graniță. Există diferențe între voi cu privire la mediul în care trăiți, în funcție de apartenența voastră la societatea majoritară sau la un grup minoritar. Pentru voi ce înseamnă să fii maghiar? ANDREAS FOGARASI (Viena): Printre multe identități, semiidentități, false identități sau pseudoidentități, pentru mine cea maghiară înseamnă în primul rînd că vin din cînd în cînd aici, vorbesc limba, deși, dacă o fac mai rar, sînt un pic mai stîngaci. La Viena nu am un mediu maghiar. De fapt, asta chiar nu e o identitate (nici austriacă, de altfel...), ci tocmai opusul uneia. Mă simt ca o minoritate, dar nu din cauza originii mele maghiare, ci pentru că toți sînt minoritari – sper – într-o societate majoritară. Aceasta e singura speranță pentru a nu fi tîmpiți. SZILÁRD MIKLÓS (Cluj): Nu m-am simțit niciodată minoritar în România. La Miercurea Ciuc, unde am trăit, majoritatea oamenilor sînt maghiari. Pe cînd eram copil mă gîndeam că e o situație privilegiată să pot trăi în rezervația aceasta. Ungaria mi-a fost mereu străină. Ca adult am trăit, de fapt, în societatea românească, deci eram mai familiarizat cu viața artistică românească decît cu cea din Ungaria.

ILONA NÉMETH (1963), artist, profesor la Academia de Artă și Design din Bratislava.

STATEMENT  
 Ilona Németh (coord.)

Participants in the project:  
 JUDIT CSATLÓS (1976), museologist, curator, works for the Kassák Múzeum, Budapest.  
 ANDREAS FOGARASI (1977), artist, Vienna.  
 SZILÁRD MIKLÓS (1981), artist, Cluj.  
 ANDRÁS CSÉFALVAY (1986), artist, Bratislava.  
 ANDRÁS URBÁN (1970), stage director, manager of the Kosztolányi Dezső Theater, Subotica.  
 Interventions from the audience:  
 EMESE SÜVECZ, art historian, Budapest.  
 EDIT ANDRÁS, art historian, Budapest–Long Island, NY.  
 FERENC GRÓF, artist, Paris.

When I was thinking about my projected exhibition at the Óbudai Társaskör Galéria, I felt a growing feeling of resistance against what is currently happening in Hungary. This is why I decided to assume dealing with a question of present-day politics. At the same time, Társaskör has something of an island, where a normal Hungary is shown: a normal public life, a normal civil society. This is a place where it is possible to have a rational conversation. Hence the thought of asking ethnic Hungarian artists born and living beyond the borders of Hungary, just like myself, about their opinion on the current events in Hungary and their possible role in them. Hungarian politics refers to us all the time: the opinion of those living beyond the borders is frequently used as an argument; they say that they feel responsible for us and that many things now taking place in politics are happening for us. For this reason, now I have a negative relationship with Hungarian politics, and this affects my Hungarianness, too. This is why I decided for us to try looking a bit inside ourselves and to reflect upon this. I was curious how people see this in Vienna, Subotica or Cluj.

The following discussion took place at the opening of the *Statement* exhibition displayed between 18 November and 20 December 2015 at the Óbudai Társaskör Galéria.

The video-interviews of the exhibition can be seen at [www.ilonanemeth.sk](http://www.ilonanemeth.sk).

JUDIT CSATLÓS (Budapest): All of you are Hungarians from beyond the borders of Hungary. At the same time, there are differences between you as regards your belonging to a majority or a minority local milieu. What does it mean for you to be Hungarian? ANDREAS FOGARASI (Vienna): Among many identities, false identities or pseudo-identities, the Hungarian one mainly means to me

ILONA NÉMETH (1963), artist, professor at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava.

Imiges from the discussion that took place at the opening of the *Statement* exhibition displayed between 18 November and 20 December 2015 at the Óbuda Társaskör Galéria, photos: József Rosta



that I am coming to visit this place every now and then; I speak the language – although if I do not speak it for a while, it becomes rusty-er. I do not have a Hungarian milieu in Vienna. Indeed, it is not an identity. On the other hand, the Austrian one is not an identity either... but the opposite of this. I felt as a minority, not because of my Hungarian origins, but because everybody is a minority in a majority society – at least this is what I hope. This is the only hope for us not to be stupid.

SZILÁRD MIKLÓS (Cluj): I never felt myself as a minority in Romania, for Csíkszereda has a Hungarian majority. As a child I always thought that it is a privileged situation to live in such a reserve. Hungary was always foreign to me. Indeed, as an adult I lived my life within a Romanian society. Therefore, I have been more familiar with artistic life in Romania than in Hungary.

ANDRÁS CSÉFALVAY (Bratislava): Of course, when one needs to classify the world, I think in Hungarian because this is my mother tongue. But when this should mean a community or a country, I am rather not Hungarian. Therefore, I have an automatic relationship with language, which I can identify with.

ILONA NÉMETH (Bratislava, Dunaszerdahely): I feel categorically Hungarian. My Hungarian identity has to do entirely with Hungarian culture, which means that I never felt as a minority. Now I was thinking whether this happens because we defend ourselves from being a minority – that is, a secondary citizen perhaps, or for some other reason. For me, Hungarian culture constitutes a unity, independently from where I live. I always viewed Slovak culture in the same way, as an equally important culture, and I had the same feelings towards the Czech one as well. Therefore, I have a Czech-Slovak identity, which is fully functional since I have lived half of my life in a Czech-Slovak milieu; then I have a Slovak identity, which connects with my functioning within the Slovak culture, and I have a Hungarian identity, which basically comes from my mother tongue. To my mind, these identities work perfectly well next to each other.

ANDRÁS URBÁN (Subotica): I am categorically Hungarian, a Hungarian from Voivodina. Evidently, the Yugoslavian identity, which existed until the very beginning of the 1990s, carried a utopian factor, called at that time “fraternity.” This westernizing socialism has given a feeling of freedom, implying that the country belonged to all, minorities included, which, in a certain sense, has worked. This separates me from the Hungarian-Hungarian identity in the sense that I cannot think of Hungary as my homeland. Meanwhile, the Yugoslavian geographic unit has disappeared, similarly to Czechoslovakia, and it exists only in the form of nostalgia. Sometimes I present myself as a Serbian stage director, since I spend more time in Serbo-Croat or ex-Yugoslavian areas. I grew up in Zenta, where 80% of the population is Hungarian and only 16% Serbian, but until adolescence I believed that this ratio is 50-50. When we start pushing or provoking a certain topic, it becomes clearer – at least in the environment where I live – who is the minority. That is, in a society this ceases to be a problem when the majority accepts that it is only one of the entities, and not *the* entity.

I. N.: I totally agree with Andreas that minority is the normal condition. If I think only about the fact that I exist as a woman in a patriarchal society, then this is a fundamental experience. When I teach in Bratislava and we talk about all sorts of things with my students, it becomes clear that I am a minority from more than one point of view: opinions, political views, gender. However, for me, all of these are somehow disconnected from my feeling as a minority Hungarian. Otherwise, I agree that being a minority is a creative condition.

A. U.: I also agree with this. I feel that from the part of the majority society my minority functions by measuring if I can do something in the same way you can. For instance, I can step into a bar as you can. Of course, I don’t even want to, since I have been taught to avoid conflicts. I learned to live with this, not genetically, of course, but to the bones, as a means of survival in the majority milieu. With this I do not want to criticize national identity.



ANDRÁS CSÉFALVAY (Bratislava): Probabil că atunci când lumea trebuie ordonată, gîndesc în maghiară pentru că e limba mea maternă. Dar cînd asta ar trebui să însemne o comunitate sau o țară, atunci mai degrabă nu sînt maghiar. Cu limba am deci un raport automat prin care mă pot identifica.

ILONA NÉMETH (Bratislava, Miercurea Dunării): Eu mă simt categoric unguroaică. Identitatea mea maghiară are de-a face cu cultura maghiară, ceea ce înseamnă că nu m-am simțit niciodată minoritară. M-am gîndit acum dacă acest lucru se întîmplă oare pentru că ne apărăm de faptul de a fi minoritar – căci ar fi vorba atunci de un fel de cetățenie de rangul doi – sau să fie oare din vreo altă cauză? Pentru mine, cultura maghiară constituie o unitate, indiferent de locul în care trăiesc. Cu toate astea, cultura slovacă am considerat-o mereu o cultură la fel de importantă. Ba chiar și pe cea cehă. Deci am o identitate cehă-slovacă perfect funcțională, de vreme ce mi-am trăit jumătate din viață într-un mediu ceh și slovac, apoi am o identitate slovacă, una care are de-a face cu activitatea mea în cultura slovacă, și am o identitate maghiară, care provine în mod fundamental din limba maternă. După mine aceste identități funcționează foarte bine unele lîngă altele.

ANDRÁS URBÁN (Subotica): Eu sînt categoric maghiar, maghiar din Voivodina. Evident, identitatea iugoslavă, care a existat chiar pînă la începutul anilor 1990, a conținut un factor utopic – pe atunci se numea fraternitate. Acest socialism occidentalizant dădea un sentiment de libertate conform căruia țara era a tuturor, în mod egal și a minorităților, ceea ce, într-un anumit sens, a funcționat. Asta mă desparte de identitatea maghiaro-maghiară, în sensul că nu pot trăi Ungaria ca patrie. Pe de altă parte, nici unitatea geografică iugoslavă nu mai există, asemănător probabil cu cea cehoslovacă, sau poate doar într-o formă nostalgică. Uneori mă articulez ca regizor sîrb, pentru că sînt mult mai prezent în spațiul sîrbo-croat sau în cel ex-iugoslav. Nu m-am simțit niciodată în minoritate, n-am fost bătut niciodată din cauză că sînt ungur. Am crescut la Zenta unde 80% din populație e maghiară, sîrbii fiind 16%, dar pînă în adolescență am crezut că raportul e de 50–50%. Cînd începem să abordăm sau să provocăm o temă dată, devine evident – cel puțin în mediul în care trăiesc eu – cine se află în minoritate. Cu alte cuvinte, această chestiune încetează să fie o problemă într-o societate doar atunci cînd majoritatea acceptă că e doar o entitate printre altele, și nu entitatea.

I. N.: Sînt perfect de acord cu Andreas că minoritatea e condiția normală. Mă gîndesc doar la faptul că exist ca femeie într-o societate patriarhală – asta e o experiență fundamentală. Cînd predau la Bratislava și discutăm despre tot felul de lucruri cu studenții mei, devine clar că sînt minoritară din mai multe puncte de vedere: cu privire la opiniile mele, la convingerile mele politice, la sexul meu, dar toate astea se despart cumva pentru mine de faptul de a mă simți, în plus, și minoritar maghiar. De altfel, sînt de acord că a exista ca minoritate e o condiție creativă.

A. U.: Și eu sînt de acord cu asta. Am sentimentul că, din partea națiunii majoritare, caracterul meu minoritar ține de măsurarea faptului dacă eu pot face ceea ce poți face și tu. Dacă pot intra într-o crîsmă așa cum o poți face tu. Evident, nici nu vreau, pentru că am fost învățat să evit conflictele. Am învățat să trăiesc cu asta, evident nu genetic, dar am asta în mine pînă la os, ca un instrument de supraviețuire în mediul majoritar. Dar n-aș vrea să lovesc în identitatea națională.

J. Cs.: În ultimii ani, retoricii politice din Ungaria îi place să se refere la maghiarime în contextele și deciziile cele mai diverse. Expresia “maghiar” nu e folosită ca un atribut, ci desemnează o condiție social-politică. Ea omogenizează și unifică astfel mediul în care trăim aici, în Ungaria: legăturile multiple, pozițiile divergente nu pot ajunge să fie trăite, nu ne putem referi la ele. Căci, dacă urmăim limbajul retoricii politice și vrem să ne formulăm punctul de vedere în anumite chestiuni, sîntem forțați să jucăm un anumit rol. În ce mă privește, această omogenizare atinge foarte grav acele



J. Cs.: In the past years, political rhetoric in Hungary likes to refer in the most variegated contexts and decisions to Hungarianness. At the same time, the expression Hungarian is not an adjective, but a social-political condition. With this the milieu in which we live in Hungary is homogenised and unified: one cannot live here in multiple connections, in divergent positions; one cannot even refer to them. For, if we follow the language of political rhetoric, and we want to contribute to certain questions, we are forced to accept a certain role. To my mind, this homogenisation touches very dramatically upon those identities that we would like to live through. All of you are both insiders and outsiders. How do you see the Hungarian situation? How can you liberate yourself from this? To which extent can you even ask these questions?

A. F.: If I reject a national identity, this can be easier or harder. For me, this half outside and half inside – I was born in Vienna and grew up there, but I was not fully Austrian – was often difficult, or unpleasant, especially when I was a kid. Now I see that it is a feature of life that makes possible to feel in minority wherever I would be. Otherwise, this is the question of showing national identity and using it politically. In Austria, and perhaps even more in Germany, since the Nazis, if we put out a flag, it is – at least this is my impression – embarrassing. While in other countries, for instance in America, it is something normal. In Austria and Germany there is a trauma about where this could lead. At the same time, this is a fragile balance, since in many people there is a requirement to be proud of something. Austria, too, has been a much more important and bigger country at some point, but somehow this is a lesser trauma than in Hungary. Not only because there are many minorities, but also because people realize that it is better to be a smaller provincial country than some big important empire. It is more comfortable, and especially safer.

Sz. M.: I realized after 5-6 years spent in Cluj that to be a minority means not only a cultural background, but also a legal category, a pressure exerted. Therefore, I was even happy that I did not have

identități pe care am vrea să le trăim. Fiecare dintre voi se află într-o poziție de și înăuntru, și afară. Cum vedeți situația din Ungaria? În ce măsură vă puteți elibera de ea? În ce măsură puteți aborda această problemă?

A. F.: Cînd refuz o identitate națională, există locuri în care asta merge mai ușor și unele în care merge mai greu. Pentru mine, acest pe jumătate afară, pe jumătate înăuntru – faptul că m-am născut și am crescut la Viena, dar nu fusesem pe deplin austriac – a fost adesea dificil sau l-am trăit ca pe o situație neplăcută, mai ales în copilărie. Astăzi mi se pare că posibilitatea de a mă simți minoritar oriunde ține de un nivel de trai. De altfel, aceasta e problema manifestării identității naționale și a utilizării ei politice. În Austria și poate chiar mai puternic în Germania, arborarea unui steag, de cînd cu naștii, mi se pare ceva jenant. În timp ce în alte țări, cum ar fi să zicem America, acest lucru e cu totul normal. În Austria și Germania există un fel de traumă în privința a unde poate duce asta. Totodată, acesta e un echilibru fragil, căci mulți doresc să existe ceva cu care să ne putem mîndri. Și Austria a fost cîndva o țară mai importantă, mult mai mare, dar asta pare să fie ceva mai puțin traumatic decît în Ungaria. Nu doar fiindcă există multe minorități, ci și pentru că oamenii realizează că e mai bine să fii o țară mică și provincială decît un mare imperiu important. E mai comod și, mai ales, e mai puțin amenințător.

Sz. M.: Eu mi-am dat seama după vreo 5-6 ani petrecuți la Cluj că a fi minoritar nu înseamnă doar un fundal cultural, ci și o categorie juridică, o presiune articulată. Așa că m-am bucurat de-a dreptul că nu trebuie să fiu între unguri și că nu aceasta este legătura care ține împreună o tovărășie.

A. Cs.: Cred că ar fi bine să fim precauți cu sensurile multiple ale maghiarimii. Asta poate însemna o mare rețea, care e un sistem al vămilor și al locurilor geografice, cu un parlament, apoi mai poate însemna pămîntul, oamenii sau limba. Legătura reciprocă dintre acestea nu mi se pare atît de automată pe cît ar vrea unii, din diverse motive de putere, să pară.

A. U.: Primirea pe care a avut-o în Ungaria regia mea la piesa *Bánk bán* [1 Iunie 2015, Pécsi Országos Színházi Találkozó – Întîlnirea Națională a Teatrelor, Pécs] arată că această temă nu poate fi abordată nicicum în Ungaria. Cînd actorul, ca parte a piesei, dar ieșit din rolul său, oprește aplauzele și roagă publicul să joace împreună cu actorii, el anunță că va enumera situații care, în principiu, s-ar putea întîmpla în viitorul apropiat. Apoi îi roagă pe oameni ca atunci cînd simt că sînt pe punctul de a-și părăsi patria, în cazul de față Ungaria, să părăsească sala. Enumerarea constă în lucruri tot mai rele: inflație, tulburări etnice etc. Un director de teatru eminent, care a fost și membru al juriului oficial al festivalului, ne-a strigat că asta n-are nicio legătură cu *Bánk bán* și a plecat. A fost o situație foarte interesantă, căci 500 de oameni au început să mîrie pe seama acestei scenete. Numai că toată mass-media în termetistică maghiară, timp de zile și săptămîni, nu s-a ocupat decît de faptul că Szilveszter Ókovács a ieșit. Cred că asta înseamnă că dintr-o societate dată lipsește responsabilitatea socială. E groaznic că din acest caz a reieșit că partea asumat conservatoare sau națională spune lucruri de care pînă acum ne-ar fi fost rușine, dar acum sînt deja permise. Și asta e înfricoșător. Dar nu acesta e singurul motiv pentru care această temă nu poate fi abordată în Ungaria. De vreo zece ani înapoi am observat că, de fiecare dată cînd treci granița înspre Ungaria, propoziția ce urmează după salutul obișnuit are legătură cu a afla dacă sînt de stînga sau de dreapta. Partea liberală nu se ocupă de întrebarea identității naționale, căci asta e lotul părții conservatoare; dacă s-ar ocupa, ar împinge căruța dreptacilor. De partea dreaptă se conturează aceeași identitate națională dișeistică, cel puțin așa cred. Aici se și blochează discursul din Ungaria.

J. Cs: Cum poți totuși participa la discursul național ca artist sau ca intelectual? Cum se poate ataca o asemenea temă și ce fel de spațiu de acțiune există pentru asta?

to live among Hungarians; that the link that kept together a society of friends and colleagues was not this.

A. Cs.: I think it would be better to show some caution as regards the various meanings of Hungarianness. Therefore, this means a great network, which is a system of border-crossings and geographical places, with a Parliament. Thus, it could mean land, people or language. To me, the relationship connecting these elements is not as automatic as many would like to present it for reasons of power. A. U.: The reception in Hungary of my version of the drama *Bánk Bán* [11 June 2015, Pécsi Országos Színházi Találkozó – The National Meeting of Theatres, Pécs] demonstrates that this topic cannot be approached in this country. When the actor, still as a part of the piece, but outside of his character, halts the applause and asks everybody to play in the drama, he announces that he will list situations that could happen in the near future. Then he asks everybody to leave the hall as soon as they feel that they want to leave their country, in our case Hungary. The listing goes from bad to worse: inflation, ethnic turbulence, etc. An eminent theatre manager, a member in the official jury of the festival, asked – shouting – what all this has to do with *Bánk Bán*, and left the room. It was a very interesting situation, for 500 people made a sound of discontent at the same time. But, for three days or weeks, the whole Hungarian internet has only dealt with the fact that Szilveszter Ókovács left the room. I believe that from this case we can figure out that the openly conservative or national side says things for which we would have felt ashamed before, but now they are permitted. And this is terrible. But this is not the only reason why there is no way to deal with this topic in Hungary. I noticed about ten years ago that, if you cross the border to Hungary, the next sentence after the usual greetings has to do with finding out whether one is left or right. The liberal side does not deal with the question of national identity, because this is the part of the conservative side, and if the liberals would deal with this, it would mean that they have given a help to conservatives. While on the side of the rightwing a cliché-like national identity receives its contours, at least to my mind. The Hungarian discourse stops here.

J. Cs.: How is it possible to participate as an artist or as an intellectual in this national discourse? How can you approach such a topic and what sort of space for action is available?

A. U.: I would like to answer to this: in no way. However, this is not true. This is a very appropriate space for provocations.

Sz. M.: I have a research that deals with the archive of the performance festival held at lake St. Anna in Romania. It is very strange to see that the main organizer of the festival currently assumes a public role with strong conservative leanings, while in the 1990s he represented an extremely progressive genre, equal with a sort of opening. Because of our divergent political views, I felt a pressure upon me to discuss his political position, since I would increase its visibility if I dealt with a heritage composed, otherwise, by the work of tens or even hundreds of people. I experienced especially in the case of artistic institutions that they are very much related to one person (at least in Romania)... In comparison to this, my impression is that Hungarian art is better institutionalized, it is better separated from a personal or auctorial position... this is perhaps lost, I don't know. I. N.: To my mind, it is not in the national discourse that one must participate as an artist, but in the discourse about the role of art in a shifting social order. If in this situation, about which we have to formulate our opinion, we channelled the discussion towards the area of national discourse, we would arrive at the same point as the Hungarian Art Academy.

A. F.: As an artist I do not see my role in adding something to national identity. Moreover, my position on this is that I apparently ignore this question, placing myself in the position of a certain non-identity. Of course, it is a strategic position to say that we must not speak about this. Almost all of my works contain somehow the question of identity, but in a concealed form, not on the surface. This, however,





A. U.: Aș fi foarte ispitit să răspund cu un „nicicum”. Dar n-ar fi adevărat. Galeria în care sîntem e un spațiu foarte potrivit pentru provocări.

Sz. M.: Am o cercetare care se ocupă de arhiva festivalului de *performance* organizat ani de-a rîndul la Lacul Sf. Ana. E foarte straniu să vezi că organizatorul principal al festivalului își asumă astăzi un rol public cu un angajament puternic conservator, în timp ce în anii 1990 reprezenta un gen extrem de progresist, care însemna pe atunci un fel de deschidere. Am simțit că asupra mea se exercită o presiune care, datorită vederilor noastre politice divergente, vrea să dau eu seama de poziția sa politică, căci prin faptul că mă ocup de acest patrimoniu aș întări vizibilitatea lui, chiar dacă arhiva conține, de fapt, munca în comun a mai multor zeci și sute de oameni. Am simțit mai ales în cazul instituțiilor artistice că ele se leagă foarte puternic de cîte o persoană (în România)... În comparație cu asta mi s-a părut că arta din Ungaria e mai bine instituționalizată, e mai independentă de o poziție personală sau auctorială... poate că asta s-a pierdut, nu știu.

I. N.: După mine, ca artist trebuie să participi nu la discursul național, ci la discursul despre care ar fi rolul artei. Dacă în toată această situație, despre care ar trebui să ne formulăm o părere, deturnăm totul în mediul discursului național, ajungem exact acolo unde se află și Academia Maghiară de Artă.

does not mean that I do not respect what you called a national culture, but not as national – as culture.

A. U.: For me provocation is not a worthless moment. It is very interesting where the limit of tolerance is in Hungary, and it is very low. *Bánk bán* is interesting for me because it is a very boring story after all, killed by the many clichés surrounding it.

A. Cs.: The poetic quality is one aspect. Another aspect is the historical period in which we are. Obviously, 15,000 years ago there would have been no national poets, because groupings were different. To my mind, there is not much to do as artists for a change in the public ethos. Fine arts do not have a public as great as to make a real change. For me the question is whether fine arts have forms that could be appropriate to this end? Perhaps the theatre is appropriate.

A. U.: Theatre performance exists only if somebody is watching it. Therefore, unfortunately, there is a commercial pressure. And people prefer fun to confronting serious, difficult topics. While by means of theatre managers an ideological structure is built that determines what is allowed to be said and what not. A theatre performance can also be silenced, notwithstanding how true, sincere or good it is. It will not mean anything; in the sense that it will not necessarily reach the public. Therefore, Hungary will not become a market for a certain kind of thinking, and perhaps it is no longer such a thing.

A. F.: Ca artist nu-mi văd rolul în a adăuga ceva la identitatea națională. Mai mult, poziția mea e că pur și simplu ignor această problemă. În parte, desigur, e o poziție strategică să spui că nu trebuie vorbit despre asta. Acest lucru nu înseamnă că n-am aprecia ceea ce tu ai numit cultură națională, doar că nu în calitate de națională, ci în calitate de cultură.

A. U.: Provocarea, pentru mine, nu e un moment lipsit de interes. E foarte interesant unde e pragul de suportabilitate, acesta fiind foarte jos în Ungaria. *Bánk bán* e interesantă pentru mine deoarece este, la urma urmei, o poveste cu totul plictisitoare, ucisă de grămada de clișee care o înconjoară.

A. Cs.: Calitatea poetică e un aspect. Un alt aspect are de-a face cu epoca istorică în care ne aflăm. Cu 15 000 de ani în urmă probabil că n-am fi avut poeți naționali, căci felul în care se grupau oamenii era diferit. Ca artiști abia dacă am putea face ceva pentru schimbarea etosului public. Arta plastică nu are un public atît de numeros pentru ca așa ceva să se poată întîmpla. Pentru mine întrebarea este dacă există forme de artă plastică prin care s-ar putea obține așa ceva? Poate teatrul e mai potrivit.

A. U.: Spectacolul teatral există doar dacă e privit de cineva. Există deci, din păcate, și o constrîngere comercială. Oricum, oamenilor le place mult mai mult să se distreze decît să se confrunte cu probleme serioase, grele. Iar prin directorii de muzee se construiește o structură ideologică stabilind ce poate fi spus și ce nu. Chiar și acest caz, cel al *Bánk bán*, arată că nu se pot depăși granițele. Chiar dacă majoritatea oamenilor n-au votat pentru faptul ca o putere politică să decidă pentru toate operele despre ce anume să fie ele. Spectacolul teatral poate fi redus și el la tăcere, oricît de adevărat, de sincer și de bun ar fi. El nu va însemna nimic, în sensul că nu va ajunge neapărat la public. Deci o anumită gîndire nu-și va mai găsi o piață în Ungaria și poate că deja nu-și mai găsește.

I. N.: Eu nu le-aș lua artiștilor plastici această responsabilitate. Cred că arta are, oricum, un asemenea potențial. Nu cred că am putea ghici soluții concrete, dar sînt sigură că nu trebuie să renunțăm la această poziție, la a ne exprima opinia. În Slovacia se folosește expresia „elită” pentru a-i desemna pe cei care au potențialul de a da sfaturi în niște situații de decizie. Dacă am clasa artiștii și arta în această categorie, atunci această sarcină le incumbă în cea mai mare măsură.

EMESE SÜVE CZ: Pentru mine concepte precum identitate, naționalism, națiune țin de un discurs încheiat încă din anii 1990. În realitate, cursul evenimentelor nu e nici măcar naționalist, ci puternic populist, în spatele căruia nu se află niciun sistem de principii. În ultima vreme m-am îndepărtat de mediul artistic și mă aflu într-un mediu militant, unde prietenii și colegii mei își asumă o poziție puternic antiintelectualistă, celelalte mișcări procedînd la fel. Nu le plac discuțiile în care omul reacționează la ceea ce nu îl privește în mod direct. Zic să nu vorbim despre naționalism. Pe baza experienței mele, lucrul cu adevărat constructiv e să pot recunoaște cum anume mă privește o temă care mă deranjează. Politica culturală și dreptul sînt lucruri care constituie un numitor comun, fiind complet independente de ce se întîmplă acum în Ungaria. În situația de față, eu îmi pun mai degrabă asemenea întrebări, mult mai practice.

I. N.: Asta înseamnă, pentru mine, a fi vizat personal. Cînd faci parte dintr-o cultură, dar trăiești într-o altă țară și te uiți la cum se distruge țara-mamă a culturii din care faci parte, deci la cum se desface totul în bucăți, atunci te gîndești că ar trebui să faci ceva. Iar întrebarea este ce ar trebui să faci. Dacă te ocupi de artă, acolo e terenul tău. Cred că fiecare își poate face pasul doar acolo unde se află mediul său. Pentru mine, asta e o întrebare cu totul personală. Dar evident că, în cazul de față, problema naționalismului sau a identității naționale nu sînt singurele. Ele sînt doar întrebările care vin din propria-mi poziție.

EDIT ANDRÁS: Naționalismul e periculos pentru că se poate adapta foarte ușor. În timp ce se referă la o formațiune arhaică, el însuși începe să-i semene, ca un came-

I. N.: I would not take away this responsibility from the artists. To my mind, art does have such a potential. I do not believe that we can imagine concrete solutions, but I am sure that we must not give up the position of expressing our opinion. In Slovakia, they use the phrase “elites” to designate those who have the potential to provide advice in situations of decision. If we place artists and arts in this category, then we at least fully have this task.

EMESE SÜVE CZ: To me these concepts, such as identity, nationalism, nation, belong since the 1990s to a closed discourse. Indeed, the course of events is not even nationalist, but extremely populist, behind which there is no system of principles. Lately I distanced myself from the artist milieu and now I am in an activist milieu, where my friends and colleagues have a strongly anti-intellectualist position, which is also happening in other movements. They do not like the type of discussions in which people react to something else than what concerns them directly. I think that we shall not talk of nationalism. According to my experience, what is truly constructive is to recognize my own involvement in a topic that bothers me. Cultural policy and the laws are things that constitute common denominators, regardless of what is currently happening in Hungary. These would be my more practical questions in this situation.

I. N.: To me this is a matter of personal involvement. When you are part of a culture, but you live in a different country and have to see how the mother-country of your culture is destroyed, and everything is falling apart, then you think you should do something. The question is what you should do. If you deal with art, then, obviously, this is your field. To my mind, everybody can make their steps where their own milieu is. For me, this is an absolutely personal question. But here, of course, questions of nationalism or national identity are not the only ones; they are only questions rising from my own position.

EDIT ANDRÁS: Nationalism is dangerous because it has a great adaptability. While it refers to an archaic formation, it starts resembling it, as a chameleon. It is difficult to catch it red-handed. When you talk about rights, in many cases it is not a matter of a concrete deprivation of rights. It is no longer needed to be deprived of rights, to be censored. It is enough not to be visible, to have no voice, not to be able to express your opinion.

A. U.: I would only like to add that we all imagined fascism as us making love in our bedroom, while they are marching on the streets. It's not gonna be like that. Thus, this is not that topic that we are so bored with. Of course, one could say that. Democracy is a different question, but it is a question prescribed by the same side. A fundamental problem is that human rights are determined in relationship with a national community. Nationalism always tries to do this and it succeeds. At the same time, I have seen no greater values offered by the left.

J. Cs.: The artists and the intellectuals have thought the same in the 1990s, namely that we are over these concepts and questions. But we now see that nation is a keyword that can be used to annul the opinion or position of certain groups. To my mind, this is the reason why this way of seeing things is still valid. Discourse is not a good word for this. As I see things, this is fundamentally a political rhetoric that wants to put an end to discourse. I would like to ask again the artists to react to where they see their own role in this or whether they see a possibility to shape this situation somehow.

A. Cs.: To my mind, the essence of art is to give voice to a minority. Thus to all sorts of minorities, starting with bugs... and up to those who cannot have a word to say in the dominant discourse. The other thing is that, if there is some sort of power that strives to reach such a unity, I personally will find important to strengthen the opposite effect. That is, the one that brings rather fragmentation.

A. F.: To me it has become evident in the past 15 years that I am not appropriate for surpassing that intellectual milieu in which what I do is embedded. In 2000, when I was a student, Austria got a right-wing government. At that point I tried to assume the role of



leon. Deci e greu să-l surprinzi la locul faptei. Când vorbești de drepturi, de multe ori nu e vorba de privarea concretă de niște drepturi. Nu mai trebuie să fii privat de drepturi, nu mai trebuie să fii cenzurat, e de ajuns să nu mai poți ajunge la vizi-bilitate, să n-ai voce, să nu-ți poți exprima opinia.

A. U.: Aș mai dori să adaug doar că noi ne închipuim fascismul în felul următor: noi facem dragoste în dormitoarele noastre, iar ei mășcăuiesc pe străzi. Nu va fi așa. Tema nu e deci aceeași cu cea care ne iese deja pe nas. Sigur, se poate zice că-i așa. Democrația e o altă problemă, prescrisă însă tot de aceeași parte. A determi-na drepturile omului doar în raport cu o comunitate națională e o problemă fun-damentală. Naționalismul încearcă mereu să facă asta și chiar face. În același timp, nu mi s-au arătat valori mai mari nici de partea stângii.

J. Cs.: Artiștii și intelectualii au crezut în anii 1990 că am depășit deja demult ace-s-te concepte și aceste probleme. Dar acum vedem că națiunea e un cuvânt-cheie prin care se poate anula opinia, poziția anumitor grupuri. Acesta e, cred, motivul pentru care acest fel de a pune problema mai e încă valabil. Într-adevăr, cuvântul “discurs” nu i se potrivește. După cum văd eu lucrurile, e vorba în mod fundamen-tal de o retorică politică îndreptată spre eradicarea discursului. Aș dori să-i rog iar pe artiști să ne spună cum își văd propriul rol în acest proces sau dacă văd vreo posi-bilitate de a modela această situație la vreun nivel.

A. Cs.: Esența artei e tocmai aceea de a da voce minorității. T tuturor minorităților care există, începînd de la gîze... pînă la cei care nu ajung să-și exprime poziția în discursul dominant. Celălalt aspect e acela că, dacă există vreo forță care să lupte pentru vreo unitate, personal mi se pare important să întăresc efectul opus. Deci ceea ce produce fragmentare.

A. F.: În ultimii 15 ani mi-am dat seama că nu sînt în stare să depășesc acel mediu artistic-intelectual în care e prins lucrul de care mă ocup. În anul 2000, pe cînd eram student, Austria a optat pentru un nou guvern de dreapta. A fost un șoc imens pen-tru noi că anumite lucruri au devenit iar frecventabile. Am încercat atunci să-mi asum o poziție militantă și mi-am dat seama că ea nu e a mea, dar uneori îi invidiez pe cei care și-o pot asuma. Mi se pare totuși foarte important și cred în faptul că pot obține efecte și cu ceea ce fac eu, în mod similar cu ceea ce se cheamă efectul-fluture. În realitate, problema aici e deteriorarea culturii politice.

A. U.: Am vrut doar să spun că nu mă ocup neapărat de naționalismul maghiar, ci de cel sîrbesc sau și de alte naționalisme. Aproape că e indiferent ce limbă vorbește naționalismul, dar poziția nu e aceeași cînd vorbește dintr-o situație de majoritar sau dintr-una de minoritar. Înseamnă altceva și raportările la el sînt diferite. Tocmai existența de minoritar e cea care mă obligă în permanență, din exterior sau din inte-rior, să-mi pun întrebarea cine, ce ești? Ca majoritar e totuna, la urma urmei, ce ești. Nu se discută.

FERENC GRÓF: Toate întrebările pe care le-am pus aici vor izbucni și mai puter-nic în noua lumină [după atacurile teroriste de la Paris]. Aceste forțe reacționare ies tot mai mult la iveală, apar de peste tot ca rîmele după ploaie. La fel cum Viktor Orbán, după meciul de ieri cu Norvegia, a comentat victoria Ungariei doar prin -tr-un “vedeți, [v-am zis eu]!” Bănuiesc că a zis același lucru cînd asupra unuia din-tre atacatori s-a găsit un pașaport sirian. Asta vrem să ascultăm? Vor mai exista o grămadă de întrebări aici, vom mai dezbate o grămadă de lucruri. Această povest-e de 200–250 de ani, care pare învechită și plictisitoare, o vom privi iar dinspre o latură nouă a ei. Toate întrebările pe care le-am ridicat aici, minoritatea, majori-tatea, etnicismul, naționalismul și altele, toate se vor complica. Evident, cum ai spus și tu Ilona, ca artiști trebuie să ne ocupăm de asta. Indiferent de faptul că la expoziție vine un singur spectator sau trei, sau două mii.

an activist, but I realized that this is not my position, even though I sometimes envy those who have assumed this role. However, I find it very important and I believe in the fact that what I do can also have an effect, just as what is called butterfly-effect. Indeed, the problem here is the deterioration of political culture.

A. U.: I only wanted to say that I am not necessarily dealing with Hungarian nationalism, but also with the Serbian one, as well as other nationalisms. It is almost indifferent what language they speak. Their position depends on whether they speak as a majority or as a minority. They have a different meaning in these two posi-tions; they represent different attitudes. It is precisely the minority condition that obliges, either from outside or from inside, to ask who or what you are. As part of the majority, it is after all indifferent what you are. This is out of question.

FERENC GRÓF: All the questions raised will burst forth with greater force in the new light [after the Paris attacks]. After these, the reac-tionary forces will come forth even more, as worms after the rain. Just like Viktor Orbán who, after the soccer game with Norway, com-mented on the victory of the Hungarian team only by saying: “You see! [I told you so.]” I assume that this is exactly what he said if they have found a Syrian passport on one of the attackers. Is it him that we want to listen to? There will be many questions here, many things to debate. We will consider from new angles this 200–250 years old story that looks a bit out-fashioned and boring. All the questions we raised, the question of minorities, majorities, others, ethnicism, nationalism, will get further complicated. Obviously, as you put it as well, Ilona, as artists we must deal with this. Notwithstanding how many visitors are at an exhibition: one, three or three thousands.

I. N.: I started to deal with nationalism in 2010 because of the conflict between Slovaks and Hungarians. What was interesting in this conflict is that the people were much less receptive to this than in Hungary. Thus, to my mind, we have to confront the reasons of this situation. What do Hungarian culture or identity have that makes them more sensitive to this sort of issues? To my mind, it is also important that I, as a Hungarian, always had a feeling that somehow we have a leading role in Central Europe. Thus, that this is a place where democracy and culture functions much freer and, of course, somehow in a way that is more just. In the recent period it became clear that the opposite is the case. That is, nations such as the Slovak are in a simpler position, since they always played a marginal role. To me, this is a key-question in the sense that other nations have produced different answers.

A. U.: I would only like to add that I do not have the feeling that we spoke here of nationalism. You have asked people who do not live in Hungary, although they have some sort of Hungarian identity, about their relationship with their Hungarianness or Hungary. To me it would be very difficult not to get, with these questions, to the notion of nation or nationalism. Whether in circles of political or other activists pragmatic thought might have a different meaning is a dif-ferent question... Here one can perceive the terrible lack of social responsibility. Therefore, which pragmatic topic should I deal with when determining my Hungarian identity in present times? When my problem is exactly that it is impossible to open a dialogue with either part on this topic?

I. N.: We do not have to choose what to deal with. To my mind, we have to deal with democracy, rights, nationalism, as well as with ter-rorism and refugees. I cannot create a hierarchy in this. However hateful it would be for us to step out of our comfort zone, we must try and find some answers to these questions. Therefore, we cannot do something else.



I. N.: Eu am început să mă ocup pentru prima oară de naționalism în 2010, din cauza conflictului slovac-maghiar. A fost interesant că, în așa-numitul popor, exista mai puțină permeabilitate față de naționalism decît în Ungaria. Trebuie să ne ocupăm deci cu motivele acestui fapt. Ce există oare în cultura maghiară sau în iden-titatea maghiară care să le facă mai sensibile la mînea ridicată la fileu? E important că eu, ca maghiar, am avut mereu sentimentul că, într-un fel sau altul, avem un rol conducător în Europa Centrală. Aceasta este un loc în care democrația, cultura funcționează într-un mod cu mult mai liber și, evident, întrucîta și mai drept. În ulti-ma perioadă s-a demonstrat opusul. Adică națiunile care au jucat mereu o poziție marginală sînt într-o poziție mult mai simplă. Aceasta e o întrebare-cheie, în sen-sul că s-au născut noi răspunsuri.

A. U.: Aș dori doar să spun că eu nu simt că am vorbi despre naționalism. Ați între-bat oameni care nu trăiesc în Ungaria, dar au un fel de identitate maghiară, care e raportul lor cu această maghiaritate sau cu Ungaria. Ar fi extrem de dificil să nu ajun-gem la un moment dat la națiune sau la naționalism. E o altă problemă dacă gîn-direa pragmatică e folosită altfel în cercurile militante politic sau în vreun alt fel... Aici se poate percepe o enormă lipsă de responsabilitate socială. Deci cu ce temă să mă ocup pe moment în determinarea identității mele maghiare? Mai ales cînd pro-blema mea e tocmai aceea că un dialog pe tema dată nu poate fi deschis cu niciu-na dintre părți.

I. N.: Nu trebuie să alegem cu ce trebuie să ne ocupăm. După mine trebuie să ne ocupăm de democrație, de drepturi, de naționalism și trebuie să ne ocupăm de terorism și de refugiați. Eu nu știu să trasez o ierarhie între acestea. Oricît de mult ne-ar plăcea să ieșim din zona noastră de confort, pur și simplu trebuie să căutăm niște răspunsuri la aceste întrebări. Nu putem face deci altceva.



## O colecție personală de gesturi politice performative

Manuel Pelmuș

Motto: Nu cluburile de dans, galeriile, magazinele de muzică sau muzeele lipsesc în zilele noastre, ci timpuri și spații în care să ascultăm împreună fără imagini. (Mark Fisher & Justin Barton)<sup>1</sup>

Stăteam în întuneric, pierdut în spațiu, fără limite, fuzionînd cu toate celelale cîmpuri de prezență prin efectul unei substanțe negre impregnînd totul și afirmînd potențialitățile politic-afective ale culorii negre, culoarea împotriva căreia și-a întemeiat condițiile de existență un întreg program civilizațional pentru subiectivitate, dorință și mișcare. (André Lepecki)<sup>2</sup>

În 2002 am văzut *Tryptique sans titre*, noua operă a coregrafului congolez Faustin Linyekula, prezentată în cadrul festivalului *Tanz im August* de la Soephiensaele, Berlin. Un spectacol cu toate biletele vîndute, cu un public format predominant din artiști, vizitatori obișnuiți ai spectacolelor de dans și turiști din zona Mitte. Spre mijlocul spectacolului, din cîte țin minte, muzicienii au început să bată în tobe și să construiască foarte încet un ritm pe care noi, publicul, l-am identificat drept „muzică tradițională africană”. Apoi dansatorii au început să se aproprie de centrul scenei, producînd mișcări care, încă o dată, promiteau un dans tradițional african. Pentru prima oară pe parcursul acestei bucăți, am putut simți cum creștea emoția în rîndurile publicului odată ce dansul se desfășura și prindea formă. După aceea, dintr-o dată, luminile s-au stîns și toată secvența de dans a avut loc complet în întuneric, tot mai zgomotos și mai iute. Venea o energie uluitoare dinspre scenă, fără să existe totuși o reprezentare vizuală a dansului. Puteam simți frustrarea din rîndurile publicului în timp ce spațiul se dizolva în întuneric. Sala s-a dizolvat, iar noi am fost lăsați doar să ne imaginăm cum ar fi trebuit să arate dansul. Împărțeam același spațiu, dansul se afla în fața noastră, prezent și absent deopotrivă. Ceea ce am văzut nu se putea potrivi cu ce așteptam și ne imaginam. Dansul a durat destul de mult, iar apoi a început să ajungă încet la un punct de repaos în timp ce luminile au reapărut. Bucata a continuat cu un material constituit din mișcări mai de dans „contemporan” și un format mai obișnuit, de tip teatru de dans, a preluat comanda pentru restul serii. Îmi aduc aminte că am fost foarte impresionat de cum anume Faustin Linyekula a reușit să prezinte un dans tradițional și, în același timp, să împiedice transformarea sa într-un obiect exotic pentru privirea noastră (occidentală). Cîmpul reprezentării a fost cu totul destabilizat. A părut că singurul moment în care am fost în stare să vedem acele corpuri „negre” fusese acela în care ele au fost reprezentate după cano-nul occidental de dans și de teatru.

MANUEL PELMUȘ e un artist român. Are o formație coregrafică, dar în ultimii ani a lucrat cel mai adesea în contexte de artă vizuală. Împreună cu Alexandra Pirici a reprezentat România la editia a 55-a a Bienalei de la Veneția cu aplaudatul proiect *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția*. Munca sa recentă (ca duo format cu Alexandra Pirici sau solo) a fost prezentată, printre altele, la Muzeul Van Abbe din Eindhoven, Tate Modern, Bienala de la Kiev, Muzeul de Artă Modernă de la Varșovia, Para/Site Hong Kong, Centrul Georges Pompidou din Paris, Museum M – Louvain, FIAC – Paris, Modern Museum – Salzburg, Muzeul Național de Artă – România etc. I s-a acordat Berlin Prize for Performing Arts în 2012 și Premiul de Excelență al Centrului Național al Dansului din București în 2014.

A PERSONAL COLLECTION  
OF PERFORMATIVE POLITICAL GESTURES  
Manuel Pelmuș

Motto: What is missing in contemporary life is not so much dance clubs or galleries, nor music stores, nor museums, so much as times and spaces in which to listen together without images. (Mark Fisher & Justin Barton)<sup>1</sup>

In the dark I was staying, lost in space, without limits, fusing with all the other fields of presence through the effect of a black substance permeating everything, and affirming the political-affective potentialities of the colour black, that colour against which an entire civilisational project for subjectivity and desire and movement has grounded its conditions of existing. (André Lepecki)<sup>2</sup>

In 2002, I saw the new work by Congolese choreographer Faustin Linyekula, *Tryptique sans titre*, presented during the festival *Tanz im August* in Berlin, at the Soephiensaele. A sold out evening performance with an audience predominantly consisting of artists, the regular dance public and tourists from around the Mitte area. Toward the middle of the show, as I remember it, the musicians started playing the drums and very slowly began building a rhythm which we, in the public, identified as “traditional African music”. This was followed by the dancers starting to move closer to centre stage, producing movements that, again, promised a traditional African dance. For the first time during the piece, I could sense the excitement in the audience growing, as the dance was about to unfold and take shape. Then, all of a sudden, the lights were turned off and the entire dance sequence took place in total darkness, increasingly louder and faster. There was an amazing energy coming from the stage, yet, no visual representation of the dance. I could sense the frustration in the audience, as the space dissolved into darkness. The room dissolved and we were left to only imagine what the dance must have looked like. We were sharing the same space, the dance was in front of us both present and absent at the same time. What we saw could not be matched with what we expected and imagined. The dance lasted quite long and then it started to slowly come to a standstill with the lights re-emerging. The piece continued with the more “contemporary” dance movement material and the more familiar dance-theatre format took over the rest of the evening. I remember being very intrigued by how Faustin Linyekula managed to both present a traditional dance and at the same time denied it being transformed into an exotic object for our (Western) gaze. The field of representa-

MANUEL PELMUȘ is a Romanian artist. He has a background in choreography, but has worked mostly in the visual arts context over the last couple of years. Manuel Pelmuș (together with Alexandra Pirici) represented Romania at the -55th- Venice Biennale with the acclaimed project *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*. His recent work (as a duo with Alexandra Pirici or solo) has been presented, among others, at the VanAbbe Museum – Eindhoven, Tate Modern, The Kiev Biennale, Museum of Modern Art Warsaw, Para/Site- Hong Kong, Centre Georges Pompidou – Paris, Museum M -Leuven, FIAC – Paris, Modern Museum Salzburg, The National Museum of Art Romania, etc. Manuel Pelmus was awarded Berlin Art Prize for Performing Arts in 2012 and the Excellence Award of the National Dance Center in Bucharest in 2014.

Această secvență de dans în întuneric încă mă bîntuie și astăzi ca unul dintre spectacolele de dans politicește cele mai subversive din cîte am văzut.

[...] aparatul de gîndire modern [...] insistă că schimbarea e posibilă doar dacă am aduce toate curentele din subteran într-un loc luminat, unde le putem vedea, le putem conștientiza și, prin urmare, unde putem acționa. Aici, în această insistență văd eu sfîrșitul posibilului. (Chus Martinez)<sup>3</sup>

În anul 2000, cineastul portughez João César Monteiro a făcut un film intitulat *Albă ca zăpada*. Cu cîteva zile înainte de premieră, el a decis să păstreze toate dialogurile și scenele pe care le-a filmat, dar să îndepărteze toate imaginile. Ecranul a devenit complet negru și tot ce primea privitorul era un cor de voci simple, fără corp, punînd în scenă basmul, așa cum a fost el reimaginat de scriitorul elvețian Robert Walser.<sup>4</sup> Publicul ascultă în întuneric în timp ce actorii citesc piesa lui Robert Walser, care începe după ce Albă-ca-Zăpada a fost adusă la viață și povestea continuă cu cele patru personaje principale punînd întrebări despre trecutul și premisele basmului. Filmul se concentrează pe vocea Albei-ca-Zăpada, a Prințului, a Reginei și a Vînătorului, fiecare avîndu-și propria perspectivă asupra întîmplărilor descrise de basm, interogîndu-și soarta ca personaje, reconfigurînd basmul și viitorul lor ca personaje și ajungînd la concluzii radical diferite de acelea ale poveștii originale. Interogarea radicală a realului istoric al antibasmului lui Walser e mijlocită de o suspendare radicală a logicii vizualului din cadrul cinematografeii. O altă ierarhie a simțurilor, într-un cîmp asociat mai ales cu vizualul, și o reflecție (pentru mine) asupra limitelor reprezentării. Walter Benjamin spusese în 1929: „Walser începe acolo unde se termină povestea”. Poate că filmul lui Monteiro începe acolo unde se termină o anumită reprezentare politică.

Filmul a provocat furie și un scandal public, în care Monteiro fusese acuzat de risipirea banului public. În apărarea sa, Monteiro a răspuns că a avut un atac subit de fofofobie înainte de premieră și că reproșurile care i se aduc nu sînt îndreptățite, de vreme ce ecranul nu e negru, ci conține multe nuanțe de gri întunecat.

Lui Dumnezeu i se acordă primul performativ: „Să fie lumină!” și dintr-o dată apare lumina. (Judith Butler)<sup>5</sup>

În 2015 am participat la Bienala de la Kiev. Într-o zi am vizitat Muzeul Național de Istorie și, la un moment dat, m-am rătăcit într-o aripă îndepărtată și cu totul goală a clădirii. A fost un spațiu foarte lung, constînd din mai mult încăperi, iluminate slab. În clipa în care am pășit în prima încăpere, am observat un paznic de muzeu, o doamnă în vîrstă, ridicîndu-se de pe scaunul ei și începînd să meargă în fața mea, cu un șchiopătat destul de grav. Apoi a mers și a aprins luminile în prima sală pe care urma s-o vizitez. Cum înaintam, ea continua să meargă în fața mea, aprinzînd luminile în fiecare încăpere în care urma să intru. Cînd ieșeam dintr-o sală, ea stîngea luminile în urma mea, iar asta a continuat așa, urmîndu-mă de la distanță peste tot unde mergeam. Am fost șocat de această acțiune și am decis să mai stau în joc o vreme. Am continuat să merg încoace și încolo, dintr-o încăpere în aialtă, doar pentru a avea acces la această temporalitate a luminilor care se aprindeau și se stingeau, a obiectelor ce devin vizibile și invizibile, a trecutului, prezentului și viitorului puse în scenă atît de prompt și amestecate cu realitatea țării din acea perioadă. Aș fi putut continua cu acest joc multă vreme, dar mi-ar fi părut rău s-o fac din cauza dificultății de mișcare a supraveghetoarei, așa că după cinci minute m-am oprit. A fost, poate (sau poate nu), un *performance* sau un spectacol involuntar, dar cu sigu-

tion was totally subverted. It seemed that the only moment we were able to see those “black” bodies was at the moment when they were represented within a Western canon of dance and theatre. Today, that dance sequence in the dark still haunts me as one of the most politically subversive dance performances I have ever seen.

...the modern thinking apparatus (...) insists that change is possible only if we take all the undercurrents to a place where there is light, where we can see them, become conscious of them, and consequently act. And it is here, in this insistence, where I see the end of the possible. (Chus Martinez)<sup>3</sup>

In 2000, Portuguese film maker João César Monteiro made a movie entitled *Snow White*. With several days prior to the premiere he decided to keep all dialogues and scenes he had filmed, but to remove all images. The screen goes entirely black and all that we get is a chorus of sober, disembodied voices enacting the fairy tale as reimagined by Swiss writer Robert Walser.<sup>4</sup> The audience listens in the dark while actors read Robert Walser’s play, which begins after Snow White has been resuscitated and the story continues with the four main characters asking questions about the past and about the premises of the fairy tale. The film focuses on the voices of Snow White, the Prince, the Queen and the Hunter, each having their own perspective on the events described in the fairy tale, questioning their own fate as characters, reconfiguring the fairy tale and their future as characters and arriving to radically different conclusions than that of the original story. The radical questioning of the historical real of Walser’s anti-fairy-tale is mediated through a radical suspension of the logic of the visual of cinema. A different hierarchy of senses, in a field associated mostly with the visual, and a reflection (for me) on the limits of representation. Walter Benjamin said in 1929: “Walser starts where the fairy tale stops”. Maybe Monteiro’s film starts where a certain political representation ends. The film prompted outrage and a public scandal, in which Monteiro was accused of wasting public money. In his defence, Monteiro, responded that he had a sudden attack of photophobia before the premiere, and that the attacks on him are not fair, since the screen is not dark, but contains many nuances of dark grey.

