

# Sumar

4	<b>Editorial</b> Magda Cârnelci	114	<b>Love can be like bondage, seduce me once again</b> Livia Pancu
6	<b>Hibrizi</b> Cristina Bogdan	120	<b>Hibrizi spirituali</b> Bogdan Lypkhan
10	<b>HIBRIZI</b>	128	<b>Note despre instinctul creator la margine</b> Ovid Pop
12	Şmirghel	134	<b>PORTOFOLII</b>
14	<b>Trădarea simţurilor sau Arta ca deviaţie</b> Irina Gheorghe	135	<b>Paul Covaci, între premisele figurativului şi capcanele abstractului</b> Bertalan Kovacs
24	<b>Excursie</b> V.Leac	136	<b>Mitoş Micleuşanu</b>
28	<b>Sinteza care va veni</b> Alina Popa	138	<b>Agendada: Sasha Meret</b>
36	<b>Entităţi estetice</b> Florin Flueraş	142	<b>EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA</b>
42	<b>Rudinovând balmăjeala: Hibrizii htonici ai Donnei Harway</b> Georgiana Cojocaru	144	<b>Premiile Uniunii Artiștilor Plastici din România 2015</b> Petru Lucaci
48	<b>Occultism</b> Ştefan Tiron	164	<b>Cronica unei expoziţii (ne)aşteptate</b> Ruxandra Demetrescu
52	<b>Argumente pentru o metodă şi împotriva unei strategii</b> Cristina Bogdan	168	<b>Flondor 80</b> Ileana Pintilie
60	<b>De la hibriditatea inerentă performance-ului la singularitate. Să nu mă păraseşti</b> Adriana Gheorghe	170	<b>Ioan Aurel Mureşan, The Secret Passage</b> Maria Zintz
70	<b>Săritorii</b> Mihnea Mihalache-Fiastru	172	<b>Fiii şi ficele lui Brâncuşi. O intrigă de familie</b> Valentina Iancu
74	<b>Corpuri sintetice cuprinse în turnura performativă</b> Ion Dumitrescu	174	<b>Nexus, dintr-o dată am fuzionat</b> Cătălin Davidescu
86	<b>Pământuri pe mare</b> Marta Jecu	176	<b>Despre monumente şi monumentalitate. Altfel</b> Vlad Comşa
92	<b>Instalaţia ca model eclectic</b> Gheorghe Săbău	177	<b>Artochi (cineochi)</b> Marius Leonte
100	<b>Literatură aditivă - o maşinărie postscriptică ?</b> Mihai Pecingine	180	<b>EXPOZIȚII ÎN STRĂINĂTATE</b>
106	<b>Cum ar arăta o literatură additivistă?</b> Germán Sierra	182	<b>Limbajul lui Martin Kippenberger</b> Denise Parizek

	<b>Francis Alÿs şi Ada Muntean</b> Denise Parizek	190	<b>3hd - călătorii din interiorul şi exteriorul internetului</b> Jasmina Al-Qaisi
194	<b>INTERVIU</b>	194	<b>INTERVIU</b>
195	<b>Kate Fowle: „E foarte greu să fii artist la Moscova şi să te faci remarcat în afara ţării, din cauza atât de multor prejudecăţi şi stereotipuri</b> Daria Ghiu	198	<b>IN MEMORIAM</b>
199	<b>Paul Gherasim</b> Magda Cârnelci	199	<b>Paul Gherasim</b> Magda Cârnelci
200	<b>Yvonne Hasan</b> Ruxandra Demetrescu	200	<b>Yvonne Hasan</b> Ruxandra Demetrescu
201	<b>DEZBATERE</b>	201	<b>DEZBATERE</b>
202	<b>În căutare de promotori ai spaţiilor publice</b> Ştefan Rusu	202	<b>În căutare de promotori ai spaţiilor publice</b> Ştefan Rusu
208	<b>RECENZII</b>	208	<b>RECENZII</b>
209	<b>Borrowed Territories şi ficționalizarea peisajului</b> Ioana Marinescu	209	<b>Borrowed Territories şi ficționalizarea peisajului</b> Ioana Marinescu
210	<b>Repetându-l pe Lenin</b> Timea Andrea Lelik	210	<b>Repetându-l pe Lenin</b> Timea Andrea Lelik
211	<b>Piele neagră, măşti albe. Critica rasiunii pure</b> Rareş Grozea	211	<b>Piele neagră, măşti albe. Critica rasiunii pure</b> Rareş Grozea
212	<b>I can see no revolution</b> Cristina Epure	212	<b>I can see no revolution</b> Cristina Epure
213	<b>INFO ART</b>	213	<b>INFO ART</b>
214	<b>Spaţii de artă contemporană din România</b>	214	<b>Spaţii de artă contemporană din România</b>
217	<b>Galerii de artă româneşti din străinătate</b>	217	<b>Galerii de artă româneşti din străinătate</b>
217	<b>Galeriile U.A.P. din România</b>	217	<b>Galeriile U.A.P. din România</b>
220	<b>ICR</b>	220	<b>ICR</b>
222	<b>COLABORATORI</b>	222	<b>COLABORATORI</b>

# Contents

5	<b>Editorial</b> Magda Cârnelci	115	<b>Love can be like bondage, seduce me once again</b> Livia Pancu
7	<b>Hybrids</b> Cristina Bogdan	121	<b>Spiritual Hybrids</b> Bogdan Lypkhan
10	<b>HYBRIDS</b>	129	<b>Notes on the Artistic Drive in the Borderlands</b> Ovid Pop
13	Şmirghel	134	<b>PORTFOLIOS</b>
15	<b>The Treason of Sense, or, Art as Deviation</b> Irina Gheorghe	136	<b>Mitoş Micleuşanu</b>
25	<b>Trip</b> V.Leac	139	<b>Agendada: Sasha Meret</b>
29	<b>Future Synthesis</b> Alina Popa	142	<b>EXHIBITIONS IN ROMANIA</b>
37	<b>Esthetic Entities</b> Florin Flueraş	145	<b>Awards of the Romanian Visual Artists' Union, 2015</b> Petru Lucaci
43	<b>Kiinovating the Muddle, Donna Haraway's Chtonic Hybrids</b> Georgiana Cojocaru	180	<b>EXHIBITIONS ABROAD</b>
49	<b>Occultism</b> Ştefan Tiron	183	<b>Martin Kippenberger's Language</b> Denise Parizek
53	<b>Arguments For a Method and Against a Strategy</b> Cristina Bogdan	185	<b>Vienna Art Week 2016 with Orlan, Francis Alÿs and Ada Muntean</b> Denise Parizek
61	<b>From the Inherent Hybridity of Performance to Singularity. Never Let Me Go</b> Adriana Gheorghe	191	<b>3hd - Travels Inside and Outside the Internet</b> Jasmina Al-Qaisi
71	<b>The Jumpers</b> Mihnea Mihalache-Fiastru	201	<b>DEBATE</b>
75	<b>Synthetic Bodies within the Performance Turn</b> Ion Dumitrescu	203	<b>In Search of Public Space Agents</b> Ştefan Rusu
87	<b>Sealands</b> Marta Jecu	223	<b>CONTRIBUTORS</b>
93	<b>The Installation as Eclectic Model</b> Gheorghe Săbău		
101	<b>Additive Literature - A Post-Scriptical Machine?</b> Mihai Pecingine		
107	<b>What Would an Additivist Literature Be?</b> Germán Sierra		

# Arta din centrul cicloului

Magda Cârnelci

Cu acest număr, Revista ARTA încearcă un experiment – poate riscant – care privește atât tema abordată, cât și punerea sa în pagină. A discuta despre hibridi, hibridizare, hibriditate, în actuala condiție a scenei de arte vizuale din România, așa cum ne propune tânăra curatoare și critic de artă Cristina Bogdan, coordonatoarea dosarului nostru, nu e lipsit de ostentație, chiar de curaj, dar și de pericol. Căci hibriditatea pare un termen-valiză pentru actualitatea vizuală, un termen pe cât de evident în imediat, pe atât de dificil de definit cu finețe în ramificațiile sale conceptuale și în efectele sale psiho-cultural-sociale. Hibriditatea se referă la mixajul eclectic de tehnici și genuri artistice, la articularea inedită, surprinzătoare, de moduri de acțiune și de teoretizare estetică, se referă la combinarea ingenioasă și stupefiantă de coduri și referințe culturale și nonculturale la care ne obligă să asistăm, să facem față și să achiesăm producția artistică din ultimii 10 ani. Practică foarte prizată de partea mai radicală a tinerei generații de artiști și de critici, din România și de aiurea, hibridizarea vorbește despre o transgresare programatică și fluidă a diverselor bariere estetice rămase după modernism și postmodernism, despre

un amestec productiv între discursul abstract și gestic relațional-sociologică a artei pentru inventarea unor scenarii posibile de evoluție. Ea pune în lumină o dominanță superconceptualistă a unui tip de acțiune artistică ce alege amalgamul dintre natural, artificial și virtual pentru a menține vii anumite modalități provocatoare de chestionare social-politică a lumii. Hibriditatea dă seama, finalmente, mi se pare, de o schimbare ambiguă de paradigmă estetică pe o anumite direcție a câmpului artistic de azi, până la o aparentă diluare și dizolvare într-o filozofie imanentă a „artei fără de artă”, care vrea să salveze astfel eficacitatea și relevanța artisticului, într-o lume percepută ca din ce în ce mai relativizantă, mai economic-financiarizată și mai banală. Și totuși o lume nouă, fascinantă. Textele din dosarul acestui număr din Revista ARTA vă vor informa, într-un stil înalt teoretic și într-un limbaj în sine inovator, despre singularități și performativitate, despre coliziunea destabilizatoare și dezirabilă dintre medii și discipline, despre Entități Estetice venind din viitor și lucrări care își adresează, modifică sau creează propriile condiții și posibilități de existență, despre strategii de alienare și insolitare continuă, despre

virusarea politic-creativă a codurilor existente, pe scurt – despre nevoia artei contemporane de a-și configura „propria formă de hibriditate între conceptual și estetic”. Dar veți afla și despre concepte, acțiuni și proiecte (literatura additivistă, Second Artworld, Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox, Postspectacol, hibriditate instituțională etc.) ale unor artiști aparte și grupuri simptomatice pentru acest tip de practică din România, dar nu numai. Într-o lume artistică cu mai multe viteze culturale – polarizată între generații, centre urbane și grupuri artistice divergente, profesând, pe de o parte, diverse forme de modernism sau postmodernism remanent, dar, pe de altă parte, încercând forme noi, fluide, ambigui, de integrare într-o realitate imediată, nonreprezentabilă prin mijloace tradiționale și într-o problematică socio-politică globalizantă – a ne apleca asupra unor asemenea fenomene artistice aparent marginale, dar, de fapt, aflate în centrul cicloului, devine nu un risc, ci o datorie. Chiar o obligație.

# Art From Inside the Cyclone

Magda Cârnelci

left standing after modernisms and postmodernisms, to a productive mix between abstract discourse and relational and sociologic gestures in art, in order to invent possible evolution scenarios. It highlights the dominance of super-conceptual artistic actions which chose the amalgam of natural, artificial and virtual to put forth provocative means of questioning the world in socio-political terms. Finally, hybridity announces an ambiguous paradigm change in the contemporary art world, towards an apparent dilution within an immanent philosophy of “art without art”, aiming to rescue the efficiency and relevance of the artistic in a world seen as increasingly relativised and banal, ruled by financial capital. And yet a new, fascinating world. The texts in this issue of Revista ARTA will inform you, in a highly theoretical style and a language which is itself new, about singularities and performativity, about the destabilising and desirable collision between mediums and disciplines, about Esthetic Entities coming from the future and works which address, modify or create their own conditions of existence, about alienating strategies,

about the political & creative hacking of existing codes – in a word, about the need of contemporary art to configure its “own form of hybridity, between the conceptual and the aesthetic”. You will also learn about concepts, actions and projects (additivist literature, Second Artworld, Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox, Postspectacle, institutional hybridity, etc.) of specific artists and groups, in Romania and elsewhere, for whom this practice is symptomatic. In an artistic world with many cultural speeds – polarised between generations, urban centres and various artistic groups, working on one hand with leftovers of modernism and postmodernism, attempting on the other hand new fluid and ambiguous forms of integrating an immediate reality, non-representable with traditional artistic means, part of a global socio-political problematic – to discuss such artistic phenomena, apparently marginal but in fact situated right at the centre of the cyclone, becomes not a risk, but a duty. Or rather, a commitment.

# EDITORIAL

H I B R I Z I

Cristina Bogdan

H Y B R I D S

Un titlu alternativ pentru acest dosar ar putea fi *O altă istorie a artei contemporane recente, în cea mai mare parte în România*. Imprecizia formulării este pe deplin intenționată. Proiectul promite o oarecare cronologie sau, mai degrabă, o încercare de a înțelege, din punct de vedere istoric, un proces care nu este în niciun caz linear. Uneltele pentru a-l analiza și evalua nu aparțin istoriei clasice a artei, ci unui set asumat de „post-” metodologii și mulțimi de subiecte-obiecte. Procesul nu este caracteristic în mod deosebit regiunii, dar scopul analizei nu e atât de a compara și contrasta, cât de a contextualiza cum trebuie un set de practici pe care nimeni până acum nu a mers până la a le înscrie într-o istorie. Revendicându-se de la Meillassoux, proiectul se poziționează împotriva relativismului și adoptă idiosincrazia ca instrument de selecție. Primul pas ar fi, poate, să încercăm să nu amestecăm câteva secole de artă, câteva spații și chiar practici personale laolaltă, sub umbrela hibridității. Pe scurt, să evităm pseudo-hegelianismul. Voi începe astfel prin a formula o definiție personală a termenului. Hibriditatea se referă la intervenții și moduri de organizare care, într-un fel sau altul, sunt asimilate noțiunii de artă contemporană, în special prin procesul de lărgire a

limitelor acestei discipline, provenind din domenii care nu sunt în mod tradițional artistice. Intervențiile pot avea tangențe cu arta, pot fi realizate de non-artiști sau de artiști care au migrat în / din alte practici sau chiar în / din alte domenii, pot imita gesturile artei, în orice caz, e vorba de intervenții care se bazează pe o înțelegere perfectă a codurilor artei contemporane ca disciplină foarte specifică (idee pe care am dezvoltat-o pornind de la o sugestie prezentată de Chris Kraus în cadrul unei discuții). De asemenea, hibriditatea se referă la gesturi și mișcări în interiorul artei, care mixează coduri și referințe, se joacă cu raportul dintre teorie și practică, acordă un loc special discursului. Nu în ultimul rând, hibriditatea e de ordin instituțional sau organizațional, apare din motive economice sau politice și lucrează cu noțiunea de cadru. Fiind interesată în mod special de ceea ce aș numi „artă fără de artă” – o noțiune dezvoltată, desigur, în cadrul avangardelor istorice și al neo-avangardelor, dar mereu vrednică de a fi redescoperită – hibriditatea mă atrage ca practică adecvată pentru contemporaneitate, un exemplu de echilibru într-un context de altfel pregătit pentru comercializare. Intuiția mea era, la început, că arta fără de artă este moștenirea autentică a anilor

'90 din România – datorz conceperea acestei idei contribuției mele la eseul de catalog pentru *Perimetru sigur*, pe care Alina Șerban și Cristina David l-au cocuratoriat ca parte a cursului lor, *Clovni Catastrofe: Un deceniu de radicalism, umor și politici identitare în Rusia, România, fosta Iugoslavie și Țările Baltice*. Privind lucrările artiștilor născuți în anii '90, care reacționau la aceeași perioadă prin ceea ce păreau a fi gesturi aproape neintenționate, am devenit interesată de abilitatea tinerei generații de a percepe forța gesturilor semiconștiente, însă complet istorice, odată discrete, poate chiar nesigure, care, pentru un moment, nu au devenit practici. Înapoiera și rizibilitatea anilor '90 sunt, în același timp, ceea ce îi face complet utilizabili. Când i-am rugat pe Ștefan Tiron, V. Leac, Mihnea Mihalache-Fiastru, un hoinar zis Șmirghel și Bogdan Lypkhan să contribuie cu texte despre deja miticul deceniu, nu mă așteptam deloc ca ei să abordeze arta vremii. Din contră, îmi doream ca din textele lor să reiasă marginalitatea artei, într-o perioadă copleșită de istorie, însă în întregime preocupată de viața de zi cu zi. Voiam să înțeleg mai bine experiența artei fără artă de la cinci personaje care au devenit, de-a lungul anilor, ei înșiși legende *underground* ale unei lumi artistice care

