

# Performance în Europa de Est

Collective Actions: For G. Kizevalter (Slogan 1980). Photo: Collective Actions / Moscow



# PERFORMANCE ART – ÎNTRE ISTORIE ȘI ACTUALITATE

Text de / Text by  
ILEANA PINTILIE

*Pentru un observator distrat al artei contemporane, a discuta acum despre performance<sup>1</sup> ar putea să pară desuet față de contextul internațional, iar redeschiderea dezbaterii pe această temă ar aduce genul într-o poziție de marginalitate în raport cu problemele curente ale artei actuale. Astfel de constatări ne conduc la impresia, doar aparentă, că performance arta și-ar fi încheiat de multă vreme evoluția pe scena artei internaționale, aterizând pe un raft rezervat trecutului. De aceea, arta performativă rămâne încă un „caz” special, adesea „indigest”, fiind prea radicală pentru o societate construită pe principii „corectitudinii” subiectelor alese, bifate din ce în ce mai prompt de artiștii la modă ai timpului prezent.*

În ciuda retragerii în spatele scenei, există o preocupare constantă față de acest gen, menținută mai ales datorită utilizării corpului, un „material” mereu actual. Corpul suscită adesea interesul teoreticienilor, provocând întrebări (care așteaptă răspuns) referitoare la ceva atât de concret și de apropiat de noi înșine<sup>2</sup>, dar în același timp atât de general uman și de îndepărtat, atunci când este identificat și proiectat ca o utopie, ca o expresie subiectivă și ideală a gândurilor noastre legate de el. Corpul dezvăluie și un interes direct, practic, al artiștilor pentru calitatea lui de *ready-made*, eliberat de convenții sociale și de tabuuri la îndemână pentru a răspunde cerințelor artistice, un fel de mediator între concept, expresie și tehnologie. Corpul este și un „limbaj”<sup>3</sup> care transmite empatic, intuitiv, conținuturile ideatice ale autorilor. Performance arta a fost mereu o „artă vie”, deschisă spre un fel de *process art*, imprezicibilă și rebelă, utilizând, de cele mai multe ori, corpul artistului ca pe un mediator și transmitător de sensuri. Am dedicat acest număr artei cu caracter performativ, dar și Europei Centrale și de Est, considerând acest spațiu ca unul fertil pentru cercetarea subiectului, mai ales pentru perioada comunismului și a postcomunismului sau a tranziției<sup>4</sup>. În timpul comunismului, s-a înfiripat pretutindeni în țările din regiune o *sferă publică secundară*<sup>5</sup>, o cultură neoficială paralelă, *underground*, sesizată mai ales la nivelul percepției celor care o receptau. Din acest motiv, suntem îndreptățiți să ne întrebăm dacă *performance art* nu a reprezentat și o mișcare de rezistență față de regimurile comuniste, fiind în opoziție cu arta oficială. Instituționalizarea acestei *sfere publice secundare* în Iugoslavia, prin modul de funcționare a Centrului Cultural Studentesc din Belgrad, unde se puteau manifesta liber, la începutul anilor 1970, Marina Abramović și alți artiști din generația ei, a lăsat impresia trecătoare de „normalitate” în raporturile dintre artiști și public.

În sfârșit, practicile performative în Europa de Est au deschis calea intermedialității – pictură, instalație, fotografie, film – demonstrând că performance art este un mediu în continuă transformare<sup>6</sup>. Obiectele sau instalațiile rezultate în urma acțiunilor definesc o sinteză între caracterul performativ, imaterial și materialitatea durabilă a operei de artă. Fotografia și filmul au jucat un rol special în transmiterea informației sau în conservarea memoriei unor evenimente efemere, de tipul acțiunilor desfășurate în timpul comunismului. Totuși, aceste medii nu au fost utilizate doar ca mijloace de documentație, ci și ca surse de creație în sine, exploatate în diverse modalități de către artiști.

Articolele reunite în acest număr relatează despre experimente artistice dintre cele mai variate, provenind din Est, cu o atenție specială concentrată asupra fenomenului performance art din România, mai ales în ceea ce privește generația de tineri artiști. Sunt puse la dispoziția cititorilor și câteva „dosare de artist”, care aduc în discuție personalități cu o amplitudine deosebită a creației lor, de referință pentru un anume moment și context istoric.

Note:

- <sup>1</sup> În timp ce performance arta pare să se retragă din actualitate, eclipsată de noile tendințe, termenii *performance* și *performativ* explodează și se regăsesc în cele mai diverse domenii de activitate ale societății contemporane.
- <sup>2</sup> „Mon corps, tulpie impitoyable”, nota Michel Foucault în *Le corps utopique, les hétérotopies*, editura Lignes, 2014, p. 9.
- <sup>3</sup> Această idee a fost susținută de Lea Vergine în cartea sa *Body Art and Performance: The Body as Language*, apărută în 1971.
- <sup>4</sup> Perioada tranziției, pe care o vizăm, ar putea fi plasată în anii 1990, mult mai marcată de moștenirea comunismului, în care generațiile de artiști s-au „trezit” parca eliberate de constrângeri, în care au apărut proiectele „de sertar” și au fost recuperate lucrări și evenimente cenzurate în trecut. Performance arta a cunoscut un moment de maximă atractivitate prin caracterul direct și spontan al acțiunilor și prin relația nemijlocită cu publicul.
- <sup>5</sup> Conceptul a fost pus în discuție încă din anii 1960 de Jurgen Habermans în lucrarea sa *The Structural Transformation of the Public Sphere* și readus în actualitate în 2014, cu ocazia unui simpozion internațional organizat la Berlin de Freie Universität.
- <sup>6</sup> Igor Zabel observase printre primii „extincția” unor genuri artistice în practicile performative.

## Performance art – between history and actuality

*To a distracted observer of contemporary art, talking about performance nowadays might seem outdated against the international context, and reopening the discussion on this topic would bring the genre in a position of marginality in relation to current issues of contemporary art. Such findings lead us to the impression, which is only apparent, that performance art ended its evolution on the international art scene long ago, that it was confined to the past. Therefore, performative art still remains a special “case”, often “indigestible”, too radical for a society built on the principle of the “correctness” of the chosen topics checked increasingly promptly by the fashionable artists of the present.*

Despite this retreat behind the scene, there is a constant preoccupation with this genre, preserved mainly due to the using of the body, a timeless “material”. The body often stirs the interest of theorists, generating questions (awaiting for an answer) on something so concrete and close to ourselves, but at the same time so typically human and remote, when identified and projected as a utopia, as a subjective and ideal expression of our thoughts on it. The body also reveals a direct, pragmatic interest that artists display in its quality of ready-made, released from social conventions and taboos, at hand to meet artistic requirements, a kind of mediator between concept, expression and technology. Moreover, the body is a “language” that transmits in an emphatic, intuitive manner the authors’ conceptual contents. Performance art has always been a form of “living art”, open to a kind of process art, unpredictable and rebellious, using for most of the time the artist’s body as a mediator and transmitter of meaning. This issue is dedicated to performance art, as well as to Central and Eastern Europe, considering this space as fertile for carrying out research in this field, especially for the communist, post-communist or transition era.

Under communism, a secondary public sphere emerged among the countries of the region, a parallel unofficial culture, and underground, grasped especially at the level of perception of its recipients. For this reason, we are entitled to wonder whether performance art did not also represent a form of resistance to communist regimes, as opposed to official art.

The institutionalization of this secondary public sphere in Yugoslavia, through the action of the Student Cultural Center Belgrade, where Marina Abramović and other artists of her generation could express themselves freely, at the beginning of the 1970s, gave the impression of fleeting “normality” in the relations between artists and public. Finally, performative practices in Eastern Europe have led the way to intermediality – painting, installation, photography, film – proving that performance art is an ever-changing medium. The objects or installations resulting from actions define a synthesis between the performative, intangible nature of a work of art and its capacity to last in time. Photography and film have played a special role in the transmission of information or in preserving the memory of ephemeral events which happened during communism. However, these media were deployed not only as means of documentation, but also as sources of creation in itself, exploited in various ways by artists. The articles collected in this issue present the most diverse art experiments coming from the East, with a special focus on the performance art phenomenon in Romania, especially regarding the generation of young artists. A number of “artist files” are also made available to the readers, which bring under discussion personalities with particular amplitude of creation, highly representative for a specific time and historical context.

# ÎN CĂUTAREA NOULUI: PERFORMANCE ÎN FOSTA IUGOSLAVIE

Text de / Text by  
AMY BRYZGEL

*Un impuls pentru dezvoltarea practicilor performative în fosta Iugoslavie l-a constituit căutarea de noi forme de artă, un public nou și chiar locuri noi de expunere. În Iugoslavia lui Tito, existau poate mai puține restricții asupra expresiei artistice decât în restul Europei de Est, iar sfidarea cu care se confruntau artiștii nu era în mod neapărat guvernul, ci mai ales establishment-ul. Așa cum afirma Dunja Blažević, „nu consideram că politica de partid sau de stat reprezenta un obstacol pentru a face ce făceam noi, dar ne izbeam, în domeniul culturii și al artei, de tendința dominantă a modernismului și a modernismului socialist care era la putere.”*

În 1977, s-a organizat o expoziție la Zagreb care a lansat „Noua practică artistică”, un termen generic pentru arta nouă și experimentală creată de tânăra generație de artiști, care îngloba medii mixte, cum ar fi performance, instalația și arta conceptuală, în detrimentul picturii și sculpturii tradiționale. Dejan Sretenović susține că în Iugoslavia anilor 1970, venise timpul pentru apariția acestor noi practici, parțial ca reacție la dominația „estetismului social”, pictura anodină non-obiectivă și abstractă care înlocuise definitiv realismul socialist și era promovată de academiile și sprijinită tacit de guvern. Artiștii mai tineri s-au revoltat împotriva generației mai vechi care lucra în acel stil și au căutat un nou tip de artă, care să se potrivească cu dezvoltarea societății socialiste, unul care să nu fie total neutru, ci să aibă un scop și un rol de jucat în comunitate.

Spiritul performativ de la Zagreb poate fi regăsit la un grup artistic activ acolo în anii 1960 – Gorgona<sup>2</sup>. Format în 1959, în atelierul pictorului Josip Vaništa, grupul a început cu o întâlnire săptămânală informală de artiști. În termenii performance-ului, ei considerau că acțiunea vieții lor cotidiene face parte din practica artistică, laolaltă cu întâlnirile lor informale, în timp ce se plimbau prin Zagreb sau la munte, adesea cu sarcina de a observa natura sau schimbarea anotimpurilor. Scopul lor era de a crea o artă total independentă de

instituțiile oficiale, fiind autofinanțați (prin drepturi), ei își luau propriile decizii și aveau propriul stil unic.

În 1969, Braco Dimitrijević și Goran Trbuljak au format grupul Pensionarul Tihomir Simčić<sup>3</sup>, un grup bazat pe principiul ca trecători la întâmplare să poată deveni autorii unor opere de artă prin intervențiile artiștilor. De pildă, grupul a fost numit după un om pe care cei doi îl întâlniseră întâmplător, la ușa unui apartament de pe strada Ilica din centrul Zagrebului: după ce au pus o bucată de lut în spatele ușii, au cerut primei persoane care intra pe ușă și își lăsa astfel amprenta în lut, să semneze bucata de lut ca pe o operă de artă. Mai târziu, au cerut să folosească numele omului în legătură cu acest proiect artistic, scopul fiind de a-l plasa pe non-artist „în poziția creatorului”<sup>4</sup>.

Tot cu sediul la Zagreb, Grupul celor Șase Artiști<sup>5</sup> s-a comportat cu aceeași deferentă față de privitor, iar în 1975, au început să-și organizeze propriile „expoziții-acțiuni” în toată Croația, expunând lucrările de artă pe străzi, în curți, în piețe publice sau pe plaje. În timpul acestor expoziții, ei creau și acțiuni sau happeninguri, toate în spațiul public. Expozițiile în sine puteau fi considerate performative, întrucât erau interactive, iar artiștii le creau pentru a avea acces la un public mai larg, în afara acelor care frecventau în mod regulat muzeele, cât și pentru a-și discuta arta cu publicul.



deasupra  
Sislej Xhafa, *Padiglione Clandestino* (1997), lambda print, 160 x 110 cm. Courtesy of Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins

pagina alăturată  
Exhibition-action of Group of Six Artists, Republic Square, Zagreb, 1975 (work by Boris Demur).  
Photo: Mladen Stilinovic. Courtesy of Mladen Stilinovic, Zagreb



Centrul Studentesc de Cultură (SKC) din Belgradul învecinat, în Serbia, a fost înființat în 1971 de guvernul iugoslav, pentru a le oferi studenților un spațiu liber de creație. Spațiul acesta a fost crucial pentru dezvoltarea performanceului contemporan – atât în Iugoslavia, cât și în general. Aici au avut loc performanceuri seminale, create de un grup informal de șase artiști asociați cu SKC<sup>6</sup>. Comentând despre perioada petrecută la SKC, Raša Todosijević a descris-o ca pe un spațiu marginal, închis<sup>7</sup>, în care artiștii aveau mână liberă să experimenteze, amintindu-și că în timp ce lucrau împreună acolo, aceștia erau siguri că vor crea „un nou tip de artă”<sup>8</sup>. Un aspect al acelei arte noi implica performanceul. Marina Abramović este poate figura emblematică pentru SKC. Ea a făcut acolo *Rhythm 5*, în 1974, un performance de 90 de minute, în care a construit o stea în cinci colțuri, din lemn muiat în benzină, după care i-a dat foc, s-a plimbat în jurul stelei, și-a tăiat părul, unghiile de la mâini și de la picioare și le-a aruncat în foc, apoi a intrat în spațiul gol și s-a întins pe jos. În cele din urmă, a leșinat și a fost scoasă din stea atunci când o flacăra i-a atins piciorul, iar ea nu a reacționat. Performanceul a fost un test pentru rezistența artistei, punându-se în primejdie, ea s-a poziționat pe linia dintre artă și viață, ca să nu o menționăm pe cea dintre artă și moarte. Mai mult, publicul a jucat aici

un rol crucial deoarece, fără intervenția sa în lucrarea ei de artă, Abramović ar fi murit. Alte performanceuri notabile de acolo includ piesa din 1976 a lui Miroslav Miša Savic, *Twenty Four Hours [24 de ore]*, care a durat exact atât cât indică titlul. În timp ce Abramović se concentra pe limitele propriului ei corp în lucrare, Savic a inversat rolurile și a pus sarcina de a rezista la această piesă pe public, în timp ce el apăsa pe o singură clapă de la un pian, repetând asta din secundă în secundă, o zi întreagă. Artistul își amintește că la finalul performanceului, erau cam 500 de oameni în public, moment în care aceștia i-au cerut, în glumă, să mai lungească încă un minut<sup>9</sup>. Tipul de performance creat de artiștii de la SKC a depășit granițele picturii și sculpturii tradiționale și a creat o experiență mai viscerală pentru artist și pentru privitor, permițându-i acestuia să se implice mai profund și mai real în opera de artă. Performanceul nu s-a dezvoltat doar în capitalele republicilor iugoslave.<sup>10</sup> În 1970, Bálint Szombathy a creat unul dintre primele performanceuri pe strada principală din Subotica, intitulat *The Trails [Urmele]*. Artistul a pus coli de hârtie – pe care le numea „platforme pentru urme de pași” – la capătul unui drum pe lângă un eșafodaj de schele de pe un șantier de construcții, și a „înregistrat” urmele pașilor trecătorilor.<sup>11</sup> Asemenea lucrărilor lui Dimitrijević

și Trbuljak, Szombathy și-a scos arta în stradă, pentru a interacționa cu cetățenii de rând, găsind un mod de a-i implica în crearea operei de artă. Și la Sarajevo, anii 1980 au marcat începutul activității performative, în primul rând din necesitate: spre deosebire de Zagreb și Belgrad, unde artiștii plonjau în performance pentru a extinde dimensiunile și publicul artei lor, aici artiștii s-au întors spre performance și intervenții în spațiul public din cauza lipsei spațiului expozițional disponibil pentru arta experimentală. Grupul Zvono, de pildă, numit după cafeneaua unde se întâlneau artiștii, a fost activ între 1982 și 1992 și, asemenea Grupului celor Șase Artiști, au creat și expus lucrările lor pe străzi, în vitrine și chiar pe un stadion de fotbal. În performanceul lor din 1986, *Sport și Artă*, de pildă, ei au părțuns pe stadionul Koševo în timpul pauzei unui meci, alergând pe teren. Îmbrăcați în culorile echipei oaspete, și-au scos șevaletele și au pictat pe teren, apoi au făcut înconjurul lui ținând tablourile sus, deasupra capetelor – oferindu-i unui public neamator de artă experiența artei, printr-o expoziție mobilă. Grupul OHO<sup>12</sup> a fost activ din 1966 până în 1971 și a creat primele acțiuni și happeninguri în Slovenia, multe dintre acestea în parcul Zvezda din centrul Ljubljanei. Cea mai iconică este poate *Muntele Triglav*, care a avut loc pe 30 decembrie 1968, când



Milenko Matanovic, David Nez și Drago Dellabernardina s-au poziționat în mijlocul parcului, înveliți într-o pânză neagră care-i acoperea pe toți trei, lăsându-le doar capetele la vedere. Împreună, au format un munte cu trei capete – materializarea literală a cuvântului Triglav. Au creat astfel o nouă formă de reprezentare – întruchipând ei înșiși cele trei piscuri<sup>13</sup>. În Kosovo și Muntenegru, performanceul s-a dezvoltat mult mai târziu. Shkelzen Maliqi susține că această practică a ajuns în Kosovo la începutul anilor 1990, după ce doi artiști, Sokol Beqiri și Mehmet Behluli, s-au întors în Kosovo după terminarea studiilor de artă la Ljubljana și, respectiv, Sarajevo. Sislej Xhafa este poate cel mai cunoscut artist din Kosovo care a apărut în acea perioadă și o mare parte a operei sale este legată de identitatea sa ca albanez și artist est-european. De pildă, în 1997, el a deturnat Bienala de la Veneția cu performanceul *Pavilion clandestin*, creând o expoziție mobilă, plimbându-se prin oraș cu un steag albanez care-i ieșea din rucsac, lovind o minge de fotbal, îmbrăcat în uniforma naționalei de fotbal a Albaniei, cu un casetofon care transmitea meciul de fotbal Albania-Italia.

Performanceul a atras atenția asupra lipsei de reprezentare a Albaniei, sub forma unui pavilion din cărămidă și mortar, la Bienala de la Veneția – cea mai prestigioasă expoziție de artă, participarea la această eveniment semnaland de obicei importanța unui artist pe scena mondială. Xhafa poate totuși să se strecoare pe scenă folosind performanceul, și să creeze realitatea pe care o dorește, în locul celei existente.

Deși artistul muntenegrean Ilija Šoškić crease primele performanceuri în Italia încă din 1969, se pare că nimeni nu avea habar de ele în Muntenegru pe vremea aceea. Cam tot pe atunci, totuși, colegul muntenegrean al lui Šoškić, Milja Pavičević, încerca să devină artist acasă, în Iugoslavia. În 1972 și 1973, a picat la examenul



**deasupra**  
Milja Pavičević, *Otac / Father* (2003), 5th Cetinje Biennale, Installation – performance. Courtesy of the artist

**pagina alăturată**  
Exhibition-action of Group of Six Artists, Belgrade, 1976 (work by Zeljko Jerman). Photo: Mladen Stilinovic. Courtesy of Mladen Stilinovic, Zagreb

de admitere la Secția de Arte de la Colegiul Pedagogic din Nikšić, iar lucrarea pe care a trimis-o la Academia de Arte din Belgrad nu i-a permis nici măcar să se califice pentru examenul de admitere.<sup>14</sup> El a continuat totuși să producă artă și poate că absența unei educații formale i-a permis să aibă o marjă de mișcare și o libertate de creație, care au dat naștere operei sale performative, permițându-i să producă lucrări care nu ar fi fost posibile în academiile din anii 1970 și 1980. În 2004, el a creat un happening public, la închisoarea Bogdanov Kraj din Cetinje, unde tatăl său fusese închis în perioada socialistă. Pentru acest performance intitulat *Tata*, artistul, împreună cu prietenul său Aleksandar Čilikov, s-au îmbrăcat în prizonieri și au invitat prieteni și rude să îi viziteze acolo; au întins o masă de banchet plină cu bucate, iar oamenii au adus cadouri, transformând astfel un spațiu sumbru într-unul festiv.

În anii 1970, artiștii din întreaga lume căutau noi forme de artă și moduri de creație; artiștii din Iugoslavia nu au fost o excepție. Artiștii menționați în acest text au folosit toți performanceul pentru a crea o formă de artă mai viscerală, în scopuri diferite: pentru a sfida limitele corpului artistului (Abramović), sau corpul și rezistența publicului (Savić); pentru a interacționa mai direct cu cetățeanul obișnuit (Dimitrijević, Trbuljak, Grupul celor Șase Artiști); pentru a crea spațiu pentru artă, acolo unde nu exista (Zvonó, Xhafa) și pentru a crea noi tipuri de artă atât pentru artist (Pavićević), cât și pentru individ (OHO).



deasupra  
Zvonó Group, *Sport and Art* (1986), Performance (Koševo Stadion, Sarajevo)

1 Dunja Blažević, „SKC și noile practici culturale”, în Jelena Vesić, ed., *SKC și practicile politice ale artei* (nu există informații despre publicare), p. 83.

2 Poate fi regăsit și în opera lui Tomislav Gotovac, care a creat primul său happening semipublic în 1962, *Showing Elle*, și primul happening din Croația, *Happ Naš-happening [Happ Happening-ul nostru]*, în 1967.

3 Ulterior, Dimitrijević a contestat cofondarea acestui proiect și a pretins că îi aparține doar lui.

4 Nena Baljković, „Braco Dimitrijević – Goran Trbuljak”, în Marijan Susovski, ed., *Noua practică a artei în Iugoslavia 1966-1978*, Zagreb, Galeria de artă contemporană, 1978, p. 29.

5 Grupul celor Șase Artiști era format din Boris Demur (n. 1951), Željko Jerman (1949-2006), Vlado Martek (n. 1951), Mladen Stilinović (n. 1947), Sven Stilinović (n. 1958) și Fedor Vučemilović (n. 1956).

6 Marina Abramović (n. 1946), Raša Todosijević (n. 1945), Zoran Popović, Era Milivojević (n. 1944), Nesa Paripović (n. 1942) și Gergej Urkom (n. 1940).

7 Raša Todosijević, într-un interviu cu autoarea la Belgrad, pe 3 august 2013.

8 Ibidem.

9 Miroslav Miša Savić, într-un interviu cu autoarea la Belgrad, august 2013.

10 Regiunea Voivodina a avut o puternică tradiție de performance și artă conceptuală, datând din anii 1970. Merită menționate două grupuri artistice care s-au format acolo: Bosch+Bosch, format în 1969 de Bălint Szombathy și Slavko Matković; și KÖD, din Novi Sad, format tot în 1969, care a devenit mai târziu (3și 3– KÖD. Ambele grupuri au fost active în crearea de artă și acțiuni performative.

11 Nebojsa Milenković, ed., *Szombathy Art*, Novi Sad, Muzeul de artă contemporană, 2005, pp. 12-13.

12 Numele OHO este o combinație a cuvintelor pentru ochi (oko) și ureche (uho) în slovenă.

13 Este interesant de observat că acest performance a fost reluat mai târziu, în 2004, de grupul artistic IRWIN, în Parcul Zvezda, iar în 2007, de cei trei artiști Janez Janša, Janez Janša și Janez Janša, chiar pe vârful Muntelui Triglav.

14 Petar Cuković, „Methexis în întuneric”, în *Petar Cuković*, ed. Milja Pavićević, Podgorica, Centrul de artă contemporană din Muntenegru, 2013, p. 13.

## In Search of the New: Performance Art in the Former Yugoslavia

*One impetus for the development of performance art and performative practices in the former Yugoslavia was the search for new art forms, new audiences, and even new venues. In Tito’s Yugoslavia, there were perhaps fewer restrictions on artistic expression than in the rest of Eastern Europe, and the challenge faced by artists was not necessarily the government, but rather the establishment. As Dunja Blažević has stated, “we didn’t feel that the party or state politics presented an obstacle to do what we were doing, but we clashed, in the domain of culture and art, with the dominant tendency of modernism or socialist modernism which was in power.”*<sup>1</sup>

In 1977, an exhibition was staged in Zagreb that launched the “New Artistic Practice,” a catch-all term for the new and experimental art being created by the younger generation of artists, featured new and mixed media, such as performance, installation art and conceptual art, instead of traditional painting and sculpture. Dejan Sretenović maintains that in the 1970s in Yugoslavia, the time was ripe for these new practices to emerge, in part in response to the dominance of “social aestheticism,” the anodyne non-objective and abstract painting that had effectively replaced socialist realism, and was promoted by the academies, and tacitly supported by the government. Younger artists rebelled against the older generation of artists working in that style, and searched for a new type of art that would be fitting of the developing socialist society, one that would not be completely neutral, but would have a purpose and role to play in the community.

The performative spirit in Zagreb can be traced back to an artistic group active there in the 1960s, Gorgona.<sup>2</sup> Formed in 1959, in the studio of painter Josip Vaništa, the group began as an informal weekly gathering of artists. In terms of performance, they considered the action of their everyday lives part of their artistic practice, along with the informal meetings they had while walking around Zagreb or in the mountains, often times with the task of observing nature or the change of seasons. Their aim was to create art that was completely independent from the official institutions; being self-financed (through dues) they made their own decisions, and their own unique style.

In 1969, Braco Dimitrijević and Goran Trbuljak formed the Group Pensioner Tihomir Simčić,<sup>3</sup> a group based on the principle of enabling random passersby to become authors of works of art through the artists’ interventions. For example, the group was named after a man that they two met randomly in the doorway of an apartment on Illica Street in the center of Zagreb: after placing a piece of clay behind the door, they asked the first person who entered the doorway, thereby making an impression in the clay, to sign the piece of clay as a work of art. They later asked to use the man’s name in conjunction with this artistic project, the purpose of which was to place the non-artist “in the position of the creator.”<sup>4</sup> Also based in Zagreb, The Group of Six<sup>5</sup> Artists acted with similar deference to the viewer, and in 1975 began organizing their “exhibition-actions,” across Croatia, displaying their artwork on the streets, in courtyards, in public squares or on the beach. During those exhibitions, they also created actions or happenings, all in the public space. The exhibitions themselves could be considered performative, insofar as they were interactive, and the artists created them in order to access a wider audience, outside of those that typically frequented museums, and to discuss their art with the public.

The Student Culture Center (SKC) in neighboring Belgrade, Serbia, was established by the Yugoslav government in 1971, to give students free space in which to create. This space was crucial to the development of contemporary performance art—both in Yugoslavia and in general. Seminal performances by an informal group of six artists associated with SKC<sup>6</sup> took place here. Commenting on his time at SKC, Raša Todosijević described it as a marginal, closed space,<sup>7</sup> where artists were given free reign to experiment, and recalls that while working there together, the artists felt certain they were “going to create a new kind of art.”<sup>8</sup>

One aspect of that new art involved performance. Marina Abramović is perhaps the most recognizable figure to emerge from SKC. She performed her *Rhythm 5* there in 1974, a 90-minute performance in which she constructed a five-pointed star from wood soaked in gasoline, following which she lit the star, walked around it, cut her hair, fingernails and toenails and threw them into the star, then entered the empty space to lay down. Eventually, she lost consciousness, and was pulled from the star when a flame touched her leg and she didn’t react.

The performance was a test of the artist’s endurance, and in endangering herself, she literally straddled the line between art and life, not to mention art and death. Furthermore, the audience here played a crucial role, because without their intervention into the artwork, Abramović would have died. Other notable performances there include Miroslav Miša Savić’s 1976 piece *Twenty Four Hours*, which lasted for just as long as the title indicates. While Abramović focused on the limits of her own body in her work, Savić turned the tables and placed the burden on the audience to endure this piece, as it consisted of him playing a single chord on the piano, repeated every second for an entire day. The artist recalls that about 500 people were in attendance by the end of the performance, at which point, the audience asked for just one more minute, as a joke.<sup>9</sup> The performance art created by the artists at SKC went beyond the bounds of traditional painting and sculpture and created a more visceral experience for the artist and for the viewer, enabling him or her to more deeply and truly engage with the work of art. Performance art did not only develop in the capitals of the Yugoslav republics.<sup>10</sup> In 1970, Bălint Szombathy created one of his first performances on the main street in Subotica, entitled *The Trails*. The artist placed sheets of paper he called “footprint platforms” at the end of a scaffolded walkway in front of a construction site, and “registered” the footprints of the passersby.<sup>11</sup> Much like the work of Dimitrijević and Trbuljak, Szombathy brought his art out into the streets, to interact with everyday citizens, and found a way to involve them in the creation of the work of art. In Sarajevo, too, the 1980s witnessed the beginnings of performative activity, primarily out of

necessity: unlike in Zagreb and Belgrade, where artists delved into performance art in order to expand the dimensions and audience of their art, here artists turned to performance and interventions in the public space because of a lack of exhibition space available for experimental art. The Zvono Group, for example, named after the café in which the artists gathered, was active from 1982-1992, and, like the Group of Six Artists, created and exhibited their work on the streets, in shop windows, and even on a football field. In their 1986 performance, *Sport and Art*, for example, they crashed a soccer match during the intermission of a regular game in the Koševo Stadium, by running onto the field. Dressed in the colors of the visiting team, they brought their easels out and painted on the field, and then ran around it with their paintings held high above their heads – providing a non-art-going public the experience of art through a mobile exhibition. The OHO<sup>2</sup> Group was active from 1966-1971, and they created the first actions and happenings in Slovenia, many of which took place in Zvezda Park in the center of Ljubljana. Their most iconic one is perhaps *Mount Triglav*, which took place on December 30, 1968, when Milenko Matanović, David Nez and Drago Dellabernardina positioned themselves in the middle of the park, cloaked in a black cloth that enveloped the three of them, leaving only their heads visible. Together, they formed a mountain of three heads – a literal visualization of the word Triglav. Here they created a new form of representation – by embodying the mountain peaks themselves.<sup>13</sup>

In Kosovo and Montenegro, performance art was much later to develop. Shkelzen Maliqi maintains that in Kosovo it arrived in the early 1990s, after two artists, Sokol Beqiri and Mehmet Behluli, returned to Kosovo after completing their art studies in Ljubljana and Sarajevo, respectively. Sisley Xhafa is perhaps the best-known artist from Kosovo to emerge in that period, and much of his work deals precisely with his identity as an Albanian and Eastern European artists. For example, in 1997, he hijacked the Venice Biennale with his performance *Clandestine Pavilion*, creating a mobile exhibition by walking around the city with an Albanian flag sticking out of his backpack, kicking a football, dressed in the uniform of the Albanian national football team, with a tape recorder broadcasting an Albania-Italy soccer match. The performance brought attention to the lack of Albanian representation, in the form of a brick and mortar pavilion, at the Venice Biennale – the most prestigious art exhibition, the participation in which usually signals the importance of an artist on the world stage. Xhafa, however, is able to use performance to slip into the scene and create the reality that he desires, in place of the actual one. Although Montenegrin artist Ilija Šoškic was creating his first performances in Italy as early as 1969, it is likely that no one in Montenegro knew of them at that time. Around that same time,

however, Šoškic’s Montenegrin colleague Milja Pavičević was attempting to become an artist back in Yugoslavia. In 1972 and 1973, he failed the entrance exam for the Arts Department of the Teacher Training College in Nikšić, and the work that he sent to the Arts Academy in Belgrade didn’t even qualify him to take the entrance exam. Nevertheless, he continued producing art, and perhaps the absence of a formal education allowed him the leeway and freedom of creation that resulted in his performative oeuvre, enabling him to produce work that would not have been possible in the academies in the 1970s and 1980s. In 2004, he created a public happening, in the Bogdanov kraj prison in Cetinje, where his father had been imprisoned during the socialist period. Entitled *Father*, the artist, together with his friend Aleksandar Čilikov, dressed as prisoners, and invited friends and relatives to visit them there; there was a banquet table full of food, and people brought presents, thus turning a somber space into a festive one. In the 1970s, artists throughout the world were searching for new art forms and modes of creation; artists working in the former Yugoslavia were no exception. The artists in this article all used performance to create a more visceral form of art, for various purposes: to challenge the limits of the artist’s body (Abramović), or the body and endurance of the audience (Savić); to engage more directly with the everyday citizen (Dimitrijević, Trbuljak, Group of Six Artists); to carve out a space for art where there was none (Zvono, Xhafa), and to create new types of art for both the artist (Pavičević) and the individual (OHO).

1 Dunja Blažević, “SKC and New Cultural Practices,” in Jelena Vesić, ed., *SKC and Political Practices of Art* (no publication info.), 83.

2 It can also be traced back to the work of Tomislav Gotovac, who created his first semi-public happening in 1962, *Showing Elle*, and the first happening in Croatia, Happ Naš-happening (Happ Our-Happening), in 1967.

3 Dimitrijević later disputed the co-authorship of this project and claimed it as his own.

4 Nena Baljković, “Braco Dimitrijević—Goran Trbuljak,” in Marijan Susovski, ed., *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978* (Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978), 29.

5 The Group of Six Artists consisted of Boris Demur (b. 1951), Željko Jerman (1949-2006), Vlado Martek (b. 1951), Mladen Stilinović (b. 1947), Sven Stilinović (b. 1958) and Fedor Vučemić (b. 1956).

6 Marina Abramović (b. 1946), Raša Todorović (b. 1945), Zoran Popović, Era Milivojević (b. 1944), Nesa Paripović (b. 1942) and Gergelj Urkom (b. 1940)

7 Raša Todorović, in an interview with the author in Belgrade, August 3, 2013.

8 Raša Todorović, in an interview with the author in Belgrade, August 3, 2013.

9 Miroslav Miša Savić, in an interview with the author in Belgrade, August 2013.

10 The region of Vojvodina had a strong tradition of performance and conceptual art dating back to the 1970s.

It is worth mentioning two artistic groups that were formed here: Bosch+Bosch, formed in 1969 by Bálint Szombathy and Slavko Matković; and KÖD, from Novi Sad, which was also formed in 1969, and which later became 3and (3– KÖD. Both groups were active in creating performance art and actions.

11 Nebojsa Milenković, ed., *Szombathy Art* (Novi Sad: Museum of Contemporary Art: 2005), 12-13.

12 The name OHO is a combination of the words for eye (oko) and ear (uho) in Slovenian.

13 It is interesting to note that the performance was later reenacted in 2004, by the artistic group IRWIN, in Zvezda Park, and in 2007 the three artists Janez Janša, Janez Janša and Janez Janša, on top of Mount Triglav itself.

14 Petar Cuković, “Methexis in Darkness,” in *Petar Cuković*, ed. Milja Pavičević (Podgorica: Contemporary Art Centre of Montenegro, 2013), 13.

## ODESSA. FRAGMENTUL 205

Text de / Text by  
YURI LEIDERMAN

*Proiectul e dedicat memoriei minunaților artiști din Odessa, Valentin Hruși și Oleg Petrenko („Pereț”). Acțiunea aduce puțin a demonstrație sau „procesiune”. Numai că în locul icoanelor și bannerelor, participanții afișează pânzele lui Hruși (pânze de la Muzeul de Artă Contemporană din Odessa și din colecții private). În plus, participanții discută între ei nu prin cuvinte rostite, ci cu citate din observațiile lui Oleg de pe Facebook. Trebuie să existe neapărat un grup de oameni recrutat parțial din rândurile boemei artistice din Odessa (adică oameni care i-au cunoscut personal pe Hruși și Petrenko, oameni care, inevitabil în astfel de situații, vor improviza, vor veni cu niște completări ș.a.m.d.), parțial din rândurile actorilor profesioniști, cât și restul mulțimii, care invocă citate de pe wallul de Facebook al lui Oleg, de parcă ar purta un dialog unii cu alții.*

Valentin Hruși (1943-2005) a devenit o legendă locală încă din timpul vieții. Tehnica lui picturală virtuoaasă și inventivitatea estetică i-au permis să abordeze în mod strălucit diverse metode și stiluri – de la genurile clasice până la cele abstracte și ready-made, coloratura caldă, roz-ocru, autentic „odessită” a lucrărilor sale și, nu în ultimul rând, simțul umorului pe care-l avea, atitudinea lui uneori excentrică, răzându-și de convenții – toate acestea au contribuit la scrierea uneia dintre cele mai senine pagini din istoria neoficială a artei din Odessa anilor ’60-’80. Oleg Petrenko (1964-2014) este cunoscut ca reprezentant al falangei odessite a așa-numitului „conceptualism moscovit”. De Moscova se și leagă principala sa perioadă de creație. În ultimii ani de viață, Oleg a trăit în locul său de naștere, la Odessa. Pe lângă artă, a fost extrem de activ pe rețelele sociale, în special în dezbaterea privind chestiunea „ucrainizării”, a limbii de stat, a identității naționale ș.a.m.d. Poziția lui era, mai degrabă, una filorusă. Cu toate acestea, comentariile lui Oleg, de multe ori părtinitoare, sarcastice, însă invariabil „din suflet”, sunt un foarte interesant document artistic și social, mărturie a complexității și alambicării identităților naționale, a contradicțiilor și dramelor interioare, pe care le-au trăit mulți odessiți. Cred că o astfel de țesătură de linii vizuale, istorice și textuale oferă o perspectivă inedită asupra identității odessite. Mai ales în contextul fracturilor istorice contemporane.

Îmi place mult fraza lui Robert Motherwell: „Pictura este răspunsul la întrebările morale cu mijloace estetice”. Principala serie de tablouri a lui Motherwell se numește *Elegie pentru Republica Spaniolă* [*Elegy to the Spanish Republic (1971)*]. Ce relație să fi avut el, descins dintr-o veche familie americană, cu acel război? Nici una – dacă ne luăm după vârstă, după apartenența etnică sau

după relațiile sociale. Și, în genere, în lucrările lui nu există nimic figurativ, numai niște ovaluri oarecare. Cu toate acestea, anume acolo a simțit el nevoia să-și adăpostească întrebările, compasiunea, doliul. Dar și ura față de toate trădările, jafurile și nepăsările din care este alcătuită istoria umană. Am învățat foarte multe și de la artiștii niponi ai secolului al XVIII-lea, mai ales de la așa-numiții excentrici – Soga Shōhaku, Jakuchū Itō, Nagasawa Rosetsu. Stilul acestora nu se înscrie în nici o școală de pictură de la vremea aceea. Pentru aceștia, nu fidelitatea mimetică a realității era importantă, și nici execuția stilistică referențială, ci o anume demnitate morală. O demnitate a frotiului, a gestului, a perspectivei. Ca să nu mai amintim că revoluția noastră se mai numește și Revoluția Demnității... De aceea, în ultimul timp mă gândesc tot mai des la alți doi artiști, ce mi se par a fi în mod ciudat legați unul de altul, chiar în antagonismul lor. Unuia îi spuneau Tsuji Kakō și a locuit la Kyoto în primul sfert al secolului XX. Un stilist desăvârșit, introvertit, împărțindu-și viața între artă și meditația în mănăstirile zen-buddhiste. Celălalt artist însă, Serghei Zaharov, graffiter învederat, este eroicul „Murzilka” al Donețkului ocupat<sup>4</sup>. Mă mai gândesc și că un asemenea tip de sincretism și o asemenea factură a demnității în cel mai înalt grad comportă creațiile lui Valik Hruși<sup>3</sup>. Nici nu contează ce pictează – ceva abstract, un portret sau un nud – din acestea va răzbate întotdeauna o ușoară, veselă și infinat de încăpățanată demnitate a culorii, a facturii, a schiței. O demnitate a Odesei. Acel „aici și acum și nimic altceva” zen-buddhist și acel luteran și rebel „fac asta fiindcă nu pot altfel”! Tsuji Kakō și Murzilka din Donețk și, poate, pentru o clipă, deznădăjduitul Pereț<sup>4</sup> se întâlnesc la aceeași răscruce, undeva în raionul Pușkinskaia colț cu Grecskaia.



**deasupra**  
Yuri Leiderman, Andrey Silvestrov, production photos from *Odessa. Fragment 205* film (2015). Courtesy of the artists

\*  
Îmi place să spun despre Philip Guston (Goldstein) că este un „odessit implicit”. Părinții lui au plecat din Odessa în 1905 sau 1906, ca să scape de pogrom, iar Philip s-a născut, după cinci ani, la Montréal. Cu toate acestea, și-a amintit mereu de rădăcinile sale. Pe la mijlocul anilor '70, citește la New York volumele lui Paustovski și Babel<sup>5</sup>, care tocmai se traduseseră în engleză, încercând să afle cât mai multe despre Odessa. Amuzant e că citeam și eu aceleași cărți, împreună cu Dima Gilburd și Sașa Pogrebinskii<sup>6</sup>, tot atunci, tot în limba rusă, dar la Odessa. Mulți dintre părinții noștri – era posibil asta – puteau să se mute, fără să întrebe pe cineva, în America sau în Israel. La cinci, șase, opt ani până sau de la nașterea noastră. În cel mai rău caz, plecau la Moscova. Astfel, cu Guston mă înrudește nu soarta, ci mai degrabă figurarea găurilor unui destin perforat. Marginile lui diluate sunt imaginea întruchipării noastre. Glonțul patriei – mereu stai cu frică și cu speranța că odată va ținti spre bolta cerească.

\*  
Totuși, toate acestea ne-au insuflat o fericire măreață. Când prin damful babelor și-al mătușilor de tot felul, ale tale sau ale altora, când prin toată această Uniune Sovietică începi să afli subit de existența lui Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston, Barnett Newman. Ca undele strălucitoare ale soarelui, ca heraldica munților crestați, care pot fi nu numai titlurile de-o șchioapă ale unor ziare îndepărtate, nu numai președintele sau hanul mongol, ci și prietenii tăi. Stând neclintit alături de tine. Ca-ntr-o grădină. Pe o peluză. Posibilitatea lui Valik Hruși, Serioja Anufriev, Leonea Voițehov<sup>7</sup>. Ca-ntr-o cruciadă a copiilor, ca-ntr-o campanie indiană a lui Dionysos, la care începi să iei parte tu însuși.

\*  
Rătăcind prin nesfârșita noastră Odessă, am ajuns la mare (iarna face marea să aburească). Iar asta e în realitate un miracol – să ai posibilitatea cotidiană de a părăsi orașul și de a te avânta în nimic, în pizdeț, în moarte, în plutirea lui Ulise pe mare, unde totul e un amestec de corăbieri. Cu obrajii îmbujorați și în cămășile tuturor limbilor pământului. Ori am râvnit orizontul și vuietul lui de neocolit, ori am vrut să ne convingem că orizontul nu va exista vreodată. Ah, ghilotină, ah, accent marseillez – atâtea ciudate conexiuni cu istoria artei! Modernismul ne-a cucerit ca revoluție, dar și ca un soi de garanție că „a mânca e omenește” și așa va rămâne pentru totdeauna. De fapt, ne displace să scrutăm orizontul. Mai degrabă căutam chiorăș, prin goluri și spărturi. Ca-n perspectivele străduțelor înguste, întretăiate mereu de perpendicularități. Nu interpretam, nu „practicam”, pur și simplu hălăduiam. Am mers pe trepte. Am urcat pe puntea corăbiei. Am ajuns la Kiev.

\*  
În iarna lui 1987, într-o cabană închiriată la Nemcikovka<sup>8</sup>, Peret și Milka<sup>9</sup> au început nu știu de ce să coleze un Tabel al lui Mendeleev tridimensional din cutii de chibrite, pe care au lipit literele elementelor chimice, decupate cu grijă din hârtie. În timp ce, zi de zi, munți de zăpadă cădeau de sus și acopereau Nemcikovka aceasta abandonată. Unde, apropo, este îngropat Kazimir Malevici. Din mormântul căruia n-a mai rămas nici o urmă. Acest tabel a fost prima lor lucrare din cadrul seriei, ce avea să devină celebră, *Naucino-populearnoe iskusstvo [Artă științifică de popularizare]*. De parcă ar fi colat macheta unei fortărețe pentru eliberare, nu pentru detenție, macheta unei construcții, a unui castel sau tunel. Și-atunci, de ce au ales tocmai plictisitorul tabel al lui Mendeleev, cu cele 105 sau 106 elemente chimice?



**deasupra**  
Yuri Leiderman, Andrey Silvestrov, production photos from *Odessa. Fragment 205* film (2015). Courtesy of the artists

Să fi fost nevoia irepresibilă de ordine, de sistem – de unde și un oarecare dispreț adolescentin față de aceasta? Cu o anumită atitudine sobră a disidenței, în spiritul academicianului Saharov<sup>10</sup>, își face loc chicotind absurdul daoist. De parcă s-ar fi străduit să ajungă la pătratul negru al lui Malevici prin zăpada albă și păstoasă a Rusiei. Prin toată biochimia puterii. Dar și prin pătrățelele sistemului periodic. Prin tot oxigenul, sulful, siliciul, germaniul, uraniul și așa mai departe.