God is credited with the first performative: ‘Let there be light’ and there suddenly light there is. (Judith Butler)<sup>5</sup>

In 2015, I participated in the Kiev Biennale. One day I visited the National Museum of History and at some point I drifted to a remote, and completely empty wing of the Museum. It was a very long space, consisting of several rooms, which were dimly lit. As soon as I stepped inside the first room, I noticed a museum guard, an elderly lady, getting up from her seat and starting walking in front of me, with a heavy limp. She then went and switched on the lights in the first room I was going to visit. As I advanced, she kept walking in front of me, turning on the lights in each next room I was going to enter. When I would exit one room, she would switch off the lights behind me, and so on, following me from a distance everywhere I went. I was quite mesmerised by this action and I decided to play along for a bit longer. I kept going back and forward, from one room to another, just to access this temporality of the lights going on and off, of the objects becoming visible and invisible, of the past, present and future that was so promptly enacted and mixed with the reality of the country during that period of time. I could have gone on with this game for a very long time, but I felt sorry to do so, because of her difficulty of walking, so after five minutes I stopped. It was, perhaps (or perhaps not), an involuntary performance. But it was for sure a striking performative act, taking place inside the National Museum of History, during war time and economic hardship. Saving energy was maybe the reason for turning the lights on and off, but it



ranță a fost frapant ca gest performativ care a avut loc în cadrul Muzeului Național de Istorie, într-o perioadă de război și dificultate economică. Poate că motivul stingerii luminilor a fost acela de a economisi energia, dar gestul a făcut, de asemenea, manifest raportul dintre a vedea și istorie, precum și raportul dintre istorie și ceea ce rămîne nevăzut. Politica prezentării, condițiile sociale și politice particulare în care lucrarea avusese loc și poziția mea în cadrul întregului, primise un corp în această simplă plimbare prin muzeu. M-am simțit de parcă m-aș plimba prin istoria care tocmai se face și am simțit că pașii mei și deciziile mele cu privire la a merge, a mă opri sau a ieși erau de importanță maximă, în timp ce implicau un sentiment de responsabilitate nemijlocită. Cred în continuare că acesta a fost unul dintre spectacolele cele mai puternice pe care le-am văzut în ce privește prezența, îndoirea timpului și economia lui a fi simultan absent și prezent, în circumstanțe sociale și politice foarte particulare și complexe.

Cred într-o alchimie a timpului. În faptul că o anumită combinație de cuvinte, o perioadă de inacțiune, o cameră în dezordine sau un alt cifru de acest tip poate produce timp. (Emily Roysdon)<sup>6</sup>

În 2014 am fost invitat să prezint o prelegere-*performance* pentru un colocviu din Hong Kong pe tema noii cotituri performative în cadrul artelor. Am făcut o selecție de invitații prin e-mail pe care le-am primit de la diverși curatori (fără a dezvălui identitatea acestora). Invitațiile mă chemau să contribui cu ceva performativ la expozițiile lor. Aceste scrisori electronice indicau, cred, cum anume prezența are menirea de a umple o anumită economie de desfășurări și cum anume în legătură cu acțiunile pe viu există în general așteptarea ca ele să producă o vizibilitate maximă, în timp ce costă foarte puțin. Am decis să vorbesc și să acționez în întuneric complet, pe baza unei lucrări personale pe care am făcut-o în 2007, dar am renunțat la ideea de întuneric în ultima clipă. În 2016 am fost invitat de Emily Roysdon să contribui la lucrarea ei *Uncounted* de la KW, Berlin. Am reluat iar ideea unei prelegeri-*performance* în întuneric și, printre altele, am executat o repunere în scenă a unui *performance* acum celebru de Marina Abramović (*The Artist is Present*, MOMA), dar în întuneric complet. Lucrarea propune aproape aceeași situație, și anume a invita pe cineva din public să stea lângă mine, în timp ce ne privim în ochi o perioadă nedefinită. Ceea ce rareori se observă în legătură cu *performance*-ul Marinei Abramović de la MOMA este întreg decorul construit cu ajutorul unor reflectoare puternice utilizate în cinematografie, care încadrează spațiul *performance*-ului și ajută la furnizarea aurei lucrării. Am fost mai puțin preocupat de critica formulată adesea la adresa *The Artist is Present* și vizînd dimensiunea sa prezumtiv narcisistă, căci m-a interesat mai mult felul în care lucrarea sterilizează spațiul întâlnirii și politica implicată de un asemenea act. Mă întrebam ce s-ar întâmpla dacă logica vizibilității puternice ar fi suspendată și ce anume s-ar produce politic și estetic prin această suspendare. Ce înseamnă să produci posibilitatea „unui timp și a unui spațiu nenumit și nevăzut”<sup>7</sup> și mai ales a unui loc care e greu de identificat, cuantificat, numit și valorizat în mod nemijlocit. Nu știu nici pînă în ziua de azi cine au fost oamenii care au participat la repunerea mea în scenă a *The Artist is Present*. Nu știu ce purtau, ce piele aveau, ce vîrstă, înălțime ori sex. Dar țin minte respirația, căldura, sunetul unui zîmbet, publicul rîzînd în jurul nostru și intensitatea dintre două corpuri care se privesc. Și cîmpul de posibilitate pe care spațiul l-a mijlocit prin întunericul creat. O cameră întunecată, un spațiu bizar și o suspendare temporară a hegemoniei vizualului și a distanțării pe care o afirmă.

also made explicit the relationship between seeing and history, as well as the relationship between history and what remains unseen. The politics of display, the particular social and political conditions in which the work was taking place and my position within all of it, was embodied in this simple stroll through the museum. I felt like I was walking through history in the making and that my very steps and decisions to walk, stop or exit, were of maximum importance, while bearing a sense of immediate responsibility.

I still think this was one of the most powerful performances I have ever seen related to presence, time bending, and the economy of being absent and present at the same time, under very particular, but complex social and political circumstances.

I believe in an alchemy of time. That a certain combination of words, a length of inaction, a discomposed room, or with some such cipher, I believe we can make time. (Emily Roysdon)<sup>6</sup>

In 2014, I was invited to present a lecture-performance for a conference in Hong Kong around the topic of the new performative turn in the arts. I made a selection of e-mail invitations I have received from different curators (without disclosing their identity), inviting me to contribute performative work to their exhibitions. These e-mails were of a nature which I thought pointed out at how presence is meant to fulfil a certain economy of events and how it is generally expected from live actions to produce maximum visibility and at the same time cost very little. I decided to do the whole talk and performing in total darkness, based on a solo work I did in 2007, but dropped the idea of the dark, in the last minute.

In 2016, I was invited by Emily Roysdon to contribute to her work *Uncounted* at KW in Berlin. I took up again the idea of a performative lecture in the dark and, among other things, I have performed a re-enactment of Marina Abramović’s now famous performance at MOMA, *The Artist is Present*, but in total darkness. The work proposes almost the same situation, namely, inviting one audience member to stand close to me, while looking into each other’s eyes for an indefinite period of time. What is rarely noticed about Abramović’s performance at MOMA is the entire set-up made of cinematic powerful lights that frame the space of performance and help provide the work’s aura. I was less concerned with the criticism that is often directed at *The Artist is present*, regarding its allegedly narcissistic dimension, as I was concerned with the way it sanitises the space of encounter and the politics involved in such act. I wondered what would happen if that logic of high visibility would be suspended and what it would produce in political and aesthetical terms. And what does it mean to produce the possibility of an “unnamed and unseen time and space”, and of a place which is hard to identify, quantify, name and assign immediately value to. To this day I do not know who the persons that participated in my re-enactment of *The Artist is Present* was. I do not know what they were wearing or the skin type, age, height or gender. But I remember the breathing, heat, the sound of a smile, the audience laughing around us and the intensity between the two bodies staring at each other. And the field of possibility that the space mediated by the enacted darkness. A dark room, a queer space and a temporary suspension of the hegemony of the visual and of the distancing it affirms.

Note:

1. Mark Fisher și Justin Barton discutînd lucrarea lor *On Vanishing Land* [Pe un teren ce dispare, 2013], citat de Kodwo Eshun în prelegerea sa la colocviul *Public Assets: Small-Scale Art Organisations and the Production of Value* [Capitaluri publice: organizațiile artistice mici și producția de valoare] ținut la Platform Theatre, Central Saint Martins, fiind organizat de Common Practice, Londra, 2015.

2. André Lepecki, „The Future of Disappearance” [Viitorul dispariției], prelegere, parte a celei de a 20-a ediții a Bienalei de la Sydney, 2015.

3. Chus Martinez, „The Complex Answer” [Răspunsul complex], 2016, publicat pe platforma „Fear of Content” [Teamă de conținut] din cadrul celei de a 9-a ediții a Bienalei de la Berlin: <http://bb9.berlinbiennale.de/the-complex-answer/>. Vizitat pe 25 iulie 2016.

4. Michael Rowin, „Dear John” [Dragă John], despre opera lui João César Monteiro, *Artforum*, aprilie 2010. <http://artforum.com/film/id=24520>. Vizitat pe 25 iulie 2016.

5. Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* [Note pentru o teorie performativă a adunării laolaltă], Cambridge, MA, Londra, Harvard University Press, 2015.

6. Emily Roysdon, „Uncounted: Call & Response”, publicat de Secession, 2015.

7 Ibid.

Notes:

1. Mark Fisher & Justin Barton discussing their work *On Vanishing Land* (2013), quoted by Kodwo Eshun in his lecture for the conference *Public Assets: Small-Scale Arts Organisations and the Production of Value*, which took place at Platform Theatre, Central Saint Martins and was organised by Common Practice, London, 2015.

2. André Lepecki, “The Future of Disappearance”, lecture, part of the 20th Biennale of Sydney, 2016.

3. Chus Martinez, “The Complex Answer”, 2016, published on “Fear of Content” platform of the 9th Berlin Biennale: <http://bb9.berlinbiennale.de/the-complex-answer/>. Accessed on 25 July 2016.

4. Michael Rowin, “Dear John”, on the work of João César Monteiro. Artforum. April 2010. <http://artforum.com/film/id=24520>. Accessed on 25 July 2016.

5. Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, 2015.

6. Emily Roysdon, “Uncounted: Call & Response”, published by Secession, 2015.

7. Ibid.





Exhibition views, photo credits: Roland Văczi

## M (o discuție)

Diana Marincu, Alexandru Polgár

M, Galeria Plan B, Cluj, 10 iunie – 31 iulie 2016

Curator: Diana Marincu

Artiști: Teodor Graur, Cristian Rusu

ALEXANDRU POLGÁR ➡ M este o expoziție care reunește doi artiști, pe Teodor Graur și pe Cristian Rusu. Cum ai ajuns la ideea de a-i prezenta împreună pe cei doi? Întreb pentru că, la prima vedere, una dintre lucrările lui Rusu, compusă din panouri de gips hașurate, pare dispusă în așa fel încât să încadreze lucrările lui Graur, fiind mai aproape de un decor decât de o lucrare de sine stătătoare...

DIANA MARINCU ➡ De fapt, expoziția aceasta a avut un traseu mai neobișnuit, așa spune. Ideea ei nu îi aparține sau, cel puțin, nu în întregime, fiind o construcție de lungă durată bazată pe dialogul dintre cei doi artiști, căroro m-am alăturat ulterior, în urmă cu un an. N-a fost deci vorba de o selecție în etape, ci de o conversație, asumându-ne din capul locului acest triumfi. Planificarea unei colaborări, și nu doar a unei simple juxtapuneri, a implicat o analiză atentă a surselor artistice și a limbajului vizual utilizat de cei doi artiști în lucrările lor, dar și o dorință de a merge mai departe de clasicul *duo show*, în care artiștii sînt alăturați conform unor criterii formale.

În ultimul timp și datorită unui dialog profund care a definit un alt proiect expozițional din acest an, cu un alt curator din generația mea, și anume Anca Mihuleț, am devenit preocupată de variantele prin care pot fi aduși laolaltă artiștii într-un cadru reflexiv și metodologic inedit atât pentru ei, cît și pentru public. Asta a însemnat să explorez un spectru mult mai larg de probleme ce decurg din relația dintre ce se vede și ce rămîne ascuns într-o expoziție, precum și din rolul pe care îl joacă spațiul alb în această dialectică formală și nu numai. Am căutat să depășesc un format expozițional deja existent și să ajut la alcătuirea unor dinamici noi între artiști.

Expoziția *M* s-a construit pornind de la ceea ce artiștii punctaseră deja în creația lor de pînă acum, dar avînd ambiția de a lăsa deoparte chestiunile spuse deja, în favoarea unui cadru conceptual și vizual diferit. Misteriosul *M* este un simbol grafic, nu un titlu, și el atestă o intraductibilitate a ceea ce vizualitatea poate oferi și preține, prin propria ei prezență, în procesul cunoașterii. Acest titlu a reieșit din discuțiile dintre Mihai Pop și Cristian Rusu, în punctul în care toate celelalte titluri luate în calcul trădau o narativitate prea transparentă sau prea didactică. *M* poate fi asociat cu o reinterpretare a modernismului, o monumentalizare accelerată sau chiar o melancolie pentru proiectele utopice ale secolului trecut. Deconstrucția și reconstrucția acestor trei stadii de raportare la materie și spațiu l-au determinat pe Cristian Rusu să propună o „coajă” pentru sculpturile lui Teodor Graur și să ritmeze întreg contextul spre vibrațiile unui anti-*white-cube* și ale unei antiestetizări. Așadar, această primă carcasă a noului spațiu conceptual fiind stabilită, celelalte lucrări au fost selectate și așezate urmărind un raport degajat între identitatea culturală/istorică a obiectelor create sau găsite și imaginarul simbolic pe care ele îl pot declanșa.

DIANA MARINCU (n. 1986) este doctorandă la Universitatea Națională de Arte din București, Departamentul de Istoria și Teoria Artei, cu o cercetare despre discursurile curatoriale construite în jurul unor criterii politico-geografice în ultimii douăzeci de ani. Semnează cronici de artă în revistele *Arta*, *Observator cultural*, *Dilema veche*, *Poesis Internațional* și în alte publicații.

ALEXANDRU POLGÁR (n. 1976), filosof, traducător, redactor de revistă.

M (A DISCUSSION)

Diana Marincu, Alexandru Polgár

M, Plan B Gallery, 10 June – 31 July 2016

Curator: Diana Marincu

Artists: Teodor Graur, Cristian Rusu

ALEXANDRU POLGÁR ➡ M is an exhibition that brings together two artists: Teodor Graur and Cristian Rusu. How did you arrive to the idea of presenting them together? I ask this question because, at first sight, one of Rusu's works, composed of hachured plaster panels placed in such a way as to surround Graur's works, seems closer to a décor as to an independent work...

DIANA MARINCU ➡ In fact, this exhibition had a somewhat strange path, I would say. Its idea does not belong to me or, at least, not in totality, being rather a long term construct based on the dialogue between the two artists, whom I joined later, namely one year ago. It was not a selection in various phases, but a conversation, assuming from the very beginning this triangle. The planning of a collaboration, as opposed to a simple juxtaposition, has involved a careful analysis of the artistic sources and visual languages of the two artists, but also a desire of going farther than the classical “duo show”, in which artists are placed next to each other on the basis of some formal criteria.

Lately, due to a deep dialogue that defined another of my exhibition projects this year, done in collaboration with a curator from my generation, namely Anca Mihuleț, I have become interested in the various versions of how one can bring together artists in a reflexive and methodological frame unusual both for them and for the public. This has meant to explore a much wider range of questions resulting from the relationship between what is seen and what stays hidden in an exhibition, as well as from the role played by white space in this formal dialectics and in general. I have sought to surpass an already existing format of exhibition and to help creating new dynamics between the artists.

The *M* exhibition has been built from what the artists have already underlined in their creation up to now, but having the ambition of leaving aside questions already expressed in favor of a different conceptual and visual frame. The mysterious *M* is a graphic symbol, not a title, and it attests to an impossibility of translating of what the visual can offer and pretend, by its own presence, in the process of knowledge. This title has resulted from discussions between Mihai Pop and Cristian Rusu, when all other titles considered seemed of a too transparent or didactic narrativity. *M* can be associated with

DIANA MARINCU (b. 1986) is a Ph.D. candidate at the National University of Art in Bucharest, Art History and Theory Department, with a research focusing on the curatorial discourses built in relation with political and geographical criteria in the last twenty years of exhibition making. She writes art reviews in *Arta*, *Observator cultural*, *Dilema veche*, *Poesis Internațional*, and other publications.

ALEXANDRU POLGÁR (b. 1976), philosopher, translator, journal editor.







➤ Aș vrea să știu ce fel de cadru creează intervenția lui Rusu fără expoziția lui Graur. Oare putem gândi acest cadru și fără ceea ce încadrează? Ai vrea să descrii în câteva cuvinte în ce constă această intervenție?

➤ Bineînțeles că cele două secțiuni succesive ale expoziției – spațiul deturnat de Rusu spre ruina sa imaginară și instalația centrală a lui Teodor Graur – se pot separa și analiza individual. Dar întâlnirea dintre ele este cea care dă substanță demersului nostru.

*Ghost Geometry*, proiectul de lungă durată al lui Cristian Rusu, început în 2009, sintetizează încă din titlu preocupările artistului pentru viața interioară, mai puțin vizibilă, a spațiilor construite de om, cu fantomele istorice care le bîntuie, dar și cu propriile noastre proiecții ideologice asupra lor. Spațiile pe care le comentează Rusu nu sînt nici inocente, nici complet transparente, astfel încît destabilizările subtile la care sînt supuse provoacă o privire „oblică” asupra lor. Imperfecțiunile și chiar eșecul arhitecturii pe care le proiectează artistul blochează interpretările despre funcționalitate și eficiență, deturnînd reperele matematice spre o poetică a corpurilor și a distanțelor uneori fortate. În expoziția *M*, galeria s-a transformat într-o imagine a ruinei, dar, în mod paradoxal, într-o ruină provocată de om din nevoia de a estima potențialul rămășiței de mîine în economia zilei de azi. Intervențiile manuale pe plăcile de rigips, un material atît de neprietenos, formează un desen foarte organic și divers, un strat necesar pentru a intra ulterior în universul emoțional al lui Teodor Graur. Instalația *in situ* a lui Rusu readuce monumentalitatea clădirii industriale la o scară umană, protejată într-un fel de hașurarea pereților, de certitudinea unei apropieri fizice vizibile.

➤ *E straniu cum, uneori, aceleași „obiecte” plastice pot sugera lucruri foarte diferite. Plăcile de rigips hașurate ale lui Rusu, care au fost dispuse unele lîngă altele de-a lungul pereților în așa fel încît să închidă și astfel să salvgardeze cumva un spațiu (ca un „căuș”), au de-a face cu ruina, ruinele, spui... Nu vreau nicidecum să te contrazic, nici n-ar avea sens, dar mie acest „căuș” îmi amintește mai degrabă de un stadion, de o arenă. Ceea ce, tot în capul meu, ar explica atunci dispunerea lucrărilor lui Teodor Graur, care, la rîndul lor, are ceva oarecum „sportiv”, ca un fel de teren de exerciții pentru „militari”. A existat oare așa ceva cînd ați stabilit forma în care să prezentați aceste obiecte?*

➤ Mi se pare o observație foarte interesantă și trebuie să admit că ritmul „alert”, „sportiv”, cum îl numești tu, a fost doar intuit de noi, nu a fost căutat cu adevărat. Proximitatea uneori invazivă a lucrărilor unele față de celelalte a fost provocată de acest *display* mai atipic, dar la sfîrșit, cînd am realizat cum fiecare lucrare pare o „probă”, un obstacol în traseul dintr-un capăt în celălalt al galeriei, mi s-a părut un lucru bun. Graur a fixat încă din discuțiile noastre câteva puncte-cheie în care ar trebui plasate anumite obiecte pentru a împărți spațiul conform arhitecturii sale specifice. În dreptul grinzilor de susținere au fost așezate *Ștacheta* și *Bățul curbat*, pe sub care trebuie să treci, fără vreo dificultate, dar simțînd totuși această traversare dintr-un punct în altul. Faptul că fizic există niște repere de care trebuie să ții cont și, uneori, să te strecorei pe lîngă ele face ca această „arenă” expozițională să devină circulară ca dinamică a mișcărilor în spațiu. Fiecare obiect poate fi înconjurat, dar și întregul ansamblu permite un ocol exterior, astfel încît să te poți aventura în joc sau să rămîi un spectator în arenă, dacă ar fi să continui comparația aceasta.

➤ *Ne-ai putea spune oare mai multe despre semnificația acestor repere? M-ar interesa asta pentru a înțelege mai bine și sistemul de coordonate în care ați lucrat, văzînd că există o lucrare din 1983, una din 1987 (într-un mic spațiu separat), iar celelalte fiind din perioada 2011–2016. De altfel, Ștacheta, de care ai pomenit se întinde ca un fel de acoladă temporală chiar pe perioada 2011–2016, adunînd parcă totul laolaltă. Cum e de înțeles acest ritm de „obiecte”? Și, în primul rînd, sînt ele doar „obiecte” – cum ne-a obișnuit cu ele un modernism din multe puncte de vedere perisabil?*

a reinterpretation of modernism, an accelerated monumentalization and even a melancholy for utopian projects of the last century. Deconstructing and reconstructing these three stages of positioning towards matter and space have determined Cristian Rusu to propose a “shell” for Teodor Graur’s sculptures and a rhythm for the entire context towards the vibrations of anti-white-cube and an anti-aestheticization. Therefore, this first box of a new conceptual space being established, the other works were selected and placed following a relationship emerged between the cultural / historical identity of created or found objects and the symbolic imaginary that they can set in motion.

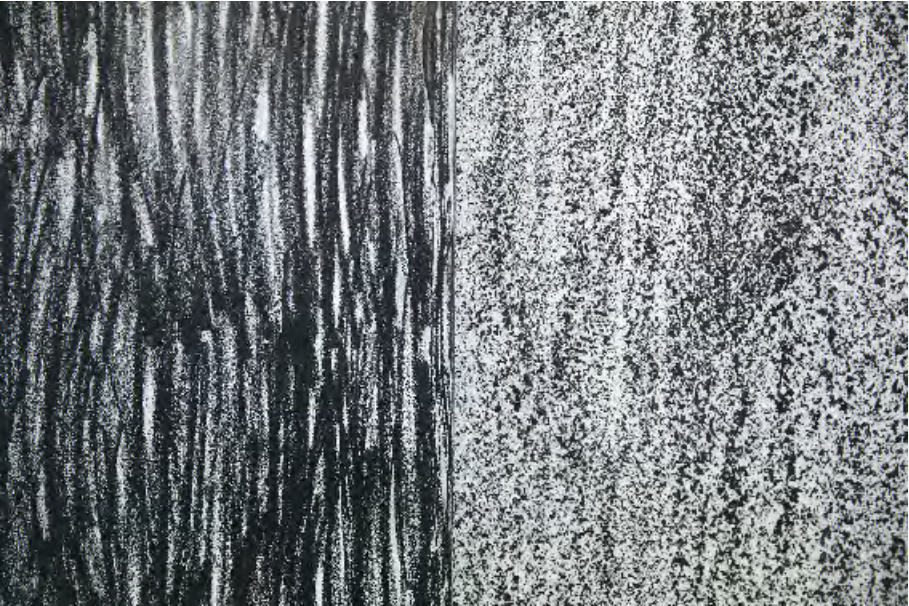
➤ *I would like to know what sort of frame Rusu’s intervention creates without Graur’s exhibition. Can we also think of this frame without what is framed by it? Would you briefly characterize this intervention?*

➤ Obviously, these two successive sections of the exhibition – the space hijacked by Rusu towards its imaginary ruin and the central installation of Teodor Graur – can be separated and analyzed individually as well. But the meeting between the two was what gives substance to our venture. *Ghost Geometry*, Cristian Rusu’s long term project started in 2009, already synthesizes in its title the preoccupations of the artists with the less visible inner life of man-built spaces, with its haunting historical specters and with our own ideological projections on them. Spaces commented on by Rusu are neither innocent, nor completely transparent, therefore, the subtle destabilizations operated on them provoke an “oblique” gaze on them. Imperfections and even failures of architecture projected by the artist block interpretations on functionality and efficiency, hijacking mathematical landmarks towards a poetics of bodies and distances sometimes forced. In the *M* exhibition, the gallery has transformed into an image of ruin, but, paradoxically, in a ruin provoked by man under the need of assessing the potential of tomorrow’s remains in the economy of today. Manual interventions on plaster plates, a matter so unfriendly, form a very organic and diverse drawing, a necessary layer for later entering the emotional universe of Teodor Graur. Rusu’s installation *in situ* re-brings the monumentality of an industrial building to a human scale, protected in a way by the hachure of the walls, the certainty of a visible physical closeness.

➤ *It’s strange sometimes how the same plastic “objects” may suggest very different things. Rusu’s hachured plaster plates placed next to each other along the walls in such a way as to enclose and save somehow a space (a container) have to do with ruin, ruins, you say... I do not want to contradict you, for it would make no sense, but this “container” reminds me somehow a stadium, or an arena. Which, in my mind, would explain why the order of Teodor Graur’s works has, in its turn, something “sport-like”, resembling somehow a “military” training field... Was there such an idea behind how to present these objects?*

➤ This is a very interesting observation and I must admit that the “alert”, “sport-like” rhythm, as you call it, was only intuited by us, and not truly searched for. The sometimes invasive proximity of the works to each other has been provoked by this rather atypical display, but at the end, when I realized how each work seems as a “task”, an obstacle on the path from one side to the other of the gallery, I thought this is a good thing. Graur has already fixed in our discussions certain key-points where we should place certain objects for dividing the space according to its specific architecture. Next to the supporting beams there where *The Rod* and *The Curved Stick*, under which one must pass without any difficulty, but still feeling this crossing from point A to point B. The fact that there are some physical landmarks one must pay attention to and, sometimes, evade makes this exhibition “arena” to become circular in terms of dynamics of movements in space. One can walk around each object and, at the same time, around their collection as well, so that one can enter the game or remain a spectator in the arena, if I were to continue this comparison.

➤ Coordonatele temporale ale lucrărilor lui Graur nu au reprezentat un criteriu în selecția noastră, cu atît mai mult cu cît sculpturile sale nu sînt fixe, ci suferă transformări în timp, de la o expoziție sau alta sau, pur și simplu, în procesul de lucru din atelier (iată și explicația pentru datarea *Ștachetei*). Am ținut însă amîndoi să existe și lucrări recente printre cele deja existente, precum și alăturiări diferite de cele de pînă acum. Lucrarea din 1983, *Unealta*, a fost ultima asupra căreia m-am oprit, dar pe care o vedeam importantă ca un contrapunct al lucrărilor verticale, elansate cumva din spațiul expozițional și elegante ca prezențe. *Unealta* am identificat-o în niște fotografii și mi-a plăcut aerul ușor agresiv pe care țepii îndreptați în sus îl sugerează. Pare tot un obstacol, așa cum explicam mai sus, sau o capcană în care poți să cazi dacă sari neatent peste ștachetă. După aceea am aflat că este din 1983 și că a mai fost expusă anul acesta, și chiar recent, la București, în expoziția *Artistul la treizeci de ani*. Asta nu m-a deranjat însă deloc, dimpotrivă, mi s-a părut interesant cum s-a trezit la viață dintr-odată o lucrare aproape uitată. Lucrările lui Graur din expoziția *M* s-au coagulat în jurul noțiunii pe care artistul o propune, aceea de „monument de interior”, astfel încît ne-am concentrat pe acele obiecte sau ansambluri care sugerează structura unui monument, dar îl aduc



➤ *Could you tell us more about the significance of these landmarks? I would be interested in this in order to better understand the system of coordinates that you used, seeing that one work is from 1983, another from 1987 (in a small separate space), while others are from the 2011–2016 period. Otherwise, The Rod, which you have mentioned, embraces like some temporal accolade precisely this period (2011–2016), as if it would keep everything together. How to understand this rhythm of “objects”? And, first of all, are they only “objects” – as a modernism from many points of view perishable have got us used to them?*

➤ The temporal coordinates of Graur’s works were not a criterion in our selection, all the more that his sculptures are not stable, but modified in time from one exhibition to the other or simply in the work process at his studio (this is the explanation for dating *The Rod*). However, we both insisted to also place recent works among those already existing, as well as new combinations of them. *The Tool*, the work from 1983, was the last one that I have chosen, seeing it as a counterpoint to vertical works, always tending to leave somehow the exhibition space and elegant as presences. I have identified *The Tool* in some photographs and I liked its slightly aggressive atmosphere with those spikes oriented upward. It resembles, in its turn, an obstacle, as I was explaining above, or a trap in which one can fall if one jumps carelessly above the rod. It was later that I have found out that it is from 1983 and that it has been exposed this year recently in Bucharest, within *The Artist at Thirty* exhibition. This did not bother me, on the contrary, I found interesting how an almost forgotten work woke up to a new life. Graur’s works in the *M* exhibition gathered around a notion proposed by the artist, namely that of “indoor monuments”, and this is why we focused on objects or ensembles suggesting the structure of a monument, but bring the later to a “human” scale, reduced to the sizes of a room. This is why the presence of TV sets in the *Big Brother Monument* or of the chair in *Vincent* renders a rather domestic atmosphere instead of a heroic one. This obviously brings about an exploration of the idea of anti-monuments, also present in Rusu’s creation in the last years. Graur’s more recent works – *The Rigid Chain*, *The Small Stele*, *The Positive-Negative Prism*, *Vincent*, *Vertical Ladder* and *Tower-Tree-Mirror* – received the next day after the opening two new objects found in Cluj by the artist, who is always exploring. I liked this additions and I have better understood how transformations in Graur’s works occur, as well as his opening towards the present. Although sometimes it might seem that his collections are already prepared to enter a museum, this is not the case. Even if we were to consider them as museum ensembles, there were organic and empathic, that is, precisely as museums – classical or contemporary – never manage to be. Graur’s *România TV* has been placed in a spontaneous relationship with *Ghost Cinema*, Rusu’s video, on the spot. Within Graur’s monument we placed a TV set for this video, presented in a totally different setting in February, in a different exhibition, called *I Am the Invisible Man*, at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest. Combining the abstract black and white film, looking as if it was extracted somehow from a very fast dream, with the wooden elements of the frame has formed an interesting contrast, I believe. The photographic insert from 1987, a selection from the *At the Ships* series by Graur, inaugurated an exhibition space left unused up to now in the gallery, doubling the main exhibition wall. I was talking with Cristian Rusu about this insert and we found surprising the similarity between the interior of the wrecked ship from Costinești and the space created by the hachured panels in the gallery. However, beyond this aesthetic similarity, I was always attracted in this series of photographs to the paradox of freedom visible in that completely isolated enclave. And it is not only the body of the artist in that space, and his movements, but also the writings on the walls by specters who passed by since the ship beached – people who felt the need to express themselves in a way or another. For these pictures I thought



pe acesta la o scară „umană“, redusă la dimensiunile unei încăperi. Acesta e motivul pentru care prezența televizoarelor din *Big Brother Monument* sau a scaunului *Vincent* redă o atmosferă mai degrabă casnică și mai puțin eroică. Acest lucru aduce cu sine în mod evident și explorarea noțiunii de antimonument, prezentă și în creația lui Rusu de-a lungul ultimilor ani. Lucrările cele mai recente ale lui Graur, *Lațul rigid*, *Stela mică*, *Prisma pozitiv-negativ*, *Vincent*, *Scara verticală* și *Turn-Copac-Oglindă* au fost completate a doua zi după vernisaj cu două obiecte găsite la fața locului, la Cluj, de către artist, în explorările sale permanente. Mi-a plăcut aceast adaos și am înțeles mai bine cum au loc transformările din lucrările lui Graur și deschiderea pe care o arată față de prezent. Deși uneori poate părea că ansamblurile sale sînt gata muzeificate, de fapt, nu e deloc așa. Și dacă ar fi să le considerăm un muzeu, ar fi vorba, de fapt, de unul organic și empatic, exact așa cum nu reușesc să fie aproape nicio dată muzeele, fie ele clasice sau contemporane.

Lucrarea *România TV* a lui Graur a fost pusă în legătură în mod spontan, la fața locului, cu *Ghost Cinema*, videoul lui Cristian Rusu. În interiorului monumentului lui Graur am amplasat un televizor pentru videoul acesta, care a fost prezentat într-o formulă total diferită în februarie, într-o altă expoziție, *Sînt omul invizibil*, la MNAC, în București. Alăturarea filmului abstract, alb-negru, extras parcă dintr-un vis foarte alert, cu elementele din lemn ale cadrului au format un punct de contrast interesant, cred. Insertul fotografic din 1987, o selecție din seria *La nave* a lui Graur, a instaurat un spațiu expozițional nefolosit pînă acum, dublînd peretele principal de expunere din galerie. Despre acest insert am discutat cu Cristian Rusu și ni s-a părut surprinzătoare asemănarea interiorului epavei de la Costinești cu spațiul creat prin panourile hașurate din galerie. Dar dincolo de o similitudine estetică, m-a atras întotdeauna la această serie de fotografii paradoxul libertății vizibile din enclava aceea complet izolată. Și nu e vorba doar despre corpul artistului acolo și de mișcările sale, ci și de ceea ce se vede scris pe pereți, de fantomele celor care au trecut pe-acolo de când nava a eșuat, oameni care au simțit nevoia de a se exprima într-un fel sau altul. Pentru aceste fotografii am considerat potrivit un spațiu delimitat, mai intim și mai tăcut, în care fiecare gest are o altfel de greutate.

▮ *Care ar fi semnificația mai precisă a „monumentelor de interior“? La ce răspund ele, dacă răspund la ceva? Și cum s-ar combina cu libertatea paradoxală din insertul fotografic? Nu în ultimul rînd, ce loc ocupă aceste lucrări în opera de ansamblu a lui Graur?*

▮ Opera lui Teodor Graur cuprinde multe trasee diferite, de la *performance*, la pictură și sculptură, și nu în ultimul rînd *ready-made*, dar în ultimii zece ani, cel puțin, expozițiile sale se concentrează mai ales pe instalații și ansambluri de sculptură și obiect. Debutînd în anii 1980, bineînțeles că subiectele sale au fost influențate de realitatea imediată, dacă ar fi să ne gîndim la picturile prezentînd conserve de carne sau la fotografiile cartierelor demolate din București, dar chiar și la acțiuni precum cea de la Sibiu din 1986, realizată împreună cu Mircea Florian, unde se simțea ironia la adresa manipulării exercitate de regim în acea perioadă. În anii 1990 a lucrat cu Olimpiu Bandalac în grupul Euroartist (1994–1996), a organizat Studio 498, un curs alternativ de artă contemporană, și a continuat să se folosească de mijloacele de expresie ale picturii sau ale colajului. În anii 2000 s-a stabilizat tot mai mult preocuparea sa pentru obiect și instalație, mergînd și spre obiectul cu o utilitate concretă, nu doar estetică. Așa ajungem și la „monumentul de interior“, care poate sta drept obiect într-o expoziție sau în tr-o cameră. Aceste sculpturi nu cer cu tot dinadinsul un spațiu alb și curat, avînd calitatea de a fi versatile și atrăgătoare chiar și tactil.

După cum povestea Graur într-un interviu, chiar și el a fost uimit de paradoxul fotografiilor *La nave* atunci cînd le-a dezvoltat. Înăuntrul navei se simțea un aer de libertate absolută, iar în fotografii apărea un corp întemnițat, ca într-o celulă. Între cele



a separate space, more intimate and silent, is appropriate, since here every gesture has a different weight.

▮ *What would be the more precise significance of the “indoor monuments”? To what do they answer, if they do? And how would they combine with the paradoxical freedom from the photographic insert? Not least, what is the place of these works in Graur’s oeuvre?*

▮ Teodor Graur’s oeuvre contains many different tracks, from *performance* to painting, sculpture, and ready-made, but in the past ten years, at least, his exhibitions focus especially on installations and ensembles of sculpture and object. Making his debut in the 1980s, his subjects were influenced, of course, by immediate reality, if we were to think of the paintings presenting meat cans or of the photographs illustrating demolished Bucharest neighborhoods, but also of actions such as the one from Sibiu in 1986, created with Mircea Florian and where one could feel the irony towards the manipulation exerted by the regime in that period. In the 1990s he worked with Olimpiu Bandalac in the Euroartist group (1994–1996), he organized Studio 498, an alternative class on contemporary art and kept on using media such as painting or collage. In the 2000s, his preoccupation with object and installation increasingly stabilized, even mov-

două etape pe care le-am decupat pentru această expoziție – sculpturile recente și fotografiile din anii 1980 – nu există o legătură conceptuală, ci una mai degrabă intuitivă. Ele nu sînt legate prin niște fire care pot fi explicate, cred că doar expoziția poate face acest lucru. Aici se ivesc limitele interpretării în cuvinte, căci vorbim despre ceva ce trebuie și văzut, nu doar comentat.

▮ *Așa pot vedea și eu cum anume „căușul” format din desenele lui Rusu „rimează” cu ceea ce aș numi mai degrabă „pacea” din La nave (poate însă că asta e exact același lucru cu ceea ce tu numești „aerul de libertate absolută”). Mi-e teamă însă că, în poșda caligrafiei sale (fără îndoială „frumoasă”, dar asta e o chestiune de gust, deci subiectivă), expoziția rămîne totuși în mare parte ilizibilă și altfel decît „intuitiv” pentru un public care ar fi nefamiliar cu opera lui Graur. Trebuie să rămînem deci nu doar între limitele punerii în cuvinte, ci și între acelea ale unui pariu. El constă în a spera că eleganța punerii în scenă e în stare să lanseze procesele de gîndire proprii acestor lucrări. Căci altfel rămînem într-un fel de estetism. În particular, vizavi de această expoziție frumoasă – prea frumoasă pentru Clujul tot mai oribil în care ne e dat să trăim – eu mă întreb cum se raportează ea la ceva contemporan, la ceva nu doar „simultan” cu altceva într-o secvență de timp, ci și determinant în ce privește caracterul de epocă al acestei actualități în care sîntem, inevitabil, prinși.*

▮ Orice expoziție implică un pariu și o complicitate cu publicul, pe care îl considerăm astăzi suficient de antrenat în a descifra arta contemporană. Dar cred că opera lui Teodor Graur răspunde actualității în care trăim într-un mod foarte direct și evident, indiferent de interpretările care i se pot asocia. Materialitatea cu care lucrează și obiectele pe care le selectează au calitatea de a reveni asupra unei istorii neternitate, pe care o simțim cu toții, cred, și pe care chiar artistul o pune pe seama unor condiții sociale și politice ale Europei de Est, accelerate în mod artificial, de piață în primul rînd, dar și de nerăbdarea artiștilor, spre o sincronizare și o camuflare perfectă în peisajul artei occidentale. Faptul că încă ne mai spun ceva fragmentele de realitate cu care lucrează Graur nu face parte dintr-un plan curatorial sau dintr-o strategie artistică, ci din firescul pe care un artist îl detectează atunci cînd privește în jurul lui. Cred că se simte oarecum paradoxul timpului pe care îl trăim, scindarea dintre a păstra ceva din manualitatea bricolajului și din fascinația obiectului-unealtă și a ne debarasa de orice ne-ar putea face să părem inactuali.

▮ *Diana, mulțumesc frumos pentru această conversație.*

▮ Mulțumesc și eu.

ing towards objects with a concrete utility, and not only an aesthetic one. This is how we arrive at the “indoor monument”, which can stay as an object in an exhibition or a room. These sculptures do not require by all means a white and clean space, having the quality of being versatile and attractive even in a tactile sense.

As Graur was explaining in an interview, even he was surprised by the paradox of pictures taken *At the Ships* when he developed them. Within the wreck one could feel an air of absolute freedom, and in the picture one could see a caged body, as in a cell. Between the two stages that I have delimited for this exhibition – recent sculptures and photographs from the 1980s – there is no conceptual relationship, but rather an intuitive one. They are not linked through some threads that could be explained, I believe that only the exhibition can do this. This is where the limits of interpretations in words start to show, for we speak of something that must be also seen, and not only commented on.

▮ *This is how I can see that the “container” created by Rusu’s drawings rhymes with what I would rather call the “peace” in At the Ships (and this is perhaps the same thing with what you call “the air of absolute freedom”). However, I am afraid that, in spite of its calligraphy (no doubt “beautiful”, but this is a matter of taste and, therefore, subjective), the exhibition remains still in good part illegible other than “intuitively” for a public unfamiliar with Graur’s work. Therefore, we must stay not only within the confines of articulating things in words, but also in those of a wager. This means to hope that the elegance of staging is able to launch the thought processes of these works. For otherwise we remain in a kind of aestheticism. In particular, as regards this beautiful exhibition – perhaps too beautiful for the increasingly more horrible city of Cluj in which we live – I ask myself how it relates to something contemporary, not only something “simultaneous” with something else in a temporal sequence, but also something decisive as regards the epochal character of this contemporariness in which we are – inevitably – caught.*

▮ Any exhibition implies a wager and a complicity with the public, which we consider sufficiently trained today for deciphering contemporary art. But I believe that Teodor Graur’s oeuvre responds to contemporariness in which we live in a very direct and obvious way, notwithstanding its possible interpretations. The materiality with which he works and the objects he selects have the quality of returning to an unfinished history, which we all feel, I believe, and which the artist explains via the social and political conditions of Eastern Europe, artificially accelerated, by the market in the first place, but also by the impatience of artists towards a synchronization with and a perfect camouflage in the landscape of Western art. The fact that the fragments of reality with which Graur works still tell us something is not part of a curatorial plan or an artistic strategy, but of a naturalness that an artist detects when he or she looks around. I think that one can feel here the paradox of the time in which we live, the split between keeping something from the handwork of the bricolage and the fascination with the tool-object, on the one hand, and the getting rid of anything that could make us untimely, on the other.

▮ *Diana, thank you so much for this conversation.*

▮ Thanks to you, too.

## În corpul unei gărzi de corp (cu mine ești în siguranță)

Ion Dumitrescu

Xandra Popescu

Întrebări și comentarii despre proiectul *You are safe with me*, realizat de Xandra Popescu în colaborare cu Adrian Knuppertz. Curator și producător: Larisa Crunțeanu. Textul va vorbi mai ales despre prima proiecție care a avut loc la Cinema Union din București pe 25 octombrie 2015.

#### Garda de corp. Ce-ar putea fi ea? Ce fel de conglomerat?

– *De ce eu?*

– *Pentru că am auzit că ești cel mai bun...*

– *Nu există așa ceva.* The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

Oricine e interesat de estetica structurilor ce mențin puterea ar dori să întâlnească o gardă de corp profesionistă, pentru a avea o privire în interiorul graniței ome-nești, pentru a-i studia îndeaproape pe cei care protejează marginile arhipelaguri-lor socioeconomice pe care le traversăm zi de zi. Dar asta nu e o procedură lipsită de bombe-capcană politice. Cu ocazia proiecției, pe lângă amuzamentul general, a existat și o neliniste morală. La discuțiile ce-au urmat au fost ridicate probleme etice cît se poate de legitime.

Pentru început, gărzile de corp sînt întruchipări periferice ale unei culturi a prevenirii. Prin lege, ele nu au voie să atingă pe nimeni. Gărzile de securitate fac parte din industriile de prevenire, un decor al industriilor creative. Gărzile de securitate ar putea fi reziduuri ale proiectului iluminist.

Ușile automate și granițele high-tech nu sînt suficiente. Garda de corp e cameră de supraveghere și gard într-o singură persoană. Am putea, așadar, formula specu-lația că garda de securitate privată este mîna vizibilă a capitalului. La fel cum tru-pe-le de intervenție ale jandarmeriei sînt mîna vizibilă a statului. Garda de corp e un poster, o suprafață, dar una care are o profunzime. În *You are safe with me* cultu-ra prevenirii rezonează cu spectacolele cu travestiți și sălile de dans. În proiectul con-ceput de Xandra vedem, de asemenea, sala de dans a gărzilor.

#### O gardă fără corp

*You are safe with me* [cu mine ești în siguranță] se convertește în „ești îndrăgostit de mine" („fă dragoste cu camera de luat vederi"). Decorul și strategiile de comu-nicare concepute de Xandra Popescu trasează poziții inversate, punîndu-se deci în practică un „schimb imposibil". În lungile ore ale ședinței foto, prin punerea în scenă a posturilor ce fac aluzie la o imagerie pop celebră și la ritualuri religioase cunos-cute, are loc un fel de lăsare în urmă a corpului. Asistăm treptat la pierderea cor-pului oficial al gărzii de corp.

Xandra Popescu

ION DUMITRESCU și-a început cariera cu baletul clasic, după care a ajuns la dansul contemporan și apoi la practica postspectacol în 2008, o practică și un set de strategii de *performance* pe care le-a co-inițiat împreună cu Florin Flueraș. Printre ramificațiile practicii postspectacolului a dezvoltat Candidatura la Președinție, care a orchestrat o serie de evenimente electorale între 2010 și 2014, atît în România, cît și pe teritoriu străin. Ion Dumitrescu este de asemenea preocupat de muzică; este co-inițiatorul brandului bucureștean Future Nuggets și a sub-diviziunii acestuia, P-Balans. Apare ca producător sub multiple identități (Ion din Dorobanți, Australo-pitecus Oltensis, Utopus).

Xandra Popescu



WITHIN THE BODY OF A BODYGUARD (YOU ARE SAFE WITH ME) Ion Dumitrescu

The Bodyguard (1992)

Questions and commentaries surrounding the project *You are safe with me* by Xandra Popescu in collaboration with Adrian Knuppertz, curated and produced by Larisa Crunțeanu. Particularly, the text will speak about the first screening that was projected at Union Cinema in Bucharest on the 25th of October 2015.

The Bodyguard (1992)

**The Bodyguard. What could it be? What kind of conglomerate?**  
– *Why me?*  
– *Because we heard you are the best...*  
– *There’s no such thing as the best.* The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

Anyone interested in the aesthetics of power maintaining structures would want to encounter the professional guard, to have a glimpse inside the human border, to closely observe the ones protecting the margins of the socio-economic archipelagos we are daily traversing. But this is not a political booby-trap free procedure. At the screening, among the general amusement there was moral disquiet; at the after-talk legitimate ethical issues were raised. For starters bodyguards are peripheral embodiments of the culture of deterrence. By law they are not allowed to touch anyone. The security guard is part of the preservative industries, a decor of the creative ones. Security guards could be residues of the enlight-enment project. Automatic doors and hi-tech borders are not enough. The body-guard is the surveillance camera and the fence, all in one. So we could also speculate that the private security guard is the visible hand of the capital. Like the riot police (gendarmerie) is the visible hand of the state. It is a poster, a surface, but the surface has depth. In “You are safe with me” the preemption culture is resonating with drag shows and ballrooms. In Xandra’s project we are also viewing the guards’ ballroom.

The Bodyguard (1992)

**A guard without a body**  
“You are safe with me” converts into “You are in love with me” (“make love to the camera”). The set and the strategies of communication conceived by Xandra Popescu are establishing reversed positions, thus an “impossible exchange” is put into practice. In the long hours of the photo-shoot, by staging poses referencing famous pop imagery or religious rituals, a sort of disembodiment occurs. We gradually witness the bodyguard losing his official body. (Ethically if one wants to transgress cultural islands one must get one’s hands dirty.) Perhaps more discernable in the making-of video than in the resulted pictures, the whole process of conducting the individual sessions is opening the body of the guard, leaving it at the

The Bodyguard (1992)

ION DUMITRESCU started with classical ballet, after that he went into contemporary dance and then arrived to the postspectacle practice in 2008, a practice and set of performance strategies that he co-initiated with Florin Flueraș. Among the ramifications of the postspectacle prac-tice he developed The Romanian Presidential Candidacy, helping contriving a set of electoral events between 2010 and 2014 that were held both in Romania and on international turf. Ion Dumitrescu is also concerned with music; he is the co-initiator of the Bucharest label Future Nuggets and its sub-label P-Balans. He appears under multiple cameos as a producer (Ion din Dorobanți, Australopitecus Oltensis, Utopus).

(Etic, dacă vrem să transgresăm insule culturale, trebuie să ne murdărim mîinile.) Poate mai perceptibil în filmul *making-of* decît în imaginile rezultate, întregul pro-ces de dirijare a sesiunilor individuale deschide corpul gărzii, lăsînd la discreția spectatorilor reumplerea sa cu noi organe, cu un nou strat.

The Bodyguard (1992)

**Ce produce această contraimage a gărzii umanizate, individualizate?**

*Identitatea e numele cîmpului de luptă pentru codul tău – fie el genetic, informațio-nal sau imagistic.* (Hito Steyerl)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

Acum reprezentarea are nevoie de un corp concret. Odată descompusă, imagi-nea gărzii, a agentului de securitate ne lasă cu coordonatele principale ale unei povești de viață „obișnuite“. Așadar, descoperim banalitatea, metadatele omenescului. Cînd scrutăm anecdote personale uităm de mușchiul mecanic. Cu toate astea, ne confruntăm totuși cu garda obișnuită, cu mașina care conține, cu opusul avangardei (cea care străpunge norme sau promite o trecere violentă prin ele).

Nimic nu ne poate proteja de violența disparității. Sîntem înconjurați de parapoliție, de gărzi suplimentare și de straturi multiple de *bounceri*. Controale ale feței, clu-buri doar pentru membri, siteuri interzise, zone prin care nu se poate trece, lo-curi guvernamentale, zone controlate de mafia, toate întreșute cu reprezentarea lor în clișee din filme. Dar nimic nu e inofensiv.

În lumea sectoarelor multiple, unele sectoare își aduc propria siguranță (vezi uto-pia neagră *In Time*, 2011, un film în care toți locuitorii sectorului 1 au gărzi de corp personale oriunde s-ar duce).

Există mai multe tipuri de gărzi, prezentînd corpuri multiple. Uneori zidurile vor-besc. Reacționează și totuși stau ca niște garduri prin care nu se poate vedea. Ar putea fi ultimele automate umane care au mai rămas, răspunzîndu-le ca un ecou primelor, care au prefațat primele imagini ale nonumanului. Mașini de repetiție orga-nice, apărînd în secolul al XIX-lea cu muncitorul la fabrică, mecanizat de mașini. Garda de corp este automatizată de sarcina sa precisă, de profesia sa formatoare. El își reînnoiește mereu programul de așteptare.

*Sala de exerciții fizice drept agora a gărzilor de securitate.*

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

Xandra Popescu

spectators’ discretion to be refilled with various new organs, new stratum.

The Bodyguard (1992)

**What does this counter-image of the guard, the humanized, the individualized guard, produce?**  
*“Identity is the name of the battlefield over your code – be it genetic, informational, pictorial.” Hito Steyerl*

The Bodyguard (1992)

Now the representation needs a concrete body. The image of the guard, of the security agent, once dismantled, leaves us with the core coordinates of a “regular” human narrative. Therefore we are discovering the banality, the metadata of humanity. As we scrutinize the personal stories we forget the mechanical muscle. However, we are still faced with the status quo guardian, the con-tainer machine, the opposite of the avant-guard (the vanguard that breeches the norm or promises the break through). Nothing can protect us from the violence of disparity. We are sur-rounded by para-police, extra guards and multiple layers of bounc-ers. Face-checks, members-only clubs, forbidden sites, holy grounds, no trespassing areas, government locations, mafia controlled areas, all interlaced with the their representation in movie clichés. But nothing is foolproof.

In the multi-sector world some sectors bring their own security (see the dystopian movie “In Time” 2011, where all the inhabitants of sec-tor 1 have personal bodyguards wherever they go).

There are multiple types of guards, displaying multiple bodies. Some -times the walls are talking. They are reactive yet they stand as no see-through fences. They might be the last remaining human-auto-matons echoing the first ones that prefaced the first glimpses of the non-human. Organic repetition machines, emerging in the nineteen century with the factory worker that was being mechanized by the machines. The bodyguard is being automated by his precise task, by the formative drill-profession. constantly updates his waiting-soft-ware.

*The gym functioning as the agora of the security guards.*

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)

The Bodyguard (1992)





Agent BGS Achim Alexandru



Agent BGS Dragos Bărlan



Agent BGS Ionuț Radu



Agent BGS Adrian Stănculescu



Agent BGS Ionuț Bordea



Larisa Crunțeanu and Agent BGS Catălin Stoenescu

Pentru această categorie a fi o gardă privată nu înseamnă o înjosire, dimpotrivă, se poate avansa în ierarhie, există ceva la ce să poți năzui într-o companie de securitate. Corpul neogărzii private este încrucișat cu cel al culturistului. Astfel, ei antrenează un corp pentru a proteja alte corpuri. Nu li se permite să atingă pe nimeni, dar ei își antrenează atitudinea, spectacolul lor al păzirii. Sînt *bounceri* costumați; te intimidează cu imaginea lor amenințătoare.

Agentul de securitate e activ în mod latent, semitensionat, semitreaz. Avem de-a face cu garda de corp neoliberală, cel mai adesea un tînăr puternic și specializat. Nu mai e vorba de gărzi statice, ci de forțe de intervenție. Acționează în haită, fiind chemați de sisteme de alarmă automate, posturile lor implică proceduri protoalgoritmice. Acțiunile lor sînt provocate de impulsuri ce generează un răspuns specific într-un context dat. Mușchii *bouncer*-ului pulsează vag. Așteptînd ore întregi în mașinile lor de teren, echipate pînă-n dinți pentru intervenție, detașamentele așteaptă ca semnalul să devină complet activ.

Ne interesează această categorie din urmă. Cei pe care i-a invitat Xandra Popescu sînt angajați ai BGS, cea mai mare firmă de securitate din România; deși corpurile lor nu sînt clonate, ei se potrivesc perfect în categoria agenților de securitate profesioniști neoliberali.

O altă companie celebră e Scorseze Security. Există un puternic sentiment de film de acțiune hollywoodian în toată imageria firmelor de securitate românești. Agențiile de securitate s-au răspîndit după 1989 și au devenit profesionale după 2000. „Tranziția“ a fost o perioadă infestată de gărzi de corp și, după criza economică din 2008, se pare că firmele de securitate rămîn în continuare unele dintre cele mai prospere afaceri.