The alternative title of this section could be, *Another history of recent contemporary art, mostly in Romania*. The vagueness of the formulation is fully intended. There is a certain chronology to the project, or rather an attempt at historically understanding a process which is by no means linear. The tools for analysing – and assessing it – do not pertain to classical historical tools, rather to an assumed “post” set of methodologies and subject-object sets. The process is not particularly characteristic of the region, but the aim of the analysis is less to compare & contrast, as perhaps to properly contextualize a set of practices which no one until now has gone so far as to write off into a history. Drawing on the work of Meillassoux, the project rises against relativism, and fully embraces idiosyncrasy as a selection tool. The first step is perhaps to distance oneself from shuffling a few centuries of art, several spaces and even personal practices under the umbrella of hybridity. Basically, one has to avoid bad Hegelianism. I shall therefore start by offering a personal definition of the term. Hybridity refers to interventions and modes of organization which come under the incidence of contemporary art, particularly through the process of widening the limits of this discipline, and which come

from areas not traditionally artistic. The interventions can touch upon art, they can be produced by non-artists or by artists who migrated from or towards other practices, they can imitate the gestures of art; however, it is always the case of interventions based on a thorough understanding of the codes of contemporary art as very specific discipline (this is something I developed upon a suggestion heard from a Chris Kraus talk). Furthermore, hybridity refers to gestures and movements within art which mix codes and references, play with the connexion between theory and practice, giving way to discourse. Finally, hybridity is of an institutional and/or organizational order, appears due to economic or political reasons, and works with the notion of the frame. Having a particular interest in something I would call art without art – surely developed extensively within the framework of classical and neo-avant-gardes, but always worth rediscovering – hybridity appeals to me as a practice fit for the contemporary moment, an instance of equilibrium in a context otherwise packed for retail. My initial intuition was that art without art was the authentic legacy of the 90s in Romania – I own part of the development of this idea to my work for the

catalogue essay for *Safe Perimeter*, which Alina Șerban and Cristina David co-curated as part of their university course *Clowns of Catastrophe: A Decade of Radicalism, Humor and Identity Politics in Russia, Romania, former Yugoslavia and Baltic States*. Looking at the work of artists born in the 90s who were reacting to this same period through what seemed as almost unintentional gestures, I became interested in the young generation's ability to perceive the force of once-discrete, perhaps even unsure, half-conscious even though fully historical gestures, which for a moment did not mount to practices. The backwardness and risibility of the 90s is also what makes them fully [usable]. When I commissioned texts to Ștefan Tiron, V. Leac, Mihnea Mihalache-Fiastru, a wanderer known as Șmirghel and Bogdan Lypkhan about the now mythical decade, I didn't at all expect them to deal with the art of the period. On the contrary, I wished their writing would make visible the marginality of art in a time overwhelmed by history, yet so fully preoccupied with day-to-day life. I wanted to further understand myself the experience of art without art from five characters who have, over the years, become themselves underground legends of an art world which aimed to

Luați liftul transversal până în viitorul apropiat.

Take the transversal elevator to the near future.



# Excursie

V. Leac



# Trip

Pentru cei mai mulți, anii ’90 par a fi ceva îndepărtat, confuz și, în același timp, utopic. Când spun utopic, mă refer la cei care ne-au marcat practic tinerețea. Pe atunci, toți aveam sentimentul cumva că s-a sunat în pauza mare, o pauză fără sfârșit, cu care nu prea știai ce să faci, cum să te porți și unde să te duci. Nu aveam direcții foarte clare, pentru că nu aveam niciun model clar, doar modelul nomenclaturist care căzuse. Erau prea puțini cei care aveau o minte speculativă în anii ăia, majoritatea vroiam distracții, toți credeau că sunt într-un parc de distracții și chiar eram într-un parc de distracții, incert și confuz politic. Aveam impresia că toată lumea alerga de nebună, toți voiau să înșface ceva, toți eram porniți pe bișniță, pe ponturi și pe micul trafic peste graniță. Societatea era într-o transformare pe care nu o înțelegeam, dar care avea să ne marcheze pe mulți și să ne transforme în spectatori neputincioși și ușor alienați. Eram, cum avea să se spună mai târziu, generația de sacrificiu. Prea puțini erau interesați de carieră, era un fel de boemie hipioată peste tot. Apăruseră găștile de cartier, găști care își împărțeau teritorii și raporturi de putere, toți voiau să-și etaleze și să-și arate importanța. Eram o imitație jalnică a filmelor proaste americane, iar asta ne făcea pe toți demifericiți. Toți beam cafea demidulce. Pentru că în anii nouăzeci toate erau demi-.

### Țoale și distracții

Dacă a existat vreodată în ro. o epocă a costumelor de blugi, atunci în anii ’90 trebuie plasată, toate mărcile posibile și aproape toată lumea purta costum de blugi. Visul oricărui puștan de la țară sau de aiurea ăsta era: un costum de blugi. Și, până la urmă, și-l indeplineau, că nu ere foarte greu de îndeplinit. Discoteci cu celebrul glob pământesc, acoperit cu pătrățele minuscule de oglindă, care reflecta luminile stroboscoapelor, unde predomina

la început disco, unde dansai break dance și fox, unde coafurile feminine, cu părul adus pe o singură parte, așa cum aveau ingerii de atunci în desenele artiștilor plastici amatori, freze care ni se păreau atât de sexy; po’rmă conflictul de stradă dintre depeșiști și rockeri, când se închideau rockotecile și discotecile. Anarhiștii și punkiștii, cât și ceilalți care o ardeau prin parcuri vorbind despre muzică, filozofie, care mai tapau câte un trecător de-o țigară. Alții alegeau videotecile, care erau și astea ținute în locații clandestine, mai târziu în săli amenajate, ținute de cei care aveau rude afară sau de către fiii unor granguri din M.A.I. sau de alți șmecherași, unde vedeai filme de acțiune, iar după miezul nopții porno german. Mai erau băieții din BMV-uri cu treninguri și lanț de aur, care ascultau hip-hop și provocau polițiștii la curse nocturne, iar în dreapta stăteau cele mai blazate tipe din lume care nu scoteau niciodată o vorbă.

#### Alcool and food

Ne strecurăm ușor printre dozatoarele de suc colorat din autogări și intrăm în baruri cu un design random sau monocrom întunecat, unde se bea de obicei vodcă cu niște cola și obligatoriu cu un pachet de Assos lângă, Vikend sau MonteCarlo. Votcă, pentru că era ieftină, iar scopul final era să te faci ușor, cât mai rapid, să poți acosta ceva, în fine, totul avea un scop întâmplător. Majoritatea întâlnirilor erau o eternă fâstăceală, o combinație odioasă de rușine și timiditate, dar și de dorință mocnită. Încă nu se putea vorbi de o toleranță din partea societății față de relațiile între persoane de același sex, iar discuțiile publice pe această temă erau încă izolate și timide. Chefurile de apartament erau de departe cele mai mișto întâlniri, de obicei, aici nu te simțeau niciodată aiurea. La întâlnirile astea de

apartament se puneau la cale planuri de afaceri, planuri de emigrare, în general, planuri care aveau să moară în seara aia sau în următoarele etc., bine, era și un loc unde puteai întâlni fete fără fițe și așa mai departe. Un loc meseriaș – ăsta era cuvântul cool al anilor ’90. Trebuia să fii meseriaș, să fii pe fapte și smenuri, să gândești cu cinci minute pe secundă. Despre mâncare nu pot spune mare lucru, am senzația că-n toți anii ăia n-am mâncat nimic.

apartament se puneau la cale planuri de afaceri, planuri de emigrare, în general, planuri care aveau să moară în seara aia sau în următoarele etc., bine, era și un loc unde puteai întâlni fete fără fițe și așa mai departe. Un loc meseriaș – ăsta era cuvântul cool al anilor ’90. Trebuia să fii meseriaș, să fii pe fapte și smenuri, să gândești cu cinci minute pe secundă. Despre mâncare nu pot spune mare lucru, am senzația că-n toți anii ăia n-am mâncat nimic.

#### Practici demiartistice

Dacă mă supun unei analize mai atente, pot spune, fără să greșesc foarte tare, că aproape toată lumea practica involuntar o activitate pseudoartistică, deci toți eram niște demiartiști. Cum a început nebunia cu roboții din pachete goale de țigări, lipiți cu pastă de dinți cristal, care tronau pe frigidere sau în holul de la intrare, lângă cuierul de haine, nimeni nu-și mai amintește. Acești paznici bizari de apartament, de diferite dimensiuni, pe care ii întâlneai la aproape toate familiile, indiferent dacă aveau copii sau nu, practic îți dădeau un sentiment de mândrie, să-ți prezinți robotul. Era o competiție clandestină la nivel național. În anii ’90, locuiam în Arad, la un băiat care avea o cameră strict rezervată roboților din pachete goale de țigări și toți aveau nume de eroi americani. Simultan, se dezvoltase și un trafic de icoane și copii după icoane, obiecte decorative din sticlă și tablouri fake, în jurul cărora plutea un aer misterios de legendă. Toate aceste practici și demersuri neconceptualizate, la care am participat și asistat în anii ăia, aveau să devină subiecte de ficțiune ale scriitorilor și practicilor artistice de mai târziu. La fel ca textul ăsta, care se vrea a fi mai mult generator de imaginație, decât un text de cercetare teoretică, iar anii ’90 au rămas într-o zonă demiobscură, care încă așteaptă să fie descoperită.

dream of the countryside or town lad was this one: a matching jeans costume. And, in the end, he came to fulfill it, since it was not a particularly unattainable dream. Discotheques with the famous Earth-globe covered in tiny mirror squares which reflected stroboscopic light were playing mainly disco, at the beginning, and one would usually dance to break dance and fox wearing those feminine haircuts, those mid-side bangs resembling those of angels in drawings by amateurish painters, haircuts which seemed so sexy to us. Followed by street conflicts between rockers and depechemoders at the closing of the venues. The anarchists, punk heads and the rest were jamming in parks talking about music, philosophy and trying to reach out to a passerby for cigarettes. Others crammed in videotheques, which were also in clandestine locations, and later in specially furnished halls kept by those who had relatives abroad, or were the sons of some feds or other wise-guys. In there you could see action movies and, after midnight, German porn. Then there were the BMW-boys with their tracksuits and golden chains, listening to hip-hop and challenging cops to night-races, driving on their right with the most blasé chicks in the world, who never said as much as a single word.

For many, the 90s appear as something remote, confusing and, at the same time, Utopian. When I say Utopian I report to those years that have virtually marked our youth. Back then we all had this feeling that, somehow, the school bell has rung for the break, a never-ending break in which you did not quite know what to do, how to behave or where to go. You couldn’t have clear-cut paths since you did not have any clear-cut models to look up to – but for the Soviet model which had failed. Those days, few were the ones who had a speculative mind since, for the most, what mattered were amusements as long as we were already inhabiting an amusement park-like world, politically doubtful and uncertain.

I was living under the impression that everyone was going by foolishly, everyone wanted to catch hold of something, we were all switched on smuggling, hints and the small trafficking over the border. Society was undergoing a transformation that we did not yet understand but which was about to leave marks on many and transform us in helpless, rather alienated bystanders. We were, as it was later said, the sacrificed generation. Since few of us were interested in a career, everything was a hippie Bohemia. The first street gangs started to appear, gangs that started to impart territories and power relations; everybody wanted to show off his importance. We were a pathetic forgery of bad American movies and that thing made us all demi-happy. We were all drinking demi-sweetened coffee because, in the 90s, everything was demi.

#### Fun and Duds

If there was ever a time in Romania for matching jeans costumes, then it was during the 90s: all the imaginable brands, and almost everybody was wearing them. The

dream of the countryside or town lad was this one: a matching jeans costume. And, in the end, he came to fulfill it, since it was not a particularly unattainable dream. Discotheques with the famous Earth-globe covered in tiny mirror squares which reflected stroboscopic light were playing mainly disco, at the beginning, and one would usually dance to break dance and fox wearing those feminine haircuts, those mid-side bangs resembling those of angels in drawings by amateurish painters, haircuts which seemed so sexy to us. Followed by street conflicts between rockers and depechemoders at the closing of the venues. The anarchists, punk heads and the rest were jamming in parks talking about music, philosophy and trying to reach out to a passerby for cigarettes. Others crammed in videotheques, which were also in clandestine locations, and later in specially furnished halls kept by those who had relatives abroad, or were the sons of some feds or other wise-guys. In there you could see action movies and, after midnight, German porn. Then there were the BMW-boys with their tracksuits and golden chains, listening to hip-hop and challenging cops to night-races, driving on their right with the most blasé chicks in the world, who never said as much as a single word.

#### Alcohol and Food

We were quietly sneaking in between the colourful juice brews in bus-stations while entering bars with a random, monochrome design where people normally drank vodka with cola and, the mandatory Assos, Vikend or MonteCarlo cigarette packs. Vodka – because it was cheap and the ultimate purpose for you drinking it was to get wasted as quick as possible and hook-up someone. In the end everything had a random-like purpose. Most dates were unending awkwardness, a hideous mix of shame and shyness as well as smouldering desire. It was still not the case that society tolerated relationships between same-sex couples and the public discussions on the matter were few and bashful. Flat-revels were by far the coolest

meetings since you would never feel awkward. At these apartment dates many plans were drafted: business plans, emigration plans, plans in general that were about to die out in the same night or the next ... well the flat was also a place where you could meet approachable, non-sassy girls and so forth. In short a bomb place – that was the cool word of the 90s. You had to be bomb, doing yo’ things, your trades and mostly to think at a speed of 5 minutes per second. About food there isn’t much I can tell you: I have this feeling that during all those years I didn’t eat anything.

#### Demi-artistic Practices

If I undergo a more detailed analysis of myself, I could state without much fault, that almost everybody was unwittingly practicing a pseudo-artistic activity, therefore we were all demi-artists. Nobody is able to remember today the beginnings of the whole craze with robots built up of empty cigarettes packs glued together with Crystal toothpaste, reigning in our living rooms or hallways, near the entrance hanger. These peaceful apartment oddities of various sizes which you encountered almost in every household, with or without children, were basically a reason of pride, of showing off your robot. It was a clandestine nation-wide competition. In the 90s I was living in Arad with a boy who had a room strictly reserved to these robots made of empty cigarettes packs and bearing American superheroes’ names.

A traffic of icons and children’s rush for icons developed simultaneously. These were decorum objects made of glass or fake paintings over which resided a mysterious, legendary flair. All these still not conceptualized practices and endeavours that I witnessed and to which I partook were soon to become fictional themes in the works of coming writers and artists. Just the same as this text that wants to become an imagination enabler rather than a critical inquiry text the 90s remained in a demi-obscure area that awaits its discoverers.

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Fotografii din arhiva Xavier Antipa, 1998.

Reproduse cu permisiunea d-lui Antipa. (pag. 24-25)

Photographs from the archive of Xavier Antipa, 1998.

