

EXPOZIȚII DIN „FOSTUL BLOC ESTIC”: POLITICI ALE IDENTITĂȚII ȘI PRACTICI CURATORIALE DUPĂ 1989 / TEXTE CRITICE

EDITATE DE CĂTĂLIN GHEORGHE, CRISTIAN NAE

Publicată de:



Universitatea de Arte
„George Enescu” Iași

Proiect editorial finanțat de Administrația Fondului Cultural Național



Editorul seriei: Cătălin GHEORGHE

Editor invitat: Cristian NAE

Design: Lavinia GERMAN

Editura Artes

ISBN 978-606-547-155-9

Tipărită de: SC MASTERPRINT SRL

700481- Iași, str. Codrescu 6

tel./fax: +4 0232-243626

office@masterprintiasi.ro

2013

8,5 RON

**EXPOZIȚII DIN „FOSTUL BLOC ESTIC”:
POLITICI ALE IDENTITĂȚII ȘI PRACTICI
CURATORIALE DUPĂ 1989 / TEXTE CRITICE
EDITATE DE CĂTĂLIN GHEORGHE,
CRISTIAN NAE**

„Vector - cercetare critică în context” este o publicație experimentală [intenționat indefinită] bazată pe un concept editorial deschis, alternativ aplicat sub forma „unei cărți de cercetare artistică”, „unui catalog de artă critică”, „unei ediții experimentale de artist” [...]

CUPRINS

Cătălin GHEORGHE

Argument 1

Cristian NAE

Practica istoriei artei:

Expozițiile de artă, între geografie culturală și politici ale identității 2

Zoran ERIC

Globalizarea și expozițiile de artă 4

Louisa AVGITA

Rescrierea istoriei artei ca artă: cartografierea „Estului” 9

Svetla KAZALARSKA

Redesenarea hărții artei din „Noua Europă” 22

Raluca VOINEA

Expoziții definite geografic.

Balcanii, între Europa de Est și Noua Europă 32

Jens KASTNER

Captivantă și nouă: Identitatea europeană

sau câmpul artistic și producerea unui concept de „prieten” 39

Edit ANDRÁS

Poziția fostului bloc estic în noile teorii critice

și în practicile curatoriale recente 44

Marina GRŽINIĆ

Expoziții critice ca strategii neo-coloniale: *Gender Check* și politicile incluziunii 54

Cristian NAE

Ce e nou pe frontul de Est?

Performance art și nostalgia rezistenței culturale 62

Milena TOMIC

Retrovizor: artă nouă din Europa Centrală și de Est 68

Sándor HORNYIK

Călătorii în timp alternativi – postcomunism, figurativitate și decolonizare 74

Kelly PRESUTTI

Les Promesses du Passé: modelând istoria artei prin intermediul expoziției 85

ARGUMENT

CĂTĂLIN GHEORGHE

Relația internă dintre gândirea expozițională și practicile politice exercitate într-un context generează comportamente curatoriale în funcție de tensiuni ideologice, situații geografice, complexe economice și fapte concrete. În măsura în care arta implică, și nu în mod necesar reflectă, efectele unor realități sociale constituite prin modelări circumstanțiale ale imaginarului public, s-ar putea desena mecanismul unui potențial al practicii artistice curatariate ca formă de putere manifestă în lume. Dincolo de puterea politică de a pune în practică deciziile filosofilor economice și dincolo de puterea juridică de a implementa politicile dreptății sociale, se poate sesiza probabilitatea unei puteri artistice și curatoriale de a răspunde formelor hegemonice de modelare a lumii prin punerea în circulație a fluxurilor de capital – economic, cognitiv, cultural – prin cartografierea teritoriilor de influență.

Acest volum de texte critice este gândit ca un instrument dintr-o cutie de unelte necesară edificării de sine a studenților din cadrul unei universități de artă. În măsura în care o instituție constituită într-o lume a artei poate fi considerată o formă de manifestare hegemonică a unei concepții despre rolul educației artistice pentru formarea unei poziții în raport cu sensul trăirii vieții sau cu supravvalorizarea importanței pieței, se poate vorbi despre expunerea cititorului la un gen de cunoaștere care s-ar transforma în material arhitectural de construire a unei imagini critice asupra funcțiilor de emancipare ale expozițiilor de artă.

Expozițiile de artă pot fi văzute ca produse ale unor cercetări realizate în contexte delimitate de interese geo-culturale sau istorico-politice. Ele pot reflecta modurile de constituire și de mediere vizuală ale politicilor identităților ca forme de diferențiere și poziționare într-un teritoriu al influențelor decizionale. În acțiunea lor, practicile curatoriale identifică situații, analizează problematici și încearcă să modifice creativ viziuni care pot perturba perceperea modurilor de a trăi în contexte destructurate în funcție de normativizarea datelor interpretării experiențelor imaginarului politic.

Textele critice selectate de editorul invitat Cristian Nae, ca material de lucru cu studenții pentru cursul de masterat *Politici ale identității în arta est-europeană după 1989*, constituie mai puțin o colecție de studii expoziționale, cât un model metodologic de analiză prin exemplificare și teoretizare care ar re-istoriografia și re-cartografia producția artistică și practicile curatoriale din anii de după re-gândirea relațiilor politice și economice dintre Vestul și Estul Europei.

Publicația devine și o arhivă mobilă de performări teoretice pe baza unor elaborări exemplificative care ar putea media noi înțelegeri configuraționale ale condiției practicilor artistice și curatoriale în țările din fostul Bloc Estic, deschizând oportunitatea unor noi teoretizări, respectiv moduri de a privi, asupra substraturilor de răspuns ale contextului la interpelări determinative. Analizele politicilor expoziționale și recenziile de expoziții dispuse în publicație documentează relații convocate între gândiri artistice, strategii instituționale, poziționări auctoriale și experiențe ale cititorilor.

PRACTICA ISTORIEI ARTEI: EXPOZIȚIILE DE ARTĂ, ÎNTRE GEOGRAFIE CULTURALĂ ȘI POLITICI ALE IDENTITĂȚII

CRISTIAN NAE

După 1989, o dată convențional asociată cu sfârșitul regimului comunist și disoluția fostului bloc Est-European, precum și a fostelor opoziții binare dintre Est și Vest, istoria artei a intrat într-un proces de globalizare care a coincis cu un proces de contestare politică și culturală și cu o nouă cartografie a puterii. Pe de o parte, acest proces a reflectat noile schimburi economice și politice, hegemonii destituite, rute comerciale dereglate, subiectivități instabile și migrație intensificată, care au provocat reprezentările dominante ce construiesc geografia culturală și au destabilizat granițele acesteia. Pe de altă parte, canonul istoriei artei a fost supus unei presiuni mari, atât din interior cât și din exterior. De pildă, Piotr Piotrowski a sugerat existența a „două voci ale istoriei artei”, o idee care susținea existența unor istorisiri paralele, care necesită criterii interpretative distincte, precum și concepte descriptive și evaluative specifice.¹ Ca răspuns la istoria artei verticale sau „ierarhice” practică de istoria artei occidentale, această „provincializare” a Occidentului ar implica o istorie a artei orizontală², prin intermediul căreia ceea ce ar apărea ca fiind cea mai bună (și cea mai semnificativă) producție artistică. Cea din urmă ar sublinia schimburile trans-culturale dintre fostele regiuni aflate de fiecare parte a zidului Berlinului și ar promova un exercițiu al traducerii culturale care ar dezavua termeni precum influență, dominație și întârziere din discursul istoriei artei. Prin urmare, istorisirile artistice dominante care ar reduce spațiul cultural al fostei Europe de Est la un spațiu cultural marginal au fost puse sub semnul întrebării, fiind privite drept o formă de conceptualizare istorică care traduce distincții geografice în reprezentări temporale. Totodată, s-a constituit o conștientizare sporită a relațiilor dintre istoria artei definită geografic și politicile identității, cea din urmă fiind înțeleasă drept o practică a reprezentării politizată care utilizează arta drept un teren al contestării puterii și articulării identităților culturale împotriva unor construcții culturale și practici discursive hegemonice.

Aceste mutații metodologice suferite de istoria artei ca teren al politicii culturale articulate, pe de o parte, pe geografie culturală și, pe de altă parte, pe discursul post-colonial a fost influențată de un interes reînnoit de a expune arta din fostul bloc Est-European atât în regiune cât și (poate cel mai important aspect) în fostele centre ale lumii artei occidentale. Acest interes sporit a ridicat întrebări cu privire la strategiile de vizualizare și modul în care politicul poate fi articulat pe regimul estetic al expozițiilor de artă. De asemenea, el a pus sub semnul întrebării poziția și locul din care un anumit discurs cultural este articulat și modurile sale specifice de adresare. Expozițiile majore de artă din Europa (Centrală și) de Est care au avut loc la sfârșitul anilor nouăzeci și în decursul anilor două mii au semnalat astfel importanța expoziției de artă ca mijloc de a

[1] Piotr Piotrowski, „On 'Two Voices of Art History'”, în *Grenzen überwindend*, Katja Bernhardt, Piotr Piotrowski (hrsg.), Berlin: Lukas Verlag, 2006, pp. 42-56

[2] Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion Books, 2012

scrie (și rescrie) istoria artei. În această privință, dată fiind vizibilitatea lor sporită și aparatul interpretativ pe care îl furnizează pentru a concepe contextul conceptual al evenimentului artistic și a exercita selecția operelor relevante, expozițiile de artă au contribuit la încadrarea culturală a artei produsă în fosta Europă de Est în termeni geopolitici și post-colonial, cel mai adesea acest context fiind descris drept „condiția post-comunistă”³. Astfel, aceste expoziții au creat condițiile pentru producerea performativă a unei anumite identități culturale, adesea substanțializată și esențializată în termeni exotici. Ele au furnizat regulile și convențiile potrivit cărora arta creată ca răspuns la condiții de viață contemporane ar putea fi asociată dacă nu cu un anumit stil, cel puțin cu un anumit set de interogații sociale și politice comune și o anumită neliniste critică. Expozițiile de artă au construit, de asemenea, un regim discursiv al receptării și vizualității, potrivit căruia o identitate comună, trans-națională a fost construită din diferitele identități conflictuale care se suprapun parțial, atât în termeni de comunitate cât și în cei de rasă, gen etc. Prin intermediul unor tehnici și tehnologii de vizualizare diverse, expozițiile de artă nu doar că furnizează o anumită tehnologie de subiectivizare, după cum a argumentat Tony Bennett cu privire la funcția socială a expozițiilor internaționale în cadrul regimului politic al modernității⁴ – în acest caz, asociate cu subiectul unei noi Europe, sau cu subiectul schimbător al „Balcanilor”, recent poziționat drept subiectul cosmopolit, chiar dacă nomad, al artei; însă, acestea au furnizat și tramele și pozițiile de putere în și de pe care vocile periferiei pot fi auzite, provocând astfel separația dintre fostul Est și Vest. Prin urmare, expozițiile de artă au acționat atât ca agenți ai imperialismului cultural, promovând o ideologie neoliberală a multiculturalismului, cât și ca agenți emancipatori care, pe de o parte, au promovat o formă de „esențialism strategic”⁵, în vreme ce, pe de altă parte, au luptat împotriva stereotipurilor și prejudecăților ca agenți critici mențiți să expună distanța dintre reprezentările culturale, care riscă să fie obnubilată prin naturalizarea unor asemenea constructe culturale. Nu în ultimul rând, unele dintre aceste expoziții importante au influențat percepția asupra neo-avangardelor din Estul Europei, legitimând opere care au fost anterior expuse cu dificultate în Occident, sau chiar complet neexpuse ca artă. Astfel, ele au servit la construcția a ceea ce Svetlana Alpers a desemnat în mod potrivit drept „efectul de muzeu” în istoria artei⁶, conferind înțeles și valoare artistică unor forme variate de documentare artistică.

Actuala antologie adună texte critice, incluzând cronici de expoziție cu un puternic fundament teoretic și scurte eseuri care au reflectat, cel mai adesea, aproape imediat asupra importanței expozițiilor care au prezentat și au încadrat arta din fosta Europă de Est după 1989. Selecția include atât eseuri retrospective precum cele semnate de Svetla Kazalarska, Raluca Voinea, Louisa Avgita și Zoran Erić și cronici de expoziție elaborate, scrise de Edit András, Kelly Pressuti, Sándor Hornyik, Jens Kastner, Milena Tomic și Cristian Nae care au abordat diverse expoziții ce au avut loc în instituții de artă occidentale în ultima decadă pe care le considerăm a fi semnificative pentru modul în care au influențat politica prin intermediul discursului curatorial. Selecția textelor a fost influențată, de asemenea, de faptul că cei mai mulți autori trăiesc și lucrează în regiunea în discuție, fapt care provoacă producția discursului cultural relevant de pe poziții de putere occidentale și în termenii acestuia. Sperăm ca această modestă colecție de texte critice să se dovedească utilă pentru studenții din domeniile istoriei artei, studiilor critice și curatoriale, semnalând nu doar relația complicată dintre practica istoriei artei și cea curatorială, ci și relevanța studiilor expoziționale, ca disciplină academică emergentă, pentru conturarea modului în care gândirea decolonială⁷ poate fi produsă în diverse părți ale globului.

[3] Boris Groys, „The Post-Communist Condition”, *Who if not we should at least try to imagine the future of all this? 7 episodes on exchanging Europe*, ed. by Maria Hlavajova and Jill Winder (Amsterdam: Artimo, 2004), pp. 163-170

[4] Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory Politics*, London: Routledge, 1995, pp. 59-86

[5] Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, London: Routledge, 2006

[6] Svetlana Alpers, „The Museum as a Way of Seeing,” în *Exhibiting Cultures*, ed. Ivan Karp și Steven D. Lavine (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991), p. 26

[7] Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press, 2011

GLOBALIZAREA ȘI EXPOZIȚIILE DE ARTĂ

ZORAN ERIĆ

Zoran Erić este curator și istoric de artă, actualmente curator la Muzeul de Artă Contemporană din Belgrad (MoCBA). Este doctor în Teoria Artei și Teoria Media al Universității Bauhaus din Weimar. Între 2005-2008 a făcut parte din board-ul IKT (International Association of Curators for Contemporary Art). A publicat articole în reviste precum *Third Text* și în cataloage de expoziție internaționale precum *Rearview Mirror: New Art from Central and Eastern Europe* (The Power Plant, Alberta, 2012) sau *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989 - 2009*, (Museum Ludwig, Budapesta, 2010).

This text is based on a paper Zoran Erić delivered at the International Association of Art Critics' (AICA's) pan-African seminar and workshop, 'Art Criticism and Curatorial Practices in Marginal Contexts', organised jointly with Zoma Contemporary Art Center in Addis Ababa, 26–28 January 2006.

Jocuri globale

Situația din capitalismul zilelor noastre poate fi exemplificată prin intermediul logicii firmelor multinaționale și a tipului lor de distribuție sau diseminare de sus în jos în toată lumea a bunurilor promovate pe bază de *brand*, cu un înalt nivel de sensibilitate la gusturile și obiceiurile locale. Conceptul de „glocalizare”, care se folosește pentru a descrie noțiunile întrepătrunse și interconectate de „global” și „local”, a fost introdus în teoria socială ca rezultat al unei analize a strategiilor de marketing, care a arătat că este mai probabil ca efectul global al unei campanii de vânzare a unui produs să aibă succes dacă este adaptat în mod specific fiecărui loc sau cultură în care acesta este promovat. În analizele de afaceri și economice din Japonia sfârșitului anilor '80, termenul „Dochakuka” era folosit pentru a denumi modul în care bunurile și serviciile sunt produse – și mai ales distribuite – în concordanță cu criteriile particulare ale unui loc anume.

Conform lui Roland Robertson, acest termen poate fi tradus ca „indigenizare”, dar este foarte asemănător conceptului teoretic de glocalizare, văzut acum ca una din fațetele ansamblului de idei legate de globalizare. Teoreticieni precum Bruno Latour au contestat însăși valabilitatea conceptelor de „local” și „global”, deoarece acestea fuseseră deja folosite în trecut, iar ei susțineau că aceste „etichete” nu mai au utilitate. Latour a propus deci termenul „glocal”, ca un amalgam al celor două noțiuni și concepte, deoarece ambele încapsulează o gamă largă de posibilități, de la cele mai locale la cele mai universale, și subliniază necesitatea de a rupe simpla antinomie dintre realitatea experienței locale și interesele globale. Latour a demonstrat că nu mai era viabilă opțiunea pentru ideea de „local în sine”, fără a se încerca și oferirea unui cadru contextual pentru aceasta. Preocuparea pentru faptul că „localul” ar putea fi cotropit de „global” ar putea fi doar un mod diferit de a susține că locuri disparate devin interconectate: în același fel în care „localul” s-a globalizat, „globalul” s-a localizat.

Aș dori să dau aici un exemplu. Prezența tot mai frecventă a restaurantelor McDonalds în toată lumea este un exemplu de globalizare, în vreme ce eforturile făcute de această rețea de restaurante pentru a-și diversifica meniul în încercarea de a-l face mai atrăgător pentru gusturile locale sunt un exemplu de glocalizare. O ilustrare poate și mai potrivită a glocalizării vine din faptul că în reclamele din Franța, firma de fast food a ales să-și înlocuiască obișnuita mascotă Ronald McDonald cu Asterix Galul, un personaj de desene animate popular în Franța.

Robertson, unul din primii care au articulat teoretic acest concept și această tendință, susținea în 1997 că glocalizarea poate fi înțeleasă ca existența simultană atât a tendințelor universalizante cât și a celor particularizante într-o cultură locală dată.

Această dihotomie între global și local a fost subliniată și de mișcările anti-globalizare; elementul local este aici prezentat ca opus celui global, ca și cum ar trebui să se împotrivescă procesului de globalizare. Robertson avea dreptate când arăta că, în ciuda rezistenței lor, culturile locale sunt oricum prinse de valul aceluiași proces de globalizare/globalizare. Indigenizarea ar putea fi astfel mai bine înțeleasă ca nevoia culturilor și a tradițiilor locale de a fi recunoscute și incluse în arena globală în loc de a o respinge. Astfel, o posibilă strategie pentru atingerea acestui obiectiv și „democratizarea” procesului de globalizare ar putea fi numită „globalizare de jos în sus.”

În locul modelului stereotip de consum cultural al localului, impus de mecanismele de piață ale capitalismului „sălbatic”, eu aș propune o strategie bazată pe inițiative de jos în sus, pornind de la o diversitate de studii de caz locale. Intenția mea este să analizez modul în care imaginile, sensurile și valorile asociate cu anumite locuri sunt generate și circulă în cadrul economiei culturale globale.

Fluxuri globale

Un al mod de a privi problema ar fi cu ajutorul analizei procesului de globalizare din unghiul tensiunilor dintre omogenizarea și eterogenizarea culturală, adică, după Arjun Appadurai, al problemei centrale a interacțiunilor globale actuale. Dar se întâmplă de fapt destul de des ca omogenizarea să fie văzută ca sinonimă cu americanizarea și comercializarea, și ca urmare aceste două argumente sunt strâns legate unul de altul. În cazul de față, elementul de bază omis este faptul că, indiferent cât de rapid sunt trimise impulsurile dinspre diferite metropole către diferite societăți locale, cele dintâi devin foarte curând indigenizate.

Ar fi bine să avem în vedere faptul că modelul actual de capitalism dezorganizat creează o nouă ordine în cadrul economiei culturale globale, multifățetată, întreșută și disjunctivă.

Acest model nu poate fi categorisit drept unul binar, bazat pe opoziție, al analizei proceselor societale ce decurg din diversele discursuri sau practici, precum neomarxismul (consumatori vs. producători) sau comerțul clasic (surplus vs. deficit). Totuși, acest model nu mai poate fi înțeles din punctul de vedere al unei între centru și periferie.

A devenit, astfel, un lucru obișnuit să se spună că lumea de azi este caracterizată în primul rând de obiecte în mișcare. Dacă ar fi să facem o diagramă în spațiu, aceasta ar conține obiecte precum idei și ideologii, oameni și bunuri, imagini și mesaje, alături de tehnici și tehnologii.

Appadurai a propus un model de „scaping” („peisajare”) și a denumit fluxurile de imagini, istorii și informații „mediascapes” („peisaje media”); fluxurile de ideologii politice și culturale – „ideoscapes” („peisaje ideologice”); fluxurile financiare – „financescapes” („peisaje financiare”); și fluxurile de emigranți, turiști și refugiați ca „ethnoscapes” („etnopeisaje”). În fine, pe lângă această analiză, a introdus mai târziu noțiunea cea mai interesantă, cea de „artscapes” („peisaje artistice”).

Expoziții de artă globală

Voi încerca deci să mut această retorică dinspre zona referințelor sociale, politice și economice, spre cea a referințelor culturale. Când este vorba de a plasa în economia culturală globală produse ce au de-a face cu arta și cultura, se ajunge la situația în care adăugarea unei „nuanțe locale” infuzate global în producția unor lucrări concepute în cadrul unor paradigme global acceptate îmbunătățește mult mai mult perspectivele de

vânzare reușită a unui proiect artistic decât ar face-o orice considerent legat de originea lor conceptuală sau de cadrul de referințe artistice interne.

Procesul de globalizare în domeniul artei contemporane s-a manifestat prin proliferarea bienalelor, fărmicând vechile hegemonii geografice ale marilor centre artistice și dezvăluind ordinea multifacetată, disjunctivă a noului spațiu artistic global. Curatorii devin adesea *globetrotteri*, concurând în orașele globale, producând discursuri pentru contextualizare și dezvoltând noi formate pentru expunerea artei. Efectul secundar al acestui fenomen este că multe bienale globale devin atât de asemănătoare una cu altele încât par să fi adoptat logica firmelor multinaționale ce-și diseminează mărfurile peste tot în lume, adăugând întotdeauna la produsele lor un pic de nuanță locală, pentru a-i îmbunătăți șansele de comercializare într-un context local. Din punctul meu de vedere, acest proces este o foarte bună metaforă pentru ceea ce se întâmplă cu marile bienale internaționale. Aceeași „nuanță” poate fi găsită peste tot, trebuie doar să treacă printr-un proces de *branding* și să fie conectată la economia culturală globală.

Există, în cele mai multe cazuri, o nuanță locală minoră, dar toate aceste bienale sunt de fapt evenimente la scară largă, în care piața de artă are o prezență majoră. Nu e de mirare că evenimentele artistice de amploare atrag sponsorizări din partea companiilor multinaționale. La conferința de presă de la deschiderea penultimei Bienale de la Istanbul, principalul vorbitor nu a fost curatorul, Dan Cameron, ci un reprezentant al unui producător japonez de tutun! Desigur, lucrurile nu se opresc aici, și nu numai piața artei este cea care inițiază evenimente mari, precum bienalele, în diverse orașe de pe tot globul, ci trebuie să existe o legătură cu structurile locale dispuse să susțină aceste bienale.

Procesul descris mai sus ar putea fi privit ca un exemplu de omogenizare culturală, dar ar trebui menționat că, în același timp, are loc un proces de eterogenizare culturală – recunoașterea diferențelor culturale. Această tendință are o istorie ce se întinde de la expoziția *Les Magiciens de la terre*, din 1989, până la apogeul său de la Documenta 11, din 2002.

Aici aș observa că, după privirea colonizantă a țărilor occidentale, după discursul post-colonial și după emancipare, suntem martorii celei mai recente și mai sofisticate tendințe din economia culturală globală în ceea ce privește explorarea etnicităților locale și a specificurilor culturale. Logica firmelor multinaționale, pe care am descris-o în cazul artelor vizuale, este ilustrată de cerințele universal acceptate ale pieței artistice, ce spun că limbajul artistic, suportul și articularea vizuală a lucrărilor de artă trebuie să se conformeze unor standarde recunoscutibile și acceptabile (occidentale) și, lucru și mai important, că tema, conținutul și subiectul trebuie să se lege de obiceiurile și tradițiile etnoculturale locale, de folclor și de trăsăturile antropologice distinctive locale.

Aceleași fenomene pot fi observate nu numai în artele vizuale, ci și în alte discipline culturale, precum muzica („world music”), filmul (în speță explozia micilor industrii naționale cinematografice din anii '90), și prin ele putem urmări o explorare similară a „artei lumii”, sau, am putea spune, a „artei globale etno-culturale”.

Asta înseamnă că toate culturile locale ar trebui să reproducă sistemul artistic din occident, să alimenteze piața artistică globală și să facă pe plac celebrităților artistice globale? Nu! Dimpotrivă, așa cum am mai spus, miza ar putea fi un proces de globalizare de jos în sus în domeniul culturii, precum și încorporarea și contextualizarea unei diversități de istorii diferite ale artei. Am putea spune astfel că globalizarea culturii n-ar trebui înțeleasă ca o simplă omogenizare, ci din contră, ca interconectarea dintre omogenizarea și eterogenizarea culturală, care, așa cum am observat, începe să iasă la suprafață ca unul dintre subiectele principale ale interacțiunii globale în vremurile noastre.

Ar trebui să încercăm în permanență să demonstrăm că „genealogiile” artei moderne în diferite regiuni ale lumii nu sunt în mod necesar aceleași cu cele din țările vest-europene. Istoria artei care ne era prezentată în mod „normativ” în perioada războiului rece se baza aproape integral pe lectura evoluției sale în lumea occidentală, cu prețul neglijării evenimentelor din (spre exemplu) Europa de Est, sau incluzându-le uneori, în postura de ramificații marginale ale mișcărilor dominante și ale „ismelor” perioadei respective. Această abordare a fost încurajată de culturile „auto-marginalizatoare”, care nu încercau să-și producă propriile istorii ale artei pe care să le înscrie în contextul mai larg ca pe un bun global, ci încercau să copieze modelele de analiză existente. Aici sunt cu totul de acord cu grupul IRWIN din Slovenia, care în proiectul lor *East Art Map* (Harta Artei din Est) susțineau că istoria artei din Europa de Est (în cazul lor), trebuie „produsă” și scrisă. În acest scop trebuie, de asemenea, să cartografiem, să documentăm, să analizăm și să interpretăm toate inițiativele importante ce emană din diferitele regiuni ale lumii.

Traducere de Sorana Lupu

RESCRIEREA ISTORIEI ARTEI CA ARTĂ: CARTOGRAFIEREA „ESTULUI”

LOUISA AVGITA

Louisa Avgita este istoric de artă și teoretician. A absolvit un Masterat în Istoria Artei la Universitatea Aristotle din Salonic și un Masterat de Critică de Artă și Management Cultural la City University of London, iar actualmente urmează studiile de doctorat în domeniul politicilor culturale la aceeași universitate. Cercetarea sa se axează pe critica multiculturalismului și pe discursul asupra identității culturale, cu un interes special asupra problemelor capitalismului globalizat, ale ideologiei și politicilor reprezentării și expunerii în artele vizuale, în zona studiilor despre Balcani. A co-editat un număr special al jurnalului *Third Text*, în martie 2007, intitulat *Balkans*.

Text prezentat la seminarul internațional *Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe* [Istoria artei pe harta disciplinară în Europa Centrală și de Est], organizat de The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamston, MA, în colaborare cu Universitatea Masaryk și Galeria Moraviana, Brno, 18 -19 noiembrie 2010.

În ultimele decenii, proiecte curatoriale de amploare care prezintă practici și producții artistice din margini geografice și culturale au funcționat ca alternative la vechile narațiuni ale istoriei artei.¹ Rolul din ce în ce mai pregnant al criticii, teoriei și al conservării bunurilor culturale în domeniul artelor vizuale a pus sub semnul întrebării istoria artei și metodele sale, care au fost criticate pentru caracterul lor autoritar: structura centrată pe Occident și sfera de acțiune a istoriei artei consacrate, cu perspectiva sa lineară și „obiectivă” asupra timpului, exclude istoriile marginale și interpretările alternative ale trecutului.² Înlocuirea Istoriei cu istorii plurale este susținută de modelul expozițiilor de artă temporale care construiesc semnificații multiple și adesea contradictorii ale subiectelor, așa cum sunt ele modelate de curator sau instituție. Expozițiile, considerate a fi constelații pline de semnificații, oferă un model de narațiune cu totul diferit: spațiul expozițional sugerează o interpretare a trecutului din perspectiva prezentului și reinterpretează linearitatea istoriei artei printr-o sincronizare a trecutului cu prezentul. Numeroase alternative pentru narațiunile despre trecut, din domeniul istoriei artei, au fost prezentate în mod exhaustiv în cadrul proiectelor de conservare a bunurilor culturale, care prezintă arta din zone considerate marginale din punct de vedere geografic și cultural. Cu toate acestea, întrebarea este dacă aceste perspective alternative asupra istoriei artei ar putea funcționa împotriva mecanismelor instituționale dominante și dacă ele pot fi cu adevărat discursuri anti-autoritare precum pretend că ar fi.

Proiectele analizate în acest articol, respectiv *Retroavantgarde* („Retroavangarda”) din 2000 și *East Art Map* („Harta Artei din Est”) din 2002, realizate de grupul Irwin, au fost prezentate în contextul unor expoziții despre Balcani, precum *In Search of Balkania* („În căutarea Balcaniei”) (Graz, 2002), *Blood and Honey: the Future's in the Balkans!* („Sânge și miere: viitorul este în Balcani!”) (Viena, 2003) și *In the Gorges of the Balkans: A Report* („În strâmtoarele Balcanilor: un raport”) (Kassel, 2003). *East Art Map* folosește metode precum principiul retro și supraidentificarea în scopul de a-și elabora perspectiva privind Modernismul Est European, nu doar în completarea istoriei artei occidentale dominante ci și în calitate de abordare cu totul diferită asupra istoriei. Intenția mea este aceea de a analiza proiectele în contextul narațiunilor curatoriale și de a aborda critic metodele acestora care vizează rescrierea istoriei artei ca artă și prezentarea istoriei artei ca obiect curatoriat. În acest cadru, pun în discuție aspecte legate de poziția și rolul unor astfel de discursuri alternative în contextul instituțional dominant.

Proiectul *East Art Map* este o replică atât la particularismul postmodern cât și la istoricitatea insuficient personalizată, precum și la vechile și noile discursuri despre adevărul occidental. Irwin reprezintă departamentul de arte vizuale al colectivului de artiști Neue Slowenische Kunst (NSK) care a fost înființat la Ljubljana, Slovenia, în 1984,

[1] Expoziții precum cea atât de inovatoare *Les Magiciens de la terre*, „cu adevărat prima expoziție internațională de artă contemporană” (Michaud, 1989: 17) curatoriată în 1989 de Jean-Hubert Martin la Centre Georges Pompidou din Paris și *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, curatoriată, de asemenea, în 1989 de Rasheed Araeen la Hayward Gallery din London, au inaugurat o serie de expoziții „identitare” (Greenberg, 2005) care au încercat să reconsidere narațiunile moderniste occidentale asupra culturilor non-occidentale și să discute aspecte ale marginalității și ale alterității dintr-o perspectivă post-colonială.

[2] Diferite bienale și alte expoziții permanente și temporare au fost organizate prin problematizarea multiplicității culturale și narațiunilor plurale asupra trecutului. *Documenta XI*, curatoriată de Okwui Enwezor în 2002 a semnalat o turnură extrateritorială a artei expuse la Documenta, centrată pe o perspectivă occidentală, către culturile non-occidentale, punând probleme ale postcolonialismului și globalismului (Downey, 2003). Enwezor (2008: 232) a avut în vedere reconsiderarea istoriei artei bazată pe liniaritate și introducerea conceptului de „constelație postcolonială” pentru a defini „locul expansiunii unei definiții a

incluzând, de asemenea, grupul de muzică Laibach, Teatrul Surorilor lui Scipio Nasica (care, mai târziu, a primit numele de Cosmokinetic Cabinet Noordung) și grupul de design Noul Colectivism. NSK a fost formulat în contextul culturii *underground* alternative, care a apărut în Slovenia, în anii 1980, și care și-a dezvoltat metodele și lucrările în conformitate cu așa-zisul „principiu retro”, definit în Manifestul Irwin din 1984 nu ca și stil sau tendință artistică ci mai degrabă ca un „principiu conceptual, un mod particular de a se comporta și de a acționa” (Petrešin-Bachelez, 2010). NSK se dezvoltă în timp și se îndreaptă către viitor, făcând mereu referire la trecut.

Discursul elaborat de NSK/Irwin precum și de către alți artiști din fosta Iugoslavie, cum ar fi Mladen Stilinovic și Malevich din anii 1980, a fost denumit în anii 1990, de către curatorul Peter Weibel, „Retroavangardă” (Gržinić, 2000: 41). Irwin a adoptat acest nume într-o expoziție care a purtat același titlu la Ljubljana, în 1994. Retroavangarda s-a constituit ca strategie artistică ideologică a post-socialismului. Potrivit lui Conover și Cufer (2002: 67-68), Retroavangarda este „o declarație artistică complexă care vizează absența unei narațiuni istorice stabile cu privire la arta modernă și contemporană din Slovenia, Iugoslavia și Europa de Est în general. Realizările artistice ale acestor locuri nu au reușit niciodată să devină parte din canonul occidental sau să dezvolte propriile meta-narațiuni consecvente”.

Proiectul *Retroavantgarde* (2000) este o instalație care include lucrări ale diferiților artiști (Dimitrije Basicovic Mangelos, August Cernigoj, Braco Dimitrijević, Laibach, Kazimir Malevici din Belgrad,³ Scipion Nasice Sisters Theatre, Josip Seissel, Mladen Stilinović). Teoreticiană Marina Gržinic a participat, de asemenea, în acest proiect. Lucrările sunt aranjate într-un tablou, poziționate pe o hartă cronologică care sugerează conexiunea dintre ele. Acest proiect pune în discuție ruptura din cadrul istoriei artei dintre arta modernă și arta contemporană din fosta Iugoslavie. *Retroavantgarde* a fost definită drept „o strategie de cartografiere a istoriei avangardei iugoslave din prezent în trecut, de la Irwin la Zenitism” (Conover și Cufer, 2002: 68). Proiectul *East Art Map* (2002) vine imediat după proiectul *Retroavantgarde*, fiind un proiect la scară mai largă care utilizează aceeași strategie ca și „Retroavangarda” în vederea cartografierii artei moderne și contemporane din fostele țări socialiste ale Europei de Est.

Proiectul este structurat în două părți: *East Art Map I* s-a dezvoltat în anii 2001-2002 și a vizat elaborarea unui plan prin care artiștii reprezentanți ai artei postbelice din Europa de Est erau prezentați în cadrul unui program integrat care să indice inter-relațiile acestora. Selecția a fost realizată de douăzeci și patru de critici, directori de muzee și artiști care au propus câte zece artiști din țările lor. Harta este structurată atât în termeni cronologici cât și în curente artistice, cum ar fi Conceptualismul de la Moscova, Auctoriatul Anonim, Retroavangarda, Sots Art.

Cea de-a doua parte, *East Art Map II*, constă într-un website, o cercetare în strânsă legătură cu o rețea de universități, cercetare și reflecție efectuate de către experți în relațiile dintre Est și Vest în domeniul producției artistice și în expoziția *East Art Museum* (Muzeul de Artă din Est). Site-ul web (www.eastartmap.org) este deschis publicului în ceea ce privește procesul de alcătuire a hărții, permițându-le vizitatorilor să propună adăugiri sau înlocuiri ale artiștilor deja propuși. O rețea de universități a fost inițiată odată cu proiectul *Mind the Map! History is not Given* („Atenție la Hartă! Istoria nu e o certitudine”), coordonat de Marina Gržinić de la Academia de Arte Frumoase din Viena și de Günther Heeg și Veronika Darian de la Institutul de Studii Teatrale, Universitatea din Leipzig. Rețeaua urmărește să politizeze și să contextualizeze istoria artei, să analizeze și să pună sub semnul întrebării structurile istoriei artei și ale producției de teorie și să dezvolte strategii de luptă împotriva mecanismelor capitaliste care controlează arta contemporană (Gržinić, 2006). Metodele și abordările în vederea politicizării artei din Est sunt distincte. Misko Suvakovic (2006: 157) descrie diferite contexte și școli teoretice

ceea ce constituie cultura contemporană și afilierea sa cu alte domenii ale practicii”, precum și „intersectarea forțelor istorice alinate împotriva imperativelor hegemonice ale discursului imperial”.

[3] Kazimir Malevich din Belgrad este un artist anonim care semnează folosind numele faimosului artist suprematist rus de la începutul secolului al XX-lea. El și-a făcut apariția în 1985 în Belgrad și în 1986 în Ljubljana odată cu expoziția *Ultima expoziție futuristă 0.10 (zero-zece)*, o reconstrucție a expoziției cu același nume realizată de Malevici în St- Petersburg între 1915 și 1916 (Gržinic, 2000: 89).

întâlnite într-un simpozion, indicând faptul că „Arta și teoria Est Europeană au evoluat dintr-o inter-relaționare complexă și adesea controversată între științele tradiționale ale artei (istoria artei, estetica, critica de artă, precum și studiile teatrale și de film) și receptarea interpretativă a discursurilor critice contemporane, de la post-structuralism și studiile culturale la bio-politică.”

În contextul cercetării privind relația dintre Arta Estică și Vestică, Irwin le-a cerut unor experți din ambele regiuni să contribuie cu texte care să abordeze o serie de probleme specifice care afectează această relație. Textele sunt publicate în a doua parte a cărții *East Art Map*; prima parte îi prezintă pe artiștii selectați de către curatorii invitați, după cum apar ei pe hartă. Autorii cărții comentează cu privire la teme specifice legate de istoria artei din Europa de Est, încercând să reconstruiască istoria artei occidentale prin politizarea discursului acesteia. În cele din urmă, expoziția *East Art Museum*, curatoriată de Michael Fehr și Irwin, a fost organizată în 2005 la Muzeul Karl Ernst Osthaus de la Haga și a inclus în jur de cincizeci de lucrări semnate de diverși artiști din țările selectate de pe Harta Rteii din Est.

Strategia specifică NSK/Irwin este aceea de a-și apropia elemente și motive ale avangardei istorice în legătură cu referințe directe la arta și estetica regimurilor totalitariste, precum Nazismul sau Stalinismul. Artiștii nu își propun să critice pur și simplu ideologia și instituțiile dominante din Europa de Est și Vest prin distanțarea față de acestea; ci aplică, mai degrabă, strategii precum supra-identificarea sau afirmația subversivă (Arns și Sasse, 2006), care au reprezentat o tradiție comună în rândul artiștilor din vremurile socialiste. Potrivit acestor strategii, NSK reproduce structurile și discursurile dominante și își însușește simboluri și metode care aparțin statului și instituțiilor, identificându-se în mod excesiv cu acestea în scopul de a clarifica mecanismele ascunse și de a le expune, totalmente, caracterul autoritar. Slavoj Žižek, care a dezvoltat conceptul de supra-identificare pornind de la scrierile lui Lacan (Arns și Sasse, 2006: 448), susține că lucrul de care ideologia dominantă se teme cel mai mult este „identificarea excesivă...: Inamicul este „fanaticul” care „supra-identifică” în loc să se mențină la o distanță adecvată”. Funcția sistemului de putere se bazează pe mecanisme ascunse și cenzurate care încetează să fie eficiente atunci când sunt expuse. Dezvăluirea lor determină politizarea imediată a mecanismelor și condițiilor a-politice, dezaprobat și naturalizat.

Inke Arns și Sylvia Sasse (2006: 444) susțin că supra-identificarea și afirmația subversivă au fost metode folosite frecvent în perioada socialismului, din necesitate, deoarece critica directă nu era posibilă. Ales Erjavec (2003: 10) menționează că aceste metode de critică politică au fost introduse în numeroase țări din Europa de Est în perioada socialismului târziu, când totalitarismul și represiunea erau în declin, iar regimurile socialiste erau în proces de transformare întrucât nu puteau fi legalizate. În această perioadă, numeroși artiști au introdus o artă care „consta în folosirea mimării, a identificării conștiente și complete a discursului secundar cu discursul ideologic, dezvăluind astfel, în mod paradoxal, contradicțiile celui din urmă, golurile din armura sa discursivă, aparent invincibilă, și în special, caracterul său ideologic” (Erjavec, 2003: 10).

În acest caz, este supra-identificarea parte integrantă din Est sau din Vest? Este oare o reacție la socialism sau o strategie de rezistență elaborată pe fondul tranziției de la socialism la capitalism? Potrivit lui Erjavec (2003: 10), ceea ce numește el „socialism național”, cu alte cuvinte, variațiile socialismului întâlnite în țările din estul socialist, nu reprezenta decât tentative de a depăși starea de stagnare politică și economică a socialismului și de a elabora reforme pentru societăți viabile. Prin urmare, este supra-identificarea o strategie estică sau occidentală?

Bineînțeles, nu există dubii în legătură cu faptul că există un context istoric specific și experiențe și condiții comune, generate atât în vremurile socialiste cât și în cele post-



Martek Vlado, *Fără titlu, (SUA - Balcani)*, 1996, screen-print, 22 x 30.5 cm

socialiste care unifică Europa de Est într-un spațiu politic și artistic distinct și specific. Deși sunt de părere că supra-identificarea este o metodă specifică unui anumit loc, care a fost elaborată într-un anumit mediu social și cultural al totalitarismului socialist, Arns și Sasse (2006: 444) susțin că această metodă este, de asemenea, forma ideală de combatere a atitudinii de genul „orice funcționează” în capitalismul global contemporan: „În timp ce în contextul sistemelor evident represive existau limite foarte restrânse cu privire la ce putea fi spus și ce nu, astăzi ne confruntăm cu o situație în care orice (și deci nimic) poate fi spus. Industria culturii reușește să coopteze și să-și însușească chiar și cele mai critice puncte de vedere și să le facă ineficiente. În ambele contexte, distanța critică (o „privire din afară”) se dovedește a fi o poziție imposibilă sau inadecvată. În această situație, determinată de strategia privind refacerea totală și însușirea punctelor de vedere critice de către sistemul politic și economic dominant, pare că, mai degrabă, tactica secretă vitală a afirmației subversive ar avea potențial de rezistență”.