#### Garda de corp drept cordon antropoid

Chiar și un *no man’s land* își are propriile granițe, microlimite; între un lucru și altul există un alt lucru (cum ar zice Tristan Garcia). Granițele îngrădesc ceva, filtrînd prin proceduri predeterminate eventualii intruși.

În acest proiect cel puțin două dimensiuni sînt lăsate să se prăbușească unele în altele:

1) Dimensiunea prevenirii (a intimidării). Corpuri puternice, mereu în stare de alertă, mereu pregătite pentru programul de securitate de 24 de ore. Sînt bărbații tăi robuști, aflați la discreția ta. Eroticul își vîră deja coada în crăpăturile proiectului. Erotismul ce emană din filmul *making-of* este ca un flux subliminal, fără orientare sexuală. Deși extrem de „sexualizat“, chintesența masculină e aplatizată, percepția s-a mutat și clișeele normative ale sexualității lucrează unele împotriva altora.

Acum gărzile de corp își folosesc corpurile pentru alte exigențe; își lasă în urmă corpul intimidant fiind invitate să-și dea la o parte armura. Devin ursuleți. Cineva strigă imediat: abuz! Problematika etică iese la suprafață și ne confruntăm cu acuzația de manipulare, „publicul rîde“. De ce rîde? Poate pentru că familiaritatea e spartă odată cu dezmembrarea stereotipurilor. Aflăm elemente biografice despre personaje, detalii personale, cum ar fi gusturile muzicale ale unui agent de securitate. Acum sîntem prea intimi; publicul e și el expus. Ne-am așteptat la ceva fioros și ne-au fost date niște personaje docile, cu inimă bună și seducătoare. Un fost fotomodel demonstrează familiaritatea sa cu dansul latino, un alt corp încearcă niște posturi sexi, la indicațiile stricte ale fetelor. În întreg filmul avem de-a face cu drăgălășenie, cu bicepși și tricepși goi pe dinăuntru, cu o paradă de rockeri și maneliști. Accesoriile lor de intervenție devin uneltele unui decor BDSM. Totul e deturnat de instrucțiunile precise date de Xandra și Larisa. Nu știm nimic despre garda de corp însăși; am crezut că garda de corp e o configurație, un semn de putere sau doar încă o mașină de război. Totuși, de fapt, cui îi pasă ce fel de om este garda de corp?

and specialized. These are not static guards but forces of intervention. They act in packs, being called by automatic alarms, their jobs implies proto-algorithmic procedures. Their actions are triggered by impulses that generate a specific response in a given context. The bouncer’s muscles pulsate dimly. Lingerin for hours in their SUVs, fully equipped for combat, the squads wait for the signal to become fully active.

We are concerned with the latter category. The ones that Xandra Popescu has invited are BGS employees, the biggest security firm in Romania; although their bodies are not cloned they fit firmly in the category of the neo-liberal professional security agents. One other famous company is “Scorseze Security”. There is a strong Hollywood (action movie) feel to all the imagery of the Romanian security firms. Security agencies flourished after ’89 and became professionalized after 2000. The “transition” was a bodyguard-infested period, and apparently after the 2008 meltdown it still is one of the most prosperous businesses.

##### The bodyguard as an anthropoid cordon

Even “o man’s land” has its own borders, micro-limits, between a thing and another thing (as Tristan Garcia would put it) there is another thing. They keep some-thing enclosed, filtering outsiders through predetermined procedures.

In this project at least two dimensions are collapsed into each other:

1) The deterrence (intimidation) dimension. Potent bodies, always ready, always taut for the 24-hour security programme. They are your private hunks, at your discretion. The erotic already sneaks in the cracks of the project. The erotic emanating in the “making of” video is like a subliminal flow, free from sexual orientation. Although extremely “gendered“, the male quintessence is flattened, the perception has shifted and the gender normative clichés are working against each other. Now the bodyguards use their bodies for other demands; they are dropping their intimidating body by being invited to put aside the armor. They became Teddy Bears. Immediately someone screams: abuse! The ethical problematic surges and we are faced with accusations of manipulation, “people are laughing in the audience“. Why do they laugh? Perhaps because the familiarity is broken as stereotypes are dismembered. We learn biographic elements about the characters, pieces of personal info like the security agent’s tastes in music. We are now too familiar; the audience is exposed as well. We expected something fierce and we were delivered obedient, kind and seductive characters. A former model shows his acquaintance with Latino dance, another body tries sexy postures at the strict indications of the girls. Throughout the movie we are confronted with cuteness, with empty biceps and triceps, a show-off of rockers and manele music lovers. Their combat paraphernalia becomes BDSM props. Everything is detoured by Xandra and Larisa’s very precise commands. We knew nothing about the bodyguard himself, we thought the bodyguard is a configuration, a power sign, or perhaps just another war machine? Yet indeed who cares what kind of man the guard is, clearly we should be interested in what kind of machine one is and what software one is using.

2) The subject-object relation inside the representational space. As we have become the specters of our digital selves we are also trans-digital tourists in reality. Recording ourselves in loop we are framing our performances on a daily basis. In this project the protagonists knew already how to pose, we learned there are no more real amateurs in this field.

The pictures (the future calendar promised to the BGS agency) constitute also an image wash for the company. The artist-conductors are mounting a dominatrix environment but the deal was clear from the beginning.

În mod clar, ar trebui să ne intereseze ce fel de mașină e cineva și ce fel de program rulează.

2) Raportul subiect-obiect în cadrul spațiului reprezentational. Odată ce am devenit spectrele sinelui nostru digital, sîntem, de asemenea, turiști transdigitali în cadrul realității. Înregistrîndu-ne în buclă, ne încadrăm realizările zi de zi. În acest proiect, protagoniștii știau deja cum să pozeze; am aflat că nu mai există amatori veritabili în acest domeniu.

Fotografiile (calendarul viitor promis agenției BGS) constituie, de asemenea, o spălare a imaginii pentru companie. Dirijorii-artiști pun în scenă un ambient sadomasochist, dar treaba era clară de la început.

#### Intersecții în garda de corp profesionistă

Mai întîi, dimensiunea anonimă, caracterul colectiv, echipele de securitate înțelese ca *le corps du ballet*. Nu posedă o identitate individuală, dar creează decorul vital pentru personajele principale dintr-o coregrafie dată. Garda de corp e cadrul prin care uneori recunoaștem concordanțe ale puterii. Dacă „poliția“, potrivit lui Jacques Rancière, protejează consensul, agenții privați de securitate protejează discrepanța, nemanifestarea acesteia; ei împiedică efectul deplin al contradicției. Păzind lumile care nu trebuie să se întîlnească.

Totodată, profilul de tip gardă de corp este un standard comun de corp pentru bărbații din cluburile *outernational* din Romania și Bulgaria. Unele cluburi și baluri de noapte sînt pline de clienți care arată ca niște gărzi de corp, nimeni nu știe cine pe cine păzește sau intimidează.

Cînd cineva e respins, i se interzice să intre, știe că nu e „nimic personal“. Dușmanul e, de asemenea, anonim, abstract, gardianul extrage esențialul informației (potențialitatea), esențialul care se află în fiecare dintre noi. Cu toate astea, *You are safe with me* propune o personalizare paradoxală, o deautomatizare în care nu te poți încrede. Poate că asistăm la o dezvăluire a dimensiunii individuale care ar fi trebuit să rămînă necartografiată.

La urma urmei, n-ar trebui să uităm de corpul clasei sociale. Scutul e lăsat să cadă și începem să simțim ciudățenia situației, privirea noastră devine exploatoatoare, disconfortul crește, rînjetele noastre îngheață. De fapt, ar trebui să fim de partea lor, ar trebui să ne pese de gărzile de corp. Aici îmi vine în minte celebra poziție a lui Pasolini în mai l 968, cînd regizorul italian simpatizase mai degrabă cu poliția, în calitate de veritabilă categorie oprimată, decît cu protestatarii, intelectuali marxiști tineri burghezi.

#### Intersections within the professional bodyguard

First the anonymous dimension, the collective character, the security squadrons understood as “le corps du ballet”. They possess no individual identity but they create the vital decor for the main characters in a given choreography. The bodyguard is the frame through which sometimes we recognize power unisons. If “police“, according to Jacques Rancière, protects the consensus, the private security agents protect the discrepancy from being manifested; it prevents the full effect of the contradiction. Guarding the worlds that should not meet.

In the same time the bodyguard profile is a common body standard for men in outernational clubs of Romania or Bulgaria. Some nightclubs and bars are filled with bouncer look-alike clients, one never knows who’s bouncing who.

When one is rejected, forbidden to enter, one knows it’s “nothing personal“. The enemy is also anonymous, abstract, the guard extracts the info core (potentiality), the core that lies within all of us. However “You are safe with me” proposes a paradoxical personalization, a non-trustable de-automation. Perhaps we are witnessing a disclosure of the individual dimension that should have remained uncharted.

In the end one should not forget the social class body. The shield is down and we start to feel the uncanny of the situation, our gaze becomes exploitative, in our seats the discomfort is growing, our grinning is freezing. In fact we should be on their side, we should take care of the guard. Here comes to mind Pasolini’s famous position during May ’68, the Italian director being sympathetic with the police as the true oppressed category, rather than the protestors, the young bourgeois Marxists intellectuals.



În umbra marelui tată  
Rememorare și nostalgie reflexivă  
în cărțile de artist ale Tatianei Fiodorova

Cristian Nae

*When A Book Becomes A Message*, Future Museum,  
Czech Centre Bucharest, 27. 01. – 11. 03. 2016

Cine este, sau mai precis, cine a fost Vasilii Lefter? Această întrebare continuă să îți rămână în minte multă vreme după parcurgerea expoziției personale dedicate cărților de artist ale Tatianei Fiodorova, deschisă în luna februarie a acestui an în nou înființatul spațiu pentru artă contemporană *Future Museum* situat la parterul Centru-lui Ceh din București (și gestionat de acesta). Artist plastic din fosta Uniune Sovie-tică, Vasilii Lefter a absolvit Universitatea Națională de Arte din Moscova în 1970 și s-a angajat ulterior ca designer în departamentul Ostrogoi al Ministerului de Con-strucții, continuînd să arhiveze pentru sine însuși viața socială din Uniunea Sovie-tică. Arhiva de caiete, schițe, desene, jurnale, manuale, postere și fotografii documentare realizate de el constituie obiectul multor lucrări realizate în ultimii zece ani de Tatiana Fiodorova.

După cum reiese din expoziție, Vasilii Lefter este deopotrivă tatăl biologic și tatăl simbolic care patronează demersul de rememorare al artei. Odată cu acesta, este actualizat în mod fragmentar întregul univers sovietic acum aproape dispărut și supus de cele mai multe ori incriminării, uitării sau comercializării. Însă Uniunea Sovie-tică nu este doar o utopie sau o ruină, un vis irealizabil și transformat în coșmar sau un colos prăbușit sub propria-i greutate, cum a fost deseori descris. Într-o altă for-mulă cosmopolită, ea reprezintă și o posibilitate existențială încă vie, opusă capita-lismului global și deschisă unor noi forme de cooperare interumană și sensibilitate ecologică pentru care poate că tocmai paradigma patriarhală pe care se susținea odinioară este cea care se cere regîndită și înlocuită. Mai mult decît atît, în expoziția cărților de artist ale Tatianei Fiodorova, Uniunea Sovietică este fundalul pe care pro-bleme actuale ale societății oligarhice din Republica Moldova, și în sens mai larg, din fostul bloc sovietic, precum situația precară a muncii (artistice), condiția femeii (și implicit, a artei) în capitalismul actual, migrația forței de muncă, cetățenia (și sta-rea de excepție) și precaritatea economică generalizată, pot fi mai bine înțelese. Ape-lînd la „reminiscențele” comunismului provenite din spațiul fantomatic și fantasmatic al Uniunii Sovietice, aceste probleme sînt totodată justificate facil în discursul neoli-beral dominant astăzi în țările deja intrate în spațiul comunității europene, eludîn-du-le astfel orice posibilă relație de cauzalitate cu prezentul.

În acest siaj al memoriei colective (și, din nou, al problemei colectivității) și, prin urma-re, în această înțelegere a contemporanului sub forma unei disjunctii temporale ce se cere aprofundată poate fi regăsită și motivația pentru care proiectele Tatianei Fiodorova au fost alese să figureze în deschiderea instituției spectrale intitulată Muzeul Viitor. Acest nou spațiu-proiect poartă o titulatură prospectivă ce vizează,

IN THE SHADOW OF THE GREAT FATHER  
**Remembrance and Reflexive Nostalgia**  
**in Tatiana Fiodorova’s Artist Books**  
Cristian Nae

*When A Book Becomes A Message*, Future Museum,  
Czech Centre Bucharest, 27. 01. – 11. 03. 2016

Who is or, more exactly, who was Vasily Lefter? This question keeps on boggling one’s mind long after walking through Tatiana Fiodorova’s personal show, dedicated to artist books and opened in February 2016 in the newly established space for contemporary art called *Future Museum*, located on the groundfloor of the Czech Center of Bucharest (and managed by the latter). A visual artist from the for-mer Soviet Union, Vasily Lefter graduated at the National University for Arts in Moscow in 1970 and later worked as a designer for the Ostrogoi Department of the Ministry for Constructions, keeping on documenting for himself the social life of the Soviet Union. The archive of notebooks, sketches, drawings, diaries, handbooks, posters and documentary photographs realized by him are the topic of many works realized in the past ten years by Tatiana Fiodorova. As one can find out from the exhibition, Vasily Lefter is both the bio-logical and the symbolic father that patronizes the remembrance project of the artist. With him the whole Soviet universe is fragmen-tarily brought back from its almost complete disappearance and incrimination, oblivion and commercialization. But the Soviet Union is not only a utopia or a ruin, an unrealizable dream transformed into a nightmare or a colossus imploded under its own weight, as it was often described. In a different cosmopolitan formula, it still rep-resents a still alive existential possibility in opposition to global capi-talism and open towards new forms of inter-human cooperation and ecological sensibility for which perhaps precisely the patriarchal par-adigm that once supported it is the one that must be rethought and replaced. Moreover, in the exhibition of artist books by Tatiana Fiodorova, the Soviet Union is the background against which current problems of the oligarchic society in the Republic of Moldova and, in a larger sense, from the former Soviet bloc, such as the precarious situation of (artistic) work, the condition of women (and, implicitly, of female artists) in the current capitalism, the migration of workforce, citizenship (and the state of exception) and generalized economic precariousness, can be better understood. Using the “remains” of communism stemming from the spectral and phantasmal space of the Soviet Union, these problems are easily explained in the neolib-eral discourse currently dominant in countries that have already

CRISTIAN NAE is a theorist and art critic. He teaches contemporary theories of art, aesthetics and exhibition studies at the Arts Universi-ty George Enescu in Iași. His research projects focused on contempo-rary art in Central and Eastern Europe have been financed by institutions such as ERSTE Stiftung, UEFISCDI, New Europe College and The Getty Center.

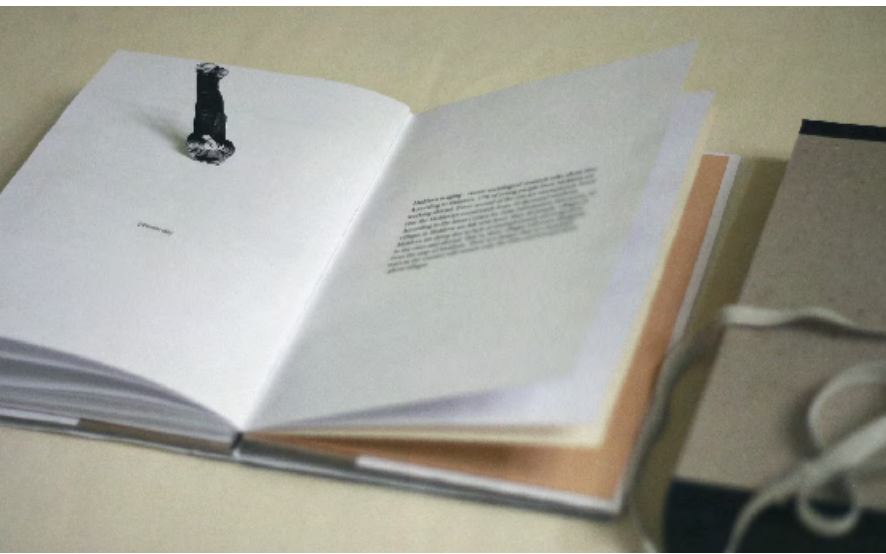


Exhibition view, photo: Vlad Dumitrescu





Bessarabia and Its Inhabitants, edited by Tatiana Fiodorova, 2016, photographed by Vasili Lefter  
15 x 20 cm, artist' book based on photo archive, digital prints on photo paper, cardboard, one copy/ self-published



entered the space of the European community, eluding any sort of causal relationship of these problems with the present. In this backwater of collective memory (and, again, of the problem of the collectivity) and, consequently, in this understanding of the contemporary in guise of a temporal disjunction requiring to be deepened one can find the reason for choosing Tatiana Fiodorova's projects to be there at the opening of the spectral institution called the Future Museum. This new space / project bears a prospective title that regards, on the one hand, an alternative positioning towards current museum practices in Romania (and the refusal of the museum as a closure in history indefinitely postponed), and, on the other hand, making visible artists and practices that can become landmarks of future public collections. In both situations, the insistence on the present and the investigation of temporal coordinates in which this unstable present moves, together with the ruptures it provokes in the rhythm and the coordinates of our everyday life, we find perhaps a sign of its authentic contemporaneity, thought of untimely and uncomfortably, just like the vivid historiography imagined by Friedrich Nietzsche.<sup>1</sup> In this same sense of the contemporary, described by Giorgio Agamben<sup>2</sup> rather as an existential landmark than as a certain periodization, and characterized by a specific positioning towards time via disjunction and anachronism, one can understand the exhibited artistic projects. These use the medium of the artist book as a conceptual pretext for a multi-media investigation of narrative, of the relation between history and narrating history, and of the different perceptual formats conditioning the work of remembrance and the meanings that become accessible in this way. Tatiana Fiodorova's books are singular editions, handmade, genuine artistic installations (often similar to models of photography books), whose internal construction oscillates between subjective intervention on history by means of stories and intimate processes of remembrance and critical discourse on some common social problems. Their documentary content, apparently objective, realist and sometimes of a factographic inspiration (with the fiction of realism stemming from this artistic epistemology of truthfulness and authenticity), is counterbalanced by the assumed precariousness of their own materiality and their presentation as a fragmentary archive, open and often accompanied by books, images, documents and even personal objects.

*In Search for the Social Body of the Soviet Artist* (2012), a complex artist book presented as a conceptual art installation uses a significant part of works and notes made by Vasily Lefter in order to problematize the current condition of artists in relationship to their position in the Soviet regime. Although it might seem a comparative exercise, the use of personal memory and documents left by her father offers us the possibility of investigating an archive that shows more than commonplaces of the current historiographic discourse with obvious rightwing influences, such as the rhetoric of the politically engaged artist (supported by the state) or that of the difficult autonomy of art in a totalitarian regime. Evoking fragments from theoretical discourse regarding the condition of artistic work and exemplifying mechanisms whereby ideological conformism has functioned in that period, Tatiana Fiodorova brings indirectly into discussion the persistence of ideology in the funding mechanisms of contemporary art. In Europe, different programs of cultural funding keep on distributing money according to rhetorics such as those of the European development, of multicultural tolerance and of community reconstruction. At the same time, it questions the idea of a social engagement and of aesthetic autonomy in contemporary art projects explicitly claiming such positions.

The pretext of searching for the disappeared social body becomes here the reason for an investigation free of prejudices on the materiality of some social relations, forms of life, identity discourses and narrative practices that risk to be fetishized and utilized precisely because of the excess of memory narratives and practices often accompanied by exercises in reflexive nostalgia<sup>3</sup> of artists in the East-



Red Star, edited by Tatiana Fiodorova, 2013–2014. 20 x 30cm, photo artist' book based on digital print, one copy/self-published  
p. 113 ultima de jos tot Basarabia (installation view)



Bessarabia and Its Inhabitants, edited by Tatiana Fiodorova, 2016, photographed by Vasili Lefter  
15 x 20cm, artist' book based on photo archive, digital prints on photo paper, cardboard, one copy/ self-published.  
Installation view, photo: Vlad Dumitrescu





Herbarium, created by Vasili Lefter, somewhere around 1980, 10 x 15 cm, manual prints on photo paper, two copies/ self-published, installation view, photo: Vlad Dumitrescu

pe de o parte, situarea alternativă față de actualele practici muzeale din România (și refuzul muzeificării ca închidere în istorie, indefinit amînată), iar, pe de altă parte, să facă vizibili artiști și practici care pot deveni repere ale unor viitoare colecții publice. În ambele situații, insistența asupra prezentului și investigarea coordonatelor temporale în care acest prezent instabil se mișcă, precum și a rupturilor pe care le produce, așadar, în ritmul și în coordonatele vieții noastre cotidiene, regăsim, poate, semnul autenticei sale contemporaneități, gîndite intempestiv și incomod, asemeni istoriografiei vii imaginate de Friedrich Nietzsche<sup>1</sup>. Tot în acest sens al contemporanului, descris de Giorgio Agamben<sup>2</sup> drept un reper existențial mai curînd decît ca o anumită periodizare, și caracterizat printr-o raportare specifică la timp prin intermediul disjunției și al anacronismului, pot fi înțelese și proiectele artistice expuse. Acestea utilizează mijlocul de expresie al cărții de artist ca pretext conceptual pentru o investigare multi-medială a narațiunii, a relației dintre istorie și istorisire și a diverselor formate perceptuale care condiționează travaliul rememorării și semnificațiile care ne devin astfel accesibile. Cărțile Tatiane Fiodorova sînt ediții unicat, *handmade*, adevărate instalații artistice (deseori, similare unor machete de cărți fotografice), a căror construcție internă pendulează între intervenția subiectivă asupra istoriei prin intermediul unor povestiri și procese intime de rememorare și discursul critic asupra unor problematici sociale comune. Conținutul lor documentar, aparent obiectiv, realist, uneori aproape de inspirație factografică (și ficțiunea realismului ce decurge din această epistemologie artistică a veridicității și autenticității), este contrararat de precaritatea asumată a propriei lor materialități și de prezentarea lor în maniera unei arhive fragmentare, deschise, însoțite deseori de alte cărți, imagini, documente sau chiar obiecte personale.

ern European space after 1989. Perhaps it is not accidental that the photographic medium (and, consequently, a possible optical unconscious) returns with predilection in these books, the rhetoric of allegory used by Walter Benjamin for discussing the evoking and enlightening force of ruin-as-an-object (or of ruin-object) as persistence of a Messianic potential in the profanity of everyday life seeming to fit the exercise in artistic historiography proposed by Fiodorova.

*Soviet Passport*, created in 2014 (the year when the Soviet passport has been officially replaced with the Moldavian one), investigates with factographic precision the uncertain condition provoked by the genesis of some new nations after 1989 at the level of middle and aged generations from Transnistria and the Republic of Moldova, which worked in the institutional structures of the former Soviet Union, within a different nation, with a different status, a different citizenship and a different freedom to move within those borders. The series of photographs in this book, a deadpan aesthetic of a bureaucratic kind in which subjects present to the camera their Soviet passport, is accompanied by textual commentaries specifying the short history of each identified character. The book evokes and simultaneously generalizes the state of exception theorized by the same Giorgio Agamben, captured with acuity at the level of the uncertain identity of the Transnistrian inhabitants. Since this region is not officially recognized as an autonomous country, without being annexed to current Russia either, its inhabitants are suspended in time, while their only identity is the Soviet one, which is, in its turn, officially gone, although still validated by a passport that they keep on using. Rather than the reality of this spectral region, maintained by oligarchic and political interests, what comes to the fore is the uncertain existential condition of the whole ex-Soviet region, impris-



In Search of the Social Body of the Soviet Artist, edited by Tatiana Fiodorova, "Unknown Artist", Publishing House, Chișinău, 2012, 35 x 45 cm, artist' book based on archive, print paper, photo paper, cardboard, artifacts, two copies/ self-published, installation view, photo: Vlad Dumitrescu

În căutarea corpului social al artistului sovietic (2012), o carte de artist complexă care se prezintă sub forma unei instalații artistice conceptuale, utilizează o parte însemnată din lucrările și însemnările realizate de Vasili Lefter pentru a pune în discuție condiția actuală a artistului în raport cu cea a artistului în timpul regimului sovietic. Deși poate părea un exercițiu comparativ, recursul la memoria personală și documentele lăsate de tatăl ei ne oferă posibilitatea investigării unei arhive ce trădează mai mult decît locurile comune ale discursului istoriografic actual cu vădite influențe de dreapta, precum retorica artistului angajat politic (și asistat de către stat) sau cea a dificilei autonomii a artei într-un regim totalitar. Evocînd fragmente din discursuri teoretice care privesc condiția muncii artistice și exemplificînd mecanisme prin intermediul cărora conformismul ideologic a funcționat în acea perioadă, Tatiana Fiodorova aduce indirect în discuție persistența ideologiei în mecanismele de finanțare ale artei contemporane. În Europa, diverse programe de finanțare culturală continuă să aloce bani în funcție de retorici precum cele ale dezvoltării europene, a toleranței multiculturale sau a reconstrucției comunitare. În același timp, ea chestionează ideea de angajament social și autonomie estetică în proiectele de artă contemporană care își asumă explicit acest lucru. Pretextul căutării corpului social dispărut devine aici motivul unei investigații lipsite de prejudecăți asupra materialității unor relații sociale, forme de viață, discursuri identitare și practici discursive ce riscă să fie fetișizate și instrumentalizate tocmai datorită excesului de discurs memorialistic (și de practici ale memoriei) care a însoțit deseori exercițiile de nostalgie reflexivă<sup>3</sup> ale artiștilor din spațiul est-european după 1989. Poate că nu este împlîntor faptul că mijlocul de exprimare al fotografiei (și, prin urmare, un posibil inconștient optic) revine cu predilecție în aceste cărți, retorica

oned in this state of suspended time, non-productive and excessive, as Boris Groys has seen it when discussing contemporariness as a post-utopian condition, specific to a time that has not yet been absorbed by history<sup>4</sup> (reminding of the abolition of historic time in communism, proclaimed by Stalin and apparently realized by Brezhnev in the period of "stagnation"). *The Red Star Factory* (2013–2014) photo project presents images of some pieces of clothing exhibited in a natural landscape, hanging on branches of trees or shrubs – a set-up reminding of urban periphery. The images are mocking traditional formats of fashion photo and landscape, a nature in which refuses of consumer society seem to be thrown regaining their dignity through artistic intervention and serving as a background for this testimony of the existence of the *Red Star* clothing factory, which has been closed after 2000. This factory, a standard of light industry in the Republic of Moldova during Soviet times has progressively become unproductive, its managers forcing the laborers to work in conditions both humiliating and precarious. Underpaid work, the weakening of workers' union and the temporary use by employees of primary forms of economic exchange are becoming here the main topic of this photographic book. Using testimonies of employees and the personal memory of the artist's mother, employed at this factory, the book on display presents itself as a case study of the larger process of deindustrialization, which has continued in Romania, too, after 1989. One of the most sensitive and intelligent photo books realized in this year, *Bessarabia and Its Inhabitants* (2016) invites us to personally approach the archive via individual memory and nostalgia almost instantly provoked by the format of family photographs and albums. The research methodology used in producing this archive reminding of anthropological and ethnographical studies results in a subjective



alegoriei utilizată de Walter Benjamin pentru a discuta forța evocatoare și iluminatoare a ruinei-obiect (sau a obiectului-ruină) ca persistență în profanul cotidianului a potențialului mesianic pârînd a i se potrivi exercițiului de istoriografie artistică propus de Fiodorova.

*Pașaport Sovietic*, realizată în 2014 (anul în care pașaportul sovietic a fost oficial înlocuit cu cel moldovenesc), investighează cu acuratețe factografică condiția incertă provocată de geneza unor noi națiuni după 1989 la nivelul generațiilor medii și vîrstnice din Transnistria și Republica Moldova, care au lucrat în structuri instituționale ale fostei Uniuni Sovietice, în cadrul unei alte națiuni, beneficiind de un alt statut, de o altă cetățenie și de o altă libertate de circulație în interiorul acelor granițe. Seria de fotografii cuprinsă în această carte, o estetică plată (*deadpan*), de tip birocratic, în care subiecții își prezintă camerei pașaportul sovietic, este însoțită de comentarii textuale care specifică scurtul istoric al fiecărui personaj identificat. Cartea evocă și generalizează totodată starea de excepție teoretizată de același Giorgio Agamben, surprinsă cu acuitate însă la nivelul identității incerte a locuitorilor din regiunea transnistreană. Întrucît această regiune nu este recunoscută oficial ca țară autonomă, însă nu este nici anexată actualei Rusii, locuitorii săi se găsesc suspendați în timp, singura lor identitate rămînînd cea sovietică, la rîndul său, oficial dispărută, însă validată de pașaportul pe care aceștia îl utilizează în continuare. Mai mult decît starea de fapt a acestei regiuni fantomate, întreținută de interese oligarhice și politice, este astfel evidențiată condiția existențială incertă a întregii regiuni ex-sovietice, captivă în acea stare de timp suspendat, nonproductiv și excesiv pe care o întrevedea Boris Groys atunci cînd discuta despre contemporaneitate drept o condiție postutopică, specifică unui timp care nu a fost încă absorbit de istorie<sup>iv</sup> (reamintind, de altfel, abolirea timpului istoric în comunism proclamată de Stalin și aparent îndeplinită de Brejnev în perioada „stagnării”).

Proiectul fotografic *Fabrica Steaua Roșie* (2013–2014) ne prezintă imagini ale unor obiecte vestimentare expuse într-un peisaj natural, atîrnînd pe crengile unor copaci sau a unor arbuști – decor ce evocă periferia unui oraș. Imaginile ironizează formatele tradiționale ale fotografiei de modă și ale peisajului, natura în care deșeurile societății de consum par a fi aruncate și își redobîndesc printr-o intervenție artistică demnitatea, devenind fundalul pentru aceste mărturii ale existenței fabricii de confecții *Steaua Roșie*, închisă după anul 2000. Această fabrică, etalon al industriei ușoare din Republica Moldova în perioada sovietică, a devenit treptat neproductivă, administratorii săi silindu-și lucrătorii să muncească în condiții deopotrivă umiltoare și precare. Munca subremunerată, șubrezierea forței sindicale și recursul temporar al angajaților la forme de schimb economic primare devine aici principalul subiect al acestei cărți fotografice. Utilizînd mărturii ale angajaților și folosind memoria personală a mamei artistei, angajată în această uzină, cartea expusă se prezintă drept un studiu de caz asupra procesului mai amplu de dezindustrializare care a continuat și în România după 1989.

Una dintre cele mai sensibile și inteligente cărți fotografice realizate în ultimul an, *Basarabia și locuitorii săi* (2016) ne invită să abordăm personal arhiva, prin intermediiul memoriei individuale și al nostalgiei pe care formatul fotografiei de familie și a albumului de familie le provoacă aproape involuntar. Metodologia de cercetare utilizată în producerea acestei arhive, ce amintește de studiile antropologice și etnografice, are drept rezultat monografia subiectivă a unui sat din arealul basarabean astăzi aproape dispărut datorită emigrației masive a tinerilor și adulților apti de muncă către zona urbană sau către Occident în căutarea unei slujbe. Nonobiectivă, incompletă și imprecisă, această arhivă ne prezintă însă imagini alb-negru ale unor familii surprinse din copilărie pînă în adolescență, asupra cărora artista intervine uneori vizibil, ștergînd anumite elemente, obliterînd detalii fizionomice sau realizînd foto-



In Search of the Social Body of the Soviet Artist (detail), edited by Tatiana Fiodorova, "Unknown Artist", Publishing House, Chișinău, 2012, 35 x 45 cm, artist' book based on archive, print paper, photo paper, cardboard, artifacts, two copies/self-published, installation view, photo: Vlad Dumitrescu

colaje discrete care subliniază caracterul artefactual (și implicit, artificial) al acestui atlas al memoriei. Nu doar că identitatea acestor persoane ne rămîne străină, singurul element familiar rămînînd postura oarecum stereotipă a organizării cadrului (frontalitatea personajelor, expuse în mediul lor casnic), dar abordarea artistică diferă totodată radical de statisticile și abordările cantitative specifice cercetărilor sociologice. Utilizînd strategii artistice comune avangardelor istorice precum depersonalizarea, defamiliarizarea și decontextualizarea, personajele fotografiate refuză să devină obiecte de studiu, sustrăgîndu-se astfel încă odată fixării într-un anumit cadru stabil, deopotrivă fotografic și discursiv. Aceste imagini ale satului, asamblate într-o carte realizată manual din carton presat, sînt la rîndul lor expuse pe fundalul unor vechi peisaje capturate de tatăl artistei și redată de acesta în alb-negru în format fotografic mic, care ne prezintă într-o atmosferă romantică și misterioasă o condiție geografică idilică, aproape atemporală. Este neclar dacă acest sat realmente a existat cîndva sau este doar produsul ficțiunii artistice al Tatiane Fiodorova, instanțiind prin colecția de fotografii de familie un loc imaginar născut din fantezia artistică a lui Vasili Lefter. Suspendîndu-și subiecții într-un trecut care pare a se estompa sub ochii noștri, acest album narează așadar mai multe istorisiri simultan: una economică (migrația forței de muncă către oraș sau către occident), una socială (depopularea unui sat), una etnografică (dispariția treptată a îndeletnicirilor rurale datorată precarității economice) și una existențială (urbanizarea și, prin urmare, modernizarea forțată). Expuse laolaltă, aceste proiecte artistice găsesc forța de a propune o incursiune la rîndul său memorabilă în materialitatea istoriei recente. Singurul impediment al unui astfel de proiect expozițional și curatorial, altminteri, sobru și minimalist, îl poate constitui pericolul muzeificării – prin urmare, al fetișizării involuntare a obiectului în detrimentul discursului și, mai ales, al performativității. Această a treia cale, aflată între dematerializarea discursivă absolută și tăcerea autosuficientă și enigmatică a obiectului, este, poate, cea de care orice nou spațiu noncomercial de artă contemporană trebuie să ia seama în lupta sa continuă cu modelele insuficient de radicalizate (adică, de autoreflexive și colaborative) ale muzeului. Potrivit Tatiane Fiodorova, o asemenea cale poate fi aceea de a recupera potențialul performativ al imaginii și de a deschide din nou discuția despre performativitatea documentului implicită în însuși actul fotografic, precum și despre potențialul colaborativ al actului de receptare asociat implicit politicilor memoriei și deci, cadrelor ideologice și materiale care îi asigură (re)producerea.

Note:

1. Friedrich Nietzsche, *A doua considerație inoportună: despre folosul și neajunsurile istoriei pentru viață*, trad. Amalia Pavel, București, Ararat, 1994.
2. Giorgio Agamben, „Ce înseamnă a fi contemporan?” in *Nuditatea*, trad. de Anamaria Gebăilă, București, Humanitas, 2014, p. 18–30.
3. Mă refer aici la distincția dintre nostalgia restauratoare (vizînd recuperarea memoriei prin restaurarea trecutului) și cea reflexivă (interesată de utilizarea trecutului pentru a reflecta asupra prezentului) teoretizată de Svetlana Boym in *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. 49–56.
4. Boris Groys, „Comrades of Time”, in *Going Public*, Sternberg Press, 2010, p. 84–101.

monograph of a village from a region of Bessarabia now almost gone because of the massive emigration of the young and of grown-ups still capable of work to urban areas or to the West in search of a job. Non-objective, incomplete and imprecise, this archive presents, however, black and white images of families captured from childhood to teenage years, photos on which the artist has intervened sometimes visibly, erasing some elements, obliterating physiognomic details or creating discrete photo-collages underlining the artefactual (and, implicitly, artificial) character of this atlas of memory. Not only that the identity of these persons remains unknown to us, the only familiar element being the somewhat stereotypic posture of organizing the frame (the frontality of the characters displayed in their home environment), but the artistic approach radically differs at the same time from statistics and qualitative approaches specific to sociological research. Using artistic strategies common to historical avant-gardes, such as depersonalization, defamiliarization or decontextualization, the represented characters refuse to become objects of study, thus withdrawing once more from fixation in a stable frame both photographic and narrative. These images of the village, combined in a handbook of pressed cardboard, are in their turn exhibited against the background of old landscapes captured by the father of the artist and rendered by him in small black and white photographs, which present an idyllic, almost timeless geographic condition in a romantic and mysterious atmosphere. It is unclear whether this village has really existed sometime or is only the product of Tatiana Fiodorova's artistic fiction, creating via this collection of family photographs an imaginary place engendered by the artistic fantasy of Vasily Lefter. Suspending its subjects in a past that seems to fade before our very eyes, this album narrates several stories at the same time: an economic one (the migration of workforce to the city or the West), a social one (depopulation of a village), an ethnographic one (the progressive disappearance of rural works because of economic precariousness) and an existential one (forced urbanization and, consequently, forced modernity). Exhibited together, these projects find the strength to propose an incursion, memorable in its turn, into the materiality of recent history. The only impediment of such an exhibition and curatorial project, otherwise sober and minimalist, could be the danger of creating a museum-like atmosphere – that is, involuntary fetishizing the object against discourse and, especially, performativity. This third way between absolute narrative dematerialization and the self-sufficient and enigmatic silence of the object is, perhaps, an aspect that all new non-commercial spaces of contemporary art must be aware of in their permanent struggle with models insufficiently radicalized (that is, self-reflexive and collaborative) of the museum. According to Tatiana Fiodorova, such a way could be that of recuperating the performative potential of the image and of opening again the debate about the performativity of the document, which is implicit in the very act of making photographs, as well as about the collaborative potential of the act of reception associated with politics of memory and, therefore, with ideological and material frames assuring its (re)production.

Notes:

1. Friedrich Nietzsche, “On the Uses and Disadvantages of History for Life”, in Daniel Breazeale (ed.), Friedrich Nietzsche, *Untimely Meditations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
2. Giorgio Agamben, “What is the Contemporary?” in *What is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford, Stanford University Press, 2009.
3. I refer here to the distinction between restoring nostalgia (aiming at recuperating memory by restoring the past) and reflexive nostalgia (interested in using the past for reflecting upon the present) as theorized by Svetlana Boym in *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, p. 49–56.
4. Boris Groys, “Comrades of Time” in *Going Public*, Berlin, Sternberg Press, 2010, p. 84–101.



## Scurt excurs despre subculturi

Cristian Rusu

### B Movie: *Lust & Sound in West-Berlin 1979–1989*

Regizori: Jörg A. Hoppe, Heiko Lange, Klaus Maeck

Prin proiecția filmului *B Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979–1989*,<sup>1</sup> dar mai ales din prezentările făcute de Mark Reeder – protagonistul filmului –, precum și din discuția publică cu el la Fabrica de Pensule și, ulterior, la Palatul Urania, publicul clujean a putut afla direct de la sursă, cum ar veni, ceva despre scena muzicală underground a Berlinului de Vest al anilor 1980. Totul a fost prilejuit de proiecția unor filme germane despre subculturi (și expresia/manifestarea lor în muzică), sub numele generic de *Us and Them*, organizată de Goethe Zentrum din Cluj. Evenimentul a încercat să se sincronizeze cu *Geniale Dilettanten*, o mare expoziție itinerantă ajunsă în mai multe țări, care prezintă subcultura Berlinului de Vest din anii 1980.<sup>2</sup> Titlul evenimentului a fost împrumutat de la un celebru festival ținut în 1981 de o mîână de trupe prezentate în acest film, ajunse în timp extrem de influente pe scena de muzică berlineză și, apoi, internațională.

Dacă tot există o pretenție din partea Clujului de a se conecta cu Berlinul (sau cel puțin cu spiritul lui) prin tot felul de legături, demonstrate deja din plin prin migrații artistice și sentimentale, iar mai nou prin linii aeriene *low-cost*, merită, cred, să zăbovim puțin asupra acestui eveniment care, prin prezența și pregnanța sa, ne-a comunicat foarte mult despre spiritul acestei metropole la a cărei efervescență visăm în continuare. Prin prezentarea filmului, Mark Reeder, berlinez prin adopție din 1979, a creat ocazia pentru o veritabilă imersiune a publicului clujean în subcultura vest-berlineză la Cluj, mai ales că a și propus bucăți din muzica sa.

Lansat la Berlinale în 2015, filmul despre care vorbim a devenit foarte repede un film-cult. Acest lucru îmi amintește de *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (2005) de Fatih Akin, un film devenit celebru peste noapte, care a răspîndit aproape instantaneu în lume muzica din subculturile turcești (mai ales din Istanbul).<sup>3</sup> Diferența notabilă dintre aceste două documentare este că al doilea deschidea porți mai degrabă exotice, necunoscute nouă, spre muzica turcă (în majoritate) de expresie europeană (spre deosebire de clișeele sonorităților lascive de harem), pe cînd *B Movie* dezvăluie, prin imagini de arhivă adunate de-a lungul a patru ani într-un montaj-colaj alert, un limbaj muzical pur vest-european, adică întru totul familiar. În film putem auzi muzică punk, dar mai ales postpunk și *industrial*, așadar sonorități despre care se presupune că sînt deja cunoscute celor familiarizați cu aceste genuri. Cel puțin pînă la un punct. Pentru că Reeder deschide prin prezența sa în acest film o enciclopedie a unui deceniu din undergroundului vest-berlinez.

Urmăream mai demult într-un documentar BBC dezbateră despre influența trupelor germane asupra muzicii britanice începând cu mijlocul anilor 1970 și apoi în anii 1980. Concertul Kraftwerk din 1975 din Marea Britanie i-a șocat pe toți cei

## BRIEF DIGRESSION ON SUBCULTURES

Cristian Rusu

### *B Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979–1989*

Regizori: Jörg A. Hoppe, Heiko Lange, Klaus Maeck

By projecting *B Movie: Lust & Sound in West-Berlin 1979–1989*,<sup>1</sup> and especially due to the presentations held by Mark Reeder – the protagonist of the movie –, as well as from the public discussion held at the Paintbrush Factory and, later, at the Urania Palace, the Cluj audience could learn directly, as it were, of the underground musical scene of West Berlin in the 1980s. Everything has been occasioned by the projection of some German movies on subcultures (and their expression or manifestation in music) under the generic name *Us and Them*, organized by the Goethe Zentrum in Cluj. The event attempted at synchronizing with *Geniale Dilettanten*, a great itinerant exhibition reaching several countries and presenting the subculture of West Berlin in the 1980s.<sup>2</sup> The title of the event has been borrowed from a famous festival held in 1981 by a handful of bands presented in this movie. Meanwhile, these bands have become extremely influential both on the Berlin scene and internationally. If there is a pretention in Cluj to connect with Berlin (or at least with its spirit) by all sorts of links fully demonstrated by various artistic and sentimental migrations, and recently by low-cost flights, it is worth, I believe, to tarry for a while with this event that, through its presence and force, transmitted to a great extent the spirit of this metropolis whose effervescence we dream about. By presenting the movie, Mark Reeder, an adopted inhabitant of Berlin since 1979, has created an occasion for a true immersion of the Cluj audience in the West Berlin subculture, especially that he has also proposed for listening parts of his music.

launched in 2015 at the Berlinale, the movie has swiftly become a cult film. This reminds me of *Crossing the Bridge: the Sound of Istanbul* (2005) by Fatih Akin, a film that has become famous overnight, spreading almost instantaneously in the world the music of Turkish subcultures (especially that of Istanbul).<sup>3</sup> The notable difference between these two documentaries is that the second opened rather exotic doors unknown to us (mostly) on the Turkish music of European expression (in contrast to clichés of luscious harem sonorities), while *B Movie* unveils, through archive images gathered in four years in a fast montage-collage, a purely Western European musical language, which is mostly familiar to us. In the movie we can hear punk music, but especially post-punk and industrial, that is, sounds of which we can suppose that they are already known to those familiarized with these genres. At least to some extent. For Reeder opens

CRISTIAN RUSU (b.1972, Cluj) has studied visual arts. He is an artist, a stage designer at the National Theater in Cluj and a lecturer at the Faculty of Theater and Television of the "Babeş-Bolyai" University from Cluj. As a stage designer he collaborates with important directors of the Romanian scene and is a co-author of several performances awarded with national and international distinctions. He lectured in several universities and contemporary art spaces in Romania and Austria. As a visual artist, he exhibited in European museums and contemporary art spaces and is represented by Gallery Plan B.

care, trăind într-o atmosferă preponderent rock, fie el *progressive*, *heavy* ori *glam*, nu înțelegeau cum vin patru muzicieni germani la costum și cravată și cântă ceva repetitiv electronic – nu că rockul nu ar fi percutiv, dimpotrivă. Sunetele erau generate și de instrumente electronice self-made, prin sonorități ceva mai îndepărtate de cele pe care le scotea celebrul *Moog synthesizer* (comun în epocă), dar și de alte dispozitive electronice care colorau deja scena *prog-rock* sau *Krautrock*. Ar fi vorba de *drum-machine*-ul „inventat” de Ralf, Florian<sup>4</sup>, Karl și Wolfgang. Experiența Kraftwerk în a genera și confecționa ritmuri electronice a dus, în muzica pop, la suprimarea *band*-urilor și comasarea ideii de *grup muzical* în duouri sau triouri, care inventau *synth-pop*-ul, un gen roditor în muzica pop a anilor 1980. Dar nu înainte de explozia punk din 1977. Ulterior trebuie menționat neapărat Giorgio Moroder cu celebra *I Feel Love* cu Donna Summer la voce (1977), primul hit al noului gen, înregistrat în studioul său din München (1976). Post-punkul, adică muzica decadelor 1979–1989 va folosi din plin noile tipuri de instrumente muzicale electronice, mai ales sintetizatoarele și *drum-machines*.

Problema comună a *Krautrock*-ului și a acestei avangarde optzeciste (splendid, nimeni nu le-a găsit încă o etichetare nici uneia, nici celeilalte, decât că vorbim doar de *muzică germană!*) este că ambele împing limitele unui limbaj sonor înspre o zonă care nu mai are de-a face direct cu stilul muzical, ci strict cu *Zeitgeist*-ul. Muzica germană din anii 1970–1990 este atât de variată în expresiile sale încât unificarea ei în niște coordonate stilistice este o întreprindere mai mult decât riscantă. De aceea s-au grăbit probabil criticii muzicali să definească muzica germană drept *Krautrock* – pandantul rockului progresiv, al *rock-in-opposition* (RIO) și al *Zehul*-ului (de sorginte franceză) din epocă. Pentru ca după 1977, adică după lansarea Sex Pistols<sup>5</sup>, să ne referim cu precădere la fenomenul prezentat în filmul amintit. Iar filiațiile dintre cele două decenii de muzică germană sînt evidente în spiritul muzicii contraculturale.

Este ca și cum ai vizita *Die Alte Nationalgalerie* din Berlin și ai constata, cum mi s-a întâmplat mie, că pictura germană, în esența sa, are o constantă transistorică invizibilă, dar tulburătoare și întodeauna foarte greu de definit. În două vorbe: de la Cranach și Holbein pînă la misteriosul Caspar David Friedrich sau la fanteziile arhitectural-romantice ale lui Schinkel și la impresionistul atipic Max Liebermann, există un fior și o constantă tulburătoare, ceva ce nu are legătură nici cu *norma*, nici cu *forma*. Ceva ce se poate enunța, dar e foarte greu de teoretizat. Ceva ce te duce direct la tensiunile lui Emil Nolde, Otto Dix, Ludwig Kirschner, Schmidt-Rottluff, iar mai încolo către Georg Grosz, Max Beckmann și Kurt Schwitters, adică înspre formele și spiritul inimitabilului expresionism german. Expresionism care va mai exploda încă o dată în anii 1970–1980 prin artiști ca Immendorf, Baselitz, Lüpertz, Polke etc., aceștia fiind tocmai pandantul vizual al generației de muzicieni *Krautrock/postpunk* amintiți în film, gravitînd, de data asta, în jurul scenei de artă și muzică din preajma Academiei de Arte din Düsseldorf (avîndu-l pe Beuys ca mentor) – oraș în care s-au format trupe precum Kraftwerk, Neu!, sau ulterior DAF (*Deutsch-Amerikanische Freundschaft*).

Ajungem, aşadar, la tema principală a filmului, adică la acest spirit descris cu aplecare de cronicar de către Mark Reeder. Pentru că da, Reeder este cronicarul acelei Zeitegeist, a generaţiei ce s-a numit *Geniale Dilettanten*. Reeder a investigat fenomenul cu o curiozitate extrem de lucidă, a catalogat, a cîntat, a produs muzică şi l-a găzduit pe Nick Cave cînd acesta aterizase la Berlin direct din Australia. Tot el i-a adus şi pe deja iconicii Joy Division la Berlin, iar după patru luni Ian Curtis s-a spînzurat la 23 de ani. Uitaţi-vă la film! Veţi găsi în el, pe lîngă o excelentă cronică a evenimentelor şi o punere în cadru a unui continuum sonor-performativ în care nimeni nu face trupă cu nimeni, un spirit în care formulele instrumentale sînt interşanjabile şi nu ţin cont de producătorii de muzică. Sună a anarhie. Asta şi era!

up with his presence in this movie an encyclopedia of a decade of West Berlin underground.

have seen at some point in a BBC documentary a debate about the influence of German bands on British music starting with the middle of the 1970s and in 1980s. The 1975 Kraftwerk concert in the UK has shocked all of those who, living mostly in a rock atmosphere, notwithstanding whether it was progressive, heavy or glam, would not understand how four German musicians with suits and ties could play something electronic and repetitive – although rock music was also very percussive. Sounds were generated also by self-made electronic instruments, with sonorities somewhat farther from those made by the famous Moog synthesizer (widespread in that period), but also from other electronic devices already coloring the prog-rock or Krautrock scene. One such instrument was the drum-machine “invented” by Ralf, Florian,<sup>4</sup> Karl and Wolfgang. Kraftwerk’s experience in generating and building electronic rhythms has led, in pop music, to the removal of bands and to the concentration of the idea of a musical group in duos and trios inventing the synth-pop, a flourishing genre in the pop music of the 1980s. But not before the punk explosion in 1977. Retroactively, one must mention by all means Giorgio Moroder with his famous *I Feel Love* with Donna Summer at vocals (1977), the first hit of the new genre, recorded in his studio in Munich (1976). Post-punk, that is, the music of the 1979–1989 decade would fully use these new types of electronic musical instruments, especially synthesizers and drum-machines.

The common problem of Krautrock and of this avant-garde of the 1980s (splendidly, nobody has found yet a label to any of them; only that we speak of *German music!*) is that both push the limits of a sonic language in an area that has no more to do with the musical style, but strictly with the Zeitgeist. German music in the 1970s-1990s is so varied in its expressions that its unification in some stylistic coordinates is more than risky. This is why musical critics have hurried to define German music as Krautrock, as a symmetric term to progressive rock, rock-in-opposition (RIO) and Zehul (which was French). While after 1977, after the launch of Sex Pistols,<sup>5</sup> one would speak of the phenomenon presented in the discussed movie. The filiations between the two decades of German music are obvious in the spirit of countercultural music.

As if one would go visit *Die Alte Nationalgalerie* in Berlin and discover, as it happened to me, that German painting, in its essence, has a trans-historical constant, invisible, but surprising and difficult to define. In brief: from Cranach and Holbein to the mysterious Caspar David Friedrich or the architectural-romantic fantasies of Schinkel and the atypical impressionism of Max Liebermann, there is a baffling thrill or constant, something that has nothing to do with the *norm* or the *form*. Something that can be affirmed, but it is very difficult to theorize. Something that takes you directly to Emil Nolde, Otto Dix, Ludwig Kirschner, Schmidt-Rottluff, and later to Georg Grosz, Max Beckmann and Kurt Schwitters, that is, to the forms and spirit of the inimitable German expressionism. It is this expressionism that will explode once more in the 1970s–1980s through artists such as Immerdorf, Baselitz, Lüpertz, Polke, etc., these being the visual equivalents of the generation of Krautrock/ post-punk musicians mentioned in the movie, gravitating this time around the art and musical scene from around the Art Academy in Düsseldorf (having Beuys as a mentor) – a city where bands such as Kraftwerk, Neu! or, later, DAF (*Deutsch-Amerikanische Freundschaft*) would form.

This is how we get to the central topic of the film, that is, to this open spirit described with the vocation of a true chronicler by Mark Reeder. For it is true that Reeder is the chronicler of this Zeitgeist, of the *Geniale Dilettanten* generation. Reeder has investigated the phenomenon with an extremely aware curiosity, classifying, singing, producing music, hosting Nick Cave when he just landed from Australia to Berlin. It was also him who brought the iconic Joy Division to Berlin and, after four months, Ian Curtis would hang himself at 23. Watch the movie! You will find in it, besides an excellent chronicle of the



Era revolta voluptoasă împotriva unui sistem capitalist defunct și a unui Război Rece absurd, revoltă deschisă cumva de punkștii britanici. Reeder a ajuns la Berlin din Manchesterul natal pentru că dorea să-i întâlnească pe muzicienii germani pe care îi descoperise în magazinul de muzică în care lucra. Odată ajuns în Berlin, el a dat peste subcultura pub-urilor și peste concertele trupelor berlineze, îndrăgostindu-se iremediabil de acel climat original, total necunoscut. De atunci, pînă în ziua de azi, el nu a mai părăsit Berlinul. David Bowie plecase deja de acolo cînd Mark Reeder se stabilea în oraș. Aici Reeder dezvolta apoi un fetiș pentru uniforme militare și îi trimitea celebrului John Peel de la BBC discuri cu noutăți muzicale berlineze pentru a fi difuzate în Marea Britanie. Reeder și-a înțeles perfect rolul de mediator pentru scena muzicală din Berlinul de Vest și ceea ce trebuia difuzat urgent în afara Germaniei.