Courtesy of Mr. Antipa. (pp. 24-25)

Alina Popa

Mike Kelley scrie un articol despre estetica ufologiei într-o carte care adună o parte din textele produse de el. El scrie că reprezentările farfuriilor zburătoare sunt mereu moderniste. Prin contrast, reprezentările extraterestrelor variază de la zeamă, mazăgă, materie lipicioasă, la bestii primitive, ființe zburătoare, ca de exemplu „supralorzi” cu înfățișare de draci din clasicul roman SF al lui Arthur C. Clarke, *Sfârșitul copilăriei* (1953). Imagini hi-tech ale navelor extraterestre dintr-un post-postindustrialism imaginar sunt asociate cu paleo-mazăgă, viață sub formă de supă sau creaturi medievale. Kelley sugerează că aceste reprezentări par să încerce să ne convingă că fasolea din conservă și-a construit singură adăpostul metalic. Vizitând studioul lui Brâncuși încă o dată, expus într-o aripă exterioară a muzeului Centre Pompidou din Paris, putem vedea realitatea metaforei conservei de fasole. Uitându-ne la uneltele aparent primitive, aproape medievale, la materialele rustice pe care Brâncuși le folosea pentru confecționarea soclurilor și a lucrărilor lui, expuse lângă sculpturile lui abstracte – forme moderniste geometrice, câteodată din bronz polisat – suntem martorii aceluiași paradox. Până la urmă, fasolea și-a produs propria conservă. Probabil că această aparență pre-industrială a mijloacelor de producție folosite de Brâncuși au declanșat nebunia naționalistă regresivă în jurul figurii artistului în România (ceea ce Mircea Cantor face explicit în expoziția temporară, instalată în același spațiu din Paris – unde, probabil, ar fi trebuit să apară și alți brâncușologi, ca Alexandra Croitoru sau Ștefan Tiron ș.a). Modernismul alienant futurist al artei intră în politica de tip conservator ca regresie culturală, o formă extraterestră, fascinantă în sine. Cea mai cunoscută fuziune ficțională între realitatea biologică și abstracția cu aer extraterestru este reprezentată de monolitul imaginat de Arthur C. Clarke și Stanley Kubrick – un extraterestru care a fuzionat cu

nava proprie, inteligență-fasole încorporată de conservă. În acest caz, conștiința însăși este estetic modernistă, iar inteligența se camuflează în spațiu. Formele sintetice, cele care nu există în natură, aruncă biologicul în desuetudine, conceptul se unește cu esteticul, materialul cu imaterialul: visul neîmplinit al artei conceptuale este în sfârșit aici, sintetizat. Cu toate că în filmul lui Kubrick monolitul este reprezentat ca o ruptură în peisaj, scriitorul Arthur C. Clarke își imaginează că acesta poate deveni una cu spațiul: arta + inteligența extraterestră se camuflează în textura realității. Analiza mereu actuală a lui Brian O’Doherty a cubului alb – adăpostul abstract al artei care se face evident în peisajul arhitectural general prin forma sa geometrică aparte – începe cu o scenă parcă ruptă din literatura de anticipație. El își imaginează cum se vede pământul dintr-o rachetă lansată în cosmos ori dintr-un monolit zburător (cine știe?), urmărind degradarea imaginii planetei, de la un teritoriu rotund de ocean și pământ și aer condensat, la o sferă albastră, până la un punct. Prin schimbări drastice de scară, realismul se topește în forme generale. Întregi ecosisteme se ascund într-un punct ca și în monolitul pop; arta își construiește pentru ea însăși un sistem aparent autonom, unul care oferă un fond imaculat de eternitate pentru produsele de artă vândute pe piață, ca investiții imune la contingentele viitorului. Având aspectul clinic al produselor de lux, cubul alb este, în același timp, un semn că arta devine autonomă, un spațiu al excepției, dar și un semnal că arta a făcut un pact de nedesfăcut cu realitatea economică. Artiste umanoide, ca și fasolea încapsulată din exemplul lui Kelley, își redefinesc conceptul de leguminoase estetice și conceptuale, dar nu pot evada din conservă. Se contopesc cu propria conservă, cu toate caracteristicile sociale pe care conserva le dezvoltă, cu fiecare aspect al fizicității ei, deschid conserva și transformă deschizătorul de conservă în lucrare de artă, transformă



gestul deschiderii într-o formă de artă. Conserva fiind deschisă și fasolea răsturnată pe podeaua realității, economia vine să strângă fasolea de pe jos și să o pună la loc în conserva-sistem, pentru că valoarea trebuie să fie un sistem simbolic, nu real (chiar dacă economia a început cursa către dizolvarea simbolicului în realitate, confuzia vieții cu marfa), format din unități formalizabile, nu din ambiguități sociale. Fasolea care scapă din fărașul formalizator, dispare în realitate precum Situaționiștii. Dacă fasolea își confecționează replici autonome ale conservei, conserve-fantomă, ajunge până la urmă să își atarne documentații ale fantomei în adevărata conservă. Este timpul însă ca fantoma să preia conducerea.

## Analiză

În 1969, Joseph Kosuth a publicat un text cu titlul *Arta după filozofie*, în care scrie că arta poate fi asociată cu ceea ce Kant numește o propoziție analitică. O propoziție analitică poate fi dovedită că fiind adevărată

Într-o carte care adună o parte din textele produse de el. El scrie că reprezentările farfuriilor zburătoare sunt mereu moderniste. Prin contrast, reprezentările extraterestrelor variază de la zeamă, mazăgă, materie lipicioasă, la bestii primitive, ființe zburătoare, ca de exemplu „supralorzi” cu înfățișare de draci din clasicul roman SF al lui Arthur C. Clarke, *Sfârșitul copilăriei* (1953). Imagini hi-tech ale navelor extraterestre dintr-un post-postindustrialism imaginar sunt asociate cu paleo-mazăgă, viață sub formă de supă sau creaturi medievale. Kelley sugerează că aceste reprezentări par să încerce să ne convingă că fasolea din conservă și-a construit singură adăpostul metalic. Vizitând studioul lui Brâncuși încă o dată, expus într-o aripă exterioară a muzeului Centre Pompidou din Paris, putem vedea realitatea metaforei conservei de fasole. Uitându-ne la uneltele aparent primitive, aproape medievale, la materialele rustice pe care Brâncuși le folosea pentru confecționarea soclurilor și a lucrărilor lui, expuse lângă sculpturile lui abstracte – forme moderniste geometrice, câteodată din bronz polisat – suntem martorii aceluiași paradox. Până la urmă, fasolea și-a produs propria conservă. Probabil că această aparență pre-industrială a mijloacelor de producție folosite de Brâncuși au declanșat nebunia naționalistă regresivă în jurul figurii artistului în România (ceea ce Mircea Cantor face explicit în expoziția temporară, instalată în același spațiu din Paris – unde, probabil, ar fi trebuit să apară și alți brâncușologi, ca Alexandra Croitoru sau Ștefan Tiron ș.a). Modernismul alienant futurist al artei intră în politica de tip conservator ca regresie culturală, o formă extraterestră, fascinantă în sine. Cea mai cunoscută fuziune ficțională între realitatea biologică și abstracția cu aer extraterestru este reprezentată de monolitul imaginat de Arthur C. Clarke și Stanley Kubrick – un extraterestru care a fuzionat cu

the regressive nationalistic craze around his figure in Romania (what Mircea Cantor makes clear in his temporary exhibition set in the same space – although there are more Brâncușologists out there, who should have been perhaps invited, like Alexandra Croitoru, Ștefan Tiron, etc.). The alienating futurist modernism of art enters conservative politics as cultural regression, an alien form in itself. The most known fictional fusion of biological reality with alien abstraction is represented by Arthur C. Clarke and Stanley Kubrick’s monolith – an alien merged with its spaceship, bean intelligence incorporated by tin. Here consciousness itself is aesthetically modernist, and intelligence is camouflaged in space. Synthetic forms, those which don’t exist in nature, have made biology obsolete, the idea merged with aesthetics, the unachieved dream of conceptual art is finally here, synthesized. Despite having the looks of visual exception in Kubrick’s iconic movie, the monolith, Clarke tells us, is one with its space: the alien art+intelligence is camouflaged in the fabric of reality.

Brian O’Doherty’s ever actual analysis of the white cube – the abstract shelter of art that makes itself conspicuous in the architectural landscape – begins with science fiction. He evokes the image of the Earth as seen from a rocket flying into cosmos, or from a flying monolith (who knows?), following the degradation of the planet’s realistic image, from a round territory of ocean, land and air condensation to a tiny blue sphere to a point. With a drastic change in scale, realism fades into the general. Entire ecosystems hide in a dot, like in the pop black monolith. In the general space of the white cube, art builds itself as a seemingly autonomous system, one that offers a backdrop of timelessness for the art products sold on the market as future-proof investment. Resembling the slickness of upmarket products, the white cube is at the same time a sign of art becoming autonomous, a space of exception, and a sign of art making pact with the economic reality. Bean-like humanoid artists redefine their own concept of aesthetic and conceptual beans but cannot escape the can. They merge with the can, with all the social characteristics that the can develops, with every single aspect of its real physicality; they even open the can and make the can opener into the art object, the gesture of opening into an art form. With the can opened and the beans scattered outside, economy comes to gather the beans and stuff them back to where they belong. If they escape, they disappear, like the Situationists. If they replicate for themselves weaker containers, ghost-cans, they end up hanging pictures of their ghosts in the real can. It is about time that the ghost takes over.

## Analysis

In 1969, Joseph Kosuth published a text called *Art after Philosophy*. He writes that art is like Kant’s analytic propositions. An analytic proposition can be proved false or true without any recourse to the reality external



este un topor care taie numai ceea ce recunoaște ca fiind din lemn. Conceptul-topor nu este universal ascuțit, este periculos pe plan local și cu lama tocită în rest. O sintezistă oscilează între percept și concept. Ea se alienează de concepte prin experiență și de experiență prin gândire. O sintezistă este jumătate estet radical, jumătate gânditoare radicală. O realitate hibridizată are nevoie ca ambele jumătăți să lucreze împreună, să se lupte una cu alta, să se structureze una pe alta. Multiple jumătăți de creier, părți ale corpului și sisteme sfâșiate încearcă să se conecteze la fragmentarea nevrotică și continuitatea retroactivă a realității.



limbajului și lumea așa cum este ea, percepută prin simțuri. Pentru a înțelege ceva, urmând metoda sintetică din matematică, trebuie să îți dai sign out din specificitatea locală a unui lucru și să integrezi acea particularitate într-un mediu mai general.

Să fi capabilă de sinteză înseamnă să sari între niveluri de înțelegere, să fi capabilă să localizezi un concept în contextul de care aparține, apoi să îl relochezi și să accepți toate implicațiile, schimbările lui, chiar și că mutarea a provocat irelevanța și disoluția conceptului respectiv. Metoda sintetică este talentul de a naviga între contexte, între hărți conceptuale și discipline. Nu este postdisciplinaritate, ci hiperdisciplinaritatea de a fi capabilă să te miști între domenii, să te oprești când este cazul, să fugi înainte ca structura să încarcereze mișcarea. Sinteza necesită abilitatea de a vedea lucrurile în afara granițelor unei discipline, te obligă să te miști între structuri de gândire și în afara lor, în funcție de context. Nu numai să gândești în afara cutiei, ci să te muți dintr-o cutie în alta, redefinind conceptul de cutie și mutând granițele lui. Sinteza creează exterioritate relativă.

Sinteza care va veni nu este o mașină de producție a unor concepte care încep exclusiv cu „post-”. Sinteza poate să conecteze futurismul cu Evul Mediu, ca în romanul SF al fraților Strugatsky, *E greu să fii Dumnezeu* (1964). Pre- și post- sunt binevenite și simultane. Sinteza speculativă găsește bucle temporale și le induce. Ca tehnică a cut-up-ului lui Burroughs și ca în eseu *Lemurian Time War* (2004) scris de Cybernetic Culture Research Unit, amestecă istoria cu viitorul, hibridizând coduri. În cronologia labirintică a megalopolisului, jungla se întoarce din preistorie. Prezentul nu este contemporan. Sinteza care va veni nu este o sinteză a logicii unidirecționale. Este o zapare compulsivă dintr-un mod neuronal în altul, prin și la marginea protocoalelor unui context, mereu la pândă după telecomanda realității și detonatorul de perspectivă. Dându-ți sign out de la party, începi un lecture și în loc de aplauze îți dai sign in la party din nou. Dându-ți sign out din muzeu, intri în black box și îți dai sign in la white cube din nou. Ieșind din avangardă, intri în convenție și apoi faci check in-ul pentru ieșire. După cum explică John Cage în *Curs despre nimic [Lecture on Nothing]* (1959), muzica este simplă dacă ești dispusă să accepți limitările structurii. Dar când structura este mereu pe cale să se dizolve, ești mai stabilă dacă te menții pe fugă. E ca și cum derulezi în jos feed-ul de twitter: și mintea ta trebuie să se deruleze în jos.

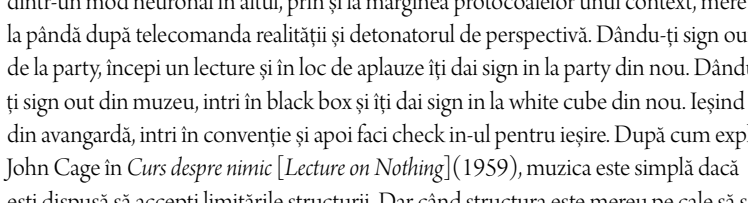
Sinteza care va veni nu este o sinteză a logicii unidirecționale. Este o zapare compulsivă dintr-un mod neuronal în altul, prin și la marginea protocoalelor unui context, mereu la pândă după telecomanda realității și detonatorul de perspectivă. Dându-ți sign out de la party, începi un lecture și în loc de aplauze îți dai sign in la party din nou. Dându-ți sign out din muzeu, intri în black box și îți dai sign in la white cube din nou. Ieșind din avangardă, intri în convenție și apoi faci check in-ul pentru ieșire. După cum explică John Cage în *Curs despre nimic [Lecture on Nothing]* (1959), muzica este simplă dacă ești dispusă să accepți limitările structurii. Dar când structura este mereu pe cale să se dizolve, ești mai stabilă dacă te menții pe fugă. E ca și cum derulezi în jos feed-ul de twitter: și mintea ta trebuie să se deruleze în jos.



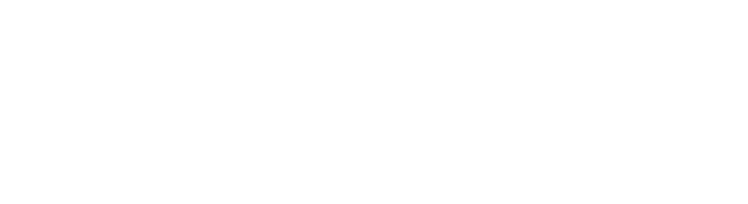
Sinteza care va veni nu este o sinteză a logicii unidirecționale. Este o zapare compulsivă dintr-un mod neuronal în altul, prin și la marginea protocoalelor unui context, mereu la pândă după telecomanda realității și detonatorul de perspectivă. Dându-ți sign out de la party, începi un lecture și în loc de aplauze îți dai sign in la party din nou. Dându-ți sign out din muzeu, intri în black box și îți dai sign in la white cube din nou. Ieșind din avangardă, intri în convenție și apoi faci check in-ul pentru ieșire. După cum explică John Cage în *Curs despre nimic [Lecture on Nothing]* (1959), muzica este simplă dacă ești dispusă să accepți limitările structurii. Dar când structura este mereu pe cale să se dizolve, ești mai stabilă dacă te menții pe fugă. E ca și cum derulezi în jos feed-ul de twitter: și mintea ta trebuie să se deruleze în jos.



A future-oriented synthesis not only composes things which are already obviously composable, but over-composes, over-synthesizes, by pushing the confines of reality-bound reasoning. The speculative synthesis forces fiction in, by coupling registers unthinkable together, either by over-thinking (philosophy's necessary fictionalism), or by under-thinking (at a consciousness's blink), and by hybridizing the two. Over-thinking takes fact over the brink and makes out of fiction a technology, out of technology a concept, out of a concept a tool. The concept is an axe that cuts only the trunks that it can recognize as wood. The concept-axe is not universally sharp, it is locally dangerous and otherwise blunt.