Dar *Retroavantgarde* și *East Art Map*? Sunt ele proiecte de supra-identificare prin care Irwin demonstrează în mod oficial și conștient un proces de construire a istoriei artei, urmărind să expună arbitraritatea istoriografiei occidentale și sociale, oficiale – și, de altfel, din toate istoriografiile, inclusiv multiplele istorii relativiste contemporane ale diverșilor „ceilalți”? Sau este o tentativă de a construi o istorie alternativă, redactată în termeni democrațiici și participativi, sugerând „o manieră de a percepe noua mișcare de avangardă nu doar ca pe un spațiu al „Diferențialității” (deranjante) ci ca pe Celălalt spațiu”, după cum a declarat Marina Gržinić (2006: 486)? Pentru Gržinić, contrar depolitizării și neutralității postmoderniste și postcoloniale, Irwin construiește spațiul post-socialist în care timpul și istoria sunt percepute în termeni politici. Cum, atunci, putem defini rolul proiectului *East Art Map* în contextul postmodernist al apropiierii? Slavoj Žižek (1994: 71-72) răspunde rezervelor cu privire la adevărata semnificație a reprezentațiilor grupului Laibach – „Și dacă ei chiar vorbesc serios? Și dacă se identifică, într-adevăr, cu ritualul totalitarist?” – argumentând că nu ar trebui să căutăm un răspuns afirmativ deoarece „Laibach în sine nu funcționează ca răspuns ci ca întrebare”. Înainte de

a examina maniera în care această întrebare funcționează în contextul expozițiilor pe tema Balcanilor, vom explora conceptul de Hartă a Artei din Est (*East Art Map*).

Denumirea geografică ce face referire la fostele țări socialiste din Europa de Est, ridică o serie de întrebări legate de semnificația sa și de justificarea sa teoretică. De ce este nevoie să menținem schema geografică a împărțirii între Vest și Est în cadrul unui proiect care pretinde să critice și să distrugă construcția autoritară a istoriei artei occidentale? De ce perspectiva noastră alternativă privind istoria artei ar trebui să fie ilustrată în termeni geografici? De ce *East Art Map*? Irwin și alți participanți la proiectul *East Art Map* indică necesitatea unei relații între producția de artă occidentală și estică. După cum precizează Irwin, în Europa de Est nu existau structuri transparente care să faciliteze scrierea unei istorii a artei regiunii respective; existau doar istoriografii naționale supuse necesităților de la nivel local. Astfel, Irwin (2006: 12), desemnează scopul proiectului după cum urmează: „Scopul proiectului *East Art Map* (EAM) este acela de a prezenta arta din întreg spațiul Europei de Est, scoțând artiștii din cadrele lor naționale și prezentându-i într-o schemă unificată. Nu căutăm să stabilim un adevăr absolut; dimpotrivă, scopurile noastre sunt mult mai modeste și, sperăm noi, mai practice: de a organiza relațiile fundamentale dintre artiștii din Europa de Est acolo unde aceste relații nu au fost organizate, de a trasa o hartă și de a crea un dialog”.

Necesitatea trasării Hărții Artei din Est a fost dictată de excluderea evenimentelor artistice, lucrărilor de artă și curentelor est-europene din narațiunile oficiale atât ale regimurilor socialiste cât și ale celor occidentale. Potrivit dnei Edei Ćufer (2006: 375), istoriografia artei occidentale a secolului al XX-lea a inclus doar acei „străini” care au părăsit estul și au lucrat în sistemul occidental al galeriilor și pieței artistice, cum ar fi Marina Abramović și Branco Dimitrijević. În plus, după cum precizează Boris Groys (Groys și Vidokle, 2006: 406), lipsa pieței artistice din Uniunea Sovietică poziționează arta sovietică în afara sistemului occidental și, deci, în afara istoriei artei occidentale.

Principiul retro joacă un rol important aici, în primul rând ca metodologie care examinează arta trecutului nu doar ca parte integrantă dintr-o perspectivă progresivă lineară ci și prin ochii prezentului. Contemporaneitatea trecutului și rolul prezentului în scrierea istoriei se numără printre principalele aspecte discutate în contextul teoriilor post-structurale și neo-marxiste. Foucault evidențiază ideea de „istorie a prezentului” (1977: 30-31), care concepe istoria din perspectiva necesităților contemporane și se concentrează mai degrabă pe înțelegerea prezentului prin intermediul trecutului, decât pe înțelegerea trecutului ca atare. Din aceeași perspectivă, Žižek argumentează în favoarea unei istorii care „este plină de prezența unui acum”, după cum susținea și Benjamin (Žižek, 1989: 156). Narațiunea discontinuității în materialismul istoric se opune liniarității istoriografiei oficiale.

În proiectul *East Art Map* contemporaneizarea trecutului este vizibilă în însăși forma proiectului: harta spațializează și vizualizează istoria artei și o transformă într-un obiect tangibil, într-o lucrare de artă. Această evoluție a istoriei în spațiu constituie o replică la universalizarea modernismului occidental, așa cum apare manifestat în schema creată în 1936 de către directorul fondator al Muzeului de Artă Modernă din New York, Alfred Barr, pentru catalogul expoziției de o importanță deosebită, intitulată „Cubism și Artă Abstractă”. Această schemă, în care Barr a reprezentat axa timpului proprie dezvoltării artei moderne, a fost criticată sever, mai ales în contextul discursului postcolonial, pentru caracterul său pur occidental și excluderea modernismului din alte părți ale lumii. Caracterul autoritar al hărții constituie o dovadă vizibilă a felului în care istoria artei este naturalizată, iar narațiunea occidentală a modernismului este universalizată.

În cartea sa, *The Power of Maps* („Puterea hărților”), Denis Wood (1992) descrie maniera în care acele hărți reproduc culturile care le dau ființă prin selectarea elementelor

trecutului și proiectarea lor în prezent. Potrivit acestuia (Wood, 1992: 2), „forțele conservatoare, a căror finalitate este reproducerea socială în general (și, să recunoaștem, poziția celor dominanți) iar forțele transformatoare, care se îngrijesc de interesele unei anumite clase, industriei sau regiuni ale țării, conspiră pentru a-și masca interesele, conspiră pentru a naturaliza acest produs care emană atât de multă energie culturală”.

Irwin (2006: 12) se opune procesului de naturalizare al cartografierii afirmând că *East Art Map* este o construcție care nu urmărește să „stabilească un adevăr absolut”. Titlul simpozionului organizat de către rețeaua de universități participante la proiect a ilustrat, de asemenea, același lucru: *Mind the Map: History is not Given* („Atenție la Hartă: Istoria nu e o Certitudine”).

În ceea ce privește metoda de supra-identificare, putem spune că Irwin expune caracterul autoritar și arbitrar al istoriei artei, așa cum a fost ea produsă de discursul occidental. Un proces similar de supra-identificare are loc în proiectul *East Art Museum* (Muzeul de Artă a Estului). Curatorul expoziției, Michael Fehn (2006: 471) explică: „Muzeul de Artă a Estului trebuie interpretat ca o reflectare a conceptului de istorie a artei așa cum a fost reprezentat de MOMA. Aici, arta este văzută ca un proces permanent de inovație, motivat de evoluțiile individuale, iar pretenția de exhaustivitate ce rezultă de aici, este considerată a acoperi întreaga istorie a artei moderne. Implicarea critică a modelului MOMA din Europa de Est se va realiza prin intermediul afirmației sale radicale, în încercarea de a copia conceptul de succes și de a-l aplica Artei Estice. Eșecul necesar al acestei tentative va dezvălui faptul că MOMA nu prezintă un model universal de înțelegere a artei moderne, dar că succesul său se datorează unei situații istorice specifice, în ceea ce privește atât posesiunile sale cât și înființarea muzeului”.

În acest caz, *East Art Map* urmărește să eșueze ca proces „democratic” de construcție a istoriei artei în scopul de a expune – printr-un gest de afirmare subversivă – autoritarismul istoriilor artelor occidentale, dar și a presupuselor istorii deschise ale multiplelor modernisme narate în contextul multiculturalismului postmodernist? Sau urmărește să aibă succes în calitatea sa de construcție a unui spațiu al istoriei artei din est, activat din punct de vedere politic, în care estul este Celălalt spațiu, așa cum susține Gržinić?

În încercarea de a aborda semnificațiile proiectelor *East Art Map* și *Retroavantgarde*, nu ar trebui să uităm că acestea sunt proiecte artistice care promovează istoria artei din Europa de Est în instalații artistice și publicații de specialitate, precum și pe site-ul web *East Art Map* și prin *Eastern Museum of Modern Art* (Muzeul de Artă Modernă din Est); această curatoriată istorie a artei este o lucrare de artă care a fost ea însăși promovată în contextul a numeroase expoziții – printre acestea, amintim *In Search of Balkania*, *Blood and Honey* și *In the Gorges of the Balkans*, care sunt analizate în textul de față. Amplasarea istoriei artei în spațiu, așa cum este realizată prin intermediul proiectelor *East Art Map* și *Retroavantgarde*, se desfășoară într-un cadru instituțional cu o încărcătură puternică.

Expozițiile menționate mai sus au fost cele mai aclamate și documentate expoziții dintre cele organizate pe tema Balcanilor. Acestea au fost organizate în țările din Europa Centrală (Austria și Germania) și au fost puternic corelate cu politica și profilul cultural al țărilor gazdă, precum și cu rolul pe care intenționează să-l joace în Balcani după prăbușirea regimurilor socialiste. Datorită promotorilor implicați, recunoscuți la nivel internațional, cadrul instituțional, numărul însemnat de participanți din toate țările din Balcani, publicitatea extinsă și criticile pe care le-au primit, aceste proiecte sunt considerate ca fiind cele mai distinse expoziții balcanice.

In Search of Balkania (În căutarea Balcaniei) a fost organizată în 2002 la Neue Galerie din Graz (Austria) și a fost curatoriată de Roger Conover, Eda Cufer and Peter Weibel. Este considerată a fi prima expoziție din Europa la scară largă despre Balcani și a inițiat așa-

zisul „trend balcanic” în artele vizuale. *In Search of Balkania* se plasează între real și virtual, prezent și viitor. Cei trei curatori au exprimat necesitatea construirii – sau reconstruirii – unui spațiu simbolic al flexibilității și multiplicității, în care identitățile impozante, consolidate, sunt reconsiderate sau dispar. Identitatea geografiei simbolice a Balcaniei este definită prin opoziție cu identitatea realității pe care intenționează să o înlocuiască. Astfel, rigiditatea trecutului real este înlocuită de fluiditatea viitorului virtual.

Obiectivul principal al curatorilor este reevaluarea stereotipurilor balcanice și înlăturarea prejudecăților legate de acestea. Pentru curatori, expoziția conturează Balcanii sub forma spațiilor metaforice multiple ale Balcaniei, care pot fi aplicate tuturor culturilor și țărilor. Spațiile balcanice ale expoziției includ diverse teme și expresii artistice cum ar fi avangarda și banalitatea, kitsch-ul și folclorul. Descrierea Balcaniei se bazează pe conceptul Foucauldian de heterotopie. Expoziția a folosit structura și atmosfera piețelor din târgurile de vechituri din zona Balcanică, care sunt considerate, de către curatori, ca fiind spațiile heterotopice ale Balcaniei.

Istoriografia oficială despre Balcani, precum și obiceiurile balcanice, tradițiile și ritualurile care s-au dezvoltat de-a lungul timpului și care alcătuiesc identitatea balcanică, sunt re-evaluate în spațiile Balcaniei care, potrivit definiției foucauldiene a „heterotopiei” (1986: 26), nu se situează în cadrul „timpului tradițional”. Istoria plutește în spațiul heterotopic a-istoric al Balcaniei, care devine parte a noului profil „umanitar” al Occidentului. În acest context, retro-principiul promovat de Irwin în proiectul Retroavangardei întrerupe timpul convențional, constituind un alt spațiu heterotopic, alături de narațiunile tradiționale și piețele în aer liber din zona Balcanilor. În acest mod, proiectul grupului Irwin devine o parte din de-istorizarea heterotopică a Balcanilor și exotizarea sistematică din spațiile Balcaniei.

Expoziția *Blood and Honey: the Future's in the Balkans!* (Sânge și Miere: Viitorul este în Balcani!), realizată de curatorul Harald Szeemann, a avut loc în 2003, la Sammlung Essl⁴ Kunst der Gegenwart, spațiul de galerie al colecției de artă contemporană a familiei Essl. Potrivit lui Szeemann (2004: 26), titlul expoziției reflectă cei doi poli opoziționali care caracterizează experiența Balcanilor: mânia și tandrețe, dezastru și idilă, „ceva profund uman și universal”. Descrierea corespunde ambiguității balcanice care caracterizează imaginile standardizate ale balcanismului, potrivit Mariei Todorova (1997: 18).

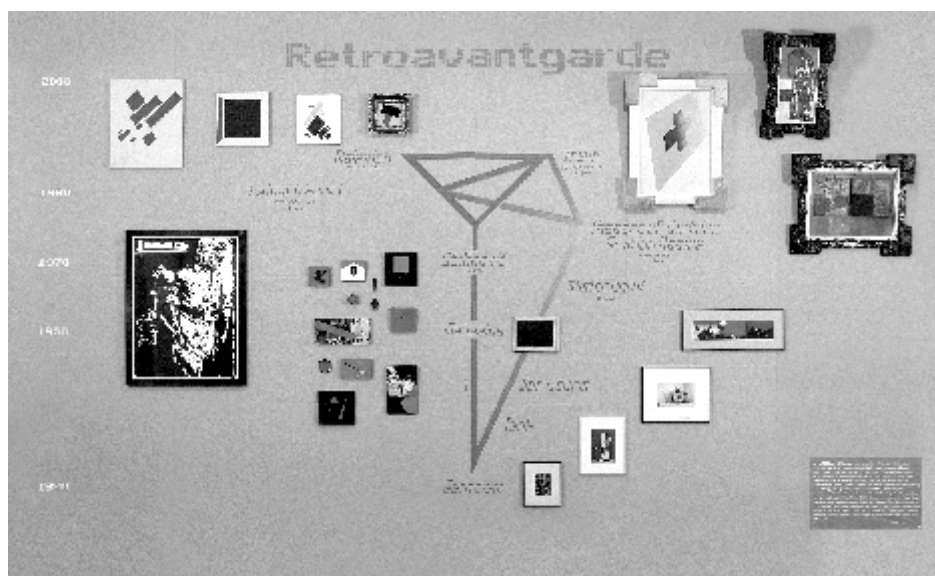
Blood and Honey s-a numărat printre expozițiile pe tema Balcanilor cu cel mai mare număr de participanți, 73 de artiști contemporani și 33 de artiști de la jumătatea secolului al XVI-lea până în anii 1980. Lucrările celui de-al doilea grup de artiști au avut un rol în principal informativ și mai puțin artistic; astfel, s-a acordat o atenție deosebită conținutului și conotațiilor lucrărilor prezentate decât artiștilor. Curatorul a urmărit, prin intermediul acestor lucrări, să creeze o anumită atmosferă care să poată oferi contextul istoric și social necesar interpretării lucrărilor de artă contemporană. Majoritatea acestor lucrări se referă la trecutul naționalist, autoritar și crud al Balcanilor, pentru a susține referința la prima parte din titlul expoziției: „sânge”. Astfel putem vedea o pictură din secolul al XVI-lea, reprezentându-l pe Vlad Țepeș, prințul Valahiei, cunoscut în principal sub numele de Dracula; caleașca Arhiducelui Franz Ferdinand al Austriei;⁵ un poster al actriței de origine greacă, Melina Mercouri; o pictură în stilul Romantismului, semnată de Agim Zajmi, realizată în 1978⁶ și sculpturi aparținând stilului realismului socialist, care au fost anterior prezentate în cadrul expoziției *Homo Socialisticus* de la Tirana (1999), reprezentând autoritarismul perioadei socialiste și arta sa angajată.

Toate aceste lucrări constituie puncte de referință pentru înțelegerea lucrărilor de artă contemporană – dar mai ales pentru dezvoltarea unui anumit gen de conștientizare cu privire la Balcani: Balcanii stereotipici de sânge și miere. Imaginile despre balcanism sunt reconstruite în imaginea brutală a lui Dracula; caleșca pătată de sânge al lui Franz

[4] Galeria este situată în Klosterneuburg, o suburbie din nordul Vienei.

[5] Arhiducele Franz Ferdinand al Austriei a fost asasinat de către anarhistul sârbo-bosniac Gavrilo Princip în 1914, un eveniment considerat a fi declanșat Primul Război Mondial.

[6] Pictura reprezintă ridicarea drapelului la Deçiq, în 1911, un eveniment care a anunțat independența Albaniei față de otomani.



IRWIN - *Retroavantgarde* 2000, instalație, print digital pe hârtie, 350 x 700 cm, 2009

Ferdinand; originea naționalismului balcanic; autoritarismul și despotismul manifestate în realismul socialist; și farmecul esenței balcanice. În această narațiune, Balcanii sunt prezentați din perspectiva unei istorii consistente a naționalismelor și ideologiei autoritare. Prin urmare, deși Szeemann (2004: 26) declară că expoziția „nu urmărește să prezinte obiecte exotice, ci să revigoreze sensibilitatea occidentală vizavi de existența acestui peisaj cultural”, se pare că alegerile sale curatoriale nu permit o abordare eliberată de stereotipuri; dimpotrivă, imaginile pe care curatorul le folosește pentru a revigora sensibilitatea occidentală vizavi de cultura balcanică au toate încărcătură exotică: până și imaginile brutale ale barbarismului balcanic devin fragmente exotice ale trecutului, într-o perioadă în care Balcanii se află într-un proces de tranziție spre Europa. Profilul balcanic pe care acesta îl conturează prin intermediul lucrărilor de artă este o combinație între tradiție, vechi obiceiuri, cultură populară, religie, război și simboluri autoritariste pe de o parte și avangarda est-europeană, precum și arta conceptuală „occidentalizată”, pe de altă parte. *East Art Map* devine parte integrantă a acestei narațiuni curatoriale, alături de avangarda balcanică cu tentă exotică și de narațiunea stereotipică a lui Szeemann. În acest context curatorial, perspectiva alternativă post-socialistă asupra istoriei elaborată de Irwin se juxtapune peste narațiunile autoritare ale naționalismului și socialismului reprezentate în primul rând de cel de-al doilea grup de lucrări din expoziție, justificând astfel noul, „democraticul”, profil al Balcanilor. Tranziția de la trecutul socialist la viitorul capitalist este delimitată în mod pozitiv în catalogul expoziției, și în mod particular de către Erhard Busek, coordonatorul Pactului de Stabilitate pentru Europa de Sud-Est.⁷

Textul din catalog al lui Busek combină elemente ale discursului multiculturalismului și ale toleranței postcoloniale față de ideea de diferențialitate cu aspirațiile neoliberale și neo-coloniale ale politicii europene propuse de Pactul de Stabilitate pentru Europa de Sud-Est, o instituție internațională care vizează stabilitatea în Balcani și integrarea țărilor balcanice în structurile capitaliste globale. Busek (2004: 43) susține că diferența balcanică îmbogățește diversitatea europeană: „trebuie să desenăm fața Europei, să învățăm să conviețuim cu ideea de „diferențialitate”, deoarece diversitatea este cu adevărat elementul care părăsește continentul nostru”. Pentru Busek, rescrierea istoriei este o prioritate. Una din cele zece atitudini care trebuie schimbate, astfel încât soarta Balcanilor să se schimbe, constă în abordarea trecutului. Interpretarea unilaterală a istoriei și

[7] Pactul de Stabilitate pentru Europa de Sud-Est, lansat în 1999, a fost inițiat de UE și sprijinit, printre alții de Națiunile Unite, NATO, FMI și Banca Mondială care avea drept scop „susținerea eforturilor țărilor din Sud Estul Europei în promovarea păcii, democrației, respectului pentru drepturile omului și prosperitate economică” (stabilitypact.org, 2010). Principalele sale obiective au fost menținerea stabilității în regiune și integrarea fostelor țări socialiste în „structurile Europene și Euro-Atlantice” (stabilitypact.org, 2010). Pactul de Stabilitate pentru Europa de Sud-Est s-a implicat în mod activ în organizarea unor expoziții realizate în Europa pe tema Balcanilor, un fapt care sugerează legătura artei și culturii cu interesele politice și economice ale situației capitaliste din regiune.

intoleranța față de religii, care a predominat în anii comunismului, trebuie să fie înlocuite de deschiderea multiculturală și înțelegerea celuilalt; aceste lucruri se vor realiza prin rescrierea manualelor și prin dialog (Busek, 2004: 42). Din această perspectivă, *East Art Map* devine parte integrantă din proiectului lui Busek de a rescrie istoria. Cu toate acestea, ideea sa despre istorie reproduce vechile considerații eurocentrice. Războaiele recente sunt percepute ca „un fel de a prinde din urmă” naționalismele pe care noi, cei din vestul și centrul Europei, le-am experimentat deja” (Busek, 2004: 41). Europeanismul declarat al lui Busek justifică chiar și colonialismul ca o manifestare a unei forme excesive a curiozității europene; așa cum precizează acesta, „...acest continent a fost întotdeauna deschis și niciodată independent. Uneori a fost agresiv, ca în vremurile Colonialismului, însă a fost întotdeauna curios” (Busek, 2004: 43). În acest context, istoria deschisă și alteranitivă a proiectului *East Art Map* devine o parte a planurilor neo-coloniale ale „curiozității” europene post-socialiste exprimată prin intermediul unor instituții precum Pactul de Stabilitate pentru Europa de Sud-Est.

Expoziția *In the Gorges of the Balkans: A Report* (În strâmtoarele Balcanilor. Un raport) a fost a treia expoziție consecutivă din seria marilor expoziții Balcanice realizate de curatori internaționali și – în mod inevitabil – a fost o replică la primele două. A făcut parte din seria de evenimente *Balkan Trilogy* (Trilogia Balcanică), care a avut loc în diferite orașe balcanice într-un interval de doi ani (2003-2004); expoziția a fost organizată de Kunsthalle Fridericianum în orașul Kassel, în 2003.

René Block (Block și Glaser, 2003: 7) descrie conceptul expoziției, în catalog, punându-l în contrast cu expozițiile conturate din punct de vedere geografic, care se concentrează pe aspectele non-artistice. Spre deosebire de acestea, *In the Gorges of the Balkans* intenționează, într-o primă etapă, să ofere o platformă de exprimare pentru artiști – „o scenă pe care artiștii să se poată desfășura” (Block and Glaser, 2003: 7) – precum și pentru prezentarea, comunicarea și promovarea scenei artistice necunoscute sau reprezentate greșit, din țările balcanice. Block face vizibilă prima experiență autentică a Balcanilor, oferită în cadrul acestei expoziții, prin adăugarea, la titlu, a mențiunii „Un raport”. Procedând astfel, curatorul subliniază caracterul autentic și „obiectiv” al narațiunii sale și se distanțează de abordarea părtinitoare, subiectivă, a reprezentațiilor curatoriale anterioare ale Balcanilor. În interviul din catalog Block (Block, 2003: 7) sugerează că titlul expoziției delimitează cu claritate „neutralitatea” sa: „Prin faptul de a fi ales acest titlu, mi-am dorit să evidențiez din nou că există atât de multe lucruri de transmis mai departe din aceste călătorii. Deși nu sunt eu cel care relatează, ci înșiși artiștii. Lucrările lor vor face inutile cuvintele mele. Nu invoc o viziune asupra Balcanilor... și m-am abținut în mod intenționat să fac orice fel de interpretări”. În ciuda pretenției sale diferențieri, Block, ca și curatorii celor două mari expoziții anterioare pe tema Balcanilor, amestecă istoria și miturile în scopul de a produce propriul profil balcanic.

Block alege să deschidă expoziția cu un simbol care aparține „abordării balcanice” a istoriei, respectiv cu fotografia monumentului lui Gavril Princip, anarhistul sârbo-bosniac care l-a asasinat pe Arhiducele Franz Ferdinand în Sarajevo în 1914.⁸ Făcând acest lucru, Block încearcă să confirme neutralitatea perspectivei sale occidentale, în opoziție cu Szeemann, care alesese să deschidă expoziția cu căleașca originală a Arhiducelui. În contrast cu expoziția *Blood and Honey* (Sânge și miere), povestirea despre Balcani din expoziția *In the Gorges of the Balkans: A Report* (În strâmtoarele Balcanilor: un raport), este realizată de către locuitorii din zonă și nu de către occidentali, în încercarea de a înlătura sentimentul de vinovăție legat de discursul stereotipic al Balcanismului de pe umerii celui din urmă; conceptul curatorial conferă neutralitate și obiectivitate părții occidentale, iar Balcanilor, sentimentul de suveranitate. În acest context, *East Art Map* este pentru Block încă un indiciu al neutralității sale, alături de monumentul lui Princip: Balcanicii își scriu propria istorie a artei fără intervenții din partea curatorului; instituțiile devin invizibile.

[8] Acest monument a fost realizat de Vojo Dimitrijevic în Sarajevo în 1949 pentru a comemora evenimentul și a fost distrus în timpul războiului din Bosnia în anii 1990. Dimitrijevic a folosit pantofii originali ai lui Princip pentru a-i realiza amprenta în pavimentul locului în care a avut loc evenimentul, utilizând o fotografie originală din timpul evenimentului pentru a reconstitui poziția pantofilor.

În contextul expozițiilor, *East Art Map* poate fi ușor percepută ca o manifestare a impulsivității balcanice excesive sau ca semn al obsesiei balcanice pentru istorie și politică. Retroavangarda le poate oferi curatorilor expoziției *In Search of Balkania* (În căutarea Balcaniei) un alt spațiu heterotopic în Balcania a-istorică și exotică. De asemenea, *East Art Map* le oferă lui Szeemann și lui Busek o paradigmă a istoriei rescrise, care evaluează caracterul tolerant al Europei. Pe de altă parte, *East Art Map* evaluează și justifică neutralitatea presupusă a lui Block, câtă vreme aceasta sugerează faptul că, în cele din urmă, Balcanicii vorbesc în numele lor.

Unul dintre obiectivele expoziției a fost acela de a înlătura caracterul autoritar al Istoriei văzută ca structură occidentalizată care a impus o idee de progresivitate, excluzând istoriile minorităților. Discursurile curatoriale sugerează identități balcanice flexibile și incongruente care par să fie protejate de cadrul lor instituțional, în ciuda faptului că acest cadru este extrem de prezent acolo: în expoziția *Blood and Honey* (Sânge și miere), directivele lui Busek din catalogul expoziției nu lasă loc niciunei neînțelegeri. În contextul curatorial, istoria este disociată și delapidată, în timp ce referințele istorice selectate sunt amestecate cu mituri pentru a susține conceptele vagi ale Balcanismului. Momentul istoric în care aceste expoziții au loc nu este luat în considerație. Identitățile balcanice sunt prezentate în spații de expoziție „neutre” care încorporează doar selectiv mediul social și politic, fără nicio legătură cu onestitatea sau angajamentul istoriografic.

Care este semnificația proiectului *East Art Map* în contextul acestor expoziții? Văzută prin perspectiva supra-identificării, am putea afirma că *East Art Map* expune arbitraritatea conceptului de Balcani și imposibilitatea neutralității curatorului. *East Art Map* își construiește propriul spațiu în spațiul expoziției, copiază metodele implementate, de selecție, evaluează caracterul construit al istoriei și dezvăluie faptul că alegerea unui curator este întotdeauna politică și niciodată neutră.

Cu toate acestea, supra-identificarea, datorată caracterului său indirect, are mai degrabă semnificații ambigue. Acest lucru este evident în cazul grupului Irwin: susținerea naștilor și a simbolurilor totalitariste, în lucrările lor, poate fi ușor interpretată ca semn al naționalismului și superiorității slovene asupra restului poporului iugoslav, în special în perioada agitată și decisivă a dezintegrării Iugoslaviei. Toma Longinovich (2001) a făcut o astfel de critică la adresa NSK și a lui Žižek. Arns (2002), în replica sa pentru Longinovich subliniază că poziția critică a NSK față de totalitarism nu vizează sârbii barbari, ci abordează totalitarismul ca și fenomen universal; cu toate acestea, această afirmație se opune obiectivului principal al lui Irwin care vizează contextualizarea și politizarea istoriei: dacă activitatea NSK este văzută în contextul social și politic specific al Iugoslaviei din anii 1990, atunci critica la adresa totalitarismului universal este încărcată de o semnificație care facilitează poziția lui Longinovich.

Această ambiguitate care caracterizează supra-identificarea în ceea ce privește înțelesul acesteia ca strategie de rezistență îi subminează caracterul politic și revoluționar. Sean Homer (2009) pune sub semnul întrebării eficacitatea supra-identificării în replica sa la critica severă a lui Žižek la adresa filmului „Underground”, regizat de Kusturica. Homer (2009) este de părere că această metodă este problematică deoarece „ceea ce un critic (Gocić) poate interpreta ca fiind supra-identificare ironică cu miturile și stereotipurile occidentale, un altul (Žižek) interpretează ca fiind fantezia ideologică inconstientă a regizorului. Distanța celor două rămâne neclară”. Dincolo de acest lucru, nimic nu poate imuniza strategia supra-identificării față de competența asimilării capitaliste. Dacă este adevărat faptul că astăzi „totul (și, de aceea, nimic nu) poate fi spus”, atunci supra-identificarea ambiguă se află cu siguranță printre acestea.

În calitate de instalație artistică și de obiect curatizat, istoria artei – și istoria în general – devine o chestiune privată. Potrivit lui Groys (2009: 60), instalația desemnează spațiul suveran al artistului, care se află în subordinea sa: într-o instalație artistică, selecția și

modul de reprezentare „se bazează exclusiv pe propria decizie suverană care nu are nevoie să fie explicată sau justificată”. Vizitatorii instalației sunt supuși autorității artistului, „poate mai ales dacă legea pe care artistul o transmite comunității de vizitatori este o lege democratică” (Groys, 2009: 62). În acest sens, *East Art Map*, prezentată ca o instalație artistică în spațiul de expoziție, consolidează ideea că istoria artei este o construcție autoritară. Cu toate acestea, dacă istoriografia artei este nejustificată și eliberată de orice angajament față de adevăr, devine privatizată și supusă drepturilor de autor, un produs printre altele, de pe piața mitologiilor personale.

În proiectele produse de Irwin, se reproduce, mai curând decât se deconstruiește, bipolaritatea dintre „Vest” și „Est” și, de aceea, logica care susține esențializarea acestor concepte. Comentând teoria postcolonială și contribuția ideilor anti-Eurocentrice la punerea în paranteze, dizlocarea și eufemizarea relațiilor sociale capitaliste, Neil Lazarus (2002: 54) sugerează că „cineva nu poate spera să disloce ori să răstoarne rațiunea eurocentrică prin inversie, cu atât mai puțin cu cât o astfel de strategie abia reușește să reproducă, mai curând decât să provoace, esențialismul profund al opticii dominante”. În consecință, pot susține că contradistincția dintre „Est” sau „Balcani”, în mod particular, și „Europa” sau „Vest” stabilește un cadru de analiză care menține, mai curând decât subminează gândirea eurocentrică, atât timp cât ignoră baza materială a capitalismului care susține eurocentrismul. Așa cum am sugerat mai sus, fie ca formă de supradeterminare sau ca Celălalt spațiu alternativ, *East Art Map* devine parte a mecanismelor instituționale dominante care confirmă logica neoliberală a capitalismului.

Traducere de Andreea Bălan

Referințe:

- Arns, I. (2002) "Irwin (NSK) 1983-2002: From 'Was ist Kunst?' via Eastern Modernism to Total Recall", *Artmargins Online. Contemporary Central and East European Visual Culture*, <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/316-irwin-nsk-1983-2002-from-qwas-ist-kunstq-via-eastern-modernism-to-total-recall>, accessed 10 July 2011.
- Arns, I. și Sasse, S. (2006) "Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance", în Irwin (ed) *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. London, Afterall.
- Block, R. (2003) interviu de Martin Glaser, "Esst Balkanik", în Block, R. (2003) *In the Gorges of the Balkans: A Report*, Kassel, Kunsthalle Fridericianum Kassel.
- Busek, E. (2004) "Austria and the Balkans", în Szeemann, H. *Blood and Honey: the Future's in the Balkans!* Klosterneuburg/ Vienna, Sammlung Essl Privatstiftung.
- Conover, R. și Cufer, E. (2002) "Irwin", în Conover, R., Čufer, E. și Weibel, P. (2002) *In Search of Balkania: A User's Manual*, Graz, Neue Galerie Graz.
- Cufer, E. (2006) "I am Your Artist: Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins", în Irwin (ed) *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall.
- Downey, A. (2003) "The Spectacular Difference of Documenta XI", *Third Text: Critical perspectives on Contemporary Art and Culture*, Vol. 17, No1, March 2003.
- Enwezor, O. (2008) "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", în Smith, T., Enwezor, O., Condee, N. *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham and London, Duke University Press.
- Erjavec, A. (2003) "Introduction", în Erjavec, A. (ed) *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicised Art Under Late Socialism*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Fehr, M. (2006) "Constructing History with the Museum: A Proposal for an East Art Museum", în Irwin (ed) *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall.

- Foucault, M. (1977) *Discipline and punish: The birth of the prison*, Harmondsworth, Penguin.
- Foucault, M. (1986) "Of other spaces", *Diacritics*, Vol. 16, No 1, Spring 1986.
- Greenberg, R. (2005) "Identity exhibitions: from Magiciens de la terre to Documenta 11", *Art Journal*, Vol. 64, No 1, Spring 2005.
- Groys, B. (2006) interviewat de Anton Vidokle, "Art Beyond the Art Market", în Irwin (ed) *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall.
- Groys, B. (2009) "From Medium to Message: The Art Exhibition as Model of a New World Order", în Seijdel, J. *The Art Biennial as a Global Phenomenon: Strategies in Neo-Political Times* [Special issue], *Open: Cahier on Art and the Public Domain*, No 16.
- Grzanic, M. (2000) *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro Avant-Garde*, Vienna, Edition Selene.
- Grzanic, M. (2006a) "On the Repoliticisation of Art through Contamination", în Irwin (ed) *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall.
- Grzanic, M. (2006b) "Mind the Gap! A Conceptual and Political Map!", în Grzanic, M., Heeg, G. and Darian, V. (eds) *Mind the Map! History is not Given. A Critical Anthology based on the Symposium*. Frankfurt am Main, Revolver.
- Homer, S. (2009) "Retrieving Emir Kusturica's Underground as a Critique of Ethnic Nationalism", *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No 51, Spring 2009, <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Kusterica/text.html>, accessed 2 June 2011.
- Irwin (2006) "General Introduction", în Irwin (ed) *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London, Afterall.
- Lazarus, N. (2002) "The fetish of the 'West' in postcolonial theory", în Bartolovich, C. and Lazarus, N. (eds) *Marxism, Modernity and Postcolonial Studies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Longinovic, T. Z. (2002) "Vampires Like Us: Gothic Imaginary and 'the serbs'", în Bjelic, D. I. și Savic, O. (eds) *Balkan as Metaphor: Between Globalisation and Fragmentation*, Cambridge, MA, London, The MIT Press.
- Michaud, Y. (1989) "Editorial", *Third Text: Critical perspectives on Contemporary Art and Culture*, Vol. 3, No 6, Spring 1989.
- Petresin-Bachelez, (2010) "Innovative Forms of Archives, Part Two: Irwin's East Art Map and Tamás St. Auby's Portable Intelligence Increase Museum", *e-flux journal*, No 16, May 2010, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_138.pdf, 10 June 2011.
- Stabilitypact.org (2010) "About the Stability Pact", *Stability Pact for South Eastern Europe*, <http://www.stabilitypact.org/>, accessed 14 May 2011.
- Suvakovic, M. (2006) "Problem Statement: Why do I Participate in the East Art Map Project?", in Grzanic, M., Heeg, G. și Darian, V. (eds) *Mind the Map! History is not Given. A Critical Anthology based on the Symposium*. Frankfurt am Main, Revolver.
- Szeemann, H. (2004) "On the Exhibition", în Szeemann, H. *Blood and Honey: the Future's in the Balkans!* Klosterneuburg/ Vienna, Sammlung Essl Privatstiftung.
- Todorova, M. (1997) *Imagining the Balkans*, New York and Oxford, Oxford University Press.
- Wood, D. (1992) *The power of maps*, New York and London, Guilford Press.
- Zizek, S. (1989) *The Sublime Object of Ideology*, London and New York, Verso.
- Zizek, S. (1994) *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*, London and New York, Verso.

REDESENAREA HĂRȚII ARTEI DIN „NOUA EUROPĂ”

SVETLA KAZALARSKA

Svetla Kazalarska este în prezent conferențiar în Studii Muzeale la Institutul de Etnologie și Studii Folcloristice al Academiei de Științe. De asemenea, predă cursuri de master în interpretarea moștenirii culturale la Universitatea din Sofia și la Universitatea din Plovdiv. A obținut doctoratul în 2011 în Antropologie Culturală în cadrul Universității “St. Kliment Ohridski” din Sofia. Disertația sa explorează relațiile dificile dintre istorie și memorie din cadrul muzeelor comunismului nou înființate în Europa Centrală și de Est după 1989.

În ciuda pretensei crize îndelungate a legitimității metanarațiunilor, „bătălia” narațiunilor pentru Europa încă se mai poartă pe toate fronturile. În timp ce problemele privind reconstrucția și rescrierea istoriilor recente ale Europei Centrale și de Est au fost analizate minuțios de către istorici și sociologi, interpretările istorico-artistice, în continuă schimbare, ale artelor vizuale ale „celeilalte” Europe au reușit să evite să fie supuse unei cercetări amănunțite. Mai mult, în ciuda tezei lui Arthur Danto despre sfârșitul artei, care presupunea și sfârșitul istoriei artei, narațiunile despre arta aparținând fostei Europe de Est au cunoscut o expansiune continuă încă din 1989. Narațiunile recente ale Europei Centrale și de Est, au fost, însă, prinse într-o capcană ontologică neobișnuită. Pe de o parte, arta din Europa Centrală și de Est evocă istoria acestei părți a Europei; pe de altă parte, însăși istoria artei Europei Centrale și de Est a fost profund influențată de Războiul Rece și de ideologii. În încercarea de a găsi o ieșire din această capcană, căutarea emancipatorie de noi narațiuni despre Europa Centrală și de Est s-a împotmolit și mai tare în rețeaua complexă de dileme.

În timp ce cea mai rapidă reacție a curatorilor est-europeni după căderea Zidului Berlinului a fost aceea de a situa arta Europei Centrale și de Est în cadrul narațiunii originale a istoriei artei occidentale universaliste prin evidențierea similitudinilor și a evoluțiilor artistice paralele, strategia opusă a fost aceea de a accentua contextele locale și regionale, pluralitatea și caracterul distinctiv al artei Europei Centrale și de Est, prin evidențierea incomparabilității dintre procesele artistice prezente de ambele părți ale Cortinei de Fier. La un nivel avansat, cea din urmă abordare privind „o paradigmă orizontală, polifonică și dinamică a analizei critice a istoriei artei”,¹ care privilegiază analiza comparativă și transnațională a canoanelor și sistemelor de valori locale, împreună cu variațiile și mutațiile lor stilistice, situată în contextul proceselor istorice divergente și a circumstanțelor politice din fiecare stat din fostul Bloc Estic, s-a confruntat în cele din urmă cu riscul de a desființa structurile narative de orice fel.

Acest eseu abordează narațiunile curatoriale care stau la baza expozițiilor de artă vizuală modernă și contemporană, socialistă și post-comunistă din Europa Centrală și de Est, expusă după 1989 în diferite colțuri ale lumii. Presupunând că aceste expoziții ar putea fi analizate ca instrumente puternice menite să traseze din nou geografia artei aparținând Europei „unite” de după Războiul Rece, am încercat să selectez o serie de narațiuni originale care au fost recent readuse în centrul atenției.²

În primul rând, de ce să ne ocupăm de **expoziții**? Importanța expozițiilor ca mediu prin care devine cunoscută o mare parte din arta contemporană și prin care sunt stabilite și administrate semnificațiile sale culturale, este recunoscută pe scară largă. Potrivit opiniilor editorilor antologiei *Thinking About Exhibitions* (Reflecții asupra expozițiilor), și

[1] Piotrowski 2008, 4.

[2] Acest eseu se bazează pe cercetările efectuate în timpul șederii mele în calitate de bursier Körber Junior la Institutul de Științe Umane din Viena, din ianuarie până în iunie 2007.

anume Reesa Greenberg, Bruce Ferguson și Sandy Nairne, „[e]xpozițiile reprezintă locul esențial în care au loc schimburi de economie politică a artei, în care semnificațiile sunt construite, menținute și ocazional deconstruite.”³ Inițiativa de a scrie mai degrabă despre expoziții și conceptele lor curatoriale decât despre lucrările de artă incluse în acestea este în continuare justificată de către Boris Groys, care pretinde că „statutul tradițional, suveran, de autor al unui artist”⁴ a fost înlocuit cu un nou regim privind statutul autorului – acela al auctoriului multiplu, împărțit de artist, curator, galerist și instituția finanțatoare. Sub acest nou regim privind statutul autorului, unitatea elementară a artei din zilele noastre nu mai este lucrarea de artă ca obiect ci, după cum susține Groys, un spațiu artistic în care este expus un obiect: spațiul unei expoziții. Prin urmare, artiștii nu mai sunt judecați în funcție de obiectele pe care le-au produs, ci în funcție de expozițiile și proiectele la care au luat parte.

Curatorul a apărut ca un personaj cu totul și cu totul nou pe scena artei din Europa Centrală și de Est, în perioada de tranziție post-comunistă. Deși criticii de artă, istoricii de artă și uneori artiștii erau cei care, de obicei, își asumau acest rol, aceștia urmau să se adapteze treptat la un sistem esențialmente nou de producție și prezentare a artei, contribuind, în același timp, la dezvoltarea acestui sistem. În mod paradoxal, curatorul, un personaj care este, cu adevărat, un produs al sistemului de artă contemporană (occidentală), s-a întâmplat să fie un „curator fără sistem” din partea de Est a Europei, după cum susține Viktor Misiano.⁵ Cu toate acestea, influența curatorului în Est s-a extins dincolo de simplul fapt de a construi un cadru intelectual, estetic și practic pentru prezentarea artei. Lipsa unui sistem adecvat al artei a transformat noul curator est european într-o orchestră cu o singură persoană, un „mediator multifuncțional”, după cum precizează Iara Boubnova, întrucât acesta/aceasta a trebuit să-și asume sarcini de lucru, îndeplinite, de obicei, de o întreagă gamă de instituții, în Occident.

Narațiunile post-coloniale

În afară de piedicile de ordin instituțional, sarcina de a promova arta din Europa Centrală și de Est a fost împovărată de tensiunile legate de putere, dintre Est și Vest, din cursul și de după Războiul Rece, care evocau analogii post-coloniale justificate, însă nu mai puțin problematice.