\*  
Artistul Oleg Petrenko a fost cunoscut toată viață, între prieteni, cu porecla „Peret” [„Ardeiu!"]. El își spunea „punk”. După care adăuga: „noi suntem punkeri din Sud, odessiți, suntem mai blânzi”. Poate că tocmai această combinație imposibilă dintre duritate și blândețe, străbătută de o ironie și o lumină cunoscute numai de el, a stat la baza lucrărilor sale. Îmi vine în minte acum un asamblaj micuț care nu s-a mai păstrat, o bucată de scândură luată de la gunoi, de care legase cu ajutorul unui boț de plastilină un soi de plafon pe care fixase solid fasungul unui bec electric, în timp ce în lateral desenase cu lapte de var o pânză de păianjen și scrisese cu literă stilizată: „așa a fost și așa va fi mereu!”. Parafrază la o povestire a lui Leonid Andreev<sup>11</sup>, dedicată futilității oricărei revoluții. Însă prin această bicisnică bucățică de plastilină, amenințată de ciobul tăios de sticlă, cui îi adresa Oleg aici sarcasmul său? Celui care admite că „așa a fost și așa va fi mereu”? Sau celui convins că „într-o bună zi vom trece peste «așa a fost» și nici nu va mai apărea de-acum înainte”. Sau poate chiar situației politice, votului „revoluționar”, care-i păreau de un apriorism nelalocul lui, insignifiant și mincinos? Peret n-a acceptat niciodată Revoluția Portocalie<sup>12</sup> și cu atât mai puțin Revoluția Demnității. A scris mult pe Facebook, indignându-se împotriva „ucrainizării Odesei” și a „dominației occidentalilor”. După un an de zile, a fost depistat cu cancer și, în pofida eforturilor prietenilor, n-a fost chip să fie salvat. Cu puțin timp înainte să moară, scria: „La limbă, scris, revoluție, Ucraina, am și uitat să mă mai gândesc. Prioritățile mi s-au schimbat cumva subit”. Dar pentru noi, întrebarea a rămas deschisă – ÎNTREBAREA LUI – privind legătura noastră cu fraza aceea umilă și amenințătoare: „Așa a fost și așa va fi mereu!”. // Traducere din rusă și note de IGOR MOCANU

#### Summary:

The project is devoted to the memory of the wonderful Odessa artists Valentin Khrush and Oleg Petrenko („Peretz”). Valentin Khrush (1943-2005) became a local legend already during his lifetime. His vigorous painting technique and his aesthetic inventiveness allowed him to brilliantly approach different methods and styles – from the classical genres, to the abstract and the ready-made. The warm, pink-ochre, genuinely „Odessite” colouring of his works and not in the least, his wit, his sometimes eccentric attitude, laughing at conventions – all these have contributed to the writing of one of the most luminous pages in the unofficial history of art in Odessa from the sixties to the eighties. Oleg Petrenko (1964-2014) is known as a representative of the Odessa chapter of the so-called „Moscow Conceptualism”. His main creation period is also linked to Moscow. In his later years, Oleg lived in his hometown of Odessa. Besides his art, he was extremely active on the social networks, especially in the debate on the „Ukrainization” issue, of the state language, of national identity, etc. His stand was rather pro-Russian. Nevertheless, Oleg’s comments, more often than not biased, sarcastic, yet invariably „whole-hearted”, are a very interesting artistic and social document, a testimonial to the complexity of national identities, to the inner contradictions and dramas which many Odessa residents lived. The action smacks a little of a demonstration or „procession”. Only that instead of icons and banners, the participants are hoisting Khrush’s paintings. (Works from the Odessa Museum of Contemporary Art and from private collections.) In addition, the participants are discussing with each other, not through uttered words, but through quotations from Oleg’s Facebook comments. There must by all means be a group of people partly recruited from among the artistic bohème of Odessa (that is, people who personally knew Khrush and Petrenko, and who, inevitably in such situations, would improvise, would come with add-ons, etc.), partly from among the professional actors, as well as the rest of the crowd, who invoke Oleg’s Facebook comments, as if they were in a personal dialogue with each other. I think that such a web of visual, historical and textual lines offers a fresh perspective on the Odessa identity. Especially in the context of the present-day historical fractures.

- 1 Revoluția Demnității [Revoluția Dostoinstvo], Maidan sau Euromaidan – acțiunea de protest din centrul Kievului, care a izbucnit pe 21 noiembrie 2013, continuând pe o perioadă de mai multe luni, împotriva guvernării Azarov și a încetării tratativelor cu Uniunea Europeană de către Ianukovici.
- 2 Referința este la graffiterul ucrainean din Donețk, numit și „Banksy al Donețkului”, arestat în 2014 pentru lucrarea „Just do it”, în care liderul ocupanților, Igor Strelkov, își duce la tâmplă un Fort 10R de 9 mm. Zaharov este fondatorul colectivului artistic de graffiteri Murzilka, nume inspirat de revista omonimă de ilustrație și bandă desenată pentru copii, fondată în 1924 de Organizația Unională a Pionierilor „V.I. Lenin” [Vsesoiuznaia pionerskaia organizația V.I. Lenina].
- 3 Valentin Dmitrievici Hruși (1943-2005) – artist ucrainean postbelic, unul din fondatorii școlii de „artă neoficială” de la Odessa.
- 4 Referința este la grupul conceptualist Perț [Ardeiu!], fondat în 1985 de către Oleg Petrenko și Liudmila Skripkina.
- 5 Constantin Gheorghievici Paustovski (1892-1968) și Isaac Emanuilovici Babel (1894-1940), scriitorii ruși de notorietate, au în comun originile geografice ucrainene, primul provenind dintr-o familie de cazaci zaporogeni, al doilea – din familia unor evrei kievieni.
- 6 Aleksandr Pogrebinskii și Dmitrii Gilburd – artiști ucraineni postbelici, primul trăiește și activează în SUA, al doilea a decedat de curând în Ucraina.
- 7 Serghei Anufriev și Leonid Voițehov – artiști și teoreticieni ucraineni postbelici, membri ai Școlii conceptualismului moscovit.
- 8 Sat aflat la periferia Moscovei, în raionul Odiņovskii, devenit cunoscut datorită personalităților de cultură care au locuit temporar acolo: arhitectul Feodor Șeteli, Kazimir Malevici, scriitoarea Marietta Șaghinean, Serghei Eisenstein. Malevici dispusese prin testament să fie îngropat la Nemcikovka, mormântul a fost distrus în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, fiind restaurat abia de curând.
- 9 „Peret” și „Milka” sunt apelativele familiare prin care autorul se referă la Oleg Petrenko și Liudmila Skripkina.
- 10 Andrei Dmitrievici Saharov (1921-1989), fizician sovietic, membru al Academiei de Științe a URSS, unul din creatorii bombei termonucleare sovietice.
- 11 Leonid Nikolaevici Andreev (1871-1919), scriitor rus, precursor al expresionismului Epocii de Argint din literatura rusă.
- 12 Revoluția Portocalie [Oranjeaia Revoluția] sau Revoluția de catifea [Pomaranceaia Revoluția] – campania de proteste pașnice, mitinguri, greve, pichete, care s-a desfășurat în mai multe orașe din Ucraina, începând cu 22 noiembrie 2004, și a durat până în ianuarie 2005.

## ACȚIUNI COLECTIVE: CONCEPTUALISMUL MOSCOVIT ȘI PERFORMANCEUL

Text de / Text by  
SABINE HANSGEN

*În anii șaptezeci, performanceul a jucat un rol decisiv în dezvoltarea unei sfere alternative de comunicare în cultura sovietică.*

*Performanceurile au devenit locuri de întâlnire importante pe o scenă culturală neoficială, ce și-a realizat activitățile în afara practicilor culturii de stat – accesul la acestea fiind reglementat de o cenzură strictă – mai ales la țară – în împrejurimile Moscovei, în ateliere și apartamente private. Aici, formele de autoorganizare s-au dezvoltat în paralel cu inițiativele așa-numitelor „samizdat”, mișcarea de „autopublicare” în domeniile literaturii, filosofiei sau științei.*

*S-a creat un public al contraculturii, care etala atribuțiile unei culturi ermetice de grup, în tradiția culturii din cercurile avangardei istorice, precum și a sectarianismului rus, pe motive religioase.*

dedesubt  
Collective Actions: Slogan 2005.  
Photo: Collective Actions / Moscow

În această cultură de grup, performanceurile au stimulat schimbul dintre cei activi în medii diferite – artiști, muzicieni, scriitori, teoreticieni și critici. Nu era însă vorba doar de o intensificare a contactului social, mai degrabă procesele comunicative din cadrul scenei erau stilizate într-un eveniment estetic. Pe fundalul orașului Moscova, în atmosfera teatrală a unei existențe marcate de ideologie și ritual – când ne gândim la numeroasele parăzi, sărbători și spectacole de masă – propria existență artistică devenea obiectul punerii în scenă. Performanceurile reprezentau o ocazie pentru scena artei de a se pune în scenă pe sine însăși.

Această dezvoltare care se producea în cultura sovietică a corespuns cu o tendință internațională în arta postbelică, caracterizată de punerea sub semnul întrebării a conceptului tradițional al operei de artă, precum și de o mutație a interesului de la obiectul de artă la evenimentul estetic. Începând cu anii '60, performanceurile – sub umbrela Concept Art, Land Art sau Fluxus – au dat dimensiunea artei în America și în Europa. În Occident, performanceurile au fost una dintre cele mai proeminente forme ale mișcărilor artistice de protest, ce proclamau abandonarea sferei artei stabilite. În același timp, această mișcare de ieșire din sferele tradiționale ale artei, cum ar fi muzeele și galeriile, era legată de critica genului tradițional de pictură de șevalet, care era privită, așadar, ca un fetiș consumerist al pieței de artă. Această pretenție de a depăși limitările operei de artă tradiționale se manifesta într-un număr de poziții artistice. În opera lui John Cage a apărut o extensie a conceptului de muzică privind practica performanceului și natura nedefinită a compozițiilor aleatorii; reprezentanții Land Art au părăsit sferile artei tradiționale și au folosit natura pentru a-și realiza ideile artistice; Fluxus a dezvoltat noțiunea de artă ca proces, reprezentând contrabalansul lucrării de artă încheiate, auto-suficiente.

Artiștii de la Moscova, adepți ai performanceului, apăruți din cultura sovietică neoficială, și-au pus opera în raport cu astfel de practici ale artei contemporane occidentale. După ferecarea granițelor și demonizarea influențelor străine „cosmopolite” din timpul perioadei staliniste, s-au desfășurat eforturi vizibile pentru redefinirea propriei culturi în dialog cu alte culturi. În arta occidentală a perioadei postbelice, performanceurile puteau fi considerate o reacție la cultura consumeristă a capitalismului târziu, dar performanțele conceptuale ale moscovit au reprezentat o dezbatere asupra culturii ideologice sovietice – ca o cultură de texte, manifeste și lozinci. Genul performanceului, a cărui intenție era să creeze evenimente estetice în contextul vieții cotidiene, atingea astfel un câmp nevralgic din istoria culturii sovietice, relația dintre artă și viață, mai ales în epoca avangardei și a „culturii totale” din perioada stalinistă.

Investigația critică asupra formelor ritualizate de comunicare din cultura ideologică sovietică e deja indicată drept program în numele grupului de performance Acțiuni colective [Kolektivnie deistvia]. Acțiuni colective s-a născut în 1976, grupul a fost fondat de Nichita Alekseeiev, Gheorghii Kizevalter, Andrei Monastîrski și Nikolai Panitkov, deși lor li s-au alăturat alți membri mai târziu, inclusiv Elena Yelagina, Igor Makarevici și Serghei Romașko. A mai existat și un cerc permanent de participanți. Mulți artiști și scriitori moscoviți binecunoscuți au participat la acțiunile lor: Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Dmitri Prigov, Lev Rubinshtein, Vladimir Sorokin, membri ai altor grupuri („Medhermeneutica inspecției”, de pildă), Vadim Zaharov sau Iuri Albert, dar și reprezentanți ai așa-numitei



Noi Arte Ruse. Andrei Monastîrski, principalul teoretician al grupului, a caracterizat astfel principiul Acțiunilor colective: „Singura definiție pozitivă ar fi o definiție dinamică: acțiunea evenimentului apare prin efortul comun al autorilor și spectatorilor, vizând o mutație în subiectul percepției, de la zona de demonstrație (artă), prin zona de graniță (bandă) a indistinctibilității, către zona de percepție cotidiană disipată (viață)”.

„Excursii în afara orașului” era tema care lega aceste acțiuni, excursii făcute de un grup de participanți, care erau invitați în general dinainte la eveniment, de către organizatori, ceea ce provoca o anumită așteptare din partea celor invitați. Ca regulă, grupul se îndrepta spre împrejurimile Moscovei – de obicei spre o câmpie mare, goală, adică departe de sfera metropolei, saturată cu simboluri și texte, într-un spațiu nemarcat „gol”, natural. Adesea, un câmp înzăpezit și intact devenea scenă pentru acțiuni minimale, trimițând spre o gamă de sensuri diferite drept consecință a calității lor misterioase și provocând diverse interpretări. Parte a tradiției suprematiste a lui Kazimir Malevici, a tablourilor albe ale lui Ilya Kabakov, sau a „luminiișului” lui Martin Heidegger, câmpul alb a devenit sfera de demonstrație pentru protagoniști și un spațiu de percepție și reflecție pentru participanți. Minimalismul Acțiunilor colective, care estetizau procesele fizice simple (mersul, statul în picioare, observarea, ascultarea), precum și structurile perceptuale elementare și categoriile abstracte (apropiere / distanțare, sunet / tăcere, prezență / absență), a dezvoltat un efect ironic, în contrast cu splendoarea și retorica puterii ritualurilor politice oficiale, realizate în sfera arhitectonică simbolic încărcată a orașului.



Cu toate acestea, performanțele grupului Acțiuni colective nu sunt o fugă naivă, neorousseauistă de cultură: ele nu sunt limitate, ca „acțiune goală” la percepția directă a situației. Fenomenele vizibile se raportează mereu și la o dimensiune invizibilă a sensului, astfel încât gestul situațional al „experienței” în acțiunea artistică este echivalent cu un nou impuls într-o spirală interpretativă infinită, în care textul și situația se produc reciproc, într-o manieră recurentă. Estetizarea lor se extinde la documentare, comentarii și discursul teoretic. Într-un stadiu ulterior de dezvoltare, grupul a început să compileze volume documentare despre acțiunile sale, în care o serie de materiale (texte descriptive, narațiuni ale participanților, comentarii teoretice, discuții, fotografii, desene, diame) formează o lucrare de artă descriptivo-narativo-interpretativă de documentare. Tocmai datorită caracterului lor literar distinct, Acțiuni colective diferă de stilul internațional al artei performanțelor. Discursul interpretativ inițiat de Acțiuni colective – care caută să depășească textul, fiind totuși împins înapoi, din nou și din nou, spre text – aparține unei tradiții divers motivată de o semiotică „negativă”. Cu estetica golului, grupul Acțiuni colective se revendică din budismul zen, pe care John Cage îl introdusese deja în contextul artei contemporane. Scopul ultim al budiștilor zen este să atingă o stare de conștiință dincolo de limbaj. Ghicitorile paradoxale, numite *koan*, servesc la eliberarea sinelui de conceptele limbajului, folosind mediul limbajului. Această auto poziționare clarifică poziția interimară specifică a esteticii grupului Acțiuni colective între Est și Vest, nu este deci vorba doar de a stabili o referință față de Europa sau America, ci și – în mod special – față de tradiția culturilor din Extremul Orient. Bazată pe gândirea dihotomică, perspectiva Eurocentristă este pusă sub semnul întrebării, atunci când se extinde printr-o terță referință.

Pentru a ilustra această poziție, aș dori să închei prin prezentarea seriilor programatice ale seriei de „acțiuni slogan”. Pe 26 ianuarie 1977, grupul și-a afișat prima pancartă mare cu o lozincă. Pancarta era imprimată cu următorul text: „Nu mă plâng de nimic și îmi place totul, chiar dacă nu am fost niciodată aici și nu știu nimic despre acest loc”. Un an mai târziu, pe 9 aprilie 1978, a urmat o nouă acțiune-slogan, referitoare la prima. De data aceasta, pancarta avea următoarele cuvinte: „Căutat, de ce m-am mințit că nu am fost niciodată aici și că nu știu nimic despre acest loc – de fapt, acest loc nu este diferit de altul, doar că îl simțim chiar mai intens și nu-l înțelegi mai profund”. Pancartele și-au pierdut funcția socială și ideologică, pe de o parte, prin intermediul deplasării spațiale și temporale, pe de alta, prin inscripționarea cu propriile texte lirice, în tradiția *koanurilor*, care se vor a fi o transgresie a ordinii simbolico-lingvistice. În plus, o altă trăsătură structurală a Acțiunilor colective devine clară în raportul contradictoriu dintre prima și cea de-a doua lozincă: referirea la autoamăgire poate fi descrisă ca un proces de dez-amăgire, de destabilizare a sensului și de spargere a iluziei.

Seria de acțiuni-slogan a continuat în 1980. Un membru al grupului, Gheorghii Kizevalter, stătea de mult timp în Siberia. I s-a trimis un pachet în care era o pancartă pentru lozinci. Într-o scrisoare care a însoțit coletul, el a primit instrucțiuni să găsească o câmpie cu o pădure în fundal, într-un loc cât mai izolat posibil. Instrucțiunile ulterioare au fost să atârne pancarta între doi copaci – deși nu trebuia să dea la o parte pânza care acoperă scrisul de pe pancartă – folosind un dispozitiv cu frânghie, până când se îndepărta atât de mult de ea, încât textul să devină indescifrabil. În timp ce inscripția de pe pan-

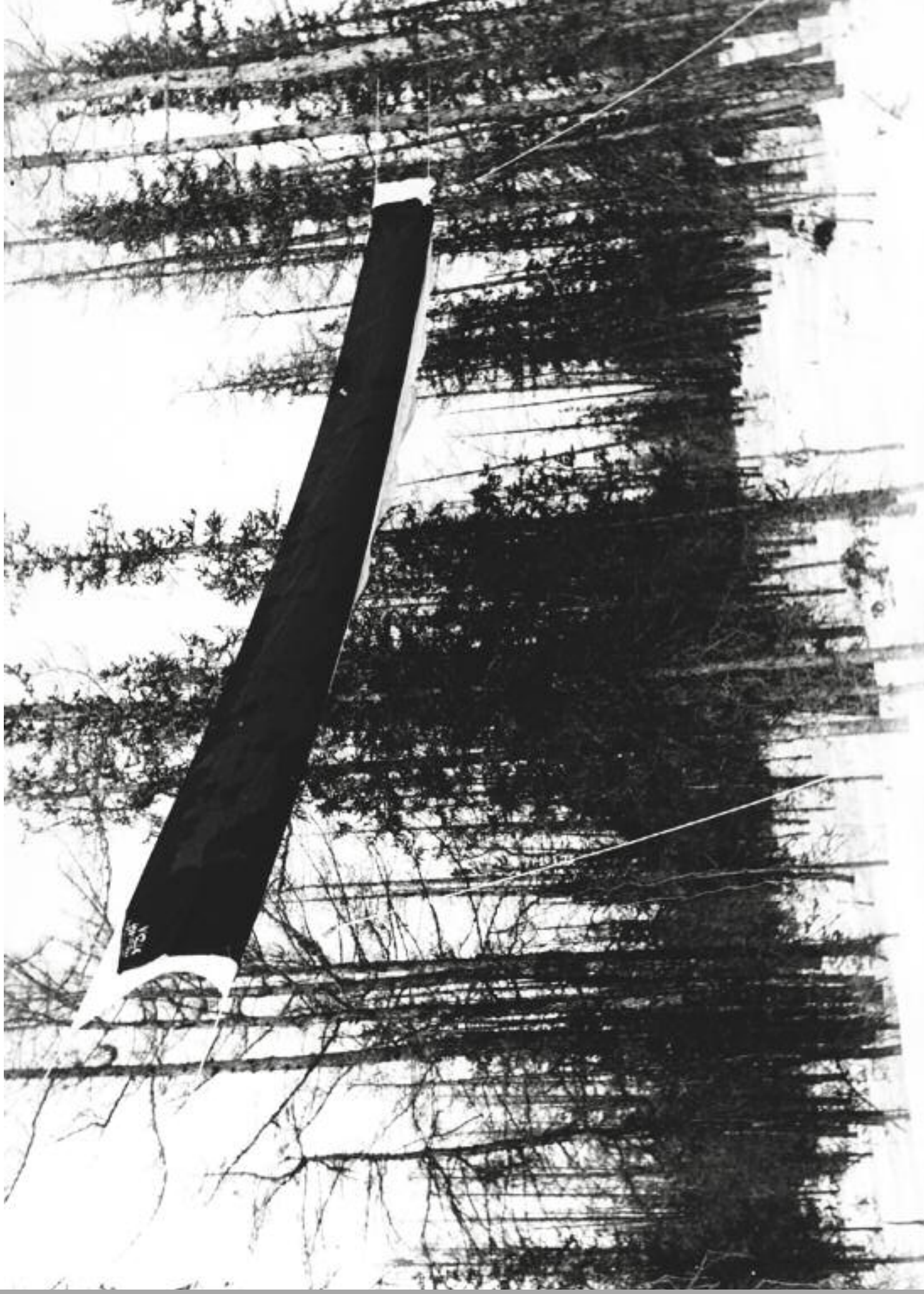
cartă – articulând un text liric – era în tensiune cu peisajul gol din primele două acțiuni cu lozinci, aici a fost organizată dispariția sa.

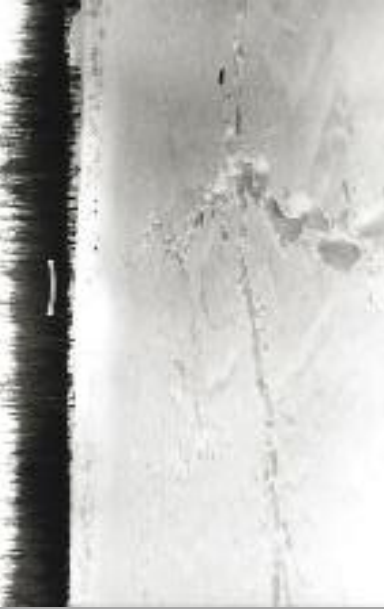
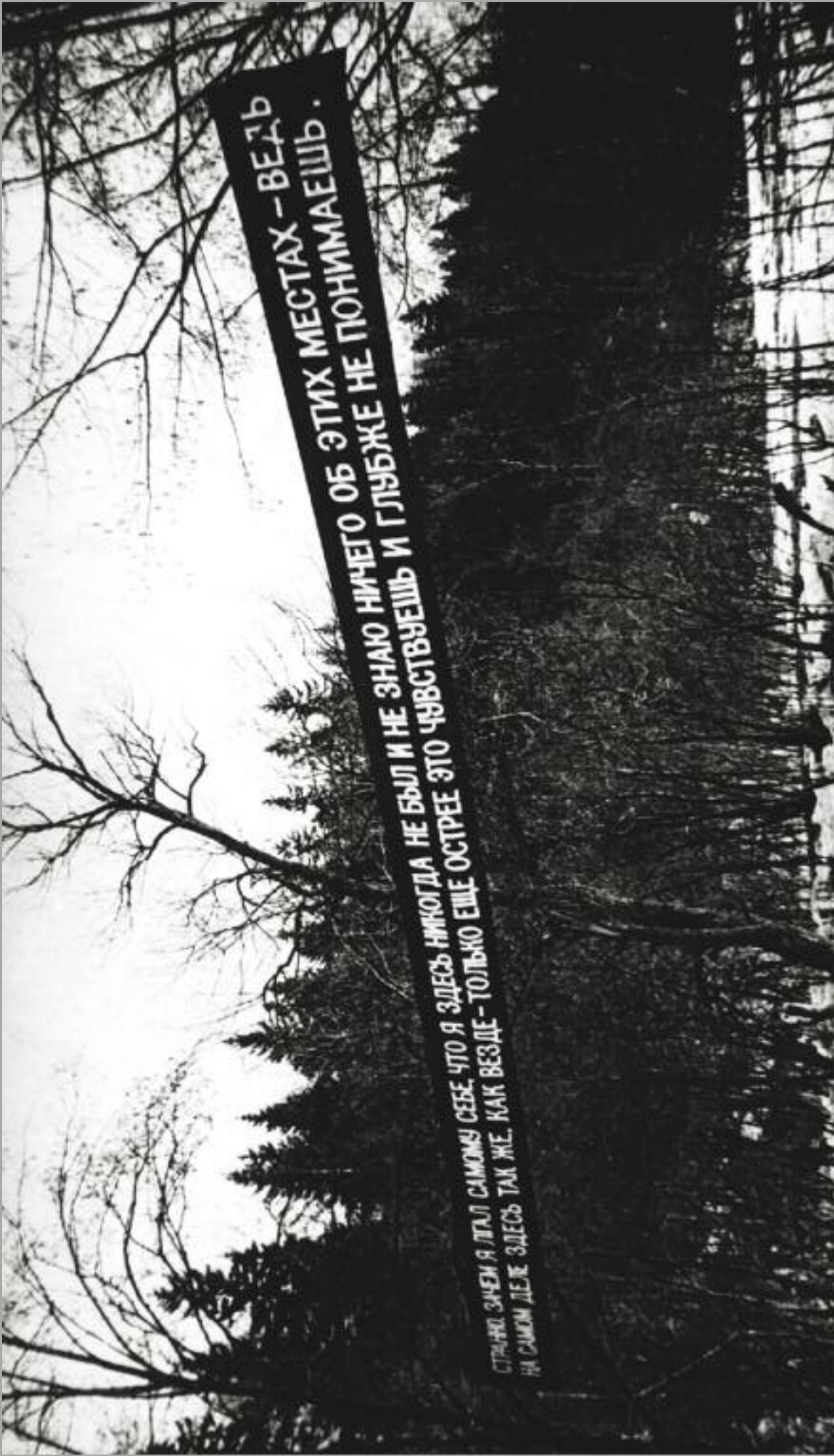
După diferite stadii de golire de conținut, ultima acțiune din această serie, până în prezent, „Slogan 2005”, ne reamintește cu dificultate de forma externă a lozincii. Se pune un accent special pe punctele în care este fixat sloganul: pe o parte e o păpușă rusească – o „nevaliiașka”, o figură de Hopa-Mitică, ce trimite la rândul ei spre tradiția budistă a figurinei Daruma, iar în cealaltă parte, se află un casetofon din care se aude Sutra Diamantului. După încheierea lecturii, un comentariu academic al sutrei este atârnat între copaci, sub forma unei compoziții ornamentale. Această instalație, care tematizează inspirația grupului din filosofia extrem orientală, a fost lăsată acolo ca o relicvă în mediul natural.

Ce semnificație poate fi atribuită esteticii grupului Acțiuni colective, acum când cultura ideologică sovietică a apus? Ținând cont de comercializarea extensivă a artei pe plan global, putem să observăm o căutare a unor forme alternative de comunicare și de cooperare, care leagă iar arta – în afara circulației sale pe piață și prin mass-media – de investigație a propriilor noastre condiții de percepție și de înțelegere.



**dedesubt**  
Collective Actions: For G. Kizevalter (Slogan 1980). Photo: Collective Actions / Moscow





**pagina alăturată**  
Collective Actions: Slogan 1977.  
Photo: Collective Actions / Moscow

**deasupra**  
Collective Actions: Slogan 1978.  
Photo: Collective Actions / Moscow

**alăturat, jos**  
Collective Actions: For G. Kizevalter (Slogan 1980).  
Photo: Collective Actions / Moscow

## Collective Actions: Performance Art of Moscow Conceptualism

In the 1970s, performances played a decisive part in the development of an alternative sphere of communication in Russian-Soviet culture. Performances became important meeting places for an unofficial cultural scene that realised its activities outside the practices of state culture - access to which was regulated by strict censorship -, primarily in the countryside around Moscow, in studios and private apartments. Here, forms of artistic self-organisation developed parallel to the initiatives of so-called "samizdat", the movement of "self-publishing" in the fields of literature, philosophy or science.

A counter-cultural public was created, displaying the attributes of a hermetic group culture in the tradition of the culture of circles found in the historical avant-garde as well as in Russian religiously motivated sectarianism.

Within this group culture, performances stimulated exchange between those who were active in various media – between artists, musicians, writers, theorists and critics. However, it was not simply a matter of intensifying social contact; rather, the communicative processes within the scene were stylised into an aesthetic event. Before the backdrop of the city of Moscow, in the theatrical atmosphere of an existence shaped by ideology and ritual – when you think of the numerous parades, celebrations and mass spectacles -, one's own artistic existence became the object of staging. Performances represented an occasion for the art scene to stage itself.

This development coming about in Soviet culture corresponded to an international trend in post-war art, which was characterised by questioning the traditional concept of a work of art as well as by a shift in interest from the art object to the aesthetic event. From the 1960s onwards, performances - in connection with Concept Art, Land Art or Fluxus - shaped the scope of art in America and Europe. In the West, performances were one of the most prominent forms of the artistic protest movements, which proclaimed an abandonment of the established art sphere. At the same time, this move to leave the traditional spheres of art, like museums and galleries, was connected to criticism of the traditional genre of the panel picture, which was consequently regarded as a consumer fetish of the art market. This pretension to surmount the limitations of the traditional artwork was manifest in a number of artistic positions. In John Cage's work, an extension of the concept of music came about with respect to performance practice and the indefinite nature of aleatoric compositions; the representatives of Land Art left the traditional spheres of art and made use of nature to refine their artistic ideas; in the Fluxus movement, the notion of art as a process was developed, representing a counter-balance to the finished, self-contained work of art.

The Moscow performance artists, who emerged from the unofficial Soviet culture, set their work in relation to such practices of contemporary western art. After the tight closure of the borders and demonising of foreign "cosmopolitan" influences during the Stalin era, noticeable efforts were made to redefine one's own culture in dialogue with other cultures.

In the western art of the post-war era, performances could be regarded as a reaction to late-capitalist consumer culture, but the performances of Moscow Conceptualism represented a debate with the Soviet ideological culture – as a culture of texts, manifestos and slogans. The genre of performance, the intention of which was to create aesthetic events in an everyday life context, thereby touched on a neutral, field in the history of Soviet culture; the relation of art and life, especially in the epoch of the avant-garde and the "total culture" of the Stalinist period.

Critical investigation of ritualised forms of communication in Soviet ideological culture is already indicated as a programme in the name of the performance group "Collective Actions". The "Collective Actions" came into being in 1976; they were founded by Nikita Alekseyev, Georgi Kizevalter, Andrei Monastyrsky, and Nikolai Panitkov, although other members joined later, including Yelena Yelagina, Igor Makarevich, and Sergei Romashko. There was also a permanent circle of participants. Many well-known Moscow artists and writers took part in their actions: Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Dmitri Prigov, Lev Rubinshtein, Vladimir Sorokin, members of other groups (the "Inspection Medhermeneutics"; for example) Vadim Zakharov or Yuri Albert, but also representatives of the so-called New Russian Art. Andrei Monastyrsky, the main theorist of the group, characterised the principle of the "Collective Actions" in the following way: "The only positive definition would be a dynamic definition: the event's action emerges through the joint effort of authors and spectators, aiming for a shift in the subject of perception from the demonstration zone ("art") through the border area ("strip") of the indistinguishable – into the zone of scattered everyday perception ("life")."

"Trips out of Town" was the connecting theme of these actions, trips made by a group of participants, who were generally invited to the event by the organisers in advance, which led to a certain expectation on the side of the invited. As a rule, the group headed into the countryside around Moscow – usually to a wide, empty field, i.e. away from the sphere of the metropolis, saturated with symbols and texts, into an unmarked, "empty" natural space. Often a field of untouched snow was the stage for minimal actions, which pointed to a range of different meanings as a consequence of their mysterious quality, provoking diverse interpretations. Part of the Suprematist tradition of Kazimir Malevich, the white pictures of Ilya Kabakov, or Martin Heidegger's "clearing", the white field became a sphere of

demonstration for the protagonists and a space of perception and reflection for the participants. The minimalism of the "Collective Actions", which aestheticised simple physical processes (walking, standing, watching, listening) as well as elementary perceptual patterns and abstract categories (approaching/distancing, sound/silence, presence/absence), developed an ironic effect in contrast to the splendour and power rhetoric of the official political rituals realised in the symbolically charged architectural sphere of the city.

However, the performances by the group "Collective Actions" are not a naive, neo-Rousseauian flight from culture; they are not limited, as an "empty action", to the direct perception of a situation.

The visible phenomena are always related to an invisible dimension of meaning as well, whereby the situational gesture of "experience" in the artistic action is equivalent to a new impulse in an infinite interpretive spiral, in which text and situation produce each other in a recurring, reciprocal manner. Their aestheticising extends into documenting, commenting and theoretical discourse. In a later stage of development, the group began to compile documentary volumes about its actions, in which a range of materials (descriptive texts, narratives by the participants, theoretical comments, discussions, photographs, drawings, diagrams) form a descriptive-narrative-interpretative artwork of documentation. Precisely because of their distinctively literary character, the "Collective Actions" differ from the international style of Performance Art. The interpretative discourse initiated by the "Collective Actions" - which seeks to overcome the text and yet is thrown back, again and again, upon the text - belongs to a diversely motivated tradition of "negative" semiotics.

With its aesthetics of emptiness, the group "Collective Actions" refers itself to Zen-Buddhism, which John Cage had already introduced into the context of contemporary art. The ultimate aim for Zen-Buddhists is to achieve a state of consciousness beyond language. Paradoxical enigma, so-called koans, serve to liberate oneself from the concepts of language using the medium of language. This self-positioning clarifies the specific interim position of the aesthetics of the "Collective Actions" between East and West; it is therefore not only a matter of establishing a reference to Europe or America, but also – and especially – to the tradition of far eastern cultures. Based on dichotomist thought, the Eurocentric perspective is questioned when extended by a third reference.

In order to illustrate this position, I would like to conclude by presenting the group's programmatic series of "slogan actions": On 26th January 1977, the group hung up its first slogan banner. The banner was printed with the following: "I am not complaining about anything and I like everything, even though I have never been here and know nothing about this place." One year later, on 9th April 1978, this was followed by another slogan action, referring to the first. This time the banner bore the following words:

"Strange, why did I lie to myself that I have never been here and know nothing about this place – in fact, this place is no different from anywhere else, only you feel it even more intensely and don't understand it even more deeply."

The banners lost their social and ideological function, on the one hand by means of spatial and temporal displacement, on the other hand by means of inscription with one's own lyrical texts in the tradition of the koans, which are intended as a transgression of symbolic-linguistic order. In addition, a further structural feature of the "Collective Actions" becomes clear in the contradictory relation between the first and the second slogan: the reference to self-delusion may be described as a process of dis-illusionment, of unsettling the sense and breaking through illusion.

The series of slogan actions was continued with in 1980. The group member Georgi Kizevalter was staying in Siberia for a longish period of time. He was sent a package enclosing a slogan banner. In an accompanying letter, he received instructions to find a big field with a wood as a backdrop, in a setting as isolated as possible. Further instructions told him to hang up the slogan between two trees, although he was not to release the length of cloth covering the writing on the banner, using a rope device, until he had moved so far away from it that the text was no longer decipherable. While the writing on the banner – articulating a lyrical text – was in tension to the empty landscape in the first two slogan actions, in this case its disappearance was organised.

After various stages of emptying content, the last action of this series to date, "Slogan 2005", is only distantly reminiscent of the external form of the slogan. Particular emphasis is placed on the points at which the slogan is fixed: on one side there is a Russian toy - a "nevalyashka", a tumbling figure that points in turn to the Buddhist tradition of the Daruma figure -, on the other side there is a cassette recorder playing the Diamond Sutra. After the completion of the reading, an academic commentary on the sutra is hung between the trees, in the form of an ornamental composition. This installation, which thematises the group's inspiration by far eastern philosophy, was left behind as a relic in the natural environment.

What significance can be attributed to the aesthetics of the "Collective Actions" after the Soviet ideological culture has come to an end? In face of the increasingly extensive commercialisation of art on a global scale, it is possible to observe a search for alternative forms of communication and cooperation, which link art back – outside its market and mass-media circulation – to an investigation of one's own conditions of perception and understanding.

# MULȚUMESC, CINDY... / MERCII CINDY...

Text de / Text by / Texte par  
CATHERINE MILLET

**Cel puțin, hai să recunosc imediat: există zile în care nu arăt cu nimic mai bine decât femeia cu parpala-cul verde migdală. Ochelarii nu-mi sunt la fel de mari, dar tăietura părului, gura deschisă exagerat pentru a spune „ce mai faaceți?...” ar putea fi ale mele. La fel ca și îmbrăcămintea șic aruncată pe mine în grabă (am alergat ca să nu întârzii la vernisaj) și acest aer afa-bil, dar năuc, un pic idiot (după o zi grea de lucru). Există zile ca aces-tea, în care, în ciuda eforturilor – rujul de buze, pandantivul, asortarea culorilor –, sunt urâtă, și nu trebuie mult, doar starea de spirit aparte cu care interlocutorul meu se uită la mine, ca să par de-a binelea ridicolă sau monstroasă.**

Nu există amator de artă cunoscător al operei lui Cindy Sherman care să nu se fi regăsit, într-o zi sau alta, într-una dintre fotografiile sale. Artista americană s-a făcut cunoscută la sfârșitul anilor '70 cu niște fotografii alb-negru, *Film Stills*, false fotografii de platou pentru care poza ea însăși în decoruri și atitudini stereotipe, amintind de cinematograful anilor '50-'60. Puterea ei de metamorfozare era, deja, stupefiantă. Abia dacă depășise, pe atunci, douăzeci de ani, dar figurile feminine pe care le interpreta mergeau de la ingenua visătoare la amanta rănită, gen Anna Magnani. Ca adolescentă, ținuse un album în care aduna fotografii cu sărbători de familie și din vacanțe, astfel încât primele sale opere păreau a prelungi gustul copilăresc al deghizării. Modalitate, de asemenea, a celei sau celui, care intră în viață, de a-și pune întrebarea: „Cine sunt eu?”.

Foarte repede însă, artista nu s-a mai arătat interesată de puterea de idealizare și de divertisment a imaginii fotografice. Am văzut-o depășind narcisismul la care s-au mărginit – trebuie s-o spunem, nu puține dintre colegile ei, adoptând roluri din ce în ce mai groțeste – introducându-se în compoziții obscene sau terifiante: personaje bolnave sau schizofrenice, vrăjitoare, clovni, actrițe decăzute, remakeuri bufone ale unor portrete vechi. Cu excepția câtorva serii, foarte puține, în care a folosit păpuși, ea își este singurul model, malaxat, zdrobit de machiaje, măști și proteze. Împinge oroarea până la a reprezenta bucăți de corp cadaverice și putreziciune. Dar imaginile ei nu înspăimântă, poate, niciodată la fel de puternic ca atunci când se plasează, asemenea celor pe care le avem acum sub ochi, în acea „monstruoasă obișnuită” care ne înghite imediat.

Nu sunt singura care se recunoaște în aceste fotografii. Trebuie să fim convinși că întreaga noastră epocă se regăsește în ele devreme ce a făcut din Cindy Sherman unul dintre cei mai cotați artiști: o lucrare din 1981 a fost adjudecată anul trecut [2006] pentru două milioane o sută de dolari! Ne putem întreba de ce o societate atât de evoluată ca a noastră, iar din această societate, cele mai sofisticate medii ale artei și ale modei se complac în aceste ogindiri magnifice de abjecte. Răspunsul este că Cindy Sherman ne salvează! Da! Așa cum Isus Cristos ne-a salvat luând asupra lui toate păcatele lumii, și Cindy Sherman ia asupra ei aspectele noastre cele mai îngrozitoare, pe care noi, desigur, nu le ignorăm, dar pe care nu avem cu adevărat chef să ni le și asumăm.

În vreme ce artistul face să prolifereze o populație de monștri, eu pot continua să cred că sunt cea mai frumoasă... // Traducere din franceză de **BOGDAN GHIU**

Text apărut în revista Vogue nr. 879, august 2007. Seria comentată de fotografii îi fuse-se comandată lui Cindy Sherman de casa Balenciaga. Text reluat în volumul Catherine Millet, *Le Corps exposé [Corpul expus]*, Cécile Defaut, 2011.

Autant le reconnaître tout de suite : certains jours, je ne suis pas mieux que la dame à la parka vert amande. Mes lunettes ne sont pas si grosses, mais la coupe de cheveux, la bouche exagérément ouverte pour dire « comment ça vaaaa... ? », ce pourrait être moi. De même que le vêtement chic enfilé à la va-vite (j'ai couru pour être à l'heure à ce vernissage) et cet air affable mais hébété, un peu idiot (après une dure journée de travail). Il y a des jours comme ça, où malgré les efforts —le rouge à lèvres, le sautoir, l'assortiment des couleurs—, je suis moche, et il ne faut pas grand-chose, seulement l'état d'esprit particulier avec lequel mon interlocuteur me regarde, pour que j'aie l'air franchement ridicule ou monstrueuse.

Tout amateur d'art, familier de l'œuvre de Cindy Sherman, s'est un jour ou l'autre retrouvé dans une de ses photos. L'artiste américaine s'est fait connaître à la fin des années soixante-dix avec des photographies en noir et blanc, les *Film Stills*, fausses photographies de plateau, pour lesquelles elle prenait elle-même la pose dans des décors et des attitudes stéréotypés évoquant le cinéma des années cinquante/soixante. Son pouvoir de métamorphose, déjà, était confondant. Elle avait alors à peine plus de vingt ans, et les figures féminines qu'elle interprétait allaient de l'ingénue rêveuse à l'amante blessée dans le genre de la Magnani. Adolescente, elle avait tenu un album où elle collectait photos de fêtes de famille et de vacances, si bien que ses premières œuvres semblent prolonger le goût enfantin du déguisement. Façon qu'a celui ou celle qui entre dans la vie de se poser aussi la question : « qui suis-je ? ».

Mais très vite, l'artiste s'est désintéressée des pouvoirs d'idéalisation et de divertissement de l'image photographique. On l'a vue passer outre le narcissisme auquel s'est limité, il faut le dire, pas mal de ses consœurs, pour endosser des rôles de plus en plus grotesques, se glisser dans des compositions obscènes ou terrifiantes : personnages malades ou schizophrènes, sorcières, clowns, comédiennes déçues, remakes bouffons de portraits anciens. À l'exception de quelques rares séries pour lesquelles elle a utilisé des poupées, elle est son seul modèle, pétri, broyé au travers du maquillage, des masques et des prothèses. Elle pousse l'horreur jusqu'à représenter des fragments de corps cadavériques et de la pourriture. Mais ses images ne font peut-être jamais aussi peur que lorsque qu'elles se situent, comme celles que nous avons maintenant sous les yeux, dans cette « monstruosité ordinaire » qui a si vite fait de nous happer.

Je ne suis pas seule à me reconnaître dans ces photos. Il faut croire que c'est toute notre époque qui s'y retrouve puisqu'elle a fait de Cindy Sherman l'une des artistes les plus cotées : une œuvre de 1981 a été adjugée pour deux millions cent dollars en mai dernier ! On peut se demander pourquoi une société évoluée comme la nôtre, et dans cette société, les milieux les plus sophistiqués de l'art, de la mode, se complaisent dans ces reflets magnifiquement abjects. La réponse est que Cindy Sherman nous sauve ! Oui ! Comme Jésus-Christ nous a sauvé en prenant sur lui tous les péchés du monde, Cindy Sherman prend sur elle tous les aspects de nous-mêmes les plus affreux, que nous n'ignorons pas mais que nous n'avons vraiment pas envie d'assumer.

Tandis que l'artiste fait proliférer une population de monstres, je peux continuer à me trouver la plus belle...



*Paru dans Vogue, n° 879, août 2007. La série de photographies commentée avait été commandée par la maison Balenciaga à Cindy Sherman. Repris dans Catherine Millet, Le Corps exposé, éditions Cécile Defaut, 2011.*

**alăturat**  
Cindy Sherman, *Untitled (W 532/54)*, 1980, fotografie, 17-x-23-cm, Courtesy of MART - Museo D'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Italia

# FEMEILE ȘI ARTA PERFORMANCE ÎN POLONIA: KATARZYNA KOZYRA ȘI GRUPA SĘDZIA GŁÓWNY/ GRUPUL JUDECĂTORUL ȘEF

Text de / Text by  
KATARZYNA CYTLAK

*În anii 1990, arta performance a devenit unul dintre mediile de expresie artistică folosite de artiștii polonezi din tânăra generație ce au alcătuit o mișcare descrisă în cele ce urmează ca „arta critică” (sztuka krytyczna). Răspunzând noii situații socio-politice de după căderea blocului de Est, artiștii au dezvoltat, prin creația lor, comentarii critice la noua realitate poloneză. Artiste ca Zofia Kulik, Alicja Żebrowska sau Anna Baumgart au denunțat intoleranța și insularitatea societății poloneze postsocialiste. Într-adevăr, aceasta trecea printr-un gen de disciplinare, legat de rolul crescând al Bisericii Catolice pe scena politică poloneză, care reglementează comportamentul individual, punând accent pe homofobie și pe imaginea stereotipă a femeilor și a relațiilor de gen.*

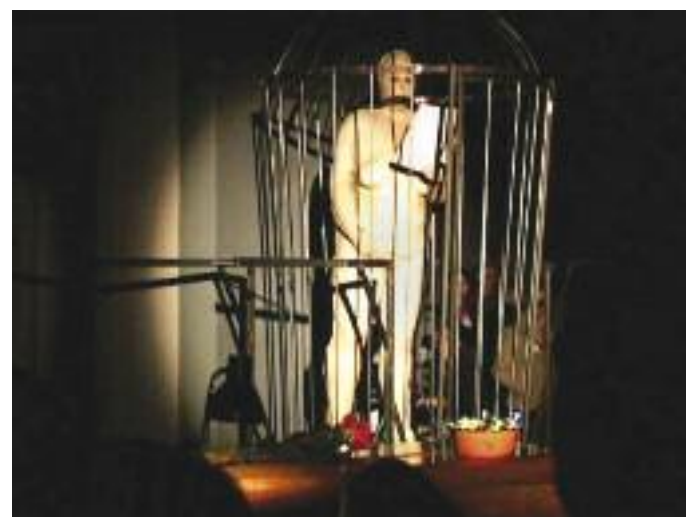
Katarzyna Kozyra este una dintre artistecele cele mai interesante și mai controversate care face parte din această tendință. Absolventă a faimosului „Kowalnia”, atelierul profesorului Grzegorz Kowalski de la Facultatea de Sculptură a Academiei de Arte din Varșovia, ea este o artistă ale cărei lucrări ies din clasificările obișnuite. Deși Kozyra s-a exprimat prin diverse medii artistice: instalație, fotografie, artă video și diferite acțiuni în public și spații muzeale, atitudinea ei față de propriul corp, tratat ca material artistic, examinat constant și, în multe cazuri, pus în situații extreme, îi plasează opera în tradiția artei performance clasice. În lucrările ei extrem de provocatoare, Kozyra pune sub semnul întrebării, întâi de toate, stereotipurile reprezentării corpului feminin. În 1996, ea a realizat un triptic fotografic intitulat Olympia, care expunea corpul ei gol, slăbit, suferind de cancer, în poza unui model pictat de artistul francez Édouard Manet în capodopera sa iconică din 1863. Referințele la imaginea femeilor în cultura europeană, ca și chestionarea diverselor fețe ale feminității prin experiența corporală proprie a artistei, sunt de asemenea caracteristice pentru performanceurile ulterioare ale lui Kozyra. Personajele feminine arhetipale și rolurile feminine stereotipe, cum sunt cele de majoretă, divă de operă, seducătoare și stea de cabaret, Albă ca Zăpada, femeie fatală sau Fecioara Maria, au fost examinate de Kozyra în ciclul ei de lucrări *În artă, visele se îndeplinesc*: o serie de 13 performanceuri sau spectacole parateatrale, care funcționează și ca videoinstalații, pe care le-a produs între 2003 și 2008.