A synthesist oscillates between percept and concept. She alienates concepts through experience and experience through thought. A synthesist is half radical aesthete, half radical thinker. A hybridized reality needs both halves to work together, to fight against, to structure one another. Multiple brain halves, body parts and ruptured systems



The coming synthesis is not a synthesis of one-channel logic. It's a compulsive zapping in and out of neural modes, through and around a context's protocols, always on the prey for the reality switch and the rescaling detonator. Checking out from the party you start a lecture, and instead of applause you check in for the party again. Checking out of the museum you enter the black box, and then you check in for the white cube again. Checking out of the Avant-Garde you enter the convention, and then you check in for the exit again. As John Cage explains in his *Lecture on Nothing* (1959), music is simple to make if one is willing to accept the limitations of structure. But when the structure is on the verge of dissolution, you only gain stability if you are on the run. It's like scrolling the twitter feed: your mind has to scroll down too.



Florin Flueraș

## Autoreferențialitate retroactivă

În ultimii zece ani, entități cu o acțiune estetică tot mai complexă au apărut pe scenele de dans și arte vizuale din București. Încercările de a le conceptualiza au fost făcute mai ales din interior, ca și acum. Pe lângă un rol în încercarea de a realiza din ce faci parte, de a înțelege entitățile, autorefecția funcționează și ca un motor prin care entitățile se construiesc. Entitățile se extind în direcția în care se conceptualizează, se autoformează prin autorefecție. De la o dinamică internă de substanțializare a entităților estetice, autoreferențialitatea se extinde adesea și în exterior, în activitățile entităților. În Postspectacol, o practică recurentă e de a introduce bucle recursive care alterează, extind sau intrerup anumite condiționări implicite din respectiva situație. În cazul Kunsthalle Batiștei, o intervenție autoreferențială are loc în structurarea identității, în corespondența dintre nume și proiect. Numele produce o asociere cu un gen de instituție și cu anumite practici ce produc coliziuni în comportamentele entității. O ceață instituțională se produce în jurul identității acesteia. Numele entităților sunt adesea niște simptome ale unor întrebări sau probleme. Funcționează ca reacții, sunt concepte aproape goale la început, ce tratat atrag și formează practici în jurul lor. Postspectacol a început ca o dorință de a gândi și explora un dincolo de spectacol, fără a ști ce e sau ar putea fi acest „postspectacol”. A pornit de la întrebarea: ce sens are să mai adaugi spectacole (lucrări) în lumea artei într-o perioadă a spectacolului generalizat? O primă practică ce a apărut în jurul acestei întrebări a fost de a disloca „spectacolul exterior”, aducându-l în spațiile de artă. De exemplu, Postspectacol a invitat Armata Română să țină un atelier și să facă un spectacol-demonstrație cu arme în spațiul de performance contemporan de la Centrul Național al Dansului București. O a doua dislocare implică transferul capacităților și al cunoașterii ce țin de performance-ul contemporan spre marile scene mass-media, politice și de afaceri. Candidatul la Președinție, o altă entitate, s-a născut din această practică.

În mod similar, Second Artworld a început ca o reacție la modul în care subiectivitățile și realitățile sunt produse în lumea contemporană. Ca o dorință de a crea și explora altfel de lumificări, cu instrumentele și capacitățile artei. Pornind de aici, concepte și practici au început să se contureze: Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox. Entitățile estetice și conceptele pe care le generează încep de obicei ca vagi intuiții și, în timp, practici și moduri de gândire se coagulează în jurul lor, dându-le substanță. Entitățile activează vectori de intenție, orientează practici și sunt atractori de viitoare gânduri. Orientarea e spre a crea condițiile unor noi posibilități de gândire și experiență, mai degrabă decât spre a conceptualiza experiențe trecute, ca și cum entitățile estetice ar acționa asupra lor inele dinspre viitor, actualizându-se în acest proces.

## Funcționarea e conținutul

Visarea e una din preocupările Second Artworld, nu atât conținutul acesteia, cât procesul de visare în sens extins, incluzând caracterul simulațional al conștiinței și al creării oricărei lumi. Există o anumită autoreferențialitate în această preocupare: un tip de simulare, starea de veghe, care urmărește însuși mecanismul de simulare, visarea. De obicei, reflecția asupra simulării nu coincide cu întregul conținut al simulării, dar câteodată dinamica autoreferențială se accelerează și o suprapunere are loc. Așa se întâmplă în visele în care atenția e pe activitatea de visare în sine, cel puțin la fel de mult ca și pe conținutul visării. Asta se întâmplă și cu entitățile estetice ca medii orientate spre procesele ce le condiționează propria existență. Romanian Dance History e o entitate ce intră neinvitată pe scenă după performance-uri importante, în festivaluri importante, după aplauze, când publicul se pregătește să plece, spunând umilă ceva de genul: „Bună seara, noi suntem Istoria Dansului Românesc, suntem foarte fericiți să fim aici. Am dori să vă prezentăm Istoria Dansului Românesc. Va fi scurtă, pentru că Istoria Dansului Românesc e amărâtă...”. După asta, sunt prezentate câteva fragmente din istoria dansului, dar



conținutul nu e important. Operația conceptuală care contează e modul surprinzător și nesolicitat de a apărea în fața publicului, inserția forțată în program, ocolirea căilor obișnuite de acces, a structurilor de validare. Astfel, funcționarea autoreferențială în propriul mediu devine principala acțiune estetică, conținutul lucrării. Ca o cenzură de ultim moment, Candidatul la Președinție a fost eliminat din expoziția *Just do it. Branding Biopolitics* de la Pavilion Unicredit. Candidatul a continuat să se comporte ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat și a lansat o invitație de a sărbători deschiderea expoziției cu un pahar de șampanie Dorato (foarte ieftină, cu conținut dubios, ambalaj spectaculos). Candidatul a promovat expoziția ca fiind propriul eveniment și a anunțat un performance la deschidere. Această reapropriere a declanșat o reacție violentă din partea conducerii Pavilion. Dar, din nou, oricât de interesantă a fost seara ca performance-scandal, principala operație estetică a lucrării a fost activitatea de recontextualizare. Inversând situația obișnuită în care artiștii operează sub umbrela instituției, de data asta, artiștii au reîncadrat instituția, focusul pe propria funcționare în respectivul context creând atenție pentru operațiile de contextualizare în sine. La fel sunt și acțiunile Kunsthalle Batiștei, de a emula funcționarea instituțiilor artistice importante, printr-o atitudine de

## Retroactive self-constitution

In the past ten year entities with a complex aesthetic operativity emerged in the zones of dance and visual arts of Bucharest. Attempts at understanding them are mostly made by insiders, as is the case of this text. Apart from the necessity of grasping what are you part of and to figure these entities out, self-reflection functions as an engine that self-constitutes them. The entities expand in the direction in which they conceptualize themselves, they shape themselves through self-reflection. Self-conceptualization is an internal dynamic for substantiating an esthetic entity, but once a dynamic of self-referentiality is in place, this often extends to the outside. In Postspectacle, one of the esthetic entities, a constant practice is to introduce strange feedback loops, altering, expanding or breaking some of the implicit conditions at work in the respective situations. In the case of Kunsthalle Batiștei, another esthetic entity, a self-referential intervention is made in the basic layer of identity formation, in the correspondence between the name and the project. There is an operation of forced association with a group of institutional practices that enters into a strange relation with its own behaviours, producing some institutional fog around its identity. The entities' names are often the symptom of a problem

or a question. They may function as a reaction, as almost empty concepts in the beginning, triggering a practice afterward. Postspectacle started as a vague desire to move forward from the spectacle, without knowing what Postspectacle is or could be. It started from the question: what is the point of adding another spectacle to the art world when we are already living in a generalized spectacle? A practice emerged around this question, and consisted in bringing the “outside spectacle” to art spaces. For instance, Postspectacle invited the Romanian Army to host a dance workshop and perform a drill show in a contemporary performance black box. A second practice that Postspectacle developed was to use the performing skills and knowledge of performance on the big stages of mass media, business and politics. The Presidential Candidate, another conceptual entity, was born out of this practice.

In a similar way, Second Artworld started as a reaction to the type of reality and subjectivity produced in the contemporary world. It started as a desire to compose and explore new ways of worlding, through art. In the process, concepts and practices appeared: Second Body, Dead Thinking, Eternal Feeding, End Dream, Black Hyperbox. The esthetic entities and the concepts that they generate usually start from vague intuitions, and in time, thinking and practices coagulate around them, making them more substantial. They set in motion certain vectors of intention, orient practices and act as attractors to further thoughts. They are not oriented toward conceptualizing some sort of past experience, but to create conditions for new possibility of thought and practice. Actualizing themselves on their own path, the esthetic entities retro-act on themselves from the future.

## Their functioning is the content

Dreaming is one of Second Artworld's preoccupations, not so much the content of dreams as the activity of dreaming in an expanded sense, including the simulational character of consciousness and world creation. There is an operation of self-referentiality at

work in this process: a type of simulation, the awake state, is focused on the mechanism of simulation itself, the dreaming. Usually the reflection upon the simulation does not unfold at the same time with the content of the simulation, but sometimes the self-referential dynamic accelerates and the timing of the reflective operation coincides with the timing of the simulation itself. This is the case in the dreams in which the focus of dreaming, besides the content of the dream, becomes the operation of dreaming itself, and this is somehow the case for many esthetic entities as mediums in which the focus becomes the processes that are conditioning their own existence. The Romanian Dance History is an esthetic entity that enters uninvited on stages of important performances, in important festivals, after the applause, when the audience is ready to leave, saying with a humble attitude something like: “Hello, we are the Romanian Dance History, we are very happy to be here, it is very nice. We would like to present you the Romanian Dance History; it would be short because The Romanian Dance History is weak.” After that, some excerpts from Romanian Dance History are presented, but the content doesn't matter too much. The implicit activity, the conceptual operation that matters is the unsolicited and alien way of appearing in front of the audience, the forced insertion in the program, skipping and overriding the structures of validation, going around the gates of access, the aesthetic content becoming a type of self-referential functioning in its own medium. In an act of last moment censorship, The Presidential Candidate was eliminated from the “Just do it. Branding Biopolitics” exhibition at Pavilion Unicredit. The Candidate continued to behave as if nothing had happened, and a promotion campaign was launched. People were invited to celebrate the opening with the Candidate, and with a glass of Dorato champagne (a good-looking bottle with a very cheap and dubious content). The exhibition was announced everywhere as a Presidential Candidate's event, and the opening as a performance. It turned out to be a very strange scandal as a result of Pavilion staff's violent reaction. But, again, no matter how interesting the evening as a performance



seriozitate în nume, în comunicate, în proiectele lansate. Kunstalle Batiștei a fost o imitație a succesului într-un garaj mic, precar, fără bani sau statut legal. Din cauza acestor inadecvări, mimarea unui firesc de instituție artistică importantă solicită, pe lângă atenția pentru conținutul acțiunilor artistice, o a doua atenție, orientată către propria operativitate instituțională și către metaacțiunile instituțiilor artistice în general. Accentul pe încadrarea în structurile respectivelor evenimente creează o dinamică autoreferențială, ce face entitățile să interfereze cu propriile condiționări, cu atmosfera implicită din mediile în care se află. Autoreferențialitatea afectează determinările generale, în care entitățile sunt imersate și, ca în visele despre visare, efecte structurale sau o ieșire din respectiva ambianță (realitate) pot apărea. Lumea artei are subtile indicii și aluzii care în mod implicit orientează comportamentele, funcționând ca un cadru relaxat pentru ce e posibil de perceput, imaginat, gândit și făcut. O putere ambientală sau estetică e activă peste tot, nu doar în lumea artei, fiecare lume are ambianța ei orientativă. Entitățile estetice experimentează la o scară mică, cu modele ce nu mai sunt bazate pe critică, denunțare, expunere sau acte de „rezistență”, ci pe o schimbare directă a ambianței structurale în respectivele lumi. Entitățile par a sugera că noi medii ambientale sunt necesare, mai degrabă decât critică și rezistență în cele implicite.

### Transversal

Entitățile estetice sunt constant nevoite să-și regândească poziția în diferite medii, discipline și formate. Toate domeniile vin cu constrângeri, prescripții, așteptări, presiuni sociale, orientări implicite și cadre ce preformatează acțiunea. Pentru majoritatea

entităților, preocuparea nu e cum să scape de aceste constrângeri, să devină libere, ci cum să potențeze anumite dinamici care apar ca urmare a coliziunii de formate și constrângeri. Asumându-și dependența și potențialul constrângerilor, Biroul de Cercetări Melodramatice se percepe ca „instituție dependentă”. Oscilând între cadre paraacademice și formate pseudomelodramatice, Biroul suprapune și ciocnește emoționalități siropoase, subiecte globale urgente și teorie contemporană, creând un gen plin de pasiuni abstracte, drame speculativ-filozofice și emoționalitate rațională. Multe din entitățile estetice își asumă o anumită inadecvare. Candidatul la Președinție uneori apare ca artist în contexte politice și adesea ca politician în cele artistice. Această ambiguitate poate fi exploatăată, ca exemplu, posibilitatea intrării în campanie electorală înainte de termen pentru că e „doar artă”. O altă entitate, Robin Hood Fund<sup>1</sup>, operează la bursa din New York și în contexte de artă contemporană, parazitând, traficând informație și oferind acces la instrumente financiare sofisticate, altfel disponibile doar pentru cei foarte bogați. Multe spații de artă au fost transformate în birouri temporare ale Fondului RH și, de multe ori, am avut plăcerea să ne prezentăm în contexte artistice ca bancheri. Entitățile par posedate de o perversă plăcere de a disloca și transporta întregi structuri dintr-un domeniu în altul – de o dorință de a împinge arta spre teritorii neartistice, cât și de a aduce ceva străin în cadrele artistice. Coliziunea de medii și discipline poate fi haotică, destabilizatoare și, în același timp, pentru multe entități, dezirabilă. În Second Artworld, instabilitatea e fundamentală, dinamica dorită e o productivă alienare de concepte prin experiență și de experiență

prin gândire. Adăpostul Postspectacol, eveniment al Candidatului la Președinție în Casa Poporului la MNAC, a fost un alt cadru programat pentru tot felul de coliziuni. În spațiu, au fost instalate o tribună pentru discursurile candidaților, un punct de asistență medicală și prim ajutor, un perimetru pentru ateliere de filozofie speculativă, APARAT Security care a dublat controalele și securitatea deja oferite de SPP și o cantină unde s-a gătit și servit mâncare pentru filozofi, oameni fără adăpost și artiști. A fost o suprapunere de acțiune caritabilă, campanie prezidențială, conferință filozofică, adăpost de zi, lucrare artistică și cantină. Evenimentul a marcat o ruptură a entităților de o bună parte din scenele de artă și activiste. Printre altele, a fost criticată natura ambiguă și haotică a evenimentului – e activism, eveniment politic, caritate, artă sau ce e? Deloc surprinzător, singurul sprijin pentru un astfel de proiect monstruos a venit de la alte entități estetice.

### Alienante

Entitățile estetice sunt adesea inadecvate, apar în formate improprii, la limita artei, sunt complicate, îndelungate, greu de încadrat și de prezentat. Entități ca Second Artworld, Black Hyperbox, Cooperativa Performativă și Candidatul la Președinție propun colaborări atipice, care evită necesitatea căderilor de acord, a consensului și a produsului comun ce sunt implicite în colaborări. O alienare paradoxală e propusă, fiecare artist având spațiul să urmeze un drum diferit, fiind totuși în proximitatea celorlalți. În multe proiecte, formele de colaborare sunt partea problematică și rămân ascunse în relații interioare și dinamici implicite. Dar chiar și ascunse, aceste dinamici lasă urme în orice formă de prezentare și o atenție asupra lor dezvoltă o

was, the actual work, the main aesthetic operation, was the activity of reframing – as a reversal of the usual situation of artists acting under the institutional umbrella, in this case the artists were framing the institution – pointing to the activities of framing in themselves, focusing on their own operativity in their implicit mediums. The same with Kunstalle Batiștei actions of emulating the art functioning of important art institutions, with an attitude of seriousness and importance in the name, in the public communication, in the type of actions that were launched. It was an imitation of success, in a small precarious garage, without money or any legal status. Because of these inadequacies, the usual smoothness and normalcy of the institutional operations have a second intention, a second effect, a looping dynamic that points to its own operativity more than to the content of its artistic activities.