Primele mari expoziții care au expus arta din Europa de Est în Occident au abordat, în primul rând, problema „integrării practicii artistice a regiunii în canonul artistic universal sau, mai exact, în istoria artei occidentale.”⁶ Expoziția paradigmatică dedicată relației dintre arta estică și cea vestică și „ambitia acesteia de a înscrie arta Europei de Est [...] în contextul universal al istoriei artei moderne”⁷ este expoziția *Europa, Europa* (1994) de la Bonn, curatoriată de Ryszard Stanislawski și Christoph Brockhaus. Potrivit lui Piotr Piotrowski, această expoziție „a supus arta Europei de Est unei inspecții din partea Occidentului, o inspecție care a folosit propriul limbaj și propriul sistem de valori drept criteriu de importanță și excelență.”⁸ Culturile est-europene sunt adesea descrise drept culturi „auto-colonizatoare”, cu alte cuvinte, culturi care „importă, singure, valori și modele străine de civilizație și [...] își colonizează propria autenticitate prin intermediul acestor modele străine.”⁹ Anumite preocupări similare cu privire la „auto-colonizarea” Estului însoțesc adesea narațiunile curatoriale ale curatorilor est-europeni, potrivit declarației curatoriale aparținând expoziției *Body and East* (1998) de la Galeria de Artă Modernă de la Ljubljana, și anume:

Dacă vorbim despre creativitatea artistică din Europa de Est, care până nu demult a fost relativ izolată de restul lumii, fiind considerată un fenomen separat, riscăm să forțăm nota și astfel să o considerăm ca făcând parte din lumea cealaltă. Riscăm să-i evidențiem și mai mult caracterul diferit, chiar și

[3] Greenberg/Ferguson/Nairne 1996, 2.

[4] Greenberg/Ferguson/Nairne 1996, 96.

[5] Misiano 1999, 2.

[6] Piotrowski 2009, 12.

[7] Piotrowski 2009, 24.

[8] Piotrowski 2009, 19.

[9] Kiossev 1999, 114.

Într-un cadru instituționalizat, din moment ce ne prezentăm, în mare parte – conștient sau nu – în maniera în care credem că lumea Cealaltă dorește să ne perceapă. Însă am risca mai mult dacă am uita pur și simplu de caracterul său diferit și ne-am prezenta – în spiritul noii Europe unite – ca fiind egali, și dacă am evidenția acele caracteristici culturale și istorice care sunt în acord cu recentul slogan extrem de cunoscut, potrivit căruia am făcut întotdeauna parte din Europa.¹⁰

[10] Badovinac 1998, 9.

[11] Bienala 1 de la Praga.

[12] Peraica 2006, 475.

Narațiunile curatoriale post-colonialiste, dat fiind faptul că încorporează o serie de revendicări auto- și neocolonialiste, sunt angrenate cu ardoare în interogarea și problematizarea poziției centrului și a periferiilor sale, a mecanismelor de includere și excludere, a construirii diferențialității și a negocierii ierarhiilor și granițelor geopolitice. Titlul primei Bienale de la Praga (2003), *Peripheries Become the Center* (Periferiile devin Centrul), demonstrează cu claritate punctul de vedere emancipatoriu adoptat de curatorii săi, declarând desființarea dicotomiei create de conceptele de centru și periferie, făcând astfel aluzie la „o eliberare a pluralității, atât în ceea ce privește identitatea, cât și practica artistică.”¹¹

Narațiunile curatoriale post-colonialiste recurg la diferite mijloace de legitimizare a noilor poziții pe care le revendică – adesea printr-o serie de afirmații cu privire la „subdezvoltarea” Estului din cauza trecutului său totalitarist, perceput ca o „nedreptate” istorică, după cum reiese din folosirea unor figuri de stil precum „avangarde divizate”, „istorii întrerupte” sau „imposibile”, alături de retorica de victimizare bazată pe relatări cu privire la represiunile totalitariste împotriva artiștilor din Europa de Est. Narațiunile postcolonialiste prezintă, de asemenea, afirmații istorico-artistice emancipatorii, care încearcă să pună la încercare postulatele teoriei artei occidentale, prezentând, de obicei, socialismul ca fiind factorul care a pus capăt modernismului, ca formă de cultură în esență „inferioară” spre deosebire de cultura occidentală „superioară” a neo- și post-colonialismului.¹² Argumentele menite să restaureze statutul „superior” al artei est-europene sunt numeroase și vizează: să identifice originile avangardei pe teritoriul Europei de Est; să pună la încercare caracterul excepțional al modernismului occidental cu ajutorul noțiunii de co-existență a modernismelor paralele în Est și Vest; să evidențieze similitudinile dintre Arta Pop Americană și Arta Pop Sovietică (*Sots Art*); să sublinieze dezvoltarea concomitentă a artei conceptuale în Est și Vest; să interpreteze arta corporală, practicile de lucru și arta conceptuală din Est ca fiind inerent „progresivă” și antitotalitaristă; să analizeze legăturile și contactele artiștilor din a doua avangardă est-europeană cu mișcările neo-avangardiste occidentale precum Fluxus și Wiener Aktionismus; să „reabiliteze” arta Realismului Socialist ca succesor legitim al avangardei timpurii și altele. Expoziția *Dream Factory Communism (Fabrica de vise a comunismului)* (2003), curatoriată de Boris Groys, a avut o rezonanță deosebit de puternică în a promova continuitatea dintre avangarda istorică rusă, realismul socialist și arta *sots*. Această întreagă gamă de sub-narațiuni complementare vine în sprijinul actualizării statutului artei est-europene în raport cu omologul său occidental.

Un exemplu revelator de expoziție înscrisă în discursul post-colonialist este *Living Art – On the Edge of Europe (Artă vie – La marginea Europei)* (2006) de la Muzeul Kröller-Müller din Otterlo, Olanda. Conceptul expoziției evidențiază scopul său și anume acela de a restaura „dreptatea” pentru artiștii est-europeni, anterior marginalizați, legitim comparabili cu cei din Europa de Vest:

Living Art – On the Edge of Europe (Artă vie – La marginea Europei) (2006) urmărește să-i aducă în lumina reflectoarelor pe acei artiști care nu s-au bucurat de recunoașterea artistică pe care o merită, deoarece pentru prea mult timp aceștia nu au avut acces la scena (sau piața) artistică internațională. Datorită unor circumstanțe de ordin politic, aceștia au fost plasați în afara

canonului artistic internațional însă sunt acum din nou pregătiți să ocupe o poziție centrală.

O serie de narațiuni suplimentare sunt în acord cu narațiunile curatoriale post-colonialiste menționate mai sus, cum ar fi narațiunile documentate de conceptele de a-istoricitate și post-istoricitate, cunoscute mai ales în rândul discursurilor pe tema „sfârșitul istoriei” și „sfârșitul artei”. Astfel de narațiuni consideră căderea Zidului Berlinului ca fiind noul punct zero în istorie și sunt adesea asociate cu retorica post-colonialistă care presupune metamorfozarea modelului de tip centru-periferie într-o constelație mai complexă de relații de putere și înlocuirea „marilor narațiunilor” cu unele narațiuni mici și fragmentate.

Cea mai recentă evoluție a narațiunii post-colonialiste originale este dată de conceptul de estetică de-colonială susținută de Institutul Decolonial Transnațional – un grup de artiști din fosta Europă de Est și din „Sudul Global.”^[13] Decolonialitatea presupune mai degrabă o „deconectare” de la capital și de la putere, asociată cu procesele contemporane de colonialitate și capitalism, decât combaterea sau răsturnarea acestora, divorțând astfel de post-colonialism.

Narațiunile contextualizante

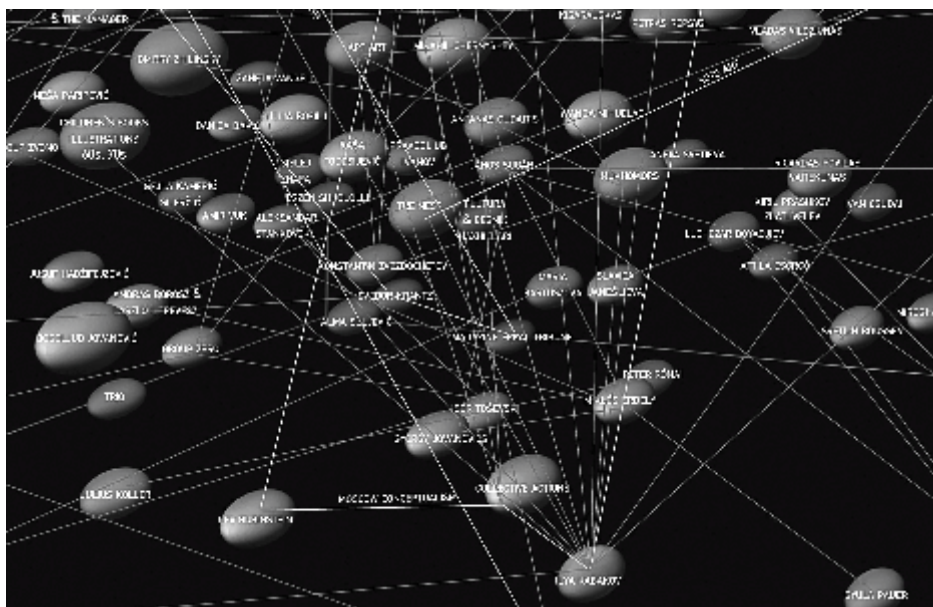
Narațiunile curatoriale care folosesc strategii de relativizare și (re-)contextualizare sunt rodul narațiunilor post-colonialiste. Contextualizarea narațiunilor presupune desființarea și demitologizarea ambelor contexte regionale ale producției de artă prin concentrarea asupra diversității și specificității contextelor naționale și locale. Astfel de narațiuni au tendința de a introduce taxonomii și periodizări istorico-artistice specifice unei anumite țări, care poartă amprenta evenimentelor politice care au influențat întregul Bloc Sovietic (evenimentele din 1956, 1968, etc.) sau fiecare țară în parte.^[14] Aceste narațiuni se bazează, de asemenea, pe diferențele privind regimurile represive, pe statutul variat al artiștilor în cadrul societății, precum și pe specificitatea tradițiilor artistice locale. Mai mult, narațiunile contextualizante încearcă să desființeze dicotomiile bine definite, susținându-le relativitatea. De exemplu, este probabil ca acestea să atragă atenția asupra ambiguității care caracterizează distincția dintre arta oficială sau de stat și arta neoficială sau disidentă, prin introducerea unor categorii intermediare, cum ar fi arta semi-oficială sau arta semi-nonconformistă și prin evidențierea compromisurilor pe care atât artiștii oficiali cât și cei neoficiali aveau să le facă în viața și activitatea lor.

În loc să sublinieze similitudinile dintre dezvoltările artistice din Est și Vest, ceea ce reprezintă o abordare des întâlnită în narațiunile post-colonialiste, narațiunile contextualizante insistă asupra specificității artei estice în ceea ce privește conținutul său specific și contextul producției, admitând, cu toate acestea, o serie de similitudini, cel puțin în domeniul formelor artistice. Narațiunile curatoriale contextualizante se concentrează, de regulă, pe caracteristicile practicilor artistice din regiuni diferite din punct de vedere cultural și istoric, cum ar fi Europa Centrală, Balcanii, regiunea Baltică și țările din fosta Federație Iugoslavă.

O altă strategie curatorială care urmărește să depășească retorica post-colonialistă (trezând) dincolo de specificitatea locală și națională, de tendințele stilistice și paralelele Est-Vest, etc., este o strategie ghidată de probleme specifice care i-au preocupat pe artiștii din toată regiunea, cum ar fi critica socială, istoria recentă și memoria colectivă, subiectivitatea personală și artistică, corpul și genul, asupra cărora s-a concentrat, de exemplu, expoziția emblematică *After the Wall* (După căderea Zidului) (1999) de la Muzeul de Artă Modernă de la Stockholm.

[13] Institutul Decolonial Transnațional, „Estetică Decolonială (I)”, <http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (accesat pe 14 decembrie, 2011).

[14] De exemplu, așa-zisul Plen din Aprilie al Partidului Comunist Bulgar din 1956, care a dat naștere unei noi generații de poeți și artiști în Bulgaria, „Generația Aprilie.”



East Art Map (detaliu), 2006

Strategii de istoricizare și instituționalizare

Eforturile depuse în vederea istoricizării, instituționalizării și muzealizării artei est-europene au fost corelate în mod direct cu ambițiile post-colonialiste ale artiștilor și curatorilor est-europeni. De asemenea, este posibil ca piața novice a artei din Est și interesele bine stabilite ale pieței artei occidentale în regiunea de Est să fi avut un cuvânt de spus în acest sens. Prin urmare, numărul de colecții, arhive, muzee, bienale de artă și institutele de cercetare care se ocupă cu prezentarea, istoricizarea și conservarea artei socialiste și post-socialiste târzii din Europa Centrală și de Est, a crescut considerabil în ultimii ani. Principalul rezultat al acestor inițiative este reprezentat de stabilirea unui canon de artă est-europeană. Deja există un număr semnificativ de lucrări și artiști care sunt frecvent reprezentați în expozițiile de mai mare anvergură, cu caracter topologic, tematic și axat pe presă și ideea de mediatizare. Mai mult, pozițiile bine stabilite ale anumitor curatori indică formarea unor noi centre pe scena artistică est-europeană, care determină, în schimb, noi tensiuni și noi lupte pentru supremație, de această dată în Est.

Cel mai mare proiect artistic/curatorial de istoricizare a artei est-europene este *East Art Map: A (Re)Construction of the History of Contemporary Art in Eastern Europe* (Harta Artei din Est: O (re)construire a istoriei artei contemporane din Europa de Est), inițiată de grupul de artiști sloveni, Irwin, în anul 2001. Proiectul a abordat problema lipsei unui „sistem referențial pentru evenimentele semnificative din punct de vedere al istoriei artei, pentru artefactele și artiștii care ar fi acceptați și respectați dincolo de granițele unei anumite țări”¹⁵, un fenomen prezent în Europa de Est. Scopul *East Art Map* (EAM), după cum afirmă autorii săi, este acela de a „prezenta arta din întreg spațiul Europei de Est, scoțându-i pe artiști din cadrele lor naționale și prezentându-i într-un cadru unificat”.¹⁶ Un astfel de scop este justificat de necesitatea unui studiu aprofundat care să traseze evoluțiile artei est-europene și ale complexităților acestora și care să o plaseze într-un context mai larg. Totuși, așa cum membrii grupului Irwin afirmă, ambițiile lor nu au fost atât de mărețe:

Nu căutăm să stabilim o anumită formă de adevăr suprem; dimpotrivă, scopurile noastre sunt mult mai modeste și sperăm noi, mai practice: și anume acelea de a organiza relațiile fundamentale dintre artiștii est-europeni acolo

[15] Irwin 2006, 11.

[16] Irwin 2006, 12.

unde aceste relații nu au fost organizate, de a trasa o hartă și de a crea un dialog.¹⁷

În afară de o platformă online unde relațiile artei est-europene au putut fi vizualizate, proiectul a avut, de asemenea, ca rezultat, o expoziție, *East Art Museum* (Muzeul Artei din Est), desfășurată la Muzeul Karl Ernst Osthaus de la Hagen, Germania, în 2005. *East Art Museum* fusese conceput ca o propunere în vederea înființării unui Muzeu de Artă Est-Europeană Modernă, care să reflecteze asupra modelului occidental de muzeu de artă modernă, întruchipat de MOMA la New York.¹⁸

Un alt proiect care s-a desfășurat având la bază conceptul de istoricizare a artei est-europene este reprezentat de expoziția *Interrupted Histories (Istории întrerupte)* (2006), care a avut loc la Moderna Galerija (Galeria de Artă Modernă) de la Ljubljana. Expoziția s-a prezentat sub forma unui instrument pentru crearea istoriei în contextul supremației Occidentului în stabilirea istoriei artei sale ca singurul canon internațional valabil. Astfel, artiștii și grupurile invitate s-au comportat concomitent ca arhiviști („ai proiectelor lor și proiectelor altor artiști sau ai diferitelor fenomene din istoria lor națională”), curatori („care își cercetează propriul lor context istoric și stabilesc un cadru de comparație pentru diferitele istorii mici și mari”), istorici, antropologi și etnologi („care adnotează fenomenele actuale și pertinente din cadrul interacțiunii dintre tradiție și modernitate precum și schimbările rapide în peisajul local”).¹⁹ Scopul acestor strategii de auto-istoricizare, însă, nu a fost acela de „a stabili încă o altă narațiune colectivă cu care lumea occidentală este familiarizată.”²⁰ După cum a remarcat Zdenka Badovinac, curatorul expoziției, „acești artiști nu sunt interesați să creeze o nouă istorie măreață ci sunt, mai degrabă, interesați de condițiile care susțin tensiunea dintre istoriile mici și temporare și ceea ce este definit ca fiind istorie măreață.”²¹

Stabilirea unor colecții specializate, axate pe producția de artă din Europa Centrală și de Est și extinderea razei de acțiune de colecționare a colecțiilor existente au jucat un important rol de istoricizare și instituționalizare deoarece, spre deosebire de expoziții, colecțiile au un impact mai îndelungat asupra manierei în care istoria artei este încadrată în narațiuni stabile.

Kontakt. The Art Collection of Erste Bank Group, (Kontakt. Colecția de Artă a Grupului Erste Bank), înființată în 2004, reprezintă una dintre cele mai ambițioase inițiative de colecționare din acest domeniu. Strategia de colecționare a inițiativei Kontakt îmbină elemente din narațiunile de contextualizare („scopul său este acela de a dezvolta o colecție cu o bază conceptuală, istorico-artistică solidă, care să abordeze pozițiile artistice înrădăcinate într-un anumit loc și într-un anumit context”, europenizare („scopul [colecției] este acela de a prezenta lucrările care joacă un rol decisiv în formarea unei istorii comune a artei europene”) și postcolonialism („reformularea istoriei artei și astfel punerea sub semnul întrebării a canonului artistic din Europa Occidentală”),²² deși a fost, de asemenea, „acuzată” de a fi utilizat o abordare neo-colonialistă. Colecția respinge cu vehemență astfel de acuzații prin organizarea de expoziții nu numai în Austria ci și în țările de unde provin lucrările de artă colecționate, cum ar fi expoziția de anul acesta, intitulată *Kontakt Sofia* (2011), din Bulgaria.

Colecția ArtEast 2000+, inițiată în anii 1990, urmărește o serie de obiective asemănătoare cu cele ale inițiativei Kontakt („de a susține ideea unei Europe de Est ca o pată oarbă a istoriei, în care aceasta să dispară, în cele din urmă, de pe harta Europei”²³), diferența fiind reprezentată, însă, de faptul că inițiativa nu provine de la un grup financiar din Vest, ci de la un muzeu de artă din Est – Moderna Galerija de la Ljubljana. În ciuda declarațiilor aparent „corecte din punct de vedere politic” („[noi] dedicăm noua colecție noului dialog creat între Est și Vest”,²⁴ etc.), colecția și expozițiile bazate pe lucrările de artă ale acesteia au fost supuse, într-o oarecare măsură, unor critici din partea Estului. De exemplu, expoziția *ArtEast 2000 + Collection* (Colecția ArtEast 2000 +) de la Ljubljana,

[17] Irwin 2006, 12.

[18] Fehr 2006, 471.

[19] Badovinac 2006, 11.

[20] Badovinac 2006, 11.

[21] Badovinac 2006, 11.

[22] Marte 2006.

[23] Badovinac 2001, 62.

[24] Badovinac 2001, 59.

din anul 2000, care a avut loc în același an în care Ljubljana a găzduit cea de-a treia bienală Manifesta, nu a prezentat niciun artist sloven, ceea ce le-a oferit criticilor oportunitatea de a o interpreta ca fiind „special pregătită pentru publicul internațional, care conta pe Manifesta 3 de la Ljubljana.”²⁵ Odată cu deschiderea recentă a Muzeului de Artă Contemporană Metelkova de la Ljubljana din noiembrie 2011, care a găzduit colecția *ArtEast 2000+*, s-a încheiat o anumită etapă din istorizarea și muzealizarea artei est-europene.

Narațiuni eroice

Narațiunile eroice pot fi întâlnite atât în contexte similare vestice cât și estice, însă sunt mai des întâlnite în Statele Unite, unde mulți dintre artiștii sovietici disidenți au emigrat în anii 1980 și unde sunt găzduite câteva mari colecții private de artă nonconformistă ale fostelor republici sovietice. Colecția Norton și Nancy Dodge de la Muzeul de Artă Zimmerli din New Brunswick, N.J., de exemplu, pretinde să fie cea mai mare și cea mai cuprinzătoare colecție de acest gen, cuprinzând peste 20 000 de lucrări semnate de un număr de aproximativ 2000 de artiști.²⁶ Colecția și muzeul se mândresc cu faptul de a întruchipa „cele mai pure motive pentru crearea de lucrări de artă: lupta pentru libertatea de auto-exprimare în ciuda – și cu sfidarea – unui guvern represiv.”²⁷ Astfel, narațiunile eroice merg adesea mână în mână cu strategiile de victimizare și martirizare, proiectând o aură de sanctitate asupra artiștilor est-europeni și prezentându-i ca martiri în lupta pentru libertatea de a se auto-exprima, fără îndoială un factor major în dezvoltarea artei moderne. Prin urmare, termenul de „artă non-conformistă”, care joacă un rol esențial în cadrul acestei narațiuni, nu este deloc surprinzător. Termenul în sine a fost introdus în Statele Unite ca replică la termenul de „artă neoficială” și la variațiile privind avangarda (neo-, post-, retro-, etc.), folosite în Europa.

Iată cum sună o narațiune eroică tipică:

Nu s-a evidențiat suficient faptul că istoria artei nonconformiste este alcătuită din povești eroice nemaipomenite din ultima jumătate a acestui secol. Este vorba despre povestea mai multor generații de artiști care își dobândiseră abilitățile în sistemul de instruire riguros, sprijinit de stat, dar care au insistat asupra genului de libertate interioară, care a fost percepută de către autorități ca o anatema... Dorința de a crea dintr-o necesitate și onestitate absolute a determinat refuzul acestora de a accepta autoritatea statului în domeniul artei.²⁸

Un alt exemplu reprezentativ de expoziție care a pornit de la această premiză este *Artists Against the State: Perestroika Revisited* (Artiști împotriva Statului: Perestroika revizitată) (2006) de la Galeria Feldman, New York, o galerie care se mândrește de asocierea sa istorică cu artiștii ruși non-conformiști, datând din 1976 când a organizat o expoziție de lucrări de contrabandă, cu sprijinul fondatorilor curentului de artă sovietică Sots, și anume Alexander Melamid și Vitaly Komar. Conceptul de *Artiști împotriva Statului* se concentrează asupra strategiilor de supraviețuire a artiștilor nonconformiști:

Lucrând în afara parametrilor artei sancționate de guvern, artiștii neoficiali au dezvoltat diferite strategii de supraviețuire care au variat de la confruntarea în public și până la retragerea în sfera privată. Supusă persecuției, arta subterană exista cu mari riscuri. [...] Arta nonconformistă a evoluat odată cu propriile sisteme de semnalizare caracterizate prin: text și comentariu, deconstruirea ideologiei sovietice, banalități ale vieții de zi cu zi, mitologii fictive și adevăruri în continuă schimbare și hermeneutică ezoterică – un conceptualism anti-utopic presărat cu ironie și satiră usturătoare.²⁹

[25] Gržinic-Mauhler 2002.

[26] Muzeul de Artă Jane Voorhees Zimmerli, „Introducere în Colecția Dodge”, <http://zamweb.rutgers.edu.audios/files/Introduction.mp3> (accesat pe 22 iunie, 2007).

[27] Dodge/Rosenfeld 1995, 7.

[28] Baigell/Baigell 1995.

[29] Ronald Feldman Fine Arts, “Artists against the State: Perestroika Revisited” (Galeria de Arte Frumoase Ronald Feldman, „Artiști împotriva Statului: Perestroika revizitată”), http://www.feldmangallery.com/pages/home_frame.html (accesat pe 14 decembrie, 2011).

Narațiunile curatoriale eroice au făcut frecvent referire la Gulag și la teroarea stalinistă. Una dintre primele expoziții care a abordat istoria și mitologia referitoare la Gulag, prin intermediul artei contemporane, este *Territories of Terror: Mythologies and Memories of the Gulag in Contemporary Russian-American Art* (Teritorii ale terorii: mitologii și amintiri despre Gulag în arta ruso-americană contemporană) (2007) de la Galeria de Artă a Universității din Boston, expoziție curatoriată de Svetlana Boym. Deși artiștii prezentați în cadrul expoziției *Territories of Terror* nu reflectă în mod direct experiența Gulag, aceștia oferă un spațiu în care o astfel de reflectare poate avea loc.

Narațiuni de europenizare

Nu în ultimul rând, narațiunile de europenizare au fost, nu în mod suprinzător, determinate de procesul de integrare europeană din anii 1990 și de cele două valuri de extindere din anii 2004 și 2007. Primul val de aderare a fost, în mod deosebit, însoțit de un număr fără precedent de proiecte și campanii care urmăreau să le prezinte vechilor state din Uniunea Europeană arta și cultura celor zece noi state membre.³⁰ În mod similar, aceste inițiative au fost urmate, în 2007, de un număr cu mult mai mic de proiecte de promovare a artei moderne și contemporane din România și Bulgaria.

Valul imens de expoziții despre așa-zisa „Europă Nouă”, unele dintre care celebrau Președinția Consiliului Uniunii Europene de către fiecare stat membru în parte, iar altele comandate de diferite instituții europene, a recurs la un anumit gen de narațiune curatorială, foarte apropiat de „discursul european” stereotipic, evidențiind rolul artei și al culturii în reconcilierea diferențelor dintre cele două părți ale Europei, divizate cultural și politic în timpul Războiului Rece. Podurile, pasajele, traversarea granițelor, trecerea dincolo de granițe și eliminarea zidurilor au apărut, de fapt, ca principale metafore în declarațiile curatoriale ale acestor expoziții. În timp ce numeroase dintre aceste expoziții au subliniat diversitatea proceselor artistice din Europa, atât diacronice cât și sincronice, acestea au insistat, de asemenea, asupra ideii ca Europa să aibă propria identitate culturală și politică, după cum a reieșit, fără îndoială, din titlul expoziției © *EUROPE EXISTS* (EUROPA EXISTĂ) (2003). Pretențiile curatoriale de eterogenitate și omogenitate, independență și interdependență rămân adesea ireconciliabile, repetând pur și simplu formula „uniți în diversitate”, reproducând astfel situația delicată majoră a narațiunilor despre identitatea culturală europeană per ansamblu.

Ca prim exemplu de narațiune curatorială de europenizare, am putea face referire la expoziția *Passage Europe: A Certain Look at Central and East European Art* (Europa în tranziție: O anumită perspectivă asupra artei din Europa Centrală și de Est) (2004) de la Muzeul de Artă Modernă din Saint-Étienne, curatoriată de Lorand Hegyi, care a plasat expoziția în contextul unor noi șanse, speranțe și așteptări în ceea ce privește reconstruirea legăturilor istorice distruse dintre diferite centre culturale și constelații europene, deschise odată cu extinderea Uniunii Europene:

Cu puțin înainte de inaugurarea acestei expoziții, Europa a celebrat aderarea oficială, la Uniunea Europeană, a zece noi state membre. Acest lucru deschide un nou capitol în istoria continentului. Conceptele de separare și neîncredere, ostilitate și tensiune, vor face loc – sau cel puțin așa sperăm – unei noi ere de construcție într-o nouă comunitate europeană.³¹

Expoziția a evidențiat rolul artiștilor în procesul de re-deschidere și re-stabilire a ceea ce curatorul a numit „pasajele de legătură” ale Europei – „locuri de întâlnire metaforice, unde mesajele și formele de comunicare ale diverselor constelații intelectuale și culturale pot fi împărtășite și comparate în declarațiile autentice și bine fondate ale artiștilor, scriitorilor, filozofilor, arhitecților, experților în teatru și film, și ale muzicienilor.”³² De fapt, numeroase expoziții de „europenizare” par să întruchipeze ideile utopice ale caracterului autentic și

[30] Acestea sunt câteva dintre principalele expoziții de „europenizare” prezentate în prima jumătate a anilor 2000: © *Europe Exists* (© Europa Există), Thessaloniki, Grecia (2003); *Breakthrough: Perspectives on Art from the Ten New Member States* (Progrese: Perspective asupra artei din cele zece noi state membre), Haga, Olanda (2004); *Instant Europe - Photography and Video from the New Europe* (Europa la minut – Fotografie și artă video din Noua Europă), Passariano – Codroipo (Udine), Italia (2004); *New Video, New Europe: A Survey of Eastern European Video* (Noua artă video, Noua Europă: O trecere în revistă a artei video din Europa de Est), Chicago, Statele Unite (2004); *Passage Europe: Realities, references* (Europa în tranziție: Realități, referințe), St. Etienne, Franța (2004); *The Image of Europe* (Imaginaea Europei), Bruxelles, Belgia (2004); *The New Ten: Contemporary Art from the 10 New Member Nations of the EU* (Cele noi zece: Artă contemporană din cele 10 noi națiuni membre ale UE), Duisburg, Viena, Mannheim, Oostende (2004); *Who if Not We Should at Least Try to Imagine the Future of All This? 7 Episodes on Ex(Changing) Europe* (Cine dacă nu noi ar trebui să încercăm măcar să ne imaginăm viitorul tuturor acestor lucruri? 7 episoade despre fosta Europă [în schimbare]), Budapesta, Amsterdam, Utrecht, Rotterdam, Ljubljana, Vilnius, Varșovia (2004); *Positioning - In the New Reality of Europe: Art from Poland, the Czech Republic, Slovakia and Hungary* (Pозиționare – În noua realitate a Europei: Artă din Polonia, Republica Cehă, Slovacia și Ungaria), Osaka, Japonia (2005); *The New Europe. Culture of Mixing and Politics of Representation* (Noua Europă. Cultura mixajului și politicilor reprezentării), Viena, Austria (2005); *Central: New Art from New Europe* (Central: Noua Artă din Noua Europă), Viena (2005), Sofia (2006);

subversiv al lucrărilor creative și potențialul nelimitat al practicilor artei contemporane. În timp ce puterea greu de înfruntat de subversiune și deconstrucție a artei contemporane pare a fi foarte la îndemână când vine vorba să se abordeze caracterul controversat al identităților Europei de după Războiul Rece, încă mai există îndoieli cu privire la potențialul acesteia de a construi și susține noi identități.

Oricât de marginală ar părea, dezbateră cu privire la rescrierea istoriilor artei Europei Centrale și de Est și cu privire la redesenarea hărții artei din Europa de după căderea Zidului Berlinului, schițată doar în cadrul acestui eseu prin narațiunile și strategiile curatoriale, este de fapt corelată cu o serie de probleme mai importante, inclusiv limitările narativității din istoriografia critică (a artei), contestarea relațiilor de putere încorporate în practicile artistice dintr-o lume transnațională, postmodernă, precum și moștenirea proiectului modernist și locul său în construirea „identității culturale europene”.

Traducere de Andreea Bălan

Check-In Europe: Reflecting Identities in Contemporary Art (Europa *Check-In*: Reflectarea identităților în arta contemporană), Munich, Germania (2006).

[31] Hegyi 2004, 7.

[32] Hegyi 2004, 11.

References:

- Badovinac, Z. 1998, 'Body and the East', în: Z. Badovinac (ed.), *Body and the East: From the 1960s to the Present*, Ljubljana, 9-18.
- Badovinac, Z. 2001, 'Prologue to the Ljubljana Exhibition', în: M. Briški (ed.), *2000+ ArtEast Collection: The Art of Eastern Europe*, Vienna, 59-63.
- Badovinac, Z. 2006, 'Interrupted Histories', în: Prekinjene zgodovine / Interrupted Histories: ArtEast Exhibition, Ljubljana, nepaginată.
- Baigell, R., M. Baigell 1995, *Soviet Dissident Artists*, New Brunswick.
- Dodge, N.T., A. Rosenfeld (eds) 1995, *Nonconformist Art: The Soviet Experiment 1956-1986*, London.
- Fehr, M. 2006, 'Constructing History with the Museum: A Proposal for an East Art Museum', în: Irwin (ed.), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London, 466-471.
- Greenberg, R., B. W. Ferguson, S. Nairne 1996, 'Introduction', în: R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (eds), *Thinking About Exhibitions*, London/New York, 1-3.
- Gržinic-Mauhler, M. 2002, 'Does Contemporary Art Need Museums Any More?', *Art Margins* (May 2002): www.kanazawa21.jp/act/r/02/pdf/marina02_e.pdf (accesat în 14 decembrie 2011).
- Hegyi, L. 2004, 'Connecting Passages: Constructing the Present, Confronting the Past, Reconstructing Europe', în: L. Hegyi (ed.), *Passage Europe. Realities, References: A Certain Look at Central and Eastern European Art*, Milan, 7-11.
- Irwin (ed.) 2006, 'General Introduction', în: Irwin (ed.), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London, 11-15.
- Kiossev, A. 1999, 'Notes on Self-Colonising Cultures', în: B. Pejic, D. Elliott (eds), *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Stockholm, 114-117.
- Marte, B. 2006, 'We also see our collecting strategy as a political statement': <http://www.sponsoring.erstebank.at/report/stories/issue12+story+boris+marte/en> (accesat în 14 decembrie 2011).
- Misiano, V. 1999, 'Curator without a system', în: B. Pejic, D. Elliott (eds), *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Stockholm, 137.
- Peraica, A. 2006, 'A Corruption of the 'Grand Narrative' of Art', în: Irwin (ed.), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London, 472-476.
- Piotrowski, P. 2008, 'Towards a Horizontal History of Modern Art', în: P. Piotrowski (ed.), *Writing Central European Art History (PATTERNS_Travelling Lecture Set 2008/2009)*, Vienna (Erste Stiftung Reader # 01): http://www.erstestiftung.org/patterns-lectures/content/imgs_h/Reader.pdf (accessed December 14, 2011).
- Piotrowski, P. 2009, *In the Shadow of Yalta: Art and Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, London.

EXPOZIȚII DEFINITE GEOGRAFIC. BALCANII, ÎNTRE EUROPA DE EST ȘI NOUA EUROPĂ

RALUCA VOINEA

Raluca Voinea este critic de artă și curator, stabilită la București. Din 2012 este unul dintre cei trei co-directori ai Asociației tranzit.ro (parte a rețelei tranzit.org). Recent a curatoriât expozițiile *Am fost atât de puțini și atât de mulți am rămas* / Anca Benera & Arnold Estefan și *Km. 0. Reprezentări și repetiții ale Pieței Universității*, ambele în spațiul tranzit.ro din București. În 2013 este curatoarea Pavilionului României la a 55-a ediție a Bienalei de artă de la Veneția, cu proiectul *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția*, al artiștilor Alexandra Pirici și Manuel Pelmuș, un proiect produs de tranzit.ro / București. Din 2008 Raluca Voinea face parte din colectivul redacțional al revistei *IDEA. Artă + societate*, publicată la Cluj-Napoca.

Acest text este un fragment adaptat din teza intitulată: *Ce anume face ca expozițiile definite geografic să fie atât de diferite, atât de atractive? Expoziții despre Europa de Est de după 1989*, redactată pentru Masterul *Curating Contemporary Art*, Royal College of Art, Londra, 2006.

Textul a fost publicat anterior în *Third Text*, Vol. 21, Numărul 2, martie, 2007, 145-151.

Slobodan Milošević nu mai este în viață. După cinci ani de investigații, de colectare a dovezilor și de audiere a martorilor, tribunalul de la Haga a ratat ocazia de a-l condamna pe „măcelarul din Balcani” pentru crime împotriva umanității. Dacă urmărim reportajele europene referitoare la Balcani sau Europa de Sud-Est, care le descriu schimbarea continuă a granițelor, denumirilor sau bunurilor acestora, observăm că prima frază din acest text se numără printre puținele lucruri care reprezintă o certitudine. Ne putem aminti, în acest sens, imaginea pe care occidentalii și-o creaseră despre Balcani, la începutul secolului al XX-lea:

Aceștia considerau geografia Balcanilor ca fiind prea complicată, etnografia prea confuză, istoria prea complexă, iar politica prea inexplicabilă. Deși existau numeroase cărți pe aceste teme, fiecare an care trecea făcea loc unor noi aspecte întrucât situația se schimba în continuu, introducând mereu un nou aspect de adnotat, un nou subiect de descris, o nouă problemă de explicat, o nouă complicație de rezolvat.¹

Situația nu pare să se fi schimbat prea mult iar imaginea de instabilitate continuă să fie proiectată asupra țărilor din Europa de (Sud) Est, chiar dacă este o imagine care își are originea la Bruxelles. Moartea lui Milošević le-a permis Miniștrilor Uniunii Europene să reafirme „destinul UE” al Serbiei. O lună mai târziu, aceștia nu mai erau atât de siguri, deoarece guvernul sârb eșuase să-l predea, aceluiasi tribunal de la Haga, pe fostul lider militar, Ratko Mladić. Independent de decizia acestora, Muntenegru, o provincie care deja folosește euro ca monedă oficială, a decis (în data de 21 mai 2006) separarea sa de Serbia, printr-un referendum, inițiind astfel posibilitatea de a adera la UE înaintea Serbiei. Tot ce a rămas din fosta Republică Iugoslavă ține de domeniul trecutului.

În plus, exista probabilitatea ca data aderării României și Bulgariei la Uniunea Europeană să fie amânată mai târziu de 1 ianuarie 2007. Aceste două țări sunt considerate cazuri separate în ciuda faptului că ambele au semnat tratatul de preaderare la aceeași dată și în ciuda faptului că au urmat pașii impuși de UE. Potențialitatea acestei decizii a atras o reacție controversată din partea prim ministrului bulgar: „Nu suntem europeni de clasă inferioară. Nu încercați să ne umiliți!”.²

Ianuarie 2007 trebuia să coincidă cu aderarea Sloveniei și Estoniei la zona euro. Cele zece țări din Europa Centrală, care s-au alăturat UE în 2004 par să se comporte bine, iar acceptarea lor nu s-a dovedit a fi problematică, așa cum euroscepticii s-ar fi așteptat. Cu toate acestea, oficialii care s-au reunit la Salzburg, în martie 2006, pentru a discuta viitoarea extindere, au invocat „capacitatea de absorbție” limitată a familiei europene. Două luni mai târziu, Comisia Internațională pentru Balcani a elaborat Declarația de la Roma, susținând că:

[1] Božidar Jezernik, *Wild Europe: The Balkans in the Gaze of Western Travellers*, SAQI in association with The Bosnian Institute, London, 2004, pp 26–7.

[2] Agenția de Presă de la Sofia, citată pe euobserver.com

Întâlnirea de la Salzburg a transmis mesajul că UE nu este nici pregătită și nici dispusă să ofere perspective credibile privind aderarea. Nu putem decât să regretăm această evoluție tristă. Balcanii reprezintă locul în care UE trebuie să arate că are puterea de a transforma statele slabe și societățile divizate. Acest lucru este imperativ pentru Balcani însă nu mai puțin imperativ pentru UE. În cazul în care UE nu adoptă o strategie de aderare îndrăznească, care să integreze toate țările balcanice în Uniune, în următoarea decadă, se va împotmoli în statutul de putere colonială ezitantă care ar presupune costuri enorme pentru Kosovo, Bosnia și chiar Macedonia. Adevăratul referendum cu privire la viitorul UE va avea loc în Balcani.³

[3] Disponibilă pe: <http://www.balkancommission.org/>, Declarația de la Roma, 9 mai 2006.

[4] Disponibilă pe: <http://euobserver.com/9/22183>.

[5] Boris Groys, 'Back from the Future', in *2000+ArtEast Collection: The Art of Eastern Europe*, catalogul expoziției, Orangerie Congress Innsbruck, 2001.

Încă o dată, viitorul Europei pare să se afle în Balcani. Și într-adevăr, în eventualitatea în care toate celelalte state din Europa de Sud-Est, inclusiv Turcia, vor adera în următoarea decadă, UE va trebui să reconsidere nu numai capacitatea sa de absorbție ci și, în cele din urmă, însuși caracterul și misiunea sa. Oficialii din președinția finlandeză a UE, aflată în funcțiune la data redactării, discutând despre posibilitatea ca Armenia și Georgia să adere la UE, descriu un set de valori mai degrabă abstracte, care trebuie vizate, mai curând decât un set de criterii și obligații care să determine includerea și excluderea, afirmând că: „Este pură semantică. Te poți întreba dacă aspirațiile se referă la aderarea la UE sau la valorile europene în sensul metafizic al cuvântului.”⁴ Cu toate acestea, interesul UE în regiune este departe de a fi unul metafizic, mai ales atunci când se discută profiturile obținute de companiile occidentale de pe noile piețe estice sau posibila amenințare datorată valului de muncitori cu înaltă calificare, care vin să preia locuri de muncă în Vest. Fără îndoială, nu este doar o chestiune de semantică atunci când ne referim la un spațiu, de altfel nu foarte bine definit, cum ar fi *Balcanii* sau *Europa de Sud-Est*, și nu este nici doar o chestiune de geografie.

În ce măsură expozițiile de artă contemporană realizate după criteriul geografic, care au loc în Europa de Vest, abordează aceste aspecte? Urmăresc acestea să deconstruiască semanticile sau pur și simplu să le reproducă? Este oare dorința curatorilor de a expune artiști care nu sunt cunoscuți și de a spori conștientizarea energiilor creative care există în afara scenei occidentale, suficientă pentru a compensa cadrele geografico-ideologice în care sunt prezentate? Cadrul vine la pachet cu finanțarea care este lăsată în urmă atunci când se assemblează expoziția? Sau este dezmembrat în încercarea de a schimba discursul și de a pune la încercare așteptările?