Kozyra, care susține că este „potențial talentată în fiecare domeniu”<sup>2</sup>, își dezvoltă aptitudinile pentru canto, dans și actorie în aceste lucrări, precum și aptitudinile referitoare la machiajul și codul costumației pentru scenă, sub supravegherea unui profesor de canto clasic, maestrul Grzegorz Pitulej, și a unei DJ travestite de la Berlin, Gloria Viagra. Lungile și meticuloasele pregătiri documentate în videourile lui Kozyra arată căutările artistei de a-și depăși limitele corporale, precum și bariera psihologică, care au atins un punct culminant în performanceurile realizate în fața unui public de la Varșovia, Viena, Berlin, Pittsburgh, Londra sau Trento.<sup>3</sup>

După ce s-a antrenat timp de mai multe săptămâni cu cei doi profesori ai ei, Kozyra a performat, din oră în oră, *Concert de fațadă*, pe 7 iulie 2005 – artista a interpretat aria Reginei Noptii din opera *Flautul fermecat* a lui Mozart, în piața din spatele Kunsthalle din Viena. Ideea de a cânta una dintre cele mai dificile arii pentru soprană de coloratură din istoria muzicii, în orașul considerat capitala muzicii clasice, era sortită eșecului de la bun început. Performanceul artistei a scos la iveală lipsa ei de perfecțiune, de aptitudini și talent profesional, provocând un sentiment de jenă și frustrare, care a fost resimțit de public, ca și de artistă însăși. Performanceul lui Kozyra se referea și la ideea de a denunța incapacitatea interpretului, care face istorie în arta poloneză. În 1944 deja, în spectacolul său *Întoarcerea lui Odiseu*, artistul și regizorul de teatru Tadeusz Kantor, după ce a respins conceptul de iluzie în artă și teatru, a pledat pentru jenă



deasupra, alăturat  
Katarzyna Kozyra, *Appearance as Lou Salome*, 2005, video still, courtesy of the Artist and Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw

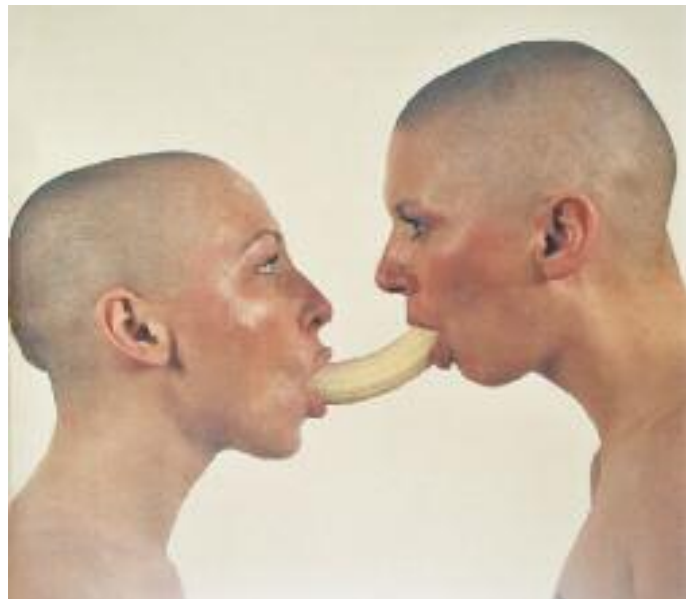


**deasupra, de la stânga la dreapta, sus**  
Katarzyna Kozyra, *Facade Concert*, 2005, from the *In Art Dreams Come True* series, video still, courtesy of the Artist and Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw  
Katarzyna Kozyra, *Diva: Reincarnation*, 2005-2006, from the *In Art Dreams Come True* series, video still, courtesy of the Artist and Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw

**deasupra, rândul de jos**  
Katarzyna Kozyra, *Beauty-Preview with Gloria Viagra*, 2005, from the *In Art Dreams Come True* series, video still, courtesy of the Artist and Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw

**pagina alăturată**  
Chef Judge Group, *Chapter V*, 2002, "4 x performance", BWA Gallery, Zielona Góra, credits of the Artists





**deasupra, de la stânga la dreapta**

Chef Judge Group, *Hommage à Natalia LL* - 3, 2006, photograph, 110 x 120 cm. Photo: Marek Lalko, courtesy of the Artists and Signum Foundation, Poznań  
 Chef Judge Group, *Chapter X*, 2003, "Kontperformance", 8th Art Festival, Kont Gallery, Lublin, photo: Wojciech Pacewicz, credits of the Artists and Dolnośląskie Towarzystwo Sztuk Pięknych, Wrocław



și eșec, pe care le înțelegea drept singura realitate adevărată în viețile noastre.

În timpul șederii sale la Viena, în iunie 2005, Kozyra a mai susținut un performance intitulat *Apariții* ca Lou Salomé, în care întruchipa imaginea unei femei fatale, personificată de aristocrata de origine rusă, scriitoarea și psihanalista Lou Andreas-Salomé. Ea s-a plimbat prin Palatul și Grădinile Schwarzenberg, trăgând în lesă doi bărbați costumați. Bărbații, care întruchipau doi câini, se numeau Rilke și Nietzsche, numele celor doi prieteni faimoși ai lui Lou Salomé, care au iubit-o. Din nou, performanceul lui Kozyra face aluzie la istoria performanceului, de data aceasta la *Din portofoliul încăpățânării câinești*, al lui Valie Export, pus în scenă pe străzile Vienei în februarie 1968, în care artista și feminista austriacă l-a plimbat în lesă pe artistul și curatorul Peter Weibel, care juca rolul unui câine.

De data aceasta, Kozyra a întruchipat o femeie puternică și dominatoare, care disciplinează, ne mai fiind ea cea disciplinată, opusul cântăreței rușinate de la operă.

Kozyra se referă din nou la estetica operei în performanceul ei *Diva. Reîncarnare*, realizat în 2005 la Londra și Varșovia. Închisă într-o colivie uriașă, purtând un costum mulat pe corp care o face să arate ca o femeie goală și supraponderală, Kozyra a interpretat aria Olimpiei, o păpușă mecanică din opera lui Jacques Offenbach, *Povestirile lui Hoffmann*. Corpul feminin a fost reflectat de artistă ca sursă a suferinței și obiect al prejudecăților, care au contribuit la eșecul reprezentării operei.

Feminitatea înțeleasă nu ca probă, ci ca rol de învățat, a fost de asemenea principala temă a pregătirii lui Kozyra cu Gloria

Viagra, care, ajutând-o să își aleagă hainele potrivite și împărtășindu-i secretele machiajului și interpretării, o învață pe Kozyra cum să devină o „femeie adevărată”. Procesul studiului cu Viagra a culminat cu *Apariție-clonă a Gloriei Viagra*, care a fost performat la Berlin, în deschiderea *Expoziției de frumusețe*, de la Haus der Kulturen der Welt din martie 2005. În acest performance, Kozyra s-a costumat exact ca Gloria Viagra demonstrându-și feminitatea „descoperită”<sup>6</sup>.

Relații strânse de „sororitate” – comparabile celor existente între Gloria Viagra și Katarzyna Kozyra, dar și celor dintre cuplurile de artiste performance Eva & Adele sau Lucia Tkáčová și Anetta Mona Chișa – subliniate prin similaritatea costumelor și a coafurilor, au devenit imaginea de marcă a duetului de artiste performance poloneze Grupa Sędzia Główny (Grupul Judecătorului Șef). Acesta din urmă era format din Karolina Wiktor și Aleksandra Kubiak – artiste și absolvente ale Institutului de Arte Vizuale al Universității din Zielona Góra. Grupul, activ între 2001 și 2009<sup>7</sup>, a pus în scenă mai mult de 90 de acțiuni înscrise în tradiția artei performance clasice. Performanceurile lor provocatoare aveau ca temă imaginile stereotipe și erotizate ale femeilor.<sup>8</sup>

Asemeni lui Kozyra, multe dintre acțiunile grupului se refereau și la performanceurile clasice, realizate de artiste din Polonia și Europa de Est. În 2006, Judecătorul Șef a terminat *Omagiu lui Natalia LL*, referindu-se la ciclul de fotografii și la filmul *Arta de consum*, produs între 1972 și 1975 de artista poloneză Natalia Lach Lachowicz. Lucrările portretizau o femeie tânără și atrăgătoare care mănâncă o banană, un cârnat și înghețată într-un

mod foarte senzual, purtând conotații erotice. În performanceul *Capitolul XL Joc TV*, din 2005, Judecătorul Șef a invitat publicul programului TV *Noaptea artiștilor*, difuzat de canalul TVP Kultura, să sune la studioul TV și să decidă asupra acțiunii performanceului lor realizat și difuzat în direct dintr-un studio TV. Supunerea totală la capriciile publicului face aluzie la un performance al Marinei Abramović, *Ritm 0* din 1974, în care spectatorii aveau la dispoziție 72 de obiecte care le puteau provoca plăcere sau durere și puteau manipula corpul artistei și acțiunile ei. Acel performance a fost întrerupt din cauza comportamentului violent al publicului.

Kubiak și Wiktor, la fel ca și Kozyra, sunt conștiente de puternicul impact vizual și erotic al prezenței lor corporale asupra publicului. Artistele își „folosesc corpurile ca pe niște instrumente subversive”, așa cum remarca, în analiza strategiei de „exhibiționism” a grupului Karol Sienkiewicz, referindu-se la construcția relației acestuia cu spectatorii. Într-adevăr, în multe cazuri, spectatorii joacă un rol decisiv pe parcursul performanceurilor grupului, în cele din urmă, și „cad victimă provocării artistice”<sup>9</sup>. În *Capitolul X*, din 2003, care face aluzie la *Nașterea Venerei* de Sandro Botticelli, ambele artiste, îmbrăcate doar cu chiloței albi, se sărutau inițial într-un vas în formă de scoică, oferind publicului un spectacol de senzualitate. În partea a doua a performanceului, se producea un fenomen care ar putea fi descris de Laura Mulvey ca „distrugerea plăcerii spectatorului”: ambele artiste se transformau, din obiecte sexual pasive în subiecte active<sup>10</sup>.

După ce se sărutau, artiste se schimbau săruturi cu publicul care, pierzându-și poziția de observare „codificată masculin”, putea să simtă în mod simultan plăcerea senzuală, dar și frica sau jena care sunt legate de actul de descoperire a dorinței lor și de a deveni ei înșiși spectacol.

Arta lui Katarzyna Kozyra și a Grupului Judecătorul Șef, considerate drept reprezentante ale artei performance feminine din Polonia, are multe caracteristici comune. Performanceurile lor provocatoare se bazează pe tipare comportamentale, dar ele operează și cu reprezentări arhetipale ale corpului feminin, roluri stereotipe de gen, cât și cu atractivitatea lor sexuală. Ele construiesc imagini captivante și situații intime pentru a cocheta, mai întâi cu spectatorul care, odată sedus, își pierde imediat confortul personal și se confruntă cu propriile sale prejudecăți în domeniul rolurilor și imaginilor de gen și al așteptărilor stereotipe referitoare la creația artistică feminină. Ele se refereau în lucrările lor la tradiția unor performanceuri bazate pe corp (fotografice) din Polonia, care au fost practicate de la mijlocul anilor 1960 de artiste precum Natalia Lach Lachowicz, Ewa Partum, Teresa Murak, Maria Pinińska-Bereś și Zofia Kulik. Aceste artiste au pus sub semnul întrebării societatea din timpul lor, folosindu-și activitatea artistică, prin redefinirea raportului lor cu natura și, în unele cazuri, asumând o poziție feministă. În cele din urmă, artiste și-au folosit corpul ca pe un obiect de investigații artistice, pentru a-i experimenta limitele (performanceurile de operă autodisciplinate

ale lui Kozyra; *Capitolul V* al Judecătorului Șef, din 2002, în care artiste se învăluiau în tuburi transparente și formau un organism care respira același aer. Acel performance s-a încheiat atunci când publicul a intervenit spre a le împiedica pe artiste să se sufoce).

Unicitatea lui Kozyra pe scena artei din Polonia rezidă în interesul ei accentuat față de construcția (vizuală) a identităților de gen. Reprezentările heteronormative ale corpului uman, ca și voalarea identităților de gen fuseseră deja examinate de Kozyra în instalația ei performance-video *Lección de dans*, în 2001, în care figurau dansatori bărbați cu vagine artificiale, pe fundalul muzicii baletului burlesc al lui Igor Stravinsky, *Petrușka*. În performanceul *Il Castrato* din 2006, stilizat de opera barocă, Kozyra, purtând un penis artificial, s-a identificat cu un bărbat printre personaje feminine, portretizate de bărbați, fiind castrată în cele din urmă.

Unele dintre performanceurile Grupului Judecătorul Șef au dezvăluit mai deschis pozițiile feministe ale ambelor artiste, care s-au angajat mai direct în problemele sociale actuale. Capitolul XVIII, din 2004, în care fiecare artistă „dădea naștere” unui ou, a reprezentat un comentariu critic față de interzicerea avortului în Polonia postsocialistă. *Chapter LXI – Ziua unei femei la kôdz*, din 2007, care consta din linsul provocator al vodcii de pe podea, a provocat o asociere între munca de curățenie și sex și a atras atenția asupra condițiilor de muncă de multe ori degradante, ale femeilor din societatea contemporană.

Kozyra, Wiktor și Kubiak îi oferă spectatorului o *mise en scène* a feminității: conștiente de impactul corporal, ele construiesc imaginea unei femei care nu se potrivește cu modelul patriarhal al societății. Performanceurile lor rebele, bazate pe corp, au constituit un comentariu important asupra identităților de gen, rolurilor și imaginii lor, care trebuie mereu discutate, puse sub semnul întrebării și reinventate.

1 Pe acest subiect: Kowalczyk, Izabela, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska „Arsenal”, Poznań 2002, p. 11.  
 2 În video-ul ei din 2006, care documenta performance-urile din seria respectivă, Kozyra afirmă: „Oricine poate să danseze, să cânte, să joace. Și din omnipotența mea vine siguranța că voi reuși orice decid să întreprind, deoarece sunt potențial talentată în fiecare domeniu.”  
 Katarzyna Kozyra, *W sztuce marzenia staję się rzeczywistością* (În artă, visele se îndeplinesc), 2006, DigiBeta, 20'58", colecția Zachęta – Galeria Națională de Artă, Varșovia.  
 3 Fricke, Aarald, Wróblewska, Hanna, Olkowski, Dorothea, editori., Katarzyna Kozyra. *În Artă, visele se îndeplinesc*, ex. cat., BWA, Wrocław, și Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.  
 4 Performance-ul lui Kozyra făcea parte din expoziția despre moștenirea lui Tadeusz Kantor în arta poloneză contemporană: *Teatrul imposibil – performativitatea în lucrările lui Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kuśmirowski și Artur Żmijewski*, organizată la Kunsthalle din Viena între 7 iulie și 3 noiembrie 2005.  
 5 Acest performance nu a făcut parte din ciclu.  
 6 *Despre frumusețe / Über Schönheit*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 17 martie – 15 mai 2005.  
 7 În 2009, activitatea grupului a fost suspendată, din cauza problemelor de sănătate ale uneia dintre artiste. În 2013, Sędzia Główny și-a încetat existența.  
 8 Sienkiewicz, Karol, ed., *Grupa Sędzia Główny / Grupul Judecătorul Șef*, Galeria BWA, Zielona Góra, 2008.  
 9 Sienkiewicz, Karol, „Tinere, draguțe și gata să se dezbrace!”, în: *Sienkiewicz, ed., Grupa...*, op. cit., 19-21, p.19.  
 10 *Ibid.*, p. 20.  
 11 Mulvey, Laura, „Plăcerea vizuală și cinematograful narativ”, *Screen*, 16, n°3, 1975, 6-18.

## Women and Performance in Poland: Katarzyna Kozyra and Grupa Sędzia Główny / The Chief Judge Group

In the 1990s performance became one of the media of artistic expression used by the Polish artists of the young generation forming a movement described subsequently as “critical art” (*sztuka krytyczna*). Responding to the new sociopolitical situation after the fall of the Eastern bloc, the artists developed critical comments on the new Polish reality through their artistic creation. Female artists such as Zofia Kulik, Alicja Żebrowska, or Anna Baumgart exposed intolerance and insularity of the Polish post-socialist society. Thus, the latter was experiencing a new type of disciplining, connected to the increasing role of the Catholic Church on the Polish political scene, which regulates the behavior of individuals by reinforcing homophobia and a stereotyped view of women and gender relations. Katarzyna Kozyra is one of the most interesting and controversial artists who was part of this tendency. A graduate of the famous “Kowalnia”, the atelier of professor Grzegorz Kowalski at the Faculty of Sculpture of the Warsaw Academy of Art, she is an artist whose work permanently escapes the usual classifications. Although Kozyra expressed herself through different artistic media: installation, photography, video art, and various actions in the public and museum spaces, her attitude towards her own body treated as an artistic material, constantly examined, and, in many cases, put in extreme situations, places her work in the tradition of the classical performance art. In her highly provocative works, Kozyra questions, above all, the stereotypes of the female body representation. In 1996, she realized a photographic triptych entitled *Olympia*, showing her naked, skinny body, suffering from cancer, in the pose of the model painted by the French artist Édouard Manet in his iconic masterpiece from 1863. The references to the image of women in the European culture, as well as questioning different faces of the femininity through the artist’s own bodily experience, would also be characteristic of Kozyra’s subsequent performances. The archetypal female characters and stereotyped female roles such as a cheerleader, diva of the opera, seductress and night club star, Snow White, femme fatale or Virgin Mary, were examined by Kozyra in her cycle of works *In Art Dreams Come True*: a series of thirteen performances, or para-theatrical spectacles, functioning also as video-installations, that were completed between 2003 and 2008. Kozyra, who claims to be “potentially talented in every domain”, develops her singing, dancing and acting skills in these works, as well as her abilities in the scenic make up and dress code, under the supervision of a professional classical singing teacher, maestro Grzegorz Pitulej, and a Berlin-based drag queen and DJ, Gloria Viagra. The long and thorough preparations documented in Kozyra’s videos show the artist’s search for transgression of her own bodily limitations, as well as her psychological barrier, which reached culmination through performances staged in front of audiences in Warsaw, Vienna, Berlin, Pittsburgh, London or Trento<sup>3</sup>. After having trained with her two teachers for many weeks, Kozyra staged every hour, on July 7, 2005 her *Façade Concert* - the artist performed the Queen of the Night aria, from the Mozart’s opera *The Magic Flute* in the square behind the Vienna’s Kunsthalle. The idea to sing one of the most demanding arias for coloratura soprano in the history of music, in the city considered as the capital of classical music, was doomed to failure from the start. The artist’s performance exposed her lack of perfection, professional opera skills and talent, and provoked a feeling of shame or frustration, which was experienced by the public, as well as by the artist herself. Kozyra’s performance also referred to the idea of exposing the performer’s incapacity, which has a history in Polish art. Already in 1944, in his spectacle *The Return of Odysseus*, the artist and stage director Tadeusz Kantor, after rejecting the concept of illusion in art and theatre, advocated for embarrassment and failure, which he understood as the only true reality of our lives<sup>4</sup>.

During her stay in Vienna, in June of 2005, Kozyra also held another performance entitled *Appearances as Lou Salomé*, in which she embodied the image of a femme fatale, personified by the Russian-born aristocrat, writer and psychoanalyst Lou Andreas-Salomé. She walked around the Schwarzenberg Palace and Gardens, leading two dressed up men on a leash. The men, who portrayed two dogs, were named Rilke and Nietzsche, which were the names of two of Lou Salomé’s famous friends, who loved her. Again Kozyra’s performance makes an allusion to the history of performance, this time to the Valie Export’s *From the Portfolio of*

*Doggedness*, staged in the streets of Vienna, in February 1968, in which the Austrian artist and feminist walked artist and curator Peter Weibel on a leash, while he acted as a dog. This time, Kozyra embodied a strong and dominant woman who did the disciplining and was not disciplined, which was opposite to that of the embarrassed opera singer. Kozyra once again refers to the opera aesthetic in her performance *Div. Reincarnation*, staged in 2005 in London and Warsaw. Locked in a gigantic birdcage and wearing a bodysuit that makes her look like a naked and overweight woman, Kozyra performed the aria of Olympia, a mechanical doll from Jacques Offenbach’s opera *The Tales of Hoffmann*. The female body was shown by the artist as a source of suffering and an object of prejudice, which contributed to the failure of the opera performance. Femininity understood not as evidence but as a role to learn was also the main subject of Kozyra’s training with Gloria Viagra who, by helping her to choose the suitable clothes and by sharing her make up and performing tricks with the artist, teaches Kozyra how to become a “real woman”. The process of Viagra’s teaching culminated in the *Appearance as Gloria Viagra’s Clone*, which was performed in Berlin at the opening of the *Beauty Exhibition* in Haus der Kulturen der Welt in March 2005. In the performance, Kozyra dressed up exactly like Gloria Viagra and showed off her “discovered” womanhood<sup>5</sup>.

Close relations of “sisterhood” – comparable to those existing between Gloria Viagra and Katarzyna Kozyra, but also to those of the performers couples Eva & Adele or Lucia Tkáčová and Anetta Mona Chişa – underlined by the similarity of clothing and hairstyling became a hallmark of the Polish duo of performance artists Grupa Sędzia Główny (the Chief Judge Group). The latter was formed by Karolina Wiktor and Aleksandra Kubiak - female artists and graduates of the Institute of Visual Arts at the University of Zielona Góra. The group, which was active between 2001 and 2009<sup>6</sup>, staged more than ninety artistic actions that are inscribed in the tradition of classical performance art. Their provocative performances dealt with the stereotyped and eroticized images of women<sup>7</sup>. Similarly to Kozyra, many of the group’s actions also related to the classical performances, staged by women artists from Poland and from Eastern Europe. In 2006, the Chief Judge completed *Hommage à Natalia LL*, referring to the cycle of photographs and a film entitled *Consumer Art*, produced between 1972 and 1975 by Polish artist Natalia Lach Lachowicz. The works depicted a young and attractive woman eating a banana, a sausage, and ice cream in a very sensual way, which elicited erotic connotations. In the performance *Chapter XL Tele Game*, form 2005, the Chief Judge invited the audience of the TV program *The Night of Artists*, broadcast by the TVP Kultura channel, to call the TV studio and decide on the action of their performance carried out and broadcast live from a TV studio. The total submission to the audience’s whim makes an allusion to Marina Abramović’s performance *Rhythm 0* from 1974 in which the spectators had at their disposal 72 objects that could give pleasure or pain and manipulate the artist’s body and actions. The performance was interrupted because of the public’s violent behavior.

Kubiak and Wiktor, as well as Kozyra, are conscious of the strong visual and erotic impact of their bodily presence on the audience. The artists “use their bodies as subversive tools”, as Karol Sienkiewicz remarked in his analysis of the group’s strategy of “exhibitionism” in the construction of its relationship with the spectators<sup>8</sup>. Indeed, in many cases the spectators play a decisive role in the course of the group’s performances, and in the end they “fall victim[s] to artistic provocation”<sup>9</sup>. In *Chapter X* from 2003, making an allusion to *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli, both artists, wearing only white panties, initially kissed each other in a shell shaped bowl, offering their audience a spectacle of sensuality. In the second part of the performance, a phenomenon occurred that might be described by Laura Mulvey as “destruction of the spectator’s pleasure”: Both female artists transformed themselves, going from passive sexual objects to the active subjects<sup>10</sup>. After kissing each other, the artists exchanged kisses with the audience who, by losing its “male coded” viewing position, could simultaneously experience the sensual pleasure, as well as the fear or embarrassment that is connected to the act of revealing their desire and of becoming the spectacle themselves. Katarzyna Kozyra’s and the Chief Judge Group’s art, seen as representa-



tives of contemporary female performance in Poland, share many characteristics. Their provocative performances are based on behavioral patterns, but they also operate with archetypal representations of the female body, stereotyped gender roles, and their sexual attractiveness. They construct appealing images and intimate situations to firstly coquet with their spectator who once seduced immediately loses his personal comfort and becomes confronted with his own prejudices in the domain of gender roles and image or stereotyped expectations concerning the women’s artistic creation. They were referring in their work to the tradition of body-based (photographic) performances in Poland, which were practiced from the mid-1960s by female artists such as Natalia Lach Lachowicz, Ewa Partum, Teresa Murak, Maria Pinińska-Bereś and Zofia Kulik. These artists questioned the society of their time using their artistic activity by redefining their relationship with nature and, in some cases, assuming the feminist position. Finally, the artists used their body as an object of artistic investigations and to experience its limitations (Kozyra’s self-disciplined opera performances; The Chief Judge’s *Chapter V* from 2002, in which the artists wrapped themselves into two translucent tubes and formed one organism breathing the same air. The performance was terminated when the public intervened to prevent the artists from suffocation). Kozyra’s uniqueness in the Polish art scene relies on her strong interest in the (visual) construction of gender identities. The heteronormative representations of the human body, as well as the blurring of the gender identities were already examined by Kozyra in her performance-video installation *Dance Lesson* in 2001, which featured male dancers with artificial vaginas to the music of Igor Stravinsky’s ballet burlesque *Petrushka*. In the performance *Il Castrato* from 2006, stylized by the baroque opera, Kozyra, who wore an artificial penis, became identified as a man among women characters, portrayed by men, and ultimately castrated. Some of the Chief Judge Group’s performances more openly revealed both artists feminist positions and became more directly engaged in the current social problems. The Chapter XVIII, from 2004, in which each artist “gave birth” to an egg, constituted a critical comment on the prohibition of abortion in the post-socialist Poland. The *Chapter LXI – Women’s Day in Łódź*, 2007, consisting of provocatively licking vodka from the floor, provoked an association between cleaning work and sex and drew attention to the still and very often degrading conditions of female workers in contemporary society. Kozyra, Wiktor and Kubiak offer the spectator the *mise en scène* of femininity: Conscious of their bodily impact, they construct the image of a woman who does not suit the patriarchal model of society. Their disobedient, body-based performances constituted an important comment on gender identities, their roles and image, which always need to be discussed, questioned and reinvented.

### deasupra

Chief Judge Group, *Chapter LXI – Women’s Day in Łódź*, 2007, Manhattan Gallery, Łódź. Photo: Andrzej Grzelak, credits of the Artists and Museum of Art, Łódź and Signum Foundation, Poznań, deposit: Museum of Modern Art, Warsaw

- 1 On this subject: Kowalczyk, Izabela, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska “Arsenał”, Poznań 2002, p. 11.
- 2 In her video from 2006, documenting her performances from that series Kozyra stated: “Anyone can dance, sing and act. And from my omnipotence comes a certainty that I will succeed at whatever I choose to focus on, because I’m potentially talented in every area.”
- 3 Katarzyna Kozyra, *W sztuce marzenia stoją się rzeczywistością (In Art Dreams Come True)*, 2006, DigiBeta, 20’58”, collection of the Zachęta - National Gallery of Art, Warsaw.
- 4 Fricke, Aarald, Wróblewska, Hanna, Olkowski, Dorothea, eds., *Katarzyna Kozyra. In Art Dreams Come True*, exh. cat., BWA, Wrocław, and Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.
- 5 Kozyra’s performance was part of the exhibition on Tadeusz Kantor’s legacy in contemporary Polish art: *The Impossible Theatre - Performativity in the Works of Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kuśmirowski and Artur Żmijewski*, was held in the Vienna’s Kunsthalle, between July 7, and November 3, 2005.
- 6 This performance does not take part of the cycle.
- 7 *About Beauty/ Über Schönheit*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, March 17 - May 15, 2005.
- 8 In 2009 the activity of the group was suspended, because of one of the artist’s health problems. In 2013, Sędzia Główny terminates to exist.
- 9 Sienkiewicz, Karol, ed., *Grupa Sędzia Główny/ Chief Judge Group*, Galeria BWA, Zielona Góra, 2008.
- 10 Sienkiewicz, Karol, “Young, pretty, and eager to strip!”, in: Sienkiewicz, ed., *Grupa... op. cit.*, 19-21, p.19.
- 11 *Ibid.*, p. 20.
- 12 Mulvey, Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, Screen, 16, n°3, 1975, 6-18.

# PERFORMANCE, OBIECT ȘI INSTALAȚIE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ

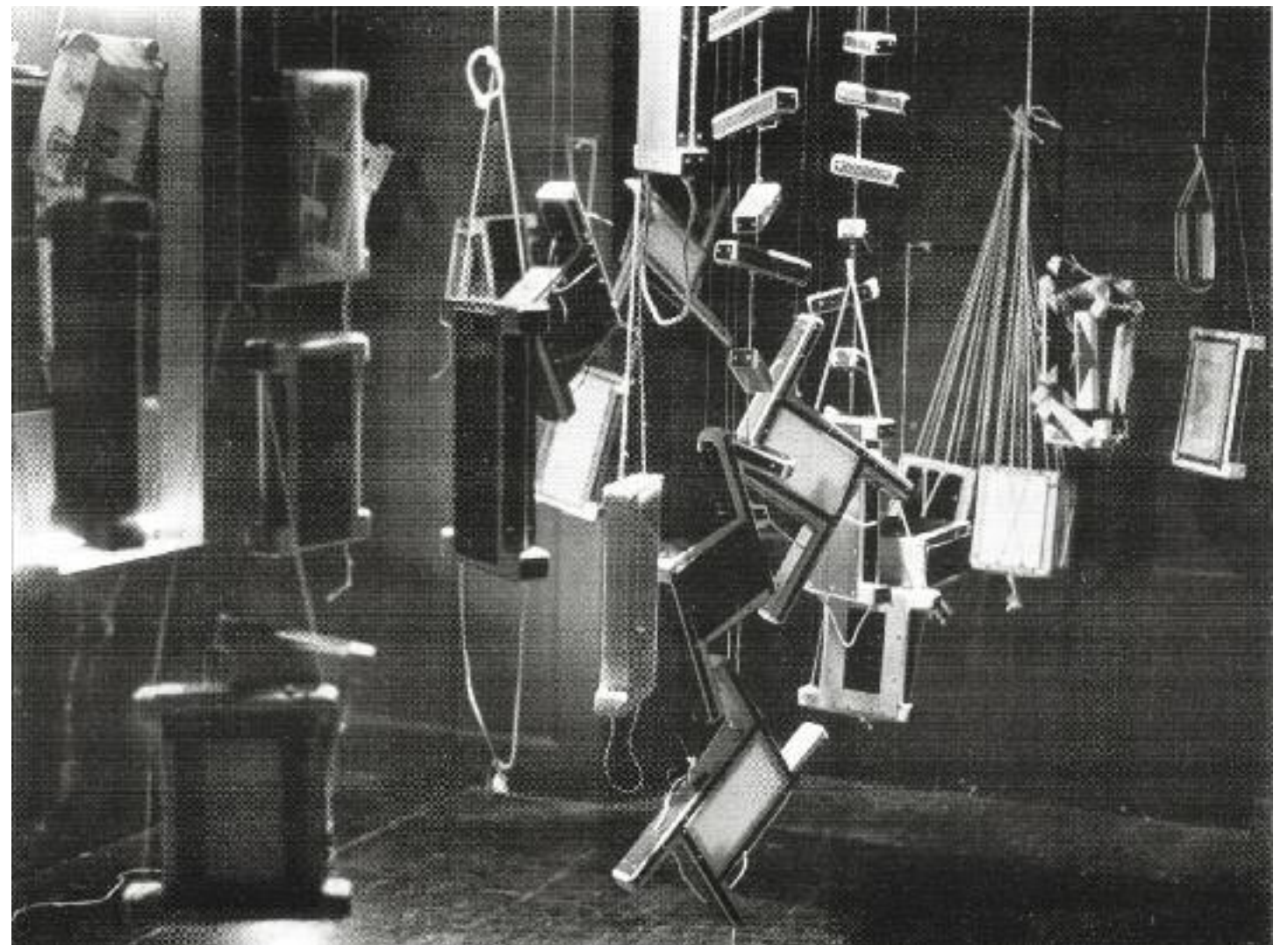
Text de / Text by  
ILEANA PINTILIE

*Apărent, cele trei concepte desemnează direcții diferite de dezvoltare ale artei contemporane, fiecare excelând în câte un mediu, oarecum bine determinat. În realitate, în practica artistică aceste medii se întrepătrund producând un efect de sinergie, sporind conținutul semantic dar și expresivitatea vizuală, prin combinarea lor. De multe ori, în procesul artistic al performance artei sunt utilizate obiecte care susțin ideea inițială sau aduc cu sine o anumită sensibilitate vizuală. Tot astfel, arta cu caracter performativ poate conduce la realizarea unei instalații sau chiar a unui environment, după cum există și instalații performative, care păstrează amprenta acțiunii și a procesului artistic în urma cărora au luat naștere.*

Dacă ne vom referi la anii 1960-1970 în arta românească, ar trebui să subliniem faptul că arta cu caracter performativ nu făcea parte dintre practicile curente. Cu toate acestea, am putea totuși semnala câteva exemple demne de luat în considerare. Astfel, relația lui Paul Neagu cu obiectul și ulterior cu instalația a avut un caracter esențial, determinând, încă din anii 1960, evoluția lui artistică. A existat la Neagu o disponibilitate corporală de autoexpunere, dar și de explorare a relației cu lumea înconjurătoare sau cu propriile lui creații. Ca tânăr artist, Neagu era preocupat de o atitudine care se manifesta ca o prezență a ființei, concretizată în niște „poze”, un fel de „performance spontane”, cum le numea el. Aceste atitudini manifestate prin „exerciții de balansare”, de exemplu, făcute ulterior în diferite locuri, pot fi socotite niște intervenții într-un spațiu în al cărui specific pătrunde pentru a-l modifica prin prezența lui. El a fost atras de atitudini corporale simple, ce s-au structurat pe parcurs și s-au legat ulterior între ele, așa cum s-a întâmplat cu *Salt (Ramp)*, care au devenit expresii ale unor acțiuni repetitive, manifestate cu oarecare consecvență, adevărate performanțe-uri sculpturale. În aceeași ordine de idei, mi se pare semnificativă legătura lui Neagu cu primele obiecte, cutiile tactile, pe care le pune în valoare în raport cu propriul corp, legătura creată între forma unora dintre aceste cutii cu mâner și modul în care erau manipulate și „utilizate”.

În general, în performance artistul poate avea nevoie de obiecte, care ulterior sunt conservate și fetișizate, păstrând amintirea acțiunii; la Neagu obiectele au fost la început creații indepen-

dente, față de acțiuni, dar la care el s-a raportat prin propriul corp, practică ce avea în vedere devalorizarea sensurilor multiple adăpostite de acestea.<sup>1</sup> *Marele Metronom*, deschis și închis de el, obiectele de mari dimensiuni, numite *Colector de merite*, purtate pe străzile din București, chiar în mijlocul unei artere de circulație, au devenit nu numai obiecte cu o semnificație specială, dar și surse de experiment în relație cu propriul corp și capacitatea fiecăruia de a aprecia arta prin tactilitate.<sup>2</sup> *Cutiile palpabile și tactile*, expuse prima dată în 1969 la Edinburgh, erau gândite în raport cu gesturile firești de a prinde și de a atinge, iar expunerea lor în Galeria Demarco s-a făcut într-un spațiu întunecat, cu invitația lansată către public de a pipăi formele obiectelor tactile suspendate în încăpere. Participarea cu propriul corp la punerea în aplicare a unor concepte teoretice a devenit pentru Neagu o practică frecventă, mai apropiată de strategia personală decât de acționismul atât de răspândit în anii 1970. El a căutat forme deschise de cercetare, de experiment, pe care le-a numit „ritualuri”. Construcția conceptuală a operei lui Neagu a primit mai multă profunzime atunci când a început să facă anumite conexiuni între diferitele idei și elemente enunțate de el, iar performance arta l-a ajutat în acest sens, fiind un mediu unificator al diferitelor concepte. Cercetarea, privită ca proces artistic pus în conexiune cu idei și concepte, dar și caracterul aleatoriu produs de experiment, caracterizează multe dintre lucrările lui Ștefan Bertalan din anii 1970. Locuința-atelier, deschisă spre terasă și spre grădină, malurile râului Bega și ale Timișului, toate au devenit posibile



deasupra  
Paul Neagu, *Cutiile palpabile și tactile / Tactil-Palpable*, 1969  
© Estate of Paul Neagu / DACS London 2015



locuri de desfășurare a unor experimente ce vizau lumea vie; interesul artistului s-a îndreptat mai ales spre plante, pe care le-a studiat în diverse moduri – de la apariția din sămânță, de la creștere și înflorire, până la rodire și apoi la uscare și moarte. Experimentele lui se materializau prin fotografii, desene, studii și observații obiective amalgamate cu note de jurnal personal și de concluzii filosofice. Alteori produceau acțiuni sau un fel de *environment*, prin care spațiul înconjurător era luat în posesie și participa la imaginea de ansamblu a unei acțiuni-instalații. Una din plantele care l-au fascinat pe Bertalan prin capacitatea sa de adaptare la condițiile de mediu a fost floarea-soarelui, care prin silueta ei amintește, în viziunea artistului, de atitudinile umane. Interesul lui pentru această plantă se îndrepta spre caracterul ei „antropomorf”, dacă-l putem numi astfel: floarea-soarelui se răsucesce după lumină orientându-se în spațiu în funcție de interesul ei vital, în procesul de fotosinteză; variațiile ei de creștere sunt determinate de aceste condiții de mediu.

Experimentul lui Bertalan din 1979 s-a derulat pe mai multe luni și a constat în plantarea unei semințe de floarea-soarelui și urmărirea evoluției acesteia trecând prin etapele enumerate mai sus. În toată această perioadă, artistul a desenat planta în diferitele ei ipostaze de creștere și de maturare, a fotografiat unele detalii, a scris pagini cu observații, ca într-un fel de jurnal cotidian dedicat acestei existențe, pusă în atenție într-un mod surprinzător. În final a păstrat planta uscată, iar aceasta i-a servit pentru crearea unei instalații; în jurul acestei „relicve” a construit o structură din sârmă de care a agățat desene și texte, totul fixat pe o bază pentagonală. În decembrie 1979, la invitația lui Andrei Pleșu, Bertalan a realizat o acțiune cu public în Sala Kalinderu din București, una din puținele de acest fel din arta românească a anilor 1970. Artistul a citit un text, care avea la bază observațiile sale din jurnal, și a realizat un fel de ritual corporal (mișcări de euritmie), ce au pus în legătură existența plantei, cea umană și cea cosmică, într-un fel de meditație artistico-filosofică.

Studiile și cercetările realizate de Bertalan în perioada anilor 1970 au avut la bază un proces, o dezvoltare a unor evenimente, idei, stări care au condus la o evoluție a lor de la un punct inițial spre unul de împlinire și un „deznodământ”. În cazul altor artiști, ca de exemplu în cazul special al Anei Lupaș, acest proces deschis, ce reunește și el mai multe etape, conduce spre o acțiune, o instalație sau un environment. De exemplu, *Instalația umedă*, realizată în 1970 în satul Mărgău de lângă Cluj, a cunoscut mai multe variante marcante, de-a lungul timpului, de fapt reluarea aceluși proces artistic considerat neîmplinit și nedefinitivat, în încercarea de a-l aduce spre o soluționare, o epuizare

a conținutului în substanța lui. Dar de fiecare dată artista găsește motivații și conjuncturi suficiente de puternice pentru a repune în atenție acest proces.

Ritualul feminin al întinsului pânzelor albe, țesute în casă și puse la uscat în șiruri, sub care a fost săpat câte un șanț pentru scurgerea apei, s-a transformat, în viziunea ei, într-un amplu environment cuprinzând o suprafață de 3 hectare și s-a întins pe durata a unei zile și a unei nopți. Pornind de la ritualul de etalare a pânzelor, practicat natural de țărani din satul Mărgău, artista a provocat și a organizat, cu diferite ocazii, astfel de acțiuni-ritualuri de mari proporții, pe panta unui deal întreg, unde au fost întinse țesături umede, lăsate în bătaia vântului și a soarelui. Antrenarea unui număr mare de participanți la realizarea acestor acțiuni, dar mai ales impactul vizual al acestui tip de instalație, înregistrată fotografic, au generat un model pentru multiplele variante care s-au succedat de-a lungul anilor. Colaborarea cu țărani în acest tip de proces-acțiune avea în vedere și încurajarea sistemului autohton tradițional de colaborare și într-ajutorare, de muncă de tip clacă a satului. Aceste acțiuni au păstrat și un caracter deschis, de *work in progress*, modelând spațiul asupra căruia se intervenea.

Astfel, realizarea acțiunii și a ambientului pe această temă de cercetare a pus în evidență nu numai procesul deschis (dacă ne referim la perspectiva artistică), dar și estomparea marginilor dintre operă (instalația *site specific*) și câmpul de observație care o înconjoară (dacă ne referim la perspectiva receptorului). Reluarea acestui proces în cadrul limitat al unui spațiu muzeal sau într-o galerie (*Instalație umedă*, Muzeul Ludwig, Budapesta) a adus bogăția unor date noi în adaptarea proiectului la un mediu ce oferea o nouă provocare, prin adaptarea la o situație nouă specifică. Dar și sensul acestor acțiuni a început să se schimbe (în momentul în care din pânze picură un lichid roșu), caracterul tonic al ritualului rural este pierdut în favoarea unui plus de dramatism teatral. De asemenea, repetarea acestui proces conduce, în cele din urmă, la o schematizare și simplificare ce evocă procesul artistic, dar numai pentru cunoscători, acțiunea și instalația nu mai pot fi deplin înțelese în instalația văzută în racourci de la *Geam mat*, o vitrină a Muzeului de Artă din Timișoara, unde acțiunea este redată într-un film alb-negru pe un mic monitor, alături de aparatura tehnică fiind aranjate evocator câteva recipiente cu pigment roșu uscat.<sup>4</sup>

Dacă acțiunile lui Ion Grigorescu din perioada comunismului erau doar fotografice și filmice, desfășurate în intimitatea interiorului, cu unic martor camera de filmat, cele de după 1989 recâștigă spațiul public și se bucură de o anumită „recuzită”, cu ajutorul căreia artistul își face mai vizibile ideile. Aparițiile în



**deasupra**  
Rudolf Bone, *Gaia*, acțiune și instalație *in situ*, „Pământul”, Timișoara, 1992

**alăturat**  
Ion Grigorescu, *Oedip*, acțiune, Festivalul Zona 2, Timișoara, 1996

**dedesubt**  
Alexandru Antik, *Control in Trening*, acțiune, Bunkier Sztuki, Cracovia, 1997



public ale artistului nu sunt însă foarte dese, iar aceste acțiuni au o semnificație specială, unele dintre ele fiind legate de momente ale istoriei în derulare rapidă. Astfel, în 1992, la evenimentul intermedia *Pământul*, Grigorescu creează o instalație într-o curte interioară a Muzeului de Artă din Timișoara, utilizând câteva obiecte din recuzita personală, ce au făcut parte și din alte lucrări.<sup>5</sup> În jurul acestei construcții precare, ca de altfel întregul „decor” al aceluși spațiu al muzeului, care a contribuit la crearea unei impresii cu caracter emoțional în acțiunea intitulată *Basarabia*, artistul nu face decât să citească monoton un text care pune la totuși niște întrebări de mare actualitate. Peste câțiva ani, tot la Timișoara, el pune în discuție dorința de libertate a eului în luptă cu niște constrângeri interioare și exterioare, cu „legile” morale; pentru aceasta acționează, împreună cu fiul său, un *Oedip*, plasat însă într-o groapă excavată în pământul proaspăt, unde se afla un „sfinx”, modelat de el însuși, în lutul găsit *in situ*.

Ca majoritatea artiștilor optzeciști, Rudolf Bone îmbina instalația cu acțiunea extinsă la un câmp largit al experimentului plastic. Astfel, lucrările lui, intitulate *Haiku*, transpuneau în lumea artelor vizuale sentimente sau stări condensate asemeni genului de poezie amintit: „stalactite” din sticlă erau suspendate cu bandă adezivă de un suport, de care se desprindeau pe rând, spărgându-se de pavajul galeriei și producând efectul scontat de artist, asemeni celui scontat de un poet de haiku. Poziția lui Bone rămâne una singulară în cadrul Grupului din Oradea: maturitatea lui, gândirea lui filozofică îl conduceau la un registru artistic diferit față de ceilalți. *Ritual* (1989) a fost o acțiune cu un caracter straniu, subversiv, realizată la Galeria Orizont din București, în 1989, cu prezența câtorva colegi și prieteni artiști, în timp ce publicul a rămas pe dinafară. Artistul produsese un personaj din *papier-maché*, cu urechi din partituri muzicale, întins în poziție orizontală și fixat pe un suport, pe care l-a învelit apoi cu pelicule de film de S 8 mm, destinate a fi sacrificate, deoarece, odată operațiunea de „îmbrăcare” terminată, le-a dat foc, pe fundalul sonor al unui cor la unison de „bla-blauri”, susținut de colegii participanți la acțiune. „Ritualul” s-a consumat în principiu fără public, amintind de atmosfera cripitică care domina anul 1989, de teama generalizată față de cei din jur (pe care artistul o ironizează), ca și de eludarea cenzurii, care ar fi trebuit să-și dea avizul pentru o astfel de acțiune. Acest „ritual” a fost unul de sacrificare, în care artistul și-a distrus de bunăvoie niște filme, sugerând necesitatea unor astfel de pierderi și autodistrugerii, din timp în timp, cu scopul de a reface un echilibru precar.

Revenirea într-o arie de vizibilitate publică, după 1989, s-a produs cu destul de multă energie, pasiune și dăruire, când Bone și-a intensificat activitatea de performer, creând o anume direcție în arta contemporană românească. O acțiune-instalație a atras atenția prin caracterul ei spiritual, dar și prin forța vizuală: este vorba de *Gaia*, realizată în 1992 la evenimentul *Pământul*, în curtea muzeului din Timișoara. Acțiunea artistului nu a fost

vizibilă publicului, atunci când el și-a lăsat amprenta propriului corp nud peste pământul din acea curte, iar silueta lui a fost desenată și incizată pe suprafața lutului. A devenit vizibilă doar în momentul în care el a început să prelucreze acea siluetă transformând-o într-o „incintă”, cu șanț cu apă pe margini, adăpostind o mică cetate și o construcție ca o bazilică.