The accent on their own positions in the structures of the respective event creates a self-referential dynamic that makes the esthetic entities interfere with their determinations, with the implicit atmosphere in their mediums. Self-referentiality affects the overall conditions in which the entity is immersed and, like in dreaming about dreaming, structural effects in the implicit worlding or an exit can be the result. The art world has its clues and pointers that implicitly orient the behaviours, acting as a loose and transparent frame for what is possible to perceive, imagine, think, and do. But an ambiental, or aesthetic power is at work everywhere not only in the art world, every world has its orientative ambience. The esthetic entities experiment on a small scale with models that are no longer based on critique, denunciation, exposure or acts of resistance from inside, but based on directly changing the structural ambience of their respective worlds. They seem to say that new environments are needed, rather than critique and resistance in the implicit ones.

### Transversal

To be part of an esthetic entity usually means a constant rethinking of your position in the fields of different mediums, formats, and disciplines. All these domains have their constraints, silent prescriptions and expectations, dragging along their social pressures with their implicit orientations and frames for action. For many conceptual entities the question is not so much how to move outside of these constraints to be free, but what kind of dynamic could emerge between collisions of formats and constraints. Acknowledging dependency and the potential of constraints, The Bureau of Melodramatic Research sees itself as a “dependent institution.” Oscillating between pseudo-academic frames and formats and pseudo-melodramatic ones, the Bureau often overlaps or collides cheesy and exaggerated feminine emotionality with urgent global issues and abstract theory. Sometimes a new genre emerges where everything is at the mercy of abstract passions, philosophically

speculative dramas and powerfully rational emotions. An inadequacy is assumed by many of the esthetic entities. The Presidential Candidate sometimes appears as an artist in political contexts, and often as politician in artistic ones, gaining advantages such as the possibility of entering political campaigns before the legal terms because “it is just art.” The Robin Hood Fund<sup>1</sup>, another esthetic entity, operates within the financial markets and in contemporary arts, parasitizing, transferring knowledge and opening possibilities for access to sophisticated financial instruments otherwise accessible just for very rich people and companies. Many art venues were transformed into temporary Robin Hood financial offices. And many times we had the pleasure of saying, in art environments, that we are bankers. There is a perverse desire to dislocate and transport an entire apparatus from one field to another, to push toward non-art territories, and to bring something alien into the art frames, such as real financial operations, presidential candidate campaigns and abstract philosophy. The collision of mediums and disciplines can be messy, destabilizing and, for many entities, desirable. In Second Artworld, instability is by design. The stated desired dynamic is a productive alienation from concepts through experience and from experience through thinking. The Postspectacle Shelter was another environment programmed for all sorts of collisions. This was an event of the Presidential Candidate in the House of the People, which houses the Romanian Parliament and the National Museum of Contemporary Art. In the same space coexisted: a tribune for presidential candidates, a spot for philosophical workshops, a corner for medical assistance, and a canteen where food was cooked and served for homeless people, artists, and philosophers. It was an overlapping of a charity event, a presidential campaign, a philosophical conference, a day shelter, a canteen and an art show. The event marked a rupture of the entities both from the art scene and the activist world. There was criticism and some frustration about



the unclear nature of Postspectacle Shelter. Is it art, activism, charity, political event, or what? It was indeed a controversial, monstrous project and, unsurprisingly, the only support for it came from other esthetic entities.

### Alienating

The esthetic entities are often inadequate, long-term, complicated, playing with improper formats, pushing toward all kinds of not-yet-art zones, difficult to frame and present. Entities like Second Artworld, Cooperativa Performativă, Black Hyperbox and the Presidential Candidate experiment with ways of collaborating beyond consensus, replacing the necessity of a common agreement and common product, which are somehow implicit in collaborations, with an amplification of alienation, where each individual has the space to pursue a different direction in the proximity of the others. These forms of collaboration are not represented but enacted in the usually hidden and problematic aspects of art projects, in the inside relations and implicit dynamics. But even if these forms of collaboration are not on display, they leave traces in any form of presentation, and attention for them expands a sensibility for the forms of organization and governance present behind any artwork in general, the individual work included. But sometimes there are no art products at all that are recognizable as such. In Blank Mountain College<sup>2</sup>, some of us met in a place for a while, without any special agenda or aim and, after some time, we met again and continued somewhere else, and again elsewhere. Blank Mountain College seems suspiciously unambitious. It's atypical because the implicit impulse is to exploit a situation to the maximum, to use the opportunity of having some resources at one's disposal, to convert any occasion, to be maximally productive, always on a way to success. In the desperate art world, Blank Mountain College, like other esthetic entities,

sensibilitate pentru formele de organizare și guvernare din spatele oricărui proiect.

Câteodată e greu de sesizat care e, de fapt, proiectul. În Blank Mountain College<sup>2</sup>, ne întâlnim pentru câteva zile, fără să știm exact ce o să facem. După un timp, ne reintâlnim în alt loc și din nou altundeva... BMC pare lipsit de ambiție. Asta e suspect și atipic, pentru că impulsul implicit e de a exploata la maxim o situație, de a folosi oportunitatea atâtor resurse la dispoziție, de a converti o asemenea ocazie producând ceva ce te plasează pe calea succesului. Într-o lume a artei disperate, BMC și multe alte entități apar ca oportunități ratate. Dar aparenta lipsă de ambiție și importanță a deblocat mult potențial. Vidul de ambiție s-a simțit ca o mare relaxare, din cauza deconectării de la orientările implicite din lumea artei, creând luxul unui timp mai puțin instrumentalizat. Și această lipsă de determinare și de instrumentalizare a produs o calitate diferită a interacțiunilor și un timp special. Când cerința implicită e de a te face clar reperabil și ușor de asociat cu o anumită zonă artistică, complexitatea și lipsa de predictibilitate a entităților, distanțarea lor de abordări și formate implicite par alienante. În timp ce e de așteptat ca artiștii să se ajusteze la recomandările implicite ale lumii artei, să răspundă mai mult sau mai puțin conștient la cerințele succesului, entitățile își împing adesea artiștii către zone mai obscure. Ca artist al entităților, ești adesea forțat în afara jocurilor artei, într-un continuu stadiu de precarieră, în zone ale paraartei, nedetectabile de instituțiile importante. Aceste zone accentuează autoreflexivitatea entităților, creând concepte și situații precum „being no-one”, „losership”, „give up hope”, „dead thinking”. Această negativitate emană și o anumită pozitivitate, ceea ce prin perspectiva lumii artei e perceput ca o neglijență, incapacitate și un constant autosabotaj, e neutru sau

chiar pozitiv din perspectiva entităților estetice. Pe lângă alienarea entităților în lumea artei, există și o alienare în plan subiectiv. În timp, entitățile se dezvoltă ca medii complexe, care formează opțiunile și imaginația artistică a celor implicați. De la un punct, se poate spune că entitățile lucrează asupra artiștilor, mai degrabă decât artiștii la dezvoltarea entităților. În acest proces, entitățile recodifică și suprascriu structuri și comenzi care implicit organizează ce e posibil de dorit, făcut și imaginat în lumea artei. În general, artiștilor entităților le e greu să fie integrați în sugestiile și deprinderile implicite lumii artistice. Externalizarea agenției artistice personale se poate simți ca o alienare, dar una de dorit și cu largi implicații. În lumea artei, dar și în celelalte lumi, pentru a avea acces și influență la ceea ce structurează posibilitățile de gândire și acțiune, e nevoie de a crea moduri de a acționa din afară. E nevoie de instrumente alienante care să extragă subiectul din zona lui de posibilități. Entitățile estetice pot fi astfel de instrumente, ce fac posibile alienări de la subiectivitățile încurajate de mediile artistice și, poate, de la cele încurajate în societatea contemporană în general.

### Lumi estetice

Entitățile estetice nu sunt obiecte de expus, performance-uri de văzut, texte de citit. Nu sunt proiecte de cercetare, experimente sau artă imaterială, deși pot avea aceste dimensiuni și multe altele. Nu au o prezență clară și precisă, nu pot fi prezentate ca evenimente, nu pot fi condensate și finalizate în „lucrări”. Entitățile includ procese și lucrări artistice, dar importanța lor estetică rămâne întotdeauna în afara formelor în care apar. Acțiunea lor estetică transpare dintr-un amalgam de elemente, din propria complexitate. Entitățile sunt compoziții estetice care



includ oameni, procese, capacități, contexte, atitudini, comportamente, posibilități de simțire și gândire. Sunt operații conceptuale ce funcționează ca platforme, ecosisteme întregi care preced detaliile, organisme estetice artificiale. Funcționează ca lumi, în sensul de spații comportamentale complete, care-și afectează propriile condiționări transcendente implicite, la fel cum orice lume fizică va curba spațiul și timpul în jurul ei. Entitățile sunt mici lumi experimentale, ca niște nave spațiale ce trebuie să fie autosuficiente și să reziste în medii extrem de ostile. Ca și exploratorii ce lasă în urmă structurile reglate în timp și funcționale de acasă, entitățile trebuie să regândească și să altereze aspecte fundamentale. Plasele domestice de siguranță lipsesc și tot felul de lucruri trebuie improvizate. Entitățile trebuie să reinventeze operații estetice, forme de colaborare și de prezentare, să-și perturbe propriile determinări și, implicit, să intre în relații riscante cu mediul – eșecuri, dispariții premature sau monstruoziități pot apărea. Pentru că alterează realități consensuale, ele sunt neplăcute. Nimănui nu-i plac noi entități estetice, dar, în timp, ele pot fi absorbite, să devină bunuri culturale și să funcționeze ca entități zombi. Sau pot expira și dispărea fără urmă, când le-a trecut timpul. Sau, dacă nu au o moarte bună, devin fantome care bântuie viii.

Entitățile estetice au fost de vânzare la Art Brussels 2016.

Text publicat pe platforma online a Revistei ARTA pe 26 septembrie 2016.

1. Robin Hood Fund este o entitate internațională, care are ca membri fondatori mulți artiști activi în celelalte entități menționate.
2. Blank Mountain College a apărut în Oslo, iar inițiatorii sunt în contact ori sunt activi în alte entități menționate.

imagine în art world. For entities’ artists, it becomes difficult to be totally embedded in the art world’s implicit suggestions and habits. This exteriorization of personal artistic agency could feel like alienation for the people involved, but mostly a necessary and desired one, and with larger implications. Like any other world, the contemporary world formats subjectivities with some implicit thoughts, patterns of behaviour, and perceptions. To have a perspective and an influence on these layers, it is important to create ways of acting from exterior ways of alienating oneself. Some external devices are needed to trigger us out of our own inscribed patterns and regularities. The esthetic entities can function as exit devices from the particular type of subjectivity encouraged by the art environments, and maybe even from the usual production of subjectivity in the society.

imagine în art world. For entities’ artists, it becomes difficult to be totally embedded in the art world’s implicit suggestions and habits. This exteriorization of personal artistic agency could feel like alienation for the people involved, but mostly a necessary and desired one, and with larger implications. Like any other world, the contemporary world formats subjectivities with some implicit thoughts, patterns of behaviour, and perceptions. To have a perspective and an influence on these layers, it is important to create ways of acting from exterior ways of alienating oneself. Some external devices are needed to trigger us out of our own inscribed patterns and regularities. The esthetic entities can function as exit devices from the particular type of subjectivity encouraged by the art environments, and maybe even from the usual production of subjectivity in the society.

### Art worlds

The esthetic entities are not objects to be exhibited, nor performances to be seen or texts to be read. They are not research or experiments nor immaterial art, but they can be all of these and more. They don’t have a sharp and clear presence. They cannot be presented as events or finalized and condensed as products. They include artistic processes and products but their aesthetic capacities are somehow always beyond their appearances. Their aesthetic emerges from an amalgam of elements, from their complexity. They are aesthetic compositions of people, processes, capacities, frames, concepts, behaviours, attitudes, affects. They are conceptual operations that function as platforms, as ecosystems, as wholes, that precede the details, as aesthetic artificial organisms. They work as worlds, in

the sense of complete behavioural spaces that affect the transcendental implicit conditions of their own existence, as the physical worlds curve the time and space around them. They are small experimental worlds, like spaceships that have to be self-sufficient and to endure extremely hostile environments. Like the explorers who leave behind the long tuned structures functional at home, the esthetic entities have to rethink all the vital components, to mess with the foundations. The homely safety net is missing and all kind of things have to be improvised. An esthetic entity has to reinvent aesthetic operations, forms of collaborations, and of presentation, to mess with its own determinations, and implicitly be at risk with its environment. Failures happen, premature disparities or monstrosities could appear. Because they are messing with the consensual realities, they are unpleasant. In the beginning nobody likes new esthetic entities, but in time they can be absorbed and become cultural goods, and function as zombie-entities, or they can expire when their time has passed. Eventually, if they don’t have a good death, they may haunt the living as ghosts or just disappear as if they had never occurred.

The esthetic entities were for sale at Art Brussels 2016.

First published on the online platform of Revista ARTA on September 26, 2016.

1. Robin Hood Fund is an international entity that has as founder members many artists who are active in the other aesthetic entities mentioned.
2. Blank Mountain College was born in Oslo and the initiators are in contact or active in other esthetic entities mentioned.

Aparat Security in adăpostul Postspectacol din Casa Poporului, 2012. Cu permisiunea Postspectacol (pag. 36-37)  
Postspectacol, Candidatul la Președenție în Viena, 2010. Cu permisiunea Postspectacol (pag. 38)  
Performance Second Artworld, Dead Thinking la Atelier 35, 2016. Foto: Iulian Stanciu (pag. 39)  
Biroul de Cercetări Melodramatice, Counseling creativ pentru artiști, 2010. Cu permisiunea Biroului de Cercetări Melodramatice

# Rudinovând bălmăjeala Hibrizii htonici ai Donnei Haraway

Georgiana Cojocaru

„Vietăți înspăimântătoare, create pentru a nu fi văzute de ochiul omenesc, rătăcesc vioaie în această beznă. Vagi forme embrionare de guri, de antene, de tentacule, de înotătoare, de aripioare, de fălci căscate, de solzi, de gheare, de clești plutesc, tremură, se umflă, se descompun și dispar într-o transparență sinistă. Înspăimântătoare roiuri de animale acvatice se mișcă bezmetic, fiecare urmărindu-și prada.”

(Victor Hugo, *Oamenii mării*, 1866)

„Sunt o compozită, nu o postumanistă: suntem cu toții fertilizatori, nu postoameni.”

(Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, 2016)

„Ce mă-sa e de făcut în dimensiunea asta mohorâtă, l-am întrebat?

A râs.”

(Neil Gaiman, *I, Cthulhu*, 1987)

# Kiinovating the Muddle Donna Haraway's Chthonic Hybrids



“Hideous shapes of living things, not created to be seen by human eyes, wander in the twilight. Vague forms of antennæ, tentacles, fins, open jaws, scales, and claws, float about there, quivering, growing larger, or decomposing and perishing in the gloom, while horrible swarms of swimming things prowl about seeking their prey.”

(Victor Hugo, *Toilers of the Sea*, 1866)

“I am a compost-ist, not a posthuman-ist: we are all compost, not posthuman.”

(Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, 2016)

“What the unspeakable hells is there to do in this dreary dimension? I asked him.

He laughed.”