În cazul expozițiilor despre Europa de Est – indiferent de locul la care acestea fac referire – există cel puțin o consecință pozitivă, ceea ce arată necesitatea unei reacții și unei organizări mai încheiate la nivel local. După un lung proces de confruntare cu propria imagine, așa cum este văzut prin ochii Occidentului, și practic de reinventare a propriei imagini, profesioniștii din Est au început să-și asume din ce în ce mai mult rolurile la nivel local și să organizeze structuri care i-ar putea ajuta să-și disloce istoriile construite și să le înlocuiască cu propriile sinteze. După cum scria Boris Groys în 2001:

Nu ar fi, însă, nici înțelept și nici cinstit, să le cerem instituțiilor de artă din Occident să îndeplinească o sarcină care aparține, de fapt, artiștilor, curatorilor și criticilor de artă din Europa de Est: aceea de a reflecta asupra contextului specific al artei contemporane din Europa de Est prin prisma propriei arte. Cei care refuză să se contextualizeze vor fi implantați într-un context de către altcineva și, astfel, riscă să nu se mai recunoască.⁵

Acest lucru pare să se întâmple des în zilele noastre, deși ne putem întreba, pragmatic, dacă acesta este, de asemenea, rezultatul societăților respective care au pășit spre o economie în curs de dezvoltare, al unei situații politice relativ stabile sau chiar al unor condiții și finanțări din partea Occidentului, mai exact pentru a „stimula” reflectarea la

nivel local. Indiferent despre care caz am vorbi, seria de proiecte ambițioase și de amploare, dedicate acestei regiuni după anul 1990, a fost mai mult decât o modalitate de a satisface necesitatea de a acoperi un teritoriu așa-zis necartografiat. Acestea au reprezentat un pas important către autodefinire: una geografică (unde se afla Estul și în ce consta?) și una istorică (care au fost moștenirile istorice care l-au modelat – ca regiune și ca diviziuni individuale – și care parte din această istorie avea nevoie [sau încă mai are nevoie] să fie rescrisă, potrivit căror criterii sau criteriilor cui?).

În textul său pentru catalogul Manifesta 2, Robert Fleck a identificat expunerea largă și frenetică a artiștilor din Europa de Est în Occident după revoluțiile din 1989 ca fiind un val care a durat până în 1992. Acesta a fost urmat de alte valuri de modă în arta contemporană, cum ar fi cele britanice și scandinave, și de constituirea bienalei Manifesta ca întreprindere instituțională în scopul de a proiecta o Europă fără frontiere. S-a presupus că până la vremea aceea, Estul lăsase deja în urmă trecutul comunist și interiorizase diferențele în ceea ce privește producția de artă pe care acest trecut ar fi produs-o. Aproximativ șase ani mai târziu, analizând proiectul extinderii Europei ca și ultima etapă în „încercarea eroică a Europei de Vest de a face față diferențelor nenumărate... prin intermediul relației cu Cealaltă Europă, Cealaltă parte a trecutului său comunist, Estul, Cealaltă parte culturală, religioasă, nedezvoltată, înapoiată, întârziată”, Boris Buden⁶ identifică contextul ideologic care ne poate ajuta să înțelegem creșterea „neașteptată și curioasă” a interesului pentru arta balcanică. Acest interes manifestat, de exemplu, în expozițiile *In Search of Balkania* (În căutarea Balcaniei) *Blood and Honey* (Sânge și miere) și *In the Gorges of the Balkans* (În prăpăstiile Balcanilor).⁷

Atât „valul la modă” de la începutul anilor 1990 cât și interesul „subit” pentru Balcani de la începutul lui 2000, pot fi corelate cu evenimentele politice și finanțările oferite ulterior pentru astfel de proiecte. Cu toate acestea, dacă ar fi însemnat doar atât – consecința unei focalizări oficiale asupra unei anumite regiuni, având ca rezultat un program cultural – acestea ar fi rămas, într-adevăr, un simplu val și o curiozitate. Aceasta este exact teoria despre care ne vorbește Buden, ideologia care „afectează din nou realitatea politică prezentă”,⁸ și corelează cele două momente la care el și Robert Fleck fac referire. Nu vorbim doar despre faptul că artiștii din acea parte a Europei continuă să fie descoperiți și redescoperiți, ci și despre faptul că, aparent, există o dorință inepuizabilă de a-i prezenta în cadre „artistice estice”.

Sondaje istorice de mare anvergură precum „Europa Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa” (Europa Europa: o sută de ani de avangardă în Europa Centrală și de Est), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994 și *Aspects/Positions: 50 Years of Art in Central Europe 1949–1999* (Aspecte/Poziții: 50 de ani de artă în Europa Centrală 1949–1999), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de la Viena, 1999 sau expozițiile jumătate geografice, jumătate tematice, precum *After the Wall: art and culture in post-Communist Europe* (După căderea Zidului: arta și cultura în Europa post-Comunistă), Moderna Museet, Stockholm, 1999 și *L'Autre moitié de l'Europe* (Cealaltă jumătate a Europei), Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 2000 s-au confruntat mai mult sau mai puțin cu conceptul de Europa de Est ca moștenire a tratatului de la Ialta. Indiferent dacă prezintă Estul ca cealaltă parte pierdută a ceea ce a fost în esență un întreg și încearcă să arate că artiștii estici încă sunt capabili de a vorbi limba „universală” (cu alte cuvinte, cea occidentală) a artei moderne și contemporane, sau dacă se străduiește să arate diferențele, vocabularul și strategiile dezvoltate în timpul comunismului și după această perioadă, prin revizionismul istoric sau crearea de noi premise teoretice, aceste expoziții ar fi trebuit să reprezinte realizări importante care să le permită curatorilor să facă un pas înainte față de dezacordurile desuete și ideologiile care necesitau numeroase abordări mai degrabă istorice și analitice decât să omogenizeze marile expoziții de succes.

[6] Boris Buden, 'The Revolution of 1989: The Past of Yet Another Illusion', în *The Manifesta Decade*, editori Barbara Vanderlinden și Elena Filipović, MIT Press, Cambridge, MA, 2005.

[7] 'In Search of Balkania', Graz, 2002, 'Blood and Honey', Klosterneuburg, 2003, 'In the Gorges of the Balkans', Kassel, 2003.

[8] Buden, op. cit.

În schimb, la începutul lui 2000, un alt spectru a fost resuscitat și a venit să înlocuiască Estul general cu *Balcanii* mai specifici și mai problematici. Dacă faptul de a fi asociat cu fostul Est sau cu Estul postcomunist/socialist/Titoist era ceva ce toate țările din acea parte a Europei trebuiau să experimenteze mai mult sau mai puțin, ca un proces care să le însoțească în trecerea la statutul de societăți capitaliste, chiar dacă le-a plăcut sau nu, noua etichetă de Balcani, atașată țărilor care până atunci făcuseră parte din Europa de Est și chiar din Europa Centrală, a fost respinsă cu mult mai multă violență.

Balcanii, departe de a fi doar o denumire geografică sau istorică, neutră, au început să poarte, de la sfârșitul secolului al XIX-lea „conotațiile negative de murdărie, pasivitate, neîncredere, ignorare a femeilor, complot, lipsă de scrupulozitate, oportunism, indolență, superstiție, apatie, birocratie lipsită de principii și supra-zeloasă, și așa mai departe”.⁹ Războaiele din Iugoslavia, generalizate pe nedrept ca fiind „războaie balcanice”, au generat, cu toate acestea, o criză balcanică. Regiunea a început deodată să fie percepută ca o amenințare pentru securitatea vecinilor săi occidentali și a readus la suprafață un concept care dispăruse, aparent, în timpul comunismului. Spre deosebire de „fostul Est”, Balcanii nu fuseseră niciodată acceptați pe deplin ca parte integrantă din Europa, ci limitați la marginile acesteia, undeva în apropiere de Orient. „În regiunea propriu-zisă, Balcanii sunt întotdeauna considerați a se afla altundeva, la sud-est de oriunde ne-am afla”,¹⁰ scrie autoarea Vesna Goldsworthy și, în acest fel, un proces de balcanizare a devenit echivalentul unei identificări cu Cealaltă parte sau, mai rău, cu partea întunecată a unei identități incomplete.

Erhard Busek, politicianul austriac care a prezidat Pactul de Stabilitate pentru Europa de Sud-Est, a recunoscut că pentru a schimba atitudinea față de Balcani, care sunt văzuți ca o regiune în permanență instabilă, trebuie să începem prin a-i schimba numele:

Trebuie să spunem rămas bun termenului de „Balcani” și să numim această parte a continentului, „Europa de Sud-Est”. De ce? Termenul de „Balcani” este asociat cu o notă psihologică de condensendență care în mod sigur afectează oamenii astfel denumiți.¹¹

În ciuda tonului său paternalist, Busek admite deschis că motivul pentru integrarea Balcanilor este în primul rând în interesele însăși ale Uniunii Europene – nu doar pentru a ne asigura că „războiul de aproape” nu va ajunge în „Europa”, dar și pentru a recupera regiunea care a fost considerată o parte fundamentală a Europei și de care Churchill era mândru de a o fi salvat, mai exact Grecia, leagănul civilizației europene, de influența sovietică, în 1945:

Europa este pe deplin responsabilă pentru Europa de Sud-Est. UE trebuie să realizeze că acoperirea decalajului dintre noi și Grecia este o sarcină primară, deoarece nu există o altă metodă de a-i integra cu adevărat pe greci, și fără perspectiva extinderii, regiunea va dobândi cu greu stabilitate.¹²

Odată cu apariția expozițiilor de artă balcanică de la sfârșitul anilor 1990, discursul a trecut de la condiția mai specifică a post-comunismului, la condiția mai generală a „celuilalt”. De asemenea, din punct de vedere geografic, aceste expoziții au adus în centrul atenției țări precum Grecia și Turcia, care nu-și găsiseră locul în niciuna dintre reprezentările estice anterioare și s-au concentrat în mod deosebit pe țările din fosta Iugoslavie și Albania.

Mai mult decât în cazul expozițiilor din Europa de Est, atenția acordată Balcanilor nu a fost doar geografică, ci a făcut referire directă la Balcani ca la o construcție mentală. Chiar dacă nu a fost mai veche decât construcția Europei de Est,¹³ și a coincis în mare parte cu aceasta, construcția Balcanilor a avut, totuși, un impact mai puternic și a atins cea mai sensibilă coardă a identității culturale (etnice și religioase) a Europei de Vest. Alegerea de a distruge clișeele balcanice sau de a le consolida a fost evident o decizie curatorială, iar

[9] Jezernik, op. cit., p 26.

[10] Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, Yale University Press, New Haven, CT-Londra, 1998, p ix.

[11] Erhard Busek, 'Austria and the Balkans', în *Blut und Honig: Zukunft ist am Balkan* (Blood and Honey: the Future's in the Balkans), Sammlung Essl, Klosterneuburg, Austria, 2003.

[12] Ibid.

[13] După cum demonstrează Larry Wolff în cartea sa, *Inventing Eastern Europe*, perechea Vest/Est ca reprezentând diferența dintre civilizație/barbarism a înlocuit, în secolul al XVIII-lea, polarizarea care existase până atunci între Sud/Nord. Potrivit acestuia, acest vechi set de prejudecăți culturale și nu doar diferența economică dintre Vest și Est a făcut ca umbrele să persiste chiar și atunci când Cortina de Fier dispăruse. Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford, CA, 1994.

expozițiile *Blood and Honey* și *In the Gorges of the Balkans* reprezintă două posibile modele de ilustrare a acestei decizii.

Balcanii paradoxali ca loc al schimbărilor permanente (făcând din încercarea de a-i surprinde trăsăturile, o sarcină imposibilă) și, în același timp, ca loc în care istoria este suspendată iar relațiile dintre oameni au un caracter esențial (atât în sens arhaic cât și universal) par să fi fost punctul de plecare pentru Harald Szeemann în abordarea Balcanilor pentru realizarea expoziției *Blood and Honey: the Future's in the Balkans* (Sânge și miere: Viitorul este în Balcani) (Klosterneuburg, Austria, 2003). Cu scopul declarat de a spori interesul Occidentului pentru regiune, prin opoziție cu faptul de a „expune obiecte exotice”, Szeemann a creat un cadru lipsit de ambiguitate, prin intermediul căruia regiunea urma să fie descoperită. La „polii dinte mânie și tandrețe, dezastru și idilă” – prin urmare, *ab initio*, un loc al contradicțiilor: un loc în care putem regăsi toate aceste „etnicități multilingvistice și religii, majorități și minorități”, și în același timp, un loc în care oamenii atribuie multă importanță faptului de „a fi reprezentați ca națiuni”; un loc în care se află viitorul Balcanilor și în care putem călători în trecut. În timp ce această balansare între trecut și viitor ar fi putut reprezenta un context interesant în care să plasăm lucrările de artă ale artiștilor contemporani din regiune, Szeemann a integrat trecutul destul de selectiv iar imaginea viitorului a fost delegată publicului. Prin concentrarea asupra lucrărilor care făceau referiri explicite la violență, război sau la opoziția extremă (muzică zgomotoasă, nunți, etc) și prin prezentarea de elemente istorice în configurația peisajului, cum ar fi seria de sculpturi de la Galeria Națională de la Tirana, regrupate sub numele de „Homo Socialisticus” sau caleașca lui Franz Ferdinand (reamintirea imaginii orașului Sarajevo ca locul în care a început Primul Război Mondial), instalația a fost menită să corespundă unei imagini pe care publicul să o recunoască imediat. Folosirea unor astfel de dispozitive nu era neobișnuită pentru Szeemann și nici interesul pentru reprezentarea geografică, în ciuda faptului că celelalte expoziții pe care le-a declarat ca făcând parte din aceeași serie (*Visionary Switzerland* [Elveția Vizionară] [1991], *Austria in a Lacework of Roses* [Austria într-un macrame de trandafiri] [1996], *Beware of Leaving Your Dreams, You Might Find Yourself in the Dream of Others – 100 Years of Art in Poland* [Nu renunțați la visele voastre, căci v-ați putea trezi în visele altora – 100 de ani de artă în Polonia] [2001] și ultima, *La Belgique visionnaire – C'est arrivé près de chez nous* [Belgia vizionară – S-a întâmplat aproape de noi] [2005]) s-au concentrat întotdeauna pe o țară și nu pe o întreagă regiune. Mai problematic este răspunsul la întrebarea „ce anume dorea să realizeze în cele din urmă, prin astfel de încadrări”, și anume „faptul de a contura spiritualitatea unei regiuni, a unei țări și a locuitorilor săi”.¹⁴ Indiferent dacă folosim spiritualitatea ca metaforă sau cealaltă „mitologemă abuzată” a mentalității,¹⁵ în efortul de a găsi un atribut colectiv generic cu care să balansăm lipsa de analiză temeinică, întrucât acest lucru se poate dovedi „prea dificil sau prea îndelungat”, rezultatul este același: capcanele stereotipice inevitabile, în legătură cu care curatorul macedonian Suzana Milevska a recunoscut că erau încorporate în perechea „sânge și miere”, în „greutatea etimologică și mitică și în structura dicotomizată”.¹⁶

În timp ce Harald Szeemann a urmat, prin selecția sa, recomandările curatorilor și artiștilor din fiecare țară, imaginea sa preconcepțuită despre Balcani era mai puternică și a clasificat realitățile pe care le-a descoperit „pe teren”, mai ales pentru că propria sa aură a creat anumite așteptări de la oamenii pe care i-a întâlnit și nu este improbabil ca aceștia să-i fi oferit imaginea pe care o căuta.¹⁷ René Block, celălalt curator foarte cunoscut, care a abordat regiunea în același an, 2003, a oferit o înțelegere mai nuanțată, mai întâi prin faptul de a fi trecut de la o poziție de autor la poziția de reporter, care întotdeauna își mediază relatarea prin vocile profesioniștilor locali. Expoziția de la Kassel a fost, pentru René Block, doar o parte dintr-un proiect mai mare intitulat *The Balkan Trilogy* (Trilogia Balcanică), care s-a desfășurat de-a lungul unui an (2003-04). Debutul trilogiei, expoziția *In the Gorges of the Balkans: A Report* („În prăpăstiile Balcanilor: un raport”) a avut la

[14] Harald Szeemann, On the Exhibition', în *Blut und Honig: Zukunft ist am Balkan* (Blood and Honey: the Future's in the Balkans), Sammlung Essl, Klosterneuburg, Austria, 2003.

[15] Maria Todorova, 'Introduction: Learning Memory, Remembering Identity', în *Balkan Identities: Nation and Memory*, ed Maria Todorova, Hurst&Co, London, 2004, p 5.

[16] Suzana Milevska a propus, de fapt, conceptul unei expoziții cu titlul *Honey and Blood* (Sânge și miere), pornind de la etimologia cuvântului Balcan, care vine din turcescul 'bal' (miere) și 'kan' (sânge) și se referă la regiunea întâlnită de soldații otomani și care i-a surprins datorită verilor calde și primitoare și iernilor foarte aspre. Suzana Milevska, „The apparent charm of the Balkans. Some background information on the project „Honey and Blood”, în *Artelier*, 8/2003, MNAC & ICCA București, România.

[17] Analizând reacția Occidentului cu privire la situația din Bosnia din timpul războiului ca o manifestare tipică a percepției occidentale care dorește să vadă în Balcani victima perpetuă, Slavoj Žižek relatează povestea unei „expediții antropologice cu încercarea de a contacta un trib sălbatic din jungla Noii Zeelande, despre care se spune că a dansat un dans teribil purtând măști grotesti care întruchipau ideea de moarte. Seara, când au găsit tribul, i-au rugat să danseze acel dans, iar dansul din următoarea dimineață a corespuns descrierii; mulțumiți, membrii expediției s-au întors în lumea civilizată și au scris o mult-apreciată relatare despre ritualurile sălbatice ale primitivilor. La scurt timp după aceasta, însă, când alți exploratori au găsit tribul și au învățat să le vorbească limba corect, s-a demonstrat că acest dans teribil nu exista în cele din urmă: din discuțiile cu primul grup de exploratori, aborigenii au înțeles oarecum ce anume doreau străinii și imediat, în noaptea de după

bază cunoștințele sale despre regiune încă din 1995 când era organizatorul Bienalei de la Istanbul. Expoziția a fost, de asemenea, menită să funcționeze ca referință la localizarea sa din Kassel, ca o modalitate de a arăta (sau de a compensa) absența relativă a artiștilor est-europeni din toate expozițiile Documenta, anterioare.

A doua parte a trilogiei a constat într-o serie de proiecte independente organizate de partenerii reprezentați în expoziție, „în orașele din Balcani”, în cazul cărora René Block i-a delegat pe curatorii de la nivel local să ia decizii în acest sens. Luând diferite forme – conferințe, publicații, expoziții, bienale – de la Istanbul, Zagreb, Sarajevo, Sofia, Belgrad și până la orașul kurd Diyarbakir, acestea nu numai că au oferit curatorilor posibilitatea de a organiza ceva ce era deosebit de relevant pentru contextul lor dar au și consolidat relații între acele locuri care nu sunt în niciun caz atât de închegate așa cum ar sugera percepția occidentală. Trilogia s-a încheiat din nou la Kassel, cu o retrospectivă istorică a artistului croat Mangelos – în semn de recunoaștere a rolului său influent în rândul artiștilor din fosta Iugoslavie – și cu un proiect specific local, dezvoltat de artista de origine slovenă, Marjetica Potrč.

In the Gorges of the Balkans a fost un titlu pe care René Block l-a împrumutat din *Odiseea Orientală* a lui Karl May, însă proiectul în sine a reinterpretat abordarea plină de prejudecăți a romancierului german față de un loc în care nu a călătorit niciodată. De aceea, nu doar faptul de a fi pornit într-o călătorie prin Balcani, ci și de a fi facilitat dezvoltarea tuturor acestor proiecte, au reprezentat modalitatea în care curatorul a dorit să evidențieze din start că percepțiile privind regiunea pot începe să se schimbe în regiunea propriu-zisă.

Ne întoarcem și continuăm să vorbim despre aceste expoziții deoarece extinderea UE încă mai face ca subiectul să fie relevant nu doar dintr-un motiv istoric, dat fiind faptul că, deși războaiele „balcanice” s-au încheiat iar „cealaltă parte” înaintează acum spre Est, UE încă decide, ca într-un fel de über-scoală, cine va trece clasa și va deveni european de clasă superioară. Pe măsură ce acest lucru se întâmplă, sub denumiri diferite (cum ar fi *noua Europă*), aceste expoziții continuă să fie organizate, mai ales în Vest, și puține dintre ele redefinesc hărțile mentale ale regiunii pe care o încadrează. Acest lucru, însă, nu ar putea fi posibil ca proces unilateral, și ar necesita o revizuire a ierarhiilor și a istoriilor (artei) Occidentului în sine. După cum evidențiază curatorul Maria Hlavajova, Estul nu poate fi considerat cu adevărat „fostul Est” decât dacă acest lucru provoacă „Occidentul să se redefiniească, în ciuda superiorității economice, ca și « fostul Vest »”.

Sarcina ar consta, în acest caz, în găsirea unor modalități de a depăși asimetria care rezidă în rămășițele cronice ale diviziunilor din Europa de după războiul rece. Acest lucru nu se poate întâmpla prin reprimarea diferențelor sau prin absorbirea lor în narațiunile occidentale, ci mai degrabă, printr-un melanj dinamic constant care să determine schimbarea pozițiilor estetice, culturale și politice ale Europei, ea însăși în continuă schimbare.¹⁸

Dar aceasta este o sarcină pe care alte expoziții trebuie să și-o asume – este decizia curatorilor de a le limita geografic sau nu.

sosirea lor, l-au inventat special pentru ei, pentru a le satisface solicitarea... Pe scurt, exploratorii au primit propriul mesaj de la aborigeni, în forma sa inversată, adevărată” (Slavoj Žižek, *Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*, Verso, Londra, 1994, p 213). Relația dintre curatori și artiști nu poate fi comparată cu cea dintre antropologi și un trib; cu toate acestea, povestea poate oferi o imagine interesantă asupra caracterului uneori pervers și manipulator al acestei relații.

[18] Maria Hlavajova, "Towards the Normal: Negotiating the "Former East", în *The Manifesta Decade*, editori Barbara Vanderlinden și Elena Filipovic, MIT Press, Cambridge, MA, 2005.

CAPTIVANTĂ ȘI NOUĂ: IDENTITATEA EUROPEANĂ SAU CÂMPUL ARTISTIC ȘI PRODUCEREA UNUI CONCEPT DE „PRIETEN”

JENS KASTNER

Jens Kastner este istoric de artă, filosof și sociolog. Este doctor în filozofie. A fost cercetător asociat la Institutul de Sociologie din cadrul Universității din Munster (1999-2004), la Institutul de Istorie Economică și Socială al Universității din Viena (2006-2008) și în proiectul programelor de studii în „Dezvoltarea Internațională” la Universitatea din Viena (2008-2010). Începând cu anul 2008 este cercetător asociat și conferențiar la Institutul de Teoria Artei și Studii Culturale din cadrul Academiei de Arte Frumoase din Viena. A scris articole în ziare și reviste despre mișcările sociale, studii culturale și arta contemporană. Este editorul coordonator al *Bildpunkt. Magazine of IG Bildende Kunst*.

Cultura este în pericol și pare să fie pe cale a-și pierde autonomia greu câștigată pe măsură ce globalizarea neoliberală își urmează cursul. Pierre Bourdieu a lansat acest avertisment și, pentru a înlătura această amenințare, nu recomandă întoarcerea la dihotomia globalizare / naționalism cultural. În locul acesteia, Bourdieu propune „tradiția internaționalismului artistic”.¹ O asemenea tradiție poate fi gândită numai ca una ce-și face loc în alte domenii, pornind de la autonomia pe care și-a dobândit-o. Practicile din domeniul culturii fac asta oricum, pentru că acesta este locul în care, printre altele, se creează afilieri eficiente din punct de vedere politic și se construiesc identități. Chiar și în condițiile transformărilor actuale ale statului național, această funcție constitutivă nu s-a pierdut. Astfel, un internaționalism cultural cu adevărat eficient trebuie să ia în considerare și aceste schimbări. Dacă este gândit ca „european”, se dovedește a fi extrem de dispus la exploatare din partea tuturor proiectelor hegemonice și astfel nu mai este de fapt deloc internaționalism. Avertismentul lui Bourdieu implică de asemenea o dilemă. Opunând o cultură văzută ca „europeană” unei forme de economisire percepută ca fiind în mare măsură americană,² acesta propune constituirea unei politici identitare pentru Europa. Aceasta deoarece Europa este astfel încărcată cu conținuturi și sensuri ce le dau deoparte pe celelalte. Chiar și expozițiile de artă contemporană pe această temă sunt întotdeauna în pericol de a ilustra politicile Uniunii Europene, tocmai datorită faptului că „Europa” este un concept care, pare-se, poate fi umplut cu orice conținut.³ Chiar și celelalte sensuri ale „Europei” – trecutul ei colonial sau actuala ei severitate din zona politicilor de imigrare – sunt deschise cooptării de către politicile hegemonice ale Uniunii Europene atunci când sunt tratate în ariile culturale. La fel cu filosoful Étienne Balibar în cartea sa *Nous, citoyens d'Europe?*,⁴ expoziții precum *Exciting Europe* de la Leipzig⁵ și *The New Europe* de la Viena⁶ au tratat acest subiect și au încercat să privească Europa cu un ochi critic. Toate aceste evenimente au în comun modul în care încearcă să deschidă perspective pentru o Europă diferită, mai bună, discutând Europa reală, prezentă, predominantă. Titlurile expozițiilor funcționează la fel cu întrebarea pusă de titlul cărții lui Balibar (chiar dacă nu sună, poate, la fel de sec), care ar trebui să suscite un „da” spontan și hotărât din partea majorității celor ce se regăsesc din punct de vedere structural printre potențialii săi cititori, înainte de a fi aruncat măcar o privire înăuntru. Dar cei cărora Europa li se pare „nouă” și „captivantă” sunt în situația descrisă de Bourdieu la începutul acestui articol – sau în cel mai bun caz într-o dilemă. Întrebarea decisivă care trebuie pusă în legătură cu fiecare astfel de punct de vedere este deci dacă tradiția artistică poate fi actualizată în sensul de a i se oferi o distanță critică față de proiectele și politicile hegemonice. Dacă nu se poate face acest lucru, internaționalismul artistic s-ar întinde doar până la granițele Europei.

[1] Pierre Bourdieu, „Kultur in Gefahr” (Cultura în pericol), în *Pierre Bourdieu, Gegenfeuer 2*, Constance, 2001, p. 82–99, aici p. 91.

[2] Pierre Bourdieu, „Die Durchsetzung des amerikanischen Modells und ihre Folgen” (Impunerea modelului american și efectele sale), în *Pierre Bourdieu, Gegenfeuer 2*, Constance, 2001, p. 27–33.

[3] Pentru ca acest lucru să fie valabil, nu trebuie nici măcar să fie concepute într-o modalitate la fel de imună la orice problemă de reprezentare precum „The New Ten”, eveniment care, ținând pasul cu extinderea UE, a atribuit câte un artist fiecărui steag național. Expoziția *The New Ten. Zeitgenössische Kunst aus den 10 neuen Mitgliedsstaaten der Europäischen Union* (Noul Zece. Artă contemporană din cele 10 noi state membre ale Uniunii Europene) a fost organizată în colaborare de către Stiftung für Kunst und Kultur e. V. Bonn, Künstlerhaus din Viena, Mannheim Kunsthalle și de Museum voor Moderne Kunst Oostende în 2004/2005.

[4] Étienne Balibar, *We, Citizens of Europe?*, University of Princeton, Princeton NJ, 2004.

[5] *Exciting Europe*, curatori Margarethe Makovec și Anton Lederer, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig, 2 iulie - 22 august 2004.

Balibar, probabil unul din cei mai cunoscuți discipoli ai lui Louis Althusser, folosește granițele europene ca platformă de lansare pentru propria lui abordare a temei. Pe Balibar îl interesează „granițele politice și istorice ca etaloane ale cetățeniei și ale spiritului civic (granițe) și ca puteri și linii de demarcație pentru zonele în care democrația încetează sau reînvie (frontiere)”.⁷ Pentru Balibar, a discuta granițele în legătură cu Europa înseamnă a privi, pe de o parte, către împărțirea colonială a lumii sau către consecințele ei post-coloniale, și pe de altă parte către excluderile din Europa zilei de azi. Aceste două perspective converg, printre altele, în diagnoza „re-colonizării” pe care Balibar o observă atunci când este vorba despre situația migranților din Uniunea Europeană, care după el se reflectă atât în concepția despre oameni (*Menschenbild*) cât și în viața de zi cu zi. Pornind din acest punct, autorul reflectează asupra identității și ajunge la concluzia că poate accepta un „noi” european doar dacă acesta este un „noi” radical democratic. Dacă lucrăm la o identitate europeană, trebuie s-o facem doar cu scopul de a depăși separațiile interne dintre europenii indigeni și cei ce au fost declarați „străini”, cât și pentru a realiza un rol al Europei în lume, nespecificat și de concepție nouă.

Piper și miere

Expoziția *Exciting Europe* pornește, la fel ca Balibar, de la granițe: granițele la care oamenii sunt opriți, filtrați și monitorizați sunt arenele centrale ale migrației. Dar granițele și conturul lor s-au schimbat și nu mai coincid în mod necesar cu limitele statelor naționale.⁸ De exemplu, limitele exterioare ale statelor care au semnat Acordul de la Schengen sunt mult mai concret definite decât cele ale Uniunii Europene extinse. Lucrările prezente în expoziție tratează de asemenea aspecte ale migrației către acele regiuni care din punct de vedere al Acordului sunt definite ca „state terțe sigure”. Cele mai convingătoare sunt lucrările ce-și îndreaptă atenția estetică spre aspecte specifice ale acestui *status quo*. Proiecția video Paprenjak Prison (2004) prezentată de grupul Social Impact vorbește în principal despre lipsa de sens. Neputința din Jezevo, o așa-zisă „tabără de primire” pentru refugiați, este ilustrată de panorama autostrăzii dintre Zagreb și Belgrad, care trece pe lângă tabăra croată. În timp ce șoseaua își inversează înțelesul (de la „mobilitate” la „lipsă de sens”) titlul lucrării se referă și la repere simbolice: *paprenjak* este o prăjitură croată cu piper și miere, un simbol naționalist al rolului auto-asumat – cel de zid de apărare contra invadatorilor islamici de toate felurile. Reclama filmului spune „Au venit după miere, iar nouă ne-au lăsat doar piperul”. În vreme ce grupul Social Impact anticipează viitorul politicilor UE în proiecțiile lor video, efectul lucrării lui Adrian Paci își are originea în cea mai mare parte în tradițiile oamenilor care au imigrat deja. Aici, în loc să fie înfățișați îmbrăcați cu cele mai bune haine în fața noilor lor locuințe, familiile de imigranți pozează pe fundalul fostului lor mediu de trai. Abia la o a doua privire îți dai seama că imigranții albanezi nu apar în Italia, ci în fața unor panouri pictate în alb și negru ce înfățișează țara lor de baștină. Astfel, patru mari fotografii color tratează cu umor nu numai spațiile goale din ambele părți, ci și iluzia autenticului – și aici, și acolo. Lucrarea grupului Skart, care a comandat unor grupuri ce se ocupă de broderie să coasă milieuri, pare și ea să fie una tradiționalistă. Femeile – din familii de imigranți – au fost încurajate să-și exprime experiențele în cuvinte „înșirate pe ață” în loc să brodeze aforisme de pus în bucătărie. „Acolo, departe, altcineva și-a găsit drumul” este un exemplu de astfel de *motto* contemporan, care contrastează în mod comic cu formula tradițională.

Martin Krenn lucrează în mare parte fără opoziția cronologică atunci/acum, care implică în mod natural și o legătură dintre tradiție și modernitate atribuită doar imigranților ce vin în Europa. În lucrările lui Krenn, contactul personal pe care Paci îl creează cu cei pe care îi prezintă este lărgit. Orașenii proveniți din imigrație înfățișați de Krenn în studiul lui *City Views* au decis singuri asupra selecției de texte care să-i reprezinte. Lucrările lui Krenn

[6] *The New Europe. Culture of Mixing and Politics of Representation*, curatori Marius Babias și Dan Perjovschi, Generali Foundation, Viena, 20 ianuarie - 24 aprilie 2005; vedeți cronică la Christian Egger din *Springerin*, 1/2005, p. 69.

[7] Balibar, op. cit.

[8] În tipologia și cronologia pe care o fac în legătură cu granițele, Joachim Becker și Andrea Komlosy atribuie totuși un rol special granițelor naționale. Statul a creat atât condițiile necesare pentru răspândirea muncii retribuite și a eliberării muncitorilor, precum și o standardizare a spațiilor, născută din uniformitatea legală și culturală. Intrarea statului și a capitalului în spații și în condițiile de trai s-a făcut simultan. După părerea mea, este necesar, mai ales în ceea ce privește așa-zisul „proces de unificare europeană”, să se insiste asupra acestui efect continuu al statalității, chiar dacă aceasta se înfățișează diferit acum față de secolul al XIX-lea. Vedeți Joachim Becker/Andrea Komlosy, „Grenzen und Räume – Formen und Wandel. Grenztypen von der Stadtmauer bis zum >Eisernen Vorhang<”, în Joachim Becker/Andrea Komlosy (ed.), *Grenzen weltweit. Zonen, Linien, Mauern im historischen Vergleich*, Viena, 2004, p. 21–54.

sunt portrete doar în măsura în care condensează situațiile în care sensibilitățile devin evidente. Deoarece le grupează pe arii tematice precum „Locuri apropiate”, „Educație”, „Serviciu”, „Politici ale migrației”, Krenn oferă acces la spații ce înconjoară viața de zi cu zi a oamenilor cu care vorbește, spații ce au fost prezentate, descrise și astfel create de ei înșiși. Rezultatul este o serie de imagini ale orașelor europene constând numai din afirmații ale oamenilor care altminteri sunt subreprezențați în sfera publică. În plus, combinația de fotografie și text urmează tradiția studiului social, fără totuși a transmite pretenții incontestabile de adevăr sau moralitate. Până la urmă, ambițiile artistice rămân importante atunci când granițele nu mai sunt trasate sau citite la bariere, ci se regăsesc de multă vreme pe teren economic, social și cultural.

Toate aceste lucrări sunt luări de poziție ce atrag atenția asupra spațiilor goale și a rupturilor, dar și asupra excluderii și a violenței, și astfel, în ultimă instanță, dau o tentă ironică titlului expoziției. Studiul lui Martin Krenn indică, printre altele, o „altă” Europă, una care nu este reprezentată. Este vorba oare de noua Europă?

Noua cetățenie

Drumul de la un diagnostic al vremurilor noastre la propunerile politice este paradoxal. Balibar numește granița „condiția absolut nedemocratică și «arbitrară» a instituțiilor democratice”⁹ Granițele împart oamenii în „cetățeni” și „alții”. Astfel, ele produc indivizi fără drepturi, lucru care, conform principiilor umaniste, n-ar trebui să se întâmple.¹⁰ Individul fără drepturi, o contradicție teoretică în sine și în același timp o realitate la scară enormă, este astfel punctul de plecare al reflecțiilor lui Balibar cu privire la o nouă formă de cetățenie, care abia se formează odată cu lupta pentru „dreptul la drepturi”.¹¹ Motto-ul mișcării Muncitorilor Fără Pământ din Brazilia, „Dreptate pentru cei fără drepturi”, demersul zapatist făcut în numele „drepturilor și culturii indigene”, precum și campaniile azilanților din Europa pentru dreptul la rezidență sunt tot atâtea exemple de astfel de luptă. Date fiind politicile europene privind azilul și dreptul la cetățenie consfințite prin Tratatul de la Maastricht, Balibar vorbește chiar de „apartheid European”.¹² Pentru a-l contracara, Balibar susține modelul unei „cetățenii fără comunitate”.¹³ Acest lucru este de conceput numai dacă cetățenia statală nu este văzută ca un act unilateral de conferire a unui statut. Dimpotrivă, Balibar o vede ca pe un proces dialectic ce include atât constituitul cât și constituenții, sau ca pe „un ansamblu de practici”.¹⁴ Conform tezei lui teoretice politice, calitatea de cetățean, în sensul de participare activă a tuturor în viața politică, ar trebui să se formeze independent de afilierea bazate pe comuniunea de valori, și independent de orice alt fel de afiliere.

Balibar merge pe o linie foarte subțire între condițiile sociale și redefinirea termenilor. Acest exercițiu este încercat și de expozițiile intitulate *Exciting Europe* sau *The New Europe*. Ce mai este captivant în legătură cu Europa? Ce mai este nou? Ambele proiecte au pornit de la faptul că „Europa” este un construct ce se bazează pe diferențieri dependente de situație – față de, să zicem, „imperialismul american”, „islamismul turc” sau „dezordinea balcanică”. Totuși, faptul că asemenea constructe produc concepte politice longevive și efecte materiale relativ stabile le transformă în probleme: tentativele de redefinire pot oricând eșua și ascunde tocmai contextul care le-a cauzat. Strategiile artistice sunt și ele la fel de predispuse la acest fenomen, pe cât sunt intervențiile lui Bourdieu și Balibar.

Oricum, pe drumul dintre diagnoza vremurilor noastre și recomandarea politică, de la Europa prezentă la cea viitoare, obstacolele structurale de genul excluderilor și natura violentă a proceselor identitare nu ar trebui deloc să fie neglijate. În fond, chiar Balibar critica „forma națiunii”¹⁵, subliniind structurarea economică și ideologică violentă. Astfel,

[9] Balibar, op. cit.

[10] Giorgio Agamben a subliniat și el acest paradox al umanismului și i-a descris pe cei fără drepturi ca pe imaginea în oglindă a suveranului; sunt tratați de către politică doar ca „viață nudă” și sunt astfel creați ca atare. Pentru Agamben, refugiații sunt la rândul lor prototipuri ale celor ce întruchipează viața nudă. Vedeți Giorgio Agamben, *Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

[11] Balibar, op. cit.

[12] Balibar, op. cit.

[13] Balibar, op. cit.

[14] Balibar, op. cit.

[15] După Balibar, forma națională este forma cu cele mai bune rezultate în lupta permanentă pentru controlul acumulării de capital. În secolele al XIX-lea și al XX-lea, forma națională subordona existența oamenilor de toate clasele (și genurile) statutului lor de cetățeni. Pe parcursul acestui proces s-au creat și se creează etnicități exclusive. Étienne Balibar, „The Nation Form: History and Ideology”, în Étienne Balibar/Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. NY, Verso, 1991.

unitatea care organizează aspectul social conform nevoilor statului este creată în domeniul cultural, este înrădăcinată în sentimentul apartenenței. Ceea ce Balibar formulează aici pentru statul național clasic se poate aplica în formă modificată și Uniunii Europene: în decursul europenizării capitalului se intervine și asupra numirii individului „European” în numele unui colectiv. Faptul că tot felul de instituții culturale au fost angrenate în această construcție a identității europene este gata să treacă neobservat chiar și în remarcile lui Balibar privind Europa. Autorul nu mai desemnează instituții – sau, ca să folosim cuvintele lui Althusser, aparate ideologice de stat – precum școala sau familia drept solul fertil al violenței structurale. Dimpotrivă, conform cu stilul teoriei modernizării, violența este percepută doar ca izbucnire și exces. Răbufnește atunci când legătura – până atunci presupusă stabilă – dintre stat, teritoriu și populație se rupe, lucru care se întâmplă, de obicei, în urma globalizării, sub forma crizei statului național.

Având acest punct focal, Europa ca proiect supranațional ce aspiră către putere și formează un nou tip de stat tinde să fie pierdută din vedere. Este totuși important să avem în vedere acest fapt, nu în ultimul rând pentru a putea apăra autonomia domeniului cultural împotriva subordonării sale de către domeniul economic sau a integrării sale în acesta din urmă. Totuși, chiar și exemplele date aici, de strategii artistice de succes, sunt în pericol de a-și pierde funcția. Aceasta din cauză că sunt confundate cu (sau considerate a reprezenta) însuși lucrul pe care îl tratează. Această idee nu este atât de fantezistă pe cât ar părea la prima vedere: în afară de luarea critică de poziție deja menționată, expozițiile de acest fel reprezintă de asemenea o atitudine conștientă în raport cu migrația și cu o întreagă altă serie de probleme ale globalizării, precum și o generație de artiști tineri, multiculturali, activiști, care atât în calitate de oameni cât și de artiști fac ca răspunsul entuziast să pară cel corect: iată, aceasta este noua Europă, și este realmente captivantă! Totuși, având în vedere că această realitate constă doar dintr-o foarte mică parte a unui câmp social și așa restrâns (datorită elitismului său), este necesar să subliniem ideea că echilibristica dintre condițiile sociale și redefinirea conceptelor este contraproductivă atunci când nu mai este percepută ca o mediere dificilă între două straturi diferite – dacă se presupune că Europa este cu adevărat „captivantă” sau „nouă” doar pentru că este numită astfel.

Traducere de Sorana Lupu

POZIȚIA FOSTULUI BLOC ESTIC ÎN NOILE TEORII CRITICE ȘI ÎN PRACTICILE CURATORIALE RECENTE

Ostalgia, New Museum, New York, 6 iulie – 2 octombrie 2011

Sanja Ivekovic, *Sweet Violence* [Dulce violență], The Museum of Modern Art, New York, 18 decembrie 2011 – 26 martie 2012

EDIT ANDRÁS

Edit András este istoric de artă, cercetător principal la Institutul de Istoria Artei din cadrul Academiei Ungare de Științe din Budapesta. Este editor al publicației *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989 - 2009*, (Museum Ludwig, Budapesta, 2010). A contribuit cu articole și studii în volume colective, precum *Art after Conceptual Art* (ed. Alexander Alberro și Sabeth Buchmann, MIT Press, Cambridge MA, 2006).

Când Estul a părăsit terenul

Dorința de integrare a fostului bloc estic (și categoric a Ungariei) în scena de artă internațională amintește de acele formațiuni militare cărora nu li s-a comunicat că războiul a luat sfârșit. În context artistic, asta înseamnă pur și simplu că a dispărut dominația unui centru, în care se putea integra și la care trebuia să se adapteze odinioară orice scenă mai mărunță sau mai marginală dacă aspira să facă parte din lumea bună a modernității (adică din civilizația occidentală). În zilele noastre, toată lumea știe că în urma fenomenului numit cotitură postcolonială, fărâmițarea centrului a dat naștere multor focare locale mai mărunte. Cu un drum, au dispărut astfel și metanarațiunea, respectiv canonul prin care cineva putea căpăta acces, dacă nu chiar în locurile de seamă, atunci măcar în templul avantajat și apărat cu eficacitate al artei. O asemenea busolă ce garantase o scară de valori, împreună cu o seamă de privilegii aferente, a început să se deregleze în fundamentele sale în jurul lui 1989, iar în constelația geopolitică de după 11 septembrie (2001, evident) a ajuns să-și piardă toate funcțiile. Locul ei a fost luat de o suită de micronarațiuni, care, spre deosebire de edificiul precedent, vertical și ierarhizat, a început să se organizeze într-o rețea regională, transregională, transnațională și anapoda, fără niciun fel de regularități formale. Prin urmare, pînă și caracterul special al axei Vest-Est și-a pierdut rațiunea de a fi. Situația „privilegiată” și fără îndoială generatoare de atenție ce rezulta din faptul de a fi contrapartea „mai puțin dezvoltată” a sinelui occidental, ca un fel de câmp de proiecție, nu mai deranjează pe nimeni, întrucât marginalitatea – ca poziție de discurs – s-a multiplicat și ea. Cu alte cuvinte, pe scena artistică astfel lărgită concurează pentru atenție tot felul de poziții marginale.