Spre deosebire de Rudolf Bone și de alți artiști din Grupul de la Oradea, creația lui Alexandru Antik s-a dezvoltat, după 1990, pe mai multe direcții și centre de interes, deoarece artistul a fost atras încă de la început de noile tehnologii, dar și de mitul tehnicist, pe care l-a privit nu fără o oarecare ironie. În acțiunea *Control in Training*, din 1997 de la Cracovia<sup>6</sup>, el a creat o instalație cu impact vizual, în care, suspendat cu capul în jos peste o suprafață circulară oglindată, prevăzută cu fire și conexiuni, declanșa prin acțiunea lui mini scurtcircuite spectaculoase. Artistul, cu o cască de piele de pilot, părea în picaj asupra acelei suprafețe, autoironizându-se în raport cu relația cu lumea înconjurătoare și cu societatea. În alte performance-instalații, Antik a speculat imagini cu caracter personal, valorificând fragmente de memorie, adesea dureroasă, în instalații multimedia complexe (*Închisoarea fanteziei*, 1993 sau *Environment-acțiune*, Galeria Transfotó, Budapesta, 1992).

Dacă instalația poate fi considerată demnă de atenție, și pentru că este capabilă să producă un context artistic propriu, atunci apropierea dintre performance și instalație are calitatea de a pune în valoare, într-o unitate, prezența și reprezentarea, efemerul și elementul static, imaterialul și materialul, în care subiectul și obiectul primesc o nouă identitate.

Note:

- Un document interesant din epocă este filmul *Cutiile lui Neagu*, realizat de Comis Laurian în 1968, în urma unei prime expoziții personale a artistului la București și care ilustrează această relație corporală a artistului cu obiectele sale.
- Convins de erodarea actului de a privi, Neagu a lansat în 1969 „Manifestul artei palpabile”, apărut mai întâi într-un pliant editat de Galeria Demarco la Edinburgh, iar ulterior și în revista *Arta* din București (nr. 5 / 1970).
- Acțiunea *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui* din 1979 a avut un fel de replică peste ani în acțiunea *O encefalogramă politică-ecologică*, susținută de Bertalan în 1999 la festivalul Zona 3 din Timișoara. Cu acea ocazie, admirația față de Natură a devenit de fapt o critică față de acțiunile cinice și iresponsabile ale omului de distrugere sistematică a Naturii.
- Această variantă a fost realizată și instalată cu ocazia proiectului Art Encounters, din octombrie 2015 de la Timișoara.
- Este vorba de urciul traforat din ceramică sau personajul feminin șezând pe un scaun, decupat din tablă zincată.
- Acțiunea a avut loc în 1997 la Bunkier Sztuki din Cracovia la invitația artistului Artur Tajber.

## Performance, object and installation in Romanian art

*Apparently, the three concepts designate different directions of development of contemporary art, each excelling in one environment, fairly well delineated. In reality, these environments are intertwined in the artistic practice, producing a synergistic effect, increasing the semantic content as well as the visual expressiveness by combining them. Often, in the artistic process of performance art, objects that support the original idea or bring along a certain visual sensitivity are used. Likewise, performativ art can result in creating an installation or even an environment, as there are performativ installations, that preserve the footprint of the action and artistic process from which they arose.*



**deasupra**  
Ana Lupaș, *Geam mat*, Cluj

**dedesubt**  
Ana Lupaș, *Instalație umedă*, Mărgău (Cluj), 1970



If we refer to the years 1960s-1970s in Romanian art, we should emphasize that performativ art was not among the current practices. However, we could still indicate some examples worthy of consideration. Thus, Paul Neagu's relationship with the object and then with the installation had an essential character, shaping since the 1960s his artistic evolution. There was in Neagu a bodily willingness to self-exposure, but also to exploring the relationship with the surrounding world or his own creations. As a young artist, Neagu was concerned with an attitude that manifested itself as a presence of being, embodied in some “pictures”, a kind of “spontaneous performance”, as he used to call them. These attitudes, manifested by “balancing exercises”, for example, performed later in different places, may be considered to be some interventions in a space, in whose specific he penetrates to change it by his presence. He was attracted to simple bodily attitudes, that were structured in the process and were subsequently linked to one another, as it happened with *Salt (Ramp)*, that have become expressions of repetitive actions, manifested with some consistency, true sculptural performances. In the same vein, it seems significant to me the connection Neagu had with the first objects, the tactile boxes, which he emphasized in relation to his own body, the link created between the shape of some of those boxes with handles and the way they were handled and “used”.

Generally, in performance the artist may need objects, which are then preserved and fetishized, keeping the memory of the action; for Neagu the objects were originally creations that were independent from actions, but to which he related through his own body, a practice that was meant to reveal the multiple meanings they encompassed. *Marele metronom (The Grand Metronome)*, opened and closed by him, the oversized objects, named *Colector de merite (Merits Collector)*, worn on the streets of Bucharest, in the middle of a main road, became not only objects of special significance, but also sources of experiment in relation to the body and to each one's ability to appreciate art through tactility. *Cutiile palpabile și tactile (The Tangible and Tactile Boxes)*, exhibited for the first time in 1969 in Edinburgh, were designed in relation to the natural gestures of grasping and reaching, and their exhibiting in the Demarco Gallery was done in a dark space, with the invitation launched to the public to feel the tactile shapes of the objects suspended in the room.

Participating with his own body in the implementation of theoretical concepts became for Neagu common practice, closer to his personal strategy than actionism, so widespread in the 1970s. He sought open forms of research, of experiment, which he called “rituals”.

The conceptual construction of Neagu's work received more depth when he began to make connections between different ideas and elements that he had mentioned, and performance



pe pagină  
Ștefan Bertalan, *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui*, acțiune și instalație, sala Kalinderu, București, 1979.



art helped him in this respect, as a unifying medium of different concepts.

Research, seen as an artistic process in connection with ideas and concepts, but also the randomness generated through experiment, characterize many of Ștefan Bertalan's works from the 1970s. The house-workshop, opening into the terrace and garden, the river banks of Bega and Timiș, they all became possible places for carrying out experiments that aimed at the living world; the artist's interest was directed mainly towards plants, which he studied in various ways - from their emergence from the seed, from growth and flowering, to giving fruit and then drying and dying. His experiments materialized through photographs, drawings, studies and objective observations amalgamated with personal diary notes and philosophical conclusions. Other times they produced actions or a kind of environment, through which the surrounding space was taken into possession and made to participate in the overall picture of an action-installation. One of the plants that fascinated Bertalan by its capacity to adapt to environmental conditions was the sunflower, which recalled through her silhouette human attitudes, in the artist's vision. His interest in this plant was directed to her "anthropomorphic" nature, if we can call it that: the sunflower twists after light, orienting itself in space according to its vital interests in the process of photosynthesis; its growth variations are determined by these environmental conditions.

Bertalan's experiment in 1979 was conducted over several months and consisted of planting a sunflower seed and following its evolution via the steps listed above. During that period, the artist drew the plant in its various instances of growth and maturation, he photographed certain details, he wrote observation pages, similar to a kind of daily diary dedicated to that existence, brought into attention in a surprising way. Finally, he kept the dry plant, and this served to create an installation; around this "relic" he built a wire structure in which he hanged drawings and texts, all mounted on a pentagonal base. In December 1979, at the invitation of Andrei Pleșu, Bertalan conducted a public action in the Kalinderu room, one of the few of its kind in the Romanian art of the 1970s. The artist read a text, which was based on observations from his diary and conducted a kind of body ritual (eurhythmy movements), which connected the existence of the plant, the human and cosmic one, in a somehow artistic and philosophical meditation. Studies and research carried out by Bertalan in the 1970s were based on a process, a development of some events, ideas, moods that led to

their evolution from an initial point to one of accomplishment and to a "resolution". For other artists, such as in the special case of Ana Lupaș, the open process, that brought together several stages, led to an action, installation or environment. For example, the *Instalația umedă (Wet Installation)*, created in 1970 in the village Mărgău near Cluj, has had several versions over time. In fact, resuming that artistic process, considered to be unfulfilled and unfinished, and represented an attempt to bring it to a resolution, an exhaustion of the content in its substance. But every time, the artist found motivation and circumstances that were strong enough to bring the process back to the forefront. The feminine ritual of stretching the linen, home-spun and left to dry in rows, under which a trench was dug to drain the water, turned, in her vision, into a comprehensive environment, comprising an area of 3 hectares and taking place during a day and a night. From the ritual of displaying the linen, practiced naturally by the peasants in the village of Mărgău, near Cluj, the artist provoked and organized, on various occasions, such actions-rituals on a large scale, on the slope of a whole hill, where wet linen were stretched, left to the wind and sun. The involvement of a large number of participants in accomplishing these actions, especially the visual impact of this kind of installation, recorded photographically, generated a model for the multiple variants that have come one after the other over the years. Working with peasants in this type of process-action, considered and encouraged the traditional local system of cooperation and mutual aid, of group-work of the village. These actions preserved as well an open nature, of work in progress, shaping the space on which they intervened.

Thus, creating the action and the environment on this research topic have revealed not only the open process (when referring to the artist's perspective), but also the blurring of borders between the work (specific site installation) and the observation field that surrounds it (if we refer to the receiver's perspective). Resuming this process within the limited space of a museum or a gallery (*Instalația umedă*, Ludwig Museum, Budapest) brought the wealth of new data in adapting the project to an environment that offered a new challenge, adapting to a new specific situation. But the meaning of these actions began to change as well (when red liquid was dripping from the linen), the tonic nature of the ritual was lost in favor of some extra drama. Moreover, repeating this process ultimately led to a schematization and simplification that evoked the artistic process, but only for *connais-*

seurs, the action and installation could not be fully understood in the installation seen in racourci, from *Opaque glass (Geam mat)*, a showcase of the Art Museum in Timișoara, where the action was shown on a white/black film on a small monitor, some containers with dried red pigment being arranged in an evocative manner along with the technical equipment.

If Ion Grigorescu's actions from the communist era were only photographic and filmic, conducted in the privacy of indoor spaces, having the camera as a unique witness, the ones after 1989 have reclaimed the public space and enjoyed some "props", with the help of which the artist has made his ideas more visible. However, the artist did not make public appearances very often, and his actions had a special meaning, some of them being related to moments of history in fast. Thus, in 1992, at the intermedia event *Pământul (The Earth)*, Grigorescu created an installation in an inner courtyard of the Art Museum in Timișoara, using some props that were also part of other works. Around this precarious construction, as it was the entire "setting" of that space of the museum, which contributed to the creation of an impression of an emotional nature, in the action called *Basarabia (Bessarabia)*, the artist read monotonously a text that nevertheless asked some important topical questions. A few years later, also in Timișoara, he discusses the desire for liberty of the *ego* in its struggle against internal and external constraints, against moral "laws"; in order to achieve this he acted with his son an *Oedip (Oedipus)*, but placed in a pit excavated in the fresh soil, where there was a "sphinx" modeled by himself in the clay found *in situ*.

Like most artists of the eighties, Rudolf Bone combined installation with action expanded to a wide field of plastic experiment. Thus, his works entitled *Haiku* transposed into the world of visual arts condensed feelings or states, just like the genre of poetry recalled: glass "stalactites" were suspended from a support with the use of tape, from which they broke loose one by one, crashing on the gallery pavement and creating the effect desired by the artist, similar to the one expected by a haiku poet. Bone's position remains unique within the group in Oradea: his maturity, his philosophical thinking led to an artistic register different from the others'. *Ritual* (1989) was an action of a strange nature, a subversive one, performed at the «Orizont» Gallery in Bucharest in 1989, in front of a few colleagues and artist friends, while the audience was left out. The artist produced a figure from *papier-maché*, with ears made of music sheets, stretched horizontally and mounted on a support, that he then covered with film roles of S 8 mm, meant to be sacrificed, as once the "boarding" operation finished, he set them on fire, against the background of a unison chorus of "blah blahs", supported by his colleagues participating in the action. Ritual was performed without audience, recalling the cryptic atmosphere dominating the year 1989, of generalized fear towards the others (which the artist mocked), as well as circumventing censorship, which would have had to give its approval for such action. This "ritual" was one of sacrificing, in which the artist voluntarily destroyed some films, suggesting the need for such loss and self-destruction from time to time in order to restore a precarious balance.

Returning to an area of public visibility, after 1989, there has been quite a great amount of energy, passion and dedication, when Bone has

intensified his activity as a performer, creating a certain direction in contemporary Romanian art. An action-installation drew attention by its spiritual nature, but also through its visual force: *Gaia*, created in 1992 at the *Pământul (The Earth)* event in the courtyard of the museum in Timișoara. The artist's action was not visible to the public, when he left the mark of his own naked body on the ground in that yard, and his silhouette was drawn and carved in the clay surface. It became visible only when he began to process the silhouette, turning it into a "site", with a ditch with water around the edges, hosting a small fortress and a construction like a basilica. Unlike Rudolf Bone and other artists in the group from Oradea, Alexandru Antik's creation has developed since 1990 in several directions and areas of interest, as the artist was attracted early on in his career by new technologies, but also by the technical myth, that he regarded with a certain irony. In the action *Control in Training* from 1997 in Krakow, he created an installation with visual impact in which, suspended upside down over a circular surface with mirrors, furnished with wires and connections, triggered spectacular mini short-circuits. The artist, with a leather pilot's helmet, seemed to dive on that surface, deploying self-irony in his relationship with the surrounding world and society. In other performance-installations, Antik speculated personal images, exploiting memory fragments, often painful ones, in complex multimedia installations *Închisoarea fanteziei (The Prison of the Fantasy)*, 1993 or *Environment-acțiune (Environment-Action)*, Transfoto Gallery, Budapest, 1992). If the installation can be considered worthy of attention because it is capable of generating its own artistic context, then the connection between performance and installation has the quality to showcase as a whole the presence and the representation, the ephemeral and the static element, the immaterial and the material, the subject and the object receiving a new identity.

// Translated from Romanian by ROXANA GHIȚĂ

#### Notes:

- 1 An interesting document of the era is the movie *Cuțile lui Neagu (Neagu's Boxes)*, produced by Comis Laurian in 1968, following the artist's first exhibition in Bucharest, which illustrates this relationship between the artist's body and his objects.
- 2 A strong believer in the erosion of the act of looking, Neagu launched in 1969 „Manifestul artei palpabile” (“The Manifesto of Tangible Art”), which first appeared in a leaflet published by the Demarco Gallery in Edinburgh, and later in the *Arta* magazine in Bucharest as well (no. 5 / 1970).
- 3 The action *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui (I lived for 130 days with a sunflower)* of 1979 had some kind of response over the years in the action *O encefalogramă politică-ecologică (A Political-Ecological Encephalogram)*, performed by Bertalan in 1999 at the Zona 3 festival in Timișoara. On that occasion, admiration for nature actually became a critique of the cynical and irresponsible actions of human beings, of the systematic destruction of Nature.
- 4 This version was created and installed in the project *Art & Encounters* in October 2015 in Timișoara.
- 5 It is about the ceramic jug or the female character sitting in a chair, cut out of galvanized steel.
- 6 The action was performed in 1997 at the Bunkier Sztuki in Krakow at the invitation of the artist Artur Tajber.



# IDENTITĂȚI QUEER ÎNTRE SOCIALISM ȘI CAPITALISM

Text de / Text by  
ANDREJ MIRČEV

*Situată în (și între) diferite medii: fotografie, film experimental, colaj, ready-made, happening, actorie, acțiuni publice și arta performance-ului, opera artistului croat Tomislav Gotovac poate fi considerată drept un model exemplar de practici neoavangardiste din sud-estul Europei în a doua jumătate a secolului XX.*

*În încercarea de a analiza o atare practică, ce nu doar a modelat identitatea artistului, ci reflectă și semnifică procesul complicat și contradictoriu al tranziției de la socialism la liberalism<sup>1</sup>, trebuie să subliniem contextul istoric și regimurile sale estetice dominante.*

Spre deosebire de alte țări din spatele așa-numitei Cortine de Fier, unde socialismul s-a transformat în dictatură, autoritățile iugoslave experimentau o formă de liberalism economic care avea să rezulte într-un schimb cultural liber și libertatea călătoriilor între Iugoslavia și Occident.

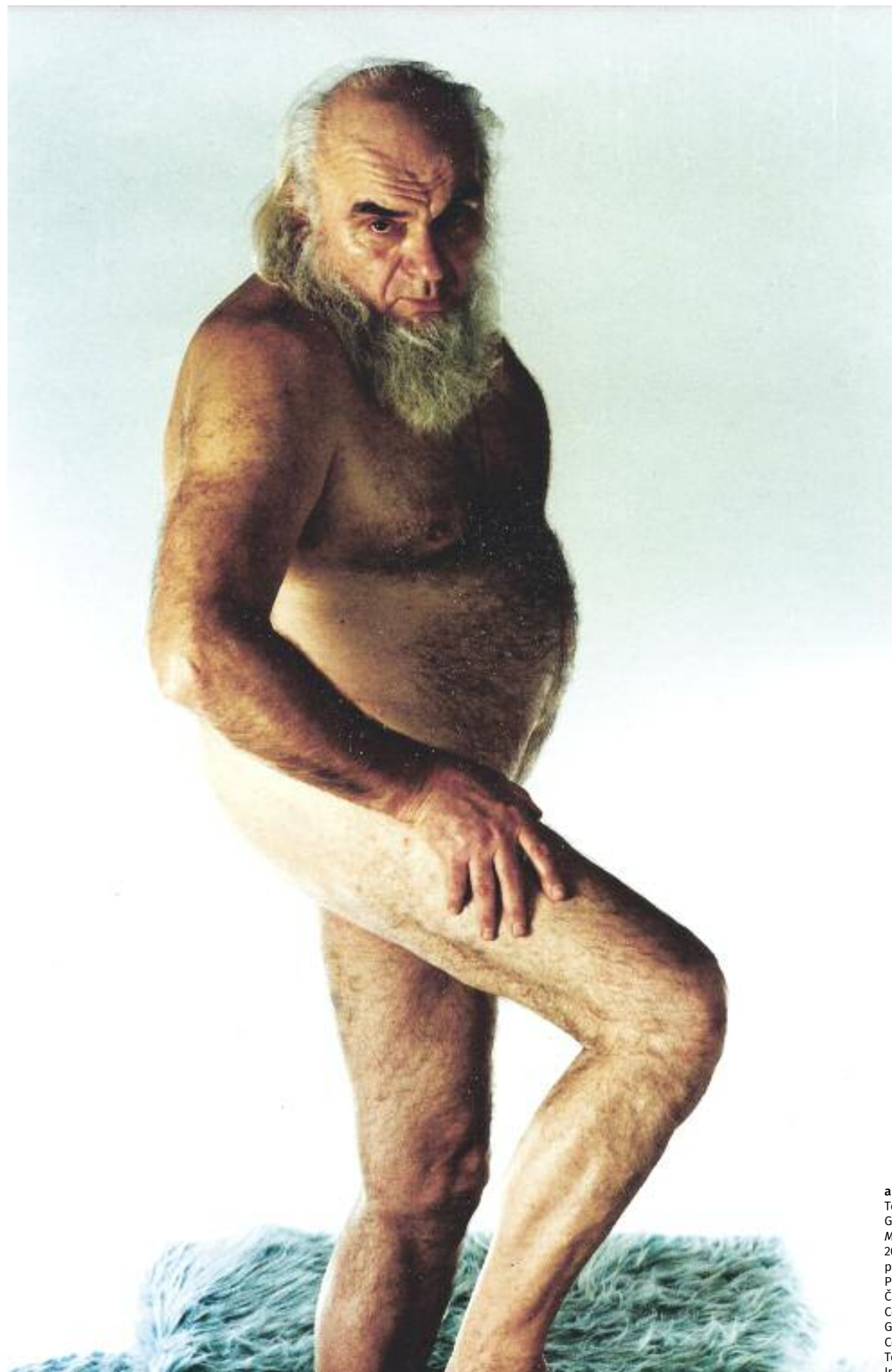
Începând cam din 1965, cultura din fosta Iugoslavie a început să înflorească: a fost perioada în care s-au înregistrat cele mai progresiste practici artistice, reviste, filme și schimburi interculturale, în care a apărut un nou grup de tineri artiști. Situând opera lui Tom Gotovac într-o genealogie a *noilor practici artistice*, bine cunoscutul istoric al artei Jerko Denegri observa: „Începând de atunci, nu a mai existat nicio îndoială asupra tipologiei și caracteristicilor operei lui Gotovac: asta întrucât el, la începuturile sale din anii șazezici, nutrise în mod instinctiv fenomene care aveau să fie numite mai târziu arta nouă, iar apoi, începând cu anii șaptezeci, el a fost un reprezentant și un lider al acesteia, extrem de șocant, foarte radical și total conștient de asta.”<sup>2</sup>

Născut în 1937, în orașelul Sombor din Serbia (pe vremea aceea, Regatul Iugoslaviei), Tom s-a mutat la Zagreb în 1941, unde avea să-și petreacă aproape întreaga viață, cu excepția unei perioade între 1967 și 1976, când a studiat la Academia de arte dramatice din Belgrad.<sup>3</sup> Experiența montajului și regiei de film, pe care a câștigat-o nu numai în timpul studiilor la Belgrad, ci și ca un cinefil obsesiv, laolaltă cu pasiunea pentru peisajul urban (mai ales Zagrebul), au determinat acel *modus operandi* specific practicii sale artistice, în care corpul artistului devine locul performanceului unei politici contestate a identității. Un alt aspect important este formula neoavangardistă ulterioară, de estom-

pare a granițelor dintre viață și artă. Acestea fiind spuse, e ușor de imaginat că ar fi putut fi autorul cuvintelor pe care le-a scris Alan Kaprow în 1966: „Linia dintre Happening și viața cotidiană ar trebui să rămână pe cât de fluidă, și poate indistinctă, pe cât posibil.”<sup>4</sup> Pe firul acestei diviziuni volatile și fragile dintre viață și artă, Tom a creat numeroase lucrări și acțiuni de artă, care au continuat să tulbure canonul modernist și ideologia burgheză, oglindite estetic în ideea unui sistem autonom și autoconținut de artă, separat de realitatea socială și de sfera politicului. Până acum, dimensiunea politică a artei / vieții lui a devenit vizibilă într-o activitate de extindere a câmpului artelor, ceea ce implică sublinierea personalului, biograficului, procesualului și efemerului, și tocmai pe această linie fluidă și în dialectica dintre privat și public, sine și colectiv, rezidă impactul politic al operei lui Tom. Utilizarea radicală și subversivă a corpului autobiografic, dezbrăcat de haine și expus pentru o clipă în spații publice din Belgrad (acțiunea *Striații*, 1971) și Zagreb (*Zăcând gol pe asfalt, sărutând asfaltul* (Zagreb, *te iubesc*, 1981), aduce în prim-plan o serie de întrebări dificile referitoare la raportul dintre corp, natură și reglementarea spațiului public și social, tabuurile / reprimările psihologice și politice. În cele două acțiuni menționate, trecătorul este confruntat cu un nud masculin, care fuge (la Belgrad) sau se plimbă (la Zagreb) și care este, în apariția sa, total diferit față de mediul său înconjurător. Că un atare comportament este privit cu suspiciune, fiind considerat antisocial și împotriva convențiilor de comportament în spațiul public, este confirmat de faptul că doar după șapte minute, Tom a fost arestat la Zagreb. În prima acțiune din *Striații*<sup>5</sup>, care a fost cap-



deasupra:  
Tomislav Gotovac, *Zagreb, I love you!*, action, Zagreb 1981. Photo: Ivan Posavec. Collection Sarah Gotovac / Courtesy Tomislav Gotovac Institute, Zagreb



**alăturat:**  
Tomislav  
Gotovac, *Foxy  
Mister* (details),  
2000. 14 color  
photographs.  
Photo: Tomislav  
Čuveljak.  
Collection Sarah  
Gotovac /  
Courtesy  
Tomislav Gotovac  
Institute, Zagreb

tată în controversatul film supus cenzurii, *Isus din plastic* (regia Lazar Stoianovici), lui Tom i-a fost refuzată absolvirea Academiei din Belgrad și a trebuit să mai aștepte câțiva ani. În ambele cazuri, astfel, consecința unui gest aparent simplu de expunere a corpului gol nu poate fi sesizată în cadrul ipotezei moderne a unei opere de artă autonomă, specifică mediumului, izolată de realitatea politică și socială. Mai degrabă, ea cere o citire care înțelege arta înainte de toate ca pe un performance politic și social. Evenimentul de expunere și afișare a corpului gol implică un gest confrunțațional, o acțiune simbolică pentru libertatea comportamentală în peisajul urban și în cadrul limitelor unui regim autoritar, care, la vremea aceea (după moartea lui Tito din 1980), dădea deja semnele unui colaps economic și ideologic. Așa cum avea să consemneze Piotr Piotrowski: „Goliciunea lui intensifica acest raport și revela, potrivit artistului, esența ființei. Omul se naște gol, iar el se dezvăluia pe sine, prin goliciunea sa. Dându-și jos hainele, el se revela, într-o stare care intensifica raportul său cu realitatea.” În argumentația lui Piotrowski, performanceul corpului masculin gol în contextul istoric și politic al socialismului, nefamiliarizat deocamdată cu demersul critic feminist despre privirea patriarhală, riscă „pericolul reasimilării falocentrice”<sup>8</sup>, expunând corpul masculin ca unul activ și actant. Totuși, în cazul lui Tom Gotovac, ne confruntăm nu atât cu o identitate masculină (macho) stabilă, aliniată la reprezentarea eroilor clasei muncitoare sau a corpurilor atletice ale Partizanilor. Ceea ce simțim este o corporalitate grotescă, un corp care este în pragul obezității, disproporționat, iar astfel, deloc în acord cu norma corpului eroilor reprezentați pe monumentele care descriu victoria asupra Fascismului. Corpul singular al lui Tom, scos din mase, se află de asemenea în contrast total cu corpul colectiv, așa cum fusese acesta performant în cadrul așa-zisei *Zile a Tineretului*, când ideologia oficială de stat performa o imagine idealizată a corpului social uniformizat, pe calapodul unor coregrafii de masă bine repetate.

*Contra-imaginea* pe care o produce Gotovac cu întrușiparea sa subversivă subminează, s-ar putea spune, reprezentările prescrise ale corpurilor bine exersate și confruntă imaginea (masculină) ideală, cu mijloacele unei corporalități nedisciplinate și nereglementate, care, din punctul de vedere al structurilor de putere (și de poliție), poate fi percepută doar ca o violare a ordinii publice. „Corpul gol, spune Gotovac, este o blasfemie în spațiul public, în orașul meu, o insultă pentru micul burghez.” Agitându-se direct împotriva legii morale, care stă la baza funcționării spațiului public, acțiunile lui Tom pun în evidență natura exclusivă și confirmă gradul în care problema spațiului public este legată de operațiunea de a elimina orice diferență care se opune asimilării. Pe de altă parte, este clar că aceste acțiuni nu pot fi citite doar în termeni estetici, ci trebuie analizate în raport cu semnificația lor socială și etică: în calitate de intervenție performativă în domeniul identității și politicii de gen, care dezamorsează orice diviziune tranșantă între privat și public, artă, politică și etică. Cu atât mai mult: „simplul” gest și prezența unui corp gol fac ecou, potențial, fricii de carnea nereglementată, fiind toposul simptomatic al *somatofobiei* și *agorafobiei*, mai ales în privința absenței corpurilor femeiești din spațiul public.

În fotoperformanceul său din 2000, *Domnul Foxy*, Gotovac a recreat aceleași poze pe care le realizase diva Teresa Orłowsky pentru revista porno *Inside Foxy Lady* în 1984. Din nou, privitorul este martorul unui corp gol, care nu este doar disproporționat, ci aparent bătrân și departe de orice ideal al corpului tânăr, bine exersat, în vogă, care ocupă revistele de modă sau numeroasele

panouri publicitare din spațiile publice. Inconsecvența dintre improprietatea grotescă pe care o provoacă și venerația pentru diva porno, creează interpretări / reprezentări cu fațete multiple ale genului și procesul destabilizării sale prin afirmarea pozei și mascaradei. Din perspectiva *des-facerii genului*, această operă pune în lumină dimensiunea performativă a practicii artistice a lui Tom, în care imaginea corpului masculin este destabilizată într-o operație care ar putea fi descrisă ca o *ambiguizare a identității*. Performanceurile / acțiunile sale, putem conchide, răstoarnă conceptele predominante ale construcției genului și asta se aplică atât complexului istoric al socialismului, cât și paradigmei neoliberale actuale. Este important așadar să notăm că atât socialismul, cât și capitalismul au în comun o dihotomie a genului, bazată pe esențialismul biologic, care neagă sau cel puțin este foarte ostilă identificărilor homosexuale, lesbiene sau transsexuale.<sup>10</sup> Concepând așadar o imagine de gen care sfidează binarismul, artistul se concentrează pe contingență și procesualitate, iar prin aceasta, tactica din multe lucrări este una evident ambiguă. Lucrând împotriva imaginii patriarhale a atletului comunist perfect și împotriva manechinului bine îmbrăcat al capitalismului, corpul lui Tom exhibă o corporalitate volatilă, care rezistă reprezentărilor închise și se mișcă spre un teritoriu liminal al dorinței. Ca atare, este o traiectorie neobosită de mișcare nereglementată și nonconformistă printr-un spațiu alienat, transformat în marfă, de uniforme, reguli și falsă moralizare.

<sup>1</sup> Moartea Iugoslaviei este marcată printr-un război violent, care a distrus orice noțiune de fraternitate și unitate, în locul cărora au fost făurite valorile proprietății private, ale etnicității omogene și monoculturalismului; din nefericire, situația nu este foarte diferită după 25 de ani.

<sup>2</sup> Denegri, Jerko, *Mitologia individuală a lui Tomislav Gotovac*, în Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (ed.) *Tomislav Gotovac*, Muzeul de artă contemporană / Asociația filmului croat, Zagreb, 2003, p. 271.

<sup>3</sup> Din punct de vedere biografic, merită să menționăm că dez-încadrarea performativă a identității lui Tom s-a realizat, de asemenea, într-un punct, sub forma unei schimbări oficiale a numelui și prenumelui său. Cu cinci ani înainte de moartea sa în 2010, el și-a modificat identitatea din Tomislav Gotovac în Antonio G. Lauer.

<sup>4</sup> Kaprow, Alan, *extrase din „Asamblaje, medii & Happening-uri”*, ed. Mariellen R Sandford, *Happenings și alte fapte*, Routledge, New York-Londra, 1995, p. 235.

<sup>5</sup> Deși poate suna paradoxal să vorbim despre „ideologia burgheză” în contextual iugoslaviei socialiste, datorită politicilor sale liberale permissive începând de la mijlocul anilor șaiszeci, societatea iugoslavă a intrat într-un proces dinamic și dialectic de transformare, care s-a încheiat, în cele din urmă, prin cucerirea puterii de către burghezie și cu desființarea lentă a proiectului emancipator al Iugoslaviei socialiste.

<sup>6</sup> Diferit față de acțiunea de la Zagreb, la Belgrad, Tom alerga în aglomerația din centrul orașului, strigând: „Sunt nevinovați!”.

<sup>7</sup> Piotrowski, Piotr, *În umbra Yaltei. Avangarda în sud-estul Europei din 1945 până la 1989*, Reaktion Books, Londra, p. 374.

<sup>8</sup> Piotrowski, *Ibidem*, p. 377.

<sup>9</sup> Denegri, Jerko, *Ibidem*, p. 273.

<sup>10</sup> Dacă prezența minorităților LGBTQ în spațiul public s-a redus la minim în anii Iugoslaviei / socialismului, în Croația și Serbia, primele parade gay au adus imagini de violență și fanatism religios. Într-un astfel de context, operele de artă ale lui Tom Gotovac pot servi drept model pentru o atitudine care experimentează cu reprezentările de gen și prin aceasta, forțează societatea să reflecteze asupra tabuurilor / represiviilor sale, lasând loc pentru manifestarea unor întrușipări / identificări.

## Queer identities between Socialism and Capitalism

Located in (and between) various media: photography, experimental film, collage, ready made, happening, acting, public actions and performance art, the work of the Croatian artist Tomislav Gotovac can be seen as an exemplary model of neo-avangarde practices from South-East Europe in the second half of the 20th century. In the attempt to survey such a practice, which has shaped not only the identity of the artist, but also reflects and signifies the complicated/contradictory process of transition from socialism to liberalism<sup>1</sup>, it is necessary to outline the historical context and its dominant aesthetic regimes. Unlike other countries behind the so called Iron Curtain, where Socialism had mutated into dictatorship, the Yugoslavian authorities were experimenting with a form of economic liberalism, which would result in a free cultural exchange and free travel between Yugoslavia and the West. From around 1965 culture in former Yugoslavia started to burgeon: it was the period when the most progressive art practices, magazines, movies and intercultural exchanges took place and a new group of young artists emerged. Situating the work of Tom Gotovac within a genealogy of the new artistic practices, a well known art historian from Belgrade, Jerko Denegri observes: "From that time on, there was no longer any doubt about the typology and characteristics of Gotovac's work: for he, in his beginnings in the sixties, had instinctively and intuitively nurtured phenomena that were latter to be called new art, and then in the seventies on, he was a very striking, highly radical and complete aware leader and representative of it."<sup>2</sup> Born in 1937, in a small town Sombor, Serbia (at that time The Kingdom of Yugoslavia), Tom relocated to Zagreb in 1941, where he will spend almost all of his life, except for a period between 1967 to 1976 when he had been studying at the Academy of dramatic arts in Belgrade.<sup>3</sup> The experience of montage and film direction, which he gained not only during the studies in Belgrade, but also being an obsessive cinemagoer, together with a passion for the urban landscape (Zagreb in particular), determined the modus operandi of his artistic practice, in which the artist's body becomes the site of performing contested politics of identity. Another important aspect is the subsequent neo-avangard formula of blurring borders between life and art. This said, it is easy to imagine how he could be the author of words Alan Kaprow wrote in 1966: "The line between the Happening and daily life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible."<sup>4</sup> Along this volatile and fragile division between life and art, between fiction and documentary protocols, Tom has created numerous art works and actions, which kept disturbing the modernist canon and the bourgeois ideology<sup>5</sup>, aesthetically mirrored in the idea of an autonomous, self-contained system of art separated from social reality and the sphere of the political. So far, the political dimension of his art/life becomes visible in an activity of expanding the field of arts, which implies that the personal, biographical, processual and ephemeral will be highlighted and that it is precisely along that fluid line and in the dialectics between the private and the public, the self and the collective, that the political impact of Tom's work resides.

The radical and subversive use of the autobiographic body, which is stripped off cloths and for a moment on display in public spaces of Belgrade (action *Streaking*, 1971) and Zagreb (*Lying naked on the Asphalt*, *Kissing the Asphalt (Zagreb I love you)*, 1981) brings forth a series of difficult questions concerning the relation between the body, the nature and regulations of public space and the social, psychological and political taboos/repressions. In the two mentioned actions, the accidental passer-by is confronted with a naked male body, which runs (in Belgrade) or walks (in Zagreb) and is in its appearance totally different from its surrounding. That such a behaviour is regarded with suspicion, antisocial and against the conventions of behaviour in public space, is confirmed by the

fact that only after 7 minutes, Tom had been arrested in Zagreb. In case of the first action *Streaking*,<sup>6</sup> which was captured on the controversial and censored film *Plastic Jesus* (directed by Lazar Stojanovic), Tom was refused to graduate from the Academy in Belgrade and he had to wait for a few years. In both cases, thus, the consequence of a seemingly simple gesture of exposing the naked body cannot be grasped within the modernist assumption of an autonomous, medium specific work of art, removed from political and social reality. Instead, it calls for a reading that understands art foremost as a political and social performance.

The event of exposing and displaying the naked body implies a confrontational gesture, a symbolic action for freedom of behaviour in urban landscape and within the confines of an authoritarian regime, which, at that time (after Tito's death in 1980) was already showing signs of economic and ideological collapse. As will be noticed by Piotr Piotrowski: "His nakedness intensified this relationship and revealed, according to the artist, the essence of being. A man was born naked and by exposing his nakedness he disclosed himself. By taking off his clothing, he revealed himself, a state that enhanced his relationship with reality."<sup>7</sup> Following the argument Piotrowski the performance of the naked male body in a historical and political context of Socialism and not yet familiar with feminist critique of the patriarchal gaze risks: "the danger of phallogocentric re-assimilation"<sup>8</sup>, by playing out the male body as an active and acting one. However, in the case of Tom Gotovac we are confronted not so much with a stable male (macho) identity, aligned with representation of the working class heroes or athletic bodies of Partisans. What we are experiencing is a grotesque corporeality, a body that is on the verge of being overweight, disproportionate and thus, not at all in accord with the norm of the body of heroes, represented on monuments depicting the victory over Fascism. Tom's singular body removed from the masses stands also in a total contrast to the collective body as it had been performed on the occasion of the so called *Day of the Youth*, when the official state ideology performed an idealized image of the uniformed social body in the shape of well rehearsed mass choreographies.

The counter image Gotovac is producing with his provocative embodiment subverts, one could claim, prescribed representations of the well rehearsed bodies and confronts the ideal (male) image with means of an undisciplined, unregulated corporeality, which, from the point of view of power structures (and the police) can only be perceived as a violation of public order. "The naked body", says Gotovac: "in the public space, in my town, is a blasphemy, an insult to the petit-bourgeois."<sup>9</sup> Directly agitating against the moral law, which underlies the functioning of the public space, Tom's actions render obvious its exclusionary nature and confirm to what degree the question of public space is linked to the operation of evicting any differences that resists assimilation. On the other hand, it is clear that these actions can not be read merely in aesthetic terms, but have to be analyzed with regard to their social and ethical significance: as a performative intervention in the field of identity and gender politics, which unframes any clear cut division between the private and the public, art, politics and ethics. And more so: the "simple" gesture and presence of a naked body potentially echoes the fear of unregulated flesh, it is the symptomatic topos of *somathophobia* and *agoraphobia*, in particular regarding the absence of female bodies from public space.

In his photo-performance from 2002 *Foxy Mister*, Gotovac re-enacted same poses the porn diva Teresa Orlovsky had performed for the porn magazine *Inside Foxy Lady* in 1984. Again, the viewer is witnessing a naked body, which is not only disproportionate, but apparently old aged and removed from any ideal of the young, well trained vogue body, occupying fashion tutorials or numerous billboards in public spaces. The inconsisten-



deasupra:  
Tomislav Gotovac, *Streaking*, action, Belgrade 1971. Photo: Brana Srdić. Collection Sarah Gotovac / Courtesy Tomislav Gotovac Institute, Zagreb

cy between grotesque misfittings his body provokes and the veneration for the porn diva, creates multifaceted interpretations/representations of gender and the process of its unfixing through the affirmation of pose and masquerade. From the perspective of *undoing gender*, this work casts light on the performative dimension of Tom's artistic practice, in which the image of the male body is being destabilized in an operation that could be described as *queering of identity*. His performances/actions, we could conclude, subvert prevailing concepts of gender construction and this applies both to the historical complex of socialism as well as to the current neoliberal paradigm. So far, it is important to note that both socialism and capitalism share a common gender dichotomy, grounded in biological essentialism, which denies or at least is very hostile towards gay, lesbian or transsexual identifications.<sup>10</sup> Conceiving therefore a gender image that defies binarism, the artist focuses on contingency and processuality, whereby the tactics in many works is obviously a queer one. Working against the patriarchal image of the perfect Communist athlete and against the well dressed mannequin of Capitalism, Tom's body flashes out a volatile corporeality that withstands closures of representation and moves into a liminal territory of desire. And as such, it is a restless trajectory of unregulated and nonconformist movement through an alienated, commodified space of uniforms, rules and false moralization.

1 The death of Yugoslavia was marked by a violent war, which had destroyed all notions of brotherhood and unity, instead of which values of private ownership, homogenous ethnicity and monoculturality were forged. 25 years after, unfortunately, the situation is not very different.

2 Denegri, Jerko, *The individual mythology of Tomislav Gotovac*, in: Aleksandar Battista Ilić/Diana Nenadić (ed.), Tomislav Gotovac, Museum of Contemporary Art/Croatian film's association, Zagreb, 2003, pp. 271.

3 From a biographical point of view, it is worth noting that Tom's performative un-framing of identity at one point was also realized in the form of an official change of his name and surname. Five years before he died in 2010, he had altered his identity from Tomislav Gotovac to Antonio G. Lauer.

4 Kaprow, Alan, Excerpts from „Assemblages, Environments & Happenings”, u: Mariellen R. Sandford (Ured.), *Happenings and Other Acts*, Routledge, New York/London, 1995, S. 235.

5 Although it may sound paradoxical to speak about "bourgeois ideology" in the context of socialist Yugoslavia, due to its permissive liberal politics from the mid sixties onwards, Yugoslavian society entered a dynamic and dialectical process of transformation, which, eventually, ended with the bourgeois class seizing power and slowly dismantling the emancipatory project of socialist Yugoslavia.

6 Different from the action in Zagreb, in Belgrade Tom was running in the busy city center shouting "I am innocent!".

7 Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta. The Avant-Garde in South-East Europe from 1945 to 1989*, Reaktion Books, London, pp. 374.

8 Piotrowski, Ibid, pp. 377.

9 Denegri, Jerko, Ibid., pp. 273.

10 If the presence of LGBTQ minorities in public space was reduced to a minimum in the years of Yugoslavian socialism, in Croatia and Serbia the first gay parades brought up images of violence and religious fanaticism. In such a context art works of Tom Gotovac can serve as a model for an attitude that experiments with gender representations and by doing it forces society to reflect its taboos/repressions and makes space for a different embodiment/identifications to happen.

# INTERVIURI IMPOSIBILE CU CEAUȘESCU: ION GRIGORESCU ȘI IMAGINAȚIA DIALOGICĂ

Text de / Text by  
KLARA KEMP-WELCH

La finele anilor șaptezeci, Grigorescu își amintește că se simțea frustrat de starea de corupție interioară care-i era impusă de imposibilitatea unui dialog deschis în România<sup>1</sup>. În 1978, în intimitatea atelierului său, el a înregistrat filmul de 7"11" Dialog cu Tovarășul Ceaușescu (Președinte al Republicii Socialiste România, Secretar General al Comitetului Central al Partidului Comunist) pe bandă de 8 mm.

Grigorescu și-a imaginat că poate să facă un interviu cu Ceaușescu: „Am încercat să mă pun în locul lui Ceaușescu și să îmi închipui cum ar răspunde la întrebările grele pe care nimeni nu ar fi avut curajul să i le pună în viața reală”<sup>2</sup>. Desigur, interviurile lui Ceaușescu, așa cum erau ele, erau scrise mereu dinainte. Dictatorul avea obiceiul să scrie el însuși nu doar răspunsurile, ci și întrebările<sup>3</sup>.