(Neil Gaiman, *I, Cthulhu*, 1987)

Dacă am lăsa titlul acestui articol să ne călăuzească interpretarea, acest eseu ar fi despre un monstru Lovecraftian ce populează planete cu luni însângerate, un monstru ivit din abisuri subterane înfricoșătoare, gata să distrugă orice arătare umanoidă, mânuindu-și organele de sucțiune pentru a ingera lumea dindărăt. Impulsul oedipalo-ctulhoid tâlmăcește povestea unei zvârcoliri în pântecelul reavăn al părinților, care sfârșește prin a le devora încet măruntaiele. Tentacule unduitoare și lunecoase încolțind din trupuri mereu moi, buretoase și musculare aspiră totul către un imens aparat analo-bucal.

Dacă excludem aceste rezonanțe teribile – venite pe filieră creștin eshatologică și scatologică – pe care le-ar putea aduce invocarea lui „Cthulhu”, atunci putem găsi lumi chtuloide în care creaturi tentaculare trudes la făurirea unor extensii speculative ce ne permit să simțim, să gândim și să deosebim altfel realul. Doar astfel am putea evada din cercul antropomorf în care ne-am frământat secole de-a rândul. Alunecarea expeditivă de la Cthulhu la Chthulu încearcă să acopere ceva din breșa ireductibilă și răscolitoare dintre fenomene și lucruri, ceea ce Timothy Morton argumenta, culminează într-o dezamăgire a dezamăgirii (Morton, 2013, pag. 26). Cthulhu și Chthulu sunt cuvinte înrudite care ilustrează teoria Donnei Haraway despre Planatioscene și Chtulhuscene în efortul de a construi înrudiri stranii în timpuri de consangvinare tentaculară între specia noastră și alte viețuitoare care formează entitățile organice ale Pământului.

Tentacularul a devenit o metaforă răspândită pentru încolăcirile specifice și manevrările imateriale ale irealității trăite în capitalism. China Miéville a creat termenul de *Tentacular Novum* pentru a descrie realitatea bizară a culturii contemporane, caracterizată de constrângerile de neocolit ale fluxului de capital neoliberal, un monstru neomenesc, străin și discret, dar fatal, care declară sus și răspicat că nu există alternativă (Mieville, 2008, pag. 6). Tentacule de-a valma, fâgașe dereglate și imprezvizibile generează un spectacol ceremonial ocult – sublimul nenumit al capitalului. Monstrul Chthulhu – o creatură încă antropomorfă – invocată de practicile oculte ale Chaos-magiei ce a

inspirat mișcarea Iluminismului Întunecat, traduce îndeaproape hyperstițiile accelerate, deterritorializante și destratificatoare ale capitalismului antropocentric. Chtulhu definit de Haraway iese din aceste versiuni monstruoase, întrucât, pentru ea, un punct de plecare tentacular, htonic, implică o analiză din subteran, o conversație despre opțiuni pluriscalare de conviețuire dreaptă cu ființele de pe planetă. După cum explică Haraway, „Chtulhucenul meu, deși împovărat de problematicii lui lujeri grecești, împletește o mulțime de temporalități și spațialități și o mulțime de entități-ansambluri intra-active – inclusiv mai mult decât umanul, altceva decât umanul, inumanul și umanul ca humus.” (Haraway, 2015, pag. 160). Informată de renunțarea postumanistă la individualism și centralitatea umanului, Haraway se distanțează de acesta în favoarea unor asamblaje polimorfe ce nu au o traiectorie singulară, ca de exemplu cea a unui timp liniar care acomodează prefixe ca post- sau cuvinte ca uman, prezent sau viitor. Ea pledează pentru o metamorfozare multiplă cu direcționalități multilaterale. „Cen” din Chthulucene își are originea în cuvântul grecesc *kainos* tradus ca imediatul recent, ceea ce se desfășoară acum, ce colectează moșteniri, imediatul timpilor ireductibili la prezentul instantaneu. Metonimia prin care Chthulucen-ul poate fi imaginat este intruchipată de o specie de păianjen – Pimoa Chtulhu – ce populează teritoriile central-nordice ale Californiei. Teribilul monstru Lovecraftian este înlocuit de o zeitate minoică minoră – Medusa (sau Pothnia Theron, zeita tuturor vietăților). Timpul chtonic, timpul adânc al zeiței preclasice- Gaia sau, la alte culturi “Naga, Gaia, Tangaroa, Terra, Haniyasuhime, Spider Woman, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, Aakuluujjusi,” (Haraway, 2015, pag. 160) domnește peste creaturi chtonice, rezidenții adâncurilor. Terra abundă în aceste secvențe continui de energie htonică ce preced distincțiile natură-cultură, cu alte cuvinte, zeii civilizatori celești. Aceste vietăți nu aparțin cerului și, cu siguranță, nu ajung să fie cunoscute prin fabulațiuni transcendente. Ele se fac cunoscute prin fabulațiuni speculative, mai precis prin rute tentaculare, libidinale și preoedipale. Chtulhucene presupune o raliere



la ființarea tentaculară, definită drept o alianță între ființe benevole, pământesti și cele înspăimântătoare, noneroice din adâncuri. Acestea din urmă își împletesc năvoade material semiotice, nefolositoare în dovediri de forță, dar de mare folos în conviețuirea laolaltă sau poate chiar pentru recuperarea refugilor pentru creaturile umane sau mai mult decât umane (Haraway, 2015). Eseul Donnei Haraway este inundat de jocuri de cuvinte, calambururi ametoitoare ce formează perechi înrudite care nu interacționează, ci intraacționează. În acest fel, a (se) înrudi înseamnă a forma o clasă, un neam (cuvinte care se înrudesec etimologic prin rădăcina *cynn* din engleza veche, cuvânt tradus prin *seamă*) și a genera relații, rude, consanguinări și prietenie. Haraway alege să își îmbăieze teoria în compost – fertilizator amalgamat generat prin descompunerea democratică a materialului organic ce generează humusități, nu umanioare – pentru a transforma bălmăjeala materiei în habitat. Talentul Donnei Haraway pentru sloganuri seducătoare (vezi „Mai bine cyborg decât zeiță”) iese din nou la suprafață în cartea ei recentă – *Staying with Trouble: Making Kin with the Chthulucene* – unde pledează pentru rudinovație sau „Faceți rude, nu copii!”- Make Kin not Babies”, unde înrudirea nu este înțeleasă drept o ascendență genetică, ci drept un altoi lateral între diferite specii: „Chthulucenul are nevoie de cel puțin un slogan (bineînțeles, nu doar de unul); strigând încă „Cyborgi pentru supraviețuirea pe pământ”, „Fuși repede, mușcă tare” și „Taci din gură și antrenează-te”, propun „Faceți rude, nu copii!” Probabil că înrudirea aceasta este cea mai grea și mai necesară parte” (Haraway, 2015, pag. 161). În locul unor scenarii apocaliptice angoasante, ce surescită egoul omului holocenic, Haraway optează pentru o vioioșie generativă, dar și pentru teroare și gândirea împreună a unei ieșiri din impas, fapt ce o

As the title of the article would direct us to, this essay ought to be about a Lovecraftian monster populating cold bloody moon planets with horrid underworld depths, ready to destroy any sameness of humanoid creatures, wielding its suction organs to ingest the world backwards. The cthulhuoid oedipal drive construes to squirming wetly outside parents’ wombs and slowly devours their insides. Slither undulating tentacles protruding from bodies always soft, squishy, boneless, aspire everything towards a gigantic mouth-anus. Outside these Christian-eschatological and scatological ghastly resonances that the invoking of the name “Cthulhu” might bring in, there are Chtuloid worlds and critters with tentacles that work as speculative extensions that allow us to feel, think and discriminate differently and escape the anthropomorphic circle. The swift slippage from Cthulhu to Chthulu tries to engulf some space of the irreducible and disturbingly wide gap between phenomena and things, what Timothy Morton argues, amounts for the great disillusionment of disillusionment (Morton, 2013, p. 26). Cthulhu and Chthulu are kin words – and to this Haraway’s theory of the Plantationscene or Chthulucene amounts to – building odd-kin in times of tentacular-kin, within our species and all other fellow compostists that form the ongoing entities of the Earth. Tentacularity has recently become a widespread metaphor for the particular spirals and nameless immaterial workings of the lived unreality of capitalism. China Miéville coined the term *Tentacular Novum* to describe the weird reality of contemporary culture characterized by inescapable grips of neoliberal capital flow, an inhuman silent but deadly alien monster that claims loud and clear that there is no alternative to this entanglement. Chaotic tentacles translate as monstrous deregulated and unpredictable ‘paths’ that generate an occult ceremonious spectacle, the un-namable

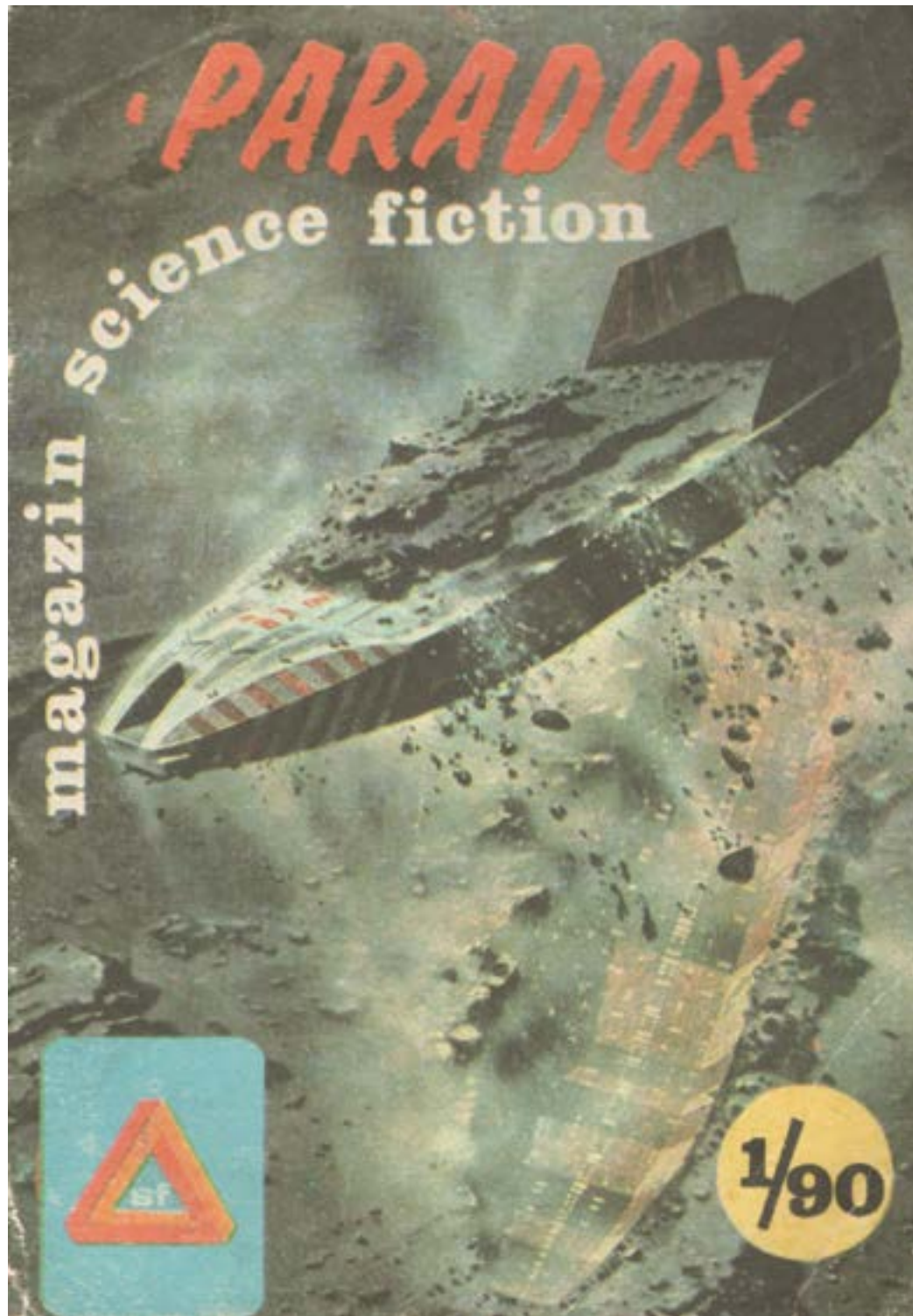
sublime of capital. The still anthropomorphic Chtulhu monster combined with Chaosmagik practices of Dark Enlightenment closely translates the accelerated destratifying and deterritorializing hyperstitions of Anthropocentric capitalism. Haraway’s Chthulhu goes outside these monstrous visions since, for her, a tentacular, chthonic outset would imply thinking from the underground, entertaining wild multi-scalar visions of living and dying well on this planet. As she goes on explaining, “My Chthulucene, even burdened with its problematic Greek-ish tendrils, entangles myriad temporalities and spatialities and myriad intra-active entities – inassemblages – including the more-than-human, other-than-human, inhuman, and human-as-humus.” (Haraway, 2015, p. 160). Informed by a posthumanist abandoning of individualism and human centrality, Haraway departs from it in the name of multiple metamorphoses and multiple directionality, polymorphous assemblages which do not have a singular trajectory, such as the linear view of time which accommodates prefixes as ‘post’ or words as *human*, now or *future*. “Scene” in Chtulhucene originates from the Greek word ‘kainos’ translated as ‘the recent now’, a thing of the ongoing now, that collects up inheritances, the keinos of times that are not reducible to an instantaneous present. The metonymic tool for thinking Chtulucene is embodied in Haraway’s theory of Chthulucene in a species of spider – Pimoa Chtulhu – which inhabits the north-central Californian territories. The nightmarish Lovecraftian monster is replaced by a minoic- Medusa (or Pothnia Theron, the Goddess of All Animals). Chthonic times, the deep time of pre-classical Greek goddess Gaia or “Naga, Tangaroa, Terra, Haniyasuhime, Spider Woman, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, Aakuluujjusi,” (Haraway, 2015, p. 5) belong to chthonic critters, denizens of the depths, abysmal and elemental. Terra is full of these chthonic energy continuums - they come before a nature-culture distinction, that is, before civilizing sky-gods; they are not astral, do not belong to the sky and definitely cannot be known through transcendental fabulation. They come to be



known through speculative fabulation that is through tentacular, libidinal and pre-oedipal pathways. Thus Chthulucene presupposes an alignment in tentacular wording in which earthbound must entangle with the unheroic dreadful ones which/who craft material-semiotic net bags of little use in trials of strength but of great use in bringing home and sharing living and dying well, perhaps even the means of ecological recuperation for human and more than human critters alike (Haraway, 2015, p. 5). Haraway’s essay is imbued with puns, potent word slippages that form kindred pairs that intra-act not inter-act. Thus, making kin means at the same time making kind (they are etymologically related from Old English *cynn* meaning family, sameness) and generating relations, kindred, kinship, kindness. She chooses compost, an amalgamous fertilizer of the democratically decaying organic material that generates humusities instead of humanities for a habitable “Multispecies Muddle” (Haraway, 2016, p. 48). Haraway’s propensity for readily adhesive slogans (see her previous “I would rather be a cyborg than a goddess”) resurfaces in her recent book *Staying with Trouble: Making Kin with the Chthulucene* where she advocates for kiinovating or “Making kin not babies”, kin understood here not as genetic verticality but lateral multispeciation between different orders: “The Chthulucene needs at least one slogan (of course, more than one); still shouting: “Cyborgs for Earthly Survival,” “Run Fast, Bite Hard,” and “Shut Up and Train,” I propose “Make Kin Not Babies!” Making kin is perhaps the hardest and most urgent part.” (Haraway, 2015, p. 161) Instead of panicky apocalyptic scenarios that excite the egos of holoscenic man, Haraway opts for generative joy, terror and collective thinking much in the same way that Timothy Morton finds laughter an appropriate response to the disillusionment of disillusionment in which we are bound to live until maybe the Great Sixth Extinction. Now that the idea of an individual or even that of context and local identity has mutated into the plural voices that go down the rabbit hole along with the human species, those living organisms

# Occultism

Ștefan Tiron



La început de '90, în gașca de liceu de atunci s-a produs un fel de schismă.