Ceea ce am înțeles eu din acest fenomen de avangardă, am înțeles pentru că știam într-un fel sau altul muzica, dar nu și contextul (care nu avea cum să-mi fie familiar). Ceea ce am aflat în plus au fost situațiile de luptă politică sau chiar remarcile sociopolitice din interiorul fenomenului, care au ajuns la mine prin filmările montate pentru acest film, fără a-mi influența percepția fenomenului muzical. Întîmplarea face că, prin intermediul MTV, am intrat relativ devreme în contact cu acesta din urmă. Devreme, adică pe la mijlocul anilor 1990. Pe vremea cînd exista emisiunea *Alternative Nation* (pentru cine își mai amintește), pe care o prindeam cu o antenă-pirat (o furculiță cu o sîmă, mai precis) pe un mic televizor „Sport”. Urmăream cu un prieten un clip extrem de ciudat cu o muzică întru totul necunoscută pentru noi și sesizaserăm amîndoi numele german foarte complicat al trupei, format din două cuvinte. Ne-am decis ca la sfîrșitul clipului fiecare dintre noi să rețină unul dintre nume. Erau Einstürzende Neubauten, cu unul dintre puținele clipuri pe care le-au realizat, *Blume (Flower)*. Și așa mi-am început aventura în explorarea acestei avangarde germane tîrzii. Pornind de la *Geniale Dilettanten*, Neubauten au ajuns poate prima voce care să răzbată independent la scară mondială (lucru menționat și în film de către Farin Urlaub de la Die Ärzte), cu un succes total inexplicabil. Experimentaliști pur-sînge, cu elemente de limbaj dadaist declarate, cu un frontman catalogat în filmul menționat drept un pic prea îndrăzneț chiar și pentru începutul anilor 1980 prin *performance*-urile pe care le propunea – Blixa Bargeld (un însemnat poet contemporan, în opinia mea) –, Einstürzende Neubauten rămîn și azi o trupă care face mai mult instalații sonore decît muzică în sensul ortodox al cuvîntului. EN, pe scurt, este un *band-concept* de explorare sonoră atît de original încît nu au nici măcar epigoni, pentru că nu pot fi imitați.

În ce privește scena clujeană, în 2002 a avut loc în fostul Music Pub un concert de care cred că puțini își mai aduc aminte: Die Goldenen Zitronen. Ei sînt o trupă de postpunk din Hamburg, colegi de generație cu cei amintiți în film, doar că provin dintr-un alt nucleu cultural (pub-ul hamburghez *Golden Pudel Club*).<sup>6</sup> Aceștia, alături de Neubauten și Ornament und Verbrechen, au concertat și la Haus der Kunst din München în cadrul evenimentului *Geniale Dilettanten*.

Subculturi muzicale au mai existat în anii 1980, inclusiv în țările socialiste, lucru menționat și în discuțiile din cadrul manifestării. De exemplu, avangarda optzecistă iugoslavă a generat unul dintre cele mai complexe fenomene culturale est-europene, și anume *Neue Slowenische Kunst*. Muzica grupului Laibach era, în epocă, sincronă, dacă nu cumva o și depășea pe alocuri, prin abordare, inclusiv pe cea a scenei berlineze amintite.<sup>7</sup> Dar la fel se poate menționa și *new-wave*-ul iugoslav cu Profili, Idoli, Šarlo Akrobata, Borghesia, Otroci Socializma etc. De asemenea, jazzul polonez era la mare căutare, precum și cel sovietic. Politica *glasnost* și *perestroika* instaurate de Gorbaciov în URSS a deschis drumul unor trupe experimentaliste de rock, post-punk și *new-wave* extrem de creative. Mai mult, în 1987, filmul ASSA (ACCA, în ori-

events and a framing of performative-sonic continuum in which nobody forms a band with nobody, a spirit in which the instrumental formulas are interchangeable and do not care about music producers. It sounds like anarchy. And it was! This was a voluptuous revolt against a defunct capitalist system and of an absurd Cold War – a revolt started by British punkers. Reeder has arrived to Berlin from his native Manchester because he wanted to meet the German musicians that he discovered in the music store where he worked. In Berlin, he has found the subculture of pubs and concerts by Berlin bands, irremediably falling in love with that original, completely unknown climate. Since then he never left Berlin. David Bowie has already left the place when Mark Reeder came. Here, Reeder would develop a fetish for military uniforms and would send to the famous John Peel from the BBC albums with musical novelties in Berlin in order to be spread in the UK. Reeder perfectly understood his mediating role for the musical scene in Berlin and what had to be spread outside of Germany.

What I have understood from this avant-garde phenomenon has been understood because I knew somehow the music, but not also the context (which I could not be familiar with). What I have found out additionally were the situations of political struggles and even the socio-political remarks within the phenomenon, which arrived to me through the film records compiled for this movie, although without influencing my perception of the musical phenomenon. Chance had it that, via MTV, I have soon established a contact with the latter. Early, that is, in the middle of the 1990s. At that time there was a show called *Alternative Nation* (for whom still remembers), which I would catch with an improvised antenna made of a fork and a wire on a small “Sport” TV-set. I would watch with a friend a very strange video-clip with a music completely unknown to us and we both have noticed the complicated German name of the band, formed by two words. We decided to learn one word each. This was the Einstürzenden Neubauten with one of their few video-clips: *Blume (Flower)*. This is how I started my adventure in exploring this German late avant-garde. Starting with *Geniale Dilettanten*, Neubauten has arrived to be one of the first voices to become independently widespread all over the world (something mentioned in the film by Farin Urlaub from Die Ärzte), with a completely unexplainable success. Pure experimentalists, with declared Dadaistic elements of vocabulary, with a frontman called a bit too daring in the movie for his performances at the beginning of the 1980s – Blixa Bargeld (a significant contemporary poet, to my mind) –, Einstürzende Neubauten remains to this day a band that makes rather sonic installations than music in a habitual sense of the word. In brief, EN is a band-concept of sonic exploration so original that they could not even have epigones. For, they cannot be imitated.

As regards the Cluj scene, in 2002 there was a concert in the ex-Music Pub that not many remember, I believe: Die Goldene Zitronen. This is a post-punk band from Hamburg, generational colleagues with people mentioned in the film, only that they come from a different cultural core (the Golden Pudel Club from Hamburg).<sup>6</sup> These, together with Neubauten and Ornament und Verbrechen, were giving concerts at the Haus der Kunst in Munich within the *Geniale Dilettanten* event. There were also some other musical subcultures in the 1980s, in socialist countries, too, which have been also mentioned in the subsequent discussions. For instance, the 1980s Yugoslavian avant-garde engendered one of the most complex Eastern European cultural phenomena, namely *Neue Slowenische Kunst*. The music of the Laibach group was, at that time, perfectly up-to-date, if not even well ahead, in its approach, as regards many scenes, the Berlin one included.<sup>7</sup> But one could also mention Yugoslavian new-wave with Profili, Idoli, Šarlo Akrobata, Borghesia, Otroci Socializma, etc. Similarly, Polish jazz was something very searched for, together with the Soviet one. Gorbachev’s *glasnost* and *perestroika* policy in the USSR has paved the way for some very creative experimental bands of rock, post-punk and new-wave. Moreover, in 1987, Sergei Solovoyov’s

for all the images: DEF MEDIA



Joy Division



Blixa Bargeld



Kraftwerk Trans-Europe Express – Cover



Generic Film



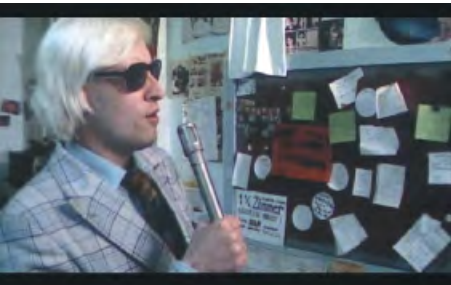
Kraftwerk



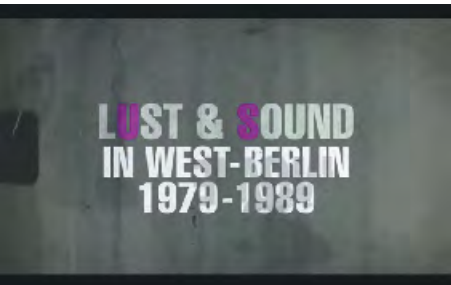
Berlin



Blixa Bargeld



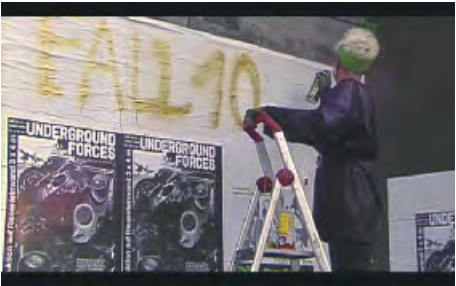
Der Wahre Heino



Generic Film



Logo Einstürzende Neubauten



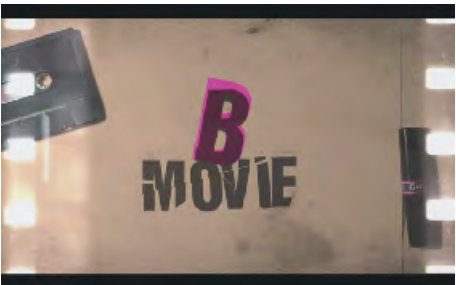
Berlin



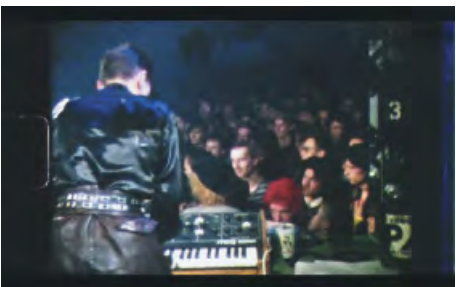
Concert Joy Division



Die Toten Hosen



Generic Film



Malaria!





Mark Reeder



Mark Reeder



Mark Reeder



Mark Reeder



Mark Reeder



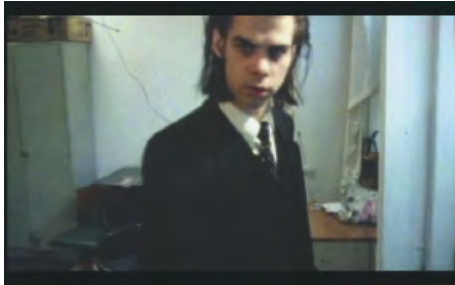
Music Shop Berlin



Music Shop Manchester



Music Shop Berlin



Nick Cave



Nick Cave



Party in Berlin. Blixa Bargeld



Performance Blixa Bargeld



Performance Einstürzende Neubauten



Performance Einstürzende Neubauten



Punks in Berlin

ginal) al lui Serghei Soloviov a făcut ca scena de muzică sovietică underground să devină transparentă.<sup>8</sup> În Ungaria, artiștii maghiari de la *AE Bizottság* erau extrem de acizi vizavi de contextul sociocultural. Se pot menționa câteva nume chiar și din România, care n-au avut însă vreun impact semnificativ pe scena internațională. Rezistența prin muzică a existat peste tot în lume, într-o multitudine de forme. Dar în deceniul respectiv tonul avangardei era dat de la Berlin. Ulterior și de la New York. Zic ulterior, deoarece nimic nu a explodat la New York înainte să fi fost, într-un fel sau altul, experimentat (evident în limbaj, nu în formă) la Berlin. Dar să nu absolutizăm, pentru că experimentele muzicale dintre Berlinul de Vest și New York funcționau mai degrabă în sincronie.

Așadar, îmi vine o întrebare firească: noi cum stăm când interogăm subcultura locală? Cum ne aliniem acestui spirit de-a cultiva subculturi, dacă ne place atât de mult ideea? Dar am descoperit oare cu adevărat această alternativă culturală? Subcultura ne însoțește la tot pasul, fără să știm. Trebuie doar s-o descoperim pragmatic, nu didactic, dacă visăm la emancipare. Am auzit doar remarci laudative la adresa acestui eveniment și pe bună dreptate. Cred că subculturile sînt ca speciile invazive, fie că le accepți, fie că nu, ele cresc oricum. Iar dacă reușești să le stîrpești o faci cu riscul că nu vei afla niciodată ce fel de ecosistem ar fi putut genera. Iar lipsa de imaginație mi se pare aproape o crimă împotriva umanității. Mărturisesc că la proiecția filmului *B Movie* și apoi la mixurile lui Reeder, care prelua track-uri de la trupe celebre din anii 1970–1990, și nu neapărat doar germane (The Cure, Einstürzende Neubauten, Joy Division, Depeche Mode etc.), în acel spațiu din Palatul Urania m-am simțit exact ca într-un club underground din Berlin și chiar nu îmi dau seama de ce. Poate că *it was the light, it was the angle?*<sup>9</sup>

Note:

1. Filmul a mai fost prezentat în această vară la Cluj, în cadrul TIFF 2016, însă nu a beneficiat de prezența lui Mark Reeder.
2. Organizată de Goethe Institut, expoziția *Geniale Dilettanten* a avut o vizibilitate foarte mare. Ea a fost prezentată la Haus der Kunst, München, în 2015, cu concerte ale trupelor din epocă, menționate inclusiv în filmul discutat, însoțite de dezbateri pe tema acestui fenomen, plus expoziții itinerante, inclusiv la MNAC București.
3. Filmul este realizat, poate nu întâmplător, cu contribuția lui Alexander Hacke, basistul formației Einstürzende Neubauten, ca o completare documentară a cercetării de teren pentru filmul lui Fatih Akin *Gegen die Wand* (*Head On*, 2004). Vizionînd documentarul, am decis să-mi completez urgent colecția de muzică turcă și agenda de concerte, în măsura în care am putut. Așa am ajuns în cercetările mele arheologice pînă la primele sonorități de progressive rock turcesc din anii 1970.
4. Ralf und Florian este numele nucleului de muzicieni care concerta încă din 1971 la Düsseldorf și în jurul căruia se va forma ulterior Kraftwerk.
5. Sex Pistols nu au avut o carieră îndelungată, dar au avut o influență enormă. Apoi, la scurt timp de la *split*, frontmanul John Lydon (Johnny Rotten) lansează trupa P.I.L. cu influentul album *The Metal Box* (1979) deschizînd, în felul lui, drumul către postpunk și indicînd direct sau indirect sonoritățile inepuizabile exploatate la maximum de noul „gen”.
6. Numele orașului Cluj chiar apare în piesa „Europa” a trupei Die Goldenen Zitronen, de pe albumul *Who's Bad* (2013).
7. Laibach a concertat inclusiv la Berlin în 1983 în cadrul tumeului *The Occupied Europe Tour '83*.
8. Am avut șansa de a vedea acest film pe casetă video înainte de 1989, într-una din „serile de video” organizate în casa noastră.
9. Nick Cave & The Bad Seeds, „O'Malley's Bar”, *Murder Ballads*, 1996.

movie *ASSA* (*ACCA* in original) has given a picture of the Soviet underground musical scene.<sup>8</sup> In Hungary, artists from the *AE Bizottság* were extremely critical as regards the socio-cultural context. One could even mention some Romanian names, but they had no significant impact on the international scene. Resistance through music existed everywhere in the world in variegated forms. But in the mentioned decade the tone of the avant-garde has been given in Berlin. Later in New York as well. I say later because nothing exploded in New York before being experimented with somehow (in its language, not in its form) in Berlin. But let us stay away from generalizations, for musical experiments between West Berlin and New York functioned rather in synchrony. Thus, a rather natural question comes to mind: how are things with us when we question local subculture? How do we align with this spirit of cultivating subcultures, if we like so much this idea? Did we really discover this cultural alternative? Subculture accompanies us everywhere, without us knowing it. We must only discover it pragmatically, and not didactically if we dream of emancipation. I only heard laudatory remarks about this event and it deserved them. I believe that subcultures are like invasive species, notwithstanding if one accepts them or not, they grow anyhow. Still, if you would manage to exterminate them, you will never find out what sort of ecosystem they could have generated. And lack of imagination seems a crime against humanity to me. I confess that during the projection of *B Movie* and then Reeder's music mixes, presenting tracks from famous bands in the 1970s–1990s, not only German (The Cure, Einstürzende Neubauten, Joy Division, Depeche Mode, etc.), in that space from the Urania Palace, I felt exactly like in an underground Berlin club and I cannot realize why. Perhaps “it was the light, it was the angle.”<sup>9</sup>

Notes:

1. The movie has already been presented this summer in Cluj, within the TIFF 2016, but at that time it did not benefit of Mark Reeder's presence.
2. Organized by Goethe Institut, the *Geniale Dilettanten* exhibition had a great visibility. It was presented at Haus der Kunst in Munich in 2015, with concerts of bands from that period (also mentioned in the movie discussed here), debates on the topic of this phenomenon and itinerant exhibitions in various places, among which it was also MNAC Bucharest.
3. The movie has been made, perhaps not accidentally, with the contribution of Alexander Hacke, the bassist of Einstürzende Neubauten, as a documentary completion of a field research for Fatih Akin's *Gegen die Wand* (*Head On*, 2004). Watching the documentary, I have decided to urgently update my collection of Turkish music and my agenda of concert attending as much as I could. This is how I arrived in my archeological searches to the first sounds of Turkish progressive rock in the 1970s.
4. Ralf und Florian is the name of a nucleus of musicians who gave concerts since 1971 in Düsseldorf and around which Kraftwerk will form itself.
5. Sex Pistols did not have a long career, but their influence was enormous. Then, not so long after the split, the frontman John Lydon (Johnny Rotten) launched the band P.I.L. with their influential *The Metal Box* (1979) album, opening, in its way, the road to post-punk and indicating, directly or indirectly, the inexhaustible sonorities maximally used by the new “genre”.
6. The name of Cluj appears even in the “Europa” song of Die Goldenen Zitronen listen on their *Who's Bad* album (2013).
7. Laibach has given concerts in Berlin as well in 1983, in *The Occupied Europe Tour '83*.
8. I had a chance to see this movie on VHS tape before 1989, in one of the “video evenings” organized in our house.
9. Nick Cave & The Bad Seeds, “O'Malley's Bar”, *Murder Ballads*, 1996.



Norbert Costin ne provoacă la o reflecție mai adâncă asupra dinamicii caracterului obiectelor cotidiene, asupra hazardului și a efectelor acestuia asupra lor. El observă cum o mânășă pierdută pe stradă devine sculptură, poate și datorită probabilității minime de a pierde ambele mânuși. Desperecheată, ea își pierde și funcționalitatea, devenind un obiect de studiu pentru artist, într-o colecție adunată meticulos de-a lungul timpului. Obiectul-mânășă unic este scanat prin toate posibilitățile tehnice ale unui scanner special pentru fotografii. Prin introducerea separată a acestor nouă perechi de imagini-mânășă în revista noastră, care compun o sculptură virtuală, percepția întregului este limitată, amintind de circularitatea observării a unui obiect tridimensional. Golul lăsat, lipsa celeilalte mânuși, e transpus în mediul tiparului, reactivînd o relație pierdută în timp: tradițional, mânășarii și legătorii de carte făceau parte din aceeași breaslă. Totul, mânășa împreună cu conținutul revistei, se transformă în scena din pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico *Song of Love* (1914). (Ciprian Mureșan)

## Norbert Costin: *glove – the making exist – of a sculpture the doing of making*

*Using the means of the two-dimensional medium of the printed magazine to create one sculpture composed of eighteen layers of matter grouped into nine pairs; one pair in each copy of IDEA.*

Norbert Costin challenges us to reflect in a deeper manner upon the dynamics of the character of everyday objects, upon chance and its effects on objects. He notices how a glove lost on a street becomes a sculpture, perhaps also because of the minimal probability of losing both gloves. Without its matching other, the glove loses its functionality and becomes an object of study for the artist, in a collection meticulously built up in time. The unique glove-object is scanned using all technical possibilities of a special film scanner. By separately inserting in our journal these nine pairs of glove-images, which compose a virtual sculpture, the perception of the whole is limited, reminding of the circularity of observing a tridimensional object. The void left, the absence of the other glove, is transposed in the medium of typography, re-activating a relation lost in time: traditionally, glove makers and book binders were part of the same guild. Everything, the glove and the content of the journal, transforms into the scene from Giorgio de Chirico's metaphysical painting *Song of Love* (1914). (Ciprian Mureșan)

NORBERT COSTIN (b. 1984) is an artist based in Romania. Costin holds an MFA from the Royal Institute of Art in Stockholm. Recent exhibitions include: *Ellipsis Ellipse*, Réunion, Zürich; *I'm the Invisible Man*, MNAC / National Museum of Contemporary Art, Bucharest; *The Liberated Page*, Bâtiment d'art contemporain, Geneva; *Words Written in Your Mental Space*, Black Framed Glass Cube Gallery at The Royal Swedish Academy of Fine Arts, Stockholm; *24 Spaces*, Malmö Konsthall, Malmö.

## Hip-hop America

Selecția ce urmează intenționează să prezinte o imagine a Statelor Unite ale Americii, așa cum se reflectă ea în diverse texte de rap sau de hip-hop de-a lungul anilor. Singurul criteriu al alegerii textelor a fost noutatea a ceea ce aveau de adăugat în termeni de critică socială și politică în raport cu alte texte similare. Așadar, am încercat să evităm repetițiile cât de mult am putut pentru a oferi o anumită bogăție a perspectivei. Rezultatul este o frescă socio-grafică negrevată de jargoanele universitare, dar suficient de expresivă pentru a servi de material de contrast pentru „dosarul Siria” din următoarea secțiune a revistei. (Alexandru Polgár și Ovidiu Țichindeleanu)

### HIP-HOP AMERICA

The following selection intends to present a picture of the United States of America as reflected in various rap or hip-hop lyrics over the years. The sole criterion of choosing the texts has been the novelty of what they had to add in terms of social and political criticism in comparison to other similar texts. Therefore, we tried to avoid repetition as much as we could in order to offer a certain richness of the perspective. The result is a socio-graphic fresco free of academic jargons, but expressive enough to serve as a contrast material to our “Syria dossier” in the next section of the magazine. (Alexandru Polgár și Ovidiu Țichindeleanu)

### THE MESSAGE

Grandmaster Flash

It’s like a jungle sometimes

It makes me wonder how I keep from goin’ under

Broken glass everywhere

People pissin’ on the stairs, you know they just don’t care

I can’t take the smell, can’t take the noise

Got no money to move out, I guess I got no choice

Rats in the front room, roaches in the back

Junkies in the alley with the baseball bat

I tried to get away but I couldn’t get far

Cause a man with a tow truck repossessed my car

Don’t push me cause I’m close to the edge

I’m trying not to lose my head

It’s like a jungle sometimes

It makes me wonder how I keep from goin’ under

Standin’ on the front stoop hangin’ out the window

Watchin’ all the cars go by, roarin’ as the breezes blow

Crazy lady, livin’ in a bag

Eatin’ outta garbage pails, used to be a fag hag

Said she’ll dance the tango, skip the light fandango

A Zircon princess seemed to lost her senses

Down at the peep show watchin’ all the creeps

So she can tell her stories to the girls back home

She went to the city and got social security

She had to get a pimp, she couldn’t make it on her own

It’s like a jungle sometimes

It makes me wonder how I keep from goin’ under

My brother’s doin’ bad, stole my mother’s TV

Says she watches too much, it’s just not healthy

All My Children in the daytime, Dallas at night

Can’t even see the game or the Sugar Ray fight

The bill collectors, they ring my phone

And scare my wife when I’m not home

Got a bum education, double-digit inflation

Can’t take the train to the job, there’s a strike at the station

Neon King Kong standin’ on my back

Can’t stop to turn around, broke my sacroiliac

A mid-range migraine, cancered membrane

Sometimes I think I’m goin’ insane

I swear I might hijack a plane!



It's like a jungle sometimes  
It makes me wonder how I keep from goin' under

My son said, Daddy, I don't wanna go to school  
Cause the teacher's a jerk, he must think I'm a fool  
And all the kids smoke reefer, I think it'd be cheaper  
If I just got a job, learned to be a street sweeper  
Or dance to the beat, shuffle my feet  
Wear a shirt and tie and run with the creeps  
Cause it's all about money, ain't a damn thing funny  
You got to have a con in this land of milk and honey  
They pushed that girl in front of the train  
Took her to the doctor, sewed her arm on again  
Stabbed that man right in his heart  
Gave him a transplant for a brand new start  
I can't walk through the park cause it's crazy after dark  
Keep my hand on my gun cause they got me on the run  
I feel like a outlaw, broke my last glass jaw

Hear them say "You want some more?"  
Livin' on a see-saw

It's like a jungle sometimes  
It makes me wonder how I keep from goin' under

A child is born with no state of mind  
Blind to the ways of mankind  
God is smilin' on you but he's frownin' too  
Because only God knows what you'll go through  
You'll grow in the ghetto livin' second-rate  
And your eyes will sing a song called deep hate  
The places you play and where you stay  
Looks like one great big alleyway

You'll admire all the number-book takers  
Thugs, pimps and pushers and the big money-makers  
Drivin' big cars, spendin' twenties and tens  
And you'll wanna grow up to be just like them, huh  
Smugglers, scramblers, burglars, gamblers  
Pickpocket peddlers, even panhandlers  
You say I'm cool, huh, I'm no fool  
But then you wind up droppin' outta high school  
Now you're unemployed, all non-void  
Walkin' round like you're Pretty Boy Floyd  
Turned stick-up kid, but look what you done did  
Got sent up for a eight-year bid  
Now your manhood is took and you're a Maytag  
Spend the next two years as a undercover fag  
Bein' used and abused to serve like hell  
Til one day, you was found hung dead in the cell  
It was plain to see that your life was lost  
You was cold and your body swung back and forth  
But now your eyes sing the sad, sad song  
Of how you lived so fast and died so young so

It's like a jungle sometimes  
It makes me wonder how I keep from goin' under

INDEPENDENT WOMAN  
Roxanne Shanté

Ladies listen up, I really hope you're ready  
Cause what I've got to say is far from petty  
We've come a long way, baby, so maybe  
Shanté can help a sister that's way be-  
-hind, lost in the mind and can't find

Her way to a better day, you know the kind  
So wrapped up in fairy tale dreams  
So naive that every male seems  
Honest and loyal, ready to spoil  
Buying him gifts as if the boy's loyal  
But Shanté is here just to say a few things  
Some you heard before, but some are new things

So lend me your ears, dry up your tears  
And let's hear the cheers for the years  
Of the independent woman

How many runny-nose kids can you have?  
How many nights can you work on the ave.?  
Your so-called man has a car and a Visa  
He's living large while you're living on pizza  
Unemployed while you wait for the perfect mate  
Let's get one thing straight cause it's getting late  
What you're waiting for is really never coming  
No one hears the sorry tunes that you're humming  
I'm here to bring the news, that if you're singing the blues  
Everyday, it will not change the views  
That people have of you, they say you're lost  
Nobody forced you to quit, your future's tossed  
You put your faith in the guys with the hazel eyes  
You thought you would get a prize, all you got was lies  
Now you're stuck in a room with a mopping broom  
Did you assume that one day you will find a groom?  
Are you dizzy? Who would ever marry you?  
You're looking for a man that will carry you  
And buy you nice things, like diamond rings  
You're amazed at the truth that my rhyming brings  
But the truth is the only way you'll ever see

That the life that you're hoping for will never be  
But the race isn't over, put down the rope  
Shanté is here to say there's still hope

So much to live for, she wants to die  
Life's full of pitfalls, maybe that's why  
Her pops went to jail, her mother tapped her vein  
City took custody and trapped her in pain  
Feeling so alone in the room with a stranger  
Hates her own blood and nothing's gonna change her  
Angry at the world cause it doesn't play fair  
So much despair does she feel, no one to care  
Not a single family member will remember her  
Smoke's in her eyes, and the past is a blur  
She's on her own now, living with some other girls  
With the same damn lives, but from a different world  
These girls are lost, how the city is full of fools  
So many years, no guidings, and no kinda rules  
No love to give, yo, they need love to live  
If not instead, they'll ponder in a bed  
Sex is the thing that makes her feel wanted  
Love and care, for she's undaunted  
Because whoever is laying there won't really matter  
Such a sad song when young dreams shatter  
I really don't think glue is gonna fix it  
But homegirl can walk the right path if she picks it

The black woman role grows larger each day  
Nothing in the way so what we teach may  
Somehow help those young sisters that doze  
And sleepwalk through life with their eyes closed  
You don't need a man, all you need is to know you can  
Then you can stand on your own two feet and

Achieve anything that you want out of life  
Do for yourself, then you can be a wife  
And you'll feel so good that you wanna shout  
Because you got to the top and got there without  
Relying on Tom, Dick, or Billy Dee  
You don't have to turn the lights on to really see

REVOLUTIONARY GENERATION

Public Enemy

I get down to what it is  
And if it ain't funky (see ya)  
People askin' me what's goin' on  
With my mind  
(Huh) wait a minute

It's just a matter of race  
Cause a black male's in their face  
Step back for the new jack swing  
On the platter scatter huh  
We got our own thing  
Just jam to let the rhythm run  
Day to day, America eats it's young  
And defeats our women  
There is a gap so wide we all can swim in  
Drown in (uh get down) an get it  
Got it goin' on with it  
Sister (hey) soul sister  
We goin' be all right  
It takes a man to take a stand  
Understand it takes a  
Woman to make a stronger man

(As we both get strong)  
They'll call me a crazy Asiatic  
While I'm singin' a song  
Oh my god, oh my lord  
I can't hold back  
But I get exact on a track  
It's an eye for an eye, tooth for a tooth  
Forget about me  
Just set my sister free  
R-e-s-p-e-c-t my sisters, not my enemy  
(Cause we'll be stronger together)  
And make the suckers say  
(Damn) this generation

They don't know what we got goin' is (sound)  
To turn it all around  
To my sisters I communicate  
With the bass and tone  
Thru speakers and the microphone  
Cause I'm tired of America dissin' my sisters  
(For example, like they dissed Tawana)  
And they try to say she's a liar  
My people don't believe it  
But even now they're getting higher  
Of the feeling inspiration  
We must know that in this nation  
Every single generation  
(They teach us how to dis our sisters)  
Strange as you say, I say revolution  
Need for change brings on revolution  
The great book just look see solution

God chooses who and what for the bruisin'  
There's been no justice for none  
Of my sisters  
Just us been the ones that's been missin' her  
Now we got to protect  
We get together and damn this generation

I said so to what it is  
Where it is  
She needs a lil' respect  
There it is  
I say she needs a lotta  
Brother from a mother like me has gotta  
Give it up  
Give it now  
And pass it all around  
To my soul (sister)

They disrespected mama and treated her like dirt  
America took her, reshaped her, raped her  
Nope, it never made the paper  
Beat us, mated us  
Made us attack our woman in black  
So I said sophisticated B, don't be one  
Not to head the warning crack of dawn  
Or is it the dawn of crack?  
Stop the talk they say, but  
We talk and say whats right or wrong  
Some say we wasting time singin' a song  
But why is it that we're many different shades  
Black woman's privacy invaded years and years  
You cannot count my mama's tears  
It's not the past but the future's

What she fears  
Strong we be strong  
The next generation  
It's what not who we are facin'  
The fingers pointed to us in our direction  
The blind state of mind needs correction  
Word to the mother we tighten connection  
To be a man you need no election  
This generation generates a new attitude  
Sister to you we should not be rude  
So we come together  
And make 'em all say  
Damn this generation

CASUALTIES OF WAR

Eric B & Rakim

Casualties of War!  
  
Casualties of war; as I approach the barricade  
Where's the enemy? Who do I invade?  
Bullets of Teflon, bulletproof vest rip  
Tear ya outta ya frame with a bag full of clips  
Cause I got a family that waits for my return  
To get back home is my main concern  
I'mma get back to New York in one piece  
But I'm bent in the sand that is hot as the city streets  
Sky lights up like fireworks blind me  
Bullets, whistlin over my head remind me...  
President Bush said attack  
Flashback to Nam, I might not make it back



Missile hits the area, screams wake me up  
From a war of dreams, heat up the M-16  
Basic training, trained for torture  
Take no prisoners, and I just caught ya  
Addicted to murder, send more bodybags  
They can't identify em, leave the nametags  
I get a rush when I see blood, dead bodies on the floor  
CASUALTIES OF WAR!

Day divides the night and night divides the day  
It's all hard work and no play  
More than combat, it's far beyond that  
Cause I got a kill or be killed kind of attack  
Area's mapped out, there'll be no, Stratego  
Me and my platoon make a boom wherever we go  
But what are we here for? Who's on the other side of the wall?  
Somebody give the President a call  
But I hear warfare scream through the air  
Back to the battlegrounds, it's war they declare  
A Desert Storm: let's see who reigns supreme  
Something like Monopoly: a government scheme  
Go to the Army, be all you can be  
Another dead soldier? Hell no, not me  
So I start letting off ammunition in every direction  
Allah is my only protection  
But wait a minute, Saddam Hussein prays the same  
And this is Asia, from where I came  
I'm on the wrong side, so change the target  
Shooting at the general; and where's the sergeant?  
Blame it on John Hardy Hawkins for bringing me to America  
Now it's mass hysteria  
I get a rush when I see blood, dead bodies on the floor  
CASUALTIES OF WAR!

The war is over, for now at least  
Just because they lost it don't mean it's peace  
It's a long way home, it's a lot to think about  
Whole generation, left in doubt  
Innocent families killed in the midst  
It'll be more dead people after this  
So I'm glad to be alive and walkin  
Half of my platoon came home in coffins  
Except the general, buried in the Storm  
In bits and pieces no need to look for em  
I played it slick and got away with it  
Rigged it up so they would think they did it  
Now I'm home on reserves and you can bet  
When THEY call, I'm going AWOL  
Cause it ain't no way I'm going back to war  
When I don't know who or what I'm fighting for  
So I wait for terrorists to attack  
Every time a truck backfires I fire back  
I look for shelter when a plane is over me  
Remember Pearl Harbor? New York could be over, G  
Kamikaze, strapped with bombs  
No peace in the East, they want revenge for Saddam  
Did I hear gunshots, or thunder?  
No time to wonder, somebody's going under  
Put on my fatigues and my camoflouge  
Take control, cause I'm in charge  
When I snapped out of it, it was blood, dead bodies on the floor  
CASUALTIES OF WAR!

RIDE THE FENCE  
The Coup  
  
I'm anti-imperial  
Anti-trust  
Anti-gun if the shit won't bust  
Anti-corporate, they anti-my essence  
Anti-snortin' them anti-depressants  
But I'm not pro-poppin' em  
I'm provocative  
And pro-stoppin' them FBI operatives  
Who professional at Black Man Pounce  
And hand you a sentence that you can't pronounce  
I'm also anti-narco, anti-vice  
911 marks the anti-christ  
They anti-social, pointin' M-16's  
Guess I'm anti-the-anti-nigger-machine  
Proletarian, funkadelicparliamentarian  
Pro-revolt-in-the-21st-centurian  
Pro-running up in Congress sayin' "fuck it all!"  
But bring the people with you, that's the protocol  
This beat is joyful like jailbreaks  
The whole world is anti-United Snakes  
So check it out, anticipate the anti-venom  
And move your antibodies to this revolution rhythm  
We goin' be fuckin' with 'em  
Pro-union but most lost they bite  
Anti-muthafuckas-crossin' a strike  
Take a look around and be for or against  
But you can't do shit if you ridin' the fence

Ride the fence  
Now you don't really wanna

Ride the fence  
Now do you really wanna  
Ride the fence?  
Why would you really wanna  
Ride the fence  
Don't ride the fence  
  
I'm anti-uppin'-your-dollars-with-telekinesis  
(I done tried everyday, and that shit decreases)  
Anti-them-anti-crime-bill-pieces  
We need cash and that's the anti-thesis  
I'm pro-overthrow of the "Hip-Hop Nation"  
Pro-layin'-low-til-I'm-off-probation  
Pro-people's-control-of-the-cash-and-corporations  
Pro-prophylactic yet pro-creation  
Anti-watered-down-drinks-in-fancy-cups  
Anti-promoters-who-don't-ante-up  
But I'm not anti-thug  
I know that power is the most effective anti-drug  
I'm pro-Zapatista  
Pro-Cuba  
Viva!  
Pro-la raza sayin' "fuck la migra!"  
Policia se asesina  
Lemme show you what I mean  
I'm anti-republican and democratic  
If they self-destruct  
That's anti-climactic  
Tired of bein' hunted like an antelope  
Take the system by the throat  
That's the antidote  
So I pose a proposition  
Take a look, be in support or opposition

Then be proactive proceed with confidence  
Cause you know that you can't change shit by ridin' the  
fence

CHANGES  
2Pac

Come on come on  
I see no changes. Wake up in the morning and I ask myself,  
"Is life worth living? Should I blast myself?"  
I'm tired of bein' poor and even worse I'm black.  
My stomach hurts, so I'm lookin' for a purse to snatch.  
Cops give a damn about a negro? Pull the trigger, kill a  
nigga, he's a hero.  
Give the crack to the kids who the hell cares? One less  
hungry mouth on the welfare.  
First ship 'em dope and let 'em deal to brothers.  
Give 'em guns, step back, and watch 'em kill each other.  
"It's time to fight back", that's what Huey said.  
2 shots in the dark now Huey's dead.  
I got love for my brother, but we can never go nowhere  
unless we share with each other. We gotta start makin'  
changes.  
Learn to see me as a brother 'stead of 2 distant strangers.  
And that's how it's supposed to be.  
How can the Devil take a brother if he's close to me?  
I'd love to go back to when we played as kids  
but things changed, and that's the way it is  
  
[Bridge w/ changing ad libs]  
Come on come on  
That's just the way it is

Things'll never be the same  
That's just the way it is  
aww yeah  
  
I see no changes. All I see is racist faces.  
Misplaced hate makes disgrace to races we under.  
I wonder what it takes to make this one better place...  
let's erase the wasted.  
Take the evil out the people, they'll be acting right.  
'Cause both black and white are smokin' crack tonight.  
And only time we chill is when we kill each other.  
It takes skill to be real, time to heal each other.  
And although it seems heaven sent,  
we ain't ready to see a black President, uhh.  
It ain't a secret don't conceal the fact...  
the penitentiary's packed, and it's filled with blacks.  
But some things will never change.  
Try to show another way, but they stayin' in the dope game.  
Now tell me what's a mother to do?  
Bein' real don't appeal to the brother in you.  
You gotta operate the easy way.  
"I made a G today" But you made it in a sleazy way.  
Sellin' crack to the kids. "I gotta get paid,"  
Well hey, well that's the way it is.  
  
We gotta make a change...  
It's time for us as a people to start makin' some changes.  
Let's change the way we eat, let's change the way we live  
and let's change the way we treat each other.  
You see the old way wasn't working so it's on us to do  
what we gotta do, to survive.

And still I see no changes. Can't a brother get a little peace?  
There's war on the streets and the war in the .  
Instead of war on poverty,  
they got a war on drugs so the police can bother me.  
And I ain't never did a crime I ain't have to do.  
But now I'm back with the facts givin' 'em back to you.  
Don't let 'em jack you up, back you up, crack you up and  
pimp smack you up.  
You gotta learn to hold ya own.  
They get jealous when they see ya with ya mobile phone.  
But tell the cops they can't touch this.  
I don't trust this, when they try to rush I bust this.  
That's the sound of my tool. You say it ain't cool, but mama  
didn't raise no fool.  
And as long as I stay black, I gotta stay strapped and I never  
get to lay back.  
'Cause I always got to worry 'bout the payback.  
Some buck that I roughed up way back... comin' back after  
all these years.  
Rat-a-tat-tat-tat-tat. That's the way it is. uhh  
  
[Bridge 'til fade:]  
Some things will never change  
  
MATHEMATICS  
Mos Def  
  
Bucka-bucka-bucka-bucka-bucka-bucka, haha!  
You know the deal: it's just me, yo  
Beats by Su-Primo for all of my people, negroes and latinos  
And even the gringos

Yo, check it  
One for Charlie Hustle, 2 for Steady Rock  
3 for the forthcoming live future shock  
It's 5 dimensions, 6 senses  
7 firmaments of heaven and hell, 8 Million Stories to tell  
9 planets faithfully keep in orbit with the probable tenth  
The universe expands length  
The body of my text possess extra strength  
Power-lift the powerless up out of this towering inferno  
My ink so hot it burn through the journal  
I'm blacker than midnight on Broadway and Myrtle  
Hip-Hop passed all your tall social hurdles  
Like the nationwide project-prison-industry complex  
Working-class poor: better keep your alarm set  
Streets too loud to ever hear freedom ring  
Say evacuate your sleep, it's dangerous to dream  
For ch-ching, cats get the "cha-pow!" You dead now  
Killing fields need blood to graze the cash cow  
It's a numbers game, but shit don't add up somehow  
Like I got, 16 to 32 bars to rock it  
But only 15% of profits ever see my pockets like  
69 billion in the last 20 years  
Spent on national defense but folks still live in fear like  
Nearly half of America's largest cities is one-quarter black  
That's why they gave Ricky Ross all the crack  
16 ounces to a pound, 20 more to a ki  
A 5-minute sentence hearing and you're no longer free  
40% of Americans own a cell phone  
So they can hear everything that you say when you ain't  
home  
I guess Michael Jackson was right: "You Are Not Alone"  
Rock your hardhat, black, cause you in the Terrordome  
Full of hard niggas, large niggas, dice-tumblers



Young teens and prison greens facing life numbers  
Crack mothers, crack babies and AIDS patients  
Young bloods can't spell but they could rock you in  
PlayStation  
This new math is whipping motherfuckers' ass  
You want to know how to rhyme you better learn how to add  
It's mathematics

"The Mighty Mos Def" "it's simple mathematics"  
"Check it out" "I revolve around science..  
"What are we talking about here?"  
"Do your math"  
"1, 2, 3, 4"  
"What are we talking about here?"

It's one universal law but 2 sides to every story  
3 strikes and you be in for life, mandatory  
4 MC's murdered in the last 4 years  
I ain't trying to be the fifth one, the millennium is here  
Yo it's 6 Million Ways to Die, from the 7 deadly thrills  
8-year olds getting found with 9mils  
It's 10 P.M., where your seeds at? What's the deal?  
He on the hill pumping krill to keep they belly filled  
Light in the ass with heavy steel, sights on the pretty shit in  
life  
Young soldiers trying to earn their next stripe  
When the average minimum wage is \$5.15  
You best believe you've got to find a new grind to get  
C.R.E.A.M  
The white unemployment rate? It's nearly more than triple  
for black  
Some front-liners got their gun in your back  
Bubbling crack, jewel theft and robbery to combat poverty

And end up in the global jail economy  
Stiffer stipulations attached to each sentence  
Budget cutbacks but increased police presence  
And even if you get out of prison still living  
Join the other 5 million under state supervision  
This is business: no faces, just lines and statistics  
From your phone, your zip code to S-S-I digits  
The system break man, child, and women into figures  
2 columns for "who is" and "who ain't niggas"  
Numbers is hard and real and they never have feelings  
But you push too hard, even numbers got limits  
Why did one straw break the camel's back?  
Here's the secret  
The million other straws underneath it: it's all mathematics

AMERICA  
Mos Def

Yo, it's like waking up from a bad dream (Americaaa)  
just to figure out you wasn't dreaming in the first place  
(Nooo...)

If all I saw was gangsters  
Coming up as a youngster  
Pussy and money the only language I clung to  
Claim to, unrolled myself up to become one  
Ain't ya happy I chose rap? I'm amongst the  
Streets deceiving  
Can't believe my achievements  
Cultural strata  
Persona's that of a non-needer

Because I don't need nada except for Prada beaver  
For cold winters, tattoos got my summer's sleeveless  
To my G's on the flee from the coppers (coppers)  
Stiff bodies on freeze in funeral parlors (parlors)  
From the slums I come up a phoenix  
Caked up, tryin' to take what I'm eating  
Came up a dismissive kid (kid)  
You lucky if you allowed to witness this  
Savvy mouth  
While hardly a man's man  
Who woulda knew the beach houses and wild parties  
Jezebel's and Stella McCartney's?  
For years, all that  
How could I not be dead?  
This old German  
Said I was a thug with a knotty head  
Looked at my Benz and called that a Nazi sled  
With a face like he wonder where I got my bread  
Probably all these stones he see  
From my shows overseas  
From crime to rhyme  
My story is I'm from the home of the thieves

America (America), pay attention  
Wake up (America)  
This is not what you think it is  
America (America), pay attention  
Wake up (America)  
This is not what you think it is

Blessed  
The lord is a G, he gotta be  
Who's the God of suckers and snitches?

The economy  
Lipstick from Marilyn Monroe  
Blew a death kiss to Fidel Castro  
He'd want me to spit this  
Only the strong survive  
Nas bear witness  
The hypocrisy is all I can see  
White cop acquitted for murder  
Black cop cop a plea  
That type of shit make me stop and think  
We in chronic need of a second look of the law books  
And the whole race dichotomy  
Too many rappers, athletes, and actors  
But not enough niggas in NASA  
Who give you the latest dances, trends, and fashion?  
But when it comes to residuals, they look past us  
Woven into the fabric, they can't stand us  
Even in white tee's, blue jeans, and red bandannas

America (America) pay attention  
Wake up (America)  
This is not what you think it is  
America (America)  
Pay attention (America)  
This is not what you think it is  
America (America)  
(This is not what you think it is)

Assassinations  
Diplomatic relations  
Killed indigenous people  
Built a new nation  
Involuntary labor

Took a knife split a woman naval  
Took her premature baby  
Let her man see you rape her  
If I could travel to the 1700's  
I'd push a wheelbarrow full of dynamite  
Through your covenant  
Love to sit in on the Senate  
And tell the whole government  
Y'all don't treat women fair  
She read about herself in the bible  
Believing she the reason sin is here  
You played her, with an apron  
Like, "Bring me my dinner, dear."  
She the nigger here  
Ain't we in the free world?  
Death penalty in Texas kill young boys and girls  
Barbarity, I'm in the double-R casualty  
Bugging how I made it out the hood, dazzle me  
How far we really from third world savagery  
When the empire fall, imagine how crazy that'll be

America (America, America)  
America (America)  
(This is not what you think it is)  
America (America ohhh)  
This is not what you think it is  
America

THE FOURTH BRANCH  
Immortal Technique  
  
The new age is upon us  
And yet the past refuses to rest in its shallow grave  
For those who hide behind the false image of the Son of man  
Shall stand before God  
It has begun  
The beginning of the end  
Yeah

The voice of racism preachin' the gospel is devilish  
A fake church called the prophet Muhammad a terrorist  
Forgetting God is not a religion, but a spiritual bond  
And Jesus is the most quoted prophet in the Qu'ran  
They bombed innocent people, tryin' to murder Saddam  
When you gave him those chemical weapons to go to war  
with Iran  
This is the information that they hold back from Peter  
Jennings  
Cause Condoleeza Rice is just a new age Sally Hemings  
I break it down with critical language and spiritual anguish  
The Judas I hang with, the guilt of betraying Christ  
You murdered and stole his religion, and painting him white  
Translated in psychologically tainted philosophy  
Conservative political right wing, ideology  
Glued together sloppily, the blasphemy of a nation  
Got my back to the wall, cause I'm facin' assassination  
Guantanamo Bay, federal incarceration  
How could this be, the land of the free, home of the brave  
Indigenous holocaust and the home of the slaves  
Corporate America, dancin' offbeat to the rhythm  
You really think this country, never sponsored terrorism

Human rights violations, we continue the saga  
El Savador and the contras in Nicaragua  
And on top of that, you still wanna take me to prison  
Just cause I won't trade humanity for patriotism  
  
It's like MK-ULTRA, controllin' your brain  
Suggestive thinking, causing your perspective to change  
They wanna rearrange the whole point of view of the ghetto  
The fourth branch of the government, want us to settle  
A bandanna full of glittering, generality  
Fightin' for freedom and fightin' terror, but what's reality  
Read about the history of the place that we live in  
And stop letting corporate news tell lies to your children

Flow like the blood of Abraham through the Jews and the  
Arabs  
Broken apart like a woman's heart, abused in a marriage  
The brink of holy war, bottled up, like a miscarriage  
Embedded correspondents don't tell the source of the  
tension  
And they refuse to even mention, European intervention  
Or the massacres in Jenin, the innocent screams  
U.S. manufactured missles, and M-16's  
Weapon contracts and corrupted American dreams  
Media censorship, blocking out the video screens  
A continent of oil kingdoms, bought for a bargain  
Democracy is just a word, when the people are starvin'  
The average citizen, made to be, blind to the reason  
A desert full of genocide, where the bodies are freezin'  
And the world doesn't believe that you fightin' for freedom  
Cause you fucked the Middle East, and gave birth to a  
demon  
It's open season with the CIA, buggin' my crib

Trapped in a ghetto region like a Palestinian kid  
Where nobody gives a fuck whether you die or you live  
I'm tryin' to give the truth, and I know the price is my life  
But when I'm gone they'll sing a song about Immortal  
Technique  
Who beheaded the President, and the princes and sheiks  
You don't give a fuck about us, I can see through your facade  
Like a fallen angel standing in the presence of God  
Bitch niggas scared of the truth, when it looks at you hard

It's like MK-A, controllin' your brain  
Suggestive thinking, causing your perspective to change  
They wanna rearrange the whole point of view of the ghetto  
The fourth branch of the government, want us to settle  
A bandanna full of glittering, generality  
Fightin' for freedom and fightin' terror, but what's reality  
Martial law is coming soon to the hood, to kill you  
While you hanging your flag out your project window"

The fourth branch of the government AKA the media  
Seems to now have a retirement plan for ex-military officials  
As if their opinion was at all unbiased  
A machine shouldn't speak for men  
So shut the fuck up you mindless drone  
And you know it's serious  
When these same media outfits are spending millions of  
dollars on a PR campaign  
To try to convince you they're fair and balanced  
When they're some of the most ignorant, and racist people  
Giving that type of mentality a safe haven  
We act like we share in the spoils of war that they do  
We die in wars, we don't get the contracts to make money



off 'em afterwards  
We don't get weapons contracts, nigga  
We don't get cheap labor for our companies, nigga  
We are cheap labor, nigga  
Turn off the news and read, nigga  
Read... read... read

THE THIRD D  
Immortal Technique

I'm from where the gold and diamonds are ripped from the earth  
Right next to the slave castles where the water is cursed  
From where police brutality's not half as nice  
It makes the hood in America look like paradise  
Compared to the AIDS infested Caribbean slum  
African streets where the passport's an American gun  
From where they massacre people and try to keep it quiet  
And spend the next 25 years tryna deny it  
I'm from where they cut your hands off if you make a fist  
And niggas grow coca cause the job market doesn't exist  
Except slave labour modern day company store  
And peacekeepers don't ever ever ever come here no more  
From where the bombs that they used to drop on Vietnam  
Still has children born deformed 8 months before they gone  
I'm from where they lost the true meaning of the Koran  
Cause heroin is not compatible with Islam  
And niggas know that but grow that poppy seed anyway  
Cause that food drop parachute does not come every day  
I'm from where people pray to the gods of they conquerors  
And practically every president's a money launderer  
From where the only place democracy's acceptable

If America's candidate is electable  
And they might even have a black president but he's useless  
Cause he does not control the economy stupid!