Grigorescu își amintește că ideea de a face el însuși același lucru i-a venit când a auzit despre „un interviu acordat unui ziar britanic (care) nu ieșise bine, deși Ceaușescu ceruse să vadă și să aprobe dinainte toate întrebările”<sup>4</sup>. Și-a imaginat un interviu nescris și neaprobabil dinainte, ca modalitate de a exprima o poziție politică autonomă și de a introduce posibilitatea unui dialog în cadrul unei situații monologice. Ideea de dialog, de separare a două voci distincte, se referea la „simpla posibilitate de a vorbi”<sup>5</sup>. Lucrul nu era deloc simplu. Așa cum și-a amintit mai târziu: „Când trăiești 20 de ani cu propaganda asta, Ceaușescu devine un fel de alter ego”<sup>6</sup>.



alăturat  
Portretul Președintelui Ceaușescu, u/p, 1979



dedesubt, de la stânga la dreapta  
Dialog Post mortem cu Ceaușescu, video, 2007  
Dialog cu Președintele Ceaușescu, film 8 mm, transferat  
video, 1978



Și-a închipuit un scenariu informal: „o conversație ca la o băută: am mâncat și am băut ceva împreună, și ce altceva ne mai rămâne dacă nu să schimbăm replici încinse?”. Situația este pe cât de simplă, pe atât de imposibilă, absurdul ei fiind exprimat prin alegerea unui titlu care combină termenii „Tovarăș” și „Președinte”. Grigorescu s-a jucat ironic cu genul de amăgire lingușitoare pe care o încuraja cultul conducătorului – închipuindu-și cum ar fi fost nu doar să îl întâlnească pe Tovarășul Președinte în persoană, ci și să îi vorbească de la egal la egal. A mers chiar mai departe, imaginându-și că l-ar fi cucerit, experimentând ceea ce a numit el „arta de a-i împuia capul, amuzându-l cu glume”, suspectând totuși neîntrerupt că Ceaușescu „nu s-ar lăsa dus cu preșul”<sup>7</sup>. Problema era: „Ce subiecte poți să discuți cu un tip care se ascunde, care impune o ideologie aburitoare – mai puneți-vă o haină pe voi, pentru că nu pot să vă încălzesc suficient casele. Respirați niște aburi de aer, vă va face bine! Să discutăm componentele aerului cald (Comunismul științific)”<sup>8</sup>. În schimb, Grigorescu l-a reinventat pe Ceaușescu – la fel ca pe un om gata să spună adevărul despre cum vedea că funcționează sistemul lui și de ce costurile umane pe care le presupunea erau nimic în comparație cu progresul pe care îl făgăduiau politicile sale. Ceaușescu (jucat de Grigorescu cu o mască a lui Ceaușescu, la care mă voi referi ca Ceaușescu-Grigorescu),

la stânga noastră, este îmbrăcat cu un costum prea mare și cu o cravată în dungi. Grigorescu, cel care ia interviul, la dreapta, poartă un cardigan și o cămașă deschisă, cu aerul unui intelectual ciufulit. Limbajul corpului, de o parte și de alta a ecranului, este gândit meticulos. Limbajul corpului lui Ceaușescu-Grigorescu este dominant și sigur pe sine. El șade drept, cu bărbia sus, iar masca menține contactul vizual cu celălalt vorbitor, în timp ce mâinile îi sunt încrucișate calm, în cea mai mare parte a timpului, în poală. La un moment dat, își încolățește brațul pe spătarul scaunului, afectând o poză relaxată. Din timp în timp, gesticulează calculat, pentru emfază, în maniera cuiva care este obișnuit să vorbească în public și cu forța retorică a gesticulației controlate, care poate fi adăugată pentru a suplimenta discursul. Grigorescu, la rândul său, apare agitat și cu tonul mai iritat, schimbând pozițiile mai frecvent, scărpinându-se nervos în cap sau pe față, trăgând cu ochiul spre dreapta pentru a-l privi pe interlocutorul său din când în când, dar întorcându-și iar privirea. Absența sonorului accentuează rolul corpului în dialog. Îl examinăm pe Grigorescu cum își desfășoară stângaci tot șarmul pentru a se adresa interlocutorului său, încercând să-i fie pe plac, lingușindu-l. Când îl „ascultă” pe Ceaușescu-Grigorescu, el își pleacă fruntea cu reverență, reconstituind, la nivelul corpului său, internalizarea discursului autoritar. Din când în când,





gesturile celor doi devin, în mod deconcertant, similare. Începem să ne întrebăm dacă Grigorescu nu reacționează și nu mimează limbajul corpului lui Ceaușescu-Grigorescu, punându-și mâinile în sân, când o face acesta, apoi descrușiându-le. În alte scene, relația dintre gesturile lor este inversată: cu cât pare mai sigur pe sine Ceaușescu-Grigorescu, cu atât este mai disperat și se cocoșează mai mult interlocutorul său. Ocazional, cei doi par să vorbească în același timp: efectul este electrizant – o iuțire a dialogului și o creștere a mizei politice. Grigorescu îl muștră pe Ceaușescu-Grigorescu: „Dialogul nostru (...) este necesar pentru că există totuși un adevăr și o știință cu care se analizează (...) realitatea socială”. Bruscu, se produce ceva straniu: Ceaușescu-Grigorescu își dă jos masca pe neașteptate. Acest moment autoreflexiv scoate la iveală mecanismul, în maniera foarfecelor lui Jean-Luc Godard, care marchează tăierea între două scene, ca și cum menționarea adevărului îl face pe artist să obosească de artificialitatea jocului. Dialogul este expus ca un monolog imaginar și nimic mai mult: o formă de îndeplinire a unui vis. Grigorescu admite pe cameră că este doar un impostor, implicând că nu are sens să se continue prefăcătoria, ca și când s-ar lupta cu „Nu pot continua, voi continua”<sup>10</sup>, al lui Samuel Beckett. Îl vedem cum muncește în plină criză și continuând, în ciuda situației fără ieșire, în consonanță cu reflecția sumbră a lui Theodor Adorno: „din exterior, arta pare imposibilă, dar imanent, ea trebuie continuată”<sup>11</sup>. Artistul pare să rădă scurt de sine însuși pentru că a orchestrat dialogul și pe fața lui proaspăt bărbierită plutește un zâmbet, înainte ca expresia sa să redevină fixă; efectul este în cele din urmă mai mult înfiorător decât amuzant. Grigorescu stă așezat și își ascultă răbdător monologul, aparent urmărindu-și dublura în încercarea sinceră a acesteia de a explica tot ce este greșit cu sistemul. El reflecta, mai târziu: „Ce m-a apucat de mi-a venit să-mi scot masca și să mă dau de gol? Gesturile erau deja prea similare. Fără mască, pare ca și când nu aș fie eu, ci fiul său, Nicu. Mă consolez, gândindu-mă că așa seamănă unul cu altul țărani din același sat”<sup>12</sup>. Identificarea retrospectivă a artistului, a sinelui său mai tânăr, cu Nicu Ceaușescu trimite la paralele între drama politică și cea familială (din cei trei copii ai lui Ceaușescu, Nicu a fost cel care s-a lăsat mai mult inițiat în politică de tatăl său). În ambele cazuri, fiul internalizează discursul tatălui, de la care trebuie să smulgă pu-

terea pentru a ajunge la independență. Aici, tatăl și fiul sunt amalgamați unul într-altul, iar artistul, chiar atunci când încearcă să facă pasul înainte și să joace el însuși, riscă să recadă într-un rol sau celălalt. Grigorescu nu a putut prezenta lucrări precum *Dialog cu Tovarășul Ceaușescu*, pentru prima dată decât după 1989. Fiind „descoperit” târziu, Grigorescu își amintește că a trebuit să se gândească și să lucreze din greu „pentru a dovedi că lucrările mele nu sunt moarte, ci vii, contemporane, actuale”<sup>13</sup>. Departe de a fi depășită, Grigorescu își amintește că, la vremea respectivă, opera sa timpurie a rămas relevantă, întrucât venise „timpul ca vasta majoritate a oamenilor să își dezvolte o opinie politică liberă”<sup>14</sup>. Faptul că a recunoscut relevanța continuă a proiectului l-a inspirat să îl reia, într-un film de 22'29", intitulat *Dialogul post-mortem cu Ceaușescu*. Dacă, în timpul dictaturii, nu puteai angaja autoritatea în reciprocitatea unui dialog, *Dialogul post-mortem cu Ceaușescu* a încercat să testeze situația în România după aderarea la UE. Grigorescu a abordat tema cu o doză sănătoasă de scepticism: „cred și astăzi că ne lipsește dialogul. E vorba de dialogul de tip parlamentar: ineficient și subminat de educația și spiritul comunist. Așa că este o utopie”<sup>15</sup>. Pe de o parte, Grigorescu atribuie lipsa dialogului moștenirii regimului Ceaușescu, pe de altă parte, el sugerează că lipsa dialogului ar putea fi o problemă structurală legată de însăși politica parlamentară. Artistul urmărește un scop dublu: „să-l reveleze pe Ceaușescu pe măsură ce trece prin judecata sa după moarte, și să încerce să înțeleagă ce se întâmplă azi”<sup>16</sup>. *Dialogul post-mortem cu Ceaușescu* (2007) este filmat la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, care se deschisese, pe fundalul unor mari controverse, într-o nouă aripă de sticlă a Casei Poporului a lui Ceaușescu, în 2004. Faptul că Grigorescu a ales acest loc pentru reconstituirea sa a adus astfel toată încărcătura istorică în prim-plan, pregătind scena pentru ceea ce va fi nu atât un remake, cât un nou dialog cu dictatorul, de data asta în contextul României din 2007, anul aderării sale la Uniunea Europeană.<sup>17</sup> Impedimentele tehnice ale versiunii din 1978 sunt depășite în *Dialogul post-mortem*: versiunea 2007 este color, nu alb-negru, cu sonor; filmată în exterior, și nu în spațiul închis al atelierului; folosind o cameră mobilă, nu una statică; cu ajutorul altor oameni, nu singur. Interesant este că acum sunt două măști în loc de una – și acestea s-au mărit la proporții carnavaliste.



Noile capete sunt mai mari, dar păstrează calitatea neaoșă a măștii originale a lui Ceaușescu. Ceaușescu, mort de mult, rămâne același. Grigorescu însă s-a metamorfozat, mai complet decât înainte, în fiul dictatorului, Nicu. Continuând să exploreze rolul artistului în ipostaza de copil al socialismului<sup>18</sup>, dialogul post-mortem reîntărește fuziunea dintre corupția politică și drama psihoanalitică a vieții de familie, în forma pe care aș vrea să o compar cu tragedia lui Shakespeare, *Hamlet*. Filmul se deschide cu un cadru cu cele două capete plimbate încet pe acoperișul palatului. Când ajung la ultimul colț, recunoaștem cubul de sticlă groasă, modernist, al MNAC, și ne dăm seama că trebuie să se afle pe terasă. Capul lui Ceaușescu ne conduce, în tăcere, în echilibru, pe fortificații, deasupra hăului, ca și când ar întârzia în spațiul liminal dintre viață și moarte; afișează o expresie tristă, în timp ce-și inspectează fostul imperiu. Masca Nicu-Grigorescu, cu expresia sa inscrutabilă, urmează și ea, la câțiva pași înapoi și mai jos. Scena este în întregime shakespeariană: Nicu-Grigorescu ne reamintește de tânărul Hamlet care urmărește fantoma tatălui său pe fortificațiile de la Elsinore – forțat să o urmărească, dar temându-se în tot acest timp de ceea ce ar putea să-i dezvăluie fantoma și de faptul că ar putea să îi ceară să sară în gol, după ea. Solemnitatea evenimentului contrastează totuși cu muzica veselă care răzbate din cafeneaua MNAC. După câțiva pași, Ceaușescu se întoarce și Nicu-Grigorescu face același lucru – camera filmând stângaci fotoliile goale și umbrelele cu reclame



stânga, dreapta  
Ceaușescu, ulei pe pânză, pe plasă zincată, 2007  
Elena, ulei pe pânză, pe plasă zincată, 2007

pagina alăturată  
Capul agăi Bălăceanu, mulaj de ghips, colorat, 1992

de bere. Personajele nu spun încă nimic. Spiritul neodihnit al tatălui, conducându-și fiul îngrozit, verifică mai întâi pe îndelete dacă sunt singuri, înainte de a-i mărturisi cumplitul secret al morții sale. Momentul face ecou la scena din Shakespeare, în care fantoma cere să fie ascultată: „Să nu mă plângi, dar fii cu luare-aminte / La tot ce-ți voi destăinui”<sup>19</sup>. Aceasta este deci o mărturisire a lui Ceaușescu – o posibilitate post-mortem, pentru sufletul conducătorului ucis, să vorbească. Dar, asemenea fantomei, el nu a venit aici să-și mărturisească păcatele, ci să-i atragă atenția fiului său asupra fărădelegii și să îi ceară răzbunare. Pentru el, este prea târziu: „Și m-a trimis neuns, nespovedit, / Nepregătit, la marea judecată, / Tăiat când înflorea păcatu-n mine, / Cu nedesăvârșirea-mi toată-asupră-mi.”<sup>20</sup> Fantoma vine să îi ceară lui Hamlet să se răzbune în locul lui: „Nu-ngădui regesul pat al țării / Desfrânu s-adăpostească și incest”, înainte să dispară, rostind: „Să nu mă uiți. / Adio, o adio!” *Dialogul post-mortem* al lui Grigorescu îi dă posibilitatea liderului executat să aibă ultimul cuvânt, o altă șansă de a spune adevărul despre cinismul politicii mondiale, din perspectiva unuia care fusese odinioară un jucător extrem de versat. Nu e nevoie să mai spunem – nu este un dialog real, ci un alt monolog meticolos scenografiat. Grigorescu îl umanizează pe Ceaușescu, refuzând să adopte opțiunea facilă a demonizării și suprasimplificării. Artistul își amintește cât de uimit a fost, la un simpozion din 1990, dedicat regândirii culturii din fostul bloc răsăritean, în urma tranziției, să observe „cât de repede fusese disecat mitul comunismului și realismului

socialist; cum toată lumea râdea brusc de Stalin, atât tinerii din Est, cât și opinia publică din Occident; o grabă de a simplifica și de a se comporta politic corect, în concordanță cu noile reguli”.<sup>21</sup> Acesta a fost motivul care l-a făcut să dorească să „performeze istoria fără frică de falsitatea reconstituirii”<sup>22</sup>. Și acesta este spiritul în care ar trebui să citim decizia incorectă politic a lui Grigorescu de a-i permite lui Ceaușescu să pătrundă în corpul său, pentru a putea fi auzit dincolo de mormânt. În cele din urmă, explică el, diferențele dintre comunism și capitalism sunt la fel de irelevante din punct de vedere istoric, ca și în China zilelor noastre. Cu gesturi agitate, el adaugă: „unde este visul dispariției statului în Europa?”

Pe vremuri, în 1974, Grigorescu se afla în mulțime la un mare miting, la care Ceaușescu ținea un discurs: „Totul a început cu adunarea salariaților (mii și mii, eu i-am însoțit pe niște profesori de școală) în piața din fața clădirii Comitetului Central. Fiecare grup de angajați era supravegheat de un șef sindicalist, (care) era dublu angajat, și al Securității; acesta ne-a ținut acolo până s-a încheiat mitingul și ne-a dat lozinci care trebuiau strigate la finalul frazelor lui Ceaușescu. El (Ceaușescu) făcea totul de undeva de sus, din clădire, nu-l puteam vedea. Cu toate acestea, era totuși și el uman; singurul lucru pe care mi-l amintesc din discursul său a fost surprinzător: «Să cântăm Internaționala (apoi, în șoaptă), dacă și-o mai amintește cineva!»<sup>23</sup>” În acest moment minunat de cinic, liderul recunoștea că politica sa este o șaradă; el știa că oamenilor nu le pasă de cerințele ideologice pe care aveau obligația să le exprime și că asta era irrelevant pentru el. Ca într-un spirit de camaraderie, el glumea că nu le cere oamenilor să creadă, ci doar că trebuie respectat protocolul. *Dialogurile cu Ceaușescu* ale lui Grigorescu nu s-au conformat totuși protocolului. Ele au sugerat că, până când nu vom avea o nouă politică, orice dialog politic nu va fi, în cele din urmă, decât o formă de monolog.



**deasupra**  
*Ceaușescu mort*, ulei pe tablă de fier, 1992

**deasupra**  
*Ceaușescu mort*, ulei pe tablă de fier, 1992

**deasupra**  
*Ceaușescu mort*, ulei pe tablă de fier, 1992

**deasupra**  
*Ceaușescu mort*, ulei pe tablă de fier, 1992

**deasupra**  
*Ceaușescu mort*, ulei pe tablă de fier, 1992

Note

- Cariera artistică timpurie a lui Grigorescu a implicat o bună doză de critică din interiorul cadrului oficial: „Când am intrat în Uniunea Artiștilor Plastici (fiecare instituție devine o a doua familie), am încercat să critic, ca să găsesc limita permisă”. *Vezi Jurnalul lui Grigorescu*, comentariul datat 11.12.2004 în „O versiune a memoriei”, trad. Alex Moldovan, IDEA Arte + Societate, Cluj, 2006, p. 43.
- Grigorescu în conversație cu Anders Kreuger, cu ocazia expoziției “Ion Grigorescu și Lili Dujourie” la Ludlow 38, 29 august 2009, Goethe-Institut New York, Wyoming Building, Manhattan. Disponibil pe: http://www.ludlow38.org/files/wyoming-transcript-ion-grigorescu-anders-kreuger.pdf
- Grigorescu, „O versiune a memoriei”, p. 43.
- Grigorescu, „Un copil al socialismului”, „Plural”, nr. 2, 2005, p. 72.
- Grigorescu, „O versiune a memoriei”, p. 43.
- El speculează că aceasta ar putea să explice motivul pentru care chiar și azi, „mulți oameni mai cred că se trăia mai bine în timpul lui”. Ion Grigorescu în *Conversație cu Anders Kreuger*, 2009.
- Grigorescu, „Un copil al socialismului”, „Plural”, nr. 2, 2005, p. 72.
- Ibidem.
- Ibidem.
- Samuel Beckett, *The Unnameable* (1953), în S. Beckett, *Molloy. Malone moare. The Unnameable. How It Is, The Grove* ediția centenară, Vol. II Romane, New York, Grove Press, 2006, publicat prima dată de Grove Press în 1955, p. 407.
- Theodor Adorno, *Teoria estetică*, trad. Robert Hullot-Kentor, Londra și New York, Continuum, 1997 prima publicare ca *Asthätische Theorie*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1970, p. 320.
- Grigorescu în „Conversație cu Anders Kreuger”.
- Grigorescu, „Rezistența critică din interior. Irina Cios în conversație cu Ion Grigorescu”, Partea 2. București, aprilie 2011. În *Performing History. Romania Pavilion at the 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia 2011*, „IDEA arts + society” #38, 2011, Ediție specială, p. 74.
- Grigorescu, „Rezistența critică din interior”, p. 74.
- Grigorescu, „O versiune a memoriei”, p. 43.
- Grigorescu în „Conversație cu Anders Kreuger”.
- Grigorescu, „Rezistența critică din interior”, p. 75.
- Grigorescu s-a descris pe sine ca pe un Copil al Socialismului, recunoscând: „Am iubit întotdeauna oamenii; poate că prin asta am o datorie de onoare față de comunism, chiar față de stalinism. Poate că era singura datorie, singura minciună care m-a convins (în familia mea, eram toți «reacționari») deoarece «iubirea» fusese furată de la creștinism”. Grigorescu, „Un copil al socialismului”, p. 78.
- Shakespeare, *Hamlet*, Actul 1, Scena 5, versurile 736-7.
- Shakespeare, *Hamlet*, Actul 1, Scena 5.
- Grigorescu, „Rezistența critică din interior”, p. 76.
- Ibidem*.
- Grigorescu, extras din Jurnal, datat 11.11.2004. în „O versiune a memoriei”, p. 43.

## Impossible Interviews with Ceaușescu: Ion Grigorescu and the Dialogic Imagination

by [Alex Moldovan](#)

by [Alex Moldovan](#)

by [Alex Moldovan](#)

by [Alex Moldovan](#)

by [Alex Moldovan](#)

*By the late 1970s, Grigorescu recalls feeling frustrated by the state of inner corruption imposed upon him by the impossibility of open dialogue in Romania.*<sup>1</sup> *In 1978, in the intimacy of his studio, he recorded the 7’11” film Dialogue with Comrade Ceaușescu* (President of the Socialist Republic of Romania, General Secretary of the Central Committee of the Communist Party) *on 8mm tape.*

*Grigorescu imagined being able to interview Ceaușescu: “I tried to put myself in Ceaușescu’s place and to imagine how he would answer to the questions that in real life nobody would have dared to ask him”.*<sup>2</sup> *Of course, Ceaușescu’s interviews, such as they were, were always scripted beforehand. The dictator was in the habit of authoring not merely the answers, but also the questions.*<sup>3</sup>

Grigorescu recalls that the idea of doing the same on his behalf came to him when he heard about “an interview granted to a British newspaper [that] hadn’t come out all right, although Ceaușescu [had] demanded to see and approve all the questions beforehand”.<sup>4</sup> He imagined an unscripted and unapproved interview as a way to voice an autonomous political position and to introduce the possibility of dialogue from within a monologic situation. The idea of a dialogue, of separating out two voices, was about “the simple possibility to speak”.<sup>5</sup> The undertaking was far from simple. As the artist later recalled: “When you live twenty years with this propaganda, Ceaușescu becomes a kind of Alter Ego”.<sup>6</sup> He imagined an informal scenario: “a conversation in a drunken spree-style: we have had something to eat and to drink and what is there left to do but to exchange heated arguments”.<sup>7</sup> The situation is both simple and impossible, its absurdity conveyed by the choice of a title which combines the terms Comrade and President. Grigorescu indulged ironically the sort of sycophantic wish-fulfilment that the cult of the leader encouraged – imagining what it would be like not just to meet the Comrade President in person, but to speak with him, on equal terms. He even went a step further and imagined winning him over, trying his hand at what he called “the art of talking his ears off, pleasing him with jokes”, while all the time suspecting that Ceaușescu “wouldn’t allow himself to be sweet-talked”.<sup>8</sup> The trouble was: “What topics can you discuss with a guy who hides himself, who imposes a hot-air ideology – put on one more coat because I cannot supply enough heat to your homes. Have some hot air, it will do you good! Discuss the components of hot air? (Scientific Communism)”.<sup>9</sup> Instead, Grigorescu reinvented Ceaușescu as a man prepared to come clean about how he saw his system working and why the human costs it entailed were nothing in comparison with the progress afforded by his policies. Ceaușescu (played by Grigorescu in a Ceaușescu mask, to whom I’ll refer as Ceaușescu-Grigorescu) on our left, is dressed in an oversized suit and striped tie. Grigorescu, the interviewer, on the right, is wearing a cardigan and an unbuttoned shift, with the air of a disheveled intellectual. The body language on either side of the screen is meticulously thought out. Ceaușescu-Grigorescu’s body language is domineering and confident. He sits up straight with his chin held high, the mask maintaining eye contact with the other speaker, and his hands for the most part rest calmly folded in his lap. At one point, he hooks his arm over the back of the chair, affecting a relaxed pose. At times, he gestures in a calculated way, for emphasis, in the manner of someone accustomed to public speaking and the rhetori-

cal strength that can be added to supplement speech by controlled gesticulation. Grigorescu, for his part, appears agitated and altogether more edgy, shifting positions more frequently, scratching his hair or face nervously, glancing over to the right to look at his interlocutor from time to time but then looking away again. The absence of sound accentuates the role of the body in dialogue. We scrutinize Grigorescu awkwardly deploying all his charms to address his interlocutor, reasoning with him, cajoling him. When ‘listening’ to Ceaușescu-Grigorescu, he bows his head reverently, thus replaying at the level of the body his internalization of the authoritative discourse. At times, the gestures of the two men become disconcertingly similar. We begin to wonder whether Grigorescu is not responding to and mimicking Ceaușescu-Grigorescu’s body language, crossing his hands when he does, then uncrossing them. At other times, the relation between their gestures is inverted: the more confident Ceaușescu-Grigorescu appears, the more hopeless and hunched-over his interviewer. Occasionally, the two appear to be speaking at once: the effect is electric – a quickening of the dialogue and an upping of the political stakes. Grigorescu remonstrates with Ceaușescu-Grigorescu: “Our dialogue (...) is necessary because nevertheless there is a truth and a science with which one analyses (...) social reality”. Suddenly, a strange thing happens: Ceaușescu-Grigorescu unexpectedly removes his mask. This self-reflexive moment lays bare the device in the manner of Jean-Luc Godard’s scissors that mark a cut between two scenes, as though the mention of truth makes the artist tire of the artificiality of the game. The dialogue is exposed as an imaginary monologue and nothing more: a form of wish-fulfillment. Grigorescu admits to the camera that he is just an imposter, implying that there is no point keeping up the pretense, as though wrestling with Samuel Beckett’s “I can’t go on, I’ll go on”.<sup>10</sup> We see him working through the crisis and continuing, despite the hopelessness of the situation, in line with Theodor Adorno’s gloomy reflection: “externally art appears impossible while immanently it must be pursued”.<sup>11</sup> The artist seems briefly to laugh at himself for orchestrating the dialogue and a smile flickers across his clean-shaven face before his expression returns to deadpan; the effect is ultimately more chilling than amusing. Grigorescu sits and listens patiently to his monologue, apparently watching his double earnestly attempting to explain all that is what is wrong with the system. He later reflected: “What comes over me that makes me take off my mask and give myself away? The gestures were too alike already. Without the mask, it looks like I’m not me, but his son, Nicu. I comfort myself thinking that’s how peasant’s from the

same village resemble one another”.<sup>12</sup> The artist’s retrospective identification of his younger self with Nicu Ceaușescu points to parallels between the political drama and the family drama (of Ceaușescu three children, Nicu had been the one most willingly initiated into politics by his father). In both cases, the son internalises the discourse of the father, from whom he has to wrest back power in order to achieve independence. Here, father and son are rolled into one, and the artist, even when he seeks to come out and play himself, risks falling back into one role or the other.

Grigorescu was only able to show works such as his *Dialogue with Comrade Ceaușescu* for the first time after 1989. Having been “discovered” late, Grigorescu recalls having to think and to work hard “to prove my works to be not dead but alive, contemporary, actual”.<sup>13</sup> Far from being out of date, however, Grigorescu recalls that at that time, the earlier work remained relevant, because this “was the time for the vast majority of people to develop a free political opinion”.<sup>14</sup> His recognition of the continued relevance of the project inspired him to revisit it, in a 22’29” film that he called the *Post-Mortem Dialogue with Ceaușescu*. If, under the dictatorship, one could not engage authority in the reciprocity of dialogue, the *Post-Mortem Dialogue with Ceaușescu* sought to test the situation in EU Romania. Grigorescu approached his theme with a healthy dose of scepticism: “today still I think that dialogue is lacking. It’s the parliament[ary] kind of dialogue: inefficient and undermined by the communist education and spirit. So it is a utopia”.<sup>15</sup> On the one hand, Grigorescu attributes the lack of dialogue to the legacy of Ceaușescu’s regime; on the other, he proposes that lack of dialogue may be a structural problem connected with parliamentary politics itself. The artist’s aims were twofold: “to reveal Ceaușescu as he is going through his judgement after his death and [to] try to understand what is happening nowadays”.<sup>16</sup> *The Post-Mortem Dialogue with Ceaușescu* (2007) is filmed at the Bucharest National Museum of Contemporary Art, which had opened, amidst considerable controversy, in a new glass extension of Ceaușescu’s House of the People in 2004. Grigorescu’s choice of site for his re-enactment thus brought the burden of history into play, setting the scene for what would be not so much a remake as a new dialogue with the dictator, this time in the context of Romania’s 2007 accession to the European Union.<sup>17</sup> The technical shortcomings of the 1978 version are vindicated in the *Post-Mortem Dialogue*: the 2007 version is in colour rather than black and white; with sound; filmed outdoors rather than in the confinement of the studio; using a mobile rather than a static camera; with the collaboration of other people, rather than alone. Interestingly, there are now two masks rather than one though – and these have swelled to carnivalesque proportions. The new heads are bigger but retain the homespun quality of the original Ceaușescu mask. Ceaușescu, long-since dead, remains the same. Grigorescu, however, has morphed more completely than ever before into the dictator’s son Nicu. Continuing to explore the role of the artist as a child of socialism,<sup>18</sup> the post-mortem dialogue reinforces the fusion between the corruption of politics and the psychoanalytic drama of family life, in a form that I would like to compare to Shakespeare’s tragedy *Hamlet*. The film opens with a shot of the two heads being carried slowly around the roof of the

palace. As they round the final corner, we recognise the thick modernist glass cube of the MNAC and see that they must be on the terrace. The Ceaușescu head leads, in silence, balancing on the ramparts above a sheer drop, as though lingering in the liminal space between life and death; it wears a sad expression as it surveys its former empire. The Nicu-Grigorescu mask, its expression inscrutable, follows along, a few paces behind and below. The scene is entirely Shakespearean: Nicu-Grigorescu recalls the young Hamlet following the ghost of his father along the fortifications of Elsinore – compelled to follow but all the while dreading what the ghost may reveal to him and fearful that he may be asked to follow it over the brink. The solemnity of the event is at odds with the cheerful music emanating from the MNAC cafeteria, though. Every few paces, Ceaușescu turns around and Nicu-Grigorescu does the same – the camera awkwardly taking in empty armchairs and parlours advertising beer. Still the characters say nothing. The restless spirit of the father, leading on his terrified son, takes its’ time checking whether they are alone before confessing the terrible secret of its death. The moment echoes that of Shakespeare’s ghost demanding a hearing: “Pity me not, but lend thy serious hearing / To what I shall unfold”.<sup>19</sup> This, then, is a hearing for Ceaușescu – a post-mortem opportunity for the murdered ruler’s soul to speak. But much like the ghost, he has not come to confess his sins, rather, to alert his son to foul play, and to exact revenge. For him, it is too late: “Cut off even in the blossoms of my sin, / Unhous’led, disappointed, unanel’d / No reckoning made, but sent to my account / With all my imperfections on my head”.<sup>20</sup> The ghost comes to demand that Hamlet take action on his behalf: “Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and damned incest” before departing with the words: “Adieu, adieu, remember me”. Grigorescu’s *Post-Mortem Dialogue* gives the executed leader the opportunity to have a last word, another chance to come clean about the cynicism of world politics, from the perspective of someone who was once a skilfully adept player. Needless to say, it is not really a dialogue, but another carefully scripted monologue. Grigorescu makes Ceaușescu human, refusing to take the easy of option of simple vilification and oversimplification. The artist recalls how astonished he was at a 1990 symposium devoted to rethinking culture in the former-East in the wake of transition to observe “how fast the myth of Communism and socialist realism had been desecrated; how suddenly everyone was laughing at Stalin, both the youth in the East and the public opinion in the West; a rush to simplify and to act politically correct, according to new rules”.<sup>21</sup> It is this, he recalls, that made him want “to perform history with no fear of falsehood of enactment”.<sup>22</sup> And it is in this spirit, that we should read Grigorescu’s un-politically correct decision to allow Ceaușescu to step into his body in order to be heard from beyond the grave. Ultimately, he explains, differences between Communism and Capitalism are as irrelevant historically as they are in China today. Gesturing wildly, he adds: “where is the dream of the state’s disappearance, in Europe?”. Once, in 1974, Grigorescu was in the audience at a mass rally being addressed by Ceaușescu: “It all started with gathering the employees (thousands of them, I accompanied some school teachers) in the plaza in front of the Party’s Central Committee building. Each group of

employees was accounted for by the Syndicate Head, [who] was a double employee, of [the] Securitate too; he kept us there until the meeting was over and provided us with the slogans which had to be hailed at the end of Ceaușescu’s phrases. He (Ceaușescu) was doing everything from somewhere above, in the building, we couldn’t see him. Nevertheless, he was human, too; the only thing I remember from his discourse was surprising: he finished by saying “let’s sing The International (then, whispering), if anyone remembers it!””.<sup>23</sup> In this marvellously cynical moment, the leader admitted that politics was a charade; he knew that the people had no interest in the ideological claims that they are duty-bound to express, and that this was neither here nor there to him. As though in a spirit of camaraderie, he joked that he did not require the people to believe, only that the protocol should be observed. Grigorescu’s Dialogues with Ceaușescu, however, failed to comply with protocol. They proposed that until we have a new politics, all political dialogue will, in the end, just be a form of monologue.

#### Notes

- 1 Grigorescu’s early artistic career entailed its fair measure of criticism from within the official framework: “Once in the Union of Artists (every institution becomes a second family), I tried to criticize, to find the permitted limit”. See Grigorescu’s diary entry dated 11.12.2004 in “A Version of Memory” trans. Alex Moldovan, IDEA Arts + Society, Cluj, 2006, p. 43.
- 2 Grigorescu in conversation with Anders Kreuger on the occasion of the exhibition Ion Grigorescu and Lili Dujourie at Ludlow 38, August 29, 2009, Goethe-Institute New York, Wyoming Building, Manhattan. Available at: <http://www.ludlow38.org/files/wyoming-transcript-ion-grigorescu-anders-kreuger.pdf>
- 3 Grigorescu, “A Version of Memory”, p. 43.
- 4 Grigorescu, “A Child of Socialism”, *Plural no. 2*, 2005, p. 72.
- 5 Grigorescu, “A Version of Memory”, p. 43.
- 6 He speculates that this may account for the fact that, even today, “many people today say that we lived better during his time”. “Ion Grigorescu in Conversation with Anders Kreuger”, 2009.
- 7 Grigorescu, “A Child of Socialism”, *Plural no. 2*, 2005, p. 72.
- 8 Ibidem.
- 9 Ibidem.
- 10 Samuel Beckett, *The Unnameable* (1953), in S. Beckett, *Molloy. Malone Dies. The Unnameable. How It Is*, The Grove Centenary Edition Vol. II Novels. (New York: Grove Press, 2006 (first published by Grove Press in 1955)), 407.
- 11 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (London and New York: Continuum, 1997 (first published as *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1970)), 320.
- 12 Grigorescu in Conversation with Anders Kreuger.
- 13 Grigorescu, “Critical Resistance from Within. Irina Cios in Conversation with Ion Grigorescu”, Part 2. Bucharest April 2011. In *Performing History. Romania Pavilion at the 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia 2011*, IDEA arts + society #38, 2011, Special Issue, p. 74.
- 14 Grigorescu, “Critical Resistance from Within”, p. 74.
- 15 Grigorescu, “A Version of Memory”, p. 43.
- 16 Grigorescu in Conversation with Anders Kreuger.
- 17 Grigorescu, “Critical Resistance from Within”, p. 75.
- 18 Grigorescu has described himself as a Child of Socialism, admitting: “I have always loved people; perhaps in this I am duty-bound to communism, even to Stalinism. Perhaps it was the only duty, the only lie that convinced me (in my family, we were all “reactionaries”) because “love” had been stolen from Christianity”. Grigorescu, “A Child of Socialism”, p. 78.
- 19 Shakespeare, *Hamlet*, Act 1, Scene 5, Lines 736-7
- 20 Shakespeare, *Hamlet*, Act 1 Scene 5.
- 21 Grigorescu, “Critical Resistance from Within”, p. 76.
- 22 Ibidem.
- 23 Grigorescu, diary extract dated 11.11.2004, in “A Version of Memory”, p. 43.

## TIBOR HAJAS (BUDAPESTA, 3.08 1946 – SZEGED, 24.07 1980)

Text de / Text by  
LÁSZLÓ BEKE

*A rememora viața și opera lui Tibor Hajas este ca și cum am comite o impietate: să deranjăm ceva aflat în odihnă veșnică, să mutilăm ceva ce este întreg, să clasificăm ceva in clasificabil și, etichetându-l ca artă, să degradăm ceea ce a devenit mai mult decât asta, pentru eternitate. În aceste circumstanțe, o expoziție este la fel de nepotrivită ca orice încercare de a-i interpreta opera. Toată plăcerea artistică se poate transforma în conjurație; aceasta presupune însă o metamorfoză dublă: lucrările artistului decedat trebuie transformate mai întâi din relicve în ceva impersonal, deci în opere de artă familiare, iar apoi, din nou, în relicve. Un atare proces nu va altera desigur caracterul finit al lucrărilor, întrucât linia de delimitare dintre tărâmul celor vii și al morților este ireversibilă – procesul este astfel experiența noastră, și nu a lor.*



deasupra  
*Make Up Sketches* (Detail), 1979. Photo: János Vető



stânga  
*Conciliation*, (Detail), 1979. Photo: János Vető

pagina alăturată  
*Flesh Painting*, (Detail), 1978. Photo: János Vető

Era nevoie de o astfel de filozofie pentru a preciza clar că acesta nu este cazul lui Tibor Hajas. Performanța lui Hajas a fost cu siguranță fără egal. Parțial, întrucât – spre deosebire de atât de mulți artiști buni – ceea ce a căutat el de la bun început a fost valabilitatea absolută și irevocabilitatea, iar parțial, deoarece lucrările sale – în ciuda caracterului lor finit – pot continua încă să emită flăcări ce pot arde ușor. În timp ce pregăteam o expoziție – la urma urmei, în toată incompetența mea – am fost incapabil să mă decid dacă, în această confruntare dintre Hajas și public, trebuie să ne fie frică pentru el sau pentru ei. Probabil că el ar fi putut decide asta. În ceea ce mă privește, pot spune doar: să îl lăsăm să fie un Exemplu.

Hajas a debutat ca poet la începutul anilor șazeci, dar alegerea sa nu a presupus nici o angajare față de o disciplină artistică îngustă. Ar fi putut la fel de bine să devină regizor de film, profet, revoluționar, aventurier, explorator – cu aceeași intensitate. Faptul că în ultimii săi ani de viață s-a întors din ce în ce mai mult spre mediile vizuale – și în consecință, senzuale – (acțiune, fotografie, film, video, performance, grafică) nu face decât să ușureze interpretarea conceptului său personal de poezie: de a investi forma cu un conținut care veștejește carnea, sacru, final, chiar fatal. El nu a experimentat – cel puțin nu în sensul „tentativelor” făcute de mulți artiști avangardiști la un moment dat. Asta explică de ce și-a distrus atâtea poezii, în timp ce nu preocupă nici un efort pentru a planifica din timp chiar și documentele foto pentru ultimele sale performance live. Cu toate acestea, el a fost fără îndoială un adevărat artist avangardist, dar a dat un nou sens acestei atitudini – pentru mulți oameni extrem de discreditată – prin topirea continuă a unui „conținut” radical într-o formă dură. Astfel, ceea ce a vrut să realizeze a fost o formă clasică închisă, pe care a obținut-o mereu printr-un singur act definit – fie printr-o rază accidentală de lumină care străpungea o fotografie, o tușă în creion sau pensulă ori o mișcare rapidă. Dat fiind că tot ceea ce este singular este totuși prin aceasta nu doar final, ci și un experiment – el a fost astfel în acest sens un artist experimental.

El nu s-a abținut de la formele care ar fi putut fi considerate accidentale, în sens tradițional – le-a autentificat, fapt care l-a ajutat, la rândul său, să evite rutina și soluțiile schematice. Dar dacă cineva e gata să pună în joc o linie, oricât de accidentală, sau o mișcare rapidă a corpului, înghețat din întuneric cu un flash de lumină de magneziu, atunci trebuie – în opinia lui Hajas – să se și supună consecințelor ultime. Într-o disciplină artistică precum este performanceul, a cărui estetică se bazează pe încercarea fizică și spirituală a artistului, pe modelare, simulare sau pe experiența reală a pericolului, riscurile presupuse sunt adesea enorme. Folosind o formă dată ca punct

de plecare, Hajas a vrut să exploreze totul, să depășească limitele protectoare ale artei și, împingând la o parte tabuurile umane și sociale, el a atins uneori o sferă dincolo de uman. Acesta este motivul pentru care consider că opera sa nu are egal, întrucât puțini artiști aleg să asume astfel de riscuri sau, dacă o fac, ei trebuie să fie deplin conștienți de faptul că, dacă ating un cablu sub tensiune, asta îi poate costa viața. Tibor Hajas era conștient și dorea acest lucru, iar atingerea interzisă îi aducea o recompensă dublă: anihilarea și libertatea totală. Libertatea totală, probabil sloganul cel mai monumental pe care avangarda ar putea să îl evoce în ochii omenirii, dar care era, desigur, incapabil să se materializeze în termeni practici din punct de vedere social. Influența lui Tibor Hajas a fost astfel condamnată să rămână limitată, dar un lucru e cert: toți cei care l-au întâlnit ori s-au confruntat cu lucrările lui nu aveau cum să nu simtă această atingere a libertății totale. (E o altă chestiune, dacă acest lucru a fost realizat total, iar în acest caz, dacă a inspirat teamă.)

Acest fenomen a fost cu atât mai măsurabil, cu cât, la auzul veștii morții sale, toți cei care l-au cunoscut nu au putut să se împiedice să nu se gândească la sinucidere. NU, EL NU S-A SINUCIS, cu toate energiile autodistructive care sălășluiau în el, fiind limitate că, după o serie de performanceuri publice cumplite și frumoase (trebuie să fi fost o practică determinată de premoniție), el atinsese în cele din urmă o perioadă creativă relativ fericită. Șederea sa la colonia artistică de la Make i-a dat prilejul să studieze posibilitățile serigrafiei – un mediu care îi rămăsese inaccesibil până atunci și de care s-a folosit imediat pe deplin. Cu doar câteva site de mătase și plăci gravate la ofset, el a creat din nou ceva final și irevocabil. Plasate într-un mod tragic, din punct de vedere concret, gravurile găsite împrăștiate în jurul mașinii răsturnate a lui Hajas erau toate modele, de un roșu sângerieu ale propriului său corp.

Budapesta, 19 octombrie, 1980

P.S. Așa cum am precizat mai sus, nu pot și nu doresc să consider această expoziție sau acest articol ca pe o evaluare artistică definită. Lunile care au trecut recent nu au fost suficiente ca să transforme lucrările lui Tibor Hajas în relicve. Cu toate acestea, acest catalog nu furnizează datele principale referitoare la activitățile sale. O cronică relativ detaliată a performanceurilor sale, scrisă înaintea morții sale și aprobată de el personal, a fost – mai mult decât atât – publicată în 1980 în numărul 10 al „Mozgo Vilag”.

Text recuperat din catalogul *Hajas Tibor 1946-1980*, Ed. László Beke, György F. Széphelyi. Magyar Műhely – d'atelier, Paris, 1985, pp. 5-6.

## Tibor Hajas (Budapesta, 3.08 1946 – Szeged, 24.07 1980)

To recall the life and works of Tibor Hajas is to commit trespass: disturb something which is definitely at rest, mutilate what is whole, classify that which is unclassifiable and, by labeling it as art, degrade what has for eternity become more than that. Under these circumstances, an exhibition is just as inadequate as any attempt to interpret the oeuvre. All artistic pleasure can change into conjuration; this, however, supposes a double metamorphosis: the works of the dead artist must first be transformed from relics into impersonal and thus familiar works of art and then back into relics again. Such a process will of course not alter the finite character of the works, as the dividing line between the realm of the living and the dead is irreversible - the process is thus our experience not theirs.

Such philosophizing was needed to make clear that this is not the case of Tibor Hajas. Hajas' achievement was surely unparalleled. Partly because - in contrast to so many other good artists - what he sought from the start was absolute validity and irrevocability and partly because his works - despite their finite character - can still continue to give off flames which may easily scorch. While preparing this exhibition I - incompetent myself after all - was unable to decide whether, in this confrontation between Hajas and the public, one had to fear for him or them. He probably could have decided. For my part I can only say: let him be an Example.

Hajas started out as a poet in the early 1960's but this choice did not entail any commitment to a narrow artistic discipline. He could equally have become a film director, prophet, revolutionary, adventurer, explorer - with the same intensity. The fact that in his last years he increasingly turned towards visual - and consequently sensual - media (action, photography, film, video, performance, graphics) only makes it easier to interpret his personal concept of poetry: to invest form with flesh-searing, sacred, final, even fatal contents. He did not experiment - at least not in the sense of the "tentatives" made by many avant-garde artists at one time. This explains why he destroyed so many of his poems, whereas he spared no pains in pre-planning even the photo documents of his last "live" performances. He was, nonetheless, undoubtedly a genuine avant-garde artist but gave a new meaning to this - to many people highly discredited - attitude by relentlessly burning radical "contents" into hard form. Thus what he really strove for was a closed classical form that he always attained by a single definite act - be it an incidental beam of light piercing the photo, a pencil or brush stroke or a rapid movement. As, however, everything which is singular is thereby not only final but an experiment as well - so in this sense he was an experimental artist. He did not abstain from forms that in a traditional sense would be considered accidental - he authenticated them, which in turn helped him to avoid routine and schematic solutions. But if someone is ready to venture a line, however accidental, or a rapid movement of the body, frozen out of the darkness by a flare of magnesium light, then he must - Hajas felt - also submit himself to the ultimate consequences. In an artistic discipline like performance, whose aesthetics are based on the physical and spiritual trial of the artist, on modelling, simulating or actually experiencing danger, the risks entailed are often enormous. Using a given form as a starting point, Hajas wanted to explore everything, to exceed the protective limits of art and, sweeping aside human and social taboos, he sometimes attained a sphere beyond the human. This is indeed why I consider his work unparalleled, as few artists choose to assume such risks or, if they do, they must be clearly aware that touching live wire can cost them their lives. This was something Tibor Hajas knew and wanted



and the forbidden touch brought him its double reward: annihilation and total freedom. Total freedom, perhaps the most monumental slogan that the avant-garde could conjure up before the eyes of mankind but which it was, of course, unable to materialize in socially feasible terms. Tibor Hajas' influence was thus also condemned to remain limited but one thing is certain: everyone who met him or was confronted with his works could not but feel this touch of total freedom. (It is another matter whether this was fully realized and, if so, whether it inspired fear.) This phenomenon was all the more measurable as on the news of his death all those who had known him could not help but immediately think of suicide. NO, HE DID NOT COMMIT SUICIDE, despite all the self-destructive energies working within him and it was even clear that after a series of tormenting and beautiful public performances (it must have been practice urged by premonition) he had finally attained a relatively happy creative period. His stay at the artistic colony of Make provided him with an opportunity to study the possibilities of serigraphy—a medium which had hitherto remained inaccessible to him and which he immediately took full advantage of. With but a few silkscreens and offset prints, he again created something final and irrevocable. Put in a concretely tragic way, the prints found scattered around Hajas' overturned car were all blood red patterns of his own body.

Budapest. October 19, 1980

P.S. As I made clear above, I cannot and do not wish to consider this exhibition or article as a definite artistic appraisal. These last few months have not been long enough to transform Tibor Hajas' works even into relics. Nonetheless, this catalogue does provide the main data concerning his artistic activities. A relatively detailed review of his performances, written before his death and personally approved by him was, moreover, published in the 1980 / 10 issue of *Mozgo Vilag*.

First published in the catalogue: *Hajas Tibor 1946-1980*, ed. by László Beke, György F. Széphelyi. Magyar Műhely – d'atelier, Paris, 1985, pp.5-6

## ALEXANDRU ANTIK: „VISUL N-A PIERIT”

Text de / Text by  
ADRIAN GUȚĂ

„M-am amuzat într-o discuție recentă, când îmi dezvăluiai strategia expoziției pe care urma s-o deschizi la Centrul Cultural al Republicii Ungare în București, să văd mai multe hârtii răsfirate în fața artistului, decât în fața criticului. Nu îți este străină plăcerea textului. Dimpotrivă. Dar nu te rătăcești pur și simplu în labirintul lecturilor. Te lupți adesea întru eliberarea duhului textului. E vorba tot de un fel de alchimie, așa cum ai încercat și în ipostaza ceramistului.” Scriam aceste fraze în 1996, făceau parte dintr-un fel de scrisoare adresată lui Alexandru Antik, redactată în preajma deschiderii personalei bucureștene a artistului din acel an, pe care am publicat-o în Texte despre generația '80 în artele vizuale (Editura Paralela 45, 2001).  
Și ar mai fi ceva în legătură cu aceeași expoziție, intitulată Viziune-Memorie-Reconstituire '77-'94. Când Antik m-a întrebat, la un moment dat, dacă vreau să vorbesc la vernisaj, i-am propus să înlocuim obișnuitul discurs cu un performance pe care să îl realizăm împreună. A acceptat și așa am ajuns la acțiunea care a constat în dialogul nostru textual și gestual, care a surprins, deloc neplăcut, publicul.



deasupra  
Alexandru Antik, *Visul n-a pierit*, performance, durata: 35 minute, asistenți: Elisabeta Stan, câțiva membri ai Atelierului 35, 1986, Pivnița Muzeului Farmaciei, Sibiu. Fotografii: Radu Igașzág; Fotomontaj: Alexandru Antik.

Alexandru Antik este un artist conceptual, opțiune care a început să se formuleze încă de la sfârșitul anilor '70, când aceasta se afla deja în miezul unor intervenții ale sale în cadrul Atelierului 35 din Cluj – a se vedea *Depozitul trăirilor* (1977), instalație și prezentare de Alexandru Antik și Gábor Szörtsey, ori *Monolog în întuneric* (1978), text (material sonor) și proiecție de diapozitive.

Artistul a acordat de timpuriu prioritate gândirii artistice, în raport cu producerea obiectului de artă. Abordarea conceptuală a obiectului, coroborată cu experimentarea unor materiale, a unor transformări, atribuirea unor calități organice materiei de lucru, atenția arătată formelor embrionare s-au regăsit în *Ipotezele de obiecte* (1979-1982) propuse de fostul absolvent al secției de ceramică de la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj, care studiasse cu Mircea Spătaru și Ana Lupaș. Apropiindu-se de parametrii artei procesuale, Antik a prezentat în 1983, ca manifestare în cadrul Atelierului 35, ceea ce a numit *Alchimia ceramistului* (acțiune).

Așa cum afirmă și artistul, prima sa acțiune propriu-zisă a fost *Cine ești? / Ce ești?*, desfășurată după vernisajul Expoziției Naționale a Tineretului care a avut loc la Cluj în 1980; a beneficiat și de sprijinul unor asistenți, a încercat să stimuleze publicul cu o serie de inscripționări ale unor concepte ale neoavangardistului Wolf Vostell, însă interactivitatea care ar fi completat statutul de happening al manifestării nu s-a finalizat.