Cei mulți din gașcă au ajuns cum-necum la Casa Schiller, unde pe vremea aia se țineau cursurile Noua Acropolă. Aproape toți prietenii mei au început să se ducă acolo în mod regulat. Și de acolo, au început să vină cu fel de fel de materiale printate, bătute la mașină, xeroxate și capsate cu capsatorul de mână. Erau texte care sunau precum „Vocea Tăcerii”, „Isis Dezvăluită” etc. Pomeneau de cineva pe nume Doamna Blavatsky sau unu', Guzman, din Brazilia. Și, brusc, toți vorbeau în pauza mare despre nume grele – Buddha, Pitagora, Platon, dar și despre „Doctrina Secretă”, despre cunoașterea secretă a Egiptului Antic și ce au învățat grecii de-acolo. Despre Marii Inițiați și despre rase non-umane (aici deja ne certam) diverse care se încarnează pe alte planete, în alte galaxii, în cicluri care durează milioane de ani. Da' asta nu era neapărat nou.

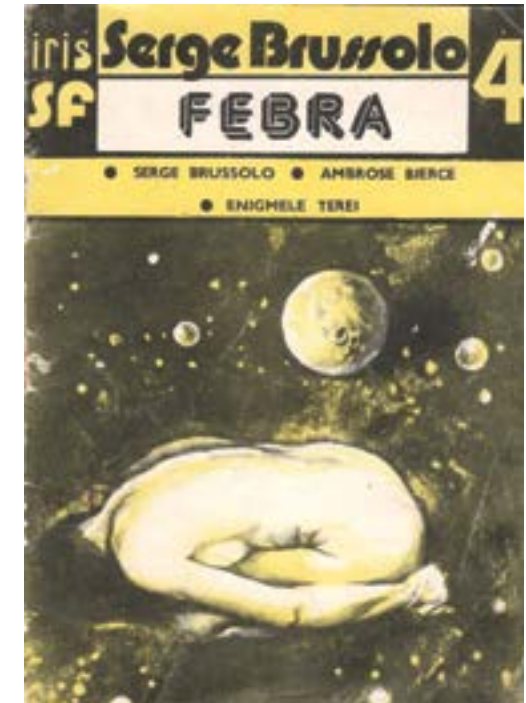
Țin minte că toate hobby-urile și preocupările dinainte de '89 aveau cumva de-a face cu civilizații dispărute și capete olmece. Știai mult mai multe despre cel mai vechi oraș de pe pământ – Ierihon, despre combinatul siderurgic, vechi de 7000 mii de ani, de la Metsamor din Armenia, decât despre domnitorii și bătăliile contra turcilor sau despre Cuza. Mâncai pe pâine Tâlpicea găsită la Aiud de niște mineri, în a cărei compoziție intrau tot felul de metale rare din spațiul cosmic. Sau despre Aluminu și Iridiu, imposibil de făurit la vremea aia. Le țin minte și acum. Poeziile din liceu erau un calvar. Să repeți pe dinafară toate versurile alea. De ce?? Dacă știai totul despre bujiile din deșertul Gobi, găsite în roci vechi de milioane de ani, restul era vax. Să nu mai zic nimic despre bateria din Bagdad. După aia, am văzut ceva episoade cu Arthur C. Clarke, un moș cu ochelari cu rama groasă și cămașă descheiată la piept, care transmitea de undeva din Ceylon și vorbea despre tot felul de ciudațenii. Despre bile imense de piatră goală pe dinăuntru din Costa Rica, despre care nimeni nu știa cine le-a făcut și când. După aia, am făcut legătura dintre moșulică asta și coperta cărții *Odissea 2010*, din care o tot puneam pe mama să îmi traducă (cât mai știa și ea din franceză). Tot ce era exotic, obscur, greu de datat, greu de dovedit, îndepărtat, inexplicabil – era bun. Recunosc că nu mă interesau deloc Sarmizegetusa, tracii-dacii, și am pierdut aproape



A kind of rift broke in the highschool bunch at the beginning of the 90s. Most in the gang ended up willy-nillingly at Schiller House where classes from the New Acropolis were being held in those days. Almost all my friends started going there regularly. From there they came in with all sorts of printed, typed, and copied or hand- stapled material. There were texts that sounded like The Sound of Silence, ISIS Disclosed etc. They were mentioning about someone by the name of Lady Blavatsky or a guy named Guzman from Brazil. Suddenly, during lunch-break everybody was talking about sounding names like Buddha, Pitagora, Platon and the Secret Doctrine, about the secret knowledge of Ancient Egypt and what the Greeks had uncovered from there. Or about the Great Insiders and varied non-human races (here was the place where we started arguing) that are incarnating in other planets, galaxies and cycles which last for millions of years. Well this was not exactly new. I recall that hobbies and preoccupations before 1989 were somewhat related to gone civilizations and olmec skulls. You knew more about Ierihon-the oldest city on Earth- and the 7000 years old steel-mill of Metsamor in



Armenia than about reigns and rulers and battles against the Turks or about Cuza. You were digging up the tablet found in Aiud by some miners composed of all sorts of rare metals from outer-space. Or you were looking out about Aluminium or Iridium, impossible to manufacture during those days. I still remember those things, even now. Poems in high school were torture: to learn by heart all those lines. Why? If you knew all about the plugs from Gobi desert which had been found in million years old rocks, the whole rest was wack. Oh and not to mention the battle in Bagdad. After I saw a few episodes with Arthur C. Clarke, an old man with thick framed glasses and chest opened shirts who was transmitting all sorts of oddities from somewhere in Ceylon like Costa Rican giant stone balls, empty inside of which nobody knew anything: how were they made and when? Afterwards I managed to make a connection between ye-old-man and the hardcover of *Odissea 2010* that I kept asking mum to translate for me (or at least from how much she still kept out of her French). Everything that was exotic, obscure, hard to date and hard to prove, far-away or inexplicable was worthy. I



admit, I was not at all interested in Sarmizegetusa, Thracians nor Dacians and I have missed out on all trips to Adamclisi but I kept dreaming of Easter Island and San Agustin culture from Columbia. Instead of learning maths, national history or Romanian grammar you would have specialized in crypto-zoology. You would have done that also to make yourself interesting while, in truthiness, it was also the time when you used to read the same book all over again. You knew everything about the Snake of the Sea, the Loch Ness monster and even the possibility that the Babilonian griffons on those blue ceramics varnished walls were indeed real species. It was phenomenal / brilliant. Dan Apostol was the apostle of these things, these oddities and enigmas out of ruffled, black and white books with 0 resolutions, which had circulated from hand to hand. At their back-end cover there were mysterious bibliographies to which you wouldn't have access to, with references to zines from the Soviet Union and above all, very often mentioned, to an American magazine called *OMNI*. Yeti or the Elder of the Sea: the giant squid from the depths who was fighting the cachalot from Moby Dick, undiscovered

# Săritorii

Mihnea Mihalache-Fiastru

# The Jumpers



Cred că Vali Haritonov a murit. Știu că are o fată sau că, la un moment dat, a avut un copil. Cu una, Roxana, o schiloadă osoasă de la mine din liceu, de la Școala Centrală, căreia i se făcea mereu rău și vomita de fiecare dată când trăgeam la țigară. După aia, nu mai știu, că atunci când eu m-am apucat la seringă ea încă era la țigară și nu am mai tras niciodată împreună. Asta era în 2000, dar ceva mai încolo, s-a apucat și ea la seringă. Apoi s-a combinat cu Haritonov, un băiat care se aciuașe pe la noi prin Tineretului. Roxana și cu mine stăteam în același cartier, dar nu ne știam de-acolo, ci din liceu. Simțeam că am o legătură cu ea, că era un om cald și bun. Sau poate era doar marfă bună, așa cum era heroina în perioada aia, ne fierbea sângele, ne topea venele și ne îndrăgostea pe fiecare de fiecare. Poate doar mi s-a părut că era fată bună. Morții ei. Cert e că ei îi plăcea de Haritonov și, în cele din urmă, s-au și combinat.

În 2002, m-am întâlnit cu Roxana la piață, la noi la Norilor, și mi-a zis că era cu Haritonov și că ea născuse o fată, parcă. Că se lăsaseră amândoi de marfă, dar că fuseseră plecați în Elveția la furat și că acolo heroina era proastă, dar că le era ușor să facă rost de bani și de marfă, mai ales că ea era gravidă. Mă mințea. Era drogată chiar atunci când ne-am întâlnit la piață. Poate că au murit amândoi, chiar. Poate a murit și copilul ăla, dacă o fi existat.

Pe Vali Haritonov l-am cunoscut la noi pe ștrand, în Văcărești, în vara lui `94. Ștrandul se privatizase recent și în vara aia, noul patron a adus salvamari. Haritonov a fost unul dintre ei. Era mai mare decât mine cu vreo 3-4 ani. În `94, eu aveam 12 ani, el o fi avut 15-16 ani. Probabil nu a fost niciodată la școală sau nu prea mult timp, oricum. Nimeni nu a știut de unde a apărut, nu era unul dintre copiii de la noi din cartier. Dar s-a impus imediat pe ștrand.

Era un băiat brunet, cu spatele lat și mușchi conturați, mult prea dezvoltat pentru un adolescent de vârsta lui, cu părul creț și buze proeminente, ochii mici cu privirea încruntată și pielea mult prea bronzată. Arăta ca un vânător teleportat din preistorie la noi pe ștrand.

Se spunea despre el că înainte să ajungă aici ar fi fost trapezist la circ. În vara aia a fost cel mai popular băiat de pe ștrand. Toată lumea era atrasă de el și s-a combinat imediat cu Andreea.

Cu Andreea încă vorbesc, e plecată în Finlanda. Acum vreo doi ani mi-a spus că nu voia să vorbim atunci când eram mici, pentru că credea că eram figurant. I-am zis că nu eram, dar că atunci ea era mai tare decât mine și dacă tot nu ne-am împrietenit, a trebuit să fiu așa cum am crezut de cuviință, în așa fel încât să-mi cresc și mie cota. De câteva ori pe zi, Haritonov se ducea la bazinul mare și se urca pe blockstart-ul de la care făcea sărituri. Lumea de pe ștrand se aduna imediat în jurul lui, ca la un spectacol spontan și gratuit, despre care urma să le povestească și prietenilor, iar bătrânii și părinții cu copiii în brațe și copiii din cartier se așezau pe taluza bazinului, cu soarele în față și picioarele în apă ca să-i vadă săriturile lui Haritonov. El a fost cel mai bun din câți săritori am cunoscut, făcea tumbe duble pe față și pe spate, șurub și sărituri din stând pe mâini. Haritonov sărea mai bine și decât băieții de la sărituri în apă, pe care i-am cunoscut la antrenamentele de pe ștrandul Tineretului. Mereu mi-am dorit să pot face și eu dintre săriturile lui.

Am încercat o dată să fac sărituri în apă. Se întâmpla prin `92. I-am rugat pe mama și pe bunicul meu să mă înscrie la sărituri în apă. Am început cursurile, dar la scurt timp după aceea antrenorii de la sărituri de pe Tineretului mi-au spus că urma să cresc prea înalt și că indiferent de motricitatea, ambițiile și pasiunile mele, nu voi putea niciodată să fac performanță. Cred că am suferit. În orice caz, în anii următori am ajuns un săritor de oraș. Am început să fac ce făceau toți copiii și tinerii în perioada imediat după Revoluție și înainte de 1989, sărituri în apă în lacurile din parcuri și în Dâmbovița. Am sărit în lacul din Carol, în Cociocul din Tineretului, în Tei, în Floreasca, în Herăstrău, în Dâmbovița. M-am aruncat de pe podurile din Carol și de pe Dâmbovița, de la trambulina mare de pe Tei, din sălcii și alți copaci de pe marginea lacurilor. Niciodată nu m-am gândit că m-aș fi putut răni sau, mai rău, muri. În mintea mea,

eram mereu pregătit. Știam locurile de unde să sar și cum să sar. Știam și unde puteam eu să sar și alții nu și invers. Vara, după prânz, de obicei, ne adunam mai mulți copii din cartier sau de la școală și mergeam la scaldat. Cociocul din Tineretului e și acum plin de cruci pe margini. Atunci când lacul a fost construit, la începutul anilor `70, doar marginile au fost betonate, dar fundul lacului a rămas aceeași veche mlaștină măloasă de pe vremea când aici se revărsa Prăvalul Cociocului, afluentul Dâmboviței din secolul al XVII-lea. Săritorii care au murit aici au rămas înfipti cu capetele în măturile vechiului București. Unele corpuri nu au fost găsite vreodată. Trebuia să știi să eviți copacul mare de pe insulă și podul de la Polivalentă, sub care apa nu era mai adâncă de un metru și jumătate. Chiar și așa, am văzut săritori de 7-8 ani care făceau cele mai spectaculoase salturi de pe acest pod. În Carol puteai sări în siguranță de pe pod doar pe partea dreaptă, cum coborai de la mausoleul comunist, în Dâmbovița trebuia să te arunci mult în față, pentru că râul din ciment construit de Ceaușescu are un flux foarte rapid și un curent mare, riscând astfel să ajungi, din săritură, sub pod. Și tot așa. Înainte și imediat după revoluție, scâldatul în apele din oraș era o activitate la fel de comună ca plimbatul cu bicicleta, iar săritorii erau cei care deschideau și închideau sezonul estival în oraș. Cei mai buni erau aceia care adunau cel mai mult public.

Am fost întodeauna un săritor mediu. Dacă mă gândesc bine, niciodată nu am fost mai omnipotent ca atunci când stăteam în picioare în sălcile sau pe marginea podului și mă uitam la soare la ora de aur, chiar înainte să sar. M-am scaldat prima dată într-un lac din București în 1986, în Cocioc. Atunci, tata a încercat să mă învețe să înot. M-am speriat foarte tare și am renunțat, am învățat doi ani mai târziu, la Tineretului, în bazin. Vara trecută, am făcut un webseries, în care am filmat toate ștrandurile din București ca să le arăt prietenilor mei de acum și să încerc să reinvii scâldatul în oraș. I-am arătat episoadele și lui tata și mi-a spus: „E impresionant că un om de vârstă, înălțimea și gabaritul tău poate să facă perfect aceleași sărituri pe care le făcea atunci când era mic”.

Am văzut că am devenit un fel de personaj. Am devenit beamed off on our beach. People talked that before he came here, he had been a circus trapeze artist. Throughout the summer he became the most popular boy at the lido. Everybody was attracted to him and he immediately hooked up with Andreea. Andreea and I are still talking, she is out in Finland. About two years ago she told me that hadn’t wanted to hang out with me when we were little, because, she thought, I was a poser. I replied that I had never been one and, since we hadn’t befriended each other, I had to be whatever I thought I needed to be to set my odds high.

A couple of times a day, Haritonov went to the great pool to climb the blockstar site from which he jumped. People at the lido immediately gathered around him, as if there was a free spontaneous show that they were going to retell to their friends. Old people, parents carrying their children, or the kids from the neighbourhood sat there on the side of the pool, with the sun straight in their eyes and their feet in the water just to see Haritonov jumping. With his double somersaults, front and back, helicopter jumps leaping in the water from his hands, he was one of the most experienced jumpers I ever had the chance to meet. Haritonov jumped even better than the boys from the athletic water jumps club that I had met during trainings on Tineretului lido. I had always wanted to be able to execute any of his moves. I tried once to do water jumps. It happened sometime in `92. I had asked my mother and my grandfather to enrol me in a class. I started a course but shortly after, coaches there told me I would be growing too tall and therefore, regardless of my drive for it, my ambition or my motricity, I could never attain noteworthy performance. I believe I suffered a little. However, in the coming years, I would become a city jumper. I started doing what all children and youth in the aftermath of the 1989 revolution were doing: jumping into the water of park lakes or Dâmbovița.