Lock and load your gun where I'm from the 3rd World son  
Been to many places but I'm 3rd World born  
Guerrillas hit and run where I'm from the 3rd World son  
You polluted everything and now the 3rd World's gone  
The water is poison where I'm from the 3rd World son  
700 children died by the end of this song  
Revolution'll come where I'm from the 3rd World son  
Constant occupation leaves the 3rd World torn

I'm from where the Catholic church is some racist shit  
They helped Europe and America rape this bitch  
They pray to white Spanish Jesus who's face is this?  
But never talk about the black pope Gelasius

I'm from where Soviet weapons still decide elections  
Militaries like the Mafia you pay for protection  
Catamite sex tours is what the country sells  
And rich white businessmen make the best clientèle  
I'm from where they too pussy to come film Survivor  
And they murder Coca-Cola union organisers  
I'm from where the justice system esta podrido

Fuck government niggas politic over perico  
Rebelde conocido, enterado vivo  
Como otro Argentino desaparecido  
Cause RICO laws don't apply to the CIA  
And motherfuckers make sneakers for a quarter a day  
I'm from where they overthrow Democratic leaders  
Not for the people but for the Wall Street Journal readers

From where blacks, indigenous peoples and Asians  
Were once slaves of the Caucasians  
And it's amazing how they trained them  
To be racist against themselves in the place they was raised  
in  
You kept us caged in  
Destroyed our culture and said that you civilised us  
Raped our women and when we were born, you despised us  
Gentrified us, agent provocateur divide us  
And crucified every revolutionary messiah  
So I'm a start a global riot  
That not even your fake anti-Communist dictators can keep  
quiet  
Fuck your charity medicine tryna to murder me  
The immunisations you gave us were full of mercury  
So now I see the 3rd World like the rap game soldier  
Nationalise the industry and take it over

EVERY DAY  
Brother Ali

Damn, man. I'm broker than an old VCR, man. I need a job  
Are they hiring at your job?  
I got a stack of red bills at my house. It looks like Valentine's  
Day at the crib  
My kids are eating left-over leftovers, man. I can't fool them  
no more. It's job time

Every day every day  
Got to work every day

Every day every day  
Got to work every day  
  
My God there's got to be more to life than this  
There's got to be a bigger reason that I exist  
Work to eat to earn my keep  
To ensure somewhere to sleep and spend the weekend  
buying shit  
  
Don't need economists to know I need pot to piss  
Follow politics man I ain't got time to think  
What I got to set aside for my retirement  
Cop a double shift pay somebody to watch the kids  
  
Sick of all this but can't take an off day  
Doctor's office I can't swing the co pay  
Trapped in a network, lucky just to get work  
They celebrate every week nobody gets hurt  
  
Greed could never leave well enough alone  
They keep on squeezing till we bleed from every bone  
And we'll strive hard and stress about the rent  
Probably still die poor and in debt without a cent but  
  
I guess I'll carry my ass down to the county and see what  
they're talking about. But  
You know they treat you like you shot somebody just because  
you need a little help

You’re telling me you ain’t never been down on your luck  
Never tried to make them ends meet but just got stuck  
Never slaved at a gig like a bum with a cup  
Added all your pennies up and you still ain’t had enough

And the jobs full up they ain’t hiring  
I’m barely surviving not enough to get by with  
Hunger is a constant problem stomach steady growling  
People getting shot in my environment

Study go to college is what them people hollering  
Too many road blocks in the way its not an option  
To say that its impossible I would be lying  
But you ain’t got a chance if you’re not up in that top ten

A couple got a scholarship but I am not them  
Ain’t got the skills to pay the bills so my pockets are thin  
So until I cop a gig and my hardship ends  
Fixing to line my self up at your welfare office again  
And I expect to be accepted as the man that I am

Respectfully and appreciatively Ma’am  
God damn you must be out of your mind

Do you see this Tea Party stuff, man? Them people look  
broke their damn self. Are they serious?

People stressing here’s the question  
How they get people drinking tea in a recession?  
It’s deception how absurd is this  
How are so many poor people conservative?

A pro artist, I put it in the good music  
A con artist job’s to make you look stupid  
Lookie here I’ll teach you how to look through it  
First thing you need to know every con got a hook to it

They seduce you with a little wealth  
Say you could have some of these crumbs for yourself  
If the government doesn’t make us help anyone else  
You stuck a red sign on your foreclosed house

Make you think you’re taking back your nation  
Then they turn it over to a major corporation  
Those companies took the jobs overseas  
And you handed them the wallet out your pocket for free

You’re staring in the sky with dollar signs for eyes  
The blind right wing of a bird that can’t fly  
Just a peacock with a poked out gut  
Who’s too fat to fly so his ass just strut but

They’re so criminal minded we’ve been blinded  
Looking for an honest job and can’t find it  
They got a job bill we got a light bill  
If we don’t pay ours our life is quite real

## Pax siriana?

Alexandru Polgár

Ideea unui dosar sirian s-a născut în timpul unei conversații telefonice cu Claude Karnoouh undeva prin ianuarie 2016. Primul lucru asupra căruia am căzut de acord a fost că ne interesează proiecția geopolitică globală a situației din Siria: interesele „marilor puteri” implicate, desigur, dar și *forma de lume* ce rezultă din această încleștare aducătoare de moarte. Cu această întrebare l-am căutat pe Bruno Drweski, care ne-a și răspuns cu promptitudine printr-un eseu extrem de viguros, iluminînd bine situația de ansamblu. Pe lângă el, l-am mai solicitat pe Georges Corm, care cu amabilitate ne-a oferit să traducem oricare dintre materialele de pe [www.georgescorm.com](http://www.georgescorm.com) pe care l-am putea considera util dosarului nostru. Bogăția tematică a acestor materiale, dintre care fiecare ar merita o traducere, nu poate fi reflectată de alegerea noastră, care s-a oprit asupra unui singur text, despre diversitatea gândirii politice arabe, ca promisiune, în ochii noștri, a unui alt viitor pentru Orientul Mijlociu decât extensia nesfîrșită a prezentului său actual. Pe această notă am decis să încheiem dosarul propus.

Dar cum, între timp, eforturilor noastre li s-au adăugat și cele ale lui Ovidiu Țichindeleanu, din materialele sugerate de el am ales două, de data asta de același autor. Bahar Kimyongür ne atrage atenția asupra lucruri -lor cu care am dori să începem efectiv desfășurarea grupajului nostru de texte (după eseul-preambul al lui Claude Karnoouh – pre-viziune și survolare a întregului, pe care o dublez și anticipez aici cu a mea). Căci Kimyongür denunță într-un discurs public extrem de limpede măsliuirea mediatică a fenomenului „Siria”, aducîndu-ne aminte de nevoia unei vigilențe sporite în decelarea materialelor pe care le considerăm „credibile” în legătură cu cazul sirian. Exemplele aduse de el sînt decisive. Mass-media dominante (inclusiv cele autohtone) ar putea începe să se simtă copărtase, de același ordin cu soldații și antisoldații teroriști, la producția de cadavre care este, *înainte de orice*, un război. În cel de al doilea text pe care îl semnează, Kimyongür contabilizează, la nivelul anului 2013, întreg terorismul *antisirian*, desenînd o listă prin care se anunță bine ceea ce, după încă trei ani de război, putem numi liniștiți *lucrătura* care a iscat și a menținut acest conflict-măcel în care Occidentul (*în primul rînd* Statele Unite și Israelul), împreună cu servitorii lui tactici, totodată și „parteneri de afaceri”, își dau încă o dată arama pe față, ucigînd fără milă și pentru a cîta oară doar pentru a-și asigura supremația în zonă, mai ales în ce privește exploatarea resurselor naturale și, desigur, profiturile reînnoite legate de ele.

\*

Înainte însă de a lăsa cititorul să se adîncească în textele propuse, aş vrea să spun cîteva vorbe despre rațiunile de fond care au condus la acest grupaj. Am avea impresia că Siria e *doar* Siria. Superioritate infatuată și oarbă a celor care privesc de la distanță, feriiți de gloanțe și de toate celelalte grozăviile. De parcă n-ar exista nimic generic<sup>1</sup> ori *tipic* în fenomenele care se intersectează pe *această* bucată de Pămînt și deci *de lume*.<sup>2</sup> Cu toate astea, Siria pare că trebuie să fie mereu *doar particularul* – „singularul” chiar „irepetabilul” poate („pe aceste meleaguri ale noastre” etc.).

Ceva ce nu ne privește (așa de tare) pentru că „oricum va trece”. Spre deosebire de aceste judecăți de oameni grăbiți și, din acest motiv, insensibili și *esențialmente* cinici, de nu chiar brutali, un ochi un pic exersat în materie de observație politică-istorică va recunoaște de-ndată în conflictul sirian leitmotivurile politicii externe americane de după cel de al Doilea Război Mondial (geopolitic „Europa” occidentală nefiind decât servitoarea SUA, iar cea orientală servitoarea celei occidentale):

- 1) În primul rînd cruzimea criminală mobilizată în numele și sub pavăza democrației și a drepturilor omului, care ajung să fie transformate astfel în Ideologia îmbibată în sînge a ordinii mondiale existente, al cărei nume, să nu cumva să uităm, e *capitalism*;
- 2) Înscenarea unor „revoluții” pentru a destabiliza țări întregi (practică veche, aplicată inclusiv înainte, în și după 1989, cel mai recent în cîteva revoluții portocalii, una dintre ele fiind în Ucraina);
- 3) războaiele prin delegație (tot poveste veche, de cînd cu Războiul Rece, cel puțin; în cazul de față, ar fi vorba de a administra o lovitură eco-



nomică Rusiei prin construirea unui gazoduct care să traverseze Siria și Turcia și să aducă în Europa prețiosul gaz metan care este *inima* acestui conflict);

- 4) minciuna ipocrită, colosală, cît lumea, *minciuna în legătură cu tot*, dar în primul rînd în legătură cu cauzele nobile și umaniste care fac Occidentul să participe la acest război, minciună în care e batjocorită orice noțiune de *politică*, transformată astfel în joc de culise, despre care nu pot atunci decât să delireze diversele teorii ale conspirației, contribuind astfel și mai mult la confuzia generală a „publicului” – atît de necesară *totuși* pentru a putea dezgusta și, din aceeași mișcare, *intimida* o comunitate de cetățeni interesată de propriul ei viitor, pe care o transformă *în felul acesta* în ceva ce nu mai există decât ca „public” al Spectacolului care i se pune în scenă – *urmă* palidă a ceea ce va fi fost cîndva politicul.

În Siria e vorba, așadar, de o manevră tactică pe care niște puteri mondiale, nu atît de mari și nici atît de puternice pe cît s-ar crede și pe cît s-ar vrea ele, au aplicat-o unei structuri politice relativ „suverane” și, ho-tărît, destul de consolidate pentru a rezista anilor grei de război. Pentru cine știe însă să se orienteze în hățișul fenomenelor, este cît se poate



de clar că în Siria are loc un război din toate punctele de vedere *mondial*. În acest război — dat, în realitate, împotriva tuturor cetățenilor tuturor statelor, în măsura în care se *încheie* decisiv orice posibilitate a unei speranțe de viitor legate de *proiectul de lume* imaginat de America (SUA) și Europa (UE + „Marea” Britanie), ideea însăși de *politică* (mereu occidentală) își exhibă imposibilul intern, nu atât „contradicțiile”, adică simpla coafură logică bună de alimentat discursuri critice, cât blocajul real, efectiv, care o împiedică să se urnească din loc, devenind astfel unul dintre factorii care ne *închid efectiv* în lumea aceasta în care trăim și din care nimic nu mai promite să ne scoată (în afară poate de sminteala apocaliptică a unor fundamentalști care-și sublimează neputința *politică* și *militară* reală într-o falsă „religie” — fiind vorba mai degrabă, cum ar trebui să știe oricine, de un aparat de propagandă). Lume închisă în ea însăși, livrată ei înseși, lăsată să putrezească în propria-și mocirlă.

Poate că în aceste condiții e prea simplu (prea „senin”) să te întrebi dacă o *pax siriana* (o pace administrată de statul sirian actual pe propriu-și teritoriu) e încă posibilă. Cu toate că doar o asemenea pace ar putea trece drept „semn de bunăvoință” din partea cotropitorilor, început posibil pentru ulterioare „negocieri” în privința încetării focului. Cunoscînd efectiv de ce sînt în stare cei care au alimentat acest veritabil război *împotriva* Siriei, a aștepta acest semn este cu siguranță și din capul locului nerealist, chiar dacă absența sa nu face decît să continue stricăciunile produse pînă acum și duce la înrăutățirea și mai avansată a condițiilor geopolitice planetare. Oricum ar sta lucrurile, o atmosferă stranie de precaritate, de instabilitate plutește deasupra întregii situații. Putem simți, în spatele oricărei păci, interesele nestinse, nesatisfăcute ale „puterilor” — *foamea* lor de profit, prin care nu fac decît să răspundă imperativului mondial al unei lumi la ridicarea căreia au pus umărul: *producția nelimitată de bogăție nelimitată*.<sup>3</sup>

Cluj, 21–25 iulie 2016

Note:

- Nicidecum într-un sens logic îngust, ci de ordin mondial, de o generalitate concretă, istorică deci, regn i-material al luptei dintre principii, totuși deloc fictiv, chiar dacă ficțiunea unui discurs e singura „metodă” prin care îl putem pune în evidență, ceea ce ar face atunci din practicile noastre (re)prezentative (pentru a le spune și așa, în speranța că am putea scăpa de falsul colportat prin cuvîntul „cultură”, sinonim deja cu *dresaj politic* și *animație culturală*) tot atîtea instrumente de *iluminare logică*, deci de revelare-refractare a structurii unui fiind în sistematicitatea sa *așa cum* este, deci și instrumente „fenomenologice” în singurul sens speculativ viu al fenomenologiei, acela de fenomenologie a *lunii*.
- Despre care nu vrem să știm mai multe nici după ce valul de refugiați, mai bine zis potopul lor continuu, va fi dat destulă apă la moara elementelor fascistoide din societățile noastre. Iar asta pentru că e mult mai ușor de înghițit doza zilnică de agitație și teamă, ca un fel de stare difuză indusă de tot ce apare pe ecranele noastre, decît să pui mîna să te informezi cum trebuie. Nu e atunci de mirare că pînă și la noi au existat tot felul de oameni care „s-au speriat” de refugiați — fără să mai observe că, între timp, inclusiv din cauza performanțelor politice ale unor „speriați” de acest tip, România nu mai e atractivă nici măcar pentru ei... La urma urmei, de ce s-ar mai chinui (și ei) în condițiile de aici?
- Ca structură generică fundamentală a mondialității lumii, ca *proiect de lume* al Capitalului și al reprezentanților săi „pe pămînt”: statele noastre actuale, așa cum stau ele de pază, ca niște gardieni de noapte respectabili, la porțile marilor firme-zei care *zic* (*determină*) ce și cum să fie viața miliardelor de muncitori/muritori de jos. În așa fel încît profitul să fie mereu încasat și capitalizat de altcineva decît ei, evident. De altfel, expresia în italice cu care închei acest text este conceptul unui gînditor francez care continuă să fie ignorat de cititorii de filosofie contemporană, ca să nu mai vorbim de cercul mai larg al celor interesați de politică. Ca să nu uităm: e vorba de G. Granel.

## Sarea pămîntului

Claude Karnoouh

—

În omagiul vechiului meu prieten Georges Corm, care m-a inițiat în înțelegerea politică a atât de complexului Orient Mijlociu și a generozității locuitorilor săi...

Dacă există un loc în lumea noastră din prezent în care războaiele numite de Brzezinski de „intensitate scăzută” se dezlănțuie cu furie, atunci acesta este cu siguranță Orientul Mijlociu.<sup>1</sup> Se înțelege de la sine că formu- la „de intensitate scăzută” este un termen utilizat de puterile imperiale occidentale pentru a-și face cetățenii să se gîndească la ceva moderat. Pe teren, pentru autohtoni, intensitatea e mai degrabă foarte ridicată, dacă e să ne încredem în statisticile oficiale: morții, răniții, orfanii, dezrădăcinații și emigrații care fug spre țările europene se numără cu zeci-le de mii. Astăzi, după demolarea Libiei legitime în numele democrației și al drepturilor omului și după interminabilul pseudo-„război civil” din Siria, știm cu mai mare precizie că imperialismul occidental condus de Statele Unite și de subcontractorii lor, Marea Britanie, Turcia, Franța în mod oficial și Israelul pe sub mînă, are o miză care se află dincolo de conflictele religioase locale, care, oricît de endemice ar fi deja de secole, se radicalizează de-ndată ce sînt aprinse și manipulate din exterior. Pe lîngă marele joc al acestei geopolitici a morții — țiteiul, țitei care, în nordul Siriei, în Libia, pe platoul continental de-a lungul coastei orientale a Mediteranei, din nordul Irakului pînă în deșertul Sinaiului egiptean, în Peninsula Arabică și în imensitățile deșertice ale Iranului, aproape că vine singur la suprafață în anumite locuri sau stă sub apele nu prea adînci ale Mediteranei. Acolo se află în joc nu doar o grămadă de bani, ci și o grămadă de putere pentru țările care posedă tehnologiile capabile să utilizeze la randamentul maxim energia, cu scopul de a pune în practică politici ale puterii cît vezi cu ochii... Să ne înțelegem, evident că nu e vorba de instaurarea democrației de tip occidental, nici de ajutoarele umanitare, nici de drepturile omului pe care Occidentul și servitorii săi le aduc populațiilor blocate în angrenajul acestor războaie, ci, cum a spus-o recent Michael Hayden, fost director al CIA, e vorba de o redefi-nire completă a echilibrelor politice în aceste zone foarte bogate în ener-gii fosile. Marele joc de la începutul secolului al XXI-lea vizează impunerea unor noi forme politice, cele vechi fiind considerate de acum înainte prea independente, scăpînd puterilor occidentale care au pretins că le con-trolează: „[...]Trebuie să acceptăm realitatea; Irak și Siria nu mai există, iar experimentul libanez este, de asemenea, pe punctul de a eșua. [...] Nume precum Daesh, Al Qaeda, kurzii, suniții, šiiții au înlocuit numele de Irak și de Siria“.

Trecînd sub tăcere, deloc întîmplător, cea mai ascunsă alianță strategică, Michael Hayden a uitat de Israel, unul dintre actorii principali ai acestei

reorganizări politice (Daesh, Al Qaeda, Kurdistanul irakian, ISIS etc.)... Cu toate astea, s-a înțeles deja demult, încă de la întemeierea statului Israel, oricît de vag ar fi fost el. Căci au trebuit așteptate anexarea înăl-țimilor Golan și războiul din Liban din perioada 1975–1990, zis „război civil”, pentru limpezirea mizelor ce desenau încet o geopolitică nouă pe termen lung, în sensul că Israelul n-a declarat niciodată că acestea erau granițele sale ultime. De atunci însă trebuie recunoscută realitatea: toate granițele din Orientul Mijlociu sînt *de facto* redesenate. În pofida eforturilor armatei arabe siriene în alianță cu milițiile kurde, cu luptăto-rii Hamasului libanez ajutați de consilieri militari iranieni și, *last but not least*, de aviația rusă, trebuie recunoscut că Siria e compusă în prezent din multiple entități etnico-religioase aliate sau dușmane între ele, în timp ce, în Irak, axa Mosul-Erbil a devenit un cvasistat kurd, la Basra, în sud, și de-a lungul fluviului Shatt al-Arab se situează centrul puterii šiite și, în fine, vechiul stat sunit creat de englezi după Primul Război Mondial nu există decît în centrul țării, pe o rază de mai puțin de 200 de kilometri în jurul Bagdadului. Ne aflăm deci, dacă nu *de jure*, atunci măcar *de facto* în fața lichidării practice a Acordului Sykes-Picot din 1916, care împărțea Orien-tul Mijlociu în zone de influențe franco-engleze în cazul înfrînge-rii Imperiului Otoman. Ceea ce va veni la sfîrșitul primului con-flict mondial, chiar dacă acest

acord prealabil n-a fost aplicat ad litteram. Orientul Mijlociu a fost ast-fel împărțit în țări artificiale între Franța, Marea Britanie și, parțial, Sta-tele Unite în Peninsula Arabică, fără a omite Declarația Balfour, care autorizase în mod oficial Congresul Evreiesc Mondial să instaleze coloni sub forma unui nucleu național evreiesc. În această lume, Libanul, din motive de compromis religios, care comandase independența sa de puterea tutelară franceză, a fost articulat oficial în jurul unui echilibru între marile religii dominante: maroniți (cu Partidul Falangelor și, mai tîrziu, Kataeb), suniți (divizați între o sîngă și o dreaptă), druzi deveniți socialiști în anii 1950 sub conducătorul lor Walid Jumblatt, šiiți care se împart în două partide, Amal și Hezbollah, veritabil stat în stat care a înfrînt arma-ta israeliană în 2007, greco-ortodocși care, în sud, fiind vecini și aliați ai Hezbollah, luptă sub drapelul comunist, armeni de două confesiuni, uneori apropiați de Frontul Popular pentru Eliberarea Palestinei etc. La acest puzzle merită adăugați cei 120 000 de refugiați palestinieni din 1948, care au ajuns aproape 300 000 în zilele noastre și, de mai mult de doi ani, masa de refugiați din Siria după pseudo-„războiul civil” dezlănțuit acolo.

Ceea ce e evident pentru cineva care are un pic de memorie istorică este faptul că Siria familiei Assad și Irakul lui Saddam Hussein, cu toate defectele și calitățile lor, au devenit de-a lungul anilor de dictatură cen-tralizatoare forme sociopolitice proprii naționalismului modern postco-lonial (ca Egiptul), atente la propria lor suveranitate. De cînd două ramuri ale Baath au preluat puterea în aceste țări, cu militari proveniți fie din păturile sărace ale societății (suniți în partea din Irak situată la nord de Bagdad), fie dintr-o minoritate disprețuită (alauții din Siria), toți,



## Intervenție la Conferința despre Siria de la Palatul Națiunilor de la Geneva pe marginea celei de a 22-a sesiuni a Comisiei pentru Drepturile Omului a Națiunilor Unite

Bahar Kimyongür

Doamnelor și domnilor,

În clipa în care aniversăm cu furie, neputință și doliu intrarea în al doilea an al războiului din Siria, încă o revenire, printre multele existente, la acoperirea mediatică a conflictului nu e inutilă pentru a înțelege atitudinea de „pînă la capăt” a beligeranților, care a condus la deteriorarea situației pe care o vedem astăzi.

Trebuie constatat că în țările aliniate la politica externă americană, și anume Franța, Belgia, Olanda și Anglia, doar o mînă de jurnaliști au încercat să înțeleagă complexitatea situației siriene, înotînd împotriva curentului într-un mediu ostil, dominat de batalioane de intelectuali atașați sentimental și politic de cauza rebelilor. Încă de la începutul crizei siriene, observatori independenți au pus în evidență numeroase cazuri de manipulare mediatică pe care anumiți profesioniști ai informației le-au vehiculat uneori involuntar. Crezînd că servesc astfel disidența siriană și că se conformează valorilor umaniste ale căror gardieni se laudă că sînt, jurnaliști serioși s-au convertit la a fi ajutoarele unei propagande nu doar lipsite de profesionalism, ci și nocive.

Analizele precise și moderația pe care am aștepta-o de la ei au cedat uneori locul efectelor de anunț și altor comunicate triumfaliste trîmbițînd succesul militar al rebeliunii, iar alteori pamfletelor incendiare ostile, într-o supralicitare a superlativelor umflate cu privire la practicile represive reale sau fabricate ale serviciilor de securitate siriene. Din naivitate sau convingere, din lașitate sau lene, jurnaliștii și-au bătut joc de principiile elementare ale profesiei lor, cum ar fi ancheta de teren, verificarea surselor și confruntarea informațiilor. S-au revoltat împotriva cenzurii în timp ce o puneau în practică împotriva vocilor care criticau dogma occidentală cu privire la Siria. Unii dintre ei nu s-au temut să dea în caricatură și chiar în calomnie pentru a discredita vocile disidente care ofereau o viziune independentă a situației din această țară.

Rumorile colportate pe rețelele sociale, cum ar fi pretinsa fugă în străinătate a președintelui sirian, modul lui de viață luxos, planul său de replie-

Note:

1. Astăzi, chiar în clipa în care scriu aceste rînduri, un atentat la Bagdad revendicat de ISIS a făcut în jur de 120 de morți, dintre care vreo douăzeci sînt copii. Nefericit Irak care nu mai iese din cercul infernal al atentatelor și al morților!
2. Militanții comuniști occidentali sau din America Latină au criticat adesea URSS-ul pentru că a susținut Irakul, Siria și Egiptul, în timp ce militanții comuniști locali erau vînați, făcînd deci ca interesele sale geostrategice să treacă înaintea solidarității revoluționare. Veche dilemă care l-a condus pe Mao, de pildă, după eșecul revoluției muncitorești din Canton, s-o rupă practic cu direcția moscovită a Partidului Comunist Chinez și să părăsească marile orașe pentru a începe Marșul cel Lung și să reînceapă lupta revoluționară cu țărănimea.
3. În Siria se pot întîlni încă niște sate creștine eseniene, unde limba cultului religios, aramaica, e chiar limba vernaculară vorbită de Isus.

le puterile laice și centralizatoare. În legătură cu acest subiect nu e inutil de reamintit că, imediat după căderea Bagdadului, proconsulul american a pus capăt regimului laic irakian pentru a întrona o putere exclusiv șiiită, astfel încît republica laică arabă a Irakului (reamintesc doar că vicepreședintele și ministrul afacerilor externe Tarek Azziz a fost un creștin asirian) a fost abolită de dragul unui stat provizoriu în care kurzii din nord au vrut să facă trei state diferite, șiiții preferînd un stat federal și suniții un stat unic. Situația siriană e încă și mai nesigură în sensul că rezistența obstinată a armatei Republicii Arabe Siriene în fața diverselor grupuri zise „de opoziție”, dintre care cel mai important, Daesh, organizat de Statele Unite cu complicitatea Turciei, a devenit iute un fel de stat trans-frontalier acoperind nordul Irakului și al Siriei (cîmpurile de țîței). Pare că laicismul Siriei a avut totuși rezultate puternice care sînt înscrise în mentalitatea populară atît în rîndul suniților (mai puțin a Fraților Musulmani), cît și în cel al șiiților (marcați de cultul Fecioarei și al lui Isus, ale căror icoane tronează în numeroase magazine din bazarurile šiite, cum ar fi Baalbek, de exemplu) și, evident, al alaiuților, începînd cu familia președintelui Assad (un fel de šiism foarte relaxat cu privire la practica religioasă și cu totul deschis diverselor religii creștine care există în Siria încă din epoca lui Isus).<sup>3</sup> Nu trebuie uitat că marile campanii de terorism și de revoltă din Siria modernă, aceea a lui Hafez al-Assad, apoi cea a fiului său Bashar, pomesc mereu din orașul Hama, centru al sunismului pur și dur al Fraților Musulmani, unde campania din 1982, începută printr-un val de atentate sîngeroase împotriva reprezentanților autorității de stat, a fost reprimată cu violența cea mai extremă, anumiți observatori vorbind de mai mult de 20 000 de morți în acest oraș.

Cînd generalul de Gaulle vorbea despre „Orientul complicat”, el nu apela la o figură de stil a bavardajului politic de salon, ci vorbea de o realitate multiplă veritabilă, de noduri de probleme despre care ne întrebăm uneori dacă s-ar putea desface, iar asta cu atît mai mult cu cît cea mai mare putere a Orientului Mijlociu, Israelul, are tot interesul să joace pe ascuns pentru a menține și chiar pentru a intensifica această confuzie, ceea ce consilierul geopolitic al președinților Carter și Obama, Brzezinski, a numit haosul instaurat și întreținut prin războaie de intensitate scăzută. Dacă există, cum se întîmplă adesea, victime inocente în acest tip de conflict, cei care plătesc tributul cel mai greu sînt civilii, cei de la țară, cei din orașele multiconfesionale ca Alep sau din micile orașe creștine, sunite sau yazeri.

Nimeni nu poate spune fără să treacă drept un idiot sinistru sau un cinic fără mamă și tată că demolarea sistematică, efectuată de mercenarii takfiriști, Daesh, Al Qaeda sau de imperialismul occidental, a tuturor încercărilor de emancipare întreprinse de arabii de toate confesiunile a dat naștere, în Orientul Mijlociu, unui oarecare progres social și etic. Dimpotrivă, dacă ne uităm la Libia, la Irak și la Siria, nu e foarte difcil de constatat că Occidentul umanist le-a adus război, haos, mizerie, regres social, sanitar, educativ. Dar nu e oare destinul însuși al Occidentului să demoleze tot ce pare să împiedice devenirea tehnostiințifică și financiară a puterii sale, pe scurt, supraviețuirea sa? Cu toate astea, fără a vrea să ne jucăm de-a profeții, să nu uităm niciodată vorba bătrînului poet grec: Zeus îi orbește pe cei pe care vrea să-i piardă...

București, 4 iulie 2016

după o schemă clasică în toate țările din Lumea a Treia (Gaddafi în Libia, Chavez în Venezuela, Noriega în Panama, Compaoré în Burkina Fasso, Nasser în Egipt), au ales armata ca mijloc de promovare socială în cadrul unui stat-națiune în devenire. Aceste două regimuri de tip dictatorial, uneori foarte crude cu opozanții lor (mai ales cu Frăția Musulmană și cu comuniștii), dezvoltaseră un fel de politică iacobino-prusacă, de centralizare laică și de *Kulturkampf*, în fața forțelor centrifuge care fă-rîmîțează fără încetare aceste țări organizate multă vreme sub Imperiul Otoman în triburi războinice, traversate la rîndul lor de cezuri religioase... Or, o asemenea situație fusese cu siguranță viabilă în imperiile multi-etnice și multiconfesionale, dar lucrurile n-au mai stat la fel cînd concepția statului a ajuns să se construiască în jurul unității politice a statului-națiune, cu o limbă unitară pentru toate religiile – araba.

Naționalismul arab, gîndit cel mai viguros de Michel Aflack, un creștin ortodox din Siria (care a studiat istoria la Paris), și-a creat ca instrument de acțiune Partidul Solidarității Arabe, care va deveni în anii 1950–1960 Partidul Solidarității Arabe și Socialiste. La început, acești embrioni de partide moderne au luptat împotriva puterilor mandatare, în Siria împotriva Franței, în Irak împotriva Marii Britanii. Fără a reveni în această prezentare rapidă asupra aliniamentelor complexe și uneori chiar incoerente pentru un observator occidental, Irak și Siria, dirijate prea repede de militari baathiști și de frați dușmani, au pus în practică politici clasice de dezvoltare economică, sanitare, culturale, de educație civilă și militară modernă, copii ale celor care au dat rezultate în Occident ori în Uniu-neea Sovietică și care se puteau realiza grație unei părți a rentei petroliere naționalizate și cu ajutorul (esențialmente militar) al SUA, atîta timp cît aceste puteri blocau în mod violent orice ivire a unor mișcări comuniste potențial aliate cu URSS.<sup>2</sup> De altfel, aceste puteri dictatoriale, centralizatoare, unificatoare și, *last but not least*, în mod fundamental laice, au dus o luptă fără milă împotriva mișcărilor politice islamiste, a căror primă versiune a fost, spre mijlocul anilor 1920, Frăția Musulmană. Această mișcare provenită dintr-o mică burghezie urbană, opusă formelor de modernizare ale Baath de-ndată ce ele vizau laicitatea, normele comportamentale, îmbrăcămintea și statutul femeilor, avea simpatia nu doar a puterilor mandatare tot mai slabe (Franța și Marea Britanie: în 1943 Franța le-a acordat independența Siriei și Libanului; în 1932 Irakul a devenit pseudoindependent sub tutela directă a Marii Britanii și abia în 1958, după o lovitură de stat militară, își va obține independența deplină). Foarte repede Statele Unite au înlocuit Anglia și au reluat vechea rețetă proprie politicii coloniale clasice a britanicilor: *divide et impera*. Mai mult, începînd cu 1948, toate aceste desfășurări se înscriu simultan în cadrul politicilor de opoziție față de statul Israel, care se manifestă în mod esențial prin susținerea acordată (și, trebuie spus, de asemenea, prin manipularea) diverselor mișcări palestiniene luptînd pentru a pune capăt colonizării sioniste.

În zilele noastre, e corect să spunem că avem de-a face cu eșecul politicilor de independență națională, datorat în parte manipulărilor americane și israeliene (precum sprijinul acordat rebeliunilor kurde sau šiite în Irak, de pildă) și în parte orbirii și erorilor politice ale guvernárilor locale (cum ar fi invadarea Kuweitului de Irak sau, pentru multă vreme, lupta fără milă împotriva comuniștilor atît în Siria, cît și în Irak), care au delegat încet în ochii minorităților sau a majorităților etnoreligioase loca-





re pe un teritoriu alaiut imaginar sau chiar pretinsa sa retragere pe un port-avion rusesc au fost difuzate cu complezență de agenții de presă foarte serioase.

Ambalajul mediatic planetar fabricat pornind de la salvele de imposturi antiregim au avut ca efect principal al lor radicalizarea forțelor loialiste și ridiculizarea celor care se aflau de partea unei democratizări sincere a țării lor.

În timp ce făceau asta, principalele organizații mass-media occidentale n-au manifestat același entuziasm când era vorba de a aduce în discuție cetățenii proguvern schilodiți, uciși cu mitraliere sau ciopârțiți de bombele rebelilor și ale aliaților lor takfiriști.

Decapitățile rituale organizate de aceștia din urmă n-au suscitât la fel de multă indignare ca abuzurile comise de armata guvernamentală. La fel cum n-au făcut-o nici apelurile la genocid împotriva alaiuților și a altor minorități „nedemne”, lansate încă de la începutul crizei siriene în anumite moschee din țară și prin canale satelit din Golf la ore de maximă audiență. Abia la un an și jumătate de la primele manifestații presa occidentală a descoperit telecoranistii urii ca Adnan al-Arur, sirianul exilat în Arabia Saudită, care se mîndrește totuși că are milioane de adepți în Siria și în lume. Nu există surd mai perfect decât acela care nu vrea să audă, spune un vechi proverb.

În ce privește atentatele teroriste îndreptate împotriva civililor, numeroși jurnaliști au trecut la teoriile cele mai groțesti ale complotului, acuzînd tabăra loialistă că își ucide în mod deliberat propriii copii pentru a discredita opoziția.

În ce privește militanții pentru pace și suveranitatea popoarelor care, la Bruxelles, Paris sau Londra, predică disperată în deșert, ei au făcut experiența interdicției simbolice a oricărei exprimări a empatiei lor față de civilii nevinovați care au avut ghinionul de a muri sub drapelul nepotrivit. În timp ce, atunci când echipa canalului Al Ikhbariya, din care făcea parte jurnalistul Yara Saleh, a fost luată ostatică de Armata Siriană Liberă (ASL) în vara anului 2012, grupurile de presă occidentale s-au jucat de-a cele trei maimuțe.

Nicio organizație mass-media obișnuită, dintre toate care doresc să apere totuși libertatea informației, n-a evocat sfîrșitul tragic al lui Hatem Abu Yahya, operatorul asistent al echipei, executat de răpitorii săi.

Eliberarea de către armata guvernamentală siriană a celorlalți trei membri ai echipei n-a suscitât, nici ea, un interes mai mare printre fabricanții noștri de opinie.

Oricine e curios de amplexarea tăcerii mediatice față de echipa Al Ikhbariya n-are decât să introducă numele unuia dintre jurnaliștii ghinioniști într-un motor de căutare. Nu se găsește aproape nicio urmă a răpirii lor. De fapt, în Occident, doar cîteva site-uri marginale și nonaliniat au vorbit despre răpire.

Ororile războiului au fost sistematic imputate regimului sirian, chiar și cele revendicate cu mîndrie de rebeliune.

Timp de doi ani, anumiți prețiinși experți în chestiuni siriene au trîmbițat „sfîrșitul iminent” al regimului, bazîndu-se, printre altele, pe declarațiile Observatorului Sirian al Drepturilor Omului.

Din spusele lor, regimul era „tot mai izolat”. Era „pus cu spatele la zid”, „înconjurat din toate părțile”. Președintele nu se mai putea baza decât pe „cîțiva corupți fideli din propria comunitate”.

Părea chiar că toată populația era mobilizată împotriva dictaturii unei „secte”, a unui „clan”, a unei „familii”, a unei „mafii”. Zilele și chiar orele președintelui „erau numărate”.

În decembrie 2011, ministrul afacerilor externe israelian Ehud Barak nu dădea mai mult de cîteva săptămîni sau luni căderii lui Assad (*Le Monde*, 6 decembrie 2011).

Fostul diplomat francez Wladimir Glasman, alias Ignace Leverrier, care întretine blogul de propagandă „Un œil sur la Syrie” [Un ochi pe Siria], găzduit de *Le Monde*, a crezut de cuviință să creeze un filon de informație pe tema „o cronică a dezagregării regimului”. Dar torentul său de știri triumfaliste a secat rapid.

În august 2012, Gerhard Schindler, șeful serviciului german de informație BND, a făcut mai mult decât omologii săi israelieni. El s-a alăturat clubului profeților și al oracolelor declarînd că zilele (deci nu doar săptămînilor și lunile) regimului condus de președintele Assad sînt numărate (RFI, 20 august 2012). Această predicție luminoasă mai veche de șase luni e echivalentă cu a spune că toate ființele acum în viață vor muri într-o bună zi.

Primul ministru turc Recep Tayyip Erdoğan promitea, în ce-l privește, să sărbătorească victoria rebelilor prin a merge într-un timp foarte scurt să se roage la moscheea Omeiazilor din Siria (*Hürriyet*, 5 septembrie 2012).

De atunci, multă apă, sînge și lacrimi au curs pe sub podurile peste Nahr al-Asi.

Amenințările de intervenție armată, șantajul, atacurile prin surprinde-re, strategiile subversive care au mers de la operațiunile de tip „false flags” pînă la punerea la dispoziție de către petromonarhiile arabe a sumei de 300 de milioane de dolari pentru a încuraja dezertările în sînul guvernului sirian și al armatei s-au înșelat în legătură cu combativitatea regimului (*Le Figaro*, 3 aprilie 2012; *Russia Today*, 11 august 2012).

Nu e surprinzător oare că doar o infimă minoritate a funcționarilor superiori ai unui stat taxat totuși ca venal și corupt au cedat cîntecului de sirenă înotînd în păcură ce venea din Golf și au ascultat de ispita pecuniară pe care au oferit-o monarhii la fel de burtoși ca butoaiele lor cu țitei?

Niciunul dintre acești domni din marea presă care se pretind bine informați n-a găsit de cuviință să asocieze sîngele rece al președintelui cu credința sa în viitor și cu sprijinul popular de care se bucură (sigur, dificil de măsurat, dar vizibil și real).

În loc să analizeze realitatea așa cum este, partizanii mass-media stupefiați de atitudinea zen a președintelui sirian s-au înhămat la a schița portretul psihologic al unui „ucigaș cu sînge rece”.

Dintr-o rea-credință căreia ei singuri îi dețin secretul, aceștia n-au văzut decât factori externi și militari în menținerea sa la putere: mîna invizibilă a lui Hugo Chavez, armamentul rusesc și iranian, ajutorul logistic al Hezbollahului, teroarea directoratului de spionaj militar din Siria, puterea aviației... Potrivit lor, poporul însuși era în mod unanim pentru răsturnarea regimului.

Prezumțiilor zugrăvind o armată siriană demoralizată le-au răspuns imaginile infanteriștilor alerti și motivați.

Puțini au fost observatorii europeni care au analizat în mod obiectiv combativitatea armatei arabe siriene și a Baath-ului sirian, părintele tuturor baathismelor.

Strategii occidentale și subordonații lor arabi mizau pe o prăbușire comparabilă cu cea a regimului irakian după căderea Bagdadului în 2003. Degeaba.

Ei au sperat să vadă părți masive ale armatei siriene alăturîndu-se rebeliunii, ca în timpul războiului civil libian din 2011. Tot degeaba.

Cu un pic mai mult decât o lună în urmă Rami Abdel Rahman a trebui să recunoască pe canalul de informație France 24 că numărul dezertărilor e supraestimat. „Dezertările n-au afectat grav armata siriană”, afirmase el (France 24, 23 ianuarie 2013).

În cadrul aceuiași interviu, întrebât în legătură cu crearea Forțelor de Apărare Națională de către armata siriană, o formațiune paramilitară numărînd 50 000 de femei și bărbați avînd ca sarcină apărarea cartieru-lui lor împotriva incursiunilor rebele, Rami Abdel Rahman a pus capăt unei alte prejudecăți, spre nefericirea celor ce cataloghează guvernul de la Damasc drept „regim alaiut”.

El spune efectiv: „Aceste noi forțe sînt formate din oameni de toate confesiunile. (...) Sînt pur și simplu persoane care susțin regimul și, spre deosebire de ceea ce se crede, printre ele se numără oameni din toate comunitățile”.

„Spre deosebire de ceea ce se crede”, subliniază el. Iată că sursa siriană cea mai credibilă din punctul de vedere al Occidentului repune în discuție o idee foarte răspîndită. Răspîndită, zic, dar de cine?

De fabricanții și traficanții de opinie care populează redacțiile ziarelor noastre, amfiteatrele noastre, catedrele universitare, centrele de studii strategice și platourile de televiziune.

Astăzi, după doi ani de război neîndurător, confruntate cu tenacitatea regimului și a populației loialiste, aceleași surse recunosc din vîrf buzelor că s-au pripit.

După doi ani și 70 000 de morți trebuie să-și revizuiască materialele. Să vedem acum patru stereotipuri remestecate, reîncălzite și rezervite de organele noastre mass-media dominante.

Teoria nr. 1: La început, mișcarea siriană de contestare a fost una pașnică.

E adevărat și fals. Zeci de demonstranți pașnici au fost schingiuiți și omorîți, în mod precis la Dara. Acest terorism de stat e de nejustificat. Dar încă de la începutul contestării, forțele de securitate au fost, de asemenea, ținta unor focuri trase de manifestanți. Numeroși polițiști și militari au murit de gloanțele opozanților în primele zile ale protestului. Rețele de tuneluri și de ascunzători pentru arme au fost descoperite inclusiv în moschei. Teza implicării unei „a treia forțe”, compuse din elemente infiltrate și din provocatori n-a fost evocată niciodată de presa occidentală. Pe de altă parte, chemări la ură antialaiută, anticreștină, antișiiită și antiiraniană au fost scandate cu ocazia mai multor manifestații, printre altele la Jableh, Idleb și Jisr al-Shughur. Sunetele și imaginile acestor agitațiuni deghizate în manifestații pașnice pentru publicul internațional abundă pe scenă, dar mass-media dominante abia dacă le-au acordat vreo atenție.

Teoria nr. 2: Nu există extremism religios în Siria. Dacă există, el a fost fabricat de regim.

De două ori fals. Dacă majoritatea covîrșitoare a musulmanilor suniți sirieni resping extremismul religios, există totuși o amenințare foarte reală

atît la adresa musulmanilor, cît și la adresa nonmusulmanilor. Takfirismul, această versiune factice și fascistă a Islamului constituie dintotdeauna o amenințare atît la adresa naționalismului arab, cît și la adresa coabitării pașnice dintre comunitățile religioase. Takfiriștii sirieni consideră, de fapt, baathismul ca o cauză comunistă, atee și perversă, de combătut fără milă prin jihad. Credințele ce provin sau sînt inspirate din Islam, cum ar fi șiismul, alauismul sau ismaelismul sînt puse sub același drapel cu creștinismul și iudaismul. Mai mulți imami suniți sirieni au fost uciși de takfiriști, fiindcă au fost considerați deviaționiști sau proguvern. Cel mai recent, șeicul Abdullatif al-Jamil a fost ucis la moscheea Salahaddin din Alep la începutul acestei luni.

Două surse de inspirație se află la dispoziția islamofasciștilor sirieni și străini: textele vechi, cum ar fi fetvalele teologului sirian medieval Ibn Taymiyya, și canalele prin satelit telecoraniste din Golf, cum ar fi Iqraa TV, Wessal TV, Safa TV, Quran i Kerim TV, care distilează fără-ncetare ura antișiiită, antiiraniană, anti-Hezbollah și antinaționalistă arabă. Adnan Arur și toți ceilalți predicatori ai urii beneficiază de o acoperire mediatică planetară care a început cu mult înainte de „primăvara arabă”. Jiha-diștii instalați pe teritoriul libanez la impulsul dat de clanul Hariri însuși, susținut de Saudii de la acordurile din Taif, care reflectă sfîrșitul războiului civil libanez (1975–1990), au jucat un rol important în fragmentarea societății siriene pe baze religioase.

Confruntările dintre regimul laic sirian și takfirism au o istorie îndelungată și sîngeroasă. Ele au culminat cu masacrul de la Hama din 1982. Minoritățile au fost de mai multe ori ținta unor masacre cu caracter sectar. Atentatul împotriva mauzoleului șiiit Saida Zainab din Damasc, comis de teroriștii Fatah al-Islam pe 27 septembrie 2008, prefigurează războiul sectar dus actualmente de rebeliunea takfiristă împotriva guvernării de la Damasc și a susținătorilor săi populari.

Teoria nr. 3: Regimul sirian e alaiut.

Complet fals. Această prezumție reductivă este, în plus, ofensatoare pentru toate părțile aflate în conflict. Ea este ofensatoare pentru numeroși miniștri, deputați, lideri sindicali și ai organismelor profesionale, șefi de stat-major, ofițeri superiori și medii, soldați, polițiști și alte sute de mii de funcționari nonalaiuți. Ea este la fel de ofensatoare pentru numeroșii opozanți alaiuți care luptă împotriva guvernului. Originea alaiută a președintelui sirian și a anumitor membri din anturajul său nu face din statul sirian „un regim alaiut”. Siria e în același timp un stat marcat din punct de vedere cultural de islamul sunit de rit hanefit și singurul stat laic din lumea arabă. Laicitatea siriană e consacrată printr-o formulă aflată la tot pasul pe buzele sirienilor: *Al din Allah wal watan lel jemi* („Religia e la Allah și patria e pentru toată lumea”). În mod curios, nicio organizație media n-a auzit vorbindu-se de acest principiu fundamental care face din Siria un refugiu al păcii intercomunitare. Dar aceiași jurnaliști nu se jenează să utilizeze tocmai termenii jihadiștilor legați de Al Qaeda pentru a descrie statul sirian. Ei văd peste tot privilegii alaiuite. Totuși alaiuții



trăiesc în mare parte în condiții sărăcioase și nici măcar nu sînt recunoscuți oficial drept comunitate religioasă. Sub președinția lui Bashar al-Assad, au fost construite sau restaurate 5 000 de moschee sunite și 250 de biserici. În schimb, statul sirian n-a acordat vreodată subsidii pentru întreținerea locurilor sfinte alauite sau pentru remunerarea șeicilor alauiți.

Obsesia anumitor organe și experți media de a vrea să-și desemneze dușmanul prin identitatea sa etnică sau religioasă este simptomatică pentru acest vechi reflex rasist și colonial care constă în a-l face inferior pe celălalt închizîndu-l într-o identitate reductivă, înglobantă, depersonalizantă și, dacă e cazul, stigmatizantă de-a dreptul. Stigmatizantă, da, căci anumite organe media occidentale și jihadiste îi fac pe alauiți responsabili în mod colectiv pentru crimele comise de escadroanele progubern ale morții, provenite din toate comunitățile țării. Ni se pare normal să spunem „președintele alauit Bashar al-Assad“, dar am fi șocați dacă s-ar zice „ministrul evreu al afacerilor externe Laurent Fabius“. Anumiți jurnaliști par să fi uitat foarte repede principiul care zice: „Nu fă altuia ceea ce n-ai vrea să ți se facă ție“.

Teoria nr. 4: Rebeliunea e populară. Armata e demnă de dispreț. Teză pe jumătate adevărată, deci pe jumătate falsă. Această teorie foarte răspîndită în Occident este totuși dezmințită de liderii Armatei Siriene Libere.

Intervieat de agenția Reuters, Abu Ahmed, șef al unei miliții a Brigăzii al Tawhid activă la Alep după iulie 2012 declară: „ASL și-a pierdut sprijinul popular“. El estimează că 70% din populația orașului e progubern (Yara Bayoumy, Reuters, 8 ianuarie 2013).

În multiple cartiere din Alep, administrate de rebeliune, populația se plînge de jafuri și hărțuiri din partea milițiilor ASL. Populația excedată iese în mod regulat la manifestații strigînd: „ASL hoată, vrem armata obișnuită“ (*Jaych al Hour harami, bedna jeych el nizami*).

De partea cealaltă a baricadei, armata e în mod constant solicitată de populație. E suficient să te uiți la canalele de televiziune guvernamentale pentru a-ți da seama de am ploarea acestei celelalte realități siriene. Se pot vedea soldați primiți ca niște eroi, hrăniți și mîngiați de populație.

Dacă organele media ar urma exemplul Anastasiei Popova sau al lui Robert Fisk, dacă s-ar obosi să parcurgă partea cealaltă a decorului, dacă s-ar duce să întrebe milioanele de sirieni progubern, neutri sau nepolitizați, și-ar da seama că acești cetățeni preferă să rămîna sub protecția armatei și sub administrația guvernamentală care le asigură mijloace de subsistență: un salariu, o pensie, îngrijiri medicale, educație etc. Minciunile și jumătățile de adevăr despre Siria sînt atît de numeroase încît a le face o listă ține de un pariu.

Cei care pretind că susțin poporul sirian le vor face un mare serviciu în ziua în care vor hotărî să descrie cu totul imparțial suferințele tuturor părților.

Poate că în ziua aceea, sirienii vor ajunge să-și depășească diferendele și să găsească o cale spre reconciliere, singura condiție a supraviețuirii lor ca popor liber.

Geneva, 28 februarie 2013

## Terorismul antisirian și legăturile sale internaționale

Bahar Kimyongür

Bashar al-Assad

Încă de la începutul primăverii arabe, guvernul de la Damasc pretinde că luptă împotriva unor bande de teroriști. Majoritatea organelor media occidentale denunță, în această teză, o propagandă de stat ce servește la a justifica represiunea sa împotriva mișcării de protest. Dacă e evident că aceasta vine ca o mană cerească pentru statul baathist, cu o reputație prea puțin primitoare față de mișcările de opoziție care scapă controlului lor, asta nu înseamnă numaidecît că pretenția e falsă. Multiple elemente obiective verifică, de fapt, teza guvernului sirian.

Mai întîi ar fi factorul laicitate. Siria este, de fapt, ultimul stat arab laic.<sup>1</sup> Minoritățile religioase se bucură de aceleași drepturi ca majoritatea musulmană. Pentru anumite secte sunite campioane ale războiului împotriva Celuilalt, oricare ar fi el, laicitatea arabă și egalitatea interreligioasă, incompatibile cu șaria, reprezintă o insultă la adresa islamului și fac statul sirian mai detestabil decît o Europă „atee“ sau „creștină“. Siria numără nu mai puțin de zece biserici creștine diferite, cu suniți care sînt arabi, kurzi, cerchezi sau turkmeni, cu creștini nonarabi precum armenii, asirienii sau levantinii, cu musulmani sincretici și deci inclasabili, cum ar fi alauiții și druzii. Prin urmare, sarcina de a face să stea această șarpantă etnoreligioasă fragilă și complexă este atît de dificilă încît nu poate fi rezolvată decît de un regim laic, solid și inevitabil autoritar.

Apoi este factorul confesional. Din cauza originii președintelui Bashar al-Assad, regimul sirian e descris în mod abuziv ca „alauit“. Această descriere e complet falsă, calomnioasă, sectară și chiar rasistă. Ea este falsă înainte de toate deoarece statul-major, poliția politică, diversele servicii de informație și membrii guvernului sînt în majoritate de religie sunită, la fel ca o parte considerabilă a burgheziei. Mass-media noastre de senzație nu ratează să vorbească despre doamna Asma al-Assad, soția președintelui, de origine sunită, cu scopul de a o diaboliza. Dar ele evită în mod deliberat să citeze vicepreședinta Republicii Arabe Siriene, doamna Najah al-Attar, prima și unica femeie arabă din lume care să ocupe un post atît de înalt. Doamna al-Attar este nu doar de origine sunită, dar este, de asemenea, sora unuia dintre liderii exilați ai Frăției Musulmane — o ilustrație emblematică a paradoxului sirian. În realitate, aparatul de stat baathist este reflectarea cvasiperfectă a diversității etnoreligioase care predomină în Siria. Mitul despre „dictatura alauită“ e atît de grotesc încît pîna și Marele Muftiu sunit, șeicul Badreddin Hassoun, sau chiar șeful poliției politice Ali Mamlouk, și el tot sunit, sînt uneori clasați printre alauiți de către presa internațională.<sup>2</sup>

Cel mai de mirare e că aceeași presă toamnă apă la moara anumitor medii salafiste siriene (suniți ultraortodocși), propagînd minciuna potrivit căreia țara a fost uzurpată de alauiți, care ar fi, după ei, agenți șiiți. Aceiași salafiști taxează șiiții de negatori (*rawafidhs*) deoarece aceștia din urmă resping, printre altele, legitimitatea califatului, adică a guvernului sunit de la originile Islamului. Pe de o parte, există diferențe notabile între alauiți și șiiți atît în plan teologic, cît și în acela al practicii religioase. Divinizarea lui Ali, doctrina trinitară, credința în metempsihoză sau chiar respin-

gerea șariei, caracteristice alauiților, sînt surse de critică din partea teologilor șiiți care nu ratează să-i catalogheze drept exagerați (*ghoulat*). Pe de altă parte, dacă există o religie de stat în Siria, ea ar fi mai degrabă islamul sunit de rit hanefit, reprezentat printre alții de șeicul Muhammad Said Ramadan al-Buti și de Marele Muftiu al republicii, șeicul Badreddin Hassoun, a cărui vorbă înțeleaptă se distanțează de chemările la ucide -re și la ură ale șeicilor wahhabiți. Cu toate astea, pentru a explica alianța anti-SUA și antisionistă formată de axa Damasc-Teheran-Hezbollah, presa la comandă și mediile sunite ultraconservatoare repetă în cor că Siria e dominată de alauiți, care ar forma o „sectă șiită“. Siria fiind susținută de China, Rusia, Venezuela, Cuba, Nicaragua și chiar Bolivia, trebuie trasă concluzia logică potrivit căreia Hu Jintao, Putin, Chavez, Castro, Ortega sau Morales sînt și ei tot alauiți, cel puțin criptoșiiți.

În al treilea rînd, factorul naționalist. Merită reamintit că, pentru salafiști, Siria nu există. Acest nume ar fi, precum acela al Irakului, o făcătură ateistă. În jargonul lor inspirat de Coran, Irakul se cheamă Bilad al-Rafidain (țara celor două fluvii), iar Siria — Bilad al-Sham (țara Levantului).