Concentrarea asupra propriului corp / ființe cu universul său de trăiri și expresii a devenit manifestă încă de la *Exercițiile body art* din 1982-1983. Mărturisește că în acea perioadă era influențat de „teatrul sărac” al lui Grotowski și că a încercat să valorifice, în primul dintre Exerciții..., și experiențele sale de practicant yoga.

Marea încercare a fost însă performanceul din 1986, *Visul n-a pierit*, desfășurat în condiții underground la propriu (în pivnița Muzeului Farmaciei din Sibiu) – dincolo de faptul că era un reper de artă alternativă, atât la nivelul limbajului, cât și al atitudinii. Intervenția a avut loc în contextul colocviului de artă și critică tânără organizat de Liviana Dan sub semnul Atelier 35 și cu sprijinul Anei Lupaș, secundată de Octav Grigorescu, în calitatea lor de reprezentanți ai Uniunii Artiștilor Plastici. Într-un videointerviu pe care i l-am luat artistului, împreună cu Vlad Ionescu, în 2009, în campania de documentare pentru alcătuirea unei arhive Atelier 35, Antik a confirmat că structurarea și caracterul ritualic al acțiunii au fost în parte inspirate, însă mai degrabă filtrat, de acționismul vienez. A



fost atunci un moment de reală, directă întâlnire conflictuală între artă / artist și putere, odată cu intrarea unui „reprezentant al autorităților” în spațiul de desfășurare al acțiunii și întreruperea acesteia înainte ca artistul să termine de scris cu funinginea lumânării, pe zid, cuvintele-titlu de mai sus.

Acest performance, intens, șocant pentru un public încă neobișnuit pe atunci cu variante de mare angajament fizic și emoțional ale artei corporale, a avut în miezul său conceptual condiția artistului și condiția umană în circumstanțe opresive, libertatea de expresie și dorința de puritate spirituală. Poate că nu este lipsită de sens și o trimitere la funcția șamanică, tămăduitoare a artei, pe care traseu ajungem la încă un posibil model: Beuys, a cărui creație este privită cu simpatie și respect de către Antik... O parțială reluare a ideilor din acțiunea de la Sibiu s-a înfăptuit, cu adaosul unei dramatice note personale, prin environmentul și performanceul puse în operă la Budapesta în 1992, în subsolul Galeriei Transfoto (din nou un spațiu underground), cu titlul *În contralumină*.

Începând din 1993, odată cu participarea sa – e vorba de instalația multimedia *Închisoarea Fanteziei* – la prima anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană din București, și anume *Ex Oriente Lux*, Alexandru Antik a deschis un nou capitol în creația lui, acela al lucrului cu new media, ceea ce avea să evolueze spre studiul și interpretarea, în operă, a raportului dintre corpul uman / registrul biologic, și noile tehnologii, tematică ce îl preocupă pe artist până în anii care ne apropie de prezent (spre exemplu, *Articulation Error*, video, 2008, ori *Scenă de laborator*, montaj foto digital, 2013). Una dintre cele mai spectac-

deasupra  
Alexandru Antik, *În contralumină*, acțiune. Durata: 5 h; eveniment prezentat în cadrul expoziției *Az idegen szép (Străinul e frumos)*, 1992. Subsolul spațiului Transfoto Galerie, Budapesta. Fotografie: Tibor Zátorny.

dedesubt  
Alexandru Antik, *Cine ești/ Ce ești*, acțiune, Cluj,  
1980\_det 1



uloase acțiuni, ca angajament fizic și implicare a tehnologiei, a fost *Control in training* (1997), în care problematizarea s-a referit, cum sublinia și autorul, la locul pe care îl ocupă imaginația „într-o lume tehnologică și digitală”, la șansele acesteia și stimulările de care are ea însăși, imaginația, nevoie. A fost apreciată și o altă contribuție a artistului în zona new media, animația interactivă *Zambacalamba Net v.2* (2002), realizată împreună cu Dragoș Ștefan.

Revenind la expresia corporală propriuzisă, una dintre acțiunile cu mare impact emoțional a fost *Abandonarea pielii* (1996), pusă în scenă la Teatrul Maghiar „Csiki

Gergely” din Timișoara, în cadrul Festivalului Internațional de Performance *Zona 2*, organizat de Ileana Pintilie. Semantica acestei desfășurări de gesturi era una generoasă, trimițând în primul rând la schimbarea de viziune ce intervine la un moment dat în creația unui artist. Antik a participat și la Festivalul Internațional de „Artă vie” (terminologia organizatorului, Ūtő Gusztáv) AnnART, ediția a VIII-a, din zona Lacului Sfânta Ana, cu acțiunea, în doi, *Oscilație de după-amiază* (1997).

Alexandru Antik este un dinamic partener de discuție, adesea surprinzător prin asocierile de idei pe care le face, care te provoacă, te îndeamnă să-ți mobilizezi

accentuat propriile circuite. Chestionează noțiuni, situații, se raportează interogativ la subiecte ce păreau clarificate, stabilizate. Gândirea lui e vie, naște mereu întrebări care hrănesc proiectele artistului, cercetează realitatea, memoria. Alexandru Antik este un artist contemporan în sensul profund al cuvântului, se află într-o permanentă mișcare între coordonatele trecutului, prezentului și viitorului.

## Alexandru Antik: “The Dream Has Not Died”

“I found it amusing, during a recent discussion, when you unveiled to me the strategy of the exhibition you were about to open at the Cultural Center of the Republic of Hungary in Bucharest, to see more sheets of paper spread before the artist, rather than before the critic. The pleasure of the text is not alien to you. On the contrary. But you simply do not get lost in the labyrinth of readings. You often fight to free the soul of the text. This is also a kind of alchemy, like you tried as a ceramist.” I wrote this in 1996, part of a letter to Alexandru Antik, drafted around the time of the opening of his personal show in Bucharest that year, which I published in *Texts about the 80s Generation in Visual Arts* (Paralela 45 Publishing House, 2001). And there is another thing about that exhibition, titled *Vision-Memory-Reconstruction '77-'94*. When Antik asked me, once, if I wanted to speak at the opening, I proposed to replace the usual speech with a performance that we would do together. He agreed and that's how we got to the action which consisted in our textual and gesture dialogue, which was a pleasant surprise for our audience.

Alexandru Antik is a conceptual artist, an option which started being formulated as early as the end of the '70s, when this option was already at the heart of some of his interventions as part of the Workshop 35 in Cluj – such as *The Warehouse of Feelings* (1977), an installation and presentation by Alexandru Antik and Gábor Szörtsey, or *Monologue in The Dark* (1978), text (sound material) and slides projection.

The artist has granted priority to artistic thought over the production of the art object since an early stage. The conceptual approach to the object, corroborated with the experimentation of materials, of transformations, the attribution of organic qualities to the matter at work, the attention granted to embryo forms, all these are found in *The Hypotheses of Objects* (1979-1982) proposed by the former graduate of the ceramics section of the “Ioan Andreescu” Fine Arts Institute in Cluj, who had studied with Mircea Spătaru and Ana Lupaș. Getting closer to the parameters of process art, Antik presented in 1983, as an event waiting Workshop 35, what he called *The Alchemy of the Ceramist* (action). As the artist himself says, his first real action was *Who are you?/What are you?*, performed after the opening of the National Youth Exhibition which took place in Cluj in 1980; he also benefited from the help of some assistants, he tried to stimulate the audience with a series of burnings of concepts belonging to Neo-avant-garde artist Wolf Vostell, but the inter-activity which would have completed the happening status of the event did not materialize.

The concentration on his own body / being with his universe of feelings and expressions became manifest as early as the *Body Art Exercises* of 1982-1983. He confessed that at that time, he was influenced by Grotowski's “poor theatre” and that he also tried to turn into account, in the first of the Exercises, his experiences of a yoga practitioner. However, the great trial was the 1986 perfor-

mance *The Dream Has Not Died*, which was done in truly underground conditions (in the cellar of the Pharmacy Museum in Sibiu) – not to speak of the fact that it was a landmark of alternative art, both at the language level and in point of the attitude. The intervention took place as part of the young art and criticism colloquium organized by Liviana Dan under the sign Workshop 35 and with the support of Ana Lupaș, seconded by Octav Grigorescu, as representatives of the Visual Artists Union. In a video interview I made with the artist, together with Vlad Ionescu, in 2009, during the research campaign aimed to put together a Workshop 35 archive, Antik confirmed that the structuring and the ritual character of the action were partly inspired, but actually rather filtered, by the Vienna actionism. That was a moment of genuine, direct conflicting encounter between art/artist and the powers that be, when a “representative of the authorities” entered the space where the action was taking place and he interrupted it before the artist finished writing on the wall, in candle soot, the afore/mentioned title words.

This intense performance came as a shock to an audience not yet used to variants of great physical and emotional arrangement of body art, and it had in its conceptual midst the artist's condition and the human condition in oppressive circumstances, the freedom of expression and the wish for spiritual purity. The reference to the shamanic, healing function of art might not be out of place, and on this track we reach another possible model: Beuys, whose creation is regarded with empathy and respect by Antik... A partial revisiting of the ideas from the Sibiu action was made, with the addition of a dramatic personal touch, through the environment and performance staged in Budapest in 1992 in the basement of the Transfoto Gallery (again an underground space), with the title *In Counter-Light*. Starting 1993, with his participation – the multimedia installation *The Prison of Fantasy* – in the first annual show of the Soros Center for Contemporary Art in Bucharest, *Ex Oriente Lux*, Alexandru Antik opened a new chapter in his creation, that of work with the new media, which evolved towards the study and interpretation in his work of the relationship between the human body / the biological realm, and the new technologies, a topic that has been preoccupying the artist until recent years (for instance, *Articulation Error*, video, 2008, or *Lab Scene*, digital photo montage, 2013). One of his most spectacular actions, in point of physical commitment and involvement of technology, was *Control in training* (1997), in which the focus was, in the author's words, on the place occupied by imagination “in a technological and digital world,” on its chances and the stimulations that imagination itself needs. Another new media contribution of the artist has also enjoyed success, namely, the interactive animation *Zambacalamba Net v.2* (2002), made with Dragoș Ștefan. Returning to the body expression proper, one of the actions with great emotional impact was *The Abandoning of the Skin* (1996), staged at the Hungarian Theatre “Csiki Gergely” in Timișoara, during the International Performance *Festival Zona 2*, and organized by Ileana Pintilie. The semantics of the unfolding of gestures was generous, with reference first of all to the change of vision which



deasupra  
Alexandru Antik, *Abandonarea pielii*, performance, durată: 6.30 minute, Zona 2, Festival Internațional de performance, 1996, Sala de spectacol a Teatrului Maghiar “Csiki Gergely” din Timișoara.  
Fotografii: Károly Elekes  
Alexandru Antik, *Control in training*, instalație mixed media și performance. Durată: 8 minute. Acțiune – Festival Internațional de Artă, Galeria Bunkier Sztuki, Krakow (PL), 1997. Foto: Artur Tajber

comes up at a given point in an artist's creation. Antik also participated in the International Festival “Living Art” (as coined by the organizer, Ūtő Gusztáv) AnnART, the eighth edition, in the area of the St. Ana lake, with the duo action *Afternoon Oscillation* (1997). Alexandru Antik is a dynamic partner of discussion, often surprising through the associations of ideas that he sparks off, which are challenging, prompting one to set their own circuits into motion. He questions notions, situations, he raises question marks on subjects which had seemed clarified, stabilized. His thinking is alive, it always emanates questions which nurture the artist's projects, and he scrutinizes reality, memory. Alexandru Antik is a contemporary artist in the profound sense of the word; he is in permanent movement between the coordinates of the past, present and future.

## ÜTŐ GUSZTÁV. ANNART AND BEYOND

Text de / Text by  
ADRIAN GUȚĂ

*Ütő Gusztáv este unul dintre cei mai importanți autori de performance din România, recunoscut și pe plan internațional, lista locațiilor unde a actat până acum, cu ocazia a numeroase festivaluri, expoziții, tabere de artă sau alte manifestări, fiind impresionantă. Numele său este legat, totodată, de primul festival de performance de la noi, AnnART, din regiunea lacului vulcanic Sfânta Ana, de a cărui organizare s-a ocupat de la a doua până la ultima ediție, adică a zecea (1991-1999). Aș spune că, dintre toți artiștii noștri, Ütő Gusztáv este cel mai atașat mediului în discuție: performance – majoritatea împlinirilor sale în planul creației, cel puțin din 1990 încoace, subsumându-se acestuia. Indiscutabil, experiența lui în lucrul cu respectivul limbaj de expresie vizuală este considerabilă.*

Se prezintă astfel în CV-ul său: „artist, organizer, researcher, art-writer, lecturer”. În articolul „Puncte de vedere despre AnnART” din ARTA, nr. 1 / 2000, Ütő Gusztáv notează, la un moment dat, ce include el în noțiunea de „artă vie”, sintagmă pe care o atașează titlaturii festivalului al cărui director a fost: „happening, acțiuni, performance, poezie sonoră, muzică alternativă, teatru experimental, action-painting etc.” Din 1995, este președinte și director executiv al Fundației ETNA din Sfântu Gheorghe, iar în 1991 a contribuit la apariția și a devenit coordonatorul Grupului de Artă Alternativă ETNA. Fundația ETNA a fost structura organizatoare a Festivalului Internațional de Artă Vie AnnART, între 1996 și 1999. În perioada 2003-2012, Ütő Gusztáv a curatoriatal în Sfântu Gheorghe – se menționează în CV – Eruptio - International Action Art Meeting (era vorba atât de inside cât și de *outside performances*, uneori și în afara orașului).

Artistul face acționism încă de acum trei decenii și jumătate. Reperele de până la sfârșitul anilor '80 s-au realizat în secret, din cauza contextului politic totalitar. Primele au fost acțiuni minimaliste, gândite și puse în operă cu câte un grup restrâns de prieteni, unele dintre ele dincolo de perimetrul citadin.

Apropierea sa de arta alternativă s-a datorat și influenței benefice, asupra lui și a altor artiști, a lui Baász Imre, creator experimental și subversiv în raport cu ideologia și cultura oficială a „epocii de aur”. Acest ultim menționat plastician, dincolo de o operă individuală remarcabilă, care includea și exemple de

performance, este omul care a plasat Sfântu Gheorghe pe harta centrelor artei alternative din România, prin inițierea și organizarea, în 1981, a expoziției *Medium '81*, de cuprindere națională, care a fost una din cele mai consistente manifestări de acest fel ale întregului deceniu. 1991 a fost anul celei de a doua ediții, *Medium II*, proiectate și coordonate tot de către Baász Imre, care sărbătorea libertatea totală de expresie, în sfârșit cucerită. Din păcate, în același an, mentorul lui Ütő Gusztáv, aflat la deplina maturitate a creației, a murit. *Medium 3* a avut loc în 1994 și a coincis cu AnnART 5 (ediție cu subtitlul „In/different MediumS – Trench Art Festival”). În 1990, Baász Imre pusese „piatra de temelie” a Festivalului AnnART, organizând prima ediție a acestuia, iar Ütő Gusztáv a preluat ștafeta începând cu al doilea „episod” și s-a achitat cu brio de misiune, dovadă fiind, între altele, numele importante de pe scena internațională și locală a performance artei care au intrat în „familia” festivalului, de-a lungul celor zece ani de existență.

Corpul propriu este o componentă axială în „discursul” performențelor lui Ütő Gusztáv, ca entitate expresivă, emițător de mesaje prin gesturi, atitudini, diverse accesorii la care recurge autorul-actant – ne referim atât la acțiuni individuale, cât și în cuplu. Problematika pe care o supune atenției artistul privește chestiunea identitară, activată din perspectivă culturală, etnică, geo-politică, raportul global-local – acesta este și titlul generic al unei suite de acțiuni desfășurate în perioada mai recentă, în



deasupra:  
Ütő Gusztáv, *Egeszseg nazdrowje interakcje*, 14 mai 2008, Galeria off Fszombathy Balint



spații culturale din oraș / țări diferite, de pildă la Festivalul internațional de performance Blurr 7 din Tel Aviv (2009) sau în deschiderea expoziției *Orașul văzut de generația '80* de la galeria bucureșteană Victoria Art Center, în 2013. Când acțiunea constă în dialogul gesturilor unui cuplu, explorarea universului identitar capătă această orientare, dar poate să și depășească cercetarea în sine a raporturilor interumane. Parteneră a artistului în mai multe acțiuni a fost Kónya Réka. Unele intervenții, Útő Gusztáv le-a realizat în calitate sa de membru al Grupului ETNA, la câteva ediții ale AnnART. Un performance produs / reluat în spații diferite (și căpătând sensuri diferite în funcție de context), cu ocazia unor festivaluri sau a altor manifestări de profil din țară ori din străinătate, este acela în care artistul își schimbă poziția normală de stat în picioare cu opusul ei; stând în cap la marginea drumului, sub un pod, în dreptul unor panouri care indică o localitate sau, citind în această poziție lista participanților la o ediție a festivalului din zona lacului Sfânta Ana, autorul atrage atenția asupra unui loc / unei situații, propune o altă percepție, ironizează „normalitatea”...

Printre obiectele de care se folosește, se remarcă repetat capacele (de la sticle de apă, bere), ca reprezentări ale societății de consum, însă ele pot fi și semne identitare de grup ori trimiteri la masa umană de manevră, supusă manipularilor de tot felul. În sfârșit, să notăm și faptul că există exemple de performance de duranță între cele care îl au ca autor pe Útő Gusztáv (precum cel de la AnnART 6, 1995).

Artistul a participat și la celelalte două festivaluri internaționale de performance din România anilor '90: Zona, curatată de Ileana Pintilie la Timișoara, și Periferic, inițiat de Matei Bejenaru la Iași. A contribuit cu o acțiune, realizată împreună cu Kónya Réka, la secțiunea de performance live (curator Adrian Guță), organizată în cadrul expoziției *Experiment în arta românească după 1960*, propusă și coordonată de Alexandra Titu, ca anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană (București, 1996). Intrând în circuitul internațional al performance artei, Útő Gusztáv a realizat până acum acțiuni în mai multe țări: Ungaria, Slovacia, Japonia, Lituania, Anglia, Canada, Republica Moldova, Polonia, SUA, Mexic, Israel, Finlanda, Germania, Irlanda de Nord, Italia, Elveția, Franța, Suedia.

AnnART a fost un festival de performance cu un profil bine individualizat. S-a desfășurat în preajma lacului Sfânta Ana (numai în 1994 a cuprins și mediul citadin, adică orașul Sfântu Gheorghe), iar componenta tehnologică, firească în spațiul urban, a fost extrem de restrânsă. Atenția participanților s-a concentrat asupra relațiilor cu natura, asupra dimensiunii ecologice – chiar și lacul a devenit personaj al unora dintre acțiuni. În cele câteva zile ale festivalului, actanții și publicul permanent (artiștii înșiși, critici, studenți și elevi din învățământul de artă, eventual echipe de televiziune) alcătuiau o comunitate ce trăia în corturile amenajate în vecinătatea apei, dominate de cel mare, botezat Centrul AnnART, care, în caz de nevoie, adică ploaie, găzduia și unele acțiuni. Totul se petrecea așadar într-o unitate de timp și spațiu benefică, în cadrul căreia arta se împletea cu viața, într-un anume sens, ceea ce apropia oarecum lucrurile de un țel important al (neo)avangardei. Au ajuns și au lucrat în anii '90 la AnnART nume majore ale scenei internaționale de performance, precum Alastair MacLennan, Andy Stitt, Bartolomé Ferrando, Roi Vaara, Boris Nieslony, Roddy Hunter, Richard Martel, Irma Optimist, Szirtes János, Seiji Shimoda, Pawel Kwasniewski, cărora le adăugăm artiști marcanți din România, ca Ion Grigorescu, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Alexandru Antik, Bob József, Cosmin Paulescu, Szabó Zoltán (Judóka).

Útő Gusztáv i-a convins, la un moment dat, și pe critici să schimbe rolul de observatori cu cel de participanți. Astfel, AnnART 9 a inclus și două acțiuni gândite și puse în operă de Szűcs György, istoric de artă și critic din Budapesta, respectiv de subsemnatul, ambele fiind realizate împreună de cei doi.



**pagina alăturată:**  
Útő Gusztáv și un grup de prieteni, *Action 1979*, februarie 1980

**deasupra:**  
Útő Gusztáv, în cadrul grupului Etna, 28 iulie 1995, Etna Anna Szent Anna, AnnART 6. Foto: Voro Skinda Balazs

**stânga:**  
Útő Gusztáv, *Border, -1', Ad-Hoc*, 21 mai 2005, Monza, Italy. Photo: Matt Cook



Útő Gusztáv is one of the most important performance artists in Romania, also internationally acclaimed, with an impressive list of places where he has performed so far, during many festivals, exhibitions, art camps or other events. His name is also linked to the first performance festival in Romania, AnnART, in the region of the St. Ana volcanic lake, in whose organization he took part from the second to the last, 10th edition (1991-1999). I might say that of all our artists, Útő Gusztáv is most attached to the medium under discussion: performance, with most of his accomplishments in creation, at least starting 1990, being subordinated to it. It goes without saying that his experience in working with the respective visual expression language is considerable.

He presents himself this way in his CV: "artist, organizer, researcher, art-writer, lecturer." In his article "Viewpoints on AnnART" PUBLISHED IN arta NO.1/2000, Útő Gusztáv mentions at one point what he means by "living art," a phrase he attaches to the title of the festival that he directed: "happening, action, performance, sound poetry, alternative music, experimental theatre, action-painting, a.s.o." Starting 1995, he has been chairman and executive manager of the ETNA Foundation in St.Gheorghe, and in 1991, he contributed to the publication and became the coordinator of the Alternative Art Group ETNA. The ETNA Foundation was the organizing structure of the International Living Art Festival AnnART, between 1996 and 1999. During 2003-2012, Útő Gusztáv curated in St. Gheorghe, according to his CV, Eruptio – International Action Art Meeting (both inside and outside performances, sometimes also out of the town).

He has practiced action art for three and a half decades. By the end of the 80s, the landmarks were secretly achieved, due to the totalitarian political context. The first were minimalist actions, conceived and set into practice with a small group of friends, some beyond the city borders. His rapprochement to alternative art was also due to the beneficial influence on him and other artists of Baász Imre, an experimental and subversive creator with respect to the official ideology and culture of the "golden era." Behind his remarkable individual work, which also included examples of performance, the latter artist is also the man who put Sfântu Gheorghe on the map of alternative art hubs in Romania, by initiating and organizing the Medium '81 exhibition in 1981, a show of nationwide breath, one of the most consistent events of the kind for the decade. The second edition, Medium II, was staged in 1991, also masterminded and coordinated by Baász Imre, which celebrated the newly-conquered total freedom of expression. Unfortunately, the same year, Útő Gusztáv's mentor died at the acme of his creation. Medium 3 took place in 1994 and it coincided with AnnART 5 (an edition subtitled "In/different Mediums – Trench Art Festival"). In 1990, Baász Imre had laid the "foundation stone" of the AnnART Festival, staging its first edition, then Útő Gusztáv took over his role starting with the second "episode" and he did his job brilliantly, as shown, among others, by the important names from the international and local scene of performance art which joined the "family" of the festival along its 10-year history.

The artist's body is an axial component in the "discourse" of Útő Gusztáv's performances, as an expressive entity, as an emitter of messages through gestures, attitudes, various accessories to which the author-actor resorts – we have in mind both the individual actions and those in a couple. The topics which the artist submits to our attention concern identity issues, activated from a cultural, ethnic, geo-political perspective, as well as the global-local relationship – this is also the generic title of a series of actions recently performed in cultural spaces from various cities/countries, for instance at the international performance festival Blurr 7 in Tel Aviv (2009), or at the opening of the exhibition The city seen by the 80s generation at the Victoria Art Center gallery in Bucharest in 2013. When the action consists in the dialogue of the gestures of a couple, the exploration of the identity universe is imbued with this orientation, but it can also go beyond the research per se of inter-human relationships. Kónya Réka has been the artist's partner in several actions. Útő Gusztáv has achieved some interventions as a member of the ETNA Group, during several AnnART editions. A performance staged/ resumed in different spaces (and taking on different meanings depending on the context), during some festivals or other events in Romania or abroad, is that in which the artist changes his normal standing position with its opposite; standing on his head on a roadside, under a bridge, in front of plates indicating a place, or reading from this position the list of participants in an edition of the festival in the area of St. Ana lake, the author draws attention to a place / a situation, he proposes another perception, he mocks "normalcy"... The objects he uses include, repeatedly, (water bottle, beer) caps, as representations of the consumer society, but they can also be signs of group identity, or hints to the human mass of maneuver subjected to manipulations of all kinds. Eventually, let us mention also the fact that there are enduring examples of performance among those created by Útő Gusztáv (such as the one at AnnART 6, 1995). The artist also participated in the other two international performance festivals in Romania during the '90s: Zona, curated by Ileana Pintilie in Timisoara, and Periferic, initiated by Matei Bejenaru in Iasi. He contributed an action, performed with Kónya Réka, in the performance live section (curator Adrian Guță) organized as part of the exhibition Experiment in Romanian post-1960 art, proposed and coordinated by Alexandra Titu, an annual event of the Soros Center for Contemporary Art (Bucharest, 1996).

Joining the international circuit of performance art, Útő Gusztáv has so far performed in several countries: Hungary, Slovakia, Japan, Lithuania, the U.K., Canada, the Moldova Republic, Poland, the U.S., Mexico, Israel, Finland, Germany, Italy, Switzerland, France, and Sweden.

AnnART was a performance festival with a well individualized profile. It took place around the lake St. Ana (only in 1994 did it also encompass the urban scene, that is, the town of St. Gheorghe), and the technological component, so natural to the urban space, has been extremely small. The participants' attention concentrated on the relationship with nature, on the ecological dimension - even the lake became a character of some of the actions. During the several days of the festival, the performers and the permanent public (the artists themselves, critics, art students, as well as television crews) made up a community living in tents placed near the water, dominated by a big tent, dubbed AnnART Center, where, if need be, in case of rain, other actions were also sheltered. Everything unfolded thus in a beneficial unity of space and time, within which art entwined with life, in a certain respect, which helped somewhat bring things closer to an important goal of the (neo)avant-garde. Major names of the international performance scene took part and worked in AnnART during the '90s, such as Alastair MacLennan, Andre Stitt, Bartolomé Ferrando, Roi Vaara, Boris Nieslony, Roddy Hunter, Richard Martel, Irma Optimist, Szirtes János, Seiji Shimoda, Pawel Kwasniewski, Ion Grigorescu, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Alexandru Antik, Bob József, Cosmin Paulescu, Szabó Zoltán (Judóka).

At a given moment, Útő Gusztáv also persuaded the critics to switch from observers to participants. As such, AnnART 9 also included two actions conceived and staged by Szűcs György, an art historian and critic from Budapest, and respectively, by yours truly, which they both performed together.



**deasupra:**  
Útő Gusztáv, *Crown caps map*, 14 martie 2007, The Cat Show, Cardiff Wales. Photo: Judith Hunter

**dedesubt:**  
Útő Gusztáv, *Global-local 2*, performance, 2013, la vernisajul expoziției *Orașul văzut de Generația '80*, Victoria Art Center, București



# FRAGMENTE DESPRE PERFORMANCE ÎN SECUIME

Text de / Text by  
MIKLÓS SZILÁRD

*În istoriografia artei din fostele țări socialiste, o atenție privilegiată se acordă practicilor body art și performance. Asta mai ales în România, unde grație cenzurii, abundă povestirile eroice care egalează diverse practici artistice progresiste cu gesturi politice de rezistență<sup>1</sup>, cele mai captivante fiind diferitele forme de expresie corporală folosite de artiști, ce rezistă puterii represive și supravegherii panoptice a statului totalitar sau chiar lansează provocări la adresa lor prin strategia afirmării subversive, prin supraidentificarea până la absurd cu ideologia statală (overidentification) – creând în ambele cazuri o stare de disconfort în interiorul aparatului de control.*



deasupra

Nemere Kerezsi, *Muzeul Portabil al Spațiilor Intermediare*, expus în curtea lui Harkó Józsi, 2006, Bicfalău. Foto: Előd Izsák

pagina alăturată, de la stânga la dreapta

Gusztáv Útő, *Réka Kónya, Lista*, 1996, performance, imagine din archiva video, AnnART 7, lacul Sfânta Ana, Fundația Etna  
Demontarea „centrului AnnART”, 1993, imagine din archiva video, AnnART 4, lacul Sfânta Ana, Fundația Etna



Problemele situației, ale denumirii și ale guvernării se află în centrul artei performance și o animă pe întreg parcursul istoriei sale variate. Dincolo de opoziția dintre situația vie, cu promisiunea acesteia de a exista doar în prezent, și documentele, artefactele care o precedă sau rămân în urma ei, performance face parte dintr-un proces prin care participarea și responsabilizarea publicului, apelul la acesta pentru a interveni sau a-și aminti încearcă să se contrapună muzeificării artei și a modurilor de reprezentare prin care se acumulează valoare prin artă altundeva decât în producția performativă a subiectivității. Acest altundeva are potențialul de a fi locul unei comunități funcționale, și nu doar un teritoriu de stăpânit pentru istoria artei.

În acest sens, energia cu care apare arta performance în primii ani de după schimbarea de regim din România este paralelă mai degrabă cu vectorii politici ascendenți ai societății, decât cu cei culturali, care ajung să traverseze societatea doar ulterior, prin ideologia artei contemporane.

\*

„Singura noastră șansă este să ne fim propriile noastre instituții”, spune Imre Baász într-un interviu din 1991. Baász a ajuns la Sfântu Gheorghe după 1968, în urma reformei teritoriale a țării, prin care s-au creat noi județe în România. Așa s-a întâmplat că desemnarea noilor reședințe de județ, cum ar fi Sfântu Gheorghe pentru județul Covasna, a creat noi posibilități de carieră. Pentru Baász, în speță, un post la muzeu. Rezultatul acestei politici culturale fusese un influx de intelectuali la nivelul orașului, ceea ce a dinamizat această scenă culturală provincială. Dintr-o suită de interviuri cu mai mulți actori implicați, reiese că se simțea o anumită libertate în organizarea culturală din oraș<sup>2</sup> (situat în Secuime,

unde minoritățile maghiare trăiesc în blocuri omogene, în comparație cu restul țării). Unii spun că regiunea era folosită ca vitrină, în timp ce în alte zone ale țării se practica o politică a omogenizării și încălcarea drepturilor fundamentale ale minorităților. Datorită acestei relative relaxări a politicii culturale din Sfântu Gheorghe, a fost posibilă organizarea unei expoziții intermediare de amploare – *Medium*, 1981 – aici, și nu la Târgu Mureș, orașul la care s-au gândit inițial Baász și colegii lui din gruparea MAMŪ. Retrospectiv, în catalogul ediției a doua a expoziției – *Medium 2* (1991) –, Baász scrie: „În ciuda împrejurărilor sociale și culturale iraționale ale acelor vremuri, prima expoziție *Medium* din 1981 a influențat cu o forță intelectuală și o conduită artistică determinantă tendințele artistice ale următoarelor decenii.

Un element important al expoziției din 1981 a fost faptul că, în marea lor majoritate, operele expuse se aflau în contradicție, prin punctul lor de vedere asupra creației, cu paradigmele demagogice ale politicii artistice oficiale. Expoziția din 1981 a fost trecerea în revistă a spiritului de «gherilă».”

\*

După moartea tragică și neașteptată a lui Baász în 1991 organizarea festivalului AnnART și expozițiile *Medium* (ambele proiecte legate de activitatea lui) au continuat sub egida fundației care i-a preluat numele. Aceasta fusese perioada ascensiunii societății civile. Se poate observa o tendință de trecere a administrării culturale din mâinile statului în cele ale organizațiilor nonguvernamentale, asta fiind valabil și în ce privește perpetuarea și sistematizarea artei așa-zis progresiste. Mihály Jánó, primul director numit, după schimbarea de regim, în fruntea Inspectoratului Județean

pentru Cultură (o instituție care își va pierde treptat funcția) și Gusztáv Útő – un apropiat colaborator al lui Baász – preiau ștafeta organizării și a dezvoltării instituționale în fruntea fundației care va purta numele lui Baász – Útő, un artist performativ înăscut, al cărui corp poartă memoria a sute de acțiuni, transmite și azi, prin prezența sa fizică, sentimentul disciplinei corporale a unui coregraf – este și un arhivist. În arhiva sa de la Fundația ETNA se pot găsi, pe lângă documente foto și video ale acțiunilor desfășurate în regiune, materiale-document de la artiști și de la organizații partenere, cărți și reviste, corespondență și schițe de proiecte, liste de achiziții, dosare de candidatură și rapoarte, precum și documente de înființare a diverse organizații, scopurile și regulamentele lor de bază, contribuții de la membrii activi și onorifici ai Fundației de Artă BAÁSZ – devenită inactivă câțiva ani după înființare și urmată de Fundația ETNA.

\*

În *Acționismul în Secuime*, cartea sa apărută recent în limba maghiară<sup>3</sup>, Gusztáv Útő folosește un termen prin care intenționează să surprindă esența mișcării de artă acționistă din Transilvania. „Ariergarda”, un termen diametral opus avangardei, este în esență conservatoare, adică își orientează propriile acțiuni în raport cu câștigurile unor valori deja dobândite, devenite clasice. Ariergarda este articulată în volum prin întărirea unui patriotism local etnicizat, creștin sau extrem de respectuos față de credințele religioase și conservator față de familie, moștenire. Aceste idei sunt întretesute în carte. Nu insistent, dar ele reapar în puținele locuri în care se încearcă o sintetizare a ceea ce s-a produs în termeni de acționism în re-

giunea descrisă informativ, dar destul de sumar. Întrebarea ce este tradiția care se configurează din istoria performance-ului din regiune ne conduce la sciziunea dintre modelarea cetățenilor (prin arhivă, de exemplu, sau prin transmiterea muzeală a valorilor) și capacitatea unei comunități de a se autosesiza.

Mai multe generații consecutive din Secuime au „socializat” prin performance, spune Útő. De la primele festivaluri AnnART, din anii 1990, până la seriile de Întâlniri Interregionale de Artă Acționistă – ERUPTIO (2003-2012), o comunitate de artiști și tineri entuziaști din oraș s-a implicat în organizare, a practicat performance-ul și a perpetuat, la rândul ei, acest cadru organizatoric.

La început, acesta se suprapunea cu sentimentul euforic de deschidere din cadrul întregii societăți românești. Există un interes față de această formă directă de exprimare, un „sentiment al sincronicității cu lumea occidentală”. Mulți erau activi în acțiunea de a produce documentele festivalului, făceau montaje video, bricolau cataloage cu ajutorul fotocopiatorului.

\*

Cu ocazia evenimentului ERUPTIO X. din 2012 (Întâlniri Interregionale de Artă Acționistă), Ágnes Evelin Kispál a participat cu o acțiune la plăcuța bilingvă de la ieșirea din oraș. La lăsarea seriei, îmbrăcată în haine negre, cu glugă pe cap și fața acoperită, ea golise un spray îndreptat spre tablă. După o alegere precis deliberată, a folosit un deodorant pentru bărbați – STR8 –, al cărui ambalaj poartă inscripții precum „challenge”, „passion”, „self confidence”, „freedom”, „authenticity”. Potrivit artistei, era important ca deodorantul să fie pentru bărbați, fapt ce dădea autoritatea necesară acestui act. Această acțiune se înscrie în lunga serie a acțiunilor „eroice” prin care tăblițele bilingve de la ieșirea din localități sunt vopsite, acoperind denumirea lor fie în maghiară, fie în română. Această caricatură a luptei identitare prostești, care se bazează pe exclu-

derea reciprocă a celuilalt, se întâmplă în timp ce în alte orașe din țară, cum ar fi Clujul, amplasarea plăcuțelor bilingve este împiedicată prin referirea la o lege ce stipulează că, pentru punerea în practică a acestora, numărul locuitorilor minoritari trebuie să depășească pragul de 20%, în timp ce în discursul oficial al orașului se propagă caracterul „multicultural” al acestuia.

\*

Început în 2005, proiectul *Muzeul Portabil al Spațiilor Intermediare*<sup>6</sup>, inițiat de Nemere Kerezi, servește ca un exemplu pentru o *geografie critică*, un concept muzeal performativ, care aduce lucrări autonome în diverse spații, practicând astfel și o cartografiere proprie.

Colecția cuprinde momentan 25 de lucrări ale unor artiști din diverse generații, selecționate sau propuse special pentru conceptul spațiilor intermediare. Aceste lucrări sunt puse într-o dinamică între locurile și comunitățile în care sunt aduse și expuse pe paravan împachetabil. Printre acestea se numără școli, centre culturale și diverse spații publice și private. Tinerilor artiști din Sfântu Gheorghe li se pare firesc să apeleze la performance. Este o obișnuință care le-a venit din experiență. Nemere Kerezi a organizat, împreună cu Arnold Musat, Zilele de Performance la Liceul de Artă (în 1996 și 1997).

\*

Barnabás Vetrő își scrie CV-ul în cadrul unui performance video (CV, 2002). Aici el re-joacă pentru camera video trei scene de divertisment, pe care erau nevoiți să le joace elevii mai mici dintr-un cămin, pentru înveselirea celor mai mari. Scenele implicau dans, pescuit în toaletă și împingerea cu capul a unui bagaj, în patru labe. Această ultimă scenă este filmată din două unghiuri. Unul amintește de filmările „Big Brother”, din colțul de sus al camerei, de unde se arată întreg spațiul închis al apartamentului în care se desfășoară acțiunea. Celălalt e obținut prin așezarea camerei video direct pe bagaj. Această imagine captează părțile apartamentului

în fundal, care intră și ies din cadru aproape mecanic, iar bagajul, ca un loc fix de care este ancorată privirea noastră, se accentuează și dă impresia unei planete. Barnabás Vetrő este unul dintre artiștii care au inițiat și Spațiul Expozițional de Artă Contemporană MAGMA<sup>5</sup> de la Sfântu Gheorghe (împreună cu Ágnes Evelin Kispál și cu Attila Kispál).

Acest proiect este unic printre spațiile de artă contemporană a ultimilor ani, din România. Fiind încadrat într-o instituție publică, el are o oarecare autonomie față de logica pieței sau a incoerenței programelor de finanțare.

\*

Rețeaua instituțională a performance-ului, din care făcea parte și AnnART, a părut mult timp anacronică. Perpetuarea în izolare a performance-ului în relație cu imaginarul instituțional care se exersează prin artă ar merita analizată cu atenție.

Interesul înnoit pentru performance în *mainstream*-ul artei contemporane încearcă să reacapareze ceva din rezistența acestuia. Acest lucru nu e posibil însă doar prin izolarea temei corpului (care se comportă mai radical), ci abia prin analiza modului în care întreg fenomenul *performance*-ului se configurează în relație cu perspectiva emancipării politice.

- 1 *Vector – critical research in context. Exhibiting the "Former East": Identity Politics and Curatorial Practices after 1989. A Critical Reader.* Ed. Cătălin Gheorghe, Cristian Nae. Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, 2013.
- 2 Eszter Sipos, *Ghetto or Self-fulfilling Prophecy? The Afterlife of Soviet Cultural Policy in a Transilvanian Town*, Master thesis. CEU Department of Sociology and Social Anthropology, Budapest, 2010.
- 3 Útő Gusztáv, *Akcióművészet Székelyföldön*, Sepsiszentgyörgy Kiadó, Sfântu Gheorghe, 2014.
- 4 <http://www.kthm.org>
- 5 <http://www.magma.ro>



#### alăturat

Gusztáv Útő, *Flacăra lui Beuys 3*, 2008, foto-performance, Eruptio 6, Archiva Etna, Míves Ház, Sfântu Gheorghe. Foto: Attila Kispál

#### Summary:

The practise of body art and performance are privileged subjects of the art histories in the former socialist countries. Particularly in Romania, where due to the censorship, heroic tales abound in equaling various progressive art practices with political gestures of opposition, the most captivating being the bodily expression used by artists, resiting the repressive power and pan-optical surveillance of the totalitarian state, or challenging them in certain cases directly by using subversive strategies, through *overidentification* with state ideology and thus pushing it to the absurd – both strategies creating discomfort within the control apparatus. Positioning, labelling and governing were key issues of performance art, vivifying it throughout its diverse history. Beyond the opposition between the actual event, with its promise of existence only in the present, and the documents and artefacts that precede or proceed it, performance was part of a process that engaged and empowered the public, inviting it to intervene and recollect, trying to resist the museumification of art and the representational means by which value is added through art elsewhere than just in the performative production of subjectivity. This *elsewhere* is potentially a niche for a functional community, not just a territory to be governed by art history. In this sense, the energy with which performance art emerged in the first years of the regime shift in Romania was following the political vectors of society rather than cultural ones, that will traverse them later through the ideology of contemporary art.

# CUM A DEVENIT PERFORMATIV DANSUL CONTEMPORAN DIN ROMÂNIA

Text de / Text by  
IULIA POPOVICI

*Caragialiana e numele unui grup statuar aflat în scuarul din fața Teatrului Național din București și e, în același timp, numele primei acțiuni în spațiul public, presupunând reenactementul la scară umană a unei piese de artă monumentală, a Alexandrei Pirici. Contextul în care Caragialiana avea să fie „copiată” (termenul folosit, la acea vreme, de Pirici) de un număr de artiști, predominant dansatori și coregrafi, reducând-o la scară umană, era, în acel martie 2011, închiderea, mai exact dărâmarea definitivă a spațiului Centrului Național al Dansului București, aflat la etajul 3/4 al TNB, după cam șase ani de funcționare, victimă colaterală a reabilitării clădirii instituției.*

Era pentru prima dată când Alexandra Pirici aborda practica de performance, preocuparea pentru reinterpretarea artei ca obiect (monumental) la scara „minoră” a corpului uman și pentru resetarea relației dintre această artă și publicul căruia i se adresează, prin funcția lui socială. Imediat după închiderea CNDB, această preocupare a devenit generatorul proiectului de performance în spațiul public *Dacă voi nu ne vreți, noi vă vrem*, în care diferite monumente de for public din București (dar și Palatul Parlamentului) erau reconstituite și comentate prin corpurile performerilor.

„Proiectul” CNDB Ocupat (inițiat de Pirici și Mădălina Dan), prin care, în mod spontan, „muncitorii creativi” care lucraseră la Centrul Dansului își ocupau „locul de muncă”, sfârșind prin a contribui la demolarea acestuia (uși au fost demontate, grilajul metalic al scării interioare a fost tăiat cu flexul), după un program artistic de 24 de ore non-stop de spectacole, intervenții artistice, discuții tematice, proiecții de film și concerte, a fost nu doar scânteia coagulării unei comunități ad-hoc de artiști și activiști, ci și suprema, la urma urmei, formă de manifestare a performance-ului ca stare existențială pentru dansul contemporan.

Înclinația aproape naturală (căci e o trăsătură comună unei întregi generații de artiști, debutând între jumătatea anilor '90 și primul deceniu al anilor 2000) a dansului contemporan românesc către performance art și dansul conceptual are o genealogie în care acest factor, al efemerității și precarității continue a spațiilor convenționale de spectacol dedicate dansului, joacă un rol la fel, dacă nu și mai important decât fractura estetică în relație cu „școala” românească de coregrafie, fondată imediat

după 1990 (ca secție a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică din București) de echipa de artiști activând în tranșeele acestei arte înainte de 1989.

Timp de un deceniu – până la înființarea CNDB, în 2004/2005 –, o mare parte dintre formele de manifestare artistică din țară ale coregrafilor și dansatorilor o reprezentau intervențiile performative și happeningurile centrate tematic asupra condiției precare a dansului și a artiștilor din domeniu.

După ce, pentru a „forța” înființarea, de către Ministerul Culturii, a Centrului Dansului, coregrafii au apelat (în 2003) la o intervenție artistică pe scena Teatrului Odeon, în prezența ministrului francez al Culturii, sub sloganul „La naiba cu posteritatea, eu vreau să dansez acum!”, succesivele tentative de controlare sau închidere a CNDB au generat manifestări performative în spațiul public, anticipând *Caragialiana* din 2011.

Unul dintre marile „avantaje” ale dansului contemporan o reprezintă inexistența unei moșteniri care să trebuiască dusă mai departe, respectată și omagiată – în termenii lui Ion Dumitrescu, unul dintre inițiatorii proiectului performativ *Postspectacle*, dansul românesc e o artă „liberă de istorie”. În aceeași măsură în care absența unei tradiții – căreia i se adăuga absența scenelor convenționale și reducerea resurselor spectaculare la corpul politizat al artistului – a fost un factor esențial în orientarea dansului contemporan spre performance, ea a reprezentat întotdeauna o preocupare tematică pentru scena artistică românească, a cărei înclinație către autoreflexivitate (incluzând interogarea propriilor instrumente de lucru, a funcției dispozitivului spectacular și a rolului social-politic al dansului) e remarcabilă.





**deasupra, de la stânga la dreapta, sus**

Florin Flueraș, Ion Dumitrescu, Manuel Pelmuș în *Candidatura la Președinție*, Viena (2010). Foto: Lejla Mehanovic  
 Michikazu Matsune în *Candidatura la Președinție*, Viena (2010). Foto: Lejla Mehanovic

**deasupra, rândul de jos**

Alexandra Pirici, *Dacă voi nu ne vreți, noi vă vrem* (2011), intervenție performativă la Statuia lui Carol al II-lea, Piața Revoluției, București. © Alexandra Pirici  
 Alexandra Pirici, *Caragialiana* (2011), intervenție performativă, Piața Universității, Teatrul Național „L. Caragiale”, București. © Alexandra Pirici

E ceea ce a și generat unul dintre cele mai interesante proiecte de performance din ultimul deceniu, Romanian Dance History, acoperind demersuri de la pseudoreenactment-uri la translatarea dansului pe manele în context cult. Început în 2009 (de către o echipă ce-i includea pe Manuel Pelmuș, Brynjar Bandlien și Florin Flueraș) cu încercarea de a reconstitui spectacolul ce reprezintă, legendar, strămoșul dansului contemporan românesc – *Ciocanul fără stăpân* de Stere Popescu, pe muzica lui Pierre Boulez (reenactment-ul inițial a presupus o colaborare cu dansatoarea și coregrafa canadiană Antonjia Livingstone) –, Romanian Dance History s-a dezvoltat într-o constelație de performance-uri, happening-uri duraționale și intervenții performative dedicate chestionării masivului rol jucat de „istoria artistică recunoscută” în receptarea și recunoașterea prezentului unei arte.