Credința că trebuie să așteptăm cu răbdare sau să înlesnim prin acțiuni de PR ca lumea să ne descopere ca pe un fel de diamant neșlefuit e o iluzie larg răspândită. Adevărul e mai degrabă că pentru atenție trebuie muncit. E aproape un loc comun că produsul trebuie să fie specific, local, căci nimeni nu mai e interesat astăzi de un produs *mainstream* căruia i s-a adăugat doar o nuanță locală. Cu toate astea, conținutul, mesajul, lucrul de comunicat trebuie să participe totuși la discursul public mondial și, chiar dacă trebuie s-o facă de pe poziții locale, limbajul trebuie să fie inteligibil și pentru cei din exterior. Activitatea de mediere a traducerii culturale, explorarea contextului cultural local nu pot fi însă evitate. Vorbesc, bineînțeles, de cazul în care vrem să fim văzuți și auziți.

Estul ar putea reveni

Noile teorii critice par să fie în favoarea noastră. Ne aflăm în mijlocul unui discurs internațional intens, un discurs public constituit din dezbateri, un discurs care e deschis și

la care poate participa oricine – cel puțin în principiu. Dacă există vreun moment propice pentru așa ceva, atunci clipa ca fostul bloc estic să iasă din situația periferică în care se află tocmai a sosit, deoarece lumea așteaptă chiar experiența și cunoașterea acumulată în privința cărora regiunea prezintă un potențial extraordinar. În realitate, miezul acestui discurs internațional e constituit tocmai din dorința de a găsi noi puncte de sprijin în interpretarea lumii, respectiv din cântărirea șanselor de supraviețuire într-o lume plină de tensiuni, rupturi și violență deopotrivă la nivel macro și micro. Participarea la acest discurs e posibilă, bineînțeles, însă nu prin imitarea *second-hand*, *low tech* a modele actuale sau a trendului unui centru închipuit. Dacă această strategie putea funcționa încă în paradigma modernistă, în cea de acum așa ceva nu mai are trecere. Ținerea artificială în viață sau reanimarea vreunei atitudini istorice nu e, nici ea, o cale de urmat, și cu atât mai puțin în numele cuvântului de ordine al pluralismului neutru, care fusese dintotdeauna imperativul pieței, un imperativ pur și simplu mincinos. În zilele noastre e inevitabil să iei poziție și să delimitezi în mod apăsător poziția locală și particulară din care vorbești. (Din acest motiv se folosește atât de des în discursul internațional expresia *agency*, cu sensul de „autorizare”, „reprezentare”). Reanimarea unui fenomen învechit nu funcționează însă nici din motivul că, așa cum se întâmplă și cu vârsta, ne putem imagina că suntem tineri și în formă, ba chiar putem da această impresie și altora, dar generațiile mai tinere știu în mod precis că nu facem parte din ele. Asta nu înseamnă totuși că ar trebui să lăsăm trecutul deoparte. Dimpotrivă: prin modificarea și trecerea în prim-plan a conceptului de temporalitate (adică prin acceptarea faptului că pot exista mai multe temporalități paralele), înțelegerea trecutului, analiza sa capătă o importanță extraordinară, dar mai ales din perspectiva prezentului și pentru interpretarea dilemelor acestuia, nicidecum din dorința nostalgică de a retrăi trecutul. Pentru modernitate și modernism (pentru care postmodernismul joacă rolul de act final), prezentul a existat doar în raport cu viitorul, fiind tratat drept ceva secundar, fără valoare, în timp ce trecutul a fost cioplit numaidecât în piatră și canonizat.¹

Raportul schimbat cu timpul e unul dintre argumentele principale de partea faptului că, în calitate de concept, arta contemporană e folosită, de diverșii teoreticieni, într-un sens mai îngust și mai concret decât acela al artei făcute de contemporani²: expresia ajunge să desemneze o nouă perioadă, o nouă atitudine, una care vine după modernitate și diferă în mod fundamental de ea, iar ceea ce ajunge în centru, în absența unei imagini clare despre viitor, este, în umbra trecutului ce bântuie, trăirea intensă a prezentului, explorarea acestuia. Prin urmare, caracterul apolitic al epocii precedente, viziunea sa anistorică au ajuns, după 1989, să fie în mare măsură erodate, iar după 11 septembrie au devenit cu totul intenabile și anacronice. Locul lor a fost luat de o stare de alertă intelectuală permanentă, de autorefecție și de gândire critică.

Una peste alta, în acest nou peisaj discursiv, baterea în retragere a canonului modernist foarte puțin prielnic diverselor margini și cercul extrem de larg, nemaîntâlnit chiar, al noilor alianțe posibile creaseră o situație favorabilă: ele au dat fostului bloc estic posibilitatea de a ieși din umbra imaginărilor a Cortinei de Fier. Nu vorbesc nici din greșeală de efemerul globalism al anilor nouăzeci, care ne iluziona cu ștergerea granițelor și voia să frământă lumea într-un aluat uniform. Această iluzie s-a destrămat odată cu prăbușirea Gemenilor, când a început ridicarea de noi ziduri și stabilirea de noi granițe, vânarea unui dușman presupus în locurile pe care el le-a părăsit demult și suspendarea, în numele acestei vânători, a democrațiilor, împreună cu cronicizarea acestei „stări de excepție”³ și câștigarea de teren a forțelor politice naționaliste și fundamentaliste.

Majoritatea artei contemporane a mers împotriva acestui proces care voia să stabilească o nouă ierarhie și a dezvoltat rețele orizontale ce se suprapun. În această privință, Documenta 11 (al cărei curator fusese Okwui Enwezor) e un fel de cumpănă a apelor în sens absolut. Ea a făcut evidentă nevoia irepresibilă de spațiu a marginilor și

[1] Boris Groys, „Beyond Diversity Cultural Studies and Its Post-Communist Other”, în Boris Groys, *Art Power*, Chicago, MIT Press, 2008, p. 149–163.

[2] Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago–London, University of Chicago Press, 2009; vezi, de asemenea, *e-flux journal*, nr. 11, decembrie 2010 și nr. 12, ianuarie 2011, mai ales scrierile despre interpretabilitatea artei contemporane.

[3] Cf. Giorgio Agamben, *State of Exception*, The University of Chicago Press, 2005, [*Starea de excepție* (*Homo Sacer* II, 1), trad. de Alex. Cistelean, Cluj, Idea Design & Print, 2008].

îngenuncherea centrului, care nu s-a mai refăcut după această pierdere de poziție și se rătăcește tot mai mult în spectacol, în meandrele dubioase ale industriei culturale, în nevoia de a distra masele, adică într-o industrie în care nu se cer prea multe referințe profesionale. Numeroase muzee încearcă să păstreze mitul că ele ar da tonul prin tot soiul de expoziții *blockbuster*, chiar dacă muzeul a rămas doar una dintre scenele posibile printre numeroasele bienale, spații expoziționale alternative, proiecte pentru spațiul public și comunitare. La nivelul teoriei, această recăpătare a cunoștinței se formulează, dacă privim din Lumea a Treia și a Patra de odinioară, în schimbări de direcție precum programul „provincializării Europei”^[4] (eurocentrismul poate fi chiar uitat, el e deja de mult inacceptabil) sau, dacă privim din Europa Centrală și de Est, acela al „provincializării Europei Occidentale”. Cu alte cuvinte, în loc de alergarea după miraje, au devenit actuale formularea și articularea unor poziții relevante atât în producția de artă, cât și în interpretarea ei.

[4] Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2007.

Meciul dintre Est și Est

Dezintegrarea sângeroasă, prin război civil, a Iugoslaviei a contribuit cu siguranță la diferențierea Balcanilor de blocul estic și la evidențierea sa ca subregiune pe scena europeană, o subregiune care a dat naștere unor lucrări puternice ce reflectează asupra războiului și asupra schimbării identităților. Fără-ndoială că trăsătura dominantă a anilor nouăzeci a fost ieșirea în evidență a Balcanilor, grație relativei separări a ex-Iugoslaviei de tabăra socialistă și posibilității de mobilizare rapidă a rețelei sale de comunicare, care, tocmai din cauza acestei separări, fusese mai extinsă decât aceea a altor țări. În plus, a mai venit și vântul din pupă reprezentat de munca teoretică al cărei obiect a devenit subregiunea, precum și foamea de exotism a pieței. În cele din urmă, dar nu în ultimul rând, conștiința vinovată a Occidentului a contribuit și ea la explozia Balcanilor ca temă.

Datorită situației în care se afla, periferia taberei socialiste de odinioară, de pildă țările baltice sau România, și-a păstrat luciditatea și diversele tipuri de monitorizare critică pe care le-a dezvoltat, respectiv enormul avantaj al marginii, care lucrează împotriva comodității, spre deosebire de caracterul paralizant al centralității, unde există riscul avantajelor iluzorii – cazul Ungariei. Sentimentul obtuz al unei supremații culturale bazate pe o asemenea centralitate n-are nicio credibilitate într-o regiune fundamental multinațională și multiculturală: politicește, o asemenea concepție s-a dovedit deja în mod repetat păguboasă, în timp ce artistic ea e pur și simplu intenabilă. Categorie, e mai mult decât nefericit să ne referim la vreo teorie a călătorului cu bilet special, la vreo maghiaritate esențială, atunci când epoca identităților atemporale și esențiale a luat sfârșit. De fapt, până și existența unor asemenea identități e pusă astăzi sub semnul întrebării de discursul critic. În plus, nu există nicio cerere pentru identități imuabile. Ne putem încăpăța, bineînțeles, să mergem împotriva prezentului și a lumii, dar asta nu poate însemna decât că ne blocăm pur și simplu într-o fundătură a istoriei.

Există însă receptivitate față de cartografierea condiției postsocialiste, față de analiza aliajelor dintre rămășițele socialiste, naționalismul populist și rasism, precum și față de surprinderea sentimentului general de viață ce rezultă din aceste aliaje. Nu în ultimul rând, există receptivitate pentru confruntarea acestor experiențe cu altele similare, fie că ele sunt posttotalitare, postapartheid ori postcolonialiste. (Asta e exemplificat de activitatea WHW și de Bienala de la Istanbul pe care au organizat-o.) Oricine din regiune poate participa la aceste dezbateri. Există destulă muniție pentru asta. Confruntarea cu propriul trecut, cu traumele și tragediile trăite e o pregătire pentru tratarea dilemelor și a problemelor grave ale prezentului. În ce privește arta, exodul în afara societății și închiderea în solitudinea atelierului pentru a explora probleme formale ne fac prea puțin potrivii pentru o asemenea sarcină; e nevoie mai degrabă de comunicare, de

receptivitate față de problemele sociale, de responsabilitate colectivă și de colaborare. (În noul mileniu, de pe această platformă de dezbateri au decolat și au ajuns în prim-plan artiști slovaci, români, estonieni, lituanieni, colectivul curatorial croat WHW și polonezul Piotr Piotrowski, istoric de artă și important actor în arta regiunii și în teoria sa.⁵⁾

Discursul public nu se obține ușor. Artistul, curatorul, teoreticianul și criticul trebuie să muncească pentru el, fără a mai vorbi de instituții. El nu e ușor de surprins, pentru că se află în permanentă mișcare, iar asta chiar și-n ce privește termenii săi și modul său de a se exprima: noi și noi teme, atitudini vin mereu unele după altele în ordinea relevanței și a „urgenței”. Pentru a ne sui în acest tren în mișcare, trebuie gonit cu viteza lui. Asta e valabil atât pentru mișcarea artei, cât și pentru aceea a teoriei. Nu se poate face abstracție de mișcarea cadrului de interpretare dacă vrem să intervenim într-un anumit punct.

Retur Est-Vest

Terminologia referitoare la Europa de Est s-a cam învechit în ultima vreme, în parte fiindcă odată cu prăbușirea Cortinei de Fier această denumire omogenizantă și-a pierdut valabilitatea, în parte fiindcă drumurile pe care merge Uniunea Sovietică de odinioară și cele pe care merg foștii ei sateliți s-au despărțit și în mod oficial. Vorbind despre raporturile regionale, noua [sic! – n. tr.] expresie „Europa Centrală și de Est” [*East-Central Europe*] e menită să semnaleze o poziție specială în cadrul Europei, precum și faptul că Rusia nu face parte din această categorie. Discursul științific local folosește mai curând termeni ca postsocialist sau postsovietic, care delimitează în timp experiența colectivă și stabilește, de asemenea, și o scară de intensitate, în timp ce discursul științific de peste mări și țări votează pentru cuvântul „postcomunism”, care sună mai bine și face bum mai mare. Teoria care dă tonul azi vorbește nu doar de fostul Est, ci și de fostul Vest.⁶ Ea consideră că opoziția Est-Vest/centru-periferie nu mai are nicio rațiune de a fi. Estul e doar una dintre multele scene locale paralele. Cu toate că asta aduce cu sine o fragmentare a atenției în raport cu rolul privilegiat de adversar în cadrul Războiului Rece, există și aspecte benefice ale acestei restructurări: de pildă, o creștere în valoare a poziției periferice și a experienței istorice acumulate. Cel puțin la nivelul teoriei.

Proba budincii e furnizată de expoziția *Ostalgie*⁷, organizată în vara lui 2011 la New York, care rămâne o scenă puternică și dătătoare de direcții. Compus din expresii sugerând Estul și nostalgia și utilizat mai ales în context est-german [cf. Ost-algie], până și titlul pare să sugereze ceva nefast. Subtitlul însă („Europa de Est și fostele republici sovietice”) o face fără niciun echivoc, mai ales că expoziția în sine e un spectacol sovietico-rusesc de proporții gigantice (ocupând toate etajele, holurile și cotloanele New Museum), condimentat cu un pic de „totalitarism” și aducând „delegați” din toate țările. Există, bineînțeles, și nume mari (Bulatov, Iveković, Stilinović, Toomik, Sala, Ondák), printre care și personaje iconice (Brătescu, Grigorescu, Koller, Kovanda, Hajas), precum și lucrări extraordinare, dar nu asta e chestiunea fundamentală, ci aceea a cum sunt utilizate aceste opere, la cine și la ce context sunt ele raportate, care este imaginea de ansamblu sugerată și mesajul pe care ele îl poartă.

Expoziția oferă o distracție lejeră, ușor digerabilă, pentru localnicii dornici să scape prin frisoane ideologice de potopul de turiști și de canicula Manhattanului. Poate că publicul-țintă e emigrația rusească din Coney Island, aristocrată, albă și pe cale de dispariție. Poate că asta explică și referirile dese la Nabokov, deși nostalgia acestuia din urmă, dacă existase, se referea la o altă perioadă. În orice caz, curatorul Gioni Massimiliano merge în siajul lui Nabokov atunci când, situându-se pe poziția unui curator-artist, își interpretează expoziția ca „reconstrucție filologică a trecutului și creare a unei noi ficțiuni”. Stafia din Coney Island bântuie în perspectiva lui Diana Arbus, cu toate accesoriile sale: atmosfera

[5] El fusese cel care a propus inițiativa est-europeană a Clark's Research and Academic Program: o suită de seminarii intitulate *Narațiuni în desfășurare: istorii ale artei în Europa Centrală și de Est după 1989*, care au fost ținute în diverse orașe și pe diverse tematici („A gândi istoria artei în Europa Centrală și de Est”, Tallinn, 14–15 mai 2010; „Istoria artei pe harta disciplinară a Europei Centrale și de Est”, Brno, 18–19 noiembrie 2010; „Istoria artei întâlnește teoria artei/Istoriografie și teorie în Europa Centrală și de Est”, București, 20–21 mai 2011).

[6] <http://www.formerwest.org/>

[7] *Ostalgie*, New Museum, New York, 2011. Vezi o cronică mai elaborată sub titlul „Whose Nostalgia is Ostalgie”, *Springerlin*, 2011/4 (<http://www.springerlin.at/dyn/heft.php?id=74&pos=0&extid=0&lang=en>).



Imagini din expoziția *Ostalgia*, New Museum, New York, 6 iulie – 2 octombrie 2011. Stânga: Vladimir Arkhipov. Dreapta: Roman Ondák

apăsătoare, grotescă și duhnind a sărăcie a anilor cincizeci. Conform acestui scenariu, scheletele lui Schütte, cu fețe cenușii, orbite goale și îmbătrânite înainte de vreme, împreună cu silueta de episcop semnată de Balka, ascunsă într-un colț obscur și inspirând mai degrabă teamă decât venerație, par să joace rolul de *bogeyman*. Spița personajelor de legendă populară, obligate în condiții socialiste să bricoleze, e reprezentată de imensa colecție a lui Vladimir Arkhipov, realizată din obiecte găsite pe teritoriul fostei Uniuni Sovietice și din uneltele fabricate din aceste obiecte, respectiv de eroul lui Anri Sala, Edi Rama, primarul-artist care a dat culoare Tiranei, în timp ce mitul lumii nomade, primitive, rămase în urmă e readus la viață prin obiectele șamanice create de Evgheni Antufiev, un siberian de nici 25 de ani, care utilizează în lucrările sale dinți de lup și de câine, părul mamei sale și cârpe. De asemenea, cazacul Said Atabekov promite și el nițică sălbăticie cu un film video în care „un leagăn pentru copii amintește de un kalașnikov” – spune explicația de pe perete. Grețosele fotografii *soft porn*, versiunea „socialistă”, realizate de Boris Mihailov, această veritabilă mascotă a pieței de artă, amintesc de „genul” *low-tech homevideo* și ocupă o vitrină de mărimea unei săli întregi, tocind astfel tăișul sau, mai precis, adăugând tonuri melodramatice puternicei lucrări conceptualiste a lui Stilinovič, care a fost expusă în același spațiu. Artistul a șters definițiile tuturor cuvintelor dintr-un dicționar și le-a înlocuit cu vocabula „pain” (durere). *Autoprezentarea de modă* a lui Tibor Hajas a avut și ea de suferit în urma unei puneri în context care a vrut s-o facă mai exotică decât este: ceea ce transpare prin operă nu mai e o dorință nemărginită de libertate, nici intenția de a face publicul să guste o viață nesupravegheată de nicio instanță superioară; datorită mijlocului de exprimare, filmul de 13mm, costumele apar învechite, totul e de o monotonie cenușie, evocând mai degrabă sentimentul de viață al celor mutilați sufletește, al dezamăgiților, un sentiment care douăzeci de ani mai târziu, în „comunismul-gulaș”, n-a mai fost deloc cel dominant.

Dacă în categoria botezată „Europa de Est” am putut regăsi artiști în mare parte acceptabili, acest lucru nu mai e valabil și pentru artiștii sovietici/ruși, în pofida avantajului lor numeric. Pornografiile alunecoase ale lui Mihailov, respectiv colajele și imprimările la limita kitsch-ului semnate de Brusilovski și Lobanov, evocând atmosfera prăvăliilor cu suveniruri sovietice, sunt prea puțin reprezentative pentru scena rusească. De asemenea, nici portretele distorsionate ale lui Zarva de pe prima copertă a revistei *Ogoniok* (în 2001!) nu dezvăluie realitatea trecutului, o realitate pe care – conform explicației ce însoțește lucrarea – falsa bucurie de viață realist-socialistă ar fi ascuns-o. Singurul lucru pe care-l dau de văzut aceste portrete este dorința ca existența de după Cortina de Fier să poată fi văzută iar – printr-o simplificare „ultimul răcnet” – drept ceva grotesc.

Au fost omise, în schimb, nume mari ale scenei regionale mai largi, nume fără de care povestea nu doar că e incompletă, zăgrăvind o imagine mai sărăcăcioasă decât a fost ea în realitate, dar și complică în mod suplimentar lectura lucrărilor expuse, chiar dacă s-a

utilizat un concept curatorial care a vrut să evite o trecere în revistă regional-geografică. Omiterea numelor ce dau signatură uneia sau alteia dintre perioadele despre care discutăm e motivată de curatorul expoziției prin dorința de a face cunoscute nume noi publicului de la New York, nume deosebite de acelea care expun în mod regulat în acest oraș și trec deja drept artiști americani, oricare ar fi originea lor (două exemple: Kabakov și Abramović), respectiv nume ale unor artiști care au avut deja ocazia de a se face cunoscuți (cum ar fi Kozyra sau Zmijewski); punct de vedere ce amintește mai degrabă de acela al unui vânzător de capete comercial aflat în căutare de „carne proaspătă”, și nu de acela al unui argument istorico-artistic.

Cuvântul magic prin care se revendică mereu un fel de imunitate la critică e „poziția personală”, ceea ce vrea să zică aici conștiința unui traseu de viață, a unei socializări, a unei poziții particulare asumate și determinate de un angajament, o conștiință care, ca atare, e inevitabil subiectivă și nu se autoiluzionează cu intenția de a dezvălui singura narațiune „obiectivă” posibilă, dar nici nu legitimează, numai dintr-atâta, un capriciu, și cu atât mai puțin scutește pe cineva, în numele unei poziții de curator-artist, de exigența cercetării istorice și a veridicității.

În anii nouăzeci, New Museum a fost una dintre instituțiile alternative cele mai radicale, fiind prima care să zgândăre tot felul de tabuuri și să asume o sensibilitate față de social în imediata proximitate a galeriilor comerciale din SoHo. Urmașa ei de azi pe Bowery, într-un Lower East Side populat cândva de emigranți est-europeni, iar azi de *yuppies* bine remunerați, păstrează vechile luări de atitudine doar prin sloganurile la modă – de ultimă oră, chiar – prezente în retorica ei. În spatele măștii furnizate de frazeologia și de toposurile „de primă linie” înșirate în catalogul expoziției, sunt reintroduse prin contrabandă aceleași clișee prăfuite a căror dispariție îmbucurătoare o anunță noul discurs critic. Dacă la nivelul teoriei, al retoricii nu se pot stabili ierarhii și subordonări boante, punctul de vedere colonizator devenind pur și simplu infrecventabil, se pare că există încă destule mijloace curatoriale prin care vechile relații de putere să fie restabile.

Meciul dintre Vest și Vest

Dacă New Museum fusese o zgripturoaică și pusese un blestem pe fostul bloc estic cu expoziția ei despre ostalgie, MoMA [Museum of Modern Art] a încercat să-l protejeze pe acesta de efectele nefaste ale blestemului prin lansarea proiectului *C-MAP* (Perspective în arta modernă și contemporană) și prin expoziția Sanjei Iveković intitulată *Sweet Violence*.⁸

Dacă există un păgubaș în peisajul discursiv schimbat – criza modernismului, expansiunea noilor teorii critice și lărgirea scenei –, atunci acesta e categoric MoMA, locul care fusese cândva templul sacru al modernismului. În zilele noastre, el trebuie să tolereze atrocități până ieri inimaginabile; MoMA, împreună cu opinia și cu sistemul de valori care sunt ale sale, nu mai e atât de important, așa cum declarase Ruth Noah, unul dintre curatorii ultimei Documenta de la Kassel, cu ocazia unei conferințe despre Iveković. Când un compatriot local a întrebat ce caută o femeie „necunoscută” din Europa de Est la MoMA, răspunsul i-a venit chiar din rândurile publicului, afirmând că artista face parte din canon (unul scris altundeva) și că MoMA nu face decât să-l ajungă din urmă pe acesta.

Trăsătura dominantă a scenei artistice newyorkeze e competitivitatea ei agresivă. Dacă e culcată la pământ, ceea ce se întâmplă destul de rar, deși, ca urmare a globalizării, e tocmai cazul în zilele noastre, se readună și se reorientează. Nu ține morțiș la dogme sau la anumite poziții, ci e, de fapt, foarte flexibilă. Ideea e aceea de a supraviețui și de a rămâne în cadrul competiției. În ce privește MoMA, cealaltă virtute a lui este atitudinea autoreflexivă, faptul că e în stare să conștientizeze schimbarea în orientare, chiar dacă

[8] Roxana Marcoci (ed.), Sanja Iveković: *Sweet Violence*, The Museum of Modern Art, New York, 2011.



Sanja Iveković - *Triangle*, 1979

aceasta nu îi este favorabilă; așadar, e gata să se re poziționeze. Ne aflăm într-o plină dinamică de restructurare a scenei de la New York, o restructurare din care face parte și schimbul de roluri.

În anii nouăzeci, unul dintre foștii rivali ai MoMA, și chiar unul foarte critic, fusese New Museum, care a ajuns acum să-și piardă o parte din prestigiul său profesional, oferind expoziții lejere, ușor de digerat, care furnizează teme pentru bavardajul șic. MoMA, pe de altă parte, s-a ferit de spectacolul și strălucirea industriei distracției; el și-a forțat publicul să-și pună capul la contribuție, exact așa cum instituția trage din greu la re poziționarea ei. Proiectul *C-MAP* aflat în desfășurare e un fel de operație estetică bazată pe cercetare (un termen-cheie în discursul de azi), ceea ce înseamnă în cazul de față acceptare a caracterului limitat al spectrului său, precum și a arbitrarității ce rezultă de aici. Astfel, el face tot posibilul pentru a-și corecta „handicapul” de a fi pentru multă vreme centrul creator de canoane al modernismului prin educație, călătorie și formarea de rețele. Regiunea noastră geopolitică se află în prim-planul acestui proces de lărgire a câmpurilor de interes vizate de MoMA, iar asta datorită experiențelor sale acumulate, care au devenit iar relevante. În centrul acestui interes se află arta încărcată politic, critică și extrem de inovatoare a anilor șaizeci și șaptezeci, căreia i se aplică termenul-umbrelă „Fluxus”, acoperind un câmp mai larg decât o tendință particulară a perioadei.

Expoziția croatei Sanja Iveković, al cărei curator a fost Roxana Marcoci, este deja rezultatul acestei noi atitudini a MoMA. Cum a devenit clar cu ocazia conferinței de presă, motivul principal de a expune lucrările ei n-a fost legat de originile sale geografice, ci de conexiunile sale cu feminismul. Muzeul a vrut să înceapă corectarea îngustimii canonului său cu un artist ce pornea cu un dublu „handicap”. De asemenea, la fel cum anii șaizeci sunt actualmente perioada cea mai la modă, datorită caracterului lor politic și de opoziție, feminismul e în prim-plan datorită criticii pe care o aduce canonului exclusivist și patriarhal, respectiv instituțiilor acestuia; ambele aspecte sunt profund relevante astăzi peste tot în lume, chiar dacă rațiunile diferă în funcție de regiunea geopolitică. La New York, comercializarea și instituționalizarea rapidă, respectiv „starea de excepție” în cadrul democrațiilor sunt cele ce radicalizează practicile de fabricare și de interpretare ale artei. În regiunea noastră, copleșitoarea putere, capacitate de control și arbitraritate a statului și a instituțiilor sunt motorul ce animă această pulsiune.

Expoziția lui Iveković a fost foarte impresionantă și plină de învățăminte, iar asta în pofida faptului că prezentarea ei fusese mai degrabă modestă, chiar puritanistă; nu s-a făcut mare caz de ea. Interpretările locale au fost bazate, în mare, pe lectura sociosexuală – care nu mai e de mult o curiozitate, ci parte a discursului profesional –, mai ales fiindcă acest context feminist fusese deja dat [în lucrările însele] (cu toate că textul din catalog încearcă să-l lărgască) și pentru că instituția a fost prevăzătoare în ce privește marota Războiului Rece. Caracterul profund politic al artei lui Iveković reiese însă foarte bine, în măsura în care se hrănește din orice fel de reprimare, fie că aceasta din urmă e de natură politică sau sociosexuală.

Al treilea jucător de categorie grea în meciul [dintre Vest și Vest] este Guggenheim, cu marele său favorit reprezentat de Marina Abramović, care și-a utilizat deja în mare

măsură capitalul ei de opoziție radicală de când a părăsit Iugoslavia în 1976, un capital care devenise tot mai puțin capabil de reînnoire. Spectacolul de performance și instalația ei intitulată *Balkan Baroque* [Baroc balcanic], care a fost prezentată în cadrul ediției din 1999 a Bienalei de la Veneția, a fost atât de copleșitor emoționantă încât primise atunci, pe meritate, premiul Leul de Aur. Cu toate astea, la Bienala Whitney din 2004 reprezentarea fratricidului și a vărsării violente de sânge ce l-a însoțit s-a îngustat spre conflictul prin care Serbia căzuse în afara Uniunii Europene. Acest tip de apropiere a conflictului și modelarea sa într-un „martiriu sârbesc” generaseră critici mușcătoare din partea unor foști compatrioți din fosta Iugoslavie. Instalația ei video din 2005, intitulată *Balkan Erotic Epic* [Epopoea erotismului balcanic] și expusă la Chelsea, i-a relansat mai degrabă cariera sa de peste mări, decât să-i demonstreze angajarea de partea experiențelor sale ex-socialiste. În destul de controversata rejucare a unor spectacole de performance sub titlul *Seven Easy Pieces* [Șapte piese ușoare], abia dacă se mai pot găsi fie și urme ale moștenirii ei culturale.

În locul unei justificări obligatorii a unei mode iluzorii, strategia artistică a lui Iveković, care a rămas în țara ei de baștină, pare benefică și fructuoasă. Poziția ei e fermă și durabilă, așa încât din acest unghi ea poate arăta trăsăturile invizibile ale chestiunii, petele oarbe ale canonului și incompatibilitatea acestuia cu părți ale lumii care nu se situează în centrul ei imaginar. De pildă, cuvântul de ordine obosit al feminismului occidental, „personalul e politic”, nu e de niciun folos atunci când e aplicat feminismului est-european; e valabil mai degrabă chiar opusul, respectiv că „politicul e personal”, ceea ce înseamnă că politica se insinuează până și sub pielea indivizilor. Poziția inversată e revelată strălucit de lucrarea *Triangle* [Triunghi] (1979), în care artista pune în evidență granițele monitorizate cu strictețe dintre viața privată și cea publică. Ea soarbe niște whisky, citind o carte și pretinzând că se masturbează pe balcon în timp ce Tito vizitează Zagrebul și trece cu cortegiul său. Masele sărbătorind și toate sferele publice [sic!] se află sub supravegherea constantă a reprezentanților înarmați ai puterii, ce împânzesc acoperișurile clădirilor din împrejurime, și nici măcar devianța „privată” a artistei nu scapă. Fotografiiile de mică dimensiune vorbesc în mod relevant despre supravegherea și patrularea constantă a granițelor și nevoia de a le transgresa, cel puțin simbolic, de către artiști. Elementele personale fuseseră prezente în lucrările lui Sanja Iveković încă de la începutul activității sale, dar totuși niciodată doar de dragul lor însele, ci mai degrabă pentru a lumina tratamentul social aplicat femeilor (*Tragedy of Venus* [Tragedia lui Venus], 1975). Artista a confruntat manechinele anonime din diversele reclame cu povestea partizanilor antifasciști, comemorându-i astfel prin intervenția ei (*Gen XX*, 1997–2001). Într-un alt proiect, ea a scris o dare de seamă despre victime ale violenței domestice pe imense panouri din diverse locuri publice (*House of Women. Sunglasses* [Casa femeilor. Ochelari de soare], 2002). În proeminentul ei antimonument, o statuie placată în aur a unei gravide din Luxemburg (*Lady Rosa of Luxembourg* [Doamna Rosa de Luxemburg], 2001), așezat în vecinătatea unui monument oficial eroic și patriarhal, o figură feminină idealizată, ea direcționează atenția publicului spre violența cotidiană împotriva femeilor. După ce critica sociosexuală a devenit acceptată, ea n-a mai vrut să-i devină beneficiar, ci și-a mutat conul de lumină pe celelalte minorități. Cu *Living Rohrbach Monument* [Monumentul viu din Rohrbach] (2005), Iveković a comemorat victimele holocaustului rom din acest oraș prin reconstrucția unei fotografii de grup, reconstrucție în care a fost ajutată de rezidenții de azi ai urbei. Asta ne atrage atenția și asupra faptului că feminismul nu înseamnă înlocuirea patriarhatului cu matriarhatul și nici doar narcisism, ci el propune o atitudine reflexivă față de orice fel de excluziune și reprimare, dând o voce celor fără voce.

Fără-ndoială, modestul spectacol al lui Iveković la MoMA n-a făcut atîta zarvă ca și *Ostalgia* de la New Museum, căci a fost ceva mai elaborat, cu o bună cercetare a

contextului și mai profesionist, fără brizbrizuri de showbiz și, mai ales, nu s-a sprijinit pe vechile stereotipuri legate de Războiul Rece, care nu bat prea departe. Charles Esche, unul dintre participanții la conferință, a fost de părere că în loc de spectacole individuale izolate ar fi fost mai bine să fie confruntate istorisiri paralele contrastante. Ruth Noah avansase ideea că a sosit vremea pentru o expoziție cu un spectru mult mai larg, cel mai probabil *Gender Check*, în opoziție cu strategia pașilor mici.

MoMA a făcut cu siguranță un mare pas înainte, mai ales în comparație cu el însuși, chiar dacă destul de târziu, destul de încet și destul de vag. Oricum, pentru a-și face uitat trecutul plin de compromisuri, excluțiuni și francofilie, ar trebui să se miște mai repede pentru a fi în stare să conteze mai mult decât atitudinea superficială reprezentată de *Ostalgia*, care a întărit vechiul statu-quo în loc să-l provoace. Putem doar spera că, în ce privește practicile curatoriale ale MoMA, proiectul *C-MAP* va transforma fosta navă-amiral a artei într-un pretendent pe măsura noilor teorii critice. În ce ne privește pe noi, cei din fostul bloc estic care sîntem conștienți că puterea „zânelor-nașe” e limitată, așteptările noastre sunt legate nu atât de îmblânzirea unei inimi pline de răutate, ci de ceva ajutor în a pune capăt blestemului sau în a face efectele sale malițioase mai puțin nocive.

Traducere de Nostradamus Kerepesi

EXPOZIȚII CRITICE CA STRATEGII NEO-COLONIALE: *GENDER CHECK* ȘI POLITICILE INCLUZIUNII

Analiza expoziției *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Muzeul de Artă Modernă (MUMOK), Viena, noiembrie 2009 - februarie 2010

MARINA GRŽINIĆ

Marina Gržinić este filosof, artist și teoretician media. Este doctor în filozofie al Universității din Ljubljana, iar actualmente este profesor în cadrul Academiei de Arte Frumoase din Viena. Este autoarea cărții *Re-Politicizing Art, Theory, Representation and New Media Technology*, Academia de Arte Frumoase, Viena și Schlebrügge.Editor, Viena 2008. Trăiește în Ljubljana, lucrează în Ljubljana, Slovenia și Viena, Austria.

Interesul pentru efectuarea acestei analize este triplu. Îmi permite – este punctul meu de plecare – să vorbesc despre Noua Europă, despre a 20-a aniversare a căderii Zidului de la Berlin și despre noua relație dintre capital și putere. Evenimentul a avut-o drept curator pe Bojana Pejić, istoric de artă care trăiește de vreo douăzeci de ani la Berlin și care era o figură importantă în Belgrad în anii '70 și '80, când activa la Centrul Cultural Studențesc din capitală și colabora cu personaje importante din mișcările de neo-avangardă sârbe ce aveau de-a face cu arta corporală, cultura alternativă sau feminismul (precum Dunja Blažević, Biljana Tomić, Marina Abramović, Ješa Denegri etc.).

Expoziția de la MUMOK a fost produsă, adică inițiată și, cel mai important, sprijinită financiar de către Fundația ERSTE. Fundația ERSTE este o organizație care administrează Banca ERSTE – așa cum s-a arătat de mai multe ori la deschiderea expoziției și în cadrul simpozionului de după deschidere – și nu invers, cum crezusem noi până atunci. De aici vine o diferență importantă, pentru că până acum analiza proiectelor produse de către Fundația ERSTE – și sunt numeroase astfel de proiecte sub marca ERSTE – era definită, cel puțin de către noi, teoreticienii, drept „intervenții artistice și culturale în domeniul artei și culturii” făcute de corporația bancară multinațională ERSTE din Viena pentru a-și spăla obrazul din urma alocării invazive de capital prin toată Europa. De data aceasta am învățat lecția: o serie de grupuri de interese au înființat Fundația ERSTE care, în afară de servicii bancare, produce și politici culturale. Dar în loc ca prezentarea „schimbării” poziției băncii, înțeleasă până acum pe dos, să fie ilară, noua situație re-confirmă ceea ce spunea recent Santiago López Petit în cartea sa *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad* („Mobilizarea globală. Scurt tratat pentru atacarea realității”)¹, și anume că în ziua de azi capitalismul global demonstrează două mari caracteristici. Conform uneia din ele, capitalismul nu este un proces ireversibil, ci, așa cum spune Petit, un eveniment reversibil și conflictual. În plus, tot ceea ce se întâmplă în lume azi este redus la un singur eveniment, iar acesta nu este nici criza, nici Obama, ci noțiunea pe care Petit o numește „neînfrânarea capitalului”. Globalizarea neoliberală, care este sinonimă cu era globală, nu e altceva decât repetarea acestui unic eveniment, neînfrânarea capitalului. A doua trăsătură constă în faptul că, deoarece singura limită a capitalului este capitalul însuși, neînfrânarea capitalului nu se referă la ceva din afara acestuia (așa cum s-a spus despre criză, cum că ar fi ceva „anormal” și că ar fi de fapt cea care îi va pune capătul capitalismului); neînfrânarea capitalului înseamnă doar ceva mai mult decât capitalul.

Petit leagă capitalul și puterea în următoarele moduri: 1. Capitalul este mai mult (decât) capital(ul) 2. Capitalul care este mai mult decât capital este putere. O astfel de relație prezintă o nouă situație între capital și putere, ceea ce Petit numește capital/putere de co-proprietate. Un/o astfel de capital/putere de co-proprietate necesită un mediu în care să

[1] Santiago López Petit, *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*, publicat în limba spaniolă de Editorial Traficantes de Sueños, Barcelona, iunie 2009.

se manifeste. În prezent avem trei medii fundamentale în care capitalul și puterea își aparțin reciproc: inovarea, spațiul public și războiul.

Co-proprietatea asupra capitalului/puterii înseamnă deținere (și nu contează dacă numai temporară), inclusiv a tuturor celorlalte instituții posibile din domeniile artei, culturii, sănătății, educației etc. MUMOK face parte din această relație, conferindu-i în mod „liber” proiectului, ca să zicem așa, toate capacitățile necesare pentru a obține bani în schimb.

Înainte de a intra în analiză, este obligatoriu să-mi explic, după cum argumenta Goldie Osuri,² propria mea dublă complicitate la proiect (în calitate de artist și de membru al panelului). Am participat la expoziție cu proiecții video pe care le-am făcut în colaborare cu Aina Šmid (cu care am lucrat în ultimii 30 de ani ca artist video și media), și ca teoretician (scriind și ținând prelegeri pe subiecte de artă, teorie și politică), pentru a vorbi la simpozionul de după deschiderea expoziției *Gender Check* de la MUMOK. După deschiderea expoziției s-a organizat un simpozion, „READING GENDER. Art, Power and Politics of Representation in Eastern Europe” („Lectura genului. Artă, putere și politica reprezentării în Europa de Est”). Au fost invitate nume sonore din vestul și estul Europei.

Pot spune că analiza proiectelor de expoziție ale cărei curator a fost Bojana Pejić a arătat în mod clar că erau de așteptat probleme serioase. Cel mai important reper pentru îngrijorare era proiectul internațional în care Pejić a fost co-curator și pe care l-a pregătit pe un subiect analog, al Europei Estice și a artei, producătorul fiind o instituție occidentală de artă contemporană. Aceasta a fost expoziția *After the Wall: Art and culture in post-Communist Europe* („După Zid: artă și cultură în Europa post-comunistă”) (1999-2000), care s-a ținut la Moderna Museet (Muzeul de Artă Modernă) din Stockholm, Suedia, avându-i drept curatori pe Bojana Pejić și pe curatorul și istoricul de artă David Elliot (în colaborare cu Iris Müller-Westermann în calitate de conducător de proiect); Elliot era directorul muzeului la vremea aceea. Expoziția a fost printre primele dintr-o serie de expoziții pe tema artei, a Balcanilor și a Europei de Est care au fost organizate în Germania, Austria și așa mai departe pe parcursul noului mileniu.

În cazul nostru, Gržinić/Šmid, *After the Wall* s-a dovedit a fi un dezastru, deoarece am fost invitate să participăm, dar curatorii nu ne asiguraseră un loc în care să ne expunem lucrările și, în plus – un lucru care a devenit un simptom ce se repetă brutal ori de câte ori Pejić este implicată în calitate de curator, așa cum s-a întâmplat și la *Gender Check*, – catalogul evenimentului s-a publicat pe baza unei politici feroce impuse de către curator(i) cu privire la cine poate (re)publica texte. În general, se poate afirma că unul din cele mai evidente moduri de lucru ale Bojanei Pejić, care se repetă pe parcursul diferitelor sale implicări în proiecte curatoriale din ultimul deceniu, este o evacuare brutală și o filtrare a pozițiilor din spațiul ex-Iugoslav. Expoziția *Gender Check* a fost o nouă ocazie pierdută de a publica în catalog lucrări esențiale ale expoziției, omițând texte esențiale ale unor autori esențiali din fosta Iugoslavie precum Žarana Papić, Biljana Kašić, Nataša Govedić, Ana Vujanović, Zoe Gudović, etc., fără a mai menționa numele din vechile și noile generații de feministe și *queer* din România, Bulgaria, Polonia ș.a.m.d.

Deci, învățând lecția expoziției *After the Wall*, noi, Gržinić/Šmid, ne-am hotărât să nu mai participăm la expoziția *Gender Check*, dar am fost presate de Bojana Pejić însăși, precum și de alții, să luăm parte la ea. În sfârșit, am luat decizia să participăm, când a apărut posibilitatea de a vorbi în cadrul panelului. Cum lucram deja pe cont propriu la analizarea expoziției *Gender Check*, reflectând la eveniment pornind de la titlu, șansa de a avea o ocazie să intervin în public (să vorbesc în cadrul panelului) era o ofertă imposibil de refuzat. În mod specific: feminismul este o politică ce se poate practica astăzi în primul și în primul rând ca poziție politică *queer* într-un spațiu public.

Ceea ce s-a spus acolo (în panel) *in nuce* este prezentat aici ca bază a două teze cu ajutorul cărora expun analiza evenimentului, care se potrivește perfect cu situația de

[2] Cf. Goldie Osuri, “Identity and Complicity in Necropolitical Engagements: The Case of Iraq” în *Reartikulacija*, no. 8, Decembrie 2009.

schimbare din cadrul capitalismului global și cu dispariția Zidului Berlinului și a separației dintre Europa de Est și de Vest.