Cel care adoptă ideologia naționalistă și se consacră eliberării patriei sale comite un păcat de asociere (*shirk*). El violează principiul tawhid, cel al unicității divine, și pentru asta merită moartea. Pentru acești fanatici, singura luptă acceptată de Allah este jihadul, războiul zis „sînt“, dus în numele lui Allah și vizînd extinderea Islamului. Drept corolar al naționalismului arab, panarabismul, această idee progresistă de unitate și solidaritate interarabă, este *a fortiori* un sacrilegiu pentru că subminează ideea de „umma“, de patrie-mamă musulmană. Cum reamintea recent președintele Bashar al-Assad într-un interviu acordat ziarului *Sunday Telegraph*, lupta care se dă actualmente pe sol sirian opune două curențe inconciliabile: panarabismul și panislamismul.<sup>3</sup>

Acest conflict inițial introduce un factor istoric fondator în amenințarea teroristă din Siria. Începînd cu 1963, Siria baathistă duce, de fapt, un veritabil război împotriva mișcărilor jihadiste. Armata guvernamentală și Frăția Musulmană se confruntă cu numeroase lupte care s-au soldat, cu toatele, cu victoria puterii siriene. Aceste victorii au fost smulse cu prețul multor victime, armata neezițînd să recurgă la teroare pentru a-și atinge scopurile. În 1982, armata lui Hafez al-Assad a bombardat cartiere întregi din orașul Hama pentru a pune capăt rezistenței jihadiste, masacrînd fără discernămint militari și civili nevinovați. S-au numărat cel puțin zece mii de morți în urma bombardamentelor și a luptelor de stradă. S-au lansat după aceea veritabile vînători de oameni împotriva Fraților Musulmani sirieni în întreaga țară, constrîngîndu-i pe aceștia să plece în exil. Represiunea n-a ajuns totuși să eradicheze tradiția războinică, nici spiritul revanșard al jhadiștilor sirieni.

Să vedem acum, pe țări, care sînt mișcările teroriste cu care se confruntă astăzi trupele siriene.

**Frontul libanez**

În aprilie 2005, Occidentul s-a bucurat să vadă trupele siriene părăsind teritoriul libanez după 30 de ani de prezență neîntreruptă. Acest eveniment a fost declanșat de atentatul a cărui țintă fusese fostul prim-ministru Rafiq Hariri, cunoscut pentru ostilitatea sa față de Siria. Numaidecît, Europa și Statele Unite au pus atentatul pe seama regimului de la Damasc, fără cea mai mică dovadă și înainte chiar de începerea anchetei. O „revo-

luție a cedrului“, susținută de laboratoarele de drepturile omului ale CIA, a obligat armata siriană să părăsească Libanul. Abia s-au retras însă tancurile siriene că grupurile salafiste au reapărut, scoțîndu-și săbiile și predicile sectare. Aceste mișcări s-au implantat în nordul Libanului în apropiere de Tripoli, oraș majoritar sunit, apoi puțin cîte puțin în taberele palestinie-ne din Liban, profitînd de diviziunile politice și de slăbiciunea militară a organizațiilor palestiniene, precum și de politica de nonintervenție a armatei libaneze în aceste tabere. Între 2005 și 2010, grupurile jihadiste au dus război împotriva tuturor susținătorilor reali sau presupuși ai regimului lui Bashar al-Assad, cum ar fi populațiile šiite, alauite sau militanții Hezbollah. Anumite mișcări de acest tip au ajuns chiar să treacă granița siriano-libaneză pentru a hărțui trupele puterii baathiste pe propriul lor teritoriu. Militantismul antisirian al grupurilor salafiste libaneze amate s-a intensificat apoi cu începutul crizei siriene din 2011. Ele au fost înlocuite de mișcările salafiste neînarmate. Pe 4 martie 2012, aproximativ 2000 de salafiști conduși de Ahmad al-Assir, un predicator din orașul Saida devenit steaua în



ascensiune a sunismului libanez, au defilat la Beirut pentru a protesta împotriva regimului lui Bashar al-Assad. În spatele unui impresionant cordon de securitate compus din polițiști și militari, cîteva sute de contramanifestanți, membri ai Partidului Baath libanez, au protestat împotriva acestui marș. De la Arida la Naqoura, întreg Libanul și-a ținut respirația. La fel cum inima sa se strînge de fiecare dată cînd răsună focuri de armă dinspre cartierele tripolitane Bab Tebbaneh și Djebel Mohsen. Căci în această țară în care linia de fractură politică e în mod egal confesională, cu suniți în majoritate anti-Assad și șiiți în majoritate pro-Assad, la care se mai adaugă și creștinii divizați, care se regăsesc în ambele tabere, obsesia războiului civil e omniprezentă. Dar guvernul de unitate națională încearcă să liniștească lucrurile și are grijă să rămînă neutru în raport cu conflictul sirian. Cu toate astea, există cîteva grupuri salafiste care nu ratează ocazia de a răspîndi haosul în aceste două țări geografic interdependente și complementare. Iată o scurtă descriere a cîtorva dintre aceste mișcări sectare active în Liban și care amenință Siria de mai mulți ani:

**Grupul din Sir El-Dinniyeh**

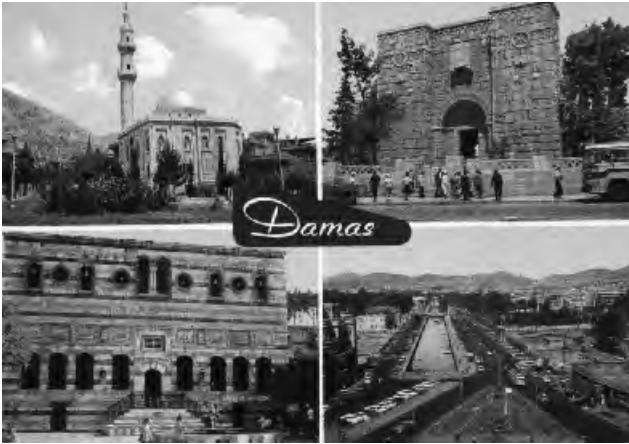
Această mișcare sunită condusă între 1995 și 1999 de Bassam Ahmad Kanj, un veteran al războaielor din Afganistan și Bosnia, a apărut după



22 februarie 2012, corespondentul *Le Figaro* Georges Malbrunot a arătat că Iordania a cumpărat de la germani patru baterii antirachetă Patriot americane „*pentru a proteja Israelul de eventualele atacuri aeriene lansate din Siria*”.<sup>8</sup> Aceste rachete trebuiau să fie instalate la Irbid, nu de parte de granița siriană.

Deja în 1981, monarhia de siguranță, aliată cu Statele Unite, a lăsat aviația israeliană să-i violeze spațiul aerian pentru a merge să bombardeze reactorul nuclear irakian Osirak.

În ce privește politica sa internă, Iordania nu are o poziție la fel de „progresistă”. Astfel, decenii la rînd, Amman a încurajat Frăția Musulmană potrivit unui calcul politic motivat de grija de a eradica dușmanul principal, și anume opoziția laică de stînga (comunistă, baathistă și nasseristă). Potrivit lui Abdel Latif Arabiyat, fost ministru și purtător de cuvînt al parlamentului iordanian: „Confreria n-a fost o organizație revoluționară, ea recomanda stabilitatea. Odată cu creșterea puterii unor partide naționale și de stînga, noi am făcut o alianță oficială cu autoritățile”.<sup>9</sup> În 1970,



Frații Musulmani s-au grupat de partea monarhiei cînd regele Hussein a ordonat zdrobirea fedainilor palestinieni. Nici un cuvîntel deci din partea Frăției Musulmane înainte de un măcel, numit ulterior „septembrie negru”, în care au fost masacrați aproape 20 000 de paleștinieni. Din această strategie de transformare a Fraților Musulmani iordanieni în instrument politic, aceștia din urmă sînt cei care au ieșit învinși, iar azi reprezintă principala mișcare de opoziție din țară. Pentru regatul hașemit, Frăția Musulmană constituie un rău mai mic și decît stînga, și decît mișcările jihadistice. Căsătoria din interes n-a ținut însă multă vreme. Și, în final, monarhia s-a văzut constrînsă să reprime o mișcare devenită prea puternică. Între timp, Iordania a trecut prin mai multe atacuri teroriste. În 2005, grupurile salafiste au vizat hotelurile din Amman. Abu Musab al-Zarqawi, fostul șef Al Qaeda din Irak, provine din Zarqa, un oraș iordanian situat la nord-est de Amman. Izbucnită la Dara, un oraș meridional apropiat de granița iordaniană, revolta siriană împotriva regimului a trezit gustul pentru cucerire al curentului jihadist din Iordania, care era fără suflu după numeroasele pierderi suferite în rîndurile Al Qaeda. Vom găsi aici, printre altele, Brigada Tawhid, o mărunță armată jihadistă formată din mai multe zeci de luptători, pînă atunci activi în cadrul Fatah al-Islam și infiltrîndu-se în Siria pentru a ataca armata guvernamentală.<sup>10</sup> Portalul de informație ior-

ta soldați e, una peste alta, foarte logică, deoarece un dezertor este prin definiție cineva care abandonează lupta. A dezerta înseamnă a părăsi războiul. În cazul sirian, numeroși dezertori devin refugiați și părăsesc țara. Propaganda de război occidentală afirmă că, dacă ei părăsesc armata sau nu răspund chemărilor la arme, este fiindcă refuză să ucidă manifestanți pașnici. În realitate, acești recruți tineri se tem și să omoare, și să fie omorîți. Ei se confruntă cu un dușman invizibil obișnuit cu tehnici de gherilă, care trage orbește și în cei aflați de partea regimului, și în opozanții acestora, neezitînd să-și lichideze prizonierii printr-un ritual sordid de decapitare și depesaj. Teroarea care inspiră grupurile armate descurajează pe drept numeroși tineri să-și riște viața umblînd în uniformă. Așa că ei aleg să părăsească armata și țara.

De pildă, dezertorii kurzi sirieni se refugiază în regiunea autonomă a Kurdistanului irakian. La Erbil mai ales, într-un cartier populat de kurzi sirieni supranumit „micul Qamishli”. Termenul de „dezertor”, utilizat pentru desemnarea militarilor care au părăsit armata pentru a se alătura taberei adverse și a trage împotriva vechilor lor tovarăși, e deci impropriu. Ar fi mai corect să vorbim de transfugi. Iată o analiză de Maghreb Intelligence, o agenție pe care nu o putem bănui că ar complota cu regimul de la Damasc, dar sprijină teza demobilizării tinerilor chemați, a slăbiciunii ASL și a prezenței salafiste armate pe cîmpul de luptă: Potrivit unui raport provenit de la o ambasadă europeană din Damasc și verificată de anchete conduse de centre de cercetare franceze la granița turcă, Armata Siriană Liberă – ALS – nu are mai mult de 3000 de luptători. Ei sînt armați în mare parte cu puști de vînătoare, cu mitraliere Kalașnikov și obuziere de fabricație chineză provenind din Irak și Liban. Potrivit acestui raport, pe majoritatea celor 20 000 de militari care au dezertat din amata lui Bashar al-Assad, ALS nu i-a putut înrola. De altfel, ALS e deosebit de prezentă în taberele de refugiați înființate pe teritoriul Turciei. La Hama, Dara și Idlib, cei care îi răspund armatei siriene sînt mai degrabă grupuri armate salafiste. Acești salafiști, deosebit de violenți și de hotărîți, provin în marea lor majoritate din mișcarea sunită radicală activă în Liban.<sup>6</sup> Pe lîngă faptul că este nemiloasă, infiltrată de grupuri sectare și în lipsă de combatanți, ASL este dezorganizată. Ea nu este supravegheată de nicio dirijare centrală și unificată.<sup>7</sup>

Numeroase indicii, cum ar fi capturile de arme la diverse posturi de frontieră, arată că ASL primește arme din străinătate și asta încă de la începutul insurecției, ceea ce ASL a dezmințit înainte de a cere în mod deschis o intervenție militară străină sub forma unor bombardamente, a sprijinului logistic sau a creării unor zone-tampon. În mod evident, la începutul insurecției sale grupul armat al disidenților n-a vrut să creeze impresia unei a cincea coloane acționînd pentru forțe străine și nici să compromită acești generoși mecena despre care bănuim cine sînt. Ne vom aduce aminte că, în documentarul de propagandă anti-Bashar realizat de Sofia Amara, intitulat *Siria, permis pentru a ucide* și difuzat pe canalul franco-german Arte în octombrie 2011, un soldat ASL e pe punctul de a-și dezvălui furnizorii străini cînd superiorul său îl atenționează să tacă.

#### Frontul iordanian

Loialitatea față de Washington și Tel-Aviv a monarhiei hașemite e un loc comun. Pentru a-și mulțumi aliații, Iordania a fost, de altfel, primul regim arab care să-l someze pe Bashar al-Assad să renunțe la putere. Pe

#### Osbat al-Ansar (Liga partizanilor)

Prezentă pe lista organizațiilor teroriste, Osbat al-Ansar luptă pentru „înființarea unui stat sunit radical în Liban”. Cunoscut pentru expedițiile sale punitive împotriva tuturor musulmanilor „devianți”, Osbat al-Ansar a asasinat diverse personalități sunite, cum ar fi șeicul Nizar Halabi. De asemenea, a plasat bombe artisanale în locuri publice considerate nepioase: săli de teatru, restaurante, discoteci... În ianuarie 2000, a atacat cu rachete ambasada Rusiei la Beirut. Moștenitoarea grupului de la Dinniyeh, ea s-a infiltrat în tabăra palestiniană Ain al-Hilweh din sudul Libanului. Cînd am vizitat în septembrie 2002 această tabără, neliștea luptătorilor palestinieni era vizibilă. Mulți dintre ei au fost uciși în timpul încercărilor de a prelua controlul ale acestui grup, care are reputația de a fi apropiat de Al Qaeda. În 2003, aproximativ 200 de membri Osbat al-Ansar au atacat pozițiile Fatah, mișcarea palestiniană a lui Yasser Arafat. Au fost opt morți dintre care șase au fost membri ai Fatah.

#### Mitul ASL

Trebuie recunoscut că vînătorii de dictatori care populează redacțiile marilor organe de presă devin maestri ai camuflării cînd vine vorba de a prezenta luptătorii care le servesc interesele. Ca niște veritabili specialiști în chirurgie estetică, ei transformă Armata Siriană Liberă (ASL) într-o mișcare de rezistență democratică simpatică și curajoasă, compusă din dezertori umaniști, dezgustați de atrocitățile comise de armata siriană. Nu există nicio îndoială că armata regimului baathist acționează cu brutalitate și comite acte impardonabile de violență împotriva civililor, fie că sînt teroriști, manifestanți pașnici sau simpli cetățeni prinși între două focuri. Despre acest subiect mass-media dominante ne adapă *ad nauseam* cu crime imputate trupelor siriene, uneori pe bună dreptate, dar cel mai adesea nu. Căci în ce privește cruzimea, ASL nu e cu nimic mai bună. Puțini jurnaliști, cum ar fi olandezul Jan Eikelboom, îndrăznesc să arate partea cealaltă a decorului, pe aceea a unei ASL sadice și infame. Corespondenta *Der Spiegel* la Beirut, Ulrike Putz, zgîrie și ea reputația ASL. Într-un interviu de pe site-ul săptămînalului german, Ulrike Putz a pus în lumină existența unei „brigăzi de gropari”, cu sarcina de a executa dușmanii sinistrei lor revoluții din Baba Amro, cartierul insurgent din Homs, recucerit de armata siriană.<sup>5</sup> Asasinul intervielat de *Der Spiegel* atribuie între 200 și 250 de execuții brigadei sale de cioclii, aproape 3% din numărul total al victimelor războiului civil sirian timp de un an. Din partea instituțiilor umanitare, a trebuit așteptată data fatidică de 20 martie 2012 pentru ca un ONG foarte vizibil, și anume Human Rights Watch, al cărui nume tradus înseamnă „paznicul drepturilor omului”, să recunoască în sfîrșit schingiuirile, execuțiile și mutilările comise de grupuri armate opuse regimului sirian. După 11 luni de terorism insurgent, la ora cea bună, o, paznic fără cusur: „Sah Al Naum”!, cum se zice în arabă ciuva care se trezește.

Să trecem la un alt detaliu care mototolește un pic mai serios renumele Armatei Siriene Libere și al ajutoarelor sale atlantiste. Conform unor surse diplomatice și militare, ASL, această armată zisă de „dezertori” nu are efective militare. Pentru a rezolva cît de cît această penurie de luptători, ASL a înrolat afția salafiști cîți a putut. E cazul batalionului Al Faruq al ASL, devenit faimos prin răpirile de ingineri civili și de pelerini iranieni, prin schingiuirile sale și prin execuțiile sumare. Dificultatea de a recru-

luptele dintre diversele curențe islamice care au vrut să controleze moscheile din Tripoli. În ianuarie 2000, Grupul de la Dinniyeh a încercat să creeze un ministat islamist în nordul Libanului. Militanții au pus stăpînire pe satele din districtul Dinniyeh, la est de Tripoli. 13 000 de soldați libanezi au fost trimiși pentru a înăbuși această rebeliune jihadistă. Supraviețuitorii asaltului s-au regrupat în tabăra palestiniană Ain al-Hilweh din sudul Libanului. După retragerea forțelor armate siriene în aprilie 2005, combatanții grupului din Dinniyeh au revenit la Tripoli unde se găseau cîteva celule clandestine ale lor. În același an, ministrul libanez interimar al afacerilor interne, Ahmed Fatfat, care provine chiar din Sir El-Dinniyeh și are, de altfel, și cetățenie belgiană, a dus o campanie pentru a obține eliberarea prizonierilor din grupul de la Dinniyeh, cu scopul de a obține sprijinul politic al grupurilor sunite și salafiste din nordul Libanului.

#### Fatah al-Islam

Mișcare sunită radicală din nordul Libanului. Fatah al-Islam a ocupat efectiv orașul Tripoli cu complicitatea lui Saad Hariri și a partidului său, Suflul Viitorului. Hariri a vrut să se servească de acești suniți radicali pentru a combate Hezbollahul šiit libanez și guvernul sirian. Printre aliații lui Hariri, grupul numit „Fatah al-Islam”, disident în raport cu mișcarea națională palestiniană, a acaparat tabăra de la Nahr al-Bared. Această mișcare teroristă a asasinat 137 de soldați libanezi într-un mod brutal, prin ritualuri satanice soldate cu decapitări. Pe 13 februarie 2007, Fatah al-Islam a aruncat în aer două autobuze în cartierul creștin Alaq-Bikfaya. Din mai pînă în septembrie 2007, armata libaneză a asediat tabăra palestiniană Nahr al-Bared, unde au fost regrupați combatanții jihadiști, și abia după lupte grele, demne de operațiunea siriană din Baba Amro, a reușit să-i neutralizeze. Nu mai puțin de 30 000 de palestinieni au trebuit să fugă din cauza luptelor. Nahr al-Bared a fost transformat într-o ruină. Cîteva luni mai tîrziu, Fatah al-Islam a fost implicată într-un atentat ucigaș care a zgduit Damascul. Pe 27 septembrie 2008, sanctuarul šiit Saida Zainab din Damasc a fost ținta unui atentat cu o bombă ascunsă într-o mașină care a ucis 17 pelerini. Fatah al-Islam e citată adesea cînd izbucnesc confruntări la Tripoli între cartierul sunit Bab Tabbaneh și cartierul alauit Djebel Mohsen.

#### Junud al-Sham (Soldații Levantului)

Mișcare sunită radicală din sudul Libanulului cu origini multiple. Cîțiva dintre membri ei provin din grupul de la Dinniyeh, în timp ce alții au fost veterani în Afganistan și au luptat sub comanda lui Abu Musab al-Zarqawi. Majoritatea luptătorilor săi sînt palestinieni „takfiriști”, adică în război cu alte religii și cu necredincioșii. Junud al-Sham e responsabilă pentru un atentat din 2004 la Beirut, care a ucis unul dintre oamenii de bază ai Hezbollahului. De cîțiva ani, ea încearcă să preia controlul asupra taberei palestiniene Ain al-Hilweh, situat în apropierea orașului Sayda. În 2005, grupul a făcut să se vorbească de el din cauza ciocnirilor zilnice pe care le-a avut cu armata siriană. Junud al-Sham se găsește pe lista organizațiilor teroriste emisă de Rusia. Ea nu se găsește pe lista organizațiilor teroriste străine a Departamentului de Stat nord-american.<sup>4</sup>

danian Al Bawaba arată că orașul frontierelor Ramtha găzduiește mercenari libieni plătiți de Arabia Saudită și de Qatar.

Printre altele, fiind situat între Siria și Arabia Saudită, regatul hașemit este un punct obligatoriu de trecere pentru toți jihadiștii, instructorii și convoaiele militare trimise prin Riyad.

#### Frontul saudit

Urmînd exemplul regatului hașemit, fidelitatea dinastiei Saud față de Unchiul Sam nu e un secret pentru nimeni și durează de cînd a fost semnat Pactul de pe Quincy de către Roosevelt și Abdelaziz Ben Saud în februarie 1945. Acest acord urma să permită Statelor Unite să-și asigure o aprovizionare energetică fără piedici, în schimbul protejării vasalului lor de adversarii lor regionali comuni, cum ar fi naționalismul arab și Iranul, care avea și teritorii trecute sub influență sovietică. În timp ce izbucnea criza siriană, Statele Unite și Arabia Saudită își sărbătoreau nunta de iasomie pentru cei 66 de ani de viață comună, semnînd cel mai mare contract pentru armament din istorie (90 de miliarde de dolari), implicînd modernizarea flotei aeriene și a marinei saudite. Ne puteam imagina că statul wahhabit nu va putea să stea cu brațele încrucișate în fața evenimentelor ce au zgudit Siria, o țară-far a naționalismului arab și, în plus, prietenă a Iranului, dușmanul jurat al Arabiei Saudite. Riyad alimentează terorismul antisirian în diverse feluri: diplomatic, economic, religios, logistic și, bineînțeles, militar.

Casa Sauzilor sponsorizează jihadiștii activi în Siria încurajîndu-i cu ajutorul propagandiștilor care vor să vadă țara trecută prin foc și sabie. De exemplu, după autorizarea jihadului în Libia și chemarea la eliminarea lui Muammar Gaddafi, șeicul Saleh Al Luhaydan, una dintre cele mai mari autorități juridice și, în mod fatal, religioase ale țării, a afirmat că preferă exterminarea unei treimi dintre sirieni pentru a salva celelalte două treimi.

Pe canalul de televiziune saudit Al-Arabiya TV, predicatorul Aid al-Qarni a declarat: „A-l ucide pe Bashar e mai important decît a-i ucide pe israelieni” .<sup>11</sup>

Din Riyad, pe calea canalului Wessal TV, Adnan al-Arur a chemat la măcelărirea alauiților și a mai spus să li se dea carnea cînilor. Recentele declarații creștinofobe ale șeicului Abdul Aziz bin Abdullah, relatate de *Arabian Business*, nu-i vor liniști, cu siguranță, pe creștinii din Siria: bazat pe un hadit ce-l descrie pe profetul Mahomed pe patul său de moarte, șeicul Abdullah, care nu e altcineva decît cea mai mare autoritate wahhabită din lume, a dedus că trebuie distruse „*toate bisericile din regiune*”. Creștinii din Siria, pradă urii religioase, găsesc în această declarație încă un motiv pentru a-l susține pe Bashar al-Assad. Există numeroși cetățeni sirieni ostili regimului lui Bashar al-Assad care se îngrijorează de sponsorizarea mișcării lor democratice de o teocrație care mai decapitează încă femei pentru vrăjitorie, care își schingiuește opozanții politici în închisori și care nu are nici parlament, nici alegeri. Sub soarele de la Riyad, mai e și Bandar, care nu trebuie prezentat. Rolul său dubios în atentatele din Londra, finanțarea grupurilor salafiste, complotările sale cu Mossadul, ura sa față de Hezbollah, Siria și Iran fac din prințul Bandar Ben Sultan, secretar-general al Consiliului Național de Securitate, o piesă centrală din planul distrugerii Siriei laice, multiconfesionale, suverane și nesupuse.

Nu e deci de ce să ne mirăm cu adevărat cînd dictatura saudită se angajează de partea vecinului și concurentului ei quatar pentru a vira salarii mercenarilor antisirieni în timpul reuniunii „amicii Siriei” la Istanbul.

#### Frontul qatar

Qatarul este, înainte de toate, o enormă bază militară americană, cea mai mare care se găsește în afara Statelor Unite. Iar apoi, secundar, este regatul unui mic emir mediocru, ipocrit și lacom. În regatul său nu există parlament, nici constituție, nici partide, nici alegeri. În 1995, el a organizat o lovitură de stat împotriva propriului său tată. Abia ajuns la putere, petromonarhul pucist se lansează într-un vast program de parteneriat economic cu statul sionist prevăzînd comercializarea gazului qatar Israelului. În 2003, emirul Qatarului autorizează administrația Bush să se servească de teritoriul său pentru a-și lansa asaltul asupra Irakului. Împreună cu restul familiei sale, el controlează viața economică, politică, militară și culturală a țării. Celebrul canal de televiziune Al Jazeera e jucărica sa personală. În puțin timp, el a făcut din acest canal o puternică armă de propagandă antisiriană. Grație falsităților lansate de Al Jazeera, CIA și Mossad pot să plece în vacanță. Numele Maiestății sale: Hamad Ben Khalifa al Thani. Primăvara arabă? El e sponsorul principal. Căci, pentru el, totul se cumpără: sportul, arta, cultura, presa și chiar credința. Și o revoluție...

Anul trecut, emirul Hamad a trimis o trupă de comando formată din 5000 de luptători pentru a ajuta rebeliunea jihadistă împotriva Libiei suverane. În prezent, noul său joc de casino e Siria, iar rebelii – jetoanele. În timp ce aceștia din urmă suferă un atac din partea armatei arabe siriene, el urlă: genocid. Hamad și dica sa este spitalul care își bate joc de caritate. Și, apropo de caritate, el a recrutat recent un prădător notoriu al păcii și al democrației, șeicul Al Qardawi, pentru a islamiza mesajul canalului. Dar în pofida dolarilor săi și a campaniilor sale de mobilizare împotriva Siriei, Al Jazeera este o armată în derută.

Șiroaiele de dezinformare despre Siria care se scurg din studiourile canalului au avut drept consecință demisia principalelor sale vedete. De la Wadah Khanfar la Ghassan Ben Jeddo, de la Louna Chebel la Eman Ayad, Al Jazeera a suferit dezertări importante care trec nevăzute de presa occidentală. În martie 2012, Ali Hashem și doi dintre colegii săi decid să părăsească la rîndul lor corabia pirateriei informatice qatare. Anumite mesaje electronice ajunse publice ale lui Ali Hashem arată măsurile de cenzură luate de Al Jazeera în ce privește imaginile luptătorilor anti-Bashar infiltrîndu-se în Siria din Liban în aprilie 2011. Aceste imagini fac deci să revină la suprafață prezența unei opoziții armate de tip terorist la începuturile „primăverii siriene”. Publicarea lor trebuia să arunce în aer impostura potrivit căreia mișcarea anti-Bashar nu s-ar fi radicalizat decît spre finele anului 2011, o teză reluată în cor de toate cancelariile occidentale. În pofida acestor scandaluri repetate, organele „noastre” mass-media continuă să considere Al Jazeera ca o sursă fiabilă și patronul ei, emirul Hamad, ca pe un apostol al democrației siriene.

#### Frontul irakian

Inviazia Irakului de trupele americano-britanice în martie 2003 a jucat un rol crucial în creșterea numărului de jihadiști sirieni. Posturile de fron-

tieră ca Al-Bukamal au devenit puncte de trecere pentru jihadiști sirieni care mergeau să se lupte cu forțele de ocupație din Irak. Mulți sirieni au îngroșat rîndurile batalioanelor lui Abu Mussab al-Zarqawi. După vara lui 2011, procesul s-a inversat vizibil deoarece, de data asta, militanții suniți irakieni trec granița pentru a veni să se bată cu trupele siriene.

#### Al Qaeda

Ramura irakiană a Al Qaeda, numită Tanzim Qaidat al-Jihad fi Bilad al-Rafidayn (Organizația de bază a jihadului în țara celor două fluvii), cuprinde mulți recruți sirieni. Se zice că 13% dintre voluntarii arabi din Irak au fost sirieni.<sup>12</sup> Teroarea lor le egalează reputația. Al Qaeda a cauzat asemenea distruger\_i în sînul rezistenței irakiene sunite încît aceasta a trebuit să se resemneze cu deschiderea unui front anti-Al Qaeda. În 2006, a văzut lumina zilei, la Anbar, un Consiliu de Securitate ce reunea majoritatea clanurilor și triburilor provinciei rebele. Scopul său a fost curățarea provinciei de teroriștii Al Qaeda.<sup>13</sup> La Fallujah și la Qaim, șefii de trib care inițial au primit cu brațele deschise banda lui Zarqawi în cele din urmă și-au întors armele împotriva acesteia. Pentru războiul pe care l-au declarat organizației Al Qaeda, au primit sprijinul guvernului irakian. Teroarea oarbă a Al Qaeda a neutralizat astfel în mare parte rezistența patriotică irakiană. Toți acești veterani ai războiului împotriva americanilor, dar și împotriva Iranului, šiitii și patrioții suniți irakieni, și-au găsit o nouă mîntuire în războiul împotriva regimului de la Damasc. Din decembrie 2011 pînă în martie 2012, orașele Damasc, Alep și Dara au fost ținta mai multor atentate sinucigașe sau cu bombe mascate în mașini, cu duzini de morți și răniți. Aceste atacuri au fost revendicate de Al Qaeda sau atribuite organizației takfiriste de către autoritățile siriene și de către specialiștii internaționali în antiterorism, care confirmă infiltrarea teroriștilor dinspre Irak.

#### Jabhat al-Nusra Ahl al-Sham

**(Frontul de sprijinire a populației Levantului)**

Pe 24 ianuarie anul trecut, acest grup și-a anunțat constituirea pe diverse forumuri islamiste. Dar numele său lung pare un diminutiv al Jabhat Al Nusra li Ahl al-Sham min Mujahideen al Sham fi Sahat al Jihad sau Frontul de sprijinire a populației Levantului de către Mujahedinii din Siria în locurile Jihadului.

Potrivit specialiștilor în terorism, expresia „locurile jihadului” sugerează că membri acestui grup își duc războiul sînt pe alte fronturi decît Irakul. De altfel, asta dezvăluie și liderul grupului Abu Mohammed al-Julani într-un video pus pe internet la mijlocul lunii martie. Al-Julani înseamnă din Golan, o referință siriană explicită. Ca toate grupurile teroriste, Jabhat al-Nusra dispune de un organ de presă: Al Manara al Bayda, farul alb.<sup>14</sup> Jabhat al-Nusra primește ajutor de la un cibersalafist eminent numit Abu Mundhir al-Shanqiti. Acesta din urmă a emis o fetva chemînd musulmanii să se adune în tabăra celor care ridică drapelul șaria în Siria.

#### Frontul turc

În Turcia, de șaizeci de ani membră a NATO și gazdă în scurt timp a scutului antirachetă, Armata Siriană Liberă e cea care se află pe primul loc. Șeful ei presupus, Riyad al-Assad, este adăpostit în provicia Hatay, fostă siriană și actualmente turcă, beneficiind de protecția directă a Ministeru-

lui Afacerilor Externe. Turcia este, cum toată lumea știe, unul dintre dușmanii cei mai entuziaști ai regimului de la Damasc. Temîndu-se să nu „treacă drept imperialiste”, forțele NATO împing Ankara să treacă Rubiconul sau, în cazul de față, Oronte, să zicem, în războiul împotriva Siriei. Numeroase surse menționează o axă Tripoli-Ankara în războiul împotriva Damascului. Un traficant de arme libian menționează cumpărarea de către sirieni a unor echipamente militare ușoare la Mistrata.<sup>15</sup> Philip Giraldi, fost ofițer CIA și director al Consiliului pentru Interesul Național (SUA), vorbește deschis despre un transport aerian al arsenalului fostei armatei libiene către Siria prin baza militară americană de la Incirlik, situată în sudul Turciei, la mai puțin de 180 de kilometri de frontiera siriană. El afirmă că NATO e deja angajată în mod clandestin în conflictul sirian sub conducerea Turciei. Giraldi confirmă, de asemenea, informația apărută în noiembrie anul trecut în *Le Canard enchaîné*, și anume că forțele speciale franceze și britanice asistă rebelii sirieni în timp ce CIA și forțele speciale americane le furnizează echipamente de comunicare și spionaj.



Un alt fost agent CIA, Robert Baer, ale cărui memorii<sup>16</sup> au inspirat filmul *Syriana* al lui Stephen Gaghan, cu George Clooney cap de afiș, a declarat în vara lui 2011 că armele sînt trimise rebelilor sirieni din Turcia.<sup>17</sup> Sibel Edmonds, un interpret al FBI-ului cenzurat pentru că a denunțat abuzurile comise de serviciile de informație americane, afirmă că livrarea armelor către rebelii sirieni e asigurată de Statele Unite începînd cu mai 2011. Statele Unite au instalat în Turcia și o „diviziune de comunicații” a cărei misiune este să convingă soldații armatei siriene să se alăture rebeliunii.<sup>18</sup>

Implicarea unor mercenari libieni n-ar fi fost doar de ordin logistic. Potrivit mai multor martori oculari, cum ar fi reporterul cotidianului spaniol ABC, jihadiști libieni, printre care se numără anumiți membri ai Grupului Islamic Combatant Libian (GICL), sînt grupați la granița siriano-turcă.<sup>19</sup> În regiunea turcă majoritar arabofonă a Antiohiei, care se află în vecinătatea Siriei, populația locală a văzut un număr excepțional de ridicat de libieni. Ocupînd hotelurile cele mai luxoase ale regiunii, ei nu trec neobservați. Unii dintre acești libieni înmulțesc actele de vandalism din anumite zone turistice ca Antalya. Membrii unor miliții libiene staționate în Turcia au atacat și au ocupat de mai multe ori ambasada libiană din Istan-





mafiile cele mai violente și mai sordide ale planetei, fie lupta unu la unu dintre avanposturile unei revoluții populare prelungite și hiperputerea în criză.

Populațiile arabe care locuiesc, de asemenea, în vecinătatea unor monarhii absolutiste legate de puterile occidentale și, de acum, în relație cvasioficială cu Israelul, monarhii care sînt deopotrivă superbogate și sterile pe planul cunoașterii, al științei, al culturii, al producției și al creați-vității. Entități politice controlate de emiri și oameni de afaceri extremi de bogați și, cel mai adesea, inactivi, învecinîndu-se cu indigeni margi-nalizați și o masă de imigranți ținuți în lesă de un sistem de muncă inspi-rat în mare parte de sistemul hinduist al castelor, adaptat și adoptat în emiratele Golfului Persic arab sub numele de „strategie a confortului ajus-tabil”<sup>1</sup> de către guverne care se revendică de la un islam ce se pretin-de model pentru întreaga planetă. „Strategie a confortului ajustabil” care adaptează condițiile de muncă la ceea ce se presupune că fiecare grup cultural e obișnuit să suporte, ceea ce, în cazul subcontinentului indian, revine la a angaja muncitori acceptînd condițiile vieții obișnuite pentru castele de jos.

Ceea ce intră într-o contradicție aproape perfectă cu ceea ce fuseseră istoria și tradițiile „Siriei Mari”, „țara lui Sham”, care acoperă începînd cu Seleucizii Siria actuală, Libanul, Iordania și Palestina-Israel, țări cu tradiții multimilenare, locuri de coabitare a culturilor, limbilor și religiilor. Țări care au fost rupte în două, apoi în patru, prin acordurile anglo-france-ze Sykes-Picot din timpul Primului Război Mondial, conflict care a dat naștere colonizării sioniste și a introdus colonialismul, iar apoi neocolo-nialismul, într-o regiune anterior otomană. Englezii le-au promis ara-bilor independența și unitatea arabă în momentul în care au avut nevoie ca aceștia să se revolte împotriva Imperiului Otoman. Coloni-zarea și împărțirea țărilor ce i-a urmat explică de ce au izbucnit de mai multe ori mișcări de insurecție în Siria împotriva cotropitorului englez, a colonizării sioniste și a colonialiștilor francezi. În cele din urmă, Siria și-a obținut independența la terminarea celui de al Doilea Război Mon-dial, cel puțin după bombardarea Damascului de către armata franceză. Această țară s-a trezit aproape imediat în război cu sioniștii care crease-ră Israelul și a trebuit să primească o masă de refugiați palestinieni care au părăsit noul stat Israel bazat pe criterii etnoreligioase. Siria a deve-nit unul dintre centrele naționalismului arab, ceea ce explică de ce pri-mele guverne democrate ale sale au fost înlocuite spre sfîrșitul anilor 1940 cu guverne prooccidentale, rezultate din lovituri de stat militare care s-au succedat unele după altele. Prima a fost organizată sub egida CIA, ceea ce, de atunci, a fost confirmat de documente americane dese -cretizate.<sup>2</sup> Dar, în țări rămase în urmă din punct de vedere economic, precum Siria, armata reprezenta unul din singurele canale de ascensiu-ne socială pentru masele sărace, mai ales pentru alaiiții proveniți din regiunile marginalizate ale coastei mediteraneene. Ceea ce explică avîntul, în rîndurile lor, al ideilor naționaliste arabe și socialiste, precum și irupția unui nou tip de lovituri de stat cu scopul de a recuceri inde-pendența țării și de a o mobiliza în jurul unui stat intervenționist și dis-ciplinat, angajat pe calea dezvoltării și a industrializării, unitar, laic, cu tentă socialistă, naționalist și antisionist. Iată motivul pentru care Siria a deve-nit spre sfîrșitul anilor 1950 unul dintre centrele politice ale panarabis-mului, ceea ce s-a terminat în cele din urmă prin venirea la putere a

Partidului Socialist al Renașterii Arabe sau Baath, guvern căruia i s-au alăt\_u-rat spre sfîrșitul anilor 1970 mai multe partide-satelit de sînga, cum ar fi partidul comunist. Siria s-a angajat în acea perioadă de partea Mișcării de Nealiniere și s-a apropiat de Uniunea Sovietică. A fost atacată în 1967 de Israel, care a ocupat provincia Golan și a expulzat mai mult de 100 000 de locuitori. Siria a putut recupera doar o mică parte a acestei pro-vincii, cu principalul oraș Quneitra complet distrus de cotropitori în războ-iul din 1973. După aceea, Siria s-a văzut antrenată în războiul civil al Libanului, veche provincie siriană detașată de francezi pentru a încer-ca crearea unui stat predominant creștin. Războiul civil a venit după afl\_u-xul de refugiați palestinieni și în momentul de ascensiune al revendicărilor lansate de populațiile libaneze marginalizate de confesiune musulmană, șite și sunnite.

Chiar dacă ar fi uneori dificil de urmărit meandrele politicii siriene, în ansamblu acest stat a rămas unul dintre focarele panarabismului, ale socia-lismului arab și ale frontului de respingere a Israelului. Motiv pentru care cetățenii țărilor arabe n-au nevoie de vize de intrare și pot beneficia de aceleași drepturi de muncă și de siguranță socială ca și cetățenii sirieni. Siria e o veche zonă de primire a refugiaților. Ea a oferit adăpost mase-lor de cerchezi fugind din cauza ocupației ruse a Caucazului în secolul al XIX-lea, apoi supraviețuitorilor genocidului armenesc și, mai tîrziu, după 1948, cîtorva sute de mii de palestinieni, la mai mult de un milion de irakieni după invazia din 2003 și cîtorva sute de mii de libanezi după atacul israelian din 2006.

#### Primăveri arabe sau ierni takfiriste?

La începutul problemelor din 2011, marile media au vorbit de mani-festații pașnice, de opoziție democratică, iar apoi de revoluție, înainte de a accepta că abordează, de fapt, chestiunea sosirii masive a unor com-batanți străini, cultivînd o ideologie religioasă exclusivistă, în arabă tak-firistă, termen incontestabil mai just decît acela de „islamist” sau de „jihadist”, în măsura în care aceste două noțiuni se referă la principii care se află în contradicție cu acelea ale grupurilor armate actuale sau, cel puțin, sînt legate de o interpretare a islamului și a jihadului extrem de reduc-tivă. Căci puterile occidentale, aliații lor petromonarhiști și Turcia au făcut totul, cu ajutorul discret al Israelului, pentru a susține terorismul „isla-mist” cu scopul de a răsturna guvernul de la Damasc, adică pentru a rupe statul sirian în entități multiple, supuse stăpînilor războiului. În Tunisia și în Egipt, poporul a răsturnat în 2011 guvernele fără a face apel la vreo intervenție străină, iar cînd președintele Mubarak a decis să întrerupă liniile de comunicare ale televiziunilor străine din Egipt, Al Jazeera a transmis imediat prin satelit imagini cu piața Tahrir, ceea ce a permis urmărirea continuă a manifestațiilor. Nimic de genul acesta n-a avut loc pe parcursul așa-ziselor manifestații din Benghazi sau Tripoli în Libia, iar apoi din orașele siriene. Am avut dreptul doar la imagini decupate și deci selectate din unghiuri care au împiedicat vederea întregii scene filmate, imagini făcute cu telefoane mobile. Era vorba de a face să se creadă orice și mai ales că Siria ar fi cuprinsă de o revoluție pașnică repri-mată de un regim sîngeros. Această nouă metodă de transmisiune, aflată în contrast cu orice profesionalism și demonstrată cu cîteva săptămîni în urmă la Cairo, ar fi trebuit să trezească îndoilele tuturor jurnaliștilor profesioniști și ale comentatorilor un pic educați. Dar în loc de asta, am

avut dreptul la un bombardament mediatic pe tema: „Gaddafi”, iar apoi „Bashar își omoară propriul popor”. Foarte iute, de altfel, manifestații-le au degenerat. Există astăzi certitudinea că anumiți manifestanți au fost duși cu mașini dintr-un oraș în altul și plătiți gras,<sup>3</sup> în timp ce înregistrări-le manifestațiilor „siriene” au fost difuzate spre Damasc de Al Jazeera în fiecare vineri, cu puțin înainte de ieșirea din moschei. Există apoi nume-roase mărturii asupra lunetiștilor care trăgeau deopotrivă asupra polițiștilor și asupra manifestanților,<sup>4</sup> după care au fost o serie de masacre ale soldaților și ale polițiștilor, în timp ce circulau zvonuri legate de dezertări masive, cînd în realitate nimic nu se producea la această scară, chiar dacă se știe că banii din Golf curgeau gîrlă în acest scop. Armata siriană, o armată de recruți, nu s-a dezmembrat. Foarte repede au început deci să curgă arme și combatanți provenind din mai mult de șaizeci de țări, recrutați în numele unei viziuni extremiste și reductive a religiei. O formă de religie dezvoltată în cadrul petromonarhiilor unde telecoraniștii, care sînt, de fapt, clonele teleevangheliștilor de peste Atlantic, oficiau slujbe, finanțați gras din banii proveniți din țitei și împingînd tinerii lum-peni din lumea arabă, Europa sau de altundeva să vină la luptă împo-triva unui președinte sirian prezentat ca tiran și necredincios. Ministrul francez de externe, Laurent Fabius, a decretat în fața camerelor de luat vederi că „Bachar nu merită să trăiască pe pămînt”.

Nicio revoluție n-a avut vreodată nevoie să aducă bande armate din străinătate pentru a-și face cauza să triumfe, dimpotrivă! În caz contrar, nu era vorba de o revoluție! O adevărată revoluție e condusă de un popor capabil să se elibereze singur. Ceea ce s-a văzut în timpul Revo-luției Franceze, Ruse, Chineze, Indoneziene, Egiptene, Vietnameze, Cu-baneze, Iraniene și în multe altele. În Siria, încă de la bun început, s-a văzut că, fără ajutorul din străinătate, așa-zisa „revoluție” ar fi murit în fașă. Tactica fusese la început aceeași cu cea folosită în timpul „revoluții-lor colorate” din Europa de Est și din alte locuri, iar apoi, revolta nefi-înd încununată de succes și puterea rămîniînd pe poziții, mercenari și agenți ai țărilor străine au venit pentru a stimula o răzvrătire prea lipsi-tă de elan; și cînd această „răzvrătire” a „democraților” a început să fie reprimată, au acuzat guvernul că trage asupra propriului popor, ceea ce ar fi trebuit să furnizeze pretextul pentru o intervenție NATO și a organizațiilor sale complementare locale, care să instaureze un guvern „democratic” în numele concepției *right to protect*<sup>5</sup>, impuse de mass-media și de Statele Unite în opoziție cu principiul Cartei Națiunilor Unite privitor la noningerința altor state în afacerile interne ale unui stat.

#### În Siria există două obstacole care împiedică funcționarea scenariului „revoluționar”

1. *Poziția Rusiei și a Chinei.* După distrugerea Libiei în urma violării deci-ziei adoptate de Consiliul de Securitate al ONU, cu abținerea Rusiei și a Chinei, și limitîndu-se la interdicția de decolare a avioanelor libiene, Rusia și China au opus vetoul lor repetării aceleiași operațiuni în cazul sirian. Orice intervenție străină devenise deci ilegală din punctul de vede-re al dreptului internațional, iar aliații Siriei au putut continua în mod legal să-i vîndă arme, să-i pregătească militari și să ia măsuri pentru garanta-rea stabilității monedei siriene, ceea ce a făcut China.

2. *Sprijinul acordat guvernului său de o majoritate netă a poporului sirian.* Chiar dacă metodele folosite de serviciile de securitate siriene pot fi, fără

îndoială, criticate și chiar dacă măsurile economice puse în aplicație în anii 2000 în Siria au deschis ușa în fața unei liberalizări limitate care a favo-rizat exacerbarea diferențelor sociale și regionale, guvernarea Baath și a partidelor sale satelit a lărgit în această perioadă spațiile libertăți și și-au menținut un volet social care a permis puterii să se bucure în conti-nuare de o bază socială destul de mare. Puterile exterioare au vrut să creadă că va fi ușor să răstoarne guvernul de la Damasc jucînd cartea religioasă, de fapt, pe cea identitară. Căci, dacă în Siria aproximativ o treime a populației aparține unor confesiuni minoritare, creștine sau isla-mice, sau, precum kurzii, unor minorități naționale, adversarii Siriei au mizat foarte repede pe majoritatea musulmană sunnită. Pornind de la principiul că, într-o luptă impusă în care de o parte există grupuri sun-nite străine confrunțindu-se cu o armată națională, dar constituită în parte de minoritari, s-ar fi putut juca asul unei solidarități de tip tribal. Asta a însemnat însă neglijarea faptului că o masă de sirieni au o anumită des-considerație față de petromonarhii și o reticență față de Turcia. Majo-ritatea sunniților au refuzat, așadar, să se alăture rebeliunii alimentate din



exterior, ceea ce explică de ce sondajele de opinie arată că între 60 și 70% dintre cetățenii sirieni sînt în favoarea statului, în timp ce doar mai puțin de 30% sînt gata să sprijine opoziția, mai ales că nu e vorba neapărat de un sprijin acordat curenților takfiriste, adepți ale excomunicării.<sup>6</sup> Doi jurnaliști francezi, specialiști în Orientul Mijlociu, George Malbrunot și Christian Chesnot<sup>7</sup>, relataseră în ce măsură ambasadorul Franței la Damasc, Eric Chevallier, i s-a opus în primăvara lui 2011 lui Alain Juppé, pe atunci ministru de afaceri externe, și lui Nicolas Galey, consilier al președintelui Nicolas Sarkozy în ce privește Orientul Mijlociu, susținînd că regimul Assad nu va cădea pentru că dispune de o bază populară sufi-cient de solidă, ceea ce cadrele regimului francez de atunci nu voiau să înțeleagă, la fel cum n-au vrut să înțeleagă, de altfel, nici succesorii lor în principiu socialiști. Franța a jucat rolul unei puteri extrem de agresive, în timp ce, drept rezultat, SUA, care duceau aceeași politică, puteau să facă un pas înapoi, căci nu voiau să joace rolul de vioară întîi și, mai ales, de finanțator al unei operațiuni de destabilizare, costisitoare și riscante. Am fost expuși atunci unei campanii mondiale de intoxicare și de sub-versiune vizînd Siria, denunțînd „regimul ei”, și președintele ei numit în



mod sistematic „Bashar“, vorbindu-se de „revoluție“, de „democrați“, de „opozitie moderată“ obligată la „insurecție“ de violența „represiunii“ și a „crimelor oarbe“ ale „dictatorului care trage asupra propriului popor“. De fapt, n-a avut loc o revoluție în Siria, ci o acțiune subversivă organizată și finanțată din străinătate de state ostile, dar care nu puteau interveni în mod direct, căci trebuiau să păstreze aparența legalității internaționale. Grupurile armate au utilizat baze din țările vecine și au profitat de tuneluri prin care au venit arme, combatanți, provizii și chiar droguri precum Captagonul<sup>8</sup>, care pare că a fost utilizat masiv de mercenarii deveniți datorită lui insensibili la durere și, de asemenea, la orice regulă morală. Mercenari bine plătiți cărora li se promiteau tot felul de plăceri terestre sau din lumea de dincolo în numele unei interpretări pervertite a „jihadului“.

Siria trebuia să se prăbușească fiindcă acest regim a păstrat legile sociale care nu (mai) existau în țările arabe vecine; a refuzat practic să se îndatoreze pe piețele internaționale; a constituit baza pentru aprovizionarea rezistenței libaneze și palestiniene; a cooperat cu Iranul a cărui aură revoluționară continua să sensibilizeze o parte a populațiilor musulmane. La toate astea se adaugă faptul că Damascul a refuzat să accepte construcția unui gazoduct ce trebuia să transporte gazul din Qatar în Turcia<sup>9</sup> și în Europa Occidentală și, fără îndoială, de asemenea gazul care urma să fie exploatat de Israel pe țămurile Mediteranei. Pentru Statele Unite, proiectul qatarian permitea crearea în Europa a unei concurențe față de gazul rus și, eventual, iranian. Qatar constituie o entitate neocolonială găzduind o mare bază a armatei americane, iar bunurile sale financiare sînt depozitate la Londra, capitala vechiului său stăpîn colonial. Așadar, un mijloc în mîinile Washingtonului pentru a controla Orientul Mijlociu și aprovizionarea energetică a Europei.

**O revoluție mitică ascunzînd un război real camuflat**

Mitul unui tiran care a dat ordin să se tragă în manifestanții pașnici a fost răspîndit masiv de mass-media din întreaga lume, dar nu s-a produs niciodată vreun reportaj convingător și coroborat de surse contradictorii în acest sens, iar sateliții pe care Al Jazeera a știut atît de bine să-i folosească pentru acoperirea mediatică a revoltei egiptene au dispărut dintr-o dată în cazul sirian, la fel cum s-a mai întîmplat înainte și în cel libian. François Belliot reamintește în cartea sa succesiunea evenimentelor.<sup>10</sup> Nu se poate exclude că au existat violențe ici, colo din partea forțelor de ordine siriene, dar n-a existat niciodată o dovadă a unei represiuni masive și a unor ordine sistematice în acest sens, în pofida dezertării cîtorva ofițeri superiori și a unei mase de refugiați care ar fi putut furniza mărturii precise dacă așa ceva ar fi avut loc și dacă s-ar fi putut forma o comisie de anchetă imparțială. Să observăm că generalul sudanez care a condus prima comisie de anchetă asupra acestei chestiuni, trimis de o Ligă Arabă<sup>11</sup> care a decis deja să se opună Damascului și l-a pus în fruntea acestei comisii, a făcut în cele din urmă un raport mai degrabă favorabil punctului de vedere sirian, ceea ce explică de ce, practic, el n-a fost difuzat și a fost ignorat de statele și mass-media decise să răstoarne cu orice preț puterea siriană. Cum s-a văzut, primele manifestații au fost marcate de violențe de origine „necunoscută“, care nu exclud gesturi neșăbuite din partea fortelor de ordine, dar pe care nu le putem supraestima cît timp e deja demonstrat că au existat trăgători care

vizau atît forțele de ordine, cît și manifestanții.<sup>12</sup> Deoarece butoiul cu pulbere sirian întîrzia să explodeze, așa cum pare că au prevăzut serviciile secrete și „ONG“-urile legate de nebuloasa Soros/Otpor<sup>13</sup>, activă deja în alte țări ale „primăverii arabe“ și în Europa Orientală, s-a trecut de la primăverile din 2011 la actele de teroare împotriva soldaților guvernului și a forțelor de securitate:

- pe 17 aprilie 2011, opt membri ai forțelor de securitate au fost uciși prin tăierea gîtului într-o măruntă comună de la marginea orașului Dara, aproape de granița iordaniană;
- pe 8 mai 2011, zece polițiști au fost executați prin tăierea gîtului la Homs;
- pe 19 aprilie 2011, mai mulți ofițeri au fost masacrați, iar ce trei copii ai unui general sirian au fost uciși cu sabia;
- pe 7 iunie 2011, 120 de militari și de polițiști au fost atacați în cazarma lor din Jisr al-Shughur, la granița turco-siriană, și decapitați după ce au fost omorîți;
- pe 21 iulie 2011, 13 soldați au fost uciși și alți 100 răniți în timpul unei confruntări cu grupuri armate în orașul Homs.