Sub „sigla” RDH au fost plasate, printre altele, intervențiile neanunțate ale lui Manuel Pelmuș, Florin Flueraș etc. în finalul unor spectacole ale unor coregrafi intrați în Pantheonul european al dansului (inclusiv Anne Teresa de Keersmaecker și Boris Charmatz) și discursul lui Pelmuș la primirea premiului de artă din partea orașului Berlin, în 2012.

Întâlnirea între preocupările Alexandrei Pirici pentru reinterpretarea monumentalului la scară umană și de-muzeificare și cele ale lui Manuel Pelmuș pentru abordarea mecanismelor de „fetișizare” a artei și a felului în care funcționează și-și exercită influența memoria artistică, dar și interesul comun, lor și scenei coregrafice românești în general, pentru reevaluarea poziției artistului ca muncitor creativ, ca „cel mai prețios capital” al artei, au dus la nașterea proiectului devenit *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* (2013), propunerea Pavilionului românesc la cea de-a 55-a ediție a Bienalei venețiene și începutul unei practici extinse de lucru pentru fiecare dintre cei doi, împreună sau separat.

Chestionarea politicului și a socialului e o constantă pentru dansul contemporan dacă ar fi chiar și doar pentru rațiunea faptului că scena românească a acestei arte a fost constant expusă instabilității existențiale și precarității celor implicați în ea, dar cel mai potențial directă politic practică performativă provenind din dans e cea din jurul proiectelor *Candidatura la Președinție* și *Postspectacol*. Ambele au fost inițiate de grupuri reunind cam aceiași artiști (Ion Dumitrescu, Florin Flueraș – care colaborează constant, în proiecte performative și vizuale, cu Alina Popa –, Iuliana Stoianescu, Manuel Pelmuș, Paul Dunca), în jurul unor concepte comune: investigarea ideii debordiene de spectacol, golirea de substanță a ideii de reprezentare, spectacolul politic și politicile spectacolului, dimensiunea performativă a spațiului public și „desuetudinea” spațiului performativ convențional.

De altfel, testarea limitelor și a relevanței contemporane a dispozitivului spectacular tradițional e recurentă, ca zonă de interes, pentru o serie întreagă de artiști de dans-performance – de la Alexandra Pirici la Farid Fairuz (numele sub care s-a reinventat artistic coregraful Mihai Mihalcea, în ceea ce reprezintă, în esență, un performance identitar) și de la Vava Ștefănescu la Paul Dunca.

Început în 2008, în ajunul alegerilor prezidențiale din România, *Candidatura la Președinție* (în primă fază, un episod din cadrul *Trilogiei Postspectacol*) presupunea o tentativă de piratare a spațiului public și deturnare a spectacolului politic asociat celei mai dezbătute confruntări electorale, în care o serie de personaje (Candidatul, Consilierul Candidatului, Prima Doamnă), cu

identități intersanjabile, fiindcă ierarhiile sunt un concept contestat, populau online-ul pe modelul trollilor. În realitate, concurența dintre acțiunile performative ale *Postspectacolului* și cele ale *Candidaturii la Președinție* a făcut ca primul performance asumat explicit ca parte a *Candidaturii...* să aibă loc abia în iunie 2010: în curtea interioară a MuseumsQuartier, artistul japonez de dans Michikazu Matsune și-a făcut campanie electorală în calitate de candidat la Președinția României. Relația dintre cele două proiecte e, de altfel, atât de fluidă, încât e greu de delimitat căruia îi aparține un performance sau altul. De pildă, atunci când Florin Flueraș, Ion Dumitrescu și Iuliana Stoianescu au participat, în 2012, la o emisiune moderată de Dan Diaconescu la OTV, pe care pur și simplu au piratat-o, infiltrându-se în spațiul senzaționalismului televiziunii în cauză, pornind de la subiectele *Candidaturii...*

Foarte multe dintre aceste inițiative, poate majoritatea lor, ar fi greu de plasat sub umbrela conceptului de dans contemporan (pentru că țin mult mai mult de performance art) dacă ambele zone artistice – dansul ultimelor decenii și performance-ul dintotdeauna – n-ar fi prin definiție teritorii „gri”, puternic metisate. Într-o oarecare măsură, motivul pentru care practicile de performance din România, ale unor artiști provenind dinafara artelor vizuale sau presupunând o colaborare între artele spectacolului și artele vizuale, se regăsesc în zona dansului ține de autoidentificarea și formarea profesională, în domeniul coregrafiei, a multor artiști de performance, dar și de faptul că dansul contemporan a oferit în mod constant un fel de safe heaven instituțional (atât cât este el însuși instituționalizat) pentru performance. Chiar și artiști fără legătură cu zona coregrafică, așa cum este regizoarea Ioana Păun (ale cărei lucrări de performance, abordând tematici ce țin de statutul muncii, în general, și al muncii domestice a imigrantelor ilegale, în special, n-au fost făcute în România, dar care include elemente performative și în spectacolele ei de teatru), preferă spații de dans pentru astfel de proiecte, ca de pildă atelierul de action performance ținut de ea în 2015 la WASP, gazda eXplore dance festival și singura scenă dedicată dansului, în afară de CNDB.

Această deschidere a dansului contemporan – lipsit de un trecut care să-i ghideze orientarea estetică și ale cărui resurse au fost periodic reduse la creativitatea „capitalului uman” – a făcut din domeniul în cauză catalizatorul majorității aplecărilor către performance, venite din diverse zone artistice și contaminându-se reciproc.

**Summary:**

Many contemporary performance initiatives, perhaps most of them, would be hard to place within the contemporary dance concept spectrum (because they are mostly related to performance art) if it wasn't for these two artistic fields – dance in the last decades and performance art ever since its inception – that cross over into “gray areas”. To some extent, the reason why the performance initiatives of Romanian artists from outside the visual arts, or involving some degree of collaboration between the performing arts and visual arts, can be found in the dance scene is because of the training in choreography and the self-identification of many performance artists, but also because contemporary dance has consistently provided an institutional safe heaven (as much as it is itself institutionalized) for performance. Even artists that do not work with choreography, such as director Ioana Păun (whose performance work, addressing general labor status related issues, especially illegal immigrants' domestic labor, was not made in Romania and includes performative elements), prefer dance spaces for such projects. The openness of contemporary dance – whose freedom from any historical guidance for its aesthetic orientation and whose means have been periodically reduced to the creativity of “human resource” – turned this artistic field into a catalyst for most of the latest performance trends, from different areas and contaminating each other.

# DESPRE VIAȚĂ ȘI MOARTE ÎN PERFORMANCE-URILE MARINEI ALBU ȘI ADRIANEI JEBELEANU

Text de / Text by  
MARIA OROSAN-TELEA

*Probabil cea mai directă, incisivă și tranșantă formă de expresie artistică, arta performativă nu și-a epuizat resursele nici măcar în contextul artistic al ultimilor ani. Fără a folosi exclusiv această formă de exprimare, o serie de artiști români ai generației active după anul 2000 lucrează ocazional cu performance.*

Adriana Jebeleanu (1975-2011), absolventă a Universității de Artă și Design din Cluj, a fost foarte prezentă, în ultimii ani de dinaintea dispariției sale premature, pe scena artei contemporane italiene și românești. Expune în special la Modena și Veneția, iar în România participă la expoziții de grup sau personale, la MNAC, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal din Sibiu sau Anca Poterașu Gallery. Actele sale performative sunt concepute pentru spațiul galeriei și sunt legate de momentul deschiderii expoziției. Folosește performance-ul ca pe o modalitate de a augmenta prin propria prezență conceptul expozițional în care se desfășoară.

Marina Albu (n. 1984) a studiat în cadrul Departamentului de Foto-Video al Universității de Artă din București și expune instalație, fotografie, video, lucrări de factură conceptuală și intervenții *site-specific*. Este interesată de performance ca practică artistică prin intermediul căreia problematizează aspecte legate de comportamentul uman, de societate și individ, prin atenta sondare a ceea ce se întâmplă în jurul ei sau, uneori, prin referințe la trecutul personal.

Acțiunile sale au loc adesea în spațiul public, sfidând limita dintre ceea ce este sau nu este permis să se întâmple aici. Chiar dacă manierele lor de a pune în scenă acțiuni sau performance-uri diferă, atât Marina Albu cât și Adriana Jebeleanu sunt orientate înspre construirea de discursuri în jurul diverselor aspecte ale existenței umane, ale perspectivei intime sau ale perspectivei sociale, ale semnificațiilor profunde legate

de etapele vieții și de sfârșitul acesteia. Impactul puternic conferit de prezența directă a artistului, implicarea sa totală în actul artistic – fac din *performance art* cea mai bună modalitate de a vorbi despre viață și moarte.

Din acest punct de vedere, performance-ul *Blind. Deaf. Mute* (2011) al Adrianei Jebeleanu reia conceptul seriei de fotografii în care artista apare cu fața acoperită succesiv de trei văluri de diferite culori – alb, roșu și negru – prin care face referire într-o manieră simbolică la diversele etape ale vieții. Aici, semnificația culorilor este corelată cu cele trei stadii: stadiul embrionar, căruia îi corespunde culoarea albă, stadiul pasionant al vieții și iubirii, căruia îi corespunde roșul și frumusețea triumfătoare a morții, căruia îi corespunde negrul!

În cadrul performance-ului, artista, îmbrăcată într-o rochie albă și având fața acoperită de un văl tot alb, apare așezată pe scaun cu spatele la un pian, imitând gestul cântatului la acest instrument. Sunt chestionate, pe de o parte, evoluția sinelui în cele trei stadii pe care Jebeleanu le identifică și le marchează cromatic, dar și relația sinelui cu procesul creației artistice.

O abordare mult mai individualizată a parcurgerii vieții o are Marina Albu în performance-ul *Live Isolation* (2010). Întâmplări, situații, oameni și locuri din copilăria și adolescența artistei sunt rememorate și aduse în fața publicului prin relatări verbale și desene. Ea se confruntă în mod spontan cu propriul labirint de emoții și sentimente, într-un exercițiu care nu rămâne însă doar la funcția introspectivă.



deasupra

Adriana Jebeleanu, *Blind. Deaf. Mute*, 2011, performance. Courtesy of Anca Poterașu Gallery

dedesubt

Adriana Jebeleanu, *The Outer Body*, 2011, performance. Courtesy of Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal, Sibiu





**deasupra**  
Marina Albu, *Public Funeral of the Fears* (video stills), 2010, performance. Video: StudioSet (Silviu Vișan, Anton Groves, David Lee). Courtesy of Marina Albu

Prin prisma experiențelor personale se încearcă chestionarea și conștientizarea unor mecanisme sociale subtile ce țin de adaptare, relaționare și integrare.

Tema trecerii dinspre viață spre moarte este tratată de Adriana Jebeleanu cu multă spectaculozitate în performance-ul realizat cu ocazia deschiderii expoziției *The Outer Body* de la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal. Contrastul dintre rochia neagră, voluminoasă și patul alb ca de spital, pe care artista este întinsă, potențează dramatismul momentului în care aceasta își va induce artificial starea de somn. Publicul asistă la faza inițială a acestui proces, trecerea dinspre reverie spre somn – cu trimiterea la trecerea dinspre viață spre moarte. Elementele folosite de Marina Albu în acțiunea sa *Public Funeral of the Fears* (2010) – cortegiul, dric, vestimentația neagră a actanților – fac trimitere la moarte, într-o manieră explicită. În acest caz este vorba însă de marcarea unei morți simbolice, care prevestește o nouă ordine socială, în care apropierea dintre oameni nu mai este limitată de temeri și complexe.

Aflată într-o mașină închiriată de la o firmă de pompe funebre, care parcurge traseul dintre Piața Romană și Piața Universității, artista se adresează trecătorilor cu ajutorul unei portavoci. Mesajul profund uman pe care îl transmite – „Au murit fricile. Aproiați-vă de oameni!” – nu face altceva decât să problematizeze alienarea generală și să indice nevoia de contact uman autentic. Acest lucru este confirmat și de a doua parte a acțiunii,

nii, care urmărește dimensiunea privată a comunicării interumane. Aceasta se desfășoară tot în trafic, unde artista, cu pretextul spălării parbrizului, se apropie de fiecare persoană în parte, pentru a transmite mesajul său verbal.

Profund implicate în propriile demersuri creative, atât Adriana Jebeleanu, cât și Marina Albu recurg la performance ca la o modalitate de autoexpunere totală, de înfruntare a neliniștilor personale, de contact autentic cu realitatea.

- 1 Adina Zorzini, *Opening of Anca Poterasu Gallery: Adriana Jebeleanu / Blind, Deaf, Mute*, <http://ancapoterasu.com/exhibitions/adriana-jebeleanu-blind-deaf-mute/>.
- 2 Eugen Rădescu, *Marina Albu vizitată de Eugen Rădescu: despre cum să ne înlocuim viața*, <http://reformacommunity.tumblr.com/post/48267057820/marina-albu-vizitat%C4%83-de-eugen-r%C4%83descu-despre>

#### Summary:

The total involvement of the artist in the piece makes performance art the best way of facing the personal anxieties, of having a genuine contact with reality and even of talking about life and death. Adriana Jebeleanu and Marina Albu are two artists of the younger generation working with performance art in order to express much deeper meanings on human existence, on one's relationship with oneself or with others. Even though their manners of acting are different, both are interested in analyzing the various stages of life and its end.



**deasupra**  
Marina Albu, *Live Isolation*, 2010, performance și instalație. Photo: Nicu Roșca. Courtesy of Marina Albu and Spațiul Platforma

# FEMINISM, VIDEOPERFORMANCE , ȘI NEGRU

Text de / Text by  
MARINA OPREA

*Vorbim despre feminism în artă, un subiect abordat excesiv în ultimele decenii, dar unul care nu poate fi epuizat. Dar cum poți verbaliza ceea ce multe altele au spus-o înaintea ta, fără să te repeți? Sau poate că este nevoie ca aceleași lucruri să fie spuse la nesfârșit, până când se stabilește un common ground. Iată două artiste care par că l-au găsit și au început un dialog cu publicul și între ele, folosindu-se de aceleași „arme” – propriul corp și videoperformance, totul învăluit într-un negru de nepătruns.*



În martie 2015, perioada perfectă pentru astfel de inițiative, a avut loc expoziția *Discriminări urbane* la Victoria Art Center, unde mai multe tinere artiste și-au contemplat condiția prin medii variate. Lucrarea Alexandrei Ivanciu umple ultima și cea mai întunecată sală a galeriei cu profilul unei fete pe care abia o poți distinge sub baticul *negru* care o domină. Privim un video și totuși protagonista rămâne nemișcată, asemenea tabloului iconic pe care îl citează. Dar tocmai această nemișcare este atât de grăitoare în *Unlisted*, ce recontextualizează clasicul portret al femeii cu basma din arta românească, faptul că pornește o discuție amplă despre identitatea și pasivitatea femeii în artă, cât și despre cum percepem ideea de feminitate, o discuție care continuă dincolo de această expoziție de grup.

Câteva luni mai târziu, ne întâlnim cu Ivanciu la Centrul Artelor Vizuale, care a fost și el învăluit în același întuneric, de data asta artistul prezentându-și, printr-un solo show, lucrarea de licență. Galeria este presărată de videouri aproape statice, cu acțiune minimală, în care artista ilustrează, prin gesturi simple, imagini care ne sunt prea familiare: fata privind-se în oglindă, fata care dorește să dea mâna cu o persoană (indife



**pagina alăturată**  
Alexandra Ivanciu, Cadru din videoul *Unlisted*, 2015

**pe pagină**  
Alexandra Ivanciu, Cadre din videourile *Act the gap*, 2015





rent de sex) dar care este, în schimb, sărutată impersonal pe obraji, fata a cărei postură este corectată și care este îndemnată să își exprime în permanentă feminitatea.

„Pornind de la un studiu al tipurilor de reprezentare a femeii în istoria artei și continuând cu un studiu al stereotipurilor existente în societatea contemporană, proiectul *Act the Gap* vrea să atragă atenția asupra dimensiunii problematice pe care o presupun standardele de frumusețe și comportament în ceea ce privește femeia contemporană”, explică Alexandra Ivanciu. Totul pleacă, bineînțeles, de la experiențele personale ale artistei care a ajuns la concluzia deloc surprinzătoare că totul se rezumă la diferențele majore de gen, unde există numai masculin și feminin (în această ordine). E alb și negru, totul sau nimic, nici o zonă gri... „Aceste gesturi și posturi, în infinita lor banalitate, au o putere extraordinară de a inhiba și limita, oferind, de fapt, o dimensiune mult mai complexă, dialectică: un construct sociocultural, care se ascunde și se oferă, în același timp, privirii, sub această mască a banalității”, conchide artista.

Totul e mult mai ușor de înțeles atunci când îți este așternut negru pe alb (sau, în cazul acesta, negru pe negru), aceste video-performanceuri desfășurându-se într-un spațiu abstract, separat de realitatea de zi cu zi, unde gestul este complet izolat.

Dacă proiectul Alexandrei Ivanciu pune foarte mult accent pe partea estetică, gestuală a problemei reprezentării feminine în artă, reversul medaliei, *as it were*, ar fi să privim lucrurile și dintr-un punct de vedere politic.

Îmi place să cred că acesta a fost raționamentul Vedei Popovici atunci când a văzut lucrarea Alexandrei la Victoria Art Center și a cuplat inspirația momentului cu preocupările sale, pentru a da naștere ultimului ei proiect *Istoria Artei retrasată prin Pătratul Negru*, prezentat la Atelier 35 în septembrie 2015. Elementele de bază rămân aceleași: imaginea femeii, utilizarea propriului trup, un video cu dublu rol, de performance și documentar, o pânză neagră...

Imaginea femeii a luat atât de multe forme, de-a lungul istoriei, încât e ușor să te pierzi prin toate artificiile estetice care au îmbrăcat trupul feminin. Dacă Alexandra Ivanciu a pornit de la esență pentru a deconstrui și reconstrui aparența, prezentând astfel niște adevăruri simple dar grave, atunci Veda Popovici procedează invers, pornind de la aparențele și tendințele lumii artistice pentru a dezvălui mecanismele din spatele lor.

*Pătratul Negru* al lui Malevici este filtrul prin care Popovici face o analiză onestă și brutală a traseului femeii prin istoria artei, cât și prin istoria ideologiilor politice, un traseu în care „sexul frumos” este doar atât: un vas ce poate fi umplut cu orice tip de *substanță*. Artista este și ea protagonista propriei lucrări, punându-și corpul la bătaie pentru a dezgoli femeia de orice urmă de „frumos”, orice aparență, orice haină menită să îmbrace ideile și ideologiile altora. Iar această haină este negrul, un alt suport atât de încărcat cu semnificații. Cu vocea gravă a Mihaelei Drăgan pe fundal, care relatează mariajul tumultuos al artei cu politica, al muzei cu artistul, Veda Popovici exemplifică acest mariaj punându-se pe ea însăși în rolul muzei, al femeii veșnic pasive, oricând pregătită să joace rolul care i se cere. O vedem pe artistă întrupând imaginea

Libertății care *conduce* poporul, a Justiției celei oarbe, a femeii socialiste puternice care glorifică o lume nouă, a muncitoarei supuse care e indispensabilă sistemului uriaș din care face parte.

Acest simbol feminin a fost atât de idealizat încât a devenit un concept abstract, unul cu care femeia *reală* nu are cum să se identifice. Doar dacă nu vorbim despre marile cuceriri ale istoriei care au fost punctate și celebrate prin glorificarea răpirilor, a violurilor, pe scurt, apropierea unor bunuri, nu?

Prezentul nu oferă noi revelații, poate doar iluzia unei libertăți de expresie. Obiectivizarea trupului ia forme din ce în ce mai complexe – este dreptul femeii occidentale să se „emancipeze” prin expunerea corpului în ce mod „își dorește”, la fel cum este dorința femeii orientale de a-și expune feminitatea numai în fața bărbatului „ei”.

Ce rămâne de făcut? Alexandra Ivanciu ne relevă neputința femeii de a fi autentică atâta vreme cât va accepta normele impuse de patriarhat, în timp ce Veda Popovici instigă de-a dreptul la o revoluție, o recuperare și refacere a acestor norme. Iată două videoperformanceuri care expun fața *hidden in plain sight* a societății patriarhale doar prin simpla relatare și ilustrare, prin simpla istorisire a unor fapte care ne sunt mult prea familiare, a unor convingeri prea adânc înrădăcinate.

Negrul, leitmotivul utilizat de cele două, capătă multe semnificații: culoarea oprimării, a morții oricărei speranțe, ascundere și dezvăluire simultană, fundalul pe care lucrurile pot fi spuse pe nume, abolirea normelor, *back to black*.

Faptul că amândouă au ales videoperformanceul ca mod de exprimare, anulând unul din aspectele fundamentale ale artei performative – unicitatea momentului – poate fi văzut ca o modalitate de a atrage atenția asupra tendinței istoriei de a se repeta *ad infinitum*. Videourile Alexandrei nu au început sau sfârșit, pe când cel al Vedei o ilustrează pe aceasta ca *tabula rasa*, gata să fie umplută conform ultimului trend. Pe scurt, prin lipsa de mișcare, prin aparenta pasivitate și prin abundența de negru, artistele ne îndeamnă să luptăm și să ieșim din acest *infinite loop* de oprimare, odată pentru totdeauna!

#### Summary:

We're talking about feminism in art, a topic which has been over-discussed during the past decades, but also one which cannot be exhausted. Yet, how can one verbalize what many others have said before, without repeating oneself? Or maybe some things need to be told over and over again, until a common ground is established. Here are two women artists, Alexandra Ivanciu and Veda Popovici, who seem to have found it and who have started a dialogue with the audience and between themselves, using the same „weapons” - their own body and videoperformance, everything cloaked in pitch darkness. Alexandra Ivanciu unveils before us a woman's inability to be genuine as long as she accepts the norms imposed by a patriarchate, whereas Veda Popovici invites us to a true revolution, a recovery and remodeling of these norms. Here are two videoperformances which expose the face hidden in plain sight of the patriarchal society just by their mere telling and illustration, through the story-telling of facts which are much too familiar to us, of beliefs which are too deeply rooted. Black, the leitmotif used by the two, incorporates multiple significations: the color of oppression, of the death of any hope, simultaneous hiding and exposure, the background against which things may be called by their name, the abolition of norms, back to black.



pe pagină  
Veda Popovici, Cadre din videoul *Istoria Artei retrasată prin Pătratul Negru*, 2015



# DESPRE LIMITELE LIBERTĂȚII

*În acest text, ne vom referi la două lucrări care, în momente diferite, au intervenit în logica străzii pentru a aduce în discuție memoria comunismului, trecutul nostru recent, supravegherea și controlul, ideea de revoluție și limitele democrației. Am fost mereu interesate, în practica noastră, de felul în care granițele dintre artă și viață pot deveni fluide și permeabile, despre un mod de a face artă ca o practică a cotidianului. O practică a invizibilității asumate, în care arta este o parte modestă, banală și utilă a vieții de zi cu zi. Suntem interesate de modalități de a fi artiști în care gesturile noastre se irizează în nuanțele contextului, oscilând între artă (atât ca profesie, cât și ca stare de spirit) și viața de zi cu zi, topindu-se uneori în fluxul orașului, aproape invizibile, sau folosind strategii performative pentru a chestiona percepția obișnuită și oficială asupra realității.*

Text de / Text by **h.arta**

În cele două performance-uri pe care dorim să le discutăm aici, am privit arta ca pe un spațiu tactic, în care idei și atitudini critice față de *statu-quo* pot fi dezvoltate și puse în practică într-o relativă siguranță. O siguranță care este cel mai adesea iluzorie și temporară, abolită atunci când intervine starea de urgență, starea definitivă a capitalismului. Este vorba despre *Am învinsi!* (decembrie 2014, Timișoara) și *NATO Meeting*. D'après *Ion Grigorescu* (aprilie 2008, București).

În aprilie 2008, în paralel cu summitul NATO, un grup autoorganizat a închiriat o fostă hală industrială în București ca un loc pentru discuții, proiecții de filme, ateliere și, în opinia unora dintre participanți/te, ca posibil loc de pornire pentru un marș pașnic și tăcut prin oraș, în condițiile în care orice manifestare publică, indiferent cât de pașnică, a fost cu desăvârșire interzisă pe timpul summitului. Contextul în care aceste evenimente au fost planificate era cel al stării de urgență, o stare de control care s-a instalat deja cu câteva săptămâni înainte de începerea summitului. Ea s-a concretizat în campania mass-media care a construit imaginea „anarhiștilor periculoși” – care vin să distrugă orașul și imaginea țării noastre – în hărțuirea celor implicați și a familiilor și prietenilor acestora, în ascultarea telefoanelor și monitorizarea activității pe internet printr-o lege special emisă pentru această ocazie etc. În prima zi a summitului și a activităților antisummit, trupe speciale de jandarmi au intrat în spațiul închiriat, i-au agresat pe unii/unele dintre participanți/te și au ridicat toate persoanele găsite acolo.

Mai târziu, poliția a trebuit să-i elibereze pe cei reținuți, sub



Supravegherea și controlul ca principale caracteristici ale regimului de dinainte de 1989 sunt, de asemenea, și un important argument care legitimează capitalismul ca singura alternativă posibilă. Imaginea ubicuității controlului, amestecul de ridicol și sinistru care ni s-a relevat în acele zile a continuat să fie vizibilă pentru noi mult timp după ce summit-ul NATO s-a încheiat, ca o imagine paradigmatică a vremurilor pe care le trăim, a unei libertăți de exprimare tolerată atunci când este inofensivă, dar abolită de îndată ce este necesar. Zilele controlului și ale făcăniciei Mitingului electoral fotografiat de Ion Grigorescu nu s-au încheiat odată cu Revoluția din 1989.

În decembrie 2014, am participat în proiectul *Cold la rece: Revoluție la timpul prezent* (curatoare: Roxana Bedrule & Anna Harsanyi), care își dorea să pună în discuție ideea de revoluție și felul în care Revoluția din 1989 este privită în discursurile oficiale ca un punct final al istoriei. Referindu-ne la sloganul scandalat în Decembrie 1989, „Am învinsi!”, slogan pe care l-am dislocat în cuvintele lui componente, ne-am întrebat cine are astăzi dreptate și cine se simte învins?

Ruptura din slogan reflectă pierderea unui scurt moment al posibilității, un moment în care puterea și solidaritatea oamenilor obișnuți, a celor care au ieșit în stradă în 1989 în speranța unei vieți mai bune, au fost sacrificate logicii capitaliste a profitului. Am făcut vizibilă această ruptură pe traseul nostru prin centrul Timișoarei, purtând bannerle cu cele două cuvinte uneori despărțite, alteori readuse împreună în ritmul mersului nostru. Ne-am oprit în fața unor locuri simbolice pentru cei

**deasupra, stanga la harta, NATO Meeting.** D'après Ion Grigorescu (aprilie 2008, București). Foto: h.arta

**dreapta jos harta, Am învinsi!** (decembrie 2014, Timișoara). Foto: h.arta

presiunea exercitată de asociații pentru drepturile omului și sub presiunea oamenilor care au pichetat secțiile de poliție. Însă chiar dacă cei reținuți au fost eliberați, totuși supravegherea continuă și amenințările poliției nu au încetat pe tot parcursul summitului, dar și după aceea.

Ca o contribuție la manifestările anti-NATO, am pregătit tricouri și plase inscripționate cu scurte mesaje care să exprime clar legătura indisolubilă dintre militarizare și război, pe de-o parte, și profit și capital, pe de altă parte, mesaje pe care să le purtăm pe stradă în zilele summitului. Represiunea protestului atât de pașnic și ținut atât de mult în limitele „culturale” al grupului care a organizat spațiul anti-NATO ne-a motivat și mai mult să facem o plimbare prin Bucureștiul transformat dintr-odată într-un loc periculos și supravegheat, într-un loc în care controluliese din caracterul său latent și ascuns și își arată adevărată amploare. Am mers prin Bucureștiul însorit, purtând hainele cu mesaje anti-NATO, privind în vitrine, făcând poze turistice, testând limitele democrației.

În 1975, Ion Grigorescu a fotografiat pe ascuns angajații Securității, infiltrați într-un miting electoral pentru Nicolae Ceaușescu, (*Miting electoral, 6 martie 1975*). Prezența lor neliniștitoare este simbolică pentru constanța supraveghere care a fost o caracteristică esențială a regimului lui Ceaușescu. În timpul traseului nostru prin București, am fost urmărite în mod constant și explicit de către angajați ai serviciului de informații. Aceștia apar în fotografiile noastre, anonimi, la fel ca în fotografiile lui Ion Grigorescu, amestecați printre trecătorii obișnuți.

Învinși (locuri simbolice pentru drepturi care păreau definitiv câștigate înainte de 1989, cum ar fi educația și sănătatea gratuite pentru toți/toate și care sunt în plin proces de pierdere în prezent) și, de asemenea, în locuri simbolice pentru câștigării Revoluției, pentru cei care au (capitalul, Biserica, statul ca instrument de represiune și control), discutând în timpul acesta cu trecătorii despre revoluția care nu este niciodată încheiată, care trebuie mereu recâștigată.

## Summary:

In this text, we present two projects we immersed into the logic of the street with a view to explore the memory of communism, our recent past, mechanisms of surveillance and control, the concept of revolution and the boundaries of freedom. We have always had an interest in the different ways in which the boundaries between art and life can become fluid and permeable, and in the ways to make art as a day-to-day practice. A practice of assumed invisibility, where art is a modest, banal and useful part of day-to-day life. We are interested in being artists in a way which intersperses our gestures with the iridescent nuances of each context, a back-and-forth between art (both as a profession and a state of mind) and day-to-day life. Melting to near invisibility in the tidal flow of the city, or using performative strategies to question the regular and official perceptions of reality. In the two performances we discuss here, we looked at status quo can be developed and put in practice relatively safely. Safety that is rather illusory, temporary or even abolished in a state of emergency, which is the typical state of capitalism. It's about We have won! (December 2014, Timișoara) and NATO Meeting. D'après Ion Grigorescu (April 2008, Bucharest). // Translation from Romanian by Roxana Marin



# PARABOLA SCAUNULUI CU UN ȘURUB LIPSĂ. CÂTEVA PERFORMANCEURI CARE NU AU SCHIMBAT LUMEA

*Performanceuri discutate în acest text: Raluca Croitoru, LUMEN, în cadrul Ghid pentru un comportament inacceptabil, MNAC, 11 decembrie 2014; Larisa David, 44.4275°N 26.0874°E Aripa E4, în cadrul Ghid pentru un comportament inacceptabil, MNAC, 9 ianuarie 2015; Kiki Mișuță, Pune ceva pe masă, în cadrul Ghid pentru un comportament inacceptabil, MNAC, 9 ianuarie 2015; (Ghid pentru un comportament inacceptabil este un program de performanceuri desfășurate în perioada decembrie 2014 – ianuarie 2015 la MNAC, în cadrul expoziției WHAT ABOUT Y(OUR) MEMORY, curatoriată de Irina Cîos și Iosif Kiraly. Ghidul a fost coordonat de Larisa Crunțeanu și Xandra Popescu); Ileana Faur (cu Dia Falub, Andreea David, Simona & Ramona, Larisa David, Diana Miron), A fost odată ca niciodată un băiețel. Și totul s-a terminat cu bine, performance pentru video, în cadrul expoziției Zece, The Ark, iunie 2015; Alexandra Ivanciu, Act the Gap, performanceuri pentru video, Centrul Artelor Vizuale Multimedia, iunie-iulie 2015; Gabriela Mateescu și Marina Oprea, Prezența obligatorie, NAG Pop-up Gallery @ Magheru One, 13 noiembrie 2014; Diana Miron și Marina Oprea, A doua trezire, performance în cadrul De la Aftershock la Nemurire, Spațiul Platforma, 25 februarie 2015; Tăietzel Ticălos 22, performance în cadrul expoziției Nucleu 0001, Galeria Tipografia, iunie 2014.*

Text de / Text by  
**SIMONA DUMITRIU**

Rușinea de a...  
...nu lua o notă bună  
...arăta ce-ai mai rău din casă  
...nu ști să gătești  
...vorbi despre treburi femeiești  
...sta pe întuneric

Mândria de a...  
...purta uniforma liceului  
...locui în cea mai mare clădire din lume  
...cumpăra cele mai moi curmale  
...vorbi  
...aprinde lumina

Rușini, mândrii, izbânzi și aproape perfecțiuni. Din 20 de scaune, totuși doar unul are un șurub lipsă.

La performanceul lui Kiki [Mișuță], am adus varză gătită, pâine, o furculiță și un șervețel. Altfel spus, am oferit un sufertaş, un set ideal pentru a fi consumat, oricui îi cădea numărul meu. Varza e teritoriu sigur dacă nu mănânci produse animale, ai diabet, tensiune, intoleranță la lactoză, tendință de balonare. Nu e bună la ulcer. Procedura cerea să gătim unii pentru alții și unele pentru altele, știind că un număr de x persoane vor fi invitate la masă și că va exista un schimb de bilețele numerotate, în urma cărora vom primi câte ceva de mâncare, ca la tombolă.

La MNAC, persoanele invitate din lumea artei au fost aduse împreună din ierarhii diferite. Taxonomiile cu mâncare împărțeau sufertaşele în: cele cu carne, castroane mari, preambalate cumpărate, preparate culinare delicioase, măslin, curmale, griș cu brânză și nuci.

În una din sălile galeriei de la ultimul etaj al clădirii Magheru One, Gabriela [Mateescu] și Marina [Oprea] se caută, din timp în timp, pe pereții acoperiți integral cu foi



Ileana Faur, Dia Falub, Andreea David, Simona & Ramona, Larisa David, Diana Miron, A fost odată ca niciodată un băiețel. Și totul s-a terminat cu bine, performance pentru video, în cadrul expoziției Zece, The Ark, iunie 2015

tipărite cu situații la examenele de bacalaureat în licee sau admitere la facultăți. Intrăm în cameră câte zece-douăzeci și e lumina stinsă, se văd doar cuvintele scrise mare cu vopsea fosforescentă: „la câte meditații am băgat în tine...// ...trebuie să ai diplomă...” Se strigă și se răspunde prezent. Trăiesc sentimentul familiar al autoînvățării și al speranței familiei care investește și probabil, la o adică, ar putea să îți prezinte balanța completă între banii investiți (cu mâncare, căldură, haine, meditații, cărți, timpul liber, vacanțe) și profit (reprezentat prin salariu, beneficii, funcții, onoare, articole despre tine în revista ARTA, proiecte internaționale, burse, studii aprofundate, contribuții la pensie). E o balanță emoțională, din care reiese că doar cu iubire nu se poate trăi.

Acum mai bine de un an, în Sala Tipografia de la Combinatul Fondului Plastic, Mihaela (aka Tăietzel Ticălos) îți ghicea în Tarot, în timp ce tu îi ghiceai ei.

La Galeria CAV (Centrul Artelor Vizuale Multimedia) corpul Alexandrei (și al Anastasiei, atunci când o ajută pe Alexandra [Ivanciu]) este organizat neutru, în stil clasic de performance, îmbrăcat în negru pe fundal negru, în tablouri vivante care fac referință la Marianne Wex și la felul în care corpurile bărbaților și ale femeilor ocupă diferit spațiul public și aria vederii. Wex publică în anii '70 o carte cu mii de imagini arhivate, planșe în care șiruri după șiruri de fotografii cu femei și bărbați șezând, mergând, așteptând, dovedesc repetat că bărbatul va acapara spațiul (desfăcându-și picioarele, extinzându-și torsul, punând mâinile în șolduri), iar femeia se va restrânge pentru a-i ceda. Uneori o face cu frustrare, alteori pentru că a ascultat atentă ori a citit despre cum trebuie să stea, să mănânce, să se ridice și să umble. Ileana [Faur] ne cheamă într-o seară (și au venit Andreea [David], Dia [Falub], Diana [Miron], Larisa [David],



Kiki Mișuță, Pune ceva pe masă, în cadrul Ghid pentru un comportament inacceptabil, MNAC, 9 ianuarie 2015. Foto: Iulius Costache

Ramona și eu) la un nou joc de cărți, decompus de ea din basmul *Ion Făt Frumos* – o poveste cu totul aparte în fabulosul balcanic și al Europei de Est, în care o fată de crai se travestește în fecior pentru a reprezenta onoarea tatălui său, o răpește pe Ileana Cosânzeana și, la final, în urma unei vrăji prin care rămâne bărbat, are parte de nuntă și împărție până la adânci bătrâneți, alături de aceasta. Sunt cărți cu personajele poveștii, din care putem trage pentru a juca în rolul personajului care ne-a căzut: figuri principale, precum Ion Făt Frumos, Calul Năzdrăvan, Leoaica, Cosânzeana, ori secundare – Slujnica Ilenei, Fiica cea Mare a Împăratului, Craiul și alte câteva. Apoi sunt peste o sută de cărți în care acțiunile, locurile și timpii din basm sunt secționati în fraze cu care, recompunând, putem adăuga, rând pe rând, pe măsură ce tragem alte cărți, ce nuanțe vrem, unei povești care crește între noi, de la una la alta, în funcție de înclinații, umor, fantezie și crezuri.

Lumenii măsoară cantitatea totală de lumină vizibilă emisă de o sursă. Un bec economic care pretinde a fi echivalentul a 60 de Wați (de electricitate consumată) este obligatoriu să emită o luminozitate de minimum 700-750 de lumeni, potrivit legislației europene recente. Intensitatea luminii are legătură cu mărimea spațiului în care se distribuie. Ochiul se adaptează atunci când rămâne într-o încăpere cu luminile stinse – un contact, oricât de redus, cu lumea din afară. Câțiva lumeni se învârt printre cei și cele care se uită cum Raluca [Croitoru] aprinde, cu ajutorul flashului de la aparatul de fotografiat, pietricele fosforescente care se încarcă de lumină și rămân așa, pe întuneric. Nu am fost acolo, la MNAC, când a avut loc performanceul. Mi-o imaginez povestind despre lumina vizibilă și formulele ei de calcul, în timp ce reface inconștient Spiral Jetty pe ritm de magie fotosensibilă.



Gabriela Mateescu, Marina Oprea, Tăietzel Ticălos 22, performance la Universitate, 2014

MNAC din Palatul Parlamentului are patru etaje, un număr oarecare de uși, multiple capete de priză îngropate la nivelul podelei, o arie per etaj aproximativ core-spunzătoare cu 14 garsoniere confort sport ori 30 de camere închiriate. Majoritatea prizelor merg. Spațiile sunt luminate egal cu un număr variabil de neoane. Din douăzeci de scaune așezate în fața unei lucrări video, unul are un șurub lipsă.

Marina [Oprea] și Diana [Miron] sunt culcate pe spate, cu ochii închiși și legate una de alta pe un fel de paț, în camera mică din Spațiul Platforma. Camera e plină de oameni și doar persoanele din față pot vedea clar ce se întâmplă: după un timp, Marina [Oprea] și Diana [Miron] se ridică la marginea patului, ajung pipăind la grămăjoara de piese de puzzle din fața lui și încearcă să le recompună fără a le vedea, după marginile și colțurile ce par să se îmbine. După cam o oră, se opresc. Înainte vopsiseră toate bucățelele de carton în alb. Îmi imaginez acțiunea de durată în care și după multe ore, rămase singure în cameră, ar fi continuat să caute margini și colțuri pentru a termina o imagine deja ștearsă, fără laturi drepte, pierdută în mijlocul podelei printre celelalte urme ale acțiunilor dinainte.

Arcana Majoră la jocul de cărți al Tarotului are 22 de personaje, sau spații, sau instanțe. Unele te judecă, altele te încurajează. Tăietzel Ticălos spune că nu știe să citească Tarotul și vede ceva despre vinovăție și ispită în cele patru cărți de joc alese de mine la întâmplare și așternute cu fața în sus: una despre trecut, alta despre prezent, alta despre viitor și ultima să le lege pe toate. Eu știu, dar nu îi spun și ei asta, când interpretez cărțile reciproc alese de ea, tot patru, pentru trecut, prezent, viitor și a patra care le leagă pe toate. Își face performanceul într-un spațiu separat de celelalte instalații și acțiuni.



**deasupra**  
Gabriela Mateescu, Marina Oprea, Tăietzel Ticălos 22, performance în cadrul expoziției *Nucleu 0001*, Galeria Tipografia, iunie 2014

Pentru a ajunge la Combinat, depășești un început de complex rezidențial abandonat la jumătatea construcției, treci pe sub linia ferată și mergi pe o șosea în mijlocul câmpului, treci de celălalt Liceu de Artă și apoi intri printre clădirile majoritar dezafectate ale fabricii UAP.

În unele hale, prin geamurile sparte se văd utilaje, cauciucuri, resturi de ipsos. Mă întreb ce mai funcționează de fapt. Sala Tipografia are urme de la o intervenție mai veche a lui Dan Perjovschi. Acum este deschiderea *Nucleului 0001*, în care artiști și artiste care au terminat de puțin timp facultatea se adună pentru a produce împreună, pentru a nu renunța de tot în fața progresului spre muncile de game testerii, joburile web cu program după ora Canadei sau a chemării centrelor de customer service prin telefon.

Unii renunță, oricum. Tăietzel nu are nevoie să ghicească, ne cunoaștem prea bine noi între noi și intrăm în patternuri, oricum ghicitul numai cu Arcana Mare e ca o joacă apocaliptică din care nu poți să ieși OK.

Kiki [Mihuță] ne invitase prima dată la o masă comună în timpul verii petrecute la Platforma sub numele *Welcome to Copacabana*. Atunci, în 2013, pentru că mulți și multe dintre noi rămăneam în București, ne-am propus să ne întâlnim pe Moșilor la etajul 1 ca și când am fi mers în vacanță la mare, cu povești descompuse, cocktailuri cu gusturi de personaje de basm, prosoape cu delfini și vise comunitare. La prima masă-tombolă am adus tocană de legume și, separat, brânză de oi atât de puternic mirositoare că până la urmă nu a mâncat-o nimeni. Nu știu de ce nu pot scăpa de impresia că toate mesele lungi înconjurate de oameni sunt un amestec vizual între cina cea de taină și banchetele de nuntă eficiente la care înghesui cât mai multe scaune, să-ți încapă oaspeții în sălile mai mici și mai ieftine.

La MNAC, în sala de la etajul 4 la care au loc de obicei proiecții, prezentări și workshopuri, masa era mai lungă, scaunele mai multe, dar tot lipite bară la bară. Ca la orice nuntă, Kiki [Mihuță] adunase prieteni și prietene, dar și persoane cu autoritate sau persoanele de la care voia mai departe invitații la alte, viitoare, nunți. Relaționarea despre mâncare dezamorsa diferențele ideologice prezente în practicile artistice ale celor de la masă, parcă reușise să construiască un teritoriu în care pentru scurtă vreme familiaritatea gustului pe care îl împărțeau cu ceilalți era ceva, un gând împreună despre cât de bună și simplă e rețeta de griș cu brânză

sau cât de fragede sunt curmalele. Referința la cinele de altă dată ale marilor coloniali sunt nevoită s-o fac, inevitabil, pentru că am traversat un palat pentru a lua masa acolo. Am plecat luând pe furiș măslinile rămase.

A fost odată ca niciodată un băiețel. Și totul s-a terminat cu bine.

Povestea compusă de cele șapte în fața camerei era fantastică, queer, rolurile principale ajunseseră să fie revendicate de figuri pasagere ale basmului: calul năzdrăvan plecase călare pe alt cal, să se regăsească, Fata cea mică / Ion Făt Frumos trăia într-un vârtej emancipator, dincolo de gen, și Mama Pădurii devenise o zeiță a pământului, transformatoare și activă sexual, luptând cu Leoaica pentru cucerirea Fetei Făt Frumos, în timp ce Cosânzeana aluneca între retrageri contemplative și acțiuni de preluare a puterii asupra propriei vieți. Cuvintele basmului, frazele înscrise pe cărțile de joc, erau doar jaloane sintactice pentru un exercițiu relaxat de reapropriere a limbajului care devenea feminist, actual, ironic și personal.

Alexandra [Ivanciu] echivalează pozițiile corpului femeii în societate sau în reprezentările artistice cu instanțe ale oprimării patriarhale. Chipul ușor plecat, umbrit de o boare grigoresciană de păr și (la portretele de țărănci) basma, cu zâmbet și priviri indirecte, anunță formula stas a reprezentării în portretistica românească pentru femeia la locul ei – care își știe locul, inclusiv față de marginile cadrului. Acel loc este între efigia de mormânt și icoanele cu Fecioara Maria.

În istoria picturii românești de esență realistă sau impresionistă, numai femeile discriminate rasial aruncă zâmbete directe și provoacă trupește, numai ele sunt reprezentate astfel, sub apăsarea unei duble oprimări, reificate de privirea care, față de ele, pare să își permită orice.

În fotografiile Mariannei Wex, sute de bărbați își desfac picioarele în timp ce femeile de lângă ei le strâng. Paralel studiului, artista germană începe în anii '70-'80 să realizeze, cu un grup de femei, exerciții de apropiere a metodelor bărbătești de ocupare fizică a spațiului – ca strategie de luare a acestui spațiu înapoi și de de-programare socio-culturală.

O femeie la locul ei nu își desface picioarele pe stradă, nici când se așază pe scaun în autobuz. E atentă la imaginea ei, ca și când ar căra constant o oglindă fără să-i cadă brațul. Își organizează corpul în interiorul cadrului astfel încât acesta să fie armonios.



**deasupra**  
Larisa David, 44.4275°N 26.0874°E Aripa E4, în cadrul *Ghid pentru un comportament inacceptabil*, MNAC, 9 ianuarie 2015. Foto: Iulius Costache  
Gabriela Mateescu și Marina Oprea, *Prezența obligatorie*, NAG Pop-up Gallery @ Magheru One, 13 noiembrie 2014

**stânga**  
Diana Miron, Marina Oprea, *A doua trezire*, performance în cadrul *De la Aftershock la Nemurire*, Spațiul Platforma, 25 februarie 2015. Foto: Ileana Faur



Lucrează din greu la menținerea pozei, în linii și curbe închise. Nu-ți strânge mâna, ci-i este sărutată sau te sărută cald pe obraz. Aceste constrângeri ale corpului femeii continuă să-i fie dictate, iar jocul minimal al Alexandrei în instalațiile video evidențiază resorturile de putere care le dictează, dar e suficient să devii atent/ă la tine cum stai, în timp ce citești, acum.