ÎN PRIMUL RÂND: Invitația la expoziție nu menționa nici măcar unul din numele artiștilor incluși în ea. Ceea ce nu se poate întâmpla atunci când la expoziție participă artiști occidentali. Unul din motive a fost că numărul artiștilor invitați era de peste 200. Cum producătorul evenimentului era Fundația ERSTE, era imposibil să nu ne gândim că nu s-ar fi putut adăuga o foaie în plus la invitație, cu numele pe ea! Banii n-au fost niciodată o problemă la această expoziție, decât atunci când a fost vorba de plătit artiștii pentru participare și, evident, de publicarea numelor artiștilor pe invitație. Artiștii participanți n-au fost plătiți, dar noi, cei din panel, da. Dar mai îngrijorător a fost faptul că materialele de presă ofereau o selecție de nume, cam în felul în care, așa cum observa artistul austriac Ralo Mayer, își fac artiștii CV-ul, scriind „expoziții individuale, spicuri”. Astfel, pentru ERSTE, MUMOK și curator, numele de artiști selectate din spațiul fost Est European sunt (urmează a fi pe viitor) luate/include/exclude în funcție de contextele pentru care diversele instituții au nevoie de CV-urile lor.

Cele descrise mai sus nu sunt, din păcate, o glumă, dar pot fi privite, teoretic, în următorul mod. Una din cele mai provocatoare prezentări de la simpozionul din cadrul expoziției *Gender Check* a fost cea făcută de Vjollca Krasniqi (teoretician din Prishtina, Kosovo). Prelegerea ținută de ea, intitulată „Returning the Gaze: Gender and Power in Kosovo” („Întoarcerea privirii: gen și putere în Kosovo”), a prezentat o lectură a capturării neocoloniale a provinciei Kosovo de către Uniunea Europeană. Analiza ei arăta că procesele de discriminare, rasializare ș.a.m.d. ce sunt implementate în prezent de către UE în/asupra Kosovo au loc din cauza „emancipării”. Krasniqi susținea că discriminarea impusă asupra kosovarilor de către UE este considerată de către aceasta necesară pentru ca locuitorii din Kosovo, conform analizei lui Krasniqi, să devină „subiecți politic maturi”, gata de a fi integrați pe viitor în UE. Vjollca Krasniqi a arătat clar că maturizarea pentru UE este posibilă doar transformând Kosovo într-un protectorat capitalist neoliberal. În mod similar, pot spune că puținele nume menționate ale artiștilor din Europa de Est ce au luat parte la expoziția *Gender Check* au fost selectate pe baza presupunerii că erau suficient de mature („artiști maturi din UE”) pentru a apărea în diferitele CV-uri ale diferitelor instituții (Erste, MUMOK, curatorul), în funcție de diferitele scopuri ale acestor CV-uri. Astfel, numele noastre au putut fi văzute în funcție de cât de maturi eram pentru aceștia, din punct de vedere politic (?), istoric (?) sau al genului (?) ca subiecți artistici.

Pe un ton și mai amar, pot spune că expoziția *Gender Check*, așa cum este descrisă de Arjun Appadurai,³ (citată de Goldie Osuri), prezintă conjunctura unei anumite epistemologii a construirii unui anumit spațiu de vizibilitate pentru cei în jur de 180 de artiști nenumiți (20 au fost numiți în funcție de context) în cadrul expoziției (să fim înțelegători cu expoziția măcar un moment), cu o colonială din cea mai pură (dacă ne gândim la modul în care este construită expoziția). Appadurai vorbește deja din 1993 despre un mod specific de a constitui colonii, cu ajutorul a ceea ce el numește „comunitate enumerativă”. Ce vreau să spun? Cum s-a menționat de nenumărate ori, începând cu discursurile de deschidere, în *Gender Check* nu este vorba despre Estul și Vestul Europei (și, ca atare, cuvântul din titlul expoziției este o greșeală), ci despre un proiect de expoziție care duce înainte o logică colonială de producere a unei comunități enumerative (peste 200 de artiști care prezintă peste 400 de lucrări, în timp ce curatorul susține că puteau fi și mai multe, doar că MUMOK e prea mic!) ce folosește statistica drept politică de reprezentare. În această expoziție, unii indivizi, și trebuie să precizăm – indivizi fără nume (invitația care a fost trimisă „tuturor”, dacă putem spune așa, nu conținea numele niciunui artist în afara numelui autorului imaginii de pe copertă) sunt considerați ca înlocuitori ai altor indivizi în virtutea principiului enumerativ al metonimiei. A propos, metafora și metonimia au fost folosite drept logică a producerii de sens pe parcursul evenimentului,

[3] Cf. Arjun Appadurai, “Number in the Colonial Imagination,” în *Orientalism and the Postcolonial Predicament*, editori C. A. Breckenridge și P. V. D. Veer, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993, pp. 314–339.

[4] Cf. *Ibid.*



GENDER CHECK:

READER

Edited by BOJANA PEJIC & ERSTE Foundation & Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

ART AND THEORY
IN EASTERN
EUROPE

GENDER CHECK: A READER

EDITED BY BOJANA PEJIC

ocolind socialul și politicul.⁴ Să fie clar: fluturașul cu invitația la simpozionul constând din luări de poziție venind din Est și din Vest conținea nume, înșiruite complet și exact. N-ar fi fost posibil să se invite vorbitori din Austria sau din (fosta) Europă Occidentală și să nu le apară numele! Logica enumerativă implementată în construcția expoziției se apropie foarte de mult de logica înființării de protectorate și zone de influență. Acesta este un proces pe care îl voi caracteriza, conform lui Suvendrini Perera⁵ drept o formă de guvernamentalitate neoliberală ce poate fi denumită „genderizare”. Acest termen tehnic și politic ce sună în același timp a precarizare și proletarizare nu se referă doar la un simplu proces de formare a genului, ci la o logică colonială brutală de subjugare forțată a unor întregi teritorii și a unor practici artistice și sociale, la o logică administrativă de gen conform căreia se numără indivizi fără nume cu scopul de a fi guvernați cum se cuvine pe viitor.

ÎN AL DOILEA RÂND: S-a spus iar și iar că această expoziție nu este despre Estul sau Vestul Europei, pentru că acestea nu mai există. Cu toate că, în mod clar, aceasta este o afirmație paradoxală, venind din partea curatorului și a celor care au dat banii, precum și a multora dintre vorbitori, din moment ce titlul expoziției este *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (Genul la control – Feminitate și masculinitate în arta din Europa de Est). Și totuși, care este logica ce stă la baza unei astfel de afirmații, și ce înseamnă să declari că granițele au dispărut?

Eu susțin aici o ipoteză: în ziua de astăzi, așa-numitul dezechilibru dintre Estul și Vestul Europei nu mai este o chestiune de opoziție, așa cum era în trecut; în prezent, Estul Europei și Vestul Europei se găsesc într-o relație de repetiție. Aceeași repetiție pe care am adus-o în discuție când am vorbit despre capitalismul global, care este, conform lui Petit, nici mai mult, nici mai puțin decât repetarea unuia și a aceluiași eveniment, acesta fiind neînfrânarea capitalului. Totuși, această repetare nu are loc ca un proces de oglindire, și reprezintă repetarea unei părți în cadrul celeilalte. Astăzi se poartă multe discuții între Europa de Est așa-zis naționalistă și Europa de Vest neoliberală. Dar asistăm la o repetare a Vestului neoliberal capitalist (cu toate prerogativele consumerismului și ale umanismului) în mijlocul Estului naționalist, fără ca exproprierea capitalistă/consumerismul vestic să fie vreun moment amenințate. Un alt excelent exemplu de astfel de repetiție este proiectul *Former West* („Fostul Occident”) început în Olanda ca proiect internațional de cercetare, publicare și expoziție pentru 2009–2012, avându-i drept curatori pe Charles Esche, Maria Hlavajova și Kathrin Rhomberg (<http://www.formerwest.org>), care după cum se vede nu e deloc vreo glumă, deși așa ar putea părea, ci se înscrie perfect în logica repetiției ca logică de bază a capitalismului global din prezent.

Având în vedere textul lui Ugo Vlaisavljević, intitulat *From Berlin to Sarajevo*, („De la Berlin la Sarajevo”)⁶, pot spune că proclamarea căderii Zidului Berlinului, și deci a graniței ce despărțea Estul și Vestul, care acum nu mai există (ceea ce e adevărat), și care poate fi sărbătorită cu atât de multă bucurie, are legătură cu o conceptualizare greșită (învechită) a graniței înseși.

Poate este nevoie să regândim de la capăt conceptul de graniță și să vedem exact ce înseamnă celebrarea din prezent? Ugo Vlaisavljević face referire la Étienne Balibar pentru a atrage atenția asupra unui proces european ce arată că prin felul în care percepem schimbarea granițelor, și astfel schimbarea însăși, putem conceptualiza diferit și Europa în sine. Vlaisavljević spune că modul cel mai bun de a înțelege poziția din interiorul UE este să privești către granițele stabilite de către UE cu statele ce nu sunt (încă?) integrate în ea. Deja în anii '90 Balibar, în scrierile sale importante despre Europa (așa cum dezvoltă Vlaisavljević) identifică un proces care constă într-o fragmentare a granițelor, ce duce la înmulțirea lor, pe de o parte, în același timp cu dispariția altor granițe. În 1997, Balibar scria astfel: „Granițele se zguduie, dar asta nu înseamnă că dispar. Din contră, se înmulțesc și se micșorează în localizarea lor, în funcția lor, se întind sau se dublează, devin

[5] Cf. Suvendrini Perera, „Race, Terror, Sydney, December 2005”, în e-jurnalul *borderlands* 5, no. 1. 2006. Citat de Goldie Osuri.

[6] Ugo Vlaisavljević, „From Berlin to Sarajevo,” în *Zarez*, an XI, numărul 267, Zagreb, 15.10.2009, pp. 23–25.

zone, regiuni, teritorii de graniță în care domiciliem și trăim. Tocmai relația dintre «granițe» și «teritorii» este răsturnată. Asta înseamnă că au început să facă obiectul cerințelor și a contestațiilor, insistându-se pe întărirea lor și mai ales pe măsurile de securitate.”⁷

Miza acestui proces este ceea ce Balibar numește transformarea graniței în zonă. Consecințele depășesc un simplu joc de monopol; prin acest act de constituire de zone sau teritorii în locul granițelor fixe, chestiunea granițelor dispăre, pentru ca fizionomia granițelor să se schimbe radical. Nu mai vorbim despre Estul și Vestul Europei, ci despre transformarea unui întreg teritoriu într-o zonă care funcționează în maniera unei (noi) granițe. Vestul Balcanilor este o astfel de zonă de graniță.

Dacă luăm în considerare această idee, care a fost dezvoltată aproape prematur în anii '90, abia în prezent căpătând forță, atunci este nu numai jignitor, în ceea ce privește expoziția *Gender Check*, să vorbim despre Europa de Est și de Vest, și mai ales despre fosta Europă de Est, deoarece imaginea ei este oricum distorsionată astăzi, în forma repetării Fostului Occident, ci este necesar să subliniem că *Gender Check* prezintă un proces de genderizare ca pe o creare de zone. Face din Fosta Europă de Est o zonă de graniță, transformând-o într-un poligon pentru testarea nivelului de genderizare a întregului teritoriu. Noi, în special, putem declara asta, deoarece știm că genul și-a căpătat condiția perversă de realitate prin apropierea sa managerială neoliberală în maniera „gender mainstreaming” din Occident. Astfel, aniversarea este de fapt o comemorare a unui zid care este făcut din hârtie așa cum altele sunt construite din oțel și beton, dar care nu stă la graniță, ci chiar în interiorul teritoriului.

Deci, când s-a pus întrebarea retorică într-unul din panelurile simpozionului din cadrul expoziției *Gender Check*, „Știe genul să vorbească pe limba Estului?”, cei care răspund afirmativ sunt cei care nu înțeleg schimbările care au afectat fosta Europă de Est sau Europa în întregime sa. Cum transformarea graniței în zonă sugerează că granița nu mai este o linie, nici măcar un zid (și de aceea căderea Zidului Berlinului poate fi aclamată cu atâta entuziasm), ci o întreagă zonă, înseamnă că genul este o astfel de zonă! Astfel, când expoziția *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* marchează a 20-a aniversare a căderii Zidului Berlinului, nu este vorba despre Est și Vest, ci despre transformarea întregului teritoriu al fostei Europe de Est într-un poligon de verificare a genului. De aceea, un alt panel de la același simpozion a folosit titlul “Fuck your Gender” – deoarece pentru poziția *queer* radicalizată, aducerea în mainstream a genului înseamnă complicitatea genului, care în capitalismul global neoliberal este o categorie politică. Fosta Europă de Est mai trebuie încă emancipată prin implementarea genului – controlul/verificarea înseamnă tocmai că guvernamentalitatea capitalistă cere să se administreze întregul spațiu printr-o zonă de graniță a genului. În textul său *Where is the Feminist Critical Subject?* („Unde este subiectul critic feminin?”) Biljana Kašić⁸ susține că pentru a formula această nouă situație din propriul ei context, adică „politic, de tranziție, post-Iugoslav, «European-promițător», *gender mainstreaming*, vulgar capitalist-orientat”, este necesar să se contureze „trei sisteme de ordonare care acționează în prezent în cadrul feminismului și al Europei: *gender mainstreaming*, ordinea capitalului și dictatul pieței/consumatorului, inclusiv controlul aspra reprezentării”. Eu le-am prezentat deja, arătând că expoziția *Gender Check* încearcă să le voaleze, împiedicând identificarea lor. Totuși, ideea mea este că „verificarea genului” este *gender mainstreaming*, că ordinea capitalului înseamnă trecerea de la granițe la zone, precum și co-proprietatea capitalului și a puterii (ERSTE/MUMOK/instituția curatorului), și că exersarea controlului asupra reprezentării se face printr-o logică enumerativă, ca noua joncțiune dintre epistemologia capitalistă neoliberală și guvernamentalitatea capitalistă neoliberală.

[7] Cf. E. Balibar, *La crainte des masses: politique et philosophie avant et après Marx*, Collection La Philosophie en effet, Galilée, Paris, 1997, pp. 386–387.

[8] Cf. Biljana Kašić, “Where is the Feminist Critical Subject?,” în *NEW FEMINISM: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, editori Marina Gržinić, Rosa Reitsamer, Löcker Verlag, Viena, 2008, p. 457.

Deci, tocmai datorită acestui proces de transformare a granițelor în teritorii sau zone putem susține că granițele dispar din nevoia de circulație a imperialismului, permițându-ne să salutăm cu bucurie căderea Zidului Berlinului, deoarece acest zid este unul de hârtie, transformat într-o zonă ce se va repeta ca graniță în altă parte. Balibar spunea că Zidul Berlinului a dispărut, dar în locul lui avem un proces birocratic de dobândire de viză, iar poliția de frontieră nu mai este la frontieră, ci în inima orașului care nu este încă parte din UE, unde, în birouri fortificate, așa cum arată Vlasisavljević, stau polițiști (în locul foștilor birocrati din ambasade și consulate) ce mențin zidul ferm în picioare. În prezent, fostul personal al ambasadelor statelor occidentale, așa cum observa Vlasisavljević, devine din ce în ce mai mult o poliție birocratică profesionistă. Vlasisavljević mai spunea și că integrarea în UE începe înainte ca viitorul stat membru să fie integrat. Pe scurt, așa cum arată cu luciditate Vlasisavljević, Europa nu are nevoie de Zidul Berlinului, pentru că a înființat granițe interne invizibile judiciare, polițienești, administrative, ce funcționează ca ziduri exterioare.

Da, așa cum spunea deviza din 2009 a Germaniei unificate, „Veniți, veniți în țara fără granițe”, dar nu atâta timp cât vă găsiți într-una din multele închisori sau tabere de detenție din Germania sau din fosta Europă Occidentală sau stând undeva la coadă pentru a obține o viză sau documentele pentru azil.

Traducere de Sorana Lupu

CE E NOU PE FRONTUL DE EST? *PERFORMANCE ART* ȘI NOSTALGIA REZISTENȚEI CULTURALE

Performing the East [Performarea Estului], Salzburger Kunstverein, 23 aprilie – 5 iulie 2009, curator: Hemma Schmutz

CRISTIAN NAE

Cristian Nae este teoretician, critic de artă și conferențiar universitar doctor la Facultatea de Arte Vizuale și Design din cadrul Universității de Arte „George Enescu” din Iași. A fost bursier al Colegiului Noua Europă din București (NEC, 2010-2011 și Getty-NEC 2011-2012) și cercetător postdoctoral la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași (2010-2012). Domeniile sale de interes cuprind estetica și teoria artei contemporane, istoria artei contemporane (cu accent pe situația artei în Europa de Est după 1945), metodologia istoriei artei precum și studiile culturale și vizuale.

Singura viață a performance-ului rezidă în prezent. [...] Documentația unui performance nu este, așadar, decât un imbold adus memoriei de a deveni prezent.¹

În umbra postistoriei – Estul după disoluția fronturilor?

Se sugerează deseori că, odată cu postcomunismul sau postsocialismul, ne-am afla într-o eternă condiție postistorică, al cărei simptom l-ar constitui globalizarea neocapitalismului și extensia totalizatoare a neoliberalismului. Chiar dacă această situație amintește de teza sfârșitului istoriei, anunțată profetic de Fukuyama², ea nu (mai) prezintă nicidecum un ton emfatic și progresist. Dimpotrivă, un semn alarmant al disoluției oricărei dialectici istorice îl constituie tocmai impotența sau inefectivitatea criticii, controlată și internalizată, care ar atinge de acum doar formele, nu și spiritul capitalismului.³

Printre simptomele culturale se numără nostalgia revizuirii trecutului refutat, îndeosebi a acelei părți din istoria artei omise o bună perioadă de timp și falsificate în mod repetat de ambele părți ale fostei baricade, cu interese ideologice vădite. Sarcina urgentă a rescrierii canonului istoriei artei de pe o poziție contraimperialistă, precum și necesitatea suprimării dialecticii centru-periferie acuză însă persistența unei tendințe de romantizare a „Estului”. În anii '90, el a fost deja transformat într-o zonă culturală „virgină”, încă deschisă explorării de către istoria culturală occidentală. Estului i s-a oferit, astfel, o voce în discursul occidental, cu condiția ca această voce să fie inteligibilă în cadrul ordinii prestabilite a discursului. Astăzi, Estul pare a păstra încă vie promisiunea regăsirii autenticității actului critic sau a unei „stări naturale” sub raportul existenței politice, în condițiile în care discursul occidental al artei critice și-a asumat deja epuizarea formelor agonistice, subvenționarea subversivității⁴ și cinismul ca soluție de compromis.

Chiar și în accepția sa strict geografică, Estul (Europei) rămâne în fapt un rest neasimilabil și oscilant, ce trebuie în primul rând reprezentat și îmblânzit, redus la un numitor comun. Omogenitatea identitară a artei din această regiune s-ar caracteriza prin atitudinea radical critică și implicit politică a acestei arte, fie că se opune sistemului politic socialist sau celui neoliberal (atitudine, la rândul-i, derivată cvasimaterialist din condițiile sociale de producție), precum și prin atitudinea sa constitutiv noncomercială.⁵ Celălalt aspect paradoxal al artei din estul Europei, atunci când se încearcă situarea ei istorică în raport cu neoavangardele occidentale ale anilor '70, îl constituie sincronicitatea acestor practici ca forme de limbaj artistic, deși semnificația lor în cele două spații diferă semnificativ.⁶ Căci ele sînt intertraductibile și echivalabile la nivelul semnificantului artistic numai cu riscul abstractizării sau vulgarizării rațiunilor socioculturale și politice ale acestor limbaje artistice. Această abstractizare le anihilează, în fapt, tocmai efectivitatea sau capacitatea

[1] Peggy Phelan, *Unmarked: Politics of Performance*, London–New York, Routledge, 2002, p. 146.

[2] Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, traducere de Mihaela Eftimiu, București, Paideia, 2008.

[3] Luc Boltanski și Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London–New York, Verso, 2007.

[4] Sintagma este utilizată în sensul analizei întreprinse de Marius Babias în *Subiectivitatea-marfă. O povestire teoretică*, traducere de Aurel Codoban, Cluj, Idea Design & Print, 2004, pp. 32–37, pentru a desemna momentul în care „activismul cultural este înregistrat pe piața culturală ca un stil” (p. 32).

[5] O poziție mult mai nuanțată asupra chestiunii amintite, care păstrează însă drept supoziții fundamentale aceste două aspecte, oferă Zdenka Badovinac, „The Body and the East”, în *Body and the East: From the 1960's to the Present*, catalog de expoziție, Moderna galerija Ljubljana/Museum of Modern Art, 1998.

[6] Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and Avant-Garde in Eastern Europe 1945–1989*, London, Reaktion Books, 2009.

de acțiune socială. Și, în mod paradoxal, de la ele se așteaptă, astăzi, o autentică opoziție critică – pierdută, se pare, odată cu estetizarea neoavangardelor americane și vest-europene – și, totodată, posibilitatea unui nou început radical.

Performance-ul și critica puterii

Problema revizuirii trecutului artistic comun, începută în anii '90 prin exotizarea (și exorcizarea barbariei) Balcanilor⁷, trebuie repositionată astăzi în contextul unui discurs de putere mai larg și mai subtil. El mărturisește, după cum spuneam mai înainte, o anumită nostalgie a rezistenței directe și frontale, prin artă, față de o putere încă individualizată precum cea totalitară, precum și a autenticității critice a gestului artistic pe care Vestul glocalizat speră să o recupereze din Est, asemeni unei infuzii de sânge proaspăt în contextul unui perpetuu déjà-vu al industriei culturale.

Cu asemenea supoziții implicite și de pe o asumată poziție de mediator cultural între Vest și Est (specifică politicii culturale austriece de mai bine de douăzeci de ani), Salzburger Kunstverein și-a propus în anul 2009, la aproximativ un deceniu după *The Body and the East*, o ambițioasă expunere cu tentă retrospectivă a performance-ului est-european. Este lăudabilă oportunitatea unui asemenea gest de amploare, precum și pertinenta selecției curatoriale, care nu a riscat mult, mizând pe opere deja „canonizate” istoric (mare parte aflate deja în colecția Kontakt a Erste Bank) și nume consacrate. Titlul ales, *Performing the East*, nu e mai puțin ambițios, putând fi lecturat într-un dublu sens: în sens activ, el sugerează cel puțin producerea unei anumite reprezentări a „Estului” pentru publicul vest-european; în sens pasiv și cu pretenții mult mai modeste, el vizează expunerea unei selecții de performance est-european, definit de cele mai multe ori simplu, prin originile artiștilor sau locul desfășurării.

Dar tocmai anvergura proiectului este cea care furnizează prilejul chestionării rolului performance-ului în arta est-europeană de după 1960, precum și a persistenței actuale a interesului occidental cu privire la această artă. Natura sa performativă sugerează o situație istorico-politică în raport cu puterea: căci „ceea ce este esențial în orice putere e faptul că punctul de aplicare este întotdeauna, în ultimă instanță, corpul”.⁸ Astfel, performance-ul est-european se poate caracteriza drept acțiune ce vizează formele de exercitare a puterii – a controlului, supravegherii, disciplinării corpurilor, a individualizării subiectului politic; iar gestul artistic se poate defini printr-o tehnologie politică specifică și o practică de rezistență și subiectivizare.

Această ipoteză ridică însă o serie de întrebări cu care curatorul expoziției pare să se fi confruntat în mod inevitabil: Cum este posibilă reproducerea unui gest artistic voit incontrollabil (căci performance-ul se sustrage tocmai ideologiei vizibilului, scurt-circuitează distribuția și circulația reprezentării, făcând imposibilă acumularea capitalului artistic)?⁹ În ce măsură interpretativă pot fi ele captate, re-produse și reamintite, cu ce interes? Căror tipuri de putere le răspund?

Arhiva tehnologiilor de subiectivizare

În privința dispozitivului de expunere artistică utilizat, *Performing the East* a fost constrâns să opteze pentru formatul arhivei. În spațiul de expoziție, publicul întâlnea îndeosebi documentația fotografică și video a unor performance-uri de referință, desfășurate din punct de vedere geografic în centrul și estul Europei, dar care au și întreținut sau pot întreține o legătură mai mult sau mai puțin difuză cu spațiul sau cultura austriacă.¹⁰ De asemenea, selecția curatorială a cuprins, sub aspect cronologic, și performance-uri desfășurate după anii '90, incluzând artiști din generația mai tânără

[7] Printre expozițiile de referință din spațiul vest-european ce au adus în discuție Balcanii se numără *In the Gorges of Balkans* [În strâmtoarele Balcanilor] și *Blood and Honey: The Future Lies in the Balkans* [Sânge și miere. Viitorul stă în Balcani]. Despre exotizarea Balcanilor și barbarizarea lor, vezi Vesna Goldsworthy, „Invention and In(ter)vention: The Rhetoric of Balkanization”, în Dušan I. Bjelić & Obrad Savić (ed.), *Balkan As Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, Cambridge, MA–London, The MIT Press, 2002.

[8] Michel Foucault, *Puterea psihiatrică*, traducere de Irina-Andreea Szekely și Iuliu-Silviu Szekely, Cluj, Idea Design & Print, 2006, p. 23.

[9] Peggy Phelan, pp. 148–49.

[10] Lămuritor în acest sens este posibilul paralelism între Petr Stembera și acționismul vienez.



Performing the East,
Salzburger Kunstverein,
2009, vedere din expoziție,
Foto: Andrew Phelps

afirmată în această perioadă, precum Tanja Ostojić, Dan Perjovschi, Pawel Althamer, Ivan Moudov, Avdey Ter-Oganian, Katarzyna Kozyra, Matei Bejenaru, Roman Ondák sau Maja Bajevic.

Într-o lectură strict formalistă, s-ar putea afirma că selecția curatorială a lucrărilor de până în 1989 a cuprins figuri fondatoare ale artei corporale și conceptualismului est- și central-european. Un alt numitor comun al lucrărilor performative expuse l-ar putea constitui ironia și caracterul lor antiutopic. Însă dincolo de chestiunea poeticii neoavangardelor estice, arhiva deschide privirii o topografie a diferențelor politice specifice istoriei culturale a regiunii. La antipodul permisivității culturale întâlnite în spațiul ex-iugoslav, sub regimul lui Tito, cenzura comunistă opera mult mai acut în România și Bulgaria, interzicând performance-ul ca gen și oferindu-i o semnificație aparte. Mărturie oferă performance-urile desfășurate de Ion Grigorescu în fața aparatului de fotografiat, cel mai adesea în intimitatea apartamentului, devenind publice după 1990. Cele din urmă rămân gesturi eminamente private, a căror funcție este, în principal, una terapeutică. În acest sens, ele pot fi privite mai degrabă drept practici de formare a sinelui similare exercițiilor spirituale antice vizând accesul la adevăr sau, în termenii lui Foucault, drept „tehnici de subiectivizare”^[11] în raport cu puterea alienantă a totalitarismului și a „aparatului de stat”^[12]; ele ar proveni din „contingența și necesitatea supraviețuirii”.^[13]

Cred că, extinzând această cheie de lectură, putem interpreta în mod coerent majoritatea acțiunilor artistice prezentate la Salzburger Kunstverein. Astfel, problema supravegherii și a puterii exercitate asupra corpului este abordată în acțiunea lui Tomislav Gotovać, *Streaking* [Dungând], din 1972 (repetată ulterior), un gest simplu care exprimă deopotrivă curajul libertății și gratuitatea anarhică: explozia de bucurie pură și înțelegibilă a individului gol în spațiul public subminează rutina ordinii lui sociopolitice. Supravegherea panoptică și disciplinarea corpului se reflectă în seria fotografică *Triangle* [Triunghi] a Sanjei Iveković, care scoate la iveală mecanismele capilare ale încorsetării vieții private: masturbarea devine un gest anarhic, iar intimitatea este în întregime confiscată de sfera publică, normalizată și politizată. Tot ca gesturi private de natură terapeutică pot fi privite acțiunile lui Jiří Kovanda. Poetica sa romantică și intervenția minimală asupra cotidianului, apropiată de Fluxus, evidențiază deseori alienarea afectivă

[11] Prin exerciții spirituale, Foucault desemnează ansamblul experiențelor și practicilor care vizează transformarea de sine a subiectului, ce se opun cunoașterii de sine în sens modern, fiind subsumate principiului „grijii de sine” (*cura sui*) (Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard – Seuil, 2001, pp. 18–20). Pentru conceptul de „tehnici de sine” în sens restrâns, vezi *ibid.*, pp. 49–58.

[12] Louis Althusser, „Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. Notes pour une recherche”, în *Positions (1964–1975)*, Paris, Editions Sociales, 1976, pp. 65–125.

[13] Kristine Stiles, „Inside/Outside: Balancing between a Dusthole and Eternity”, în *Body and the East: From the 1960's to the Present*, pp. 19–30.

și lipsa de comunicare interumană, marcând așteptarea indefinită ca un eveniment oarecare să survină (precum, de pildă, în *Waiting for Someone to Call Me* [Așteptând să mă sune cineva]). Asumarea absurdului existențial ca strategie terapeutică, practică de Julius Koller prin digresiunile constante prezente în proiectul său de lungă durată *UFO* [OZN], sau de Mladen Stilinović prin disimularea programată și deturnarea sloganurilor vremii, acoperă în ansamblul expozițional și tema criticii instituționale, înțeleasă în raport cu dispozitivele de normalizare ideologică a artei. Stilinović este reprezentat cu *Artist at Work* [Artist la lucru], bine-cunoscuta serie fotografică ce cuplează ironic glorificarea marxist-vulgarizantă a muncii și „lenea”, ca mecanism opozițional devenit specific artei în acel context. La celălalt capăt al acestei atitudini se situează paroxisticile (și pateticele) chestionări fără răspuns din înscenările inchiizitoriale inițiate de Raša Dragoljub Todosijević în seria *Was ist Kunst?* [Ce este arta?] (1976–1978), exprimând cu luciditate atât marginalizarea și izolarea culturală, cât și potențialul de rezistență al artei în fața reducerii ei la discursul oricărei ideologii definitorii. În fine, corpul ca spațiu de înscriere și materializare a ideologiei revine în atenție tot printr-un performance de referință: *Lips of Thomas* [Buzele lui Thomas] al Marinei Abramović, în care corpul nud al artistei este ritualic utilizat ca probă a adevărului (și incapacității) credinței în naționalism.

O categorie specifică a parcursului istoric descris în *Performing the East* o constituie tematica feministă a corpului ca obiect al dorinței și dominației masculine, care oferă, implicit, o identitate particulară puterii politice. Aceasta a reunit ca atitudine comună poemele conceptuale realizate de Ewa Partum (*Metapoetry*) [Metapoezie], performance-ul fotografic specific Sanjei Iveković și explorările poetice caracteristice acțiunilor Liei Perjovschi din anii '80, însă devine remarcabilă în special în recente accentuate politice ale performance-urilor întreprinse de Tanja Ostojić, Katarzyna Kozyra, Ana Hoffner sau chiar în înscenările colective cu puternic iz de alegorie istorică create de Maja Bajević.

Postcomunist, est-european, glocal

Schimbarea de context de după 1990 aduce în discuție în special problema marginalizării esticului și dorința recunoașterii sale de către Vest, precum și situarea artistului în raport cu sistemele de valori occidentale. Strategiile critice adoptate acum utilizează cel mai adesea autoironia împinsă la absurd și jocul continuu al disimulării, exagerării, reînscenării (Barbora Klimová, Ana Hoffner) și mimării critice. De cele mai multe ori, corpul este utilizat pentru a pluraliza identitatea mai degrabă decât pentru a singulariza. De pildă, revolta cinică este exprimată prin jocul de roluri asumat de Tanja Ostojić atît în *Strategies of Success/Curators Series* [Strategii de succes/Serii de curator], vizând critica sistemului ierarhic de putere al artei și problema accesului la aceasta, cât mai ales în *Looking for a Husband with EU Passport* [Căutând un soț cu pașaport UE]. Viața privată și arta se confundă aici ca proiect subversiv de demascare a unei (auto)instrumentalizări economico-politice a corpului feminin și a identității est-europene. Această atitudine se alătură strategiilor de scurt-circuitare temporară a ordinii cotidiene practicate de Ivan Moudov. Prin intermediul aceluiași artist, critica instituțională ia, la rîndu-i, mai degrabă nota umoristică provenită din mimarea mecanismelor normalizante specifice sistemului instituțional neocapitalist. E cazul muzeului său personal (*Fragments*), construit după modelul duchampian al boîțe-en-valise, care conține fragmente (de multe ori, excedentare sau limitrofe) ale unor opere de artă apropiate de artist din diverse contexte de expunere; el ironizează fetișizarea istoriei artei occidentale, îndeosebi în contextul absenței unui muzeu de artă contemporană în Bulgaria (situație dusă la statutul unei delicioase escrocherii mediatice în lucrarea *MUSIZ*).

Alături de inserarea acestei note postcomuniste concentrate mai degrabă asupra absenței (și dorinței) Vestului, permițând analiza anomaliilor întâlnite în viața socială și culturală

[14] Jan Verwoert, „Towards a Different Economy of Time”, în *Roman Ondák: The Day after Yesterday*, catalog de expoziție, Utrecht & Innsbruck, BAK & Galerie im Taxispalais, 2007.

datorate acestei situări indecise, seria de performance-uri invitate a readus în discuție actualitatea și semnificația prezentă a „esticului”: căror motivații, căror strategii de identificare și diferențiere le mai răspunde, acum, acest termen? Cărei puteri să-i opunem de acum corpul, ce rețele de redistribuire a acestei puteri capilare sunt disponibile și ce breșe mai găsește acțiunea performativă în sfera publică, atunci când se raportează explicit la un sistem neocapitalist care se redefineste de fiecare dată local?

Acesta este locul în care specificul „estic”, construit până acum pe coordonata reactiv-agonistică în fața puterii opresive și a marginalizării, pare a se estompa. Performance-urile produse pentru *Performing the East* diferă atât în privința tacticilor adoptate, cât și ca tematică sau atitudine. Ele semnalează, în opinia mea, tocmai epuizarea radicalismului opozițional „estic”, cochetând el însuși, critic-strategic, cu metareflexia și complicitatea autoironică. De pildă, dacă Matei Bejenaru a înscenat un sofisticat performance colectiv site-specific, problematizând prejudecățile și raportarea austrieilor la propria istorie, el nu a mai regăsit și opoziția directă ce seducea odinioară, prin simplitate, în performance-urile sale verbale de duranță. Roman Ondák a realizat un performance colectiv ce continuă, prin diversiuni minimale ale spațiului cotidian, seria sa de analize ale „economiei timpului”¹⁴, luând drept context specific însăși situația expoziției. Performance-ul său intitulat *This Way Please* [Pe aici vă rog!] trimite metaforic la timpul vizitării expoziției, înțeles atât ca loisir controlat, cât și ca experiență estetică formativă personală. În fine, subtila re poziționare a feminismului în contextul supravegherii spectaculare și al abstractizării corpului, desfășurată prin reînscenare de Ana Hoffner, a deconstruit, de pe o poziție asumat *queer*, dialectica privirii masculine și reificarea corpului femeii.

Industria culturală și nostalgia rezistenței critice

Aș încheia cele spuse aici pe marginea expoziției de la Salzburger Kunstverein afirmând că, dacă acceptăm metaficțiunea discursivă a identității „estice”, necesară situării culturale a unor opere de artă în instituția monolitică a istoriei artei, această etichetă pare a fi funcționat cu inevitabile hiatusuri la nivelul întregii expoziții. Și tocmai în aceste falii ale reprezentării culturale se află ceea ce mai rămâne încă de afirmat despre Est. Cred că, din perspectiva efectelor expoziției ca atare, dublul sens al „performării Estului” pus în joc de titlu poate fi înțeles mai degrabă astfel: reprezentare a performance-ului ca limbaj artistic, dar imposibilitate a reprezentării și re-producerii lui ca identitate culturală specifică; producere a acestei identități tocmai în și prin absența reprezentării ei.

Cu această ocazie, se mai impune o observație: ideea unei recuperări a activismului politic necorupt, prin care gestul performativ s-ar distinge cel puțin în estul Europei, constituind o autentică tradiție dada, este problematică tocmai întrucât prezintă, astăzi, un risc dublu. Ea riscă fie să îl istoricizeze (și anihileze) inevitabil, fie să-l reducă, în mod deloc naiv, la o poetică a gratuității estetice în raport cu sfera socială. Dacă Estul poartă cu sine nostalgia și promisiunea unei rezistențe politice directe, precum și aura autenticității lui asumate existențial, tocmai aceste trăsături riscă să perpetueze o altă iluzie, menită să hrănească fantasmele discursului „postistoric” actual. Gratuitatea poetică a gestului performativ – ireproductibil, anarhic, privat – devine doar în mod aparent o formă de critică a puterii, atunci când cea din urmă se manifestă prin globalizarea simbolică a capitalului – căci ea conține în sine tocmai capitalul simbolic necesar asimilării culturale (și în cele din urmă, financiare) a „opoziționalității”. Un nou *radical chic*?

RETROVIZOR: ARTĂ NOUĂ DIN EUROPA CENTRALĂ ȘI DE EST

Rearview Mirror: New Art from Central and Eastern Europe (Retrovizor: artă nouă din Europa Centrală și de Est), The Power Plant, Toronto, 1 iulie - 5 septembrie 2011; The Art Gallery of Alberta, Edmonton, 28 ianuarie - 29 aprilie 2012

MILENA TOMIC

Milena Tomic este doctorandă în Istoria artei la University College din Londra, unde scrie despre reconstituire în arta contemporană. A publicat articole în reviste precum *Border Crossings*, *Fillip*, *ARTMargins* și *Topia: Canadian Journal of Cultural Studies*.

Scenariile identitare abundă în cadrul expoziției *Rearview Mirror: New Art from Central and Eastern Europe* (Retrovizor: artă nouă din Europa Centrală și de Est), co-produsă de galeria The Power Plant din Toronto și de Art Gallery of Alberta din Edmonton. Ca loc al primei întâlniri dintre un subiect și prima sa imagine a lui ca Altul, oglinda apare atât la propriu cât și la figurat într-o serie de lucrări expuse aici. Și totuși, subiectivitățile invocate în expoziția *Rearview Mirror* se împotrivesc apelurilor familiare la identificare. Deși cele două galerii canadiene fără îndoială prezintă artiști cunoscuți din regiune în fața unor noi publicuri, este posibil ca vizitatorii să nu-și dea seama în ce măsură astfel de lucrări vin preîncărcate cu bagaj ideologic. Din punct de vedere istoric, gesturile neo-avangardiste de sub socialism au fost mai rezistente la absorbția de către forțele pieței decât au fost cele din Occident, din simplul motiv că în locurile acelea nu exista în primul rând nicio piață de artă. Existența unor structuri de suport foarte diferite la dispoziția artiștilor însemna că acțiuni aparent similare puteau fi urmate de consecințe politice diferite și erau astfel desprinse de omoloagele lor mai universalizante. În mod analog, orice gest artistic era deja politizat datorită contextului în care apărea.

Curatorul de origine canadiană Christopher Eamon, care locuiește în SUA, reunește lucrările a 23 de tineri artiști într-un mod ce utilizează și totodată minimizează moștenirea reprimării politice, realitățile tranziției economice și problemele adiacente de excluziune. *Rearview Mirror* nu vorbește despre arta Est Europeană în sine, ci despre o artă „nouă”, vag triumfală, ai cărei practicanți au depășit în mare măsură marginalitatea ce-i chinase pe predecesorii lor. Dispersată din punct de vedere tematic, această expoziție fascinantă nu are ambiții exhaustive: Eamon explică precis în textul de prezentare că numai unele din țările relevante sunt reprezentate. Catalogul conține două eseuri cerute special lui Zoran Erić și lui Andrzej Szczerski, care oferă o binevenită contextualizare. Din cele cinci categorii de încadrare, cea mai larg concepută este „furtul, apropierea sau reclamarea spațiului”^[1], ceea ce se face aici în mod literal sau semiotic, adesea simultan. La etaj, Dušica Dražić (împreună cu Sam Hopkins) se folosește de un segment de șosea uitat pentru a pune în scenă un dans ad-hoc, reclamând în același timp melodia lui David Bowie, *Young Americans* (Tineri americani), pentru lucrarea ei video *Young Serbians* (Tineri sârbi) (2006). La etajul de jos, cartarea geometrică cu bandă adezivă a peretelui galeriei, făcută de Igor Eskinja pentru *Liberare le Menti Occupare Gli Spazi* (Eliberați mintea, ocupați spațiile) (2008) este alăturată inteligent lucrării *Shared Floor* (Palier comun) (1996) a lui Roman Ondák, o instalație ce transportă și re-asamblează parchetul – cu tot cu prize electrice – din apartamentul din Bratislava al artistului. În apropierea ei se găsește lucrarea *Freed Doorway* (Portal eliberat) (1998) a lui Ondák, care, împreună cu lucrarea *Shared Floor*, amintește în mod poetic intimitatea

[1] Christopher Eamon, „Rearview Mirror,” în *Rearview Mirror: New Art from Central & Eastern Europe*, ed. Christopher Eamon (Toronto: Power Plant Contemporary Art Gallery and Edmonton: Art Gallery of Alberta, 2011), p.11.



forțată atât de emblematică pentru viața privată din socialism. Alți artiști fură pe față: în tripticul *Fragments* (Fragmente) (2002-07), Ivan Moudov umple cutii cu artă furată într-un limbaj ce amintește de faimoasa figură de exil a lui Duchamp, lucrarea *Boîte-en-valise*.² În vreme ce Moudov fură artă, Anetta Mona Chișa și Lucia Tkáčová își apropiază obiecte funcționale din galerii din toată lumea și apoi le arhivează sub sticlă în *Private Collection* (Colecție privată) (2005).