Țara a ajuns locul a ceea ce s-a descris adesea ca fiind un război civil, un termen care e, de fapt, cu totul impropriu, în măsura în care avem de-a face mai degrabă cu grupuri armate venite din străinătate decît cu rebeli locali. Grupurile politice de opoziție s-au scindat, de altfel, desul de repede în cele care s-au alăturat insurecției și cele care s-au arătat de partea legalizării pluripartismului în cursul anului 2011 și s-au poziționat ca apărători nu ai „regimului“, ci ai statului.<sup>14</sup> Totodată, puterile occidentale au făcut apel la emigranții politici pentru a crea, din străinătate, o opoziție „respectabilă“, cu o aparență democratică, tocmai în momentul în care, în țară, bande takfiriste de ucigași treceau granițele cu sprijinul unei Turcii membre a NATO și sub supravegherea bazelor US Army sau a petromonarhiilor, așezate la rîndul lor într-o constelație de baze militare ale țărilor NATO. Mulți dintre sirienii emigrați, printre care cîțiva cunoscuți pentru opoziția lor față de regimul de la Damasc, s-au întors și s-au alăturat guvernului pentru a păstra unitatea țării amenințate. Potrivit Observatorului Sirian al Drepturilor Omului (OSDO), o asociație cu sediul în Marea Britanie, recunoscută de guvernul acesteia și legată de grupurile armate ale opoziției, bilanțul războiului din Siria fusese la mijlocul anului 2015, în pofida a toate, următorul: 250 000 de morți, dintre care 94 000 de partea armatei loialiste (37%), 84 000 de rebeli (33%) și 72 000 de civili (28%) uciși în timpul luptelor; a bombardamentelor; a atentatelor; a măcelurilor comise de diverse grupuri armate sau de represiunile forțelor guvernamentale.<sup>15</sup> Se vede din aceste cifre că, potrivit chiar unor opozanți ai regimului, se pare că forțele guvernamentale sînt cele care au plătit tributul cel mai greu pentru acest război și că, în pofida acestui lucru, armata siriană continuă să lupte și să obțină victorii pînă în ziua de azi, chiar dacă solda unui soldat sirian e de cel puțin trei ori mai mică decît ceea ce primesc recruții sirieni sau străini finanțați de petromonarhiile bogate.<sup>16</sup>

**Atacul cu arme chimice și alte manipulări mediatice**

Încă de la începutul manifestațiilor și a războiului, mass-media arabe și occidentale dominante au anunțat în mod sistematic ororile atribuite numaidecît lui „Bashar“ și care s-au dovedit a fi, de-ndată ce s-au făcut anchete imparțiale, false. Ceea ce nu vrea să zică nici pe departe că tratamentul aplicat rebelilor de către forțele de securitate guvernamentale, chiar și civililor bănuți că ar aparține rebeliunii, ar fi fără reproș în raport cu principiile drepturile omului și ale apărării, chiar pe timp de război. Dar nimic sistematic și intenționat n-a putut fi demonstrat, pe cînd, pe de altă parte, cazurile de violență extremă abundă în tabăra sutelor de grupuri armate luptînd împotriva puterii. S-a susținut, de pildă, că „armata lui Bashar“ a utilizat arme chimice în cartierele mărginașe ale Damascului... tocmai în clipa în care ateriza o delegație ONU a cărei misiune era anchetarea afirmațiilor puterii cum că rebelii ar fi folosit arme chimice în nordul țării. Mai tîrziu, un raport a dezmințit acuzația vizînd puterea<sup>17</sup>, dar impresia răspîndită în lume a rămas. Acesta e genul de metode „de comunicare“ utilizat în mod sistematic, în ultimele două decenii cel puțin, de „politicienii“ Statelor Unite și de protejații lor. Acest atac n-a reușit să servească de pretext pentru o intervenție a NATO împotriva Siriei, care a fost oprită în ultima clipă la presiunea deputaților britanici, iar apoi americani, dar înainte de toate grație intervenției militare ruse care a contrat acuzațiile americane și a demonstrat că Rusia nu își abandonează aliatul. Ea nu numai că a scos Damascul din situația dificilă în care era, dar a și salvat, totodată, onoarea lui Obama, făcîndu-se că acceptă desființarea stocului de arme chimice siriene.

Rusia a furnizat apoi Națiunilor Unite imagini prin satelit ce demonstrau că rachetele cu produse chimice care au ajuns în cartierul „rebel“ Al Ghouta au fost lansate din regiunea Duma aflată sub controlul rebelilor. Un studiu balistic al Massachusetts Institute of Technology (MIT), publicat în august 2013, a confirmat această concluzie. Richard Lloyd, fost inspector al ONU și specialist în rachete, împreună cu Theodore Postol, profesor la MIT, au demonstrat apoi că atacurile chimice au fost lansate din zona aflată sub control „rebel“. Analiză împărtășită și de Ake Sellström, inspector-șef al ONU în Siria. În decembrie 2013 un raport al inspectorilor Națiunilor Unite a confirmat aceste concluzii. În ianuarie 2016, un raport al inspectorilor Organizației pentru Interzicerea Armelor Chimice a putut denunța, de asemenea, responsabilitatea „rebelilor“ și a confirmat ceea ce guvernul sirian afirmase chiar în clipa atentatului din Al Ghouta.<sup>18</sup>

Franța se juca, în această situație, de-a mersul la război și avioanele sale gata de decolare au fost oprite în ultima clipă prin decizia președintelui Obama de a-și asculta consilierii militari cei mai serioși și cel mai puțin legați de grupurile de lobby neoconservatoare, creștin-sioniste sau sioniste pur și simplu, care îndemnau la război.

**Guvernul sirian acuzat că a eliberat deținuți „islamiști“**

În timp ce puterile occidentale denunță în mod sistematic arestarea opozanților în țările ale căror guverne refuză mai mult sau mai puțin să se supună „consensului de la Washington“ sau deciziilor strategice ale NATO și ale Israelului, guvernul sirian a fost acuzat că a pus în libertate deținuți „islamiști“, ceea ce ar fi avut menirea să pervertească opoziția „democratică“.<sup>19</sup> Fără a pune vreodată întrebarea de ce „rebelii mode-

rați“ n-au ajuns niciodată să organizeze partide sau grupuri de „rezistență“ consistente. Există mai mult de 160 de grupuri armate angajate în războiul împotriva statului sirian, fiecare cu origini și finanțări una mai dubioasă decît cealaltă, dar, în fine, foarte puțini opozanți care s-ar putea descrie ca „moderați“ sau „democrați“. Mulți, în schimb, sînt tineri șomeri saudiți, tunisieni, afgani, mercenari libieni, *desperados* ceceni sau europeni trecînd de la un grup armat la altul în funcție de mărimea soldelor sau a ofertelor de „neveste“ sau slave sexuale pe care le fac șefii de război formați în escadroanele morții din America Latină sau amintind de stăpînii războaielor din China colonială.<sup>20</sup> Dar, prost numitele organizații „non“-guvernamentale ale drepturilor omului, finanțate din fonduri publice-private occidentale, organizații care au fost prompte în a acuza Damascul de represiune și de reținerea ilegală a opozanților, au condamnat puterea siriană pentru că ar fi eliberat „islamiști“ în primăvara lui 2011, într-un moment cînd guvernul plănuia o politică de înțelegere națională.

**Beneficiile regimului sirian de la venirea la putere a lui Bashar al-Assad**

Dacă încercările de deschidere politică a anilor 2000 s-au lovit adesea de rezistențe din partea șefilor regimului, dintre care unii, cum ar fi fostul ministru al afacerilor externe Abdul Halim Khaddam și alți cîțiva miniștrii partizani ai liberalismului economic, trecuți de atunci în tabăra opoziției, a existat totuși un anumit dezgheț al vieții politice într-o țară în care linia frontului din provincia Golan trece la 70 de km de centrul capitalei. Să observăm, de asemenea, că au existat măsuri de liberalizare economică asupra cărora n-a existat consens în societatea siriană și asupra cărora vom reveni. Dar, pe tot parcursul anilor 2000–2011, statul sirian a refuzat demantelarea sistematică a politicilor intervenționiste de tip socialist moștenite din trecut. La fel cum acceptase să țină seama de cererile de ajutor pentru activități religioase ale unei societăți atașate de moștenirea sa, dar favorizînd totodată și libertatea de conștiință. Să ținem minte că anii 2000 au fost marcați de construcția și restaurarea a 10 000 de moschee și 500 de biserici<sup>21</sup>, de dezvoltarea concursului de memorare și recitare a Coranului, operă religioasă, dar și operă-far a literaturii arabe. Să remarcăm, în același timp<sup>22</sup>:

- construcția și restaurarea a 8000 de școli, a 2000 de institute de cercetare și a 40 de universități publice, dar și private;
- contruția a mai mult de 600 000 de locuințe pentru tineri;
- construcția și modernizarea a mai mult de 6000 de spitale și dispensare de cartier sau sătești;
- construcția celei de a doua opere din lumea arabă la Damasc, unde accesul publicului este gratuit;
- finanțarea de către stat a teatrelor, a companiilor artistice și a premiilor atribuite la mai mult de 20 000 de actori sirieni;
- construcția sau modernizarea stadioanelor, a sălilor de sport, a taberelor pentru copii și a centrelor de vacanță sindicale;



- creșterea periodică a salariilor și menținerea subvențiilor pentru magazinele cooperative locale vânzînd produse de primă necesitate;
- accesul la electricitate, la telefon, la apă potabilă și la canalizare a mai mult de un milion de gospodării;
- dezvoltarea turismului într-o țară considerată pînă atunci ca fiind în război și destul de închisă, Siria devenind înainte de 2011 cea de a treia țară arabă cea mai vizitată;
- urmărirea unei politici de alfabetizare care a reușit să reducă analfabetismul la 1% din populație, unul dintre procentele cele mai bune pentru țările din Lumea a Treia;
- dezvoltarea mijloacelor de transport public, a aeroportelor, a porturilor și a autogărilor cu subvenții de stat la preț de servicii.

Dar e adevărat, de asemenea, că măsurile de democratizare politică mai îndrăznețe, cum ar fi terminarea stării de urgență, suprimarea rolului diriguitor al Baath, înscris în Constituție, ori legalizarea unui anumit număr de partide de opoziție au fost luate tîrziu, atunci cînd conflictul începuse deja.

**Ezitări între socialismul menținut și fascinațiile capitaliste**

Prelungirea măsurilor economice și sociale caracteristice socialismului etatic de tip sovietic, combinate pe parcursul anilor 2000 cu o economie mixtă, a permis menținerea unui minim social real pentru cetățenii sirieni, dar asta n-a permis totuși țării să iasă cu totul din subdezvoltare, fenomen agravat de afluxul de refugiați veniți din țările vecine, situația de război latent la frontiere și, spre sfîrșitul anilor 2000, succesiunea de secete care a împins spre orașe sau spre sud o masă de țărani care n-au fost bine reinserați după aceea în țesutul social.<sup>23</sup> Populație pe care puteau paria grupurile rebele, profitînd de subsidiile pe care le primeau din partea petromonarhiilor rentiere decise să îngenuncheze singura țară arabă încă mai mult sau mai puțin socialistă. Pentru a remedia efectele secetei și ale sărăciei, guvernul sirian a permis, de asemenea, crearea a mii de asociații care să se ocupe de cei dezrădăcinați, de săraci, de orfani, de handicapați etc. Asociații controlate mai mult sau mai puțin de stat, dar finanțate, mai mult sau mai puțin, și de binefăcători bogați ale căror intenții s-au putut arăta ca problematice după 2011.

Guvernul și-a menținut, de altfel, politica sa de investiții costisitoare, care s-au dovedit a fi totuși insuficiente pentru a finanța armata unei țări aflată mereu în război cu Israelul și amenințată la granițele sale irakiene și libaneze din cauza conflictelor ce domneau în aceste țări. Statul sirian și-a menținut peste tot în această perioadă politica sa de autarhie alimenta-ră și farmaceutică, în pofida afluxului de refugiați irakieni și libanezi, refuzînd politica îndatorării la băncile internaționale.<sup>24</sup> Ceea ce a permis augmentarea capacității sale agricole și industriale cu 600%.<sup>25</sup> Statul, în schimb, a lăsat să se dezvolte o rețea de întreprinzători privați care au tras beneficii din activitățile lor și și-au orientat veniturile către miile de firme noi, în timp ce înainte aceste beneficii erau îndreptate spre inves-tiții strategice și industriale. Restaurantele, hotelurile, centrele turistice, cele de petrecere a timpului liber și centrele comerciale s-au înmulțit pe parcursul anilor 2000, ceea ce a permis, într-o situație rezultată din explozia demografică a deceniilor precedente, eradicarea unei părți a șomajului foarte răspîndit, care a ajuns de la 28% la 12%.<sup>26</sup> Pentru a

neutraliza dezechilibrele, Damascul a optat în această perioadă pentru o politică de economie mixtă care a dus la apariția unor contradicții sociale ce s-au repercutat în chiar sînul aparatului de conducere. Pe lîngă o nomenclatură de stat-partid și o masă de funcționari, s-a menținut o pătură de mici proprietari, care au intrat în concurență în această perioadă cu o burghezie mai mult sau mai puțin națională și mai mult sau mai puțin legată de „piața mondială”, ceea ce clasicii marxști ar numi o burghezie compradoră.

Siria s-a regăsit, de fapt, în anii 2000 într-o situație care seamănă, pe planul contradicțiilor sociale și politice, cu aceea a țărilor din tabăra socialistă în Europa Orientală a anilor 1980, mai ales aceea a țărilor celor mai „reformiste” ale lumii socialiste, Iugoslavia, Ungaria sau Polonia. Pentru a scăpa de aceste contradicții, Bashar el-Assad a încercat o cale de mijloc oscilînd între diversele poluri ale puterii. Pe lîngă păstrarea unui sector de stat, el a lăsat să se dezvolte un sector privat care își avea intrările în chiar sînul birocrăției de stat. Sector uneori legat și finanțat de rentierii bogați ai Golfului sau susținut de țările occidentale și de afaceriștii din Occident. În cadrul acestei politici, au apărut în Siria cinci noi mari zone industriale „internaționale”, printre care aceea a Alepului, cucerită de rebeli la începutul războiului, apoi jefuită și cu utilajele sale revîndute pe piața turcă. De asemenea, s-au deschis șaizeci de bănci străine, s-au înființat cinci operatori de telecomunicație străini, s-au creat instituții de învățămînt private și s-au emis licențe pentru cinci stații de televiziune prin satelit și pentru vreo douăzeci de jurnale și reviste private.<sup>27</sup> Legate mai mult sau mai puțin de interesele acestei noi burghezii în ascensiune, evident, ceea ce a trezit reticențele maselor sărăcite din regiunilor rurale amenințate de valul de secetă.

Într-un context internațional care devenea tot mai nefavorabil unei țări ce-și menținea cooperările sale cu Iranul, Rusia și China, opunîndu-se faptului de a deveni coridorul de gaz al Qatarului și al Israelului, refuzînd să recunoască anexarea provinciei Golan de către Israel, continuînd să adăpostească organizațiile palestiniene de rezistență și servind de bază pentru rezistența libaneză, opunîndu-se, deși din motive foarte diferite de cele ale guvernării lui Saddam Hussein, invaziei americane a Irakului și servind de refugiu pentru masa de irakieni care au fugit din fața ocupației dorind să se organizeze într-o rețea de rezistență, Siria a sărit, de asemenea, în ajutorul libanezilor în războiul din 2006 împotriva Israelului și al forțelor de rezistență din Gaza. A menținut contacte cu palestinienii din Ierusalimul ocupat. A ajutat financiar și printr-o parte a resurselor sale de apă și de electricitate Libanul și Iordania atinse de penurie și a participat la proiectele de reconstrucție din Liban și Irak. Căci panarabismul a rămas unul dintre factorii de legitimare ai regimului sirian. Panarabismul incluzînd moștenirea sa islamică, dar într-un mod nonexclusivist și legat de o tradiție islamică siriană deschisă și cu totul opusă „telefatismului”<sup>28</sup> propovăduit de aliații Washingtonului. Petromonarhiile vor să pună capăt panarabismului, mai fidel, fără îndoială, suflului inițial al religiilor profetice care s-au succedat pe pămîntul Siriei, tocmai în numele acestui panislamism de aparență și de aparat.

**Legături și obiective străine în Siria**

Pentru a înțelege așa-numita „revoluție siriană”, trebuie pusă mai întîi întrebarea de ce este susținută aceasta de monarhii absolutiste? De ce

e susținută ea de o Turcie care regăsește nostalgia puterii otomane? De ce e susținută ea de puterile occidentale? De ce rebelii din Frontul al-Nusra sau din alte grupuri sînt îngrijiți în spitale israeliene? De ce mass-media apropiate de serviciile de informare israeliene continuă să considere guvernul sirian, și nu Statul Islamic, drept dușman al lor principal? De ce există o legătură atît de strînsă între rezistența libaneză, Hezbollah, toate partidele libaneze antiisraeliene și Siria? Și de ce atît de puțini arabi sînt conștienți de obiectivele planului Yînon<sup>29</sup> de împărțire a Orientului Mijlociu în entități politice etnoconfesionale? Căci „revoluția siriană” e prima revoluție arabă care se bucură de „securitate socială” în spitalele israeliene. De ce, de asemenea, reprezentanții recunoscuți ai opoziției siriene locuiesc în țări occidentale și sînt cazați în hoteluri de lux? De ce unchiul lui Bashar al-Assad, Rîfaat al-Assad, care e responsabil pentru represiunea brutală a rebelilor aparținînd unei mișcări a Fraților Musulmani la Hama în 1982 și care, după aceea, a rupt legăturile cu fratele său Hafez al-Assad, are statutul de refugiat politic în Franța, o țară care, de altfel, a susținut opozanții aparținînd unor mișcări „islamiste” căruia Rîfaat al-Assad i-a ucis atîția militanți? De ce Abdul Halim Khaddam, fostul ministru sirian al afacerilor externe, care s-a dovedit a fi foarte legat de dinastia Saudizilor, a obținut azil politic în Occident? De ce anumiți „baathişti” sînt bine văzuți în petromonarhii și în țările occidentale, iar alții nu? De ce unii sînt decretați „ucigași”, iar alții nu?

**Rolul ajutorului rus**

În timp ce puterile occidentale erau deja, în principiu, „în război” împotriva terorismului și practic au acceptat, în cele din urmă, că scena „rebelă” din Siria e dominată de extremiști, continuînd să vorbească despre o „opозиție moderată” consistentă și reprezentativă pe care nimeni n-a putut-o arăta sau contacta în mod public, acțiunile militare ale Statelor Unite și ale aliaților lor împotriva Statului Islamic au dat foarte puține rezultate. Dar, în cîteva luni, aviația rusă a obținut pe teren rezultate imposibil de atins de prima putere militară din lume și de asociații ei din NATO și din petromonarhii. Apoi, după asta, mass-media occidentale obișnuite, cu o retorică rusofobă, fie că e vorba de Siria, fie că e vorba de Ucraina, dar păstrînd o tăcere asurzitoare în privința masacrelor în masă comise de dinastia Sauzilor în Yemen, au fost surprinse de decizia Moscovei de a-și retrage, măcar în parte, prezența militară din Siria. Dacă nu mai e un secret că războiul din Siria a fost declanșat în mare parte sau măcar susținută de mercenari takfiriști provenind din exterior, echipați cu arme și plătiți de Statele Unite, Arabia Saudită, Quatar, Turcia și alte țări pentru a dezmembra statul sirian, Rusia a fost cea care a impus în cele din urmă Conferința despre Securitate de la München, unde Serghei Lavrov, ministrul rus de afaceri externe, a obligat secretarul de stat american John Kerry să accepte încetarea ostilităților în Siria, care a intrat în vigoare pe 27 februarie 2015. Ea vizează grupurile armate, care încep să înțeleagă că au mai mult de pierdut decît de cîștigat dintr-un război care nu face decît să întărească rivalii lor mai puternici, Statul Islamic și al-Nusra, care se pot arăta nemiloși nu doar față de forțele guvernului de la Damasc și față de civilii care nu le convin, dar și față de concurenții lor „islamiști”, mai ales pentru că în spatele lor se află rivalitatea dintre grupuri finanțate de Quatar sau de saudiți.

Rușii nu doresc să se regăsească în situațiile pe care le-au întîlnit ocupanții în Afganistan și Irak și știu că presiunea militară pe care au impus-o a reușit să demoralizeze anumite grupuri armate și să le taie posibilitățile de aprovizionare, de comerț, de recrutare, ceea ce necesită din partea Damascului și a aliaților săi o politică a morcovului și a bățului, corespunzînd, de altfel, lucrurilor pe care le proclamă autoritățile siriene încă de la sfîrșitul lui 2011.

Vladimir Putin e un lider ale cărui acțiuni sînt imprevizibile, chiar dacă sînt anunțate. El a anunțat mai întîi că intervenția rusă trebuie să se termine între ianuarie și martie 2016 și s-a ținut de cuvînt într-o lume în care puternicii și-au pierdut obiceiul de a face altceva decît promisiuni neonorate, ceea ce a surprins, așadar, toți observatorii occidentali. În acest context, Washington, aliații săi și forțele sale complementare se găsesc în fața a două opțiuni. Fie se raliază la poziția Rusiei, Chinei și Siriei pentru a găsi o soluție pașnică negociată cu părțile angajate în conflict, dar gata mereu de un compromis politic, fie continuă finanțarea unui



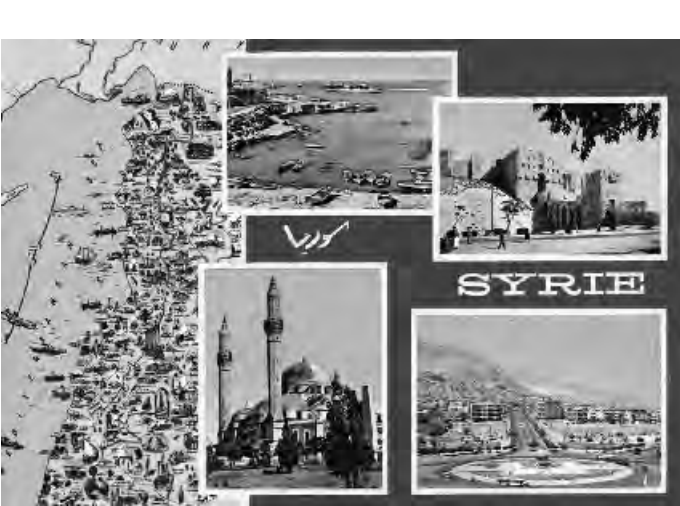
război care scapă de sub orice control. Negocierile de pace permit crearea unei linii de separație între rebelii sirieni și intervenționiștii străini, care n-ar putea face parte niciodată, din principiu, dintr-un acord intersirian. Ceea ce vizează restabilirea ideii unui stat sirian unificat și comun tuturor sirienilor, dar limitat doar la sirieni. E clar că Assad, demonstrîndu-și forța și, de asemenea, legitimitatea în ochii armatei și ai unei mari părți a societății siriene, nu mai poate fi ignorat de nicio putere. Celălalt obstacol pentru a găsi o soluție pașnică e legat de interesele în mod vădit contradictorii ce există în sînul puterilor occidentale privitor la Rusia, iar asta cel puțin de la evenimentele din Ucraina. Ceea ce explică ezitările, rătăcirile, ambiguitățile și sentimentele amestecate din reacțiile americane la orice propunere venită din partea Rusiei, ceea ce dă și mai mult impresia că avem de-a face cu o putere divizată de lobby-uri care se neutralizează reciproc. Retragerea din 15 martie 2016 a fost ordonată simbolic de Putin în chiar ziua în care au început negocierile de pace de la Geneva, ceea ce vizează atît opinia publică internațională, cît și elitele politice occidentale care sînt, de fapt, somate să-și exprime poziția în raport cu Moscova. Semn că lumea unipolară a încetat să existe. La asta a servit, în cele din umă, rezistența tenace a armatei siriene



## Gîndirea politică arabă contemporană: seculară sau teologică?

Georges Corm

Scopul acestui eseu este acela de a pune în perspectivă istorică gîndirea politică arabă contemporană pentru a-i surprinde multiplicitatea și bogăția, spre deosebire de părerile din prezent din mass-media și din cercurile univer-sitare, conform cărora ar exista un „spirit arab“ invariabil și indivizibil, des-pre care se presupune că e structurat doar de teologia musulmană. E o percepție comună că arabii și, mai general, musulmanii nu pot accepta secu-larismul și nici să separe religia de stat și de societate. Societățile arabe sînt deci condamnate să rămîină alienate sau străine de lumea modernă. Vom încerca să arătăm aici multiplicitatea și diversitatea gîndirii politice arabe în orizontul mai larg al multelor feluri în care s-a exprimat pe sine



cultura arabă. Vom identifica, de asemenea, principalii factori care au con-tribuit în ultimul deceniu la ascunderea acestei diversități extrem de se-culare și la concentrarea exclusivă pe islamul politic ca fiind miezul așa-numitului „spirit arab“.

### Interogînd concepte fundamentale și abordări ale gîndirii contemporane arabe

*Încercarea de a surprinde spiritul arab*

Pe parcursul ultimilor treizeci de ani, în cercurile universitare s-au dedi-cat multe eforturi intelectuale pentru a delimita spiritul arab. Identifica-reea structurii presupus permanente a unui spirit arab și/sau musulman, împreună cu caracteristicile funcționării sale, fusese tema multor cărți.

Georges Corm, 2011

GEORGES CORM (n. 1940) este un cunoscut intelectual libanez, economist și istoric specia-list în Orientul Mijlociu și Mediterana, fost ministru de finanțe al Republicii Liban. Printre cărțile scrise de el se numără: Le Nouveau Gouvernement du monde: idéologies, structure, contre-pou-voirs (2010), Pour une lecture profane des conflits: sur le „retour du religieus“ dans les cnflits con-temporains du Moyen-Orient (2012), Pensée et politique dans le monde arabe: Contextes historiques et problématiques, XIXe-XXIe siècle (2015).

9. http://www.middleeasteye.net/fr/opinions/la-guerre-des-gazoducs-am-ricano-russe-en-syrie-pourrait-d-stabiliser-poutine-641207165; http://reseauinternational.net/syrie-guer-re-du-gaz-assad-obstacle-au-gazoduc-qatar-turquie/.

10. François Belliot, Guerre en Syrie: le mensonge organize des medias et des politiques français [Război în Siria: minciuna organizată a mass-media și a politicienilor francezi], Alfortville, Sigest, 2015.

11. http://www.voltairenet.org/article172606.html.

12. Lucru pe care l-am văzut repetat cu ocazia manifestațiilor euromaidan din Kiev în 2014.

13. Ahmed Bensaada, Arabesque\$ – Enquête sur le rôle des Etats-Unis dans les révoltes arabes [Arabe\$curi – anchetă asupra rolului Statelor Unite în revoltele arabe], Bruxelles, Inves-tig'Action, 2015, 278 p.

14. http://www.infosyrie.fr/actualite/lopposition-legale-continue-de-se-structurer; http://www.maghress.com/fr/lopinion/28043.

15. http://www.agoravox.fr/actualites/international/article/les-victimes-de-la-guerre-en-syrie-177391.

16. http://www.rfi.fr/zoom/20130921-armes-medicaments-argent-livre-damas-rebelles-sou-tiens-r%C3%A9gime-fournisseurs/; http://fr.euronews.com/2016/03/18/le-negociateur-de-damas-denonce-les-mercenaires-achetes-par-les-sales-dollars; http://www.algerie1.com/actualite/exclusif-plus-de-65-000-mercenaires-combattent-en-syrie/.

17. Belliot, op. cit. http://www.wikistrike.com/article-attaque-chimique-en-syrie-le-rapport-qui-derange-hollande-et-fabius-ont-menti-et-trompe-volontair-122637207.html.

18. Idem.

19. Idem.

20. Să ne aducem aminte că fostul ambasador al Statelor Unite în Honduras, John Negroponte, care a supervizat crearea escadroanelor morții din Salvador, responsabile de masacre în masă, printre care asasinatul arhiepiscopului Romero, cunoscut pentru protestele sale împo-triva autorităților, a fost numit după 2003 ambasador în... Irak în clipa în care armata de ocupație pierdea controlul asupra țării în fața unei rezistențe armate de masă. Imediat după, am asistat la ecloziunea în Irak a rețelelor Al Qaeda venite din Afganistan, care au impus atacuri sectare împotriva forțelor de rezistență laice, împotriva șefilor de trib care refuzau să impună regulile unui islam rigorist și împotriva šiitilor; ceea ce a reușit să genereze un climat de război civil interconfesional. În Siria, grupurile al-Nusra și Statul Islamic au rezul-tat în mod direct din această filiație irakiană și sînt dirijate de șefi care au fost în contact cu americanii în închisori. http://www.mondialisation.ca/terrorisme-a-visage-humain-lhistoire-des-escadrons-de-la-mort-des-etats-unis/5319225?print=1.

21. Belliot, op. cit. http://arretsurinfo.ch/chretiens-de-syrie-le-mensonge-organise-des-medias-francais/.

22. Idem.

23. http://www.irinnews.org/fr/actualit%C3%A9s/2008/07/01/la-s%C3%A9cheresse-fait-chuter-la-production-de-bl%C3%A9-et-menace-les-subsventions-sur.

24. http://www.senat.fr/ga/ga44/ga444.html.

25. Belliot, op. cit.

26. Idem.

27. Idem.

28. E vorba de sfaturi religioase emise în țările din Golf, în grabă, în direcția telespectatorilor sau a internauților din întreaga lume musulmană, ceea ce intră în contradicție cu tradițiile islamice care cer ca toate judecățiile de acest tip să fie pronunțate în mod individual în fie-care caz și avînd o bună cunoaștere a contextului local și social, în funcție de o jurispru-dență complexă și foarte specializată.

29. http://www.informationclearinghouse.info/article33220.htm ; http://www.thedailystar.net/the-yinon-plan-and-the-role-of-the-isis-31469.

30. Belliot, op. cit.

31. Idem.

posibilitățile de recrutare și explică, de asemenea, extinderea în toate direcțiile a activităților lor, spre Afganistan, Pakistan, Libia, Africa Sahelia-nă, Sudan și chiar Algeria. De fapt, doar organizația Statul Islamic mai beneficiază încă în mod consecvent de resurse, ceea ce trezește totuși o teamă tot mai mare printre dușmanii Siriei. Ceea ar putea avea drept consecință ca aceștia să-și reia drumul nu la Damasc, dar cel puțin spre Moscova, Teheran și/sau Beijing, pentru a-și asigura o protecție pe care „prietenul“ lor american sau noul lor aliat israelian, nici măcar atît de camu-flat în ultima vreme, nu sînt sau nu mai sînt în stare s-o garanteze. Capa-citatea de luptă a Hezbollahului a fost, cu ocazia acestui conflict, nu mai puțin sporită net, ceea ce pare să înpăimînte Tel Avivul. Rusia, în plus, a instalat în Siria un mecanism de control asupra respectării armistițiului bazat pe complexul C4I, sistemele S-400, mai multe zeci de avioane de recunoaștere teleghidate și o interfață informațională furni-zată de rețelele de sateliți de recunoaștere rusești<sup>31</sup>, fără a mai mențio-na contactele pe care rușii au reușit să le stabilească în rîndul kurzilor și al grupurilor de opozanți care pot avea interesul de a găsi un *modus vivendi* cu Damascul și garanții din partea unei puteri considerate mai fiabile decît concurentul ei slăbit, inconsistent și obosit. Trebuie totuși ținut cont de faptul că dacă pacea negociată trebuie să fie rezultatul acestui conflict, tîm-pul presează, căci, exceptînd declarațiile mai degrabă presupuse asupra chestiunilor internaționale ale extrem de demagogului candidat prezidențial Trump, niciunul dintre candidații la Casa Albă nu pare să fie gata de o rup-tură cu complexul militar-industrial, nici măcar Sanders, în timp ce Hil-lary Clinton e deja cunoscută pentru atitudinea ei militară de tip „pînă la capăt“, pentru aroganța sa, pentru lipsa ei de considerație față de cei mai slabi și pentru simpatiile sale politice care o plasează în mod obiec-tiv, dacă nu și efectiv, în tabăra neoconservatorilor.

Note:

1. https://www.youtube.com/watch?v=n7DzmCTOh2I ; https://www.youtube.com/watch?v=FUSqxzsmSfM.

2. http://coat.ncf.ca/our\_magazine/links/issue51/articles/51\_12-13.pdf.

3. http://www.mondialisation.ca/roland-dumas-les-anglais-preparaient-la-guerre-en-syrie-deux-ans-avant-les-manifestations-en-2011-video/5339282; http://www.mondialisation.ca/lambassadeur-de-linde-confirme-la-guerre-en-syrie-a-ete-fomentee-de-lexte-rieur/5509181?print=1 ; http://www.mondialisation.ca/syrie-puisque-la-v-rit-n-est-pas-donn-e/?print=1.

4. http://www.mondialisation.ca/michel-chossudovsky-quelques-rappels-n-cessaires-et-g-n-raux-sur-la-crise-syrienne/?print=1.

5. http://www.lapenseelibre.org/article-la-validate-du-droit-au-developpement-est-elle-lega-lement-fondee-79676865.html ; http://www.lapenseelibre.org/2015/04/n-100-avis-de-tempe-te-sur-le-mouvement-des-non-alignes.html.

6. http://www.almanar.com.lb/french/adetails.php?eid=114569&amp;frid=18&amp;seccatid=37&amp;cid=18&amp;fromval=1.

7. Christian Chesnot, Georges Malbrunot, Les chemins de Damas – Le dossier noir de la rela-tion franco-syrienne [Drumurile Damascului – dosarul negru al relației franco-siriene], Paris, Robert Laffont, 2014, p. 396. http://numidia-liberum.blogspot.fr/2014/10/syrie-la-france-prend-ses-reves-pour.html.

8. http://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/20151116.OBS9569/qu-est-ce-que-le-captagon-la-drogue-des-djihadistes.html.

în jurul Damascului, oraș despre care musulmanii cred că în el va re-apărea Isus la sfîrșitului timpului. Damasc pe care anumite vorbe ale pro-fetului islamului îl prezintă ca orașul ce nu va fi niciodată cucerit și la porțile căruia se va desfășura bătălia finală dintre forțele răului și cele ale bine-lui. În această perioadă de revenire a religiosului, nici măcar cei mai „islamiști“ nu pot ignora această ipoteză, convinși cum fuseseră că vor putea intra în acest oraș precum cuțitul în unt.

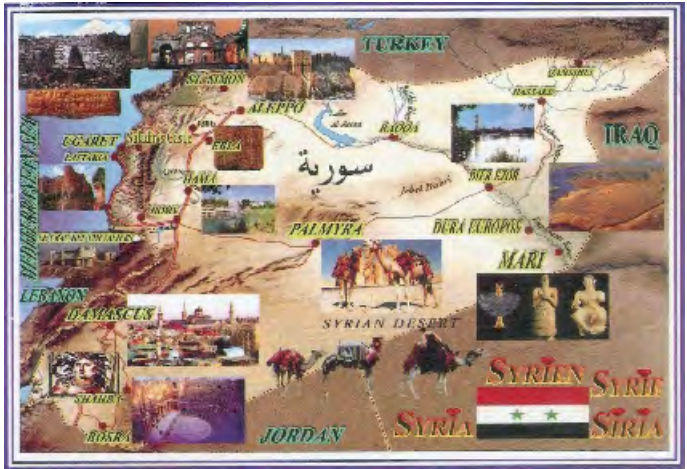
De fapt, se pare că multe persoane influente de la Washington nu pot accepta încă faptul că Moscova a reluat inițiativa în marele joc internațio-nal, în timp ce Statele Unite au demonstrat că au ratat „revoluția lor siriană“ și, mai general, practic toată „primăvara arabă“ dacă, așa cum crede o mare parte a opiniei occidentale, obiectivul lor a fost acela de a instala o democrație stabilă în această țară, și nu să introducă un haos permanent împiedicînd aprovizionarea energetică a puterilor concuren-te și relansarea unei politici de dezvoltare pentru popoare. Strategie a haosului care nu poate fi exclusă, căci știm că grupurile teroriste din Siria și Irak exportă produsele jafului lor (țitei, antichități, mașini industriale și chiar droguri) și că ele au putut primi pînă la intervenția rusă un flux constant de arme și recruți. Ele au putut săpa din exterior către Siria un întreg labirint de sute de kilometri de galerii, tuneluri, adăposturi, bun-kere, ateliere de producție și de reparație de arme. Rețea care a per-mis teroriștilor takfiriști să stocheze arme grele, hrană, carburanți, muniție, medicamente și să atace din spate trupele siriene, cauzîndu-le pierderi masive.

Bombardînd obiectivele militare aflate în mîinile organizației Statul Isla-mic, ale al-Nusra și ale aliaților lor, Rusia a demonstrat, așadar, lumii, pro-priilor aliați precum și celor care ar fi ispițiți să i se opună, că este un aliat fiabil, spre deosebire de Statele Unite care au demonstrat că trădează în mod sistematic vechii lor parteneri, cum au putut vedea recent pe pielea lor Ben Ali sau Hosni Mubarak. Chiar în momentul în care Sau-dizii încep, se pare, să-și pună întrebări în legătură cu permanența acordurilor de pe Quincy, menite să protejeze puterea dinastiei lor în schimbul unei supunerii de tip neocolonial și al controlului asupra poli-ticii lor energetice și economice din partea Washingtonului.

În cinci luni, senzorii sateliților militari și avioanele de recunoaștere rusești au fost în stare să localizeze aproape toate tunelurile și galeriile, neutralizate apoi de bombardierele rusești, ceea ce forțele NATO n-au vrut sau n-au putut face înainte. Aceste avioane și-au luat ca țintă parcul de vehicule și principalele centre de comandă și comunicare ale rebelilor, ceea ce a adus după sine incapacitatea acestora de a execu-ta manevre, de a-și organiza aprovizionarea, de a se coordona și de a comunica între ei.<sup>30</sup> Simultan, instructori ruși i-au învățat pe aviatorii și militarii sirieni cele mai inovatoare tehnici operaționale, în timp ce fă-ceau experiența războiului pe teren, cum au făcut și trimișii Hezbolla-hului și ai Iranului. Armata siriană e de acum încolo mult mai pregătită să continue activitățile lansate de ruși, trebuind să se concentreze pe ținte mai reduse, căci o parte a grupurilor armate au acceptat înceta-rea focului. Rusia își va păstra în orice caz o prezență în Siria și în vecinătatea ei, în Marea Mediterană sau în Marea Caspică, și va putea, așadar, să revină, în caz de nevoie, pe teren.

Grupurile armate, în ce le privește, se află pentru prima oară din 2011 într-o situație proastă, atît militar, cît și financiar, ceea ce începe să le sece

Aceste trei chestiuni majore ce au caracterizat toate scrierile politice încă de la începutul secolului al XIX-lea continuă să fie obiectul căutărilor de sine pînă în zilele noastre. Evenimentele recente, de la începutul anului 2011 încoace, au contribuit la intensificarea acestor căutări. Totodată, răspunsurile la aceste trei chestiuni politice și culturale principale identificate aici continuă să divizeze acut viața intelectuală arabă. În ce mă privește, consider că din cauza evenimentelor geopolitice internaționale din a doua jumătate a secolului al XX-lea, munca extrem de bogată a intelectualilor arabi seculariști a fost în mare parte ignorată de mass-media arabe și occidentale, precum și de cercurile universitare. Nu așa au stat însă lucrurile cînd gîndirea intelectuală din întreaga lume a fost mult mai deschisă față de modul „progresist” de a reflecta asupra problemelor Lumii a Treia, adică a țărilor în curs de dezvoltare eliberate de regimul colonial. Religia și teologia nu s-au aflat în prim-plan. Moduri seculare de a gîndi, liberale, socialiste sau conservatoare, au dominat scena mondială. Intelectuali și șefi de stat aparținînd țărilor din Lu-



mea a Treia care aderaseră la Mișcarea de Nealinieri au avut o abordare exclusiv seculară a luptei împotriva subdezvoltării. Preocuparea lor fusese aceea de a lămuri principiile dreptății sociale și economice internaționale, pentru a micșora enorma diferență de bogăție între vechile țări industrializate și țările independente nou sărăcite, care se debarasau de dominația occidentală a lumii.

Ce s-a întîmplat oare de atunci pentru ca scena politică și intelectuală arabă să arate ca o scenă aproape exclusiv religioasă islamică, împărțită între islamul moderat și cel radical, făcînd ca arabii să apară aproape în mod exclusiv ca un fel de *homo islamicus*? Aici e nevoie să intrăm în detaliile diverselor curențe de gîndire politică arabă, pomind de la perioada lui Muhammad Ali în Egipt, adică de la începutul secolului al XIX-lea. Vom trece în revistă aceste curențe cu privire la cele trei chestiuni principale pe care tocmai le-am identificat. Asta va demonstra cît de mult se leagă aceste probleme unele de altele.

#### Rădăcinile multiple ale culturii arabe și interogările moderne ale gîndirii politice arabe

Voi reaminti mai întîi că rădăcinile culturii arabe se află în poezie și în bogăția limbii arabe. Pînă în ziua de azi poezia se află în centrul culturii arabe. Poeți celebri vechi și noi sînt respectați și sărbătoriți peste tot în societățile arabe. Trebuie reamintit, de asemenea, că arabii au fost comercianți importanți și s-au aflat în contact atît cu civilizația persană, cît și cu cea bizantină. Ei au fost prezenți nu doar în Peninsula Arabă, ci și în Siria și în Mesopotamia. Au existat multe triburi mari care s-au convertit la iudaism sau la creștinism. Cuceririle arabe din secolul al VII-lea, sub drapelul noului monoteism musulman, au fost în stare să „arabizeze” Levantul, unde importante populații creștine, evreiești și zoroastriene nu s-au convertit la islam. În timp ce cuceritorii arabi au islamizat Africa de Nord, multe triburi berbere și-au păstrat propria limbă și deci nu s-au arabizat. Ceea ce înseamnă că arabii n-au fost un grup închis caracterizat în mod exclusiv de modul de viață beduin. Erau, mai degrabă, oameni bine familiarizați cu lumea mai largă în interiorul căreia trăiau. Cînd au construit cele două imperii succesive, cel Omeiad (661–750) și cel Abbasid (750–1258), califii arabi le-au deschis principalelor influențe culturale ce-au existat în jurul lor, ei au integrat creștinii și evreii în noua societate islamică pe cale de a se forma. Mai tîrziu, ei au deschis-o și spre influențele indiene și chineze prin lărgirea comerțului arab. Ceea ce am putea numi civilizația islamică arabă, în care au înflorit științele și filosofia, istoria, astronomia, geografia și antropologia, fusese consecința unei interacțiuni profunde între elita arabă și starea cunoașterii în alte mari civilizații. Limba arabă a devenit *lingua franca* a tuturor intelectualilor, oricare ar fi fost originea lor etnică, indiferent că au fost teologi sau oameni de știință. Arabii au fost extrem de bine familiarizați mai ales cu limba și cunoașterea aramaică-siriană, predominante în cea mai mare parte a Levantului și a Mesopotamiei.

Pe baza acestor dovezi istorice, cum am putea explica oare faptul că renașterea intelectuală arabă, care a început timpuriu în secolul al XIX-lea, s-a terminat cu situația din prezent, în care argumente, certuri și violențe religioase destabilizează în mod profund atîtea societăți arabe? Există numeroși factori politici, militari și economici, atît interni, cît și externi, care explică această evoluție nefericită, factori pe care voi încerca să-i rezum aici. Preocuparea mea principală va fi totuși să demonstrez că gîndirea politică arabă e încă foarte diversă și dinamică. În opoziție cu imaginea furnizată de mass-media și de cercetarea universitară, această gîndire nu e ostateca a ceea ce numesc spirit teologic exclusivist, ci rămîne în mare parte seculară.

Voi reaminti aici cartea fundamentală a profesorului Michael Hudson despre căutarea legitimității arabe (*Arabs in Search of Legitimacy*). Această căutare continuă, de fapt, să fie preocuparea centrală a majorității intelectualilor arabi. Ea se datorează problemelor extrem de complexe cu care intelectualii au trebuit să se confrunte de la dedinul Imperiului Otoman, care a ajuns la punctul culminant spre sfîrșitul secolului al XIX-lea și s-a încheiat cu fărîmițarea acestuia la sfîrșitul Primului Război Mondial. De atunci inteligența arabă s-a concentrat pe trei chestiuni principale: (i) ce a cauzat subdezvoltarea și slăbiciunea societăților arabe? (ii) care este identitatea noastră? (iii) de ce sîntem atît de scindați și de incapabili să formăm o națiune modernă coerentă, care să fie respectată de celelalte națiuni?

*Deziluzia occidentală față de filosofia iluministă*

E adevărat că astăzi conceptele de religie, cultură, etnie, civilizație au devenit aproape interșanjabile. Ivirea cercetărilor culturale [*cultural studies*] în Statele Unite în ultimele decenii a contribuit la această confuzie. Ar trebui menționată aici deziluzia profundă care a apărut începînd cu anii 1970 în legătură cu ideologiile universaliste provenind din filosofia iluministă. Ea a generat o nouă fascinație pentru așa-numita „întoarcere a religiei” ca factor politic și cultural în lume. Ea a dat naștere, de asemenea, unei noi fascinații atît față de islam, cît și față de iudaism, generînd astfel o confuzie și mai mare între religie și cultură. În plus, ivirea unor noi state ce pretind că sînt reprezentatele acestor două credințe monoteiste a ușurat luarea la pachet a culturii și a religiei sau tratarea religiei ca un fenomen de ordin etnic, ceea ce ar dicta spiritul și comportamentul evreilor și musulmanilor deopotrivă.

În cazul arabilor, confuzia e favorizată de faptul că islamul, ca religie monoteistă, a apărut în Peninsula Arabă în secolul al VII-lea, iar Coranul i-a fost dat profetului Mahomed în arabă. Arabii au devenit faimoși în istorie pentru că au primit această nouă profeție și pentru că au construit două imperii multietnice și religioase succesive, cel Omeiad (659–750) și cel Abbasid. Ele n-au rezistat totuși pentru foarte multă vreme, căci Imperiul Abbasid a intrat în declin în a doua jumătate a secolului al IX-lea, după domnia strălucită a faimosului Harun al-Rashid (789–809) și după cea a lui Al-Mamun (814–833), cînd persanii și turcii au început să-l dezmembreze și să creeze entități politice separate. În 1055, Bagdad a fost cucerit de turcii selgiucizi, iar în 1258 a fost cucerit și distrus de mongoli. Doar în Egipt, Califatul Fatimid (909–1171) a păstrat o entitate politică arabă. Entitățile politice arabe/berbere din Andaluzia și Africa de Nord au durat mai mult, dar ele fie au dispărut (în Andaluzia), fie au intrat în declin la sfîrșitul secolului al XV-lea, pregătind calea pentru dominația otomană, cu excepția Marocului.

Un alt motiv de confuzie, cum vom vedea, este faptul că atunci cînd a început renașterea arabă modernă după expediția în Egipt a lui Napoleon Bonaparte, majoritatea noilor gînditori și-au concentrat atenția pe nevoia de a reforma islamul pentru a-l adapta cerințelor lumii moderne, așa cum au fost ele modelate de Europa. Trei chestiuni principale au ajuns în centrul atenției: educația, statutul femeilor și reforma statului. S-a presupus la vremea aceea că felul în care au degenerat și s-au osificat legile și valorile islamice e responsabil pentru decăderea societăților arabe și, mai general, a societăților musulmane din afara lumii arabe. Această abordare exclusivistă a subdezvoltării și a regresului istoric prin nevoia unei reforme religioase va avea consecințe grele odată ce religia va deveni punctul de concentrare central al discuției dintre diverși gînditori arabi.

Oricare ar fi cauzele confuziei, ceea ce voi încerca să demonstrez aici este că spiritul arab și cultura arabă înseamnă mult mai mult decît un univers religios sau o structură teologică de gîndire. Principalul meu argument aici va fi că multiplicitatea expresiilor culturale din interiorul lumii arabe e mult mai largă decît se percepe în interiorul și în exteriorul acestei lumi. Ea nu se poate identifica în niciun caz ca o cultură exclusiv religioasă, iar asta în pofida concentrării mass-media și a universităților pe locul central al islamului în lumea arabă în ultimele decenii.

În majoritatea cazurilor, autorii universitari au adoptat o abordare antropologică excluzînd impactul evenimentelor politice și geopolitice asupra funcționării spiritului arab și/sau musulman. Puțini sînt cei care au chestionat validitatea acestui tip de abordare, de parcă arabii și/sau musulmanii ar fi un fel de trib izolat trăind departe de evoluția lumii, datorită unui univers religios propriu care se autosusține — lumea islamului. Celebrul orientalist francez André Miquel a definit religia musulmană ca fiind „insecabilă”, adică un material care n-ar putea fi scindat sau divizat în niciun fel.

Acest fenomen m-a nedumerit mulți ani. De fapt, el nu se rezuma, doar la analiza spiritului arab și/sau musulman. Pe parcursul întregului secol al XIX-lea și în marea parte a secolului al XX-lea, această abordare antropologică fusese folosită pentru a descrie „spiritul” altor grupuri omenești. A se vedea multele referiri făcute în atîtea cărți și eseuri la „*l’âme russe*”, adică la spiritul rusesc, sau la mentalitatea germană, franceză ori italiană. Dostoievski, de pildă, a criticat pătrunzător în al său *Jurnal al scriitorului* încercările inutile ale intelectualilor europeni occidentali de a surprinde sufletul rusesc.

Climaxul acestei abordări a fost acela al lui Ernest Renan, faimosul și foarte influentul cărturar francez. Renan a dezvoltat un contrast presupus acut între spiritul semit și cel arian, descriîndu-le pe larg pe ambele. El a opus în multe scrieri „la lourdeur de l’esprit sémite” (caracterul greoi sau lipsa de subtilitate a spiritului semit) rafinamentului și creativității spiritului arian. Pentru Renan, Islamul fusese incamarea reală a spiritului semit; iudaismul fusese exclus din el datorită faptului că vechii iudei inventaseră credința monoteistă; în ce privește creștinismul, potrivit lui, acesta a devenit o religie „profund rafinată” cînd a fost „arianizat” de Europa.

*Confundarea culturii arabe și a celei musulmane*

Și mai enigmatică a fost pentru mine confuzia permanentă dintre spiritul arab și cel musulman. Această confuzie nu se poate pune doar pe seama cărturarilor occidentali, ci și pe aceea a cărturarilor arabi care au adoptat-o la rîndul lor. Unul dintre cei mai influenți intelectuali arabi în acest sens fusese tunisianul Hisham Djait, care a popularizat ideea unei gîndiri islamo-arabe de lungă durată, care continuă să caracterizeze, spune el, comportamentul și valorile arabilor moderni. Un alt intelectual arab bine-cunoscut, Mohammed Abed al-Jabri, deși a scris pe larg despre spiritul arab, descrisese de fapt spiritul musulman, păstrînd astfel confuzia dintre cultura arabă și teologia musulmană. De parcă așa-numitul spirit arab ar putea avea doar o natură teologică.

Înainte de ei, marele cărturar britanic de origine libaneză, Albert Hourani, a avut, de asemenea, tendința de a limita arabii la identitatea lor islamică și să despartă arabii creștini de arabii musulmani. El îi considera pe primii ca modernizatori seculariști curajoși, în timp ce aspirațiile moderniste ale musulmanilor arabi reformiști ar fi în mod firesc constrînse de influența puternică asupra spiritului lor a islamului, a legilor sale și a jurisprudenței (faimoasa șaria). Această teză a fost dusă la extrem de răposatul Hisham Sharabi în cartea sa faimoasă despre intelectualii arabi și Occident. Această viziune greșită continuă să fie foarte influentă pînă în zilele noastre.



#### Cele trei orientări succesive ale gândirii politice arabe

Se pot distinge trei orientări succesive diferite ale gândirii arabe.

Dorința de modernitate a reformiștilor religioși

Prima asemenea orientare începe cu opiniile lui Rifa'a al-Tahtawi după ședere-rea sa de patru ani în Franța. Aceste opinii au fost exprimate într-o carte celebră intitulată *Extracția aurului sau o privire de ansamblu asupra Parisului*, care reprezintă o dare de seamă a ceea ce a descoperit acesta în Franța între 1826 și 1830. Cum bine se știe, Tahtawi a fost un cleric care a studiat la Universitatea Azhar din Cairo — o universitate religioasă. El a fost uimit de tot ce a văzut în perioada șederii sale în Franța și a atribuit progresul și dezvoltarea franceză mai ales unui sistem politic liberal deschis (monarhia constituțională), dar și eforturilor depuse în direcția educării poporului, a statutului îmbunătățit al femeilor și a îmbrățișării științelor. Concluzia lui a fost că, deși în Franța nu există islam, majoritatea oamenilor se comportă ca buni musulmani. În timp ce, spre deosebire de asta, în Egipt, unde islamul e atât de prezent, el n-a văzut niciun musulman adevărat. După întoarcerea sa din Franța, Tahtawi a jucat un rol de vîrf în elanul modernizator egiptean inițiat de Muhammad Ali.