Ai nevoie foarte rar de diploma de licență. Uneori îți trebuie la angajare, deși cele mai multe joburi care ne sunt disponibile au mai degrabă bacalaureatul drept cerință. Cel mai mult folosești copiile autorizate după diplomă pentru a-ți continua studiile, pentru a mai obține un carton galben tăiat ondulat la una din margini. În cadrul unui proiect din 2013 de la Platforma (*Schimbul 1, Schimbul 2 și Tura de noapte*), Gabriela [Mateescu] își convinsese câțiva prieteni din Craiova să îi încredințeze diplomele lor de licență, în original. Le-a pus pe pereți, în buzunare de plastic, alături de câte o fotografie a persoanelor respective la actualul loc de muncă și de răspunsurile lor la câteva întrebări standard. Nimeni nu activa în domeniul pentru care avea carton galben, ci undeva într-un magazin, într-un atelier de reparații IT, într-o arhivă... Cum calculezi asta în balanța între investiție (în meditații, hrană caldă, abonament la internet) și profit? Intră la profit orice mecanism de subzistență, atâta vreme cât îți oferă asigurare medicală? Prin rușinea de a nu te descurca la școală, de a nu avea diplomă, privilegiul educațional ajunge să construiască adesea o falsă clasă de mijloc, pe măsură ce școlile profesionale și specializările tehnice dispar. Visul pictat cu litere fosforescente este orientat umanist, teoretic, izolat de orice implică mai mult decât manipularea unui calculator și capacitatea de a produce pe bandă rulantă liste în Excel.

Înainte de *Prezența obligatorie*, mai multe persoane dintre cele despre care scriu acum au citit o vreme, legate la ochi, în fața Universității din București.

Turul ghidat organizat de Larisa [David] prin cele patru etaje ale MNAC a fost un remake după cel, aproape identic, oferit de statul român prin coridoarele și sălile Palatului Parlamentului. Jocul politic nu este descris, în schimb sunt prezentate numărul de scări de marmură, esențele de lemn din parchet, aria covoarelor ș.a.m.d. Nu știu ce anume din clădirile oficiale ale puterilor acestei lumi le face comunicabile numai în termeni arhitecturali și în măsurători ale decorațiunilor interioare.

Un candelabru cântărește șase tone, o anumită frescă este influențată de picturile Renașterii, în sălile în care se adună politicienii sunt patru sute de locuri iar scaunele sunt tapițate cu catifea veritabilă. Demonstrația de putere din spatele acestor măsurători este evidentă: tu n-ai avea unde să îți pui covorul de 150 de metri pătrați, țesut manual de maicile de la mănăstirile din Nordul Moldovei. În cazul Palatului Parlamentului, ghidajul oficial mai include și câteva detalii despre gusturile familiei Ceaușescu, dar istoria recentă a clădirii și uzul său curent sunt marcate simbolic de greutatea meselor de prezidiu. Luând acest model, Larisa [David] a identificat seturile de marcaje simbolice pentru activitatea Muzeului și a compus un tur al etajelor, în același timp factual și absurd. În momentul instalării MNAC în Palat, a fost luată decizia arhitecturală de a transforma sălile grandioase, marcate de gândirea estetică de dinaintea de 1989, în spații muzeale clasice de tip cub alb.

Pereți și tavane false au acoperit structura construcției inițiale. O singură sală, la parter, a păstrat aproape intactă arhitectura Casei Poporului.

În timp ce număr plăcile tavanului fals și ascult detalierea în cifre a sistemului de iluminare, îmi reamintesc de culoarul de aproximativ un metru lățime lăsat între pereții falși și zidurile exterioare ale (probabil) fiecărui etaj, în care la un moment dat exista (poate încă mai există?) singura expoziție permanentă, și aceea ascunsă, a muzeului: o serie de lucrări omagiale fuseseră montate acolo, între perete și zid, dar despre ea nici nu ai ști cum să vorbești în tururile ghidate.

Acțiunea Ralucăi [Croitoru], din poze sau din auzite, constă din a povesti despre lumină, în termeni tehnici și personali. Când îi venea mai greu sau încurca termenii, scotea câte o piatră fosforescentă din borsetă și, pe întuneric, o aprindea cu flashul aparatului, apoi o lăsa, luminată, pe jos, înapoi în întuneric.

Ca în basmul Ilenei, ca în ghicitura de Tarot, erau acolo o poveste magică și puncte luminoase ca de furtună. Ca în turul ghidat al Larisei, lumenii se măsoară și există niște standarde. Ca în listele cu rezultate la învățătură, aceste standarde pot ajunge să reflecte poetic adevăruri despre confortul sau disconfortul ființei umane.

Alexandra [Ivanciu] încercând să își facă maxim de întuneric în spațiul galeriei. Marina [Oprea] și Diana [Miron] închizând ochii. Marina [Oprea] și Gabi [Mateescu] pe întuneric cu lanternele, căutându-se pe tabel.

Marina [Oprea] și Diana [Miron] încercând să pună la loc piesele de puzzle, cu ochii închiși. E enervant, pentru cine se uită la ele, cum se mișcă de încet și imprecis. Ai putea să numeri bucățile de carton și să le pui ordonat în calea lor, fără ca ele să își dea seama. Și bucățile seamănă cu plăcile de tavan fals.

Acțiunea, parte a seriei de proiecte *De la Aftershock la Nemurire*, desfășurate la Platforma între noiembrie 2014 și februarie 2015, se referea la starea dintre vis și trezire în care îți poți imagina nopțile petrecute într-un adăpost postatomic. Înainte să le vopsească, piesele fuseseră colorate, predominant roz, din jocuri puzzle cu prințese, cumpărate anume pentru asta. Sub vopseaua albă stau povești roz cu prințese.

În filmele cu instrucții de supraviețuire în adăposturile antiatomice realizate de administrația Statelor Unite prin anii '50-'60, sub efectul panicii începutului de Război Rece, se repetă că, printre proviziile necesare, o mamă tipică, ce urmează să petreacă luni sau ani în acel adăpost, nu trebuie să uite de timpul liber, împărțit între jocuri de familie și citirea regulată a Bibliei. Între timp, în războaiele neatomice de acum, aflăm de pe internet că supraviețuirea implică obișnuirea cu respiratul pe întuneric, prin moloz, și nu conține rafturile bine organizate și pline cu sare, alcool și provizii uscate din filmele cu Doomsday Preppers.

E plictisitor și intim să te uiți la Marina [Oprea] și Diana [Miron] cum încearcă să pună înapoi laolaltă bucățile albe de carton. Colorându-le, și-au șters șansa, ca privitor, să participe la reconstrucția poveștilor cu prințese. Dacă ele stau pe marginea patului și reconstruiesc cu ochii închiși ceva nedefinit, tu, cu ochii deschiși, nu ai mai multe informații despre geografiile fantastice din peisajele care fuseseră acolo, peisaje dictate special pentru femei.

**pagina din stânga**  
Raluca Croitoru, *LUMEN*, în cadrul *Ghid pentru un comportament inacceptabil*, MNAC, 11 decembrie 2014



Text de / Text by  
CORINA GABRIELA DUMA, COSMIN PAULESCU

*Timp de 20 de ani, Cosmin Paulescu, cunoscut mai degrabă drept Cozo, a participat la festivaluri și expoziții cu happeninguri și acțiuni care au ca recuzită, în primul rând, propriul corp, create cu umor și autoironie.*

*Artistul declară adesea că a fost preocupat de corpul uman încă de la începuturi, din studenție.*

*În anii formării sale era vorba mai mult despre imagini pictate, serie de autoportrete, introspecția la nivel personal fiind mai degrabă o caracteristică a vârstei. Ulterior, Cozo s-a orientat spre performance art ca formă de manifestare, iar corpul a devenit element principal. De atunci, până în prezent, s-a ocupat constant de această zonă, care presupune o implicare a corpului în actul artistic (aproape) în proporție de 100%.*

*Temele abordate sunt extrem de diverse, de la acțiuni cu semnificație religioasă la social și politic, sound-performance, land-art și chiar rapeluri la purul joc al întâmplării, în care se remarcă drept căutare principală introspecția climatului sociopolitic din România, caracteristic anilor '90, acesta fiind un moment important în cariera sa de artist vizual. Iată în continuare o trecere sumară prin toate acțiunile artistului din ultimii douăzeci de ani.*

Începem cronologic cu prima sa acțiune, din 1991, intitulată **Geneza** și desfășurată la Muzeul Colectiilor de Artă din București, în cadrul unui tip de manifestări foarte la modă la acea dată – datorită caracterului recuperator, după o lungă perioadă în care fuseseră interzise de regimul comunist –, anume Festivalul Tineretului Creștin-Ortodox. Este singurul performance de la care nu există fotografii sau film care să documenteze acțiunea.

Într-un fel, acesta devine un happening total ce s-a consumat în fața publicului, el rămânând doar în amintirea celor prezenți. Practic, ajutat de un coleg, Cozo a construit în fața publicului o instalație din materiale neconvenționale, folosind nisip, lut, piatră, cărămizi, pânză, apă, culori și lumânări. La finalul acțiunii, luminile au fost stinse ca să rămână doar pâlpăirile lumânărilor ce punctau zonele de interes ale instalației. Artistul s-a așezat în centrul acesteia, acoperit cu o pânză. Metamorfoza cu lucrarea devine un gest simbol, prin care artistul își pierde conturul fizic și devine parte integrantă din opera sa.

**Fenomenul Pitești**, din 1992, este o nouă acțiune desfășurată pe scena Teatrul „Ion Creangă” din București, în cadrul celei de-a II-a ediții a Festivalului Tineretului Creștin-ortodox. Performanceul a fost inspirat din cartea omonimă a lui Virgil Ierunca, reliefând câteva episoade povestite de autor, ce conțin scene de o cruzime inimaginabilă petrecute în închisoarea de la Pitești, în perioada anilor '50. Artistul propune un act artistic neconvențional, într-un spațiu convențional, implicând la final și publicul în acțiune și realizează un performance în care actantul face corp comun cu publicul său. Cu un suport tehnic consistent și personal specializat pentru a se ocupa de lumini, sunet și o bogată recuzită scenografică, artistul traduce, într-un limbaj vizual personal, experiențele spațiului concentraționar și salvarea pe care o poate aduce credința, glisând mesajul politic spre cel mistic, printr-o paletă largă de simboluri folosite în cadrul performanceului.

**Jertfa inocenților** a fost realizat în 1993, la Timișoara, în cadrul unui Student Fest – prima ediție a acestui festival studentesc de artă. Timișoara, orașul care a dat startul revoluției anticomuniste, a devenit, la scurt timp după aceea, un adevărat centru de dezgheț al artei contemporane care a găzduit multiple manifestări artistice de nișă, precum Zona Est, festivalul de performance organizat de Ileana Pintilie.

Desfășurat în fața Catedralei Ortodoxe din Timișoara, performanceul, ultimul în care simbolistica religioasă mai joacă un rol predominant în arta performativă a artistului, este inspirat dintr-un tragic episod din timpul Revoluției, în care forțele de represie au deschis focul asupra unui grup de tineri care încercau să se refugieze în catedrală. La trei ani după evenimente, Cozo propune o acțiune simbolică de comemorare, folosind ca materiale pământul, apa, lemnul, pâza, sângele și propriul corp, ce amintesc cumva de acționismul vienez.

**Tauromachia**, din 1994, este un performance al cărui nucleu te duce cu gândul la exercițiile Fluxus de testare a publicului, punând accentul pe hazard. Asemenea **Fenomenului Pitești**, s-a desfășurat, într-un spațiu convențional, pe scena Centrului Cultural Maghiar din București, folosindu-se, de asemenea, un suport tehnic elaborat, care a permis introducerea în economia performanceului, pe lângă mișcare corporală și imagine video, îmbogățind astfel scenografia. Inspirat de ciclul desenelor semnate de Picasso și influențat – așa cum însuși artistul o declară – de finalul unor piese de teatru, puse în scenă la acea dată de Silviu Purcărete la Teatrul din Craiova, în care după terminarea piesei, la ieșirea din teatru, publicul era așteptat de personaje din piesă, ca o prelungire a spectacolului, atunci când nimeni nu se mai aștepta, Cosmin Paulescu folosește ingenios același sistem, părăsind pe rând scena, împreună cu ceilalți doi actanți (Amelia Ursache și Sergiu Bărbulescu), ca să se regroupeze la ieșirea din clădire, pentru o

interacțiune finală și neașteptată cu publicul. Tratarea într-o cheie ironică a relației dintre taur și fecioară se remarcă totuși drept cel mai inspirat moment al performanceului.

**Scaunele**, tot din 1994, desfășurat la Centrul Cultural Maghiar din București, face parte din șirul acțiunilor de *sound performance* pe care artistul le-a creat cu scopul principal de a construi o lucrare în fața publicului, dar este prima în care artistul a abordat tema sunetului, ca mijloc de expresie artistic în acțiunile sale. Cu toate că elementul acustic are un rol secundar, el este bine determinat în economia performanceului. Un dirijor, apasă clapele colorate ale unui pian, imaginea lor fiind transmisă, cu ajutorul unei camere video, pe un ecran în direcția publicului. La atingerea clapei de o anumită culoare, era adus în fața publicului un scaun ce corespundea culorii clapei. Rezultatul final a fost instalarea în fața publicului a unei construcții din scaune colorate.

**Bucătăria**, realizat în 1995 în cadrul expoziției *Zidul*, organizată de Centrul Soros pentru Artă Contemporană la Facultatea de Arhitectură „Ion Mincu” din București, este cea de-a doua acțiune a artistului care are ca element principal sunetul. Sunt folosite „instrumente” generatoare de sunete adunate dintr-un întreg inventar al obiectelor ce constituie recuzita unei bucătării: cratițe, capace, răzătoare, forme de cozonac etc., iar expresivitatea acustică a fost dublată de jocul scenic al actanților care ajung în final să-și paseze pe piciorul, unul altuia, diverse obiecte, implicând și o parte din public în acțiune.

Întâlnirea în 1995, la Amsterdam, cu Eugen Gondi, artist vizual și interpret de jazz, a cântărit foarte mult în cariera artistică a lui Cosmin Paulescu, așa cum au contat și cele două stagii de pregătire profesională în cadrul Academiei Rietveld. Prima acțiune în colaborare cu Eugen Gondi s-a desfășurat la un workshop studentesc în cadrul Academiei Rietveld, unde încerca o combinație între *soundul* elaborat al instrumentelor convenționale și zgomote produse mai mult sau mai puțin accidental, folosind o paletă largă de obiecte, de la țevi de plastic până la recipiente din metal etc., născându-se astfel **Sound performance 1**.

**Noul om bogat al României**, performanceul realizat în 1996 la Festivalul de Performance AnnART din Sfântu Gheorghe, unul dintre cele mai mari festivaluri de gen din Europa, constituie o analiză a climatului sociopolitic de după 1990 din România. Tratează într-o notă ironică procesul transformării activiștilor politici ai regimului comunist în oameni politici cu alură occidentală, care profită de conjunctura favorabilă, de relațiile și părgăhiile pe care le au pentru a obține beneficii financiare ilicite, preluând controlul economic, gest ce devine mult mai important, la acea dată, decât păstrarea monopolului ideologic. Artistul a apărut ca un *homo sapiens*, care treptat s-a îmbrăcat în haine elegante (costum și cravată) și s-a „dotat” cu telefon mobil și geantă diplomat, aruncând cu bani către public, gest premonitoriu, anticipând apariția ulterioară a unor astfel de personaje în peisajul sociopolitic românesc. La final, el a intervenit asupra unui decor format din steagurile alipite ale Americii, României și Rusiei, decupându-l pe cel american și lăsându-le lipite pe celelalte două, simbol al influențelor geopolitice ale momentului.

Tot în 1996, artistul susține la Club Litere din cadrul Universității București un performance intitulat **Sunetul copilăriei**, prin care și-a dorit crearea unei ambianțe sonore ce rezultă din alăturarea mai multor surse de sound. Performanceul este static, bazându-se doar pe scheletul soundului, dar este în același timp ironic prin alegerea subiectului într-o locație contrastantă cu acesta. Câteva obiecte stau agățate cu sfori de plafonul clubului: un pian jucărie, un radio, un ursuleț de pluș care prin presare emite sunete, un casetofon și un clopoțel. Artistul, cocoțat pe un soclu cu o bază de un metru, care-i restrângea aria de mișcare fizică din timpul acțiunii, obține astfel staticitatea și concentrarea pe



deasupra, de la stânga la dreapta, de sus în jos  
Imagini din performanțele: Fenomenul Pitești, 1992; Jertfa inocenților, 1993; Noul om bogat al României, 1996; România, prietena mea, 1997; Tauromachia, 1994; Sound Performance II, 1997; Play pe plai, 2013; Cioburi de poezie, 2007; © Fotografii din arhiva artistului; Courtesy of Cosmin Paulescu

mixajul acustic dintre elementele menționate din care a creat, timp de câteva minute, o ambianță sonoră.

**Playboy by Art** – performanceul a fost realizat în 1997, în cadrul expoziției “Experimentalismul”, organizată de Centul Soros pentru Artă Contemporană, la Galeria Artexpo, Etaj 3/4, București.

Rezultat al experienței, artistul lansează mesaje publicului, cu un minim de mijloace, rezumându-se la un dialog cu audiența, elocvent pentru intenția sa de a familiariza mediul artistic cu astfel de acțiuni. Îmbrăcat precum un crainic TV și așezat în spatele unei carcasi goale de televizor, artistul povestește publicului, cu lux de amănunte, ideea unui performance pe care ar fi trebuit să-l realizeze, dar care, din cauza refuzului de a colabora al unei colege, nu a mai avut loc. Astfel, din perspectiva povestitorului, el reușește să recreeze performanceul inițial, însă într-o cu totul altă notă, aceea de performance povestit.

Tot în anul 1997, realizează **Hoțul de pământ**, performance din cadrul „Carbon Art”, festival de Land Art din Republica Moldova, care îi oferă lui Cozo ocazia de a realiza un moment cu mesaj politic și clare conotații unioniste. Proiectul a constat în construirea conturului României din nuiiele împletite, în timp ce în interiorul acestui contur erau dispuse straturi de nuiiele colorate în roșu, flori galbene și pietre colorate în albastru, culorile drapelului celor două state. Porțiunea de pământ ce reprezenta regiunea Basarabiei și a Bucovinei a fost decupată și transportată în România și expusă ulterior în cadrul unei alte manifestări organizate la Muzeul Satului, un adevărat *work in progress* constituit ad-hoc. Într-un teritoriu cu o istorie zbuciumată, ieșit de curând din URSS, pornit pe un traseu nou de reformare, dar pradă noilor inerții postcomuniste, cu o populație debusolată, tributară vechilor reflexe, dobândite în lunga perioadă de influență sovietică, ideea centrală a performanceului (așa cum, de altfel se așteptase și artistul) nu a fost bine primită. Au existat totuși și voci care au apreciat cu discreție mesajul acțiunii.

Desfășurat în holul de intrare al Academiei Rietveld, performanceul **De vânzare1**, realizat în Amsterdam, în 1997, face referire la artistul mitic și la problematica preluării acestuia de către industria suvenirurilor kitsch din Olanda, care îl folosesc ca imagine pe Vincent van Gogh. Cozo a apărut în fața publicului cu un alt produs kitsch al industriei de suveniruri: o mască de latex, care îl înfățișa pe artistului olandez, și cu o paletă de pictură de mari dimensiuni. Pe un carton de mari dimensiuni (aproximativ 2 x 3 m), pe care artistul pictase dinainte un peisaj în maniera lui van Gogh, el a pictat în fața publicului o mașină roșie peste peisaj, iar la sfârșit, pentru a accentua ironia, a lipit pe geamul mașinii un anunț de vânzare a acesteia. Dincolo de tenta ironică, performanceul aduce în discuție un aspect cât se poate de serios și mai puțin plăcut al societății de consum, unde totul, inclusiv arta, devine marfă destinată comercializării, iar importantă, în cele din urmă, este doar cota de piață.

**România prietena mea** – performance din anul 1997, care a avut loc la Centrul Cultural Francez din Iași, cu ocazia primei ediții a Festivalului Periferic organizat de artistul vizual Matei Bejenaru. Acțiunea vine în întâmpinarea conceptului lansat de organizator chiar prin titlul festivalului, iar artistul preia provocarea lansând problema artistului periferic din punct de vedere geografic și nu numai. Îmbrăcat în costum popular, transpune în imagini concepția sa despre condiția artistului care trăiește și lucrează într-o țară cu o cultură periferică, stigmatizată de sărăcie, obtuzitate, rigiditate și lipsă de interes față de artă, atât a autorităților, cât și a unei părți numeroase a publicului. Cu alte cuvinte, este ridicată problema statutului pe care îl are artistul într-o societate periferică, generându-i o poziție defavorabilă în peisajul artistic global.

**Light and sound performance** – realizat în 1998, în cadrul ediției a II-a a Festivalului Periferic, este performanceul în care, cu aju-

torul unui *ritm luminos*, performerul dictează unui grup de muzicieni momentul emiterii sunetului. Un mesaj tipic Fluxus, cu rapel la Nam June Paik și la arta anilor '60, prin care artistul a avut ambiția să transmită live pe ecran TV ceea ce se producea pe scenă, o ironică încercare de a mima industria concertelor pop, dar și o îndrăzneală a abordare a noilor tehnologii pentru arta acelor ani.

**Turist în vest** din 1998 este un performance realizat la Galeria Eforie Atelier 35 din București în urma unui stagiu de documentare în Germania și Benelux, construit ca o rememorare vizuală, cu public, a itinerarului parcurs de autor cu ajutorul unei hărți pe care, cu un marker, însemna traseele străbătute. În dreptul orașelor vizitate a lipit pe hartă materiale și suveniruri adunate pe parcursul călătoriei, precum bilete de tren și tramvai, tichete de intrare la muzeu, vederi, bonuri și plante de prezentare etc. În final, a rezultat un mare colaj ce amintea de stilul lucrărilor lui Kurt Schwitters, devenit o lucrare în sine în spațiul expozițional al galeriei.

Acțiune ancorată mai degrabă în sfera vizualului static, de instalație, primită însă cu mult entuziasm de către public, **Deziluzia maturizării** este un performance vindicativ ce a avut loc în anul 1998, la Centrul Cultural Maghiar din București, prin care artistul încearcă să scape de deziluzia unei relații amoroase, de amintirea acelei relații sentimentale pierdute, prin distrugerea unor obiecte rămase, în urma ei, în principal fotografii, pe care, într-un gest autodevotor, le-a mestecat și le-a scuipat într-un borcan care a devenit, la finalul acțiunii, un obiect-instalație.

**De vânzare 2**, în performanceul de la Sala Dalles din 1998 a încercat să vorbească despre subiecte uzate, demonetizate, dar profund actuale, precum violența, drogurile, prostituția și corupția. O luptă surdă, individuală, din care artistul nu iese întotdeauna câștigător, așa cum ne trimite cu gândul la Van Gogh, o victimă a societății și a propriei nesiguranțe. Folosește la această acțiune o parte din recuzita performanceului realizat în Amsterdam, mai precis, masca din latex cu figura lui Van Gogh. Deghizat într-un Van Gogh grotesc, îmbrăcat în boxeri ce imită blana de leopard, ca un veritabil personaj al filmelor lui Pedro Almodóvar, a dat foc la o bancnotă de un dolar, supradimensionată, apoi cu un cuțit a imitat gestul extrem al artistului olandez, tăind o ureche a măștii, pe care a aruncat-o publicului, după care a părăsit sala, lovind pereții cu o crosă.

**La revedere**. Performanceul a avut loc în anul 1998, în cadrul Festivalului de performance româno-ungar ce s-a desfășurat la Galeriele Artexpo, Etaj 3/4 din București, unde au fost invitați să performeze, artiști ai genului din ambele țări, nume importante, printre care l-aș aminti pe Janos Szirtes din Budapesta. Performanceul lui Cosmin Paulescu a avut un caracter omagial, ce marca încheierea mandatului de director al Centrului Cultural Maghiar din București a dlui Jarai Istvan, care în perioada anilor '90 a reușit să transforme Centrul Cultural Maghiar din București într-un adevărat cruzet al artelor alternative, unde s-au desfășurat expoziții, festivaluri și acțiuni de mare anvergură în acea perioadă. Acțiunea este un exemplu tipic de „performance în performance”, în care artistul a integrat acțiunile anterioare pe care le-a realizat la Centrul Cultural Maghiar de-a lungul timpului, într-un nou performance de rememorare, cu ajutorul proiecțiilor video pe ecranul mai multor monitoare. Acesta a creat o atmosferă ludică, distrugând obiecte și fumând trabuc, pictând pe ecran și invitând publicul să se joace cu baloane, încercând astfel să evoce atmosfera creativă pe care a găsit-o la Centrul Cultural Maghiar în acea perioadă.

**Sound Performance II**. Realizat în anul 1997 la Amsterdam, este cea de-a doua colaborare cu artistul vizual și muzicianul Eugen Gondi, la o distanță de doi ani de la prima acțiune.

De această dată, elementul principal al performanceului a fost construirea unui pseudoinstrument muzical de mari dimensiuni unde, pe o bară de lemn, a atârnat, legate cu sfori, diverse obiecte, cum ar fi borcane, sticle, grile de radiator etc. Printre acestea au fost atârinate și instrumente muzicale tradiționale din diverse regiuni ale lumii. După instalarea obiectului în fața publicului, împreună cu Gondî, artistul a interacționat cu obiectul, realizând un experiment acustic pe care publicul olandez l-a apreciat din perspectiva faptului că gestul a fost unul totalmente noncomercial, în contradicție cu ceea ce se întâmpla în general.

**Nato Lănit-o** este un performance desfășurat în 1999 la ediția a-III-a a Festivalului Periferic din Iași, în sala de spectacol din incinta Centrului Cultural Francez din oraș, preluând titlul unui cântec al formației rock Timpuri Noi, care a lansat un videoclip de parodia, la acea vreme, relația NATO – România. Se aduce în discuție problema războiului din fosta Iugoslavie și intervenția militară a forțelor NATO și SUA asupra Serbiei lui Miloșevici, totul pe fondul scandalului sexual declanșat la Casa Albă, avându-i ca protagoniști pe președintele Bill Clinton și Monica Lewinsky. Instalat comod în centrul scenei, pe un scaun, artistul frunzărește cartea scrisă de Monica Lewinsky, în care povestește presupusa aventură a autoarei cu președintele. După un timp, începe să rupă paginile cărții și să le împartă publicului din sală, filă cu filă, astfel încât fiecare spectator intră în posesia unui fragment din povestea amorului prezidențial. După ce povestea a fost distribuită secvențial prin distrugerea cărții, performerul scoate un pistol cu bile pe care și-l introduce în gură, mimând un act sexual oral și prezentând fără menajamente laitmotivul ce a garantat succesul de piață al cărții cu pricina. Apoi, părăsind sala cu spatele, începe să tragă cu pistolul spre un ecran pe care erau proiectate imagini văzute prin conturul unei ținte. Este de notorietate faptul că, la acea dată, adversarii unei intervenții militare a SUA în Serbia se foloseau de acest episod picant pentru a-și justifica și argumenta opțiunile anti-NATO.

**Fără titlu** este un performance prezentat în 2000, la Iași, la ediția a patra a Festivalului Periferic, și are o puternică notă critică, ironică la adresa șabloanelor naționalismului populist românesc. Folosind elemente ale mitologiei autohtone, combinate cu discursuri laudative, în care sunt evidențiate ironic „meritele” și „calitățile” poporului român, artistul ridică problema limitelor și / sau a disponibilităților unei țări și ale unui popor. Pe un panou, artistul desenează cu creta colorată harta României, apoi colorează tricoul interiorului. Când termină desenul, îmbrăcat într-un șorț de bucătărie și înarmat cu un pistol cu apă, Cozo începe să stropască harta până când creta începe să se înmoaie și să difuzeze cu celelalte culori, creând un efect vizual asemănător cu picturile lui Turner. Întreaga acțiune se desfășoară pe fundalul unei înregistrări audio în care o voce din coloana sonoră enumeră, parodic, merite și calități exagerate, stârnind amuzamentul audienței prin contrastul alăturărilor de genul: „românii sunt cel mai bine plătit popor, românii au economia cea mai puternică, românii nu le plac telenovelele, românii nu pot fi păcăliți, românii au inventat piramidele ș.a.m.d.”

**Sound and Dance performance 2000**, la Festivalul Fundației MAD, a folosit prima oară dansatori profesioniști, având ca element principal al acțiunii – dansul, dar și elemente ale acțiunilor mai vechi. Aici apare din nou tehnica „performance în performance”, amintind de acțiunea La revedere din anul 1998, unde Cozo a folosit pentru prima dată această tehnică. În postura de DJ la o masa de mixaj, artistul punea muzică pentru un grup de 7 dansatori pe care i-a îmbrăcat cu tricouri imprimate cu imagini de la toate acțiunile sale anterioare.

Mai trebuie menționat că artistul a elaborat și un proiect documentar, în colaborare cu Sebastian Corneanu, realizat în 2001, un

proiect care a constat în realizarea unui CD-rom alternativ, care conține toate materialele (text, foto, film) din arhiva personală, ilustrând parcursul a zece ani de activitate în performance 1991-2001. Lansarea CD-romului a avut loc la Centrul Internațional pentru Artă Contemporană din București, în anul 2002 și a fost însoțit de o instalație parietală, folosind tricourile imprimate de la performanceul din anul 2000 de la Festivalul Fundației MAD. Performanceul **Fără titlu 2** a avut loc în 2001, la ediția a V-a a Festivalului Periferic de la Iași, ultima înainte de a se transforma în bienală. Acțiunea este plină de dinamism cu elemente șoc, încărcată de simboluri și imagini fierbinți la propriu, cât și la figurat. Sunt aduse succesiv în fața publicului concepte și simboluri ca Uniunea Europeană, NATO, cât și SUA, ca națiune ce și-a asumat rolul de moderator internațional. Toate acestea sunt văzute prin prisma națională a unei României ce încearcă să-și găsească o nouă identitate alături de noii săi parteneri internaționali.

**Cioburi de poezie** și **Restart** sunt două acțiuni cuplate într-un performance ce a fost susținut de Noaptea Galeriilor, în spațiul numit *Atelier în tranziție*. A fost o acțiune în care performerul s-a bazat pe poezie și pe imagine corporală. Spațiul de desfășurare a fost vitrina unui fost magazin de confecții, actualmente sediu de bancă, unde acesta a citit poezii din lirica proprie, pe care le-a asociat spargerii pereților interiori cu un topor. Era îmbrăcat în frac și asigura comunicarea cu exteriorul printr-un microfon și prin difuzoare. Fiind vorba despre un spațiu în tranziție, atmosfera a fost dezinhbită și nu a avut nici o restricție în interacțiunea cu spațiul, deoarece amenajarea interioară urma să fie înlocuită total, în scurt timp după eveniment.

Din seria ultimelor performanceuri face parte și **Play pe plai**, prezentat la Galeria Atelier 030202. *Primii în sport – primii la învățătură* era textul unei lozinci prezente în fiecare sală de sport în perioada anilor '80. Recuperând acest citat-lozincă din memoria noastră colectivă, Cosmin Paulescu retranspune construcția unui întreg segment vizual cu tentă sportivă sau nu, ca parte a unui ciclu de lucrări cu titlul generic **Harta**. În spațiul din fața galeriei a trasat, cu ajutorul unei cărămizi, conturul României, despărțit la jumătate de o scândură pe post de fileu. Acest desen amintește de terenurile improvizate și de jocurile de tenis de picior care se organizau spontan în proximitatea blocurilor, în perioada comunistă. Pe terenul în formă de hartă, doi jucători invitau publicul la un joc de tenis cu piciorul. Veritabil gest de încălzire (la propriu) și de pregătire a publicului pentru ce avea să urmeze în interiorul galeriei, unde pe pavimentul acesteia a fost instalată o hartă din gazon artificial, flancată de două porți de fotbal de mici dimensiuni. Vernisajul expoziției s-a concretizat printr-un joc de fotbal direct pe această suprafață din spațiul galeriei, unde au participat deopotrivă artistul și invitații săi. O încercare de imaginare a unui duel dublu simbolic, într-o notă ironic postduchampiană, un *remake* al subiectului politicii autohtone contemporane în tandem cu fotbalul autohton, un show de succes ce pare a se reedita zilnic, mai fervent, mai incandescent, amintind vag de naivitatea și primitivismul democratic al anilor '90, ancorându-se însă cu mult aplomb în superficialitatea luxoasă și opulentă a secolului XXI.

#### pagina alăturată

Cosmin Paulescu, *Rocada*, 2014, performance și instalație. Photo: Gelu Serseniuc. Courtesy of Cosmin Paulescu and Atelier 030202

Cosmin Paulescu, *Play pe plai*, 2014, performance și instalație. Photo: Gelu Serseniuc. Courtesy of Cosmin Paulescu and Atelier 030202





# PREZENȚE VIZUAL-SONORE. SUNETUL CERAMICII SAU DESPRE FANTEZII SONORE PENTRU ARTĂ CERAMICĂ, PERFORMERI ȘI PUBLIC

Text de / Text by  
IRINEL ANGHEL

De când s-a născut ideea unei expoziții de lucrări ceramice construite pentru a putea fi folosite ca instrumente muzicale (idee ce i-a aparținut Cristinei Popescu Russu și care s-a născut dintr-o colaborare a noastră mai veche), acțiunea s-a instalat ca parte necesară a proiectului Sunetul ceramicii.

A fost un proiect destinat performance art-ului ce a avut în acest fel două prezentări la București și una în cadrul Târgului de Artă Inovativă – Contemporary Art Ruhr (CAR) de la Essen, ediția 2014.



stânga, deasupra  
Vedere din acțiunea Sunetul ceramicii. Fantezii sonore pentru artă ceramică, performeri și public. Performeri: Irinel Anghel și Darie Nemeș Bota. Performance prezentat în cadrul Târgului Internațional de Artă Contemporană, Contemporary Art Ruhr (CAR), secțiunea Artă inovativă / The Innovative Art Fair, Essen, Germania. Curatoare: Cristina Popescu Russu și Irinel Anghel. 24 – 26 octombrie 2014. Foto: Georgiana Cozma și Cristina Popescu Russu

Împreună cu compozitorul și performerul Darie Nemeș Bota am lucrat cu echipa Galeriei Galateea pentru construcția ori alegerea obiectelor de artă cu care am conceput o lume sonoră nevăzută. Nu am căutat sonoritățile obișnuite, nu am ales căile cunoscute de modelare ceramică a unor instrumente tradiționale, ci am provocat crearea de noi instrumente cu forme și sonorități diverse, lucrări-unice care să aibă darul de a stârni curiozitatea și potențialul imaginativ, publicului, dar și nouă, artiștilor care le-am integrat experienței performative.

Am evoluat în acest proiect ofertant, pe linia deschisă de tradiția performance art-ului care în secolul XX a pornit cu putere promovând „arta vie”. Obiectele se însuflețesc ori sunt puse în valoare printr-o acțiune performativă.

Fenomenul ia amploare pe terenul experimentului și artiști din toate domeniile își lasă creativitatea să treacă granițele. El este caracterizat prin mobilitate, fiind o „artă în mișcare”, prin instabilitate, interdisciplinaritate și polispecializare artistică, în care important este și spiritul ludic al artiștilor ce folosesc spațiul creativ ca pe un playground.

Astfel că la CAR, etajul importantei clădiri SANAA ce găzduia standurile românești, a fost animat de prezențe sonore în forme dintre cele mai surprinzătoare și spectaculoase inventate, create special din porțelan, gresie sau argilă, care au „cântat” prin noi în diverse combinații.

Grupul de artiști ceramiști, alcătuit din Ioana Șetran, Cristina Popescu Russu, Georgiana Cozma, Gherghina Costea, Romana Mateiaș, Adela Bonaț Mărculescu, David și Mariana Olteanu, David Leonid Olteanu, Maria Cioată, Mana Bucur, Judith și Gheorghe Crăciun, cât și Aniela Ovadiuc, s-a implicat cu mare entuziasm în acest proiect.

Cele 3 zile ale târgului au beneficiat de constanța acțiunilor performative durabile. În acest fel, standul Galeriei Galateea a expus de această dată prezențe vizual-sonore ce au provocat interacțiuni cu vizitatorii, care au determinat caracterul dinamic al participării românești în acel context. În arta-experiență există un echilibru intenționat între planul creației controlate și structurile lăsate deschise pentru a permite experienței să se desfășoare în actul artistic. Această deschidere se referă la un aspect al fenomenului improvizăției, care este cel a acțiunii intuiției în starea receptivă a artistului, gata astfel să răspundă în timp real, să inter-acționeze. Pentru aceasta, este necesară eliberarea de restricții arbitrare, în vederea lărgirii câmpului de acțiune. Prin observarea acestei practici artistice se evidențiază importanța experienței artistice în sine, ca proces, recunoscându-se creativitatea acțiunii de clădire a acesteia și valoarea ei de „fapt artistic”, de „operă de artă”, în aceeași măsură cu rezultatele acesteia.

A lucra deopotrivă cu forma obiectului ceramic și cu sunetul lui ne-a plasat în afara unei expunerii obișnuite, captând atenția și proiectând-o într-un câmp interdisciplinar cu nenumărate posibilități de comunicare artistică. În acest fel, a fost favorizată relația cu vizitatorii pe care, prin performance art, obiectele o declanșează, devenind parte a procesului de creație cu toate reverberațiile acestuia.

Putem vorbi în acest caz de o fuziune cu granițe dizolvate, în care apare creatorul „total” (all-round artist) – cel care „primește” și transmite viziunea întregului prin informații complexe sonor-vizuale-de mișcare-teatrale, într-o combinație, o întrepătrundere greu de desfăcut. Tot în acest caz, a fost favorizată și creația colectivă, în care un grup de artiști „fuzionează” în vederea conceperii și realizării unui proiect comun, așa cum a fost Sunetul ceramicii.

Lucrul în echipă ne-a legat mult preocupările, nouă, artiștilor muzicieni-performeri, cât și artiștilor ceramiști, iar participarea la CAR, în această formulă mixtă, a născut deja și va naște multe alte colaborări în această direcție.

## Summary:

Ever since the idea of an art show exhibiting ceramics especially built to be used as musical instruments came up (an idea that belonged to Cristina Popescu Russu and arose from one of our previous collaborations), the action became a necessary part of the project The sounds of ceramics. It was a performance art project that was presented both in Bucharest and at the Innovative art fair – Contemporary Art Ruhr (CAR) in Essen, the 2014 edition. I worked with composer and performer Darie Nemeș Bota and Galateea Gallery to build or choose the artworks in order to conceive an unsuspected audible world. I did not look for the usual sonorities, I did not choose the known ways to model traditional instruments from ceramics, instead I challenged the creation of new instruments with various forms and sonorities, one-of-a-kind works that are meant to arouse the curiosity and imagination of both the public and the artists that took part in the performance.

# ARTA PERFORMANCE ÎN EUROPA DE EST (1950-1990): ISTORIE ȘI TEORIE

Text de / Text by  
NASTASIA LOUVEAU, TOMÁŠ GLANC,  
SABINE HÄNSGEN, SYLVIA SASSE,  
KATA KRASZNAHORKAI

*Proiectul de cercetare „Arta Performance în Europa de Est (1950-1990): istorie și teorie” a primit un grant din partea European Research Council în 2014 și va fi realizat de Prof. Sylvia Sasse și de echipa sa, la Universitatea din Zürich, pe parcursul următorilor patru ani. Proiectul dorește să ofere o privire de ansamblu asupra dezvoltării istorice și transnaționale a artei performance în Europa de Est, în perioada dictaturii. El se concentrează, de pildă, pe modalitățile de acțiune artistică dezvoltate în timpul activității underground, dar și pe explorarea artistică a practicilor, ritualurilor și gesturilor totalitare sau ale realismului socialist.*

Arta performance din Europa de Est s-a născut în condiții în care a fost, de la bun început, considerată dubioasă, atât din punct de vedere estetic, cât și al conținutului. Cu toate acestea, toleranța, obstacolele și uneori chiar interdicția au condus la un nivel mai înalt de autoreflexie, minimalism, abstracție și analiză, cu alte cuvinte, la caracteristici reprezentative ale specificității artei performance din Europa de Est, între 1950 și 1990.

**Arta Performance ca teorie.** Dezvoltarea artei performance (performance, happening, acțiune, situație etc.) a fost determinată, de la bun început, de dezbaterile estetice. Acestea nu erau doar dezbateri *despre* noul gen, ele se purtau de asemenea în cadrul practicii estetice înseși. Asta este valabil mai ales în cazul Europei de Est, unde în multe țări nu puteau exista nici critică publică, nici dezbateri teoretice despre arta performance. Mai degrabă, problemele teoretice au fost integrate în arta performance însăși, realizând performanceuri despre arta performance, așa-zise metaperformanceuri, așa cum a fost cazul, de pildă, cu grupul Acțiuni colective de la Moscova. Este important să arătăm că aceste dezbateri teoretice au avut loc într-un dialog continuu și că au fost interconectate cu dezbaterile teoretice paralele din Occident.

**Estetica documentării.** Formarea unui aparat autoreflexiv a jucat un rol decisiv în dezvoltarea artei performance din Europa de Est. În Occident, arta performance – care este determinată de caracterul ei trecător, de unicitate și de o prezență împărtășită cu publicul – s-a confruntat și ea mereu cu sarcina de a-și integra documentabilitatea în procesul artistic. În Europa de Est, totuși, documentarea evenimentelor efemere a avut o conotație foarte specială. Ea nu a reflectat doar natura problematică a transmiterii tradițiilor happeningurilor etc., autodocumentarea a fost mai ales un mijloc strategic de a compensa excluderea din publicul general, din cadrul societății. În acest context, artiștii au fost obligați să își asume toate funcțiile care cad altminteri în sarcina criticilor de artă contemporană și a pieței de artă, au ajuns să fie propriii lor arhiviști, critici și istorici.

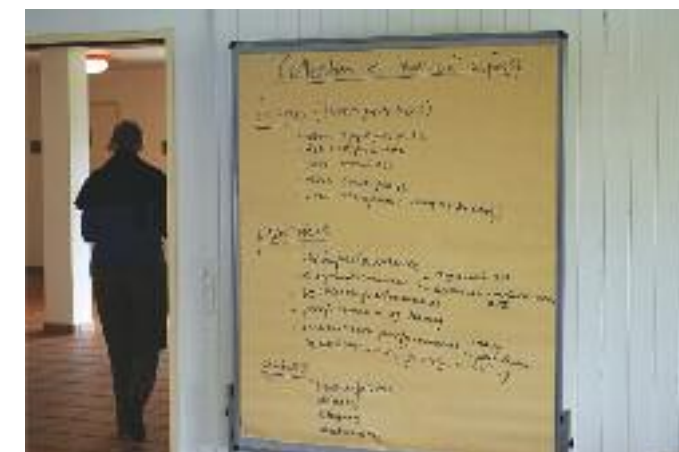


Performance workshop, Boldern, 2015

**(Re)Acțiunile de stat.** Nu a fost însă singurul privilegiu al artiștilor de a performa: statele socialiste au făcut și ele asta, documentând, interzicând sau radicalizând performanceurile artistice. Cercetând metodele de documentare ale serviciilor secrete din diferite țări din Europa de Est, cum ar fi Ungaria sau RDG, contraacțiunile și instrumentele performative de cenzură organizate de stat, putem să ne formăm o perspectivă dintr-un unghi diferit. Deschiderea diferitelor arhive ale polițiilor secrete a făcut accesibilă și pretabilă cercetării documentarea performanțelor realizată de organele guvernamentale, mai presus și dincolo de autodocumentare și de teoria performanceului. Analiza dosarelor ne arată atât fascinația față de, cât și frica de arta performance din partea statului. Într-o analiză critică, aceste dosare oferă nu doar informații despre strategiile alese de artiști, ci și despre eforturile depuse de serviciile secrete pentru a elimina sau integra, în strategia sau operațiunile lor, acest mod specific est-european de a înțelege arta performance.

## Performance Art in Eastern Europe (1950-1990): History and Theory

*The research project „Performance Art in Eastern Europe (1950-1990): History and Theory” was awarded a grant by the European Research Council in 2014 and will be carried out by Prof. Sylvia Sasse and her team at University of Zürich during the next four years. It wants to provide an overview of the historical and transnational development of performance art in Eastern Europe during the dictatorship period. The project focuses, for one, on artistic ways of action developed in the course of underground activity, but also on the artistic exploration of totalitarian or real-socialist practices, rituals, and gestures. Eastern European performance art came to life under conditions in which it was, from the very start, regarded as dubious both aesthetically and contentwise. However, tolerance, hindrance, and sometimes even prohibition led to a heightened degree of self-reflection, minimalism, abstraction, and analysis; in other words, to characteristics representative of the specificity of Eastern European performance art between 1950 and 1990.*



Performance workshop, Boldern, 2015

**Performance Art (as) Theory.** The development of performance art (performance, happening, action, situation etc.) was determined from its very beginning by aesthetic debates. These were not only debates about the new genre; they were also carried out within aesthetic practice itself. This applies in particular to Eastern Europe, where in many countries neither public critique nor an accompanying theoretical debate on performance art could take place. Rather, theoretical issues were integrated into performance art itself by realizing performances about performance art, meta-performances so to speak, as shown, for instance, by the Moscow group „Collective actions”. It is important for us to show that these theoretical debates took place in a continuous dialogue and interconnectedness with parallel theoretical debates in the West.

**Aesthetics of Documentation.** The formation of a self-reflexive apparatus played a decisive part in the development of Eastern European performance art. In the Western world, performance art – which is determined by transience, uniqueness, and a shared presence with the audience – has also always faced the task of integrating its documentability into the artistic process. In Eastern Europe, however, the documentation of ephemeral events took on a very special meaning. It did not only reflect the problematic nature of passing on traditions of happenings etc.; self-documentation was moreover a strategic means of compensating for having been excluded from the general public within society. In this context, artists were compelled to assume all the functions that otherwise fall to contemporary art critics and the art market; they ended up becoming their own archivists, critics, and historians.

**State (Re-)Actions.** But it was not the artists' only privilege to perform: Socialist states did it as well while documenting, prohibiting, or radicalizing artistic performances. Looking at secret services' methods of documentation in various Eastern European countries such as Hungary or GDR, at state organised counteractions and performative censorship devices, allows us to gain insight from a different perspective. The opening of various secret-police archives has made the documentation of performances carried out by government bodies accessible and researchable, above and beyond artistic self-documentation and performance theory. The analysis of the files shows both the fascination with and fear of performance art on the part of the state. Approached critically, these files not only offer information about the strategies chosen by artists but also about the efforts the secret services have been undertaking in order to eliminate or integrate this specifically Eastern European way performance art was understood into their strategy of operation.

*For more information on the research and the team, visit the project's homepage: <http://performanceart.info>*