A doua tendință găsită de Eamon este „atracția către cultura populară așa cum este ea exprimată în unele din industriile de divertisment dominante pe plan global”.³ De exemplu, în lucrarea lui Ciprian Mureșan *Un Chien Andalou* (Câinele andaluz) (2004), personaje din seria *Shrek* își apropiază scena tăierii ochiului din filmul suprarrealist, înlocuind animația 3D rafinată cu filmarea pe peliculă cu rezoluție mică. Tot în single-channel, lucrarea video intitulată *Pop* (2006-2007), a lui Alex Mirutziu, re-imaginează arta corporală pe parcursul istoriei prin intermediul gestului comparativ calm al unei mâini ce răsfoiește o revistă de modă. Ambele lucrări creează un sentiment de distanțare față de materialul-sursă în moduri ce permit contemplarea extinsă nu numai a preocupărilor tipice central și est-europene, ci și a contextului neoliberal mai larg de care aparțin toate aceste imagini. Poate într-o manieră mai productivă, a treia categorie stabilită de Eamon se concentrează asupra moștenirilor modernității și a modernismului. În lucrarea *Work by an Artist Inspired by a Theory about Modernity* (Lucrare a unui artist inspirat de o teorie despre modernitate) (2007), Anna Ostoya plasează o pungă de plastic obișnuită, suflată constant de un mic ventilator, pe un pedestal sculptural, creând astfel un anti-monument evident. În lucrarea *Saturday Afternoon, 1st of December, Leeds* (Sâmbătă după-amiază, 1 decembrie, Leeds) (2007-8), artista pune o tăblie de masă triunghiulară (constructivistă?) pe coloane antice, și vopsește totul într-un bej șters, inclusiv CD-player-ul obosit ce reproduce o înregistrare a sociologului Zygmunt Bauman citind din cartea lui Italo Calvino *Orașele invizibile*. Pe măsură ce așează unul peste altul suporturi media și momente cronologice distincte, artiștii de aici comemorează totul și orice, fără a trata însă monumentele reale cu respectul ce le este de obicei rezervat. Categoriile a treia și a patra trec în domeniul „celor ce joacă feste” (orig. *pranksters*) și al „mitologilor”, precum și al artiștilor ce se întorc la conceptualism și „[îl duc] în stradă – altor publicuri imaginate.”⁴ Pe de altă parte, o lucrare precum *The Stray Man* (Omul stingher) (2006) a lui Roman Ondák pare să aparțină unei genealogii de „acțiuni” de stradă, dintre care unele au

[2] Vedeți T.J. Demos, *The Exiles of Marcel Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 2007). Întâmplător, o figură mai modestă a exilului poate fi găsită în sculptura Annei Kołodziejska, *Untitled* (*Suitcase with Undershirt*) (Fără titlu – Valiză cu maieu) (2008).

[3] Eamon, p. 11.

[4] Eamon, p. 11.

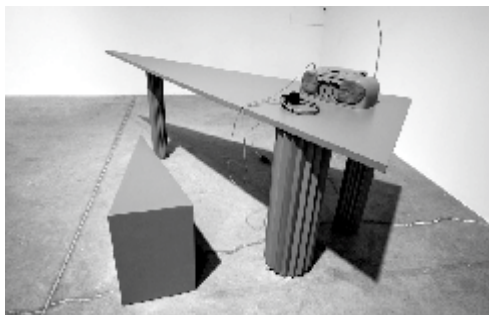
[5] Eamon, p. 11.

avut consecințe foarte reale pentru artiștii implicați în ele. Altminteri, acțiunea stradală a lui Ondák, expusă atât ca performance ocazional cât și ca documentație video a unor performance-uri din trecut, are mai multe afinități cu moștenirea artei conceptuale dematerializate nominal în stilul internațional.

Aici, două mituri originare diferite, ambele la fel de posibile, sunt combinate în mod productiv. Aparenta excludere a unei priviri individuale prin vitrina unei galerii amintește de excluderea istorică a artistului „estic”, ce subzistă de la bun început în afara narațiunilor istorice artistice dominante. Totuși, a lectura în acest mod acțiunea ar însemna a-i înțelege greșit facticitatea. Împreună cu *Freed Doorway* și cu *Shared Floor, The Stray Man* face în mod subtil aluzie la fundalul totalitarist pe care se petrecea arta corporală din Europa Centrală și de Est. Cu toate acestea, lucrarea pare să respingă orice astfel de interpretare ca fiind prea elaborată și supra-determinată. Citând nevoia curatorilor din anii '90 de a atinge un echilibru între aspirațiile de universalitate pe de o parte și realitatea marginalității pe de alta, Eamon evită anxietatea acestei aparente contradicții alegând o a treia cale: identifică o serie de traiectorii ce se împotrivesc determinării din partea oricărei narațiuni politice sau a lumii artistice. Mai precis, expoziția răspunde perceputei nevoi locale „atât de discursuri marginalizatoare, cât și universalizatoare”⁵ printr-o serie de investigații ce fac aluzie la o gamă bogată de precedente istorice, cu toate că este uneori ambivalentă față de aceste precedente. La fel cum oglinda retrovizoare este un simbol al vederii simultane – o privire în urmă în același timp cu privirea înainte –, tot astfel tânărul artist din această regiune eterogenă nu se găsește niciodată doar într-un singur punct de observație. Trecutul este aproape, mai aproape decât pare, dar este uneori de nepătruns, precum figura lui Evgeny Terentiev, fostul ofițer rus ce pune în scenă procedurile unei lansări și detonări imaginare ale unei rachete balistice intercontinentale în fascinantă lucrare video a lui Deimantas Narkevičius, *The Dud Effect* („Efectul proiectilului neexplodat”) (2008).

De fapt, artiștii luptă constant contra uzurii morale, fie că elementul la care s-a renunțat este un suport media (pictura, filmul de 16mm) sau o idee (modernitatea cu toate rămășițele ei ideologice). Lucrarea lui David Maljković *Out of Projection* („Dincolo de proiecție”) (2009) rememorează „mașinile viitorului” produse de firma Peugeot, cu ajutorul unei instalații video pe două canale ce proiectează filmări făcute la sediul din Franța al companiei. Pe un ecran mai mare, proiectanții și muncitorii din fabrică, acum oameni în vârstă, se mișcă și dansează melancolic pe pista de probe și printre prototipuri; un ecran mai mic prezintă interviuri cu aceleași persoane, dar fără sunet. Acesta este un trecut ale cărui vestigii mai pot conține ceva util, pare să spună Maljković; ajutat de o coloană sonoră stranie, conținutul acestor interviuri este subsumat mai departe unui sentiment de uitare care se apropie, dar de memorie ce poate fi încă exploatată, fără a fi încă pierdută. Alte două lucrări ce urmează aceeași idee, de data aceasta vizavi de suportul media, sunt *Untitled (Elvis)* (2007) a lui Wilhelm Sasnal și cele patru picturi (1993-2002) ale unor reproduceri după Malevici făcute de Taras Polataiko. Filmată pe peliculă de 16mm, cu rezoluție mică, pusă pe un proiector care hârâie, secvența de început a lucrării *Untitled (Elvis)* arată un laptop ce se învâрте în jurul unui microfon, în timp ce pe el rulează o filmare veche cu Elvis (scena seamănă mult cu una din picturile lui Sasnal). Spre deosebire de Sasnal, Polataiko aduce în prim-plan o moștenire specific „estică” distorsionând dublu compozițiile suprematiste ale lui Malevici. În lucrarea *Kazimir Malevich, Cross* (Cazimir Malevici, Cruce) (2002), suportul își proclamă din nou desuetudinea, în același timp depășind-o. Stricând fotografia, dar făcând parte integrantă din pictură, blițul aparatului nu poate decât să se reflecte de paginile îndoite, ce par a fi rupte dintr-o carte.

Erorile de reproducere, traducere și transmisie, redată ironic de picturile lui Polataiko, au importanță crucială și în alte lucrări: instalată în afara galeriei și vizibilă printr-o fereastră,



[stânga] Anna Ostoya,
*Saturday Afternoon, 1st of
December, Leeds, 2007-08*

[dreapta] Deimantas
Narkevičius, *The Dud Effect*,
2008

Promises/Average Salary (Promisiuni/Salariu mediu) (2006) de Johnson & Johnson (Indrek Köster și Taavi Talve) poate părea inițial o sculptură minimalistă, dar la o privire mai atentă dezvăluie discrepanța economică pe care o reprezintă. Lucrarea video a Katarinei Zdjelar, *The Perfect Sound* (Sunetul perfect) (2009), în care un tânăr student exersează formarea sunetelor „englezești” împreună cu un logoped din Birmingham, vorbește despre erori în percepție și erori în exprimare: dificilul proces de schimbare a accentului devine un exercițiu mimetic al cărui rezultat este aici o întrebare deschisă. Va reuși studentul să-și curețe vorbirea de inflexiunile sale native pentru a fi, probabil, mai bine asimilat? Sau exercițiul va eșua, pentru că va fi imposibil să-și copie perfect instructorul? Din când în când, ecranul se întuneacă brusc, făcându-ne să ne imaginăm exercițiul ca pe o piesă muzicală modernistă sau ca pe un duet atonal – o lectură eronată, care este încurajată în mod implicit. Aceste intervale incluse în film creează sentimentul distanțării de regimurile lingvistice, ca și cum studentul și logopedul ar încerca să se întoarcă la ceva pre-verbal, la ceva ce depășește ceea ce se spune în limbajul de zi cu zi.

În mod similar, Chișa și Tkáčová, ale căror obiecte furate de prin galerii sunt expuse în altă parte a expoziției, evită conținutul politic evident în lucrarea lor video *Manifesto of the Futurist Woman* (*Let's Conclude*) (Manifestul femeii futuriste – Să concluzionăm) (2008), care înfățișează un grup de majorete îmbrăcate în culori vii care dansează pe un pod dintr-un oraș, transmițând de fapt un mesaj în alfabetul fanioanelor: fragmentul final al unui text futurist ce cheamă la distrugerea „femeii”. La fel cu Zdjelar, Chișa și Tkáčová atrag atenția asupra tiparelor problematice de identificare ce se desfășoară pe parcursul a mai multor contexte ce se suprapun, arătând cât de ușor poate aluneca discursul modernist, transformându-se în omologul său totalitar, și cât de ușor „femeia” poate fi re-apropriată de discursul *macho*. Aceasta este expoziția *Rearview Mirror* în forma sa cea mai bună și mai puțin mitologizantă.

De fapt, poziția curatorului ca personaj exterior ce privește înăuntru face ca din când în când expoziția să pară oarecum deconectată de încărcătura politică a celorlalte narațiuni artistice dominante generate în regiune. De exemplu, o direcție ce pare să lipsească este limbajul video ce se joacă cu convențiile documentarului și urmărește parcursul dramelor politice concrete în comunitățile în tranziție. Prin comparație, de pildă, cu prezentarea de o mai puternică orientare internațională a lui Richard Appignanesi, *Raising Dust: Encounters in Relational Geography* (Stârnind praful: întâlniri în geografia relațională) – o expoziție ce a avut loc recent la Calvert22, singurul spațiu non-profit londonez ce găzduiește artă est-europeană, având de asemenea drept curator un „outsider” – expoziției *Rearview Mirror* i-ar fi prins bine, poate, mai multă atenție concretă acordată vieții în Europa tranziției în contextul schimbărilor mai largi din lume. Lăsând la o parte farsele sale, Eamon în general evită să pună artistul „estic” în postură marginală în relație cu narațiunile, piețele sau centrele dominante. Și totuși aici se regăsește un trop ce tulbură luciul ocazional al evenimentului. Cu lucrări literare ce oferă un precedent,

precum romanul *Inimă de câine* a lui Mihail Bulgakov, ideea artistului sau a subiectului politic în postura de câine leagă lucrări disparate, precum cea a lui Mureșan *Dog Luv* (Dragoste de câine) (2009) – în care o trupă de câini negri de pluș reconstituie cele mai mari hituri ale torturii – și cea calm conceptuală a lui Ondák, *The Stray Man*. Motivul vieții de câine apare de asemenea în lucrarea lui Paweł Althamer, *Guma* (Cauciuc) (2009), o sculptură ce immortalizează un prelucrător de cauciuc local; „guma” înseamnă „cauciuc” în poloneză, iar aceasta era și porecla personajului. Acest mod de a se identifica pe sine sau pe alții amintește de arta corporală uneori extremă și întotdeauna riscantă politic a anilor '70, și de reluarea ei din anii '90: atacurile cu mușcături ale lui Oleg Kulik întreprinse asupra vizitatorilor expozițiilor sunt un exemplu al acestei din urmă tendințe. Memoria unor astfel de lucrări persistă aici, deși mulți din tinerii artiști nu se mai regăsesc în imaginea perdanților.

Traducere de Sorana Lupu

CĂLĂTORI ÎN TIMP ALTERNATIVI – POSTCOMUNISM, FIGURATIVITATE ȘI DECOLONIZARE

Călători europeni – Artă plastică de la Cluj după intrarea în noul mileniu, Múcsarnok, Budapesta, 19 aprilie – 1 iulie 2012

SÁNDOR HORNYIK

Sándor Hornyik a absolvit istoria artei și estetica în 1999, la Universitatea „Eötvös László” din Budapesta. Și-a luat doctoratul în istoria artei în 2005, cu o teză despre relația dintre arta de avangardă și științele moderne ale naturii (care a fost publicată în 2008 cu titlul *Știința de avangardă*). În ultima vreme, abordează probleme teoretice din domeniul culturii vizuale și al studiilor vizuale și scrie articole despre arta contemporană și film. Lucrează la Institutul de Cercetare a Istoriei Artei din cadrul Academiei Maghiare de Științe.

Dacă e vorba de călătorii, atunci, conform stării actuale a științei, coordonatele spațiale par să fie importante, la fel cum este și locul unde călătorim. Bineînțeles, nu e totuna nici cine călătorește și nici de unde vine în mod precis, căci condițiile călătoriei sunt determinate mai ales de punctul de plecare. Expoziția curatoarei Judit Angel (și a directorului Gabor Gulyas), intitulată *Călători europeni* – titlu ce amintește mult prea tare de *Călătorul european*^[1] –, precizează cât se poate de concret acest punct de plecare, orașul *Kolozsvár*, care de bună vreme deja se află pe hărțile europene sub numele de Cluj. Destinația e însă destul de cețoasă, mai precis ea rămâne învăluită în obscuritate, căci știm doar că e vorba de călători „europeni”. Asta face referință probabil la faptul că actorii poveștii de la Cluj, secondați de un marketing puternic, au o identitate europeană și parcurg în lung și-n lat bătrânul continent, ba chiar, așa cum arată exemplul Nicodim Gallery^[2] din Los Angeles și cel al lui Mircea Cantor (care, conform biografiei lui, „trăiește și lucrează pe Terra”), e vorba de niște veritabili cosmopoliți globali. În continuare, voi încercă să pun cât mai puțin accentul pe acest marketing, respectiv PR, pe de o parte pentru că „povestea de succes” e destul de bine reprezentată și în viața culturală maghiară, iar pe de alta pentru că analiza fenomenului mi se pare mai importantă decât prezentarea sa reciclată.

[1] www.europaiutas.hu

[2] <http://nicodimgallery.com>

Nu va fi vorba deci despre cine, când și cum a făcut cariera – deși managementul de sine e un element cât se poate de important, care pune pe gânduri și din punctul de vedere al teoriei; nu va fi vorba nici despre ce muzee, galerii, colecționari și curatori au participat cu influența lor la carierele artiștilor, ci mai ales despre faptul dacă, dincolo de puterea de atracție a străinătății și a Celuilalt, scris cu majusculă, dincolo de legitățile funcționării pieței, lucrările însele au contribuit, la rândul lor, la recunoașterea europeană și americană a artei plastice de la Cluj. Acestei scrutări i se oferă două puncte de pornire teoretice, care sunt, la rândul lor, regiuni destul de plăcute ochiului, chiar dacă mlăștinoase: pe de o parte, discursul de început de mileniu despre lichidarea comunismului, iar pe de alta, cel despre întărirea figurativității. Între cele două există o legătură cât se poate de evidentă, și anume nevoia (totodată internă și externă) de a interpreta cultura socialistă explicit figurativă (atât în sensul retoric al termenului, cât și în acela imagistic). Dacă, în conformitate cu narațiunea est-europeană a istoriei contemporane a artei, anii nouăzeci au adus lucrări de inspirație în mod divers conceptualistă, aflate sub semnul mijlocului de exprimare și al medialității, atunci anii zero sunt caracterizați îndeobște prin venirea în avanscenă a artei critice (sau politice) și a picturii figurative. Acestea sunt, desigur, categorii ușor ambigue, dar pentru a intra și în concret și pentru a evoca și o povestire paralelă, aș spune că exemplul polonez, prin scoaterea în evidență a lui Artur Żmijewski și a lui Wilhelm Sasnal, arată un mecanism asemănător, cel puțin de la distanță, adică privind din înălțimea revistelor ilustrate.

E un loc comun cât se poate de vulgar – cel puțin de când cu postmodernul sau mai degrabă cu Renașterea, respectiv cu Renașterile – că imaginile reflectează nu atât asupra realității, cât asupra lor însele. De asemenea, e un slogan de teorie bulevardieră și că, privită dinspre plajele științei culturii vizuale, producția de imagine a unei perioade e determinată de gândirea ei politică și de aparatul ei tehnic. Și, dacă adăugăm la asta și punctele de vedere teoretice cele mai frecventate ale istoriografiei contemporane (traumă, memorie, micronarațiuni), devine cu adevărat interesant de unde anume decide expoziția *Călători europeni* să înceapă deplierea activității artiștilor din cadrul „Școlii de la Cluj” (sau a „fenomenului de la Cluj” – expresie ce amintește foarte tare de povestea de la Leipzig și a descoperirii acesteia). Ce anume ajunge în primplan și cum? Privitorul e primit la expoziția de la Múcsarnok de un „mausoleu” construit din BCA, respectiv de un băiețel care repetă cu o voce adorabilă: „Am decis să nu salvez lumea”. Băiețelul e produsul din 2011 al lui Mircea Cantor, iar mausoleul e adăpostul cu un aer accentuat lugubru al filmului lui Ciprian Mureșan, *Dog Luv* (2009). Estetică gri – simultan de cartier și de fabrică – marchează pe deasupra întreaga expoziție prin faptul că BCA-ul apare iar și iar în arhitectura internă a încăperilor. De altfel, această scenă simplă, „industrială” se potrivește perfect cu *Dog Luv*, piesa de teatru plină de cruzime ironică a Savianei Stănescu, respectiv cu punerea ei în scenă de către Mureșan. În filmul video de jumătate de oră, prin personajul-șef al unei marionete - câine (*Mad Dog*) căpătăm o privire asupra comediei divine a răutății și mizeriei omenești, ascultând, de pildă, minute în șir, din gura unor câini care se hlizesc, istoria culturală a torturii, de la fierberea în ulei la tragerea în țepă și decapitare (bineînțeles cu un topor neascuțit) până la metodele mai „umane” ale epocii moderne.

În timp ce instalarea adaptată ambientului a acestui film de păpuși aici, la Budapesta – în vecinătatea imediată a României, adică pe ruinele unor dictaturi numite „moi”, respectiv „tari”, și, pe deasupra, în cadrul unei zvârcoliri prinse în plasa dialecticii uitării și a reamintirii etc. –, pare destul de univocă, „băiețelul” un pic prea „dulce” al lui Cantor ne călăuzește înspre o problematică mult mai complicată. Lucrarea lui Mureșan, cu accentele sale grotesti, ba chiar tragicomice, poartă un mesaj politic concret, pe care l-am putea descrie cel mai bine cu sublima expresie de „critică posttotalitară”. În timp ce semnificațiile acestei lucrări (în pofida punerii în scenă ironice, „infantile”) înfloresc pe terenul filosofiei politice, locul lucrării lui Cantor e ceva mai complex. Pe de o parte, ea este, desigur, produsul regiunii (în sensul de piață al termenului) și reprezentantul acesteia, de vreme ce i-a fost dat să-și împrumute titlul până și unei expoziții de la Tate Modern.³ Pe de alta însă, ea reflectează în mod puternic nu doar asupra regiunii, ci și asupra situației contemporane a artei și a teoriei în general. Băiețelul poate reprezenta nu doar omul mediu care privește cu suspiciune avangarda artistică și cea politică, ci și artistul care, în felul acesta, afirmă, pe de o parte, că s-a săturat de ideile războinice, comuniste, ce caracterizau până mai deunăzi patria sa, iar pe de alta, poate spune și că s-a saturat, de asemenea, de activitatea, deloc mai puțin orientată (dimpotrivă!), a artei critice înclinată spre stânga. În plus, în timp ce primul aspect ieșea în evidență mai ales la Tate Modern, la Múcsarnok prevalează cel de al doilea. Toate astea arată bine nu doar problematică artei postsocialiste, dar și aceea a întregii „condiții postsovietice,” în care comportamentul generațiilor maturizate în această perioadă e marcat de spirala dublă a uitării și a rememorării, pe de o parte, pe când, pe de alta, întreaga chestiune „politică” poate fi împinsă cu ușurință la o parte pe motivul și sub adăpostul veritabilei *tabula rasa* operate de capitalism sau a industriei globalizate a distracției (fie că vorbim de *Ice Age 4* sau de *Alien 5*).

Această situație „politică” ambivalentă e agravată în plus de faptul că politică de zi cu zi poate fi în continuare mai interesantă pentru publicul larg decât chestiunile interne ale artei, iar asta pare să fi marcat și „personajele principale” ale expoziției „românești” de la Budapesta. *Cucuruzul de diamant* (2005) al lui Cantor pare să fie o trimitere cât se poate

[3] La expoziția *I Decided Not to Save The World*, realizată în colaborare de Tate Modern și de SALT de la Istanbul și ținută deschisă între 14 noiembrie 2011 și 8 ianuarie 2012, s-au putut vedea lucrări de Mounira Al Solh, Yio Barrada, Mircea Cantor și ale grupului „Slavs and Tatars”. Lui Barrada i-a revenit titlul de Guggenheim Deutsche Bank Artist of the Year in 2011 (https://www.db.com/csr/en/art_and_music/artist_of_the_year_2011.html; <http://www.ikongallery.co.uk/programme/current/event/594/riffs/>), în timp ce Cantor a câștigat în Franța Premiul Marcel Duchamp, ceea ce a însemnat și o expoziție la Centre Pompidou (<http://www.adiaf.com/engli sh/index.htm>).



Mircea Cantor, *Tracking Happiness*, 2009, video

de evidentă la poziția critică ambivalentă a celebrului *Craniu de diamant* al lui Damien Hirst (chiar dacă a fost realizat cu doi ani înainte de acesta din urmă!), în timp ce „băiețelul” de mai târziu funcționează perfect și în afara artei contemporane. Dar ne putem gândi și la raportul dintre figurile feminine frumoase, albe (foarte alegorice) care mătură în nisip (*Pe urmele fericirii*, 2009) și mai timpuriul omagiu adus lui Beuys (*Plecarea*, 2005 – „dansul” fantomatic al unui cerb și al unui coiot) sau la faptul că filmul video *Peisajul se schimbă* (2003) deschide, și el, către o lectură istorico-artistică. Dincolo de parabola evident politică – în loc de pancarte mulțimea cară oglinzi –, lucrarea evocă legendara lucrare mexicană din 1969 a lui Robert Smithson (*Yucātán Mirror Displacements*), bazată și ea pe oglinzi, în timp ce ridică un monument grandios transformării în imagine a lumii și chiar a posibilității acestei transformări. Observații asemănătoare pot fi făcute și în cazul lui Mureșan, de vreme ce desenul provocător *Sânge românesc* (2004) sau filmul video *Alege* (2005) sunt inteligibile pentru toată lumea (poate chiar prea inteligibile), iar parafrazele după Maurizio Cattelan și Yves Klein funcționează cu adevărat bine doar atunci când nu sunt bruiate de referințe din istoria artei. E adevărat însă și că ambele parafraze sunt eficace atât din punct de vedere conceptual, cât și ideologic, pentru că în prima Mureșan îl schimbă pe papa Ioan Paul al II-lea cu legendarul șef al Bisericii Ortodoxe Române, patriarhul Teoctist, care a servit bine și în regimul Ceaușescu, și după; iar în cea de-a doua arată – că un veritabil realist est-european – cum s-a(r fi) terminat extraordinarul zbor al lui Yves Klein deasupra Parisului. Asta orientează însă privitorul spre faptul că, în realitate, cele mai puternice sunt poveștile paralele, adică acelea în care politica și estetica se desfășoară în paralel, fiind în stare „să rescrie” împreună un segment dat din istoria europeană. Așadar, în cele ce urmează, voi discuta despre asemenea „rescrieri”, care se joacă, pe de o parte, cu diversele puncte de vedere ale spațiului global, iar pe de alta cu dimensiunile timpului și ale concepțiilor divergente despre acesta. În prealabil însă, sub hipnoza unei decolonizări despre care se vorbește tot mai mult, de unde pornim, nu strică să precizez adică de unde și cum privim „noi”, cei de aici, din Europa de Est de odinioară, și care sunt condițiile actuale ale acestei vizibilități.

[4] Susan Buck-Morss, *Dreamworlds and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MIT Press, 2000.

[5] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Primul excurs: condiția postsovietică

În timp ce postmodernul sau poststructuralismul și-a avut (cel puțin în cultura pop) farurile sale emblematice, teoretice, condiția postsocialistă, postcomunistă sau postsovietică n-are asemenea autori. Asta se datorează, pe de o parte, faptului că vremea și formula retorică a „post”-urilor a cam trecut, iar pe de altă parte, faptului că suspiciunea lui Jean-François Lyotard în legătură cu marile narațiuni s-a extins cu o rapiditate fulgerătoare și asupra marilor teorii critice (inclusiv asupra celei a lui Lyotard). Cu toate acestea, au rămas încă unul sau doi mari scriitori de teorie cărora le place să se concentreze pe întrebările prezentului. Unul dintre aceștia e filosoful american care merge pe urmele Școlii de la Frankfurt, Susan Buck-Morss, care pune într-o lumină nouă războiul lumilor și logica Războiului Rece.⁴ Conform tezei sale, care datorează desigur multe lui Fredric Jameson și altora, în 1992 a apărut o situație radical nouă, întrucât s-a dizolvat ordinea mondială bipolară, care a servit deopotrivă interesele capitalismului și cele ale comunismului.⁵ Prin urmare, nu doar Europa de Est se află astăzi într-o situație, respectiv condiție, postsovietică, ci întreaga lume, iar eșecul versiunii esteuropene a modernizării influențează puternic întregul proiectului modernist. Buck-Morss susține că nu doar socialismul de stat e un sistem utopic, ci și adversarul său de odinioară, democrația liberală. Înainte de 1992 însă, întârzierea realizării utopiilor putea fi încă pusă pe seama Războiului Rece, în timp ce după prăbușirea blocului estic a devenit foarte repede limpede că nu doar bunăstarea comunistă, ci și cea capitalistă au valabilitate globală doar ca ideologie.

Celălalt teoretician de seamă al postcomunismului este – poate nu întâmplător – un filosof rus, Boris Groys, care încearcă să discute într-un mod mai nuanțat decât s-a făcut până la el o altă dihotomie, aceea dintre artă și politică, adică aceea dintre cultura autonomă și putere.⁶ Groys încearcă să elibereze într-un mod revoluționar socialismul real și apropierea sa postsovietică din cutia propagandei și a kitschului; el interpretează socialismul real ca pe un fel de tehnică postmodernă a citării și a colajului, care poate fi pusă în paralel cu arta pop americană. Totodată, el atrage atenția asupra faptului că, după 1992, contextul „original” are tendința accentuată de a dispărea, iar marca postsovietică fuzionează tot mai mult cu producția culturală occidentală, în timp ce „pluralismul” ideologic de odinioară e schimbat pur și simplu cu doctrina pieței, care e mult mai idolatră decât fuseseră sistemele totalitare. Așadar, Groys consideră că iconoclasmul e singurul instrument critic al artelor vizuale, ceea ce aduce după sine faptul că arta trebuie să devină, în mod paradoxal, propagandistică. În plus, arta se confruntă și cu un alt paradox, sarcina creării iconoclaste de imagine, care trebuie să realizeze critică imaginii prin însuși mijlocul de exprimare al imaginii.

Regiunea noastră (care, în raport cu asemenea mari narațiuni – Buck-Morss pornește de la 1492, iar Groys cel puțin de la Iluminism –, este mult mai îngustă) începe să-și scrie propriile sale mici istorisiri, dintre care iese în evidență muncă lui Piotr Piotrowski. În cartea sa cea mai recentă, acesta sugerează o perspectivă topologică în locul uneia geografice, adică una care își orientează cercetările asupra unor orașe și centre culturale și lasă tot mai mult la o parte marile cadre naționale sau ideologice.⁷ Mai mult, prin titlul polonez al noii sale cărți – *Agorafilie* –, Piotrowski a găsit și o excelentă metaforă pentru descrierea situației (culturale) est-europene de după 1989 (respectiv 1992). Pe de o parte pentru că, din punctul de vedere al lichidării dictaturilor, termenul conține în el deschiderea intensă a artei regiunii către problemele sociale și politice, respectiv către acelea ale spațiului public – dincolo de aceste probleme apărând și posibilitatea de a asocia și la cucerirea pieței mondiale capitaliste (sau cel puțin a exigenței unei asemenea cuceriri). Pe de altă parte pentru că agorafilia, adică iubirea de spațiu, furnizează o explicație și în ce privește succesul unor inițiative artistice est-europene – care studiază specificul locului și al trecutului –, ceea ce rimează bine cu transformarea accentului

[6] Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008.

[7] Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, New York, Reaction Books, 2012.

[8] Ovidiu Țichindeleanu, „The Modernity of Postcommunism”, *Idea* #24, 2006.
<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=404>.
Anticomunismul mai are încă două trăsături caracteristice, care sunt legate una de cealaltă. Una este întărirea clericalismului, iar cealaltă întărirea naționalismului în regiune. De această problematică, pe lângă Țichindeleanu și Piotrowski, se ocupă intens și Edit Andras: „The Unavoidable Question of Nationalism”, *Springer*, 10, 3, 2010.
<http://www.springer.in.at/dyn/heft.php?id=64&pos=0&extid=0&lang=en>.

[9] Boris Buden, *Zones des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Berlin, Suhrkamp, 2009.

global în simpla „glocalizare”, expresie ce introduce în industria culturală și critica cea mai recentă a globalizării.

Unul dintre cazurile interesante ale acestei perspective topografice sau antiglobaliste este critica culturală postmarxistă a lui Ovidiu Țichindeleanu, care caută o explicație și pentru eșecul noilor teorii de stânga de a se încetățeni în fostele țări socialiste. Motivul e cât se poate de evident: din cauza anticomunismului, care caută explicații simpliste pentru păcatele trecutului și pune accentul, în mod cât se poate de unilateral, pe valorile Occidentului și ale Pieței, în timp ce distorsionează evaluarea modernității socialiste și, în esență, permite doar o singură cale pentru viitor: capitalismul mondial.⁸ (Poate că nici din acest motiv n-ar fi nici bine, nici fericit să evaluăm povestea de succes de la Cluj din perspectiva Pieței.) Nu trebuie uitat însă că evaluarea noilor tendințe artistice est-europene e influențată și de „forța surprizei”, de vreme ce, așa cum scrie și Boris Buden, pe parcursul evaluării politicii și culturii postcomuniste, Occidentul infantilizează destul de puternic Estul, demers care – nu din întâmplare – este și o bine-cunoscută strategie colonială.⁹ Exoticul „Orient - foarte apropiat” (adică „Balcanii”) încearcă însă să demonstreze mai nou tocmai că vorbește foarte bine nu doar propria-și limbă, ci și pe aceea a celuiilalt (adică a Vestului), cel puțin dacă e vorba de istoria culturii și a artei.

Aproprierea punctului de vedere occidental și obținerea identității „europene” nu oferă neapărat o cale de ieșire din Lumea a Doua sau a Treia. Conform unora dintre autori, asemenea colonialismului, și critica postcolonială rămâne blocată în fosta capcană a ierarhiei de putere, din care, mai nou, o mișcare care se trage din America de Sud pare să găsească o cale de ieșire. Deja și Țichindeleanu, și celălalt cunoscut teoretician est-european al decolonizării, Marina Gržnić, s-au alăturat inițiativei legate de numele istoricului cultural argentinian Walter Mignolo, care a lansat un grup de cercetare la Duke University sub numele elocvent de Institut Decolonial Transnațional.¹⁰ Mignolo și aliații săi sud-americani sau est-europeni s-au angajat de partea unei „a treia căi”, care nu e nici estică, nici vestică, ci se bazează în mare parte pe rezultatele sud-americane ale teoriei culturii (hibridizare, liminaritate, metisare).¹¹ Țelul esteticii decoloniale ce rezultă de aici e acela că, păstrând sub ochi factorii locali, să facă un pas în afara atât a ideologiei capitaliste, cât și a celei comuniste a modernității și a modernizării, pentru a se desprinde de raporturile coloniale ale subordonării și superiorității, iar în teoria culturii, în locul multiculturalității de piață, ar vrea să pună în evidență punctele de vedere nonierarhice și interculturale.¹² Privind de aici, de la noi, devine cu adevărat interesant ce fel de premise determină cultura vizuală a artei plastice europene, pe ruinele Lumii a Doua și a Treia de odinioară – adică pe vremea modernității globalizate. Vom fi oare în stare să ne definim nu în raport cu 1492 și nici în raport cu 1992, ci, să zicem, în raport cu 1955, adică în raport cu Conferința de la Bandung, la care 29 de țări africane și asiatice au încercat să dea naștere sistemului de puncte de vedere ale conviețuirii pașnice?

Al doilea excurs: condiția postmedială

Dacă am crede că teoria anglo-saxonă funcționează numai în marile metropole „occidentale”, probabil că ne-am înșela. Acest lucru e demonstrat bine de exemplul revistei *Idea* de la Cluj¹³, care nu doar traduce, ci și interpretează și încetățenește cele mai noi tendințe (nu o dată de stânga). Despre lucruri asemănătoare a fost vorba și la o conferința destul de recentă de la Bratislava, despre „Pictura în era postmedială”, pe urmele lui Rosalind Krauss și Peter Weibel (care vine după prima, dar totuși o precedă pe aceasta prin expresia *pittura immedia*).¹⁴ Conceptul de „condiție postmedială” al lui Krauss – care e, de asemenea, moștenitorul „condiției postmoderne” a lui Lyotard – se înrădăcinează nu atât în epistemologie, cât în sfera (artiști ca *noch da zu*) materială, mai precis în formalismul modernist al lui Clement Greenberg, care a impus autorefecția

[10] Marina Gržnić, „Biopolitics, Necropolitics, De-Coloniality”, *Pavilion*, 14, 2010.
http://www.pavilionmagazine.org/pavilion_14.pdf.

[11] Walter Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Latin America Otherwise)*, Durham, Duke University Press, 2011.

[12] Manifestul din 2011, intitulat *Decolonial Aesthetics*, e semnat de cincisprezece autori: Alanna Lockward, Rolando Vasquez, Teresa Maria Diaz Nerio, Marina Gržnić, Michelle Eistrup, Tanja Ostojić, Dalida Maria Benfield, Raul Moarquech Ferrera-Balanquet, Pedro Lasch, Nelson Maldonado Torres, Ovidiu Țichindeleanu, Hong-An Truong, Guo-Juin Hong, Miguel Rojas-Sotelo, Walter Mignolo.

<http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>
Estetica decolonială așează într-o lumină nouă până și desfășurările est-europene recente ale criticii postcoloniale, respectiv teza autocolonizării avansată de Kiossev și pandantul acesteia: practică culturală a colonialismului sovietic. După Kiossev, Europa de Est, sacrificată pe altarul dezvoltării naționale, își pune voluntar și voios capul în jugul modernizator al Occidentului; după David Chioni Moore, în schimb, Europa de Est efectuează încetățenirea locală a postcolonialismului doar prin faptul că schimbă America (respectiv Anglia și aliații ei) cu Uniunea Sovietică. Estetica și politica decolonială vrea să deconstruiască însăși ierarhia de putere ca atare, pentru că, în sfârșit, Europa de Est și America de Sud să se poată determina nu în raport cu un centru ideologic, respectiv cu o putere economico-politică, [ci pornind de la ele însele]. Cf. Alexander Kiossev, „Notes on Self-Colonizing Cultures”, http://www.kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/e_ak.htm și David Chioni Moore, „Is the

medială ca sarcină a avangardei sau a artei critice, cu o valabilitate influentă încă și astăzi. În opinia lui Krauss – după marșul triumfător al conceptualismului, urmat de instituționalizarea și vulgarizarea sa –, arta cu adevărat progresistă și plină de conținut se ocupă de realitate în așa fel încât între timp rejectează și asupra propriului său instrumental.¹⁵ Cu alte cuvinte, arta nouă, axându-se pe mijlocul de exprimare, cercetează mai ales cu ce instrumente și cu ce presupoziii creează ea o imagine despre lume și ce fel de învățăminte pot rezulta de aici în ce privește logica totalității științei, a mass-mediei și a comunicării. Dacă o interpretăm pe Krauss din Europa de Est – așa cum a făcut și Weibel –, atunci descoperim două momente interesante. Primul ține de faptul că, în ce o privește pe Krauss, ea n-a ajuns până la noi (în spațiu), ceea ce înseamnă și că nu poate avea în vedere cronologia locală – așadar, nici exigențele decolonizării. Al doilea aspect este că și Krauss (dar și Weibel), cu conceptul de „condiție postmedială”, gândește în cadrul unei epistemologii universale, „științifice”¹⁶, care până și în lucrările cu substrat politic pune în evidență mai ales punctele de vedere mediale și cele de teoria cunoașterii.¹⁷

La rezolvarea acestei problematice, adică la împăcarea celor două puncte de vedere opuse, cea a politicii particulare și cea a esteticii universale, s-a înghămat recent Jacques Rancière, într-o încercare bine primită și în cadrul lumii artistice. Asemănător lui Krauss și spre deosebire de Groys, acesta nu crede că imaginea spectaculară și tradiția esteticii formaliste ar fi intolerabile și ar trebui criticate. Deși e adevărat și că, la el, formalismul provine cel mai adesea dintr-o strategie radical avangardistă, din practica situaționiștilor, care (se zice) au apropiat produsele și metodele binecunoscute ale producției capitaliste de imagine mai ales pentru atingerea scopurilor lor politice. Rancière l-a așezat însă pe Debord cu picioarele pe pământ, căci el susține că imaginea și spectacolul nu sunt în mod necesar răul suprem, căci, dacă recunoaștem și accentuăm mecanismele funcționarii lor, ele pot fi puse chiar în serviciul nostru. Din asta rezultă pur și simplu că și Rancière vede posibilitatea progresului în artă prin utilizarea creativă și autoreflexivă a mijlocului de exprimare, și nu întâmplător gândește în granițe temporale asemănătoare cu acelea ale lui Krauss, căci unul dintre autorii săi paradigmatici este chiar contemporanul lui Broodthaers, Jean-Luc Godard.¹⁸ Pe undeva, și această genealogie arată că, la Krauss și la Rancière – în coordonatele lor „postmoderniste” și „postmarxiste” –, parcă ni s-ar arăta deopotrivă deconstrucția imaginii, a mijlocului de exprimare și a artei, cu diferența de accent că Krauss se aliază mai degrabă cu lecturile literale ale unui Derrida timpuriu și poststructuralist, pe când Rancière, asemănător gânditorului politic, matur, din *Cosmopoliti ai lumii, încă un efort!*, nu mai studiază sistemul producător de semnificație în autonomia sa.¹⁹ Asta ne retrimite însă la felul în care pune Groys problema, adică la un mod care contrapune în continuare propaganda politică și arta autonomă (de piață), critica și spectacolul, și, într-un fel care dă de gândit, nu vrea să accepte posibilitatea unui și-și. Cu toate astea, tocmai această posibilitate ar putea fi cheia fenomenului de la Cluj, ai cărui artiști se prezintă la fel de bine atât în cadrul Academiei, cât și în acela al Pieței.

Vedere dublă

Astfel, după ce ne-am echipat cu optica recentă a politicii și a esteticii, merită să revenim din nou la punctul de plecare, unde, deja în prima încăpere, se pot vedea tablourile de mari dimensiuni și plăcute la vedere ale lui Adrian Ghenie, care, împreună cu Victor Man și Șerban Savu, e considerat de obicei unul dintre cei mai de succes „pictori clujeni”. Ghenie și Savu aduc, în cadrul expoziției, calitatea și perspectiva individuală la care ne-am așteptat de la ei și care, în cazul amândurora, mărturisesc despre cunoașterea amănunțită a istoriei artei și a artei contemporane în general. Dintr-un anumit punct de vedere, ei reprezintă chiar două fețe (printre multe altele) ale suprarealismului românesc, Ghenie „descompunând” pe urmele lui Max Ernst și Francis Bacon, iar Savu „încețoșând” de parcă i-ar combina pe Giorgio de Chirico și Luc Tuymans cu tradiția din siajul Școlii de la Baia

Post in Post-Colonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique”, *PMLA*, vol. 116. [Manifestul e disponibil în versiune românească, în *Idea* #39, 2011.]

[13] <http://www.idea.ro/editura>.

[14] În 2005, Weibel organizase o expoziție la Graz intitulată *Postmediale Kondition*, care a fost în parte inspirată de cartea lui Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), care a încetățenit în conștiința publică termenul de „condiție postmedială” prin referire la Marcel Broodthaers. Weibel, în schimb, s-a despartit de orizontul legat de specificul mijloacelor de exprimare aia cum îl teoretizase Krauss sau, mai precis, el a retradus acest orizont aplicându-l artei media (dar nu celei americane, ci versiunii ei austriece), care a inspirat-o și pe Krauss atunci când și-a elaborat conceptul.

[15] Conceptul a apărut la Krauss în a doua jumătate a anilor nouăzeci, dintr-o reflecție, printre altele, asupra artei lui Christian Marclay, James Coleman, William Kentridge și Sophie Calle. Cf. Rosalind Krauss, *Perpetual Inventory*, Cambridge, MIT Press, 2010.