De fapt, Tahtawi a răspîndit ceea ce am numit „dorința de modernitate“ nu doar în Egipt, ci și în alte societăți arabe. El a înființat o școală de gândire modernă concretizată în nevoia de reforme cuprinzătoare, începînd cu acelea ale instituțiilor și practicilor religioase. În Egipt, el a fost urmat mai târziu de cărturari eminenți care și-au început formarea intelectuală la Universitatea Azhar, precum celebrul Mohammed Abdu, care a devenit mai târziu muftiul Egiptului; dar, de asemenea, de eminentul Ahmad Amin, curajosul Ali Abderrazik, care demonstrase că sistemul califatului nu e deloc legat de vreun verset din Coran, și de faimosul Taha Hussein, care a făcut atîtea pentru educația din Egipt. Niciunul dintre acești mari intelectuali n-a văzut vreo contradicție între modernitate și islam, ca religie predominantă în societățile arabe. La fel s-a întîmplat cu mulți cărturari religioși din alte societăți arabe, printre ei Hayreddin al-Tunisi sau emirul algerian Abdel Qader, care s-a luptat cu curaj împotriva ocupației franceze înainte de a fi exilat din Algeria; cînd s-a instalat la Damasc a devenit faimos pentru intervenția sa energică prin care a apărat creștinii sirieni de masacre; și, mai târziu, cărturarul naționalist și religios algerian Abdel Hamid Ben Badis.

Această mișcare modernistă și-a găsit destui adepți în societate, atît musulmani, cît și creștini, în Egipt, Siria, Liban și Irak, adepți care nu veneau de pe un fundal religios. Am putea evoca în acest sens personalități influente precum Ahmad Lutfi el-Sayed, o figură intelectuală centrală în Egipt. El a dezvoltat în mod considerabil presa egipteană și fusese extrem de influent prin aspirațiile sale moderniste și seculare. Dar mulți alți intelectuali, musulmani și creștini deopotrivă, au devenit faimoși pe parcursul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea. Într-una din cărțile sale cele mai celebre, *Gîndirea arabă în epoca liberală*, orientalistul britanic de origine libaneză Albert Hourani a făcut totuși deosebirea dintre gînditori creștini și gînditori musulmani. Potrivit lui, primii au fost mai seculari pe cînd ceilalți fuseseră constrînși de tradiția islamică să transforme religia într-un element esențial al statului și al societății. El a dedicat anumite pagini ale cărții sale lui controversei despre secularism dintre Mohammed Abdu și Antun Farah. Această insistență a lui Hou-

rani va deveni mai târziu un discurs canonic în multe alte scrieri despre gîndirea politică arabă. În particular, Hisham Sharabi a dedicat o altă carte binecunoscută acestei chestiuni (*Intelectualii arabi și Occidentul*), în care această abordare esențialistă e generalizată pe baza diverselor origini religioase ale intelectualilor arabi.

Naționaliști și modernizatori arabi seculari

A doua orientare a gândirii arabe e cea caracterizată de predominanța ideilor naționaliste arabe, care au fost în mare parte seculare ca tendință și în sprijinul cărora se află militanți intelectuali musulmani și creștini deopotrivă. Această școală de gîndire politică s-a ivit și s-a cristalizat odată cu prăbușirea Imperiului Otoman și suprimarea califatului în noul stat turcesc. Înainte de acest mare eveniment istoric, intelectualii arabi s-au împărțit în cei ce apărau legătura islamică pentru a rămîne credincioși Imperiului Otoman (cum ar fi al-Afghani sau Shakib Arslan ca figuri-cheie în această școală de gîndire) și cei ce apărau drepturile naționale ale arabilor pentru a se despărți de imperiu. În opinia gînditorilor arabi prootomani, aspirațiile coloniale ale Europei la începutul secolului al XX-lea au constituit o amenințare globală la adresa tuturor naționalităților ce trăiau în Imperiul Otoman și, astfel, au avut nevoie de un răspuns comun global, bazat pe solidaritatea islamică, atît din partea arabilor, cît și din partea turcilor. Pe cînd celălalt curent de gîndire acuza Imperiul Otoman de impotență în privița autoreformării și a modernizării, necesare pentru a rezista lăcomiei coloniale a națiunilor europene puternice. Ei considerau că turcii au fost responsabili pentru declinul arabilor și al islamului ca factor dinamic pozitiv. Cu imperiul dispărut și califatul desființat, calea era deschisă pentru un naționalism arab modernist care se va realiza în personalitatea puternică a lui Jamal Abdel Nasser și apariția unor mari partide politice naționaliste arabe, cum ar fi Partidul Baath sau Partidul Arab Naționalist.

Dezvoltarea unei gîndiri critice arabe în fața eșecurilor arabe

A treia școală de gîndire a apărut în forță după două eșecuri majore panarabe. Primul a fost eșecul primului și scurtului experiment de unificare a Egiptului și a Siriei (1958–1961), care fusese considerat începutul unei mișcări arabe de unificare mai mari, transgresînd granițele impuse de Acor-dul Sykes-Picot în 1916. Al doilea eșec a constat în spectaculoasa înfrîngere militară suferită de arabi în 1967 din partea Israelului, care s-a terminat cu ocupația Peninsulei Sinai, a Platoului Golan și a teritoriului palestinian West Bank, care fusese pus sub administrație iordaniană. Aceste două evenimente dramatice au dat naștere unei critici dure din partea multor intelectuali arabi, unii dintre ei aparținînd atît școlii marxiste de gîndire, cît și celei naționaliste. Ei au produs numeroase studii și cărți pentru a evalua cauzele majore din spatele neputinței arabe de a se unifica pentru a se confrunta cu diversele probleme ale regiunii arabe. Aceste probleme au fost identificate ca eșecul în a se confrunta cu ocuparea Palestinei de noul stat israelian și în a ajuta palestinienii să-și recupereze măcar o parte din teritoriile pierdute în războiul din 1967; eșecul în a rezista politicilor neocolonialiste ale Statelor Unite și ale aliaților lor, precum și eșecul în a realiza o dezvoltare economică și socială accelerată.

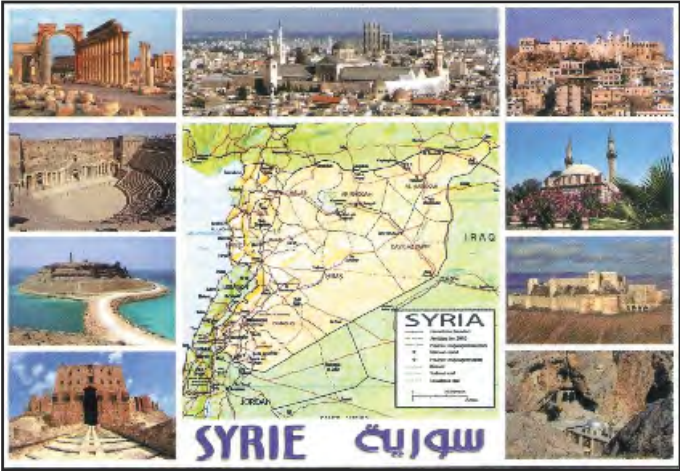
Această școală de gîndire a denunțat în bloc strategiile nereușite ale revoluțiilor militare ce au avut loc în Egipt, Siria și Irak, pe care s-au construit

mari speranțe. În plus, ea acuza multe monarhii arabe conservatoare de o înțelegere secretă cu Statele Unite în ce privește strategia acestora pentru Orientul Mijlociu. Pentru unii dintre reprezentanții acestei școli, cum ar fi sirianul Sadiq al-Azm, principala problemă a fost rolul negativ al religiei în țările arabe, împiedicînd energiile arabe și potențialul lor de creștere și de participare la lupta împotriva subdezvoltării. Pentru alții, cum ar fi Yassin El-Hafez, un alt sirian, sau Mehdi 'Amel, un intelectual libanez strălucitor, asasinat în 1987, factorul principal care a produs eșecul societăților arabe a fost condiția supusă a noii „mici burghezii“, promovată de revoluțiile inițiate de ofițeri militari, față de păturile superioare ale burgheziei locale. În opinia lor, „marea burghezie“, printr-o alianță cu clasa marilor latifundiari, a avut ca țintă să ajungă la un compromis cu hegemoniile capitaliste neocoloniale din regiune. Noua mică-burghezie fusese promovată în interiorul aparatului de stat după diversele lovituri de stat militare și după măsurile socialiste adoptate în cursul revoluționar al schimbării sociale. Această pătură socială nou creată visa totuși la a-și continua ascensiunea socială și la a face parte din păturile superioare ale burgheziei.

Atît Yassin El-Hafez cît și Mehdi 'Amel par să fi fost influențați de scrierile lui Frantz Fanon, un medic și psihiatru din coloniile franceze din Insulele Antile, care s-a alăturat Frontului Algerian de Eliberare Națională. Fanon, în celebra sa *Les Damnés de la terre*, a descris pe larg pericolele perioadei de după eliberare și de început al independenței. El a pre-văzut că noua conducere din aceste țări va fi ispitită să copieze comportamentul foștilor stăpîni coloniali, cu care se va alia cu ușurință. De aceea recomandase ca aceste noi conduceri să rămîină cît mai apropiate de masele populare și, mai ales, de partea rurală a populației, drept cea mai bună bază pentru urmărirea drumului către o independență reală și o schimbare socială în favoarea celor dezmoșteniți. El a avertizat împotriva abuzului de tradiții osificate pentru a ține masele sub control, transformîndu-le în expresii folclorice ale identității.

Deja în 1965, Yassin El-Hafez a tras un semnal de alarmă privitor la tendința în creștere a mcarthismului religios din societățile arabe, menit să contracareze tendințele revoluționare și cele naționaliste. Pe de altă parte, Mehdi 'Amel criticase sever țelurile politice, culturale și economice ale „micii burghezii“. El i-a descris încercarea perpetuă de a păstra osificată preponderența patrimoniului cultural și a moștenirii culturale ca bază pentru unificarea conștiinței naționale. De asemenea, el a denunțat în mod curajos mentalitatea esențialistă a multor intelectuali arabi care considerau că vechea moștenire nu putea fi trecută cu vederea și trebuia să fie sursa fundamentală a modernității, deoarece constituia esența așa-numitului „spirit arab“, neluînd în seamă faptul că au trecut secole de la vremurile de glorie ale civilizației arabe islamice. Mulți alți gînditori seculariști ar putea fi evocați aici, cum ar fi poetul sirian Adonis (care fusese criticat de Mehdi 'Amel pentru abordarea sa esențialistă a religiei musulmane), dar și economistul franco-egiptean Samir Amin sau numeroșii moderniști arabi naționaliști, seculari și nonmarxiști, cum ar fi Abdallah Abdel Daim sau Constantin Zureiq, doi intelectuali sirieni foarte influenți. De asemenea, n-ar trebui să uităm de Georges Tarabichi, care a elaborat o critică masivă a muncii lui Mohammed Abed al-Jabri, pe care o vom discuta mai încolo. Un alt gînditor viguros a fost marocanul Abdallah Laraoui, un marxist declarat care a analizat în mod

strălucitor rămînerea în urmă autoperpetuată dintre schimbările din viața intelectuală occidentală și schimbările ulterioare din gîndirea arabă și viziunea arabă a lumii, astfel încît starea și evoluția modernității nu putea fi nicicînd atinsă de lumea arabă. Potrivit lui, viața intelectuală arabă putea să-și depășească rămînerea în urmă în raport cu modernitatea doar prin adoptarea unei viziuni a lumii bazate pe istoricismul marxist. În perioada anilor 1970, privitor la eșecul societăților arabe de a se angaja într-o dezvoltare economică accelerată, au existat economiști arabi care au început să interogheze dependența tot mai mare a economiilor arabe de veniturile bazate pe țitei. Ei au interogat, de asemenea, exportul de forță de muncă necalificată și calificată, tendința de a mări consumul de bunuri de lux, neglijarea populațiilor rurale și a capacității agriculturii de a produce hrană pentru consumul domestic, precum și eșecul de a încetățeni științele și tehnologia și, astfel, dependența extrem de puternică de importurile de utilaje și echipamente industriale. Unul dintre cei mai străluciți economiști arabi în acest sens fusese răpo-



satul Youssef Sayigh, care a scris în 1978 *Factorii determinanți ai dezvoltării economice arabe*. Această carte rămîne pînă în zilele noastre cea mai exhaustivă și mai bine scrisă descriere a eșecurilor suferite de strategiile publice în lumea arabă. Sayigh a mai scris în 1961 un scurt eseu cu titlul „Pîine cu demnitate“, care rezumă problemele socio-economice fundamentale din societățile arabe. În lumina protestelor populare masive care au explodat în societățile arabe în 2011, revendicînd posibilități de angajare, dreptate socială, libertăți politice și luptă împotriva corupției, eseul lui Youssef Sayigh arată, cu mulți ani înainte de exploziile sociale, cît de pătrunzătoare era perspectiva acestuia. Economistul și fizicianul palestinian Antoine Zahlan a analizat pe larg numeroasele rațiuni din spatele eșecului societăților și guvernelor arabe de a înțelege problemele legate de încetățenirea științei și a tehnologiei.

**Tendința antimodernă în gîndirea arabă: „islamul e soluția“**
Am evocat tendința occidentală a dezamăgirii față de filosofia iluministă. Această tendință va crește în mod considerabil odată cu declinul ideologiilor socialiste urmate de prăbușirea Uniunii Sovietice. Ea a fost însoțită de convertirea multor intelectuali marxiști la ideologiile nou ivite ale neoli-

beralismului și neoconservatorismului, care au inclus o întoarcere la valori religioase în câmpul politic. Filosoful Leo Strauss fusese figura conducătoare a acestei tendințe, susținând că societățile bazate pe religie ar putea evita totalitarismul sub formele sale dezvoltate de ideologiile naziste și cele sovietice. *Atena sau Ierusalim* e titlul uneia dintre celebrele sale scrieri.

#### Apariția istorică a islamului politic arab

Această tendință occidentală a filosofiei politice a influențat și a contribuit în mod substanțial la o tendință deja existentă în gândirea arabă, aceea a islamului politic ce anunța falsitatea valorilor moderne seculare și, prin urmare, întoarcerea la valorile și „legile” religioase musulmane tradiționale (șaria). Ea a apărut după Primul Război Mondial atît prin apariția Regatului Saudit, cu felul său foarte riguros al practicii wahhabiste a islamului, cît și prin constituirea în Egipt a Frăției Musulmane. Aceste două evenimente au avut loc simultan în anii 1920 ai secolului trecut și, în opinia mea, ele sînt interconectate, deși asta ar trebui încă demonstrat în mod corespunzător prin documente.

De fapt, Frăția Musulmană a cîștigat notorietate în Egipt după al Doilea Război Mondial. Ea s-a opus cu tărie hegemoniei ideologice și politice a nasserismului din anii 1950 și 1960 ai secolului al XX-lea. Mișcarea a fost influențată, de asemenea, de gînditorul indian musulman radical, Abul Ala Maududî, care susținea că musulmanii ar trebui să trăiască doar în societăți guvernate de legile musulmane puse în practică într-un mod radical pentru a le menține puritatea. Maududi a fost extrem de influent și în rîndurile mișcării musulmane separatiste din India, care a reușit să creeze statul Pakistan (adică statul „celor puri” sau al „nepătaților”). Frăția Musulmană a fost considerată o forță contrarevoluționară, cu atît mai mult cu cît guvernele occidentale o sprijineau și condamnau represiunea la adresa ei. În fața acestei represiuni, membrii Frăției găseau cu ușurință un refugiu în capitalele occidentale.

Odată cu declinul mondial al ideologilor socialiste și, mai tîrziu, cu prăbușirea Uniunii Sovietice, cîțiva intelectuali arabi foști marxști au urmat calea intelectualilor occidentali, convertindu-se la diverse ideologii conservatoare, cea mai populară dintre ele fiind aceea de a se alătura noilor tendințe din gândirea islamică. Aceste tendințe fuseseră opusul celor descrise mai sus, acelea ale reformiștilor islamici. Aceștia din urmă fuseseră acuzați de supușenie față de ideile iluministe europene și de înstrăinarea societăților în care trăiau de moștenirea lor glorioasă.

#### Factori stimulatori și convertirea multor gînditori arabi marxști

#### la islamul politic

Noile tendințe islamice antimoderniste fuseseră stimulate de doi factori importanți. Primul ține de Războiul Rece și de utilizarea religiei ca armă în lupta împotriva expansiunii comunismului în multe țări din Lumea a Treia și, printre ele, în multe țări arabe și musulmane. Această utilizare a religiei în politica internațională pentru a împiedica expansiunea comunismului și a accelera prăbușirea Uniunii Sovietice fusese promovată de Zbigniew Brzezinski. Una dintre principalele sale puneri în practică a fost pregătirea militară și ideologică în radicalismul islamic a mii de tineri arabi din Arabia Saudită și din Pakistan. Ei au fost trimiși să lupte împotriva armatei sovietice care a invadat Afganistanul în 1979. Aceasta a fost originea înființării organizației Al Qaeda și a regimului islamist taliban.

Al doilea factor a fost Revoluția Iraniană din 1979, din care o parte a elitei religioase a reușit să creeze noul regim politic al *Vilayet Faqih*, contro-lul clericilor asupra funcționării noilor instituții politice. Acest nou regim a acordat prioritate abordării problemei săracilor și marginalilor, precum și chestiunii de a elibera Palestina de ocupația israeliană. Pe de altă parte, dar în același timp, monarhiile conservatoare din Peninsula Arabă au lansat un impuls pentru „renașterea musulmană” (*sahouat islamiyya*), care urma să repare toate eșecurile rușinoase ale ideologiei naționaliste arabe seculare și ale regimurilor arabe care au îmbrățișat-o. Aceste evenimente geopolitice au stimulat tendința antimodernistă în scrierile intelectuale. Acestea din urmă s-au concentrat în mod precis pe demonizarea secularismului ca fiind un instrument extrem de periculos, utilizat pentru a depersonaliza musulmanii și societățile lor. Două argumente majore au fost invocate în acest sens. Primul s-a concentrat pe faptul că, spre deosebire de Europa, societățile musulmane nu pot separa religia de stat. Potrivit lor, statul și religia sînt prin esență legate în orice societate musulmană, astfel încît orice încercare de a le separa va crea o neliniște și o nemulțumire profundă. Al doilea argument fusese preluat din scrierile antiseculare occidentale susținînd opinia că secularismul din societățile occidentale a adus materialismul și a permis răspîndirea dictaturii și a autoritarismului.

Mulți intelectuali arabi foști marxști sau de stînga au preluat aceste tipuri de opinii. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu Adel Hussein, Abdel Wahhab Messiri, Hassan Hanafi, Mohammed Amara, Tarek El Bishri, toți intelectuali egipteni foarte cunoscuți. Sub influența lor, vasta literatură a foștilor reformiști musulmani moderniști pe care am menționat-o mai sus a căzut într-o uitare aproape completă. Argumentul folosit în acest sens fusese că primele generații de reformiști arabi islamici (Tahtavi, Mohammed Abdu, Ahmad Amin și alții) fuseseră formate doar din agenți ai influenței occidentale și ai corupției intelectuale. Larga răspîndire a acestui punct de vedere falsificator a contribuit masiv la declinul „iluminismului” islamic, în avantajul diverselor forme de radicalism islamic.

În același timp, noua tendință de renaștere islamică promovată de acești intelectuali a devenit o nouă afacere universitară în societățile occidentale. Pe lîngă promovarea lucrărilor noii generații de „cărturari” islamici, mediul universitar occidental s-a concentrat pe lucrările lui Sayyid Qutb, un membru radical al Frăției Musulmane, care a catalogat toate regimurile politice musulmane drept eretice pentru că n-ar respecta cu strictețe legile lui Dumnezeu, de unde nevoia de revoltă împotriva lor. Intelectuali francezi, cum ar fi Gilles Keppel, Olivier Roy, Bruno Etienne și François Burgat au jucat un rol important în promovarea tuturor opiniilor islamice radicale, inclusiv pe acelea ale pakistanezilor Maududi și Ibn Taymiyya, un cleric musulman radical care a trăit în secolul al XIV-lea și a susținut obligația religioasă de a ucide toți musulmanii care aderă la interpretări neortodoxe ale credinței, cum ar fi șiiții și druzii, precum și punerea în practică a unui regim strict de control al creștinilor și al evreilor.

În Statele Unite, cîțiva membri ai elitei universitare, cum ar fi John Esposito sau John Voll au explicat, de asemenea, în detaliu noua ideologie islamică drept o reacție firească la un proces de modernizare eșuat și la hegemonia modului occidental de viață și gîndire asupra societăților musulmane. Adepții acestei ideologii au fost ofensați de „agresiunea cul-

turală” care după independență le-a fost impusă cu forța de regimurile arabe naționaliste autoritare și seculariste. Asta a devenit o schema-tizare și un discurs canonic despre lumea arabă, invadînd mass-media și mediul universitar din întreaga lume. În plus, Leonard Binder, un intelectual american respectat, explicase în cartea sa *Liberalismul islamic. O critică a ideologiilor dezvoltării* (1988) că accesul la democrație în lumea arabă poate veni doar prin vama islamului, care ar trebui acceptat de Occident și ale cărui cîteva excese vor fi corectate cu timpul. Aceasta e o tendință globală în mediile universitare occidentale, așa cum confirmă și cartea lui Larbi Sadiki, *Căutarea democrației arabe. Discursuri și contradiscursuri*.

În plus, bogata muncă intelectuală a lui Mohammed Abed al-Jabri, care a încercat să analizeze în detaliu funcționarea spiritului arab, a avut o influență însemnată în lumea arabă. Cărțile sale au fost lăudate, promovate și discutate pe larg. Ele s-au concentrat în principal pe o abordare antropologică, în care spiritul arab fusese definit aproape exclusiv prin dezvoltarea și structura teologiei musulmane, ca și cum toate celelalte trăsături seculare ale culturii arabe, cele aflate în afara teologiei și a jurisprudenței islamice, n-ar fi existat niciodată.

El a descris diverse forme teologice ale spiritului arab implicate în modelarea legii islamice, creînd o profundă diviziune între spiritul gnostic și cel mistic care a caracterizat, potrivit lui, spiritul arab din est (i.e. șiiit), pe de o parte, iar, pe de altă parte, o înclinație mai rațională ce ar caracteriza spiritul arab din vest (i.e. în societățile din Andaluzia, Africa de Nord sau Magreb). Primul tip de spirit arab fusese numit „spiritul resemnat” sau cel nonrațional (*al ‘akl al mustakil*), în timp ce al doilea tip fusese considerat ca deschis raționalității. În opinia sa, acest al doilea tip de spirit arab nu putea totuși să continue a produce filosofie și filosofi care să se opună spiritului teologic arab. Potrivit lui, Ibn Rushd fusese un caz izolat. Dar acest spirit cu o tendință rațională putea fi dezvoltat foarte bine astăzi prin contactele cu Europa.

Opera lui al-Jabri a contribuit enorm la viziunea că spiritul arab e exclusiv teologic, autoconstruit, fără influențe din exterior asupra culturii sale și deci închis în sine și autosuficient. Aceasta e opinia împărtășită de majoritatea cercetătorilor occidentali ai islamului, pe care răposatul Edward Said i-a denunțat în faimoasa sa carte intitulată *Orientalism*. Despre islam se presupune că este un corp de legi și de reguli ale comportamentului social și politic, indivizibile și imobile, cum susțin atîția cercetători occidentali. Această atitudine a devenit aceea a multor intelectuali arabi, care au susținut că societățile arabe s-ar putea moderniza în profunzime doar prin islam.

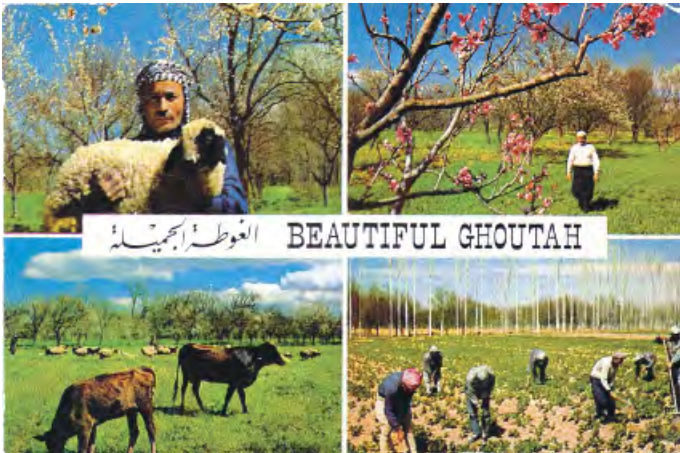
#### Deconstruind islamul politic

Mulți intelectuali arabi străluciți și bine informați au deconstruit islamul politic și au arătat în mod clar impasul pe care îl reprezintă această ideologie pentru societățile arabe. E remarcabil că munca lor a rămas în mare măsură neglijată de principalele tendințe științifice din universitățile occidentale, în comparație cu concentrarea intensă pe intelectualii arabi care s-au alăturat promovării islamului politic drept soluție la dificultățile societăților arabe.

Primul dintre ei e Aziz al-Azmeh, un intelectual sirian care a scris o carte amănunțită despre *Secularism dintr-o altă perspectivă* (*Al ‘ilmaniyya min*

*manzouren moukhtalef*, 1996) în care a arătat în ce măsură s-au secularizat societățile arabe începînd cu perioada lui Mohammed Ali în Egipt. El a denunțat încercările guvernelor și intelectualilor de a restabili forme rigide de manifestare a aderenței la aparențele și comportamentele religioase în societățile arabe ca pe o tendință periculoasă împiedicînd îmbrățișarea deplină a unei modernități de care nu se poate scăpa. Guvernele arabe au dorit să-și arate loialitatea față de moștenirile culturale ale societăților lor și să importe aparența fizică a modernității, dar nu și conținuturile sale privitoare la comportamentul social și politic. Al-Azmeh s-a angajat, de asemenea, într-un viu dialog cu intelectualul egiptean Abdel Wahhab El-Messiri, dialog care a fost publicat sub formă de carte cu titlul *Examinînd secularismul* (*Al ‘ilmaniyya tahtal mahjar*, 2000), în care fiecare dintre cei doi autori și-a expus punctul de vedere și comentariile cu privire la vederile partenerului de conversație.

În plus, mulți intelectuali egipteni curajoși au vorbit și au scris în mod deschis despre pericolele islamului politic ca împiedicînd libertatea cuvîntului și a gîndirii, fără de care orice societate ar intra în declin în ce privește



cultura sa, performanța sa economică, științifică și tehnică, păstrînd subdezvoltarea și autocrația. Printre intelectualii împărtășind asemenea vederi se află Nasr Hamid Abu Zayd, un profesor universitar care a fost suspendat și a trebuit să fugă în Egipt împreună cu soția lui, căreia un tribunal i-a ordonat să divorțeze de el pe motiv că a devenit un musulman eretic. Cazul lui Farag Foda, un inginer agricol care a criticat aspru islamul politic și Frăția Musulmană pentru falsificarea istoriei și a doctrinei islamice cu scopul de a impune un mod de viață autoritar asupra societăților arabe, fusese chiar mai trist. Farag Foda explicase că secularismul nu se opunea deloc naturii islamului. El a fost asasinat la Cairo în 1992. De asemenea, să ne aducem aminte că faimosul romancier Naguib Mahfouz fusese condamnat și el de Frăție ca eretic. El a supraviețuit unei încercări de asasinare în 1994.

Un intelectual libanez cunoscător al chestiunilor religioase, Ziad Hafez a scris o carte foarte amănunțită și inspiratoare: *Gîndirea religioasă în islamul contemporan: dezbateri și critică* (2012). El arată în ce măsură anumite tendințe din gîndirea islamică modernistă și reformistă au continuat neabătut în pofida atmosferei de intimidare pe care islamul politic o crease în majoritatea societăților arabe începînd cu anii 1980 ai secolului tre-



cut. Cartea lui Hafez s-a concentrat pe continuitatea de care s-a bucurat tradiția gândirii arabe musulmane critice în domeniul religiei. El dă o descriere evocatoare a muncii multor intelectuali care continuă să păstreze tradiția aspirației către modernitate prin reformarea modului rigid în care se înțelege și se practică tradiția musulmană.

S-ar putea menționa aici, de asemenea, numeroasele cărți interesante și fascinante ale intelectualului marocan Abdelilah Belkeziz, dedicate unei analize istorice amănunțite a raporturilor dintre islam și regimurile politice de la dispariția profetului Mohammed încoace (vezi *Statul în gândirea islamică din zilele noastre*). El demonstrează prin cunoașterea sa profundă a istoriei entităților politice islamice că transformarea religiei într-un instrument politic de către diverși conducători a avut mereu rațiuni mundane, și nu religioase sau teologice. Belkeziz îi critică, de asemenea, pe intelectualii arabi care au trecut în ultimele decenii la islamul politic, printre care pe compatriotul său al-Jabri.

Opera masivă a lui al-Jabri despre spiritul arab a fost puternic criticată de Georges Tarabichi, un filosof sirian care a scris mai multe cărți demonstrând limitele muncii lui al-Jabri și abordarea sa esențialistă a „spiritului arab”, despre care el considera că e rezultatul influenței orientalismului occidental asupra modului în care înțelege al-Jabri să delimiteze spiritul arab. În pofida importanței centrale și a bogăției dezbaterii dintre al-Jabri și Tarabichi, aceasta nu s-a bucurat de atenția universitarilor. Nu s-a scris nimic consistent despre ea, cu excepția unui bun eseu de Catherine Louise Wright, care a resituat această polemică în contextul controverselor mult mai vechi dintre al-Ghazali și Ibn Rushd despre antagonismul dintre religie și filosofie.

Alți doi politologi arabi au compus critici foarte amănunțite ale islamului politic ca opus tendințelor seculariste din lumea arabă. Amândoi au condamnat islamul politic ca producând o cultură antagonistă în raport cu modernitatea și cu posibilitatea de a ieși din subdezvoltare. Primul, Mohammed Jaber al-Ansari din Bahrain, e critic la adresa sficiunii gânditorilor arabi seculari care au încercat să reconcilieze abordarea secularistă a vieții cu valorile islamice tradiționale invocate de intelectualii arabi alături de islamul politic. Pentru el, viitorul societăților arabe depinde de capacitatea abordării seculariste de a depăși abordarea islamistă.

Celălalt, Mohammed Daher din Liban, a scris o carte amănunțită și bine informată despre confruntarea dintre seculariști și islamiști, pornind de la perioada lui Mohammed Ali în Egipt (începutul secolului al XIX-lea). El detaliază realizările lui Mohammed Ali în cadrul unei modernizări de tip secular, precum și strategiile și realizările seculare ale lui Jamal Abdel Nasser ca modele pentru viitor.

Aceste două cărți importante au fost în mare parte neluate în seamă de mediile universitare occidentale, la fel cum s-a întâmplat și cu polemicele detaliate dintre al-Azmeh și Messiri sau dintre al-Jabri și Tarabichi.

### Concluzie: a ieși din capcana în care a căzut cultura arabă

Cum se poate imagina o ieșire din prezentul cerc vicios în care a fost închisă nu doar gândirea politică arabă, ci și mari părți ale intelighenței occidentale angajate în dezbateri despre teoria „ciocnirii civilizațiilor” și despre nevoia unui dialog religios și cultural între națiuni? Cum putem schimba concentrarea aproape exclusivă pe teologia islamică radicală în domeniul cercetărilor legate de societate, cultură și politică în lumea

arabă? O asemenea tendință e desigur întărită de multiplicarea partidelor din lumea arabă care adoptă islamul ca ideologie centrală a lor, cu atât mai mult cu cât organizațiile teroriste își asigură legitimitatea prin sloganuri islamice. Ne aflăm deci într-un cerc vicios din care trebuie să ieșim cât de urgent.

Am trecut aici în revistă toți factorii politici și geopolitici care au contribuit la ascunderea diversității și bogăției culturii seculare arabe în muzică, poezie, proză, pictură în beneficiul exclusiv al unor studii recurente despre islamul politic. În pofida acestui lucru, vitalitatea și diversitatea culturii arabe seculare e cu totul remarcabilă. Artiștii, poeții, muzicienii, cântăreții celebri și divele, romancierii și actorii celebri din lumea arabă continuă să se bucure de o mare popularitate în toate societățile arabe. Pînă și intelectualii arabi opuși islamului politic sînt foarte citiți, deși operele lor sînt foarte rar recenzate în revistele și ziarele universitare. Pe teren, mulți actori ai culturii și ai gândirii politice seculare pot fi mult mai îndrăgiți de public decît clericii propovăduind islamul radical pe canalele de televiziune prin satelit, cum ar fi Al Jazeera sau Al Arabiyya ori canalele dedicate în mod exclusiv religiei și predicilor cu un caracter radical. Credem în acest sens că a sosit timpul de a schimba agenda universitară în ce privește analiza societăților arabe. Nu există valoare intelectuală în a continua să discuți *ad nauseam* despre diversele forme și interpretări ale islamului care sînt susținute de mișcări politice și de mișcări armate a căror singură ideologie este „islamul e soluția” și care pot practica în multe cazuri diverse forme de terorism împotriva altor musulmani. N-ar trebui să uităm că practica islamului a fost deja reformată de clericii și intelectualii arabi respectați de care am pomenit. Acesta este motivul care face apelul pentru o nouă mișcare islamică reformistă mai degrabă straniu. Ceea ce trebuie făcut în acest sens este să identificăm și să stopăm finanțarea acestor grupuri diferite ce promovează, sub acoperirea islamului, interpretarea și practica așa-zis „radicală” sau „extremistă”. Acest lucru e destul de greu de obținut cît timp islamul radical este pus în practică în două mari regimuri politice, cel din Arabia Saudită și cel din Pakistan, doi aliați apropiați ai Statelor Unite.

Fără a uita de regimul islamic iranian. În plus, faptul că Israel susține că este un stat evreiesc contribuie la „legitimarea” celor care promovează nevoia de state islamice.

În acest context, e momentul să ne îndreptăm atenția asupra cauzelor ce duc în majoritatea statelor arabe la eșecul social și economic în adoptarea științei și a tehnologiei, a industrializării și a activităților economice cu o valoare adăugată ridicată, a integrării păturilor celor mai sărace ale populației și a punerii acestora pe o poziție din care să-și poată controla viețile. Milioanele de tineri arabi care sînt șomeri și marginalizați în societățile lor constituie mediul local negativ în care organizații violente și teroriste pot reuși în a-i recruta. Regiunea arabă are cele mai îngrijorătoare rate de șomaj dintre toate regiunile lumii, mai ales în păturile tinere ale populației. În pofida bogăției multor țări arabe, nimic nu s-a făcut pentru a corecta dezechilibrele sociale și pentru a asigura locuri de muncă adecvate într-un număr suficient de mare. Cu un număr foarte ridicat de miliardari arabi, această situație e cu atât mai scandalosă. Acesta este motivul pentru care intelectualii trebuie să acorde mai multă atenție cauzelor unui asemenea eșec, pe fundalul succeselor obținute în alte părți ale Lumii a Treia, cum ar fi America Latină sau Asia. Cele-

alte națiuni agresate de imperialismul occidental au reușit totuși să-și însușească științele și tehnologiile moderne și să devină economii dinamice și inovatoare (Coreea de Sud, Taiwan, China, Singapore și chiar Japonia secolului al XIX-lea). De asemenea, ele au încetat să aibă un raport de iubire amestecată cu ură cu lumea occidentală. Ele au integrat modernitatea globală așa cum a fost ea difuzată de societățile occidentale în dinamica globalizării economice. O investigație a de ce și cum gândirea și cultura seculară arabă atît de bogată, împreună cu dorința lor de modernizare au fost blocate trebuie să devină chestiunea centrală a cercetărilor universitare. O altă problemă ar fi aceea ca intelectualii arabi să se contenteze mai puțin pe relațiile dintre societățile arabe și cele occidentale, cu culturile lor aferente, pentru a se putea concentra pe studierea procesului modernizării reușite a celor mai dinamice societăți asiatice și sud-americane. Vor exista cu siguranță multe lecții de învățat din aceste experiențe. Pînă acum ele au fost studiate de foarte puțini specialiști arabi. E momentul, după mine, să ajustăm agenda cercetărilor legate de lumea arabă pentru a ieși din discuțiile sterile despre islam. O religie și diversele sale interpretări nu sînt fenomene statice. Religia e ceea ce fac oamenii cu ea, mai ales liderii politici și clerul. Religia nu poate fi niciodată un substitut pentru o structură complexă de cultură și gândire.

„Spiritul arab” nu e deci un spirit exclusiv teologal. El a cunoscut multe schimbări în istorie și cultura sa, islamică sau preislamică, s-a construit pe diverse modalități de exprimare, începînd cu poezia și terminînd cu filosofia, muzica, pictura și literatura de toate felurile. A o reduce la un spirit pur religios sau teologic e o absurditate.



400117 RO Cluj  
Str. Dorobanților, nr. 12  
tel.: +: hip-hop America 40-  
264-594634  
simona@idea.ro  
www.ideaeditura.ro

Editura IDEA a luat naștere ca un proiect deopotrivă teoretic și practic: publicarea de texte *ca tot atâtea instrumente* de reflecție asupra artisticului, socialului și politicului. Echipa editorială a pornit de la un minim de exigențe clare: traducerea riguroasă în limba română a unor scrieri majore din filosofia contemporană și din teoria recentă a artei și, prin aceasta, introducerea fiabilă în dezbateră intelectuală de la noi a unor interogații exemplare pentru *lumea* în care trăim. Nu e vorba însă de simplul „import” în română al unor „idei”. Prin opțiunea pentru un anumit tip de scriitură, aceea în care limba se pune la încercare în toate resursele ei logice și expresive, editura și-a propus să înprospăteze, prin chiar actul traducerii ori prin texte originale, idiomul critic (i.e. filosofic) în românește. Cu alte cuvinte, să contribuie la *deplasarea* și acutizarea capacității de a gândi ceea ce *ni* se în-tîmplă, astăzi.

Asumîndu-și caracterul de editură mică, noncomercială, IDEA a funcționat, din 2001 pînă acum, prin două colecții – *Balcon* și *Panopticon*. Publicarea în prima colecție a unor autori precum Benjamin, Barthes, de Duve, Flusser, Groys, Babias, Lovink, Lacoue-Labarthe sau a unor materiale despre opera unor artiști ca Joseph Beuys oferă puncte de sprijin pentru cartografierea teritoriului artei moderne și actuale; în acest fel, teoriile contemporane ale artei, al căror potențial explicativ și analitic se constituie într-un „aparat conceptual” util deopotrivă cercetătorilor și practicienilor, sînt aduse, pentru prima dată, într-o manieră coe-rentă și comprehensivă în spațiul public românesc.

Prin prezența în cea de-a doua colecție a unor autori ca Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, J.-L. Nancy, G. Granel, Sloterdijk, Baudrillard, G. M. Tamás, Agamben, Arendt, nu dorim doar să racordăm cititorul la „avangarda” gîndirii filosofice actuale, ci, mai ales, să-i punem la dispoziție mari lecturi ale unor probleme cu care se confruntă în viața societății: politicul și puterea, aporiile reprezentării și ale istoricității, căderea comunismului sau criza universității, globalizarea, (post)modernitatea, nihilismul etc.

Nu în ultimul rînd, prin noile sale colecții, editura a început să asume și producția propriu-zisă – fie în mod individual, fie colectiv – de discurs critic *aplicat*, pornind de la situațiile politice și contextele intelectuale actuale, adică *simultan* locale și globale. Aces-te noi colecții, ale căror prime titluri au apărut deja, operează sub generice precum *Refracții* – dedicată analizelor culturale și sociopolitice in situ; *Praxis* – consacrată explorării strategiilor efective ale luptei politice pe diverse fronturi și meridiane; și, în sfîr-șit, *Public* – acoperind autoproducția artistico-democratică, multiplă, a spațiului public.

IDEA publishing house was born as a theoretical and practical project at the same time. Committed to publishing texts *as implements* of reflection upon the artistic, the social, and the political, the editorial staff started with a clear set of mini-mum goals: the translation into Romanian of major texts of contemporary philosophy and recent theory of art. By this, IDEA aims to insert into the Romanian public debates interrogations which are exemplary for the *world* we live in. How - ever, this means more than “importing” certain “ideas”. By promoting a certain type of writing – that in which the lan-guage experimentally but rigorously explores its logical and expressive resources – the publishing house intends to refresh, by the very gesture of translation or through original texts, the critical (i.e. philosophical) idiom of Romanian. In other words, to *orient* our possibilities of thinking toward the *criticality* of what happens to *us* today.

Accepting its condition as a small, non-commercial publishing house, IDEA has, since 2001, run two series – *Balcon* and *Panopticon*. Providing important guiding marks for mapping the realm of modern and contemporary arts, the first series includes such authors as Benjamin, Barthes, de Duve, Flusser, Groys, Babias, Lovink, Lacoue-Labarthe or materials on the work of artists as Joseph Beuys. For the first time in the Romanian public space, contemporary art theory is brought along in a coherent and meaningful fashion. In this way, the elucidative and analytical potential of art theory provides a concep-tual toolbox useful to both theorists and artists.

In the second series, by publishing thinkers such as Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, J.-L. Nancy, G. Granel, Sloterdijk, Baudrillard, G. M. Tamás, Agamben, Arendt, we would like not only to connect the reader to the “avant-garde” of contem-porary philosophical thought, but also to provide the public with major readings of questions burdening our contemporary societies: power and the political, the predicaments of representation and historicity, the fall of communism, the crisis of academia, globalization, (post)modernity, nihilism, etc.

Last, but not least, with its recent series the publishing house has also committed itself to the *production* of applied critical discourses, taking as its starting point the present political situations and intellectual contexts – a *simultaneously* global and local theoretical endeavour. These new collections operate under titles such as *Refracții* [Refractions] – dedicated to cultural and socio-political analyses in situ; *Praxis* – dealing with the exploration of the concrete strategies of progressive political struggle all over the world; and, finally, *Public* – covering the various modalities of artistic-democratic self-produc-tion of public space in Romania.

#### APARIȚII RECENTE



Souleymane Bachir Diagne:  
*Cemeala savanților. Reflecții  
despre filosofie în Africa*  
14 x 23 cm, 96 pag.,  
29 lei



Souleymane Bachir Diagne:  
*Cum să filosofăm în Islam?*  
14 x 23 cm, 107 pag.,  
19 lei



Claire Bishop:  
*Muzeologia radicală*  
Cu desene de  
Dan Perjovschi  
16 x 23 cm, 87 pag., 35 lei



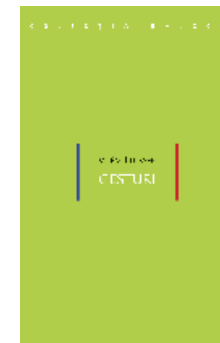
Dan Perjovschi:  
*My City My Wall*  
Sibiu 2010–2015  
21 x 26 cm, 76 pag., 29 lei



Walter Mignolo:  
*Dezobediința epistemică*  
14 x 23 cm, 136 pag.,  
15,90 lei



Alexandru Polgár:  
*Politică*  
14 x 23 cm, 104 pag.,  
12 lei



Vilém Flusser:  
*Gesturi*  
14 x 23 cm, 240 pag.,  
16 lei



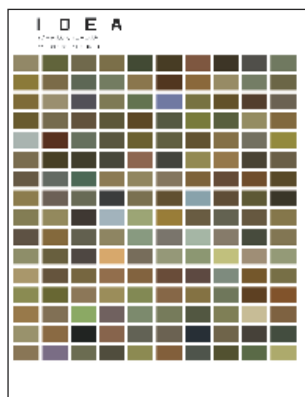
Daria Ghiu:  
*În acest pavilion se vede artă*  
16 x 23 cm, 320 pag.,  
24,50 lei



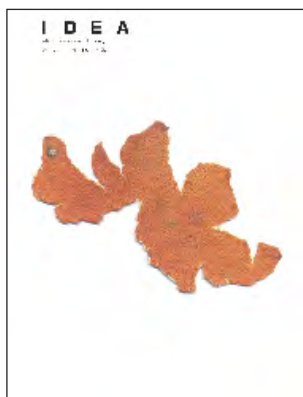
Achille Mbembe:  
*Critica rațiunii negre*  
14 x 23 cm, 211 pag.,  
35 lei



Andor Horváth:  
*Carte de vizită*  
14 x 23 cm, 215 pag.,  
29 lei



IDEA artă + societate #41, 2012  
30 lei



IDEA artă + #42, 2012  
30 lei



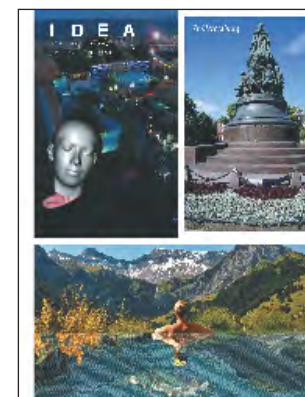
IDEA artă + #43, 2013  
30 lei



IDEA artă + #44, 2013  
30 lei



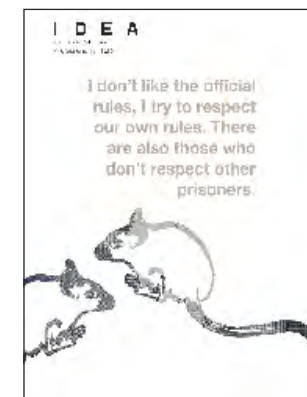
IDEA artă + #45, 2014  
30 lei



IDEA artă + #46, 2014  
30 lei



IDEA artă + societate #47, 2015  
30 lei



IDEA artă + #48, 2015  
30 lei

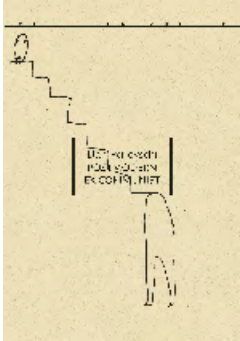




400117 RO Cluj  
Str. Dorobanților, nr. 12  
tel.: +: hip-hop  
America40-264-594634  
simona@idea.ro

## 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).



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+: hip-hop America*  
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



400117 RO Cluj  
Str. Dorobanților, nr. 12  
tel.: +: hip-hop  
America40-264-594634  
simona@idea.ro

## COLECȚIA REFRAȚII/REFRACTIONS

A crea o nouă cultură nu înseamnă doar a face descoperiri „originale” în mod individual, ci de asemenea, și mai ales, a răspîndi într-o manieră critică adevăruri deja descoperite, a le „socializa” și, prin urmare, a le face să devină baza unor acțiuni în cadrul vieții, elementul de coordonare și de ordine intelectuală și morală. Ca o mulțime de oameni să fie adusă la a gândi în mod coerent și unitar realul prezent – acesta e un fapt „filosofic” mult mai important și mai original decît hazardul prin care un „geniu” filosofic dă peste un nou adevăr ce rămîne patrimoniul unor grupulețe de intelectuali. (A. Gramsci)

Creating a new culture does not only mean one’s own individual „original” discoveries. It also, and most particularly, means the diffusion in a critical form of truths already discovered, their „socialization” as it were, and even making them the basis of vital action, an element of co-ordination and intellectual and moral order. For a mass of people to be led to think coherently and in the same coherent fashion about the real present world, is a „philosophical” event far more important and „original” than the discovery by some philosophical „genius” of a truth which remains the property of small groups of intellectuals. (A. Gramsci)



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.,  
670 lei



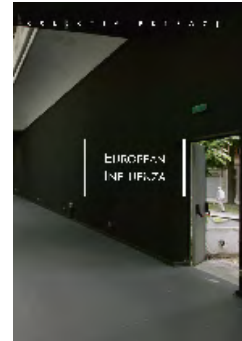
Marius Babias:  
*Recucerirea politicului*  
*Economia culturii*  
*în societatea capitalistă*  
16 x 23 cm, 140 pag.,  
30 lei



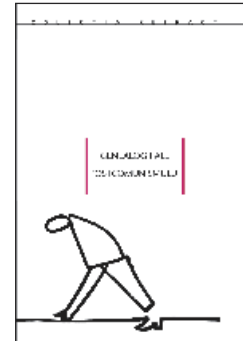
Spațiul Public București |  
*Public Art Bucharest 2007*  
16 x 23 cm, 248 pag.,  
25 lei



Marius Babias:  
*Nașterea culturii pop*  
16 x 23 cm, 128 pag.,  
25 lei



Marius Babias (ed.):  
*European Influenza*  
16 x 23 cm, 264 pag.,  
20 lei



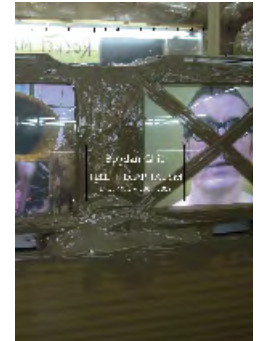
Adrian T. Sîrbu,  
Alexandru Polgár (coord.):  
*Genealogii ale*  
*postcomunismului*  
16 x 23 cm, 336 pag.,  
35 lei



Konrad Petrovsky,  
Ovidiu Țichindeleanu (coord.):  
*Revoluția Română televizată*  
*Contribuții la istoria culturală*  
*a mediilor*  
16 x 23 cm, 248 pag., 35 lei



Timotei Nădășan (coord.):  
*Comunicarea construiește*  
*realitatea. Aurel Codoban*  
*la 60 de ani*  
16 x 23 cm, 164 pag.,  
25 lei



Bogdan Ghiu:  
*Telepitecapitalism*  
*Evol Media 2005–2009*  
16 x 23 cm, 312 pag.,  
29 lei



Oliver Marchart:  
*Hegemonia în câmpul artei*  
*Expozițiile documenta*  
*dX, d11, d12*  
*și politica biennializării*  
16 x 23 cm, 96 pag.,  
19 lei



Augustin Ioan, Ciprian Mihali:  
*Dublu tratat de urbanologie*  
16 x 23 cm, 200 pag.,  
25 lei



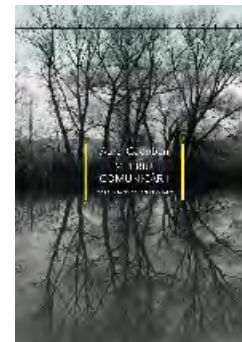
Alexandra Croitoru:  
*Brâncuși: O viață veșnică*  
16 x 23 cm, 260 pag.,  
28 lei



Adrian T. Sîrbu,  
Alexandru Polgár (eds.):  
*Genealogies of*  
*Postcommunism*  
16 x 23 cm, 343 pag.,  
35 lei/9 €/12 USD



Konrad Petrovsky,  
Ovidiu Țichindeleanu (eds.):  
*Romanian Revolution Televised*  
16 x 23 cm, 255 pag.,  
35 lei/9 €/12 USD



Aurel Codoban:  
*Imperiul comunicării*  
*Corp, imagine și relaționare*  
16 x 23 cm, 107 pag.,  
25 lei



Claude Karnoouh:  
*Inventarea poporului-națiune*  
16 x 23 cm, 368 pag.,  
30 lei



Alexandru Polgár:  
*Diferența dintre conceptul*  
*de piață al lui Heidegger*  
*și cel al lui Granel*  
16 x 23 cm, 140 pag.,  
19 lei



# THE SHOWER

LINDA KÄLLGREN CLAUDIU DUMITRU  
BENGT BRASKERED EEVA PUTRO

SCREENPLAY BY NANA HÅKANSSON

SOUND DESIGN BY JANNE LAINE

PRODUCTION DESIGN BY KUKI CONSTANTINESCU

EDITED BY KIMMO KOHTAMÄKI

CINEMATOGRAPHY BY BARBU BĂLĂȘOIU

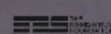
PRODUCED BY JÖRGEN ANDERSSON KJELL ÅHLUND

DIRECTED BY ȘTEFAN CONSTANTINESCU

THE FILM IS PRODUCED BY DOPPELGÄNGER AB IN CO-PRODUCTION WITH KINOCOMPANY LTD/ARI MATIKAINEN, FILM VÄST/AMI EKSTRÖM SUPPORTED BY THE SWEDISH FILM INSTITUTE/ANDREAS FOCK, THE FINNISH FILM FOUNDATION/PEKKA UOTILA, YLE/SARI VOLANEN, AVEK/DUTI ROUSU AND GÖTEBORG STAD

doppelganger

KINOCOMPANY



PHOTOGRAPHY BY MICHAEL TRIVISCU  
GRAPHIC DESIGN BY LAURA GRIFENHILDE

Chausseestraße 128/129 — 10115 Berlin — +49 [0]30 280 70 20 — [www.nbk.org](http://www.nbk.org)

**n.b.k.**

**Halil Altındere**

September 15 – November 6, 2016

Showroom

**Natascha Sadr Haghighian**

September 15 – November 4, 2016

**Gerwald Rockenschaub**

September 15, 2016 – September 13, 2017

*Halil Altındere: Space Refugee* is a project by Neuer Berliner Kunstverein in cooperation with HAU Hebbel am Ufer. Funded by the German Federal Cultural Foundation within *The Aesthetics of Resistance – Peter Weiss 100*, a festival by HAU Hebbel am Ufer, Berlin.



Media Partner



The Neuer Berliner  
Kunstverein is funded  
by the LOTTO-Stiftung  
Berlin.

**Candida Höfer**

December 3, 2016 – January 29, 2017

Showroom

**Rosa Barba**

December 6, 2016 – January 27, 2017

Opening: Friday, December 2, 7 pm

[neuer.berliner.kunstverein.e.v.](http://neuer.berliner.kunstverein.e.v.)



# SHAPE OF TIME— FUTURE OF NOSTALGIA

FORME ÎN TIMP—  
VIITORUL  
NOSTALGIEI

Art Collection Telekom

[art-collection-telekom.com](http://art-collection-telekom.com)

20. 04.—  
09. 10. 2016



[mnac.ro](http://mnac.ro)

National Museum  
of Contemporary Art  
MNAC Bucharest

Palace of the Parliament, wing E4, Izvor St. 2-4,  
Bucharest 050563