[16] În timp ce e drept că dacă Krauss și revista *October* țin mai degrabă de paradigma duchampiană, Weibel și *Ars Electronica* aparțin paradigmei Turing. În cadrul artei media, Lev Manovich menționase pentru prima dată două paradigme sau domenii pe care le-a caracterizat prin numele lui Duchamp, respectiv prin cel al lui Turing. Prima se orientează mai mult înspre probleme de filosofie și critică socială, pe când a doua mai mult înspre chestiunile ridicate de știința și tehnologie. Cf. Lev Manovich, „The Death of Computer Art” (1996). <http://rhizome.org/discuss/view/28877/>

[17] În legătură cu diversele interpretări a ce înseamnă postmedia și condiție



Șerban Savu, *Parking Sunday*, 2008, Colecția Mircea Pinte, Cluj-Napoca

Mare. În realitate însă, Ghenie a fost inspirat mai degrabă de David Lynch (și de *Twin Peaks*), iar perspectiva lui Savu parcă i-ar traduce pe Edward Hopper și realiștii americani pe limba raporturilor sociale din România postcomunistă. Dar înainte încă de a coborî toate stelele de pe cer, să trecem în modul de funcționare decolonial: această listă de nume proprii e, în ce mă privește, aplicarea ironică a unei strategii bine-cunoscute, occidentale și coloniale, care leagă produsele culturale est-europene de numele unor artiști cunoscuți și de succes. Criticul de artă de la *New York Times* a evaluat cu o retorică similară pictura lui Ghenie și Savu (respectiv, de partea maghiară, a lui Zsolt Bodoni și Attila Szűcs), când i-a asemuit cu Gerhard Richter și Luc Tuymans pe marginea expoziției *After the Wall* [Dupa căderea Zidului].²⁰ Această strategie, din perspectiva pieței, pare să fie chiar bună, de vreme ce plasează într-un context numele est-europene necunoscute, cu toate că, din păcate, nu accentuează cum trebuie Alteritatea și tehnologiile traducerii culturale, care ar fi însă condiția inevitabilă a legitimării autonome. Privind de aici, omagiul pe care îl aduce Ghenie lui Duchamp e un exemplu excelent al felului în care funcționează o deconstrucție picturală decolonială, care așează un accent semnificativ și pe combinarea diverselor tehnologii ale vizualității (film, foto, colaj, frotaj). E de găsit acolo nu doar tatăl-maestru al artei conceptuale (și totodată critice), Marcel Duchamp al Occidentului, care nu întâmplător a vrut să scape de pictura retinală, ci și cultul comunist al priveghiurilor și al înmormântărilor, precum și, deloc în ultimul rând, problematica necesității și a lipsei unei munci de doliu postcomuniste. Ghenie acoperă toate acestea cu un filtru pe jumătate real, pe jumătate „descompus” – Tibor Csernus a făcut același lucru cu realismul socialist acum cincizeci de ani; ce păcat că pe atunci Occidentul n-a vrut să guste așa ceva –, și prinde în uleiuri obraznic de vii amintirea „ucigașului” de odinioară al picturii. În alte opere ale sale, el face acest lucru și cu politicienii importanți din trecut, de pildă cu colecționarul Hermann Göring, în timp ce utilizează o coloristică fantomatică, amintind de *film noir*, cu puternice accente mediale. Cu alte cuvinte – asemănător colegilor săi de la Cluj –, încearcă să elaboreze în simultaneitate o pictură postsovietică și postmedială. Celălalt „local hero”, Savu, exploatează poate cu un grad mai mult culoarea locală și tradițiile locale ale realismului, care sunt de găsit și în noul film românesc, de pildă la Cristian Mungiu, care a și fost premiat la Cannes pentru *4 luni, 3 săptămâni, 2 zile* (2007). Dintr-o perspectivă regională, acest suprarealism reținut, palid, fantomatic, împreună cu piețele pustii ale realității sociale moderne, evocă pentru spectatorul

postmedială, vezi, mai pe larg, cartea din 2011 a lui Domenico Quaranta, a cărei introducere există și în limba engleză: „The Postmedia Perspective”.
<http://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective/>

[18] Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

[19] Cf. Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Tammarion, 1978 și Jacques Derrida, *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort!*, Paris, Galilée, 1997.

[20] Martha Schwendener, „18 Journeys Forged in Communism”, *New York Times*, 14 ianuarie 2011.
http://www.nytimes.com/2011/01/16/nyregion/16artwe.html?_r=1 Cu toate acestea, expoziția *After the Fall*, organizată de Hudson Valley Center for Contemporary Art (Peekskill, NY), care a avut loc între 19 septembrie 2010 și 24 iulie 2011 (<http://hycca.org/>), a arătat și că „deconstrucția colonială” analizată de mine nu e deloc un fenomen topografic, clujean, căci artiști precum cehul Daniel Pitin, croatul Elvis Krstulović, basarabeianul Alexander Tinei și maghiarul Zsolt Bodoni lucrează într-un spirit

budapestan pictura (ceva mai veche) a lui Attila Szűcs, care prezintă o atmosferă și o cultură vizuală asemănătoare. Oamenii postcomuniști de toate zilele, fără trăsături și aproape că rătăcind fără rost în curțile din spatele blocurilor, în parcuri și în spații aproape abstracte, apar și pe pânzele lui Savu, într-o coloristică fină și decorativă, prin care imaginile ruinei sunt oarecum estetizate, în timp ce pictorul ține o oglindă sofisticată, oblică în fața imaginii stereotipe a Occidentului despre Est.

Într-un alt fel, poate mai direct, politizează Victor Man, unul dintre „pictorii” „clujeni” cu cea mai bună reputație (el întărind împreună cu Shirin Neshat, Anish Kapoor și Mathew Barney echipa Gladstone Gallery²¹). Man a creat în colaborare cu Anna-Bella Papp o instalație ce umple o întreagă încăpăre. Spațiul de la Mucsarnok e umplut în totalitate cu tapeturi imitând niște fresce imense (care fac poate o trimitere ironică la unul dintre cele mai bune produse de export ale artei românești: Dan Perjovschi), dar mai există acolo și un cap de vulpe împăiat și alte obiecte enigmatice, precum și imagini, care, împreună, poartă titlul *Cei ce au dinți și cei ce n-au* – acesta fiind, totodată, și titlul unei lucrări separate, care a fost prezentă și la expoziția londoneză a lui Man.²² Pe tabloul imens sprijinit de un zid apar, cel mai probabil, cei care „n-au” dinți; în această lucrare sunt „de văzut” niște nuduri de femeie fumând senzual (ar fi deja interpretare să spun că ele ar fi actrițe porno!), dar tocmai că ele nu sunt de văzut, întrucât imprimeurile sunt colorate în negru. (Man, de altfel, a devenit important tocmai datorită picturilor sale întunecate, enigmatice, figurative, postcomuniste.) Pe frescele multiplicare, în schimb, bărbați, respectiv masculi, caricaturizați se luptă unii cu alții, dar chestiunea dinților e complicată totuși și de prezența capului de vulpe, precum și de aceea a plasticii abstracte. Atmosfera e puternic suprarealistă și orientală, în timp ce tandemul de artiști plasează până și cultura erotizată și destul de macho a suprarealismului sub incidența unei critici postfeministe.

Exemplul lui Victor Man ne aduce și la marele merit al acestei expoziții, pentru că Angel – pe undeva în chip asemănător lui Man – nu închide într-un ghetou capitalist, orientat spre profit, noile tendințe figurative ale picturii clujene, ci le prezintă într-un context artistic critic (politic), care face bine și din punct de vedere medial lucrărilor expuse, pentru că valorile lor picturale ies în evidență astfel și mai bine în vecinătatea unui film video sau a unui obiect postconceptual (sau post-postconceptual, sau oricum). Însă picturile ușor de consumat, colorate, mirositoare și suficient de figurative distrag oarecum atenția de la fotografii și filme, care, în ce privește genul lor și limbajul lor vizual, se leagă foarte tare mai mult de tradiția ezoterică decât de cea provocatoare a artei conceptuale. De la această legitate (de piață) reușește să facă excepție în mod eficace poate doar filmul video HD al lui Cantor, proiectat pe o suprafață mare, în timp ce alte filme, care nu sunt atât de seducătoare sau de bombastice din punctul de vedere al imaginii, merită poate mai multă atenție. Steaua lui István László (*Stea*, 2011), care plutește într-un WC și pe care apa, bineînțeles, n-o duce, nu degeaba a devenit celebră pe plan internațional; ea nu e doar politică și adaptată ambientului, dar conține și suficiente trimiteri istorico-artistice și, în plus, mai e și distractivă. Filmul video al lui Cristi Pogăcean (*Fără titlu*, 2005) lucrează cu un instrumentar ceva mai rafinat și, ca atare, poate mai profund; filmul arată oameni de toate zilele care, indiferent că e comunism sau capitalism, își fac totuși cruce când trec pe lângă o biserică ortodoxă, ceea ce sugerează că religia, cultura religioasă, nu funcționează neapărat potrivit arcurilor de ceasornic ale narațiunii naționaliste sau postnaționaliste.

Cealaltă lucrare, poate cea mai de succes, a lui Pogăcean ne ghidează tocmai spre această zonă, adică la graniță, la zona de tampon dintre Est și Vest (respectiv a mai multor Esturi și a mai multor Vesturi). Cu alte cuvinte și mai precis – și, pe undeva, foarte nostim –, la zona de tampon a unuia dintre Esturi și a celuilalt, de vreme ce pe un covor țesut apare una dintre fotografiile celebre ale unor ziariști români răpiți de teroriști arabi. Actul terorist ca atare arată excelent cum, privind dinspre islam, Europa de Est e, de fapt, parte

asemănător și cu aceeași cultură vizuală.

[21] <http://www.gladstonegallery.com/>

[22] Victor Man, *ATTEBASILE*, Londra, Ikon, 26 noiembrie 2007 – 25 ianuarie 2008 (<http://www.ikon-gallery.co.uk/>).

[23] <http://www.plan-b.ro/>



European Travellers,
curator: Judit Angel,
Múcsarnok, Budapesta,
19 aprilie 2012 - 08 iulie
2012, imagini din expoziție

a culturii occidentale. Titlul – legitimând lectura mea glumeață – este deja aproape o blasfemie la adresa unei mass-medii de extracție tot mai dubioasă: *Răpirea din serai* (2006), în timp ce umorul lucrării poate jigni în mod egal mai multe sensibilități politice. În compania unor asemenea lucrări nu e însă ușor să ajungi la minge. Picturile „deconstructive”, postsocialiste ale lui Marius Bercea sunt bine evidențiate, dar diapozitivele foarte personale ale lui Péter Szábo și comentariile sale „post it” atrag cu greu atenția (*Grupul stă în cerc*, 2011). E o altă întrebare dacă Szábo este, în conformitate cu unele norme critice de astăzi, mai progresist decât Bercea sau decât Mircea Suci, care e prezentat de obicei pe piață drept un urmaș de seamă al suprarealismului belgian (și anume al lui Borremans). Însă aceștia din urmă gospodăresc tradițiile spectacolului, așa încât e aproape imposibil de decis dacă avem de-a face cu niște VJ picturali sau cu artă postmedială critică.

Alături de pictură, până și obiectele de altfel inventive sunt un pic ecranate. Efectul creat de Răzvan Botiș (deși băta sa din 2010, umplută cu whisky și intitulată *Hit the Road Jack*, e un calambur foarte reușit) nu e atât de puternic precum acelea produse de Ghenie, Bercea sau chiar de Oana Farcaș, pentru a aminti și o versiune „feminină”, care evocă în mod concret figura lui Francis Bacon și atelierul acestuia (dar nu la expoziția despre care vorbesc). Se poate însă că la acest efect expozițional contribuie și natura profund occidentală a artei obiectuale, în timp ce pictura figurativă întreține raporturi bine conturate cu trecutul socialist, respectiv cu producția sa reprezentativă de imagine (sculptura și pictura publică). Poate din motive asemănătoare par un pic mai palide filmele de mari dimensiuni semnate de Gabriela Vanga și Alex Mirutziu, care, la prima vedere, nu adaugă mult la cultura occidentală a „grand media art”. Asta nu face însă decât să accentueze faptul că Bercea și Suci încearcă să deconstruiască în paralel tradițiile culturale locale, respectiv marile narațiuni din istoria artei, de la peisajele flamande la filmele horror asiatice. La fel de interesante sunt și acele clișee în care elementele identității răstoarnă piramida valorilor locale, respectiv descompun în elementele sale componente marele „Război și pace” postcomunist. În portretele lui Mirutziu, homosexualitatea și cultura sadomaso se scriu peste apologetica suferințelor comunismului și postcomunismului, în timp ce Cristian Oprea combină perspectiva artei aplicate și cea a artei oficiale (socialiste) cu tradiția istorico-artistică, respectiv cu reprezentarea identității, prin faptul că, prin diversele mijloace de exprimare și prin diverse stiluri, el își înfățișează sau își asimilează sistemului „juridic” propriul chip. Versiunea românească a acestei ordini juridice apare și în „sociografia” Duo van der Mixt (*The Very Best of roșu, galben și albastru*, 2002–2005), care arată cum a acoperit cultul României Mari viața de zi cu zi sub forma unor obiecte pictate în roșu, galben și albastru. Unul dintre membrii Duo van der Mixt e, de altfel, un nume nu mai puțin cunoscut decât Mihai Pop, fondatorul galeriei Plan B (împreună cu Adrian Ghenie), galerie devenită aproape legendară²³; grupul analizează cu un instrumentar fotografic strategiile de construcție identară a națiunii române, gest care nu se desprinde neapărat de tema sa,

[24] <http://www.bazis.ro/>

[25] Cu citatul prins între ghilimele aș trimite la raționamentul lui Homi Bhabha, în care acesta afirmase că acele fenomene tranzitorii care fac posibilă traducerea sunt elemente importante ale hibridității, în timp ce ele păstrează atât diferențele, cât și raporturile de putere. Cultura indiană de limbă engleză este deja aproape „albă”, dar nu în totalitate. Cf. Homi Bhabha, *Location of Culture*, New York, Routledge, 1994, p. 122.

propaganda politică, dar ilustrează perfect paradoxul groysian al iconoclasmului și al fabricării de imagine.

Un alt tip de strategie au ales artiștii de la Bazis²⁴, Zsolt Berszán, István Betuker și Zsolt Veress, care încearcă să se racordeze masiv la tradițiile expresioniste și neo-expresioniste ale artei, în timp ce la ei cel mai surprinzător e faptul că nu au nimic surprinzător în termeni de culoare locală sau de decolonialism, în pofida faptului că ei sunt veritabili reprezentanți ai lui *Kolozsvár* la Cluj, respectiv în centrul artistic deja legendar al acestuia, la Fabrica de Pensule. Arta lui Berszán opune în mod interesant tocmai universalul și particularul, adică desfașoară o strategie diferită de aceea a „pictorilor de la Cluj”, de parcă pur și simplu n-ar vrea să bage în seamă spiritul locului, cel puțin nu deschis, în cimpul tematic, ci o face mai curând „subconștient”, prin materia însăși. În lucrările sale el combină cultul pentru negru al expresionismului abstract și animalitatea (în sensul latin al termenului) din *abject art*. Veress, de asemenea, încearcă să se racordeze la mecanismele *abject art*, mai precis, el duce până la abject „descompunerea” plină de culoare a figurii și a cărnii. Din aceste lucrări ce provoacă impulsuri puternice tocmai însă că lipsește ingredientul cel mai important, timpul, pentru că acești artiști s-au angajat pe undeva tocmai de partea atemporalității identității.

Întrucât exotismul deconstrucției și al artei critice (politice) e dat nu atât de loc, cât de timp – poate că asta ar fi lecția cea mai prețioasă a actualei condiții postcomuniste, cel puțin în această direcție pare să arate și colecționarea, și canonizarea tot mai intensă a artei critice din regiune. Mai precis, imaginea alternativă a timpului și a istoriei devine tot mai interesantă pentru Vest, o imagine care, la noi, „undeva în Europa, dar în realitate nu tocmai acolo”, poate deveni cu adevărat revelatoare dacă, în spiritul decolonizării, nu continuă să spună la nesfârșit aceleași istorisiri, ci își creează propriile povești alternative, în care nu Hollywood sau MoMA, dar nici Kremlinul sau Securitatea sunt cele care distribuie rolurile.²⁵ E o altă întrebare – oarecum în spiritul realităților – care sunt compromisurile pe care trebuie să le facă un artist „european” postnațional, care nu poate spera la o piață de dimensiunile celei braziliene sau indoneziene, pentru a găsi producătorii corespunzători pentru micile sale povești românești, transilvane sau săsești.

Traducere de Nostradamus Kerepesi

LES PROMESSES DU PASSÉ: MODELÂND ISTORIA ARTEI PRIN INTERMEDIUL EXPOZIȚIEI

KELLY PRESUTTI

Kelly Presutti este studentă în cadrul Departamentului de Istorie, Teorie și Critică al MIT. Kelly deține o diplomă de master în istoria și teoria artei, pe o temă despre Artă și Filosofie, la Stony Brook University și o dublă diplomă de licență în Istoria artei și Chimie la DePauw University.

Text prezentat la seminarul internațional *Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe* [Istoria artei pe harta disciplinară în Europa Centrală și de Est], organizat de The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamston, MA, în colaborare cu Universitatea Masaryk și Galeria Moraviana, Brno, 18 -19 noiembrie 2010.

În aprilie 2010, Centrul Pompidou din Paris a prezentat ceea ce va putea fi considerată o expoziție mult așteptată despre arta din fosta Europă de Est. Distingându-se de o serie de expoziții apărute imediat după căderea Zidului, *Les Promesses du Passé* a constituit un efort de a se angaja activ în scrierea unei istorii a artei în mare parte uitată și pe cale de a dispărea complet, datorită îmbătrânirii artiștilor și lipsei unei documentații organizate. Pompidou a recunoscut că această istorie ar fi, în mod necesar, una discontinuă și fragmentată, iar viziunea noastră asupra ei ar fi în mare măsură influențată de momentul prezent. Prin conștientizarea acestor factori constrângători, organizatorii au dezvoltat câteva strategii care pot fi analizate în încercările noastre continui de a negocia istoria artei din Estul și Centrul Europei aflată în continuă transformare. Dată fiind natura sa multidisciplinară, dimensiunea sa geografică și cronologică vastă și interogarea propriilor sale modalități de încadrare, *Les Promesses* a constituit un pas important către dezvoltarea unei forme de istorie a artei mai dinamice, capabilă să dea seama atât de trecutul istoric al operelor cât și de forța lor actuală.

Provenind dintr-o inițiativă aparținând lui Christine Macel, curator în cadrul departamentului de Creație Contemporană și Prospectivă (un department de achiziții agresive), expoziția a vizat să determine influența figurilor mai puțin cunoscute asupra generațiilor emergente de artiști tineri și să reevalueze utilizarea atributului „est european” pentru a defini un anumit tip de artă. Concluzionând că termenul și noțiunea unei regiuni distincte care ar putea fi descrisă drept Europa de Est și-au pierdut valabilitatea, curatorii s-au bazat pe influențe și schimburi ce au avut loc atât în interiorul granițelor naționale cât și între acestea, pentru a-și structura selecția mai curând decât un anumit areal geografic.¹ Începând cu generația actuală de artiști, Macel, în conjuncție cu Joanna Mytkowska, fost curator la Centrul Pompidou și actualmente director al Muzeului de Artă din Varșovia, au trasat o anumită genealogie și au identificat puncte de dialog, generând un repertoriu de artiști din care au reieșit anumite teme organizatoare și tendințe generale. Aceste căi au condus între și dincolo de țările fostului bloc Estic și au inclus artiști din Orientul Mijlociu, Asia de Vest și Occident, sfărâmând dihotomia standard dintre est și vest. Au fost prezentate lucrările a 50 artiști, create între 1950 și 2010. Expoziția a inclus, de asemenea, o documentare primară, performance-uri, proiecții de film, prelegeri și dezbateri.

În cazul de față, este la fel de important ceea ce expoziția nu și-a propus să facă: nu a existat nici un efort sau pretenție de a oferi o viziune completă asupra unui moment sau regiuni. Expoziții și publicații dedicate Europei Centrale și de Est au subliniat deseori necesitatea unei scheme interpretative coerente, capabilă să dubleze diagrama iconică – dar profund problematică – a artei moderne realizată de Alfred H. Barr în 1936.² Acest

[1] Centrul Pompidou prezintă, totuși, câteva contra-argumente în catalog, incluzând apelul lui Igor Zabel pentru „dezvoltarea conștientă a unei identități Est-Europene.” Macel, Christine. *Promises of the Past*. Jrp Ringier Kunstverlag Ag, 2010, 211. Ne vom referi de aici înainte la această publicație drept cat.expo.

[2] Irwin's *East Art Map*, în particular, se referă la Barr și își propune „să arate arta din întreg spațiu al Estului Europei în perioada dintre 1945 și 2000, extrăgând artiștii din cadrele lor naționale și prezentându-i într-o schemă unificată.” Irwin (Artist group). *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. London: Afterall, 2006, 355.



Tobias Putrih, *View of Siska International*, 2010
instalație multimedia, detaliu,
Espace 315, Centrul
Pompidou, Paris
Foto: Georges Meguerditchian

model întărește, mai curând decât să chestioneze, o versiune continuă și progresivă asupra istoriei artei. Fără a-și propune o viziune comprehensivă, *Les Promesses* a urmat un fir posibil care a fost legat la fel de mult de Paris și de prezent pe cât era de legat de Europa de Est și de trecut. Titlul, extras din eseu lui Walter Benjamin din 1940 intitulat *Despre conceptul de istorie* a reflectat atât dorința de a scrie o istorie cât și conștientizarea influenței Centrului Pompidou în construirea acelei narațiuni. Benjamin a argumentat în favoarea unei istorii non-lineare care ar permite multiplelor istorisiri să co-existe și momentelor din trecut să reiasă la iveală în prezent. Pentru Benjamin, „istoria este obiectul unei construcții care nu este plasată în timpul vid și omogen, ci într-un timp plin de prezență «timpului de acum».”^[3] Astfel, Pompidou a putut vorbi doar din perspectiva unui aici și acum, rezultând o expoziție cu un susținut interes asupra rolului jucat de Paris într-o istorie a schimburilor cu Estul, precum și asupra impactului avut de generațiile anterioare asupra artiștilor contemporani. Expoziția a adus trecutul pe același plan cu prezentul, permițându-le artiștilor dinainte, de după și de fiecare parte a Zidului să co-existe. Această selecție largită a condus la comparații fără precedent. Exemple de tendințe de anti-artă din Ungaria (Tibor Hajas), din Zagreb (Gorgona), și Slovacia („anti-happening-urile” lui Julius Koller) au subliniat atât existența unui sentiment comun cât și a unor abordări distinte. HAPPSOC realizat de Stano Filko în 1965 în Bratislava, o operă de artă care a cuprins un întreg oraș, își găsește un ecou în lucrarea Katerinei Seda *There is Nothing There* (2003), în care aceasta a cerut tuturor rezidenților unui sat Moravian să își sincronizeze activitățile pe parcursul unei întregi zile. Lucrarea Tacitei Dean s-a suprapus în mod surprinzător peste retorica lui Mangelo, ambii folosind textul scris pe tablă pentru a examina pierderea și uitarea. Răsucirile abrupte din cadrul design-ului expozițional, discutate mai jos, au clarificat totuși caracterul divergent al acestor regiuni, precum și absența unui principiu de organizare prea cuprinzător.

Înainte de a continua, ar trebui să menționăm câteva motive nediscutate pentru această expoziție. Mai întâi, Centrul Pompidou a utilizat acest eveniment artistic într-o anumită măsură și pentru a-și umple golurile aflate în colecția sa. Macel a petrecut doi ani de cercetare căutând să identifice locurile în care colecția era șubredă sau necesita a fi extinsă și pentru a selecta posibilele achiziții.^[4] Acest lucru aduce un dublu beneficiu expoziției; cercetarea sa a servit la descoperirea și legitimarea lucrărilor care urmau să intre în colecția Centrului Pompidou. În planul strategic mai larg al expoziției, aceasta concordă cu inițiativa „Mondializare și Multiculturalism”, destinată să continue să îmbogățească colecțiile traversând noi frontiere și oferind o mai mare vizibilitate artiștilor din regiuni aflate în afara ariei tradiționale de interes a istoriei artei.

[3] Benjamin, Walter, tr. Dennis Redmond, „On the Concept of History,” <http://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm> accessed September 2010. Traducere în limba română „Despre Conceptul de Istorie”, în *Iluminări*, trad. Catrinel Pleșu, Editura Ideea, Cluj, 2002, p. 200.

[4] Nu am fost capabilă să obțin informații cu privire la operele care au fost achiziționate în mod specific ca urmare a acestei expoziții. Cu toate acestea, catalogul menționează: „Am cumpărat opere ale unor artiști emergenți ... precum Pawel Althamer, Maja Bajevic, Roman Ondak, Dan Perjovschi, Anri Sala, Wilhelm Sasnal or Monika Sosnowska... [și] ale unor figure majore ale fostei Europe de Est care erau absente din colecție, precum Sanja Ivekovic, Julius Koller, Jiri Kovanda, Nesa Paripovic, Alina Szapocznikow și Rasa Todosijevic, printre altele.” cat.expo., 14.

[5] Porębski, M., „Absences polonaise”, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no 12, 1983.

[6] Piotrowski, Piotr. *In the shadow of Yalta: art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion, 2009, 23.

Les Promesses continuă o serie de expoziții ce au avut loc de-a lungul a mai bine de două decade, care au fost amplu criticate într-o încercare de a îmbunătăți ceea ce multe persoane au văzut drept o reprezentare a Estului de către Vest. Propria expoziție realizată de Pompidou intitulată *Presences Polonaises* (1983) a primit un răspuns sardonice din partea lui Mieczysław Porębski în eseu *Absences Polonaises*, demonstrând repede problemele inerente în încercarea de a captura o imagine holistică a unei singure regiuni geografice.⁵ Piotr Piotrowski a subliniat inadecvarea expoziției *Europa, Europa* (1994), pretinzând a fi „supus arta din Estul și Centrul Europei unei inspecții realizate de Occident, o inspecție care a utilizat propriul său limbaj și propriul său sistem de valori drept criteriu de semnificație și excelență. Expoziția nu a prezentat o posibilitate a unui limbaj sau unor limbe diferite, opozitive, nici nu a inițiat o confruntare cu sistemul de putere – adică, canonul artistic vest-european.”⁶ Dificultățile în prezentarea artei fără o istorie clar definită sunt multiple, însă o primă preocupare este limbajul în care acea istorie va fi scrisă. Limbajul se extinde aici pentru a include structura și criteriile estetice ale instituției gazdă. Fără un canon stabilit, rolul muzeului în scrierea istoriei artei este proeminent – artiștii și obiectele pe care alege să le prezinte sunt cele care vor fi înregistrate, prezervate, analizate și despre care se va scrie. Expoziția dă naștere unei *noi realități*, după cum o descrie Alina Șerban:

Opera de artă într-o expoziție își plasează vizitatorul într-o relație cu o *nouă realitate*. Odată ce s-a îndepărtat de contextul său original de producție, opera devine o scenă pentru „performările” unui tip interpretativ generat de o întreagă serie de relații (formale, estetice, sociale și emoționale) între viziunea autorului și expectanțele privitorului, între ceea ce artistul propune ca „scenariu” și ceea ce spectatorul descoperă în timp în mod gradual.⁷

La acestea aș adăuga faptul că curatorul joacă un rol crucial în determinarea acelui scenariu și în facilitarea unor posibile întâlniri pentru spectator. În *Les Promesses*, Centrul Pompidou a lăsat o parte importantă a construcției acelei noi realități – incluzând cadrul fizic al expoziției – în seama limbajului Europei Centrale și de Est.

Expoziția a fost prezentată în două părți. Operele au fost instalate în Galerie Sud a Centrului Pompidou, un spațiu dedicat expozițiilor mici, specializate, în vreme ce materialele contextuale și programările au fost realizate în spațiul adiacent Espace 315. Înainte de a intra în galerie, vizitatorul auzea lucrarea Marinei Abramović *Airport: Sound Environment* (1972), sunetul familiar al aeroporturilor creând sensul unei plecări, mișcând vizitatorul într-un mod tranzițional.⁸ Galeria însăși, o vastă cameră deschisă, conținea o „sculptură arhitecturală” realizată de artistul polonez Monika Sosnowska, comandată special pentru expoziție. Recunsocută pentru propunerile sale spațiale experimentale, și în particular pentru opera sa realizată pentru Pavilionul Polonez la Bienala de la Veneția în 2007, Sosnowska și-a dezvoltat lucrarea în conjuncție cu curatorii, adaptând structura fizică pe măsură ce lucrările erau adăugate iar aranjarea lor se modifica, până ce produsul final a reieșit ca o „linie care s-a construit singură”.⁹ Mai curând decât să se deschidă asupra unei varietăți de trasee posibile, structura dicta ca privitorul să procedeze secvențial. Nișe și zig-zag-uri întrerupeau frecvent traiectoria. Uneori lăsa impresia unui centru impenetrabil, de care se va apropia, virând mai apoi către alte direcții. În cele din urmă, se învârtea în cerc, întorcând privitorul la punctul de plecare. Operele de artă expuse variau în privința dimensiunilor de la fotografii de mici dimensiuni, precum documentația intervențiilor realizate de Jiří Kovanda, până la lucrarea Theei Djordjadze *Pampel*, o sculptură publică de mari dimensiuni. Toate erau încadrate pe cât de uniform posibil în zid, care funcționa simultan ca un întreg, o entitate sculpturală completă, și ca o serie de mici întâlniri cu operele individuale. Pe măsură ce vizitatorul progresa în expoziție, operele anterioare erau, deopotrivă, prezente și îndepărtate; acesta nu se întorcea înapoi, ci continua să meargă, desfășurând elementele disparate în

[7] Biennale di Venezia, Alina Șerban, Mirela Duculescu, and Mieke Bal. *The Seductiveness of the Interval*. Stockholm: Romanian Cultural Institute of Stockholm, 2009, 10.

[8] A se nota faptul că o strategie similară a fost adoptată în expoziția din 1999 *After the Wall*, curatoriată de Bojana Pejic. Lucrarea lui Lutz Becker's *After the Wall* a fost amplasată în afara edificiilor muzeului, un montaj sonor al eroziunii zidului Berlinului după deschiderea sa. Pejic, Bojana, "East of Art: Transformations in Eastern Europe, What Comes After the Wall?", *ArtMargins*, 23 March 2003, http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=254%3Aeast-of-art-transformations-in-eastern-europe-qwhat-comes-after-the-wall&Itemid=133.

[9] Wolinski, Michał și Monika Sosnowska, "Monika Sosnowska," *Artforum*, May 2010.



[stânga] Thea Djordjadze, *Pampel*, design expozițional de Monika Sosnowska, Centrul Pompidou, Paris
Foto: Georges Meguerditchian

[dreapta] Tobias Putrih, *View of Siska International*, 2010 instalație multimedia, Espace 315, Centrul Pompidou, Paris
Foto: Georges Meguerditchian

straturi unul deasupra celuilalt, anumite opere revenind în momente fugitive de influență și apropiere. Un obiect se afla în întregime în afara suportului, o lucrare site-specific realizată de Daniel Knorr care răspundea direct arhitecturii și esteticii spațiului de la Pompidou, abordând critic o istorie a subversiunii și controlului guvernamental. Mare parte din spațiul galeriei a rămas gol, subliniind și mai mult design-ul expozițional neobișnuit și extensia controlată a expoziției.

Una dintre contribuțiile primare ale expoziției *Les Promesses* a constat în dezvoltarea acestei muzeografii realizate de artiști. Atât în cadrul ideologic al oricărei instituții cât și în trama fizică a zidurilor galeriei sale, operele de artă sunt supuse constrângerilor pre-existente ale muzeului în care sunt expuse – limitate, literalmente, la pereții care au fost deja construiți. Sculptura lui Sosnowska a deschis un spațiu de mediere între două limbaje, prezentând conflictul dintre cadrul instituțional și operele însele. Problema endemică a „încadrării” este extrasă în disjunctia dintre regularitatea cadrilată a Centrului Pompidou și angularitatea suportului. Mai degrabă decât să încerce să naturalizeze operele, să le integreze conform principiilor directe ale instituției, Centrul Pompidou a ales să facă vizibil cadrul, o parte integrantă a expoziției. După cum subliniază Sosnowska, „a fost important să mențin separarea, sau separativitatea acestei instalații – ea stă într-o cameră, nu conectată cu arhitectura Centrului Pompidou. Pereții muzeului nu participă deloc; ei doar împrejmuesc.”¹⁰ Centrul Pompidou și-a provocat de acum deja iconicul său cadru invitând un alt cadru subsidiar în interiorul galeriei. Această mișcare indică o dorință de a permite unui alt limbaj să aibă de-a face cu propria istorie a Centrului, o mișcare fizică care însoțește în paralel invitația făcută lui Mytkowska în calitate de curator și achiziționarea lucrărilor din expoziție în colecțiile permanente.

Instalația a jucat, de asemenea, rolul de a manifesta condițiile de expunere, de a concretiza firul narativ al expoziției.¹¹ Întrudită cu gestul de a lăsa vizibile urmele creionului pe hârtie, sculptura concepută de Sosnowska a desenat în spațiu deciziile și juxtapunerile curatorilor și a pus în relief subiectivitatea alăturărilor realizate de aceștia. Sosnowska a reușit să negocieze spațiul dintre baza teoretică a expoziției și experiența privitorului. Traectoria sa zimțată reifică istoria discontinuă gândită de Benjamin, transformând experiența fragmentată a expoziției în indicatorul unui proces istoric mai larg.

Implicându-se conștient în spațiul dintre ideile teoretice și expoziția propriu-zisă, dovedind deopotrivă presuposițiile conceptuale ale evenimentului expozițional și fenomenologia experienței privitorului său, *Les Promesses* și-a conștientizat propriul său rol în scrierea istoriei artei corespunzând acelor opere care până în acel moment au trecut în mare parte neremarcate de canonul istoriei artei.

Cea de a doua parte a proiectului, desfășurată în *Espace 315*, a fost dedicată documentației primare selectate de Natașa Petreșin-Bachelez, trasând o istorie a schimburilor dintre fostul spațiu est-european și Paris. Această secțiune a fost concepută să rivalizeze

[10] *Ibid.*

[11] Pentru Bienala de la Veneția din 2009, Pavilionul României a abordat o problemă similară, invocând poetica spațiului aparținând lui Gaston Bachelard: aserțiunea că spațiul și gândirea continuă să se modeleze reciproc.

[12] Pejic, np.

[13] Irwin, *East Art Map*, 355.

cu contextul, o problemă care a ridicat provocări serioase și celorlalți curatori. Trebuie să facem dreptate condițiilor istorice, care în multe situații sunt necesare pentru înțelegerea unei opere, permițându-i acesteia să își păstreze autonomia ca obiect de artă. După cum a ridicat problema Bojana Pejic, referindu-se la propria sa expoziție *After the Wall* (2003), „în primul rând, poate o operă de artă («estică») să fie pur și simplu redusă la «contextul» în care a fost produsă? Și, în al doilea rând, ce rămâne din această lucrare dacă o extragem din «context»?¹² În mod similar, Irwin a atras atenția asupra faptului că „toate expozițiile, într-o măsură sau alta, constituie lupte între text și context, și pot fi privite ca medii menite să promoveze discursul traducerii culturale sau drept locuri care întind capcane intențiilor artistice prin intermediul prezentării curatoriale.”¹³ În vreme ce unele etichete clarificau unele dintre cele mai pertinente probleme privitoare la operele însele, galeria adiacentă reprezintă spațiul în care Centrul Pompidou a permis studierea unei viziuni mai experimentale cu privire la ceea ce ar putea însemna să expui un context. Aici, problema traducerii culturale implică întâlnirea a două limbaje – mai curând decât simpla conversie a unuia în celălalt. În loc să încerce să contextualizeze obiectiv situația istorică din întregul „fost bloc estic”, curatorii au ales acea documentație primară care se concentra asupra Parisului. O destinație și, deseori, o rezidență temporară pentru mulți artiști est-europeni începând cu anii 1950, orașul a reprezentat un loc cheie în care se puteau petrece schimburile culturale, deși acest lucru este deseori neglijat în favoarea mitului Europei de Est ca fiind izolată în spatele Cortinei de Fier. Prezentarea a inclus selecții din arhivele Galeriei 1-37, Galerie des Locataires, arhivele Pierre Restany și cele ale Bienalei de la Paris. Focalizarea asupra rolului francezilor în contextul acestor lucrări dezvăluie propriul interes al Centrului Pompidou de a revitaliza acest dialog și de a-și reexamina istoria. Petreșin-Bachelez explică faptul că „intuiția ar trebui să se concentreze asupra unor capitole specifice din acest timp viu și asupra transferurilor geo-politice... să facă vizibile activități care sunt ancorate în trecut și prezent, explorând relevanța lor astăzi.”¹⁴

Și această secțiune a utilizat o formă de prezentare realizată de un artist în urma unei comenzi. Tobias Putrih a creat un „teritoriu tranzițional” bazat pe exemple de arhitectură de cinema din Europa de Est socialistă. Utilizând materiale simple, Putrih a construit un mediu architectural dramatic, a cărui cotloane întunecoase contrastau cu prezumtiva obiectivitate a unei arhive. Auditoriul de cinema reprezenta, pentru Putrih, un „spațiu intermediar între realitatea dură a experienței străzii și domeniul fantastic, teatral, ficțional al filmului însuși.”¹⁵ Prezentând aceste documente contextuale într-o structură puternic estetizată, expoziția demonstrează o poziție susținută de Mieke Bal și Norman Bryson: „nu poate fi considerat de la sine înțeles că evidențele care constituie un «context» urmează să fie mai simple și mai lizibile decât textul vizual asupra căruia acest context urmează să opereze.”¹⁶ Contextul nu este oferit de Centrul Pompidou ca un fapt deja dat, ci este animat atât de spațiul în care este prezentat cât și de conversațiile care au avut loc în auditorium cu directorii Galeriei 1-37 și Galerie des Locataires. Pe parcursul expoziției, auditorium-ul a servit ca platformă pentru dezbateri, prelegeri, conferințe și performance-uri. Aceste evenimente constituiau o platformă multi-vocală prin intermediul căreia să pui în discuție istoria care era scrisă *in situ*. Programul a inclus teoreticieni, curatori și performeri proeminenți, care au discutat tendințe și provocări ce au avut loc în Europa Centrală și de Est și au oferit mărturie evenimentelor istorice.

O serie de filme adiacente au susținut caracterul multidisciplinar al expoziției. Fără a se limita strict la obiecte artistice, *Les Promesses* s-a deschis către un discurs mai larg, unul mai apropiat de o producție artistică care s-a sprijinit constant pe forme alternative de angajament estetic. Îndeosebi filmele și performance-urile, dar și multe dintre lucrările din expoziție, erau deseori limitate la publicuri private și spații mici. Această expoziție a extins procesul receptării artistice pentru întâia oară, prezentând opere care erau adesea,

[14] Petreșin-Bachelez, Natașa, „Archives, Sources” în cat.expo., 184.

[15] Collins, Thom, „Beautiful Constructs: An Interview with Tobias Putrih,” în cat.expo., 41.

[16] Bal, Mieke și Norman Bryson, „Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders” în Preziosi, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 1998, 247.

după cum afirmă Sinziana Ravini despre Roman Ondák, „atât de discrete încât ai putea chiar să nu le observi sau să le consideri drept altceva decât artă.”^[17] Potrivit descrierilor lui Jiri Kovanda, comentându-și propriile intervenții, „întrebarea este când are loc comunicarea. Cred că ea se ivește în momentul în care lucrul respectiv este considerat a fi artă... Dacă nici un spectator nu a fost invitat să asiste, cred totuși că ea nu are loc până mai târziu... atunci când este prezentat ca fiind artă.”^[18] Expoziții precum *Les Promesses* readuc acele opere în prezent, permițându-le să își îndeplinească potențialul artistic și stând drept mărturie a unei istorii specifice.

Ambele părți ale expoziției contribuie, așadar, la construirea unei istorii particulare, o micro-narațiune care documentează schimburile dintre Paris și fostul bloc Estic și între curentele actuale în arta contemporană și o generație trecută cu vederea. Această istorie nu este stabilă, ci este scrisă și re-scrisă pe parcursul expoziției și dincolo de aceasta: *Les Promesses* va continua să funcționeze drept o resursă pentru cercetători, adunând laolaltă artiști și documente din diferite locuri; catalogul reprezintă un instrument de cercetare extins, conținând contribuții ale unor voci diverse; iar dezbaterile, prelegerile și conferințele au servit la a deschide o discuție mai largă și de a provoca limitele formatului de expoziție.

Istoria artei produsă în mediul academic trebuie să accepte rolul expoziției de artă în conturarea cursului său. Aceste opere solicită a fi revizitate, așa cum, pentru Benjamin, trecutul solicită a fi răscumpărat.^[19] Promisiunile trecutului: pentru istorie, desigur, dar și pentru artă. În situația fostului bloc Estic multe opere au fost incapabile să ajungă la publicuri sau să beneficieze de analiză critică. Împotriva provocărilor metodologice, argumentează Macel, opinie pe care o împărtășesc, „pentru a înțelege un fundal, pentru a-l explica, trebuie să îl expunem... dacă vrem să rescriem istoria, trebuie să expunem conexiunile care leagă [artiștii occidentali] de arta din fosta Europă de Est.”^[20] Mai degrabă decât să scrie o istorie a fostului bloc Estic dintr-o poziție autoritară, Centrul Pompidou a creat un dialog în care atât Estul cât și Vestul au fost implicate. O muzeografie comandată artiștilor a dezvoltat un spațiu de mediere între autoritatea instituțională și experiența subiectivă a privitorilor. Fără a se sprijini pe granițe geografice sau tematice predefinite, curatorii au dezvoltat și au făcut vizibile o istorie care și-a comentat momentul prezent și specificitatea unui anumit schimb istoric. Luându-și în calcul propriul lor rol, inserând în expoziție limbajul Europei Centrale și de Est, Centrul Pompidou evită capcanele fostelor expoziții, deschizând un spațiu pentru scrierea unei istorii a artei mai dinamice.

Brno, noiembrie 2010

Traducere de Cristian Nae

[17] Ravini, Sinziana, în cat.expo., 126.

[18] Macuska, Jan, "Interview," în cat.expo., 107.

[19] Benjamin, np.

[20] Macel, cat.expo., 24.

Editori:

Cătălin Gheorghe este teoretician, curator și editor. Predă cursuri de *Estetica artelor vizuale*, *Studii vizuale* și *Teoria criticii de artă* la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași. Este editor al seriei de publicații *Vector - cercetare critică în context* și curator al platformei educaționale de cercetare critică și producție artistică *Vector - studio de practici și dezbateri artistice*.

Cristian Nae este teoretician, critic de artă și conferențiar universitar doctor la Facultatea de Arte Vizuale și Design din cadrul Universității de Arte „George Enescu” din Iași. A fost bursier al Colegiului Noua Europă din București (NEC, 2010-2011 și Getty-NEC 2011-2012) și cercetător postdoctoral la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași (2010-2012). Domeniile sale de interes cuprind estetica și teoria artei contemporane, istoria artei contemporane (cu accent pe situația artei în Europa de Est după 1945), metodologia istoriei artei precum și studiile culturale și vizuale.