I jumped into the lake at Carol Park, in Cocioc from Tineretului, in Tei, în Floreasca, în Herăstrău in Dâmbovița. I jumped off bridges – like those on Carol and on Dâmbovița – out from the giant spring-board from Tei, out of willows and other trees growing on the edge of lakes. I never thought I could be hurt or worse, die. To my mind, I had always been prepared. I knew the places which were safe to jump from – and how

I met Haritonov at our lido in Văcărești in the summer of `94. The swimming pool had been recently privatized and the new owner hired in lifeguards that summer. Haritonov was one of them. He was older than me by about three to four years. In `94 I was 12 and he was 15 to 16 years old. Probably he had never been to school or, if he had, not for too long anyway. Nobody knew where he came from; he was not one of the children from the hood. But he immediately made himself known at the lido. He was a dark-haired, broad back boy with muscles way too well-defined for a teenager his age, with curly hair and prominent lips, small frowning eyes and exceedingly tanned skin. He looked as if a prehistoric hunter had just been

beamed off on our beach. People talked that before he came here, he had been a circus trapeze artist. Throughout the summer he became the most popular boy at the lido. Everybody was attracted to him and he immediately hooked up with Andreea. Andreea and I are still talking, she is out in Finland. About two years ago she told me that hadn’t wanted to hang out with me when we were little, because, she thought, I was a poser. I replied that I had never been one and, since we hadn’t befriended each other, I had to be whatever I thought I needed to be to set my odds high.

A couple of times a day, Haritonov went to the great pool to climb the blockstar site from which he jumped. People at the lido immediately gathered around him, as if there was a free spontaneous show that they were going to retell to their friends. Old people, parents carrying their children, or the kids from the neighbourhood sat there on the side of the pool, with the sun straight in their eyes and their feet in the water just to see Haritonov jumping. With his double somersaults, front and back, helicopter jumps leaping in the water from his hands, he was one of the most experienced jumpers I ever had the chance to meet. Haritonov jumped even better than the boys from the athletic water jumps club that I had met during trainings on Tineretului lido. I had always wanted to be able to execute any of his moves.

I tried once to do water jumps. It happened sometime in `92. I had asked my mother and my grandfather to enrol me in a class. I started a course but shortly after, coaches there told me I would be growing too tall and therefore, regardless of my drive for it, my ambition or my motricity, I could never attain noteworthy performance. I believe I suffered a little. However, in the coming years, I would become a city jumper. I started doing what all children and youth in the aftermath of the 1989 revolution were doing: jumping into the water of park lakes or Dâmbovița. I jumped into the lake at Carol Park, in Cocioc from Tineretului, in Tei, în Floreasca, în Herăstrău in Dâmbovița. I jumped off bridges – like those on Carol and on Dâmbovița – out from the giant spring-board from Tei, out of willows and other trees growing on the edge of lakes. I never thought I could be hurt or worse, die. To my mind, I had always been prepared. I knew the places which were safe to jump from – and how

to jump. And I knew where I could jump and others could not and vice versa. During summer afternoons we usually got together with more children in the neighbourhood or from school and went swimming. The banks of the islet in Tineretului are to this day replete with crosses. When the lake was built in the early `70s, only the sides were covered in concrete, while the bottom of the lake remained the same oozy bottom swamp from the time when the tributary river of Dâmbovița – Prăvalul Cocioului – was steaming in the 17th century. Jumpers died here with their heads stuck in the banks of old Bucharest. Some bodies were never found.

You had to know how to avoid the big tree on the island and the bridge at Polivalenta whose water was not much deeper than one and a half metres. Even so, I had seen 7-8 years old jumpers doing the most spectacular jumps off that bridge. In Carol you could safely jump only from the bridge on the right, at the base of the stairs of the communist mausoleum. In Dâmbovița you had to throw yourself upfront, as far as possible, for the cemented river that Ceaușescu had built was a very fast stream and thus after jumping you risked arriving under the bridge. And so on and so forth. Before and shortly after the revolution, bathing in the city waters was an activity as common as walking or cycling. Jumpers were the ones who opened and closed the summer season in the city. The best were those who attracted the most onlookers. I had always been an average jumper. If I think about it now, I have never felt more omnipotent as when I was standing up in the willows or on the edge of the bridge watching the sun at its golden hour just before jumping. I had my first swim in Cocioc – a lake in Bucharest – in 1986. Back then, my father tried to teach me how to swim. I got very scared and gave up. It was only two years later, in the pool at Tineretului, that I learned how. In the summer of 2015 I created a web series where I filmed all the swimming pools in Bucharest, to show them to my current friends and as an attempt to revive urban bathing. I showed the episodes to my dad who told me: “It is impressive that a man of your age and height, a man of your standing, may perfectly perform the same jumps as he did when he was little.”

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Mihnea Mihalache-Fiastru, Limassol, Cipru, 2011.

Fotografie digitală. (pagina anterioară)

Mihnea Mihalache-Fiastru, Limassol, Cyprus, 2011.

Digital photograph. (previous page)



# Pământuri pe mare

Marta Jecu

Purtător al etichetei de instrument al puterii, mașinărie a imperialismului, mecanism al colonialismului, accesoriu al patriarhatului, misoginiei și xenofobiei, acest spațiu al depozitării și expunerii – muzeul – face obiectul criticilor stringente încă de la finalul secolului al XIX-lea. Muzeologia și arta contemporană au o lungă istorie de interacțiuni în jurul contestării, imitării și asimilării reciproce: odată cu modernismul, arta se infiltrează fluid în instituție pentru a-i submina elitismul, comercialismul și monumentalismul. Nemijlocirea, dematerializarea și evanescența artei se contrapun aspirației la nemurire și autoperpetuare a instituției. Între aceste grile incompatibile de interpretare este formulată importanta problemă a „expunerii”. Expunerea este în esența ei politică, iar, citindu-l, de exemplu, pe Bruce Altshuler (2007), aflăm că, apreciind obiectele etnologice și muzeificate nu ca manifestări artistice individuale, subiective, ci ca obiecte universal-relevante, muzeul le definește atât valoarea simbolică, precum și valoarea materială numai achiziționându-le. În discursul postcolonialist, o problemă fundamentală a fost mereu trecerea graniței dintre producerea subiectivă și obiectivă de conținut, cât și analiza modului în care s-a încercat „obiectificarea” materialului istoric „adunat” din coloniile din Africa pe principii universaliste. Privitor la contaminările istorice dintre muzeologie și arta modernă și contemporană, ne putem gândi în primul rând la *String Installation*, de Marcel Duchamp, din cadrul expoziției „First Papers of Surrealism” din New York, 1942. În 1969, Andy Warhol a curat la Muzeul din Rhode Island o selecție din depozitul muzeului, unde a folosit și imbinat mai multe criterii de expunere: fotografiile la minut, pe care le-a făcut obiectelor, cu obiectele însele, precum și, de exemplu, cutiilor de depozitare, fără să li se vadă conținutul. În expoziția din anii '80, „Timeless”, a celor din *Group Material*, periodizarea muzeologică obișnuită e infuzată cu conținut subversiv, printr-o afișare intertextuală a lucrărilor de artă, artefactelor și documentelor

găsite. Ca exemplu mai recent, Fred Wilson, un artist contemporan afro-american de referință în zona lui, contestă tiparele coloniale din muzeologia de astăzi. El practică ceea ce s-ar putea numi o cercetare artistică folosind obiecte muzeologice. Activitatea muzeologică și artistică duce astfel la moduri diferite de a percepe un obiect. A vedea și a revedea o colecție de obiecte, fără a interveni asupra lor, este tipul de receptare pe care îl cere muzeul, receptare care determină sedimentarea sensului și conservarea nu doar a obiectelor, ci și a sensurilor. În această lumină, expoziția „Semes”, a lui Vincent Chevillon la Khiasma, Paris, curatoriată de Olivier Marbeouf, funcționează ca un cadru subiectiv pentru producerea de informație. Ea poate fi citită ca un dublu hibrid: metodologic (imbină clasificările și expunerea muzeologice și artistice) și conceptual (inventează un nou tip de obiect, de natură, formă și funcționalitate incerte). Vincent Chevillon a lucrat la SÈMES în ultimii trei ani ca proiect itinerant, în continuă dezvoltare, reunind diverse teritorii geografice. Proiectul a fost inițiat pe o barcă cu pânze, în decursul traversării Oceanului Atlantic și și-a schimbat pe parcurs registrul, de la experiențele fizice personale ale artistului, la conținut virtual și interogare științifică în jurul a diferite hărți, imagini, materiale găsite și adunate. Expoziția reunește obiecte oscilante – combinând obiecte istorice și obiecte găsite cu lucrări făcute de artist. Acestea par a reproduce stereotipul „obiectului etnologic de colecție” cu mijloacele artei contemporane. Expoziția funcționează și invers: producția subiectivă de cunoaștere și narațiunea unică, locuri tipice ale artei contemporane, sunt imitate prin ceea ce trece implicit drept o „incadrare” / prezentare obiectivă, de încredere, recunoscută istoric. Privitorul însuși se implică în reiterarea prejudecății auctorialității colective / indistincte privitoare la aceste obiecte (având în vedere că majoritatea sunt expuse nediferențiat) și consolidarea unei produceri de informație au(c)toritare: exercit



autoritatea privirii mele percepând un obiect personal (fotografie veche, relicvă, detritus fără valoare) ca parte a unei narațiuni istorice oficiale căreia îl asociez (fără a-l cunoaște, de fapt). Privitorul e tentat să-l eticheteze pentru a-i anihila ambiguitatea. Lucrând cu această natură hibridă a obiectualității, expoziția ne face să percepem obiectul în funcție de modurile în care informația despre obiect e construită și mediată. Expoziția instituie de asemenea o „temporalitate hibridă”, lucrând la nivelul convergențelor și divergențelor dintre spațiul-timp muzeologic și cel artistic. Intrând în semiobscuritatea spațiului Khiasma, privitorul caută înconștient prezentul (ca timp al actului artistic), trăind însă, de fapt, ceea ce e făcut să pară o

Labelled as instrument of power, machinery of imperialism, gear of colonialism, paraphernalia of patriarchy, misogyny and xenophobia, this storage and display space – the museum – is the object of stringent critique since the late 19th century. Museology and contemporary art have a long history of interactions span around reciprocal contestation, mimicry and assimilation: since modernism, art fluidly infiltrates into the institution to undermine its elitism, commercialism and monumentalism. Art's immediacy, dematerialisation and evanescence are played against the aspiration to immortality and self-perpetuation of the institution. It is in between these incompatible reading grids that the important issue of 'display' is

# Sealands

being formulated. Display is essentially political and reading for example Bruce Altshuler (2007) we know that by valuing ethnologic and museified objects not as individual, subjective artistic manifestations but as universally relevant items, the museum defines both their symbolic and material value, simply by acquiring them. In post-colonial discourse a fundamental point has been to overcome the gap between subjective and objective content production and to analyse the way in which historic material 'collected' from the African colonies was attempted to be 'objectified' according to Universalist principles. Regarding the historic contaminations between museology and modern and contemporary art, we can firstly think about Marcel Duchamp's *String Installation* in the exhibition of the *First Papers of Surrealism*, in New York, 1942. In 1969 Andy Warhol curated at the Rhode Island Museum a selection from the storage rooms of the museum, where he used and mixed different criteria of display: Polaroid that he took of the objects, with the objects themselves as well as for example the storage containers without showing their content. In the 1980's *Group Material* show *Timelines* infuses the ordinary museologic periodisation with subversive content, mixing in an intertextual display works of art, artefacts and found documents. Approaching more recent examples, Fred Wilson, a contemporary Afro-American artist is a main reference in this field, contesting colonial patterns in today's museology. He is practising what can be called a artistic research work with museological objects. Museologic and artistic work lead to different ways of perceiving an object. Seeing and seeing again a collection of objects, without intervening upon them, is the reading that a museum asks for, which determines sedimentation of meaning and the conservation not only of objects, but also of meanings. In this light, Vincent Chevillon's show at Khiasma, Paris, *Semes*, curated by Olivier Marbeouf, functions as a subjective frame of information production. It can

be read as a double hybrid: methodologically it fuses artistic and museologic classification and display, and conceptually it fabricates a new type of object, of an uncertain nature, form and functionality. Vincent Chevillon has been developing SÈMES over the past three years as an itinerant, ongoing project articulated around various geographic territories. The project was initiated on a sail-boat crossing the Atlantic Ocean and has shifted registers from personal, physical experiences of the artist, to virtual content and scientific questioning around maps, images, found and collected material. The show brings together oscillating objects – melting historic and found items with self-made artistic pieces. They seem to reproduce the stereotype of 'ethnologic collectible' with the devices of contemporary art. The show also functions the other way around: the typical subjective knowledge production and single narrative of contemporary art is mimicked by what by default passes to be perceived as an objective, trustworthy, historically acknowledged 'framing' / presentation. The viewer himself stumbles between reiterating the prejudice of collective / indistinct authorship regarding these objects (since they are mostly presented in an undifferentiated display) and reinforcing an authoritative production of information: I exercise my authority of gaze by perceiving a personal object (old photography, relic, invaluable detritus) as part of an official, historic narrative, to which I associate it (without actually knowing it). The viewer is tempted to label in order to annihilate their ambiguity. By working with this hybrid nature of objecthood, this show makes us perceive the object according to the ways in which information about this object is constructed and mediated. The show is instituting as well a hybrid temporality by working on the level of convergences and divergences between the museological and the artistic time-space. While entering the semi-obscurity of the Espace Khiasma, the viewer unconsciously searches for the



present (as the time of the artistic act), while actually experiencing what is made to seem an atemporal dimension (the 'past-future' temporality of the museum), in which past collectibles are mummified for an undefined future.

The show of Vincent Chevillon reloads the discussions around authorship and authoritative production of information in regard to the museologic display methodology by opting for a changing display: during the exhibition time (11th March – 22nd May 2016) the exhibition changes four times. Repeatedly transporting from one environment into another the 'trophy', storing, taking out of the archive and temporary bringing the objects to display into a changing context seems 'enacting or playing museums'. The artist literally extracts from the first exhibition room (the darkened room of the collection-archive) objects which he assembles every time anew into the main bright exhibition space, infusing them with a new content, by association. The exhibition can look like a functional 'cast' of a museum, a container of still open questions around the subject.

The simple question arises: what is the critical and political potential of reproducing the format 'museum' into the format 'gallery' / temporary exhibition site? Is reiterating and mutating a structure a way to de-mask it? The procedure is applied not only at the level of display, but also in regard to the objects, while many of them are finely crafted sculptures, playing the role of 'found objects', swinging identity between 'produced' and 'natural' item – another essential and ideologically charged distinction when it comes to ethnologic classification.

These crossed evocations of ideas, methodologies of content production and formal alphabets play also with the political potential of the idea of 'creolisation' and the 'mestizo'. We can think also of the writings of Donna Haraway and her idea of attraction between species that cannot metabolise each other totally and which generate the hybrid. These missed assimilations are present also in the objects of Chevillon, reinforcing the idea of inter-specific nature (here in between objecthood and natural species). The discursive program at Khiasma in the framework of the exhibition included also a talk by Fabrizio Terranova, where he talked about Donna Haraway's vision of the hybrid as a multiplicity, which functions by interdependency and co-evolution.

The political power of hybrids is to destabilise abusive categorisation and hierarchisation. In this sense we can

also think about the virtual nature of every given object and in the context of this exhibition, these symbiotic objects without function, are rather conceptual objects, that defy a classifying gaze.

In the interview between Olivier Marboeuf, the director of Espace Khiasma and Vincent Chevillon, published on the occasion of the exhibition, we read about this undefined space, the chaos and disorder of materials and ideas, which is assimilated by Olivier Marboeuf to the Atlantic – present in various works of Chevillon. The sea as space of circulation and exchange, filled with mixed narratives and projections, with a liminal and also tragic substrate of experience, is a mutable territory of hybridisation of forms. As space of creolisation, it is carrier of plural narratives, essentially opposed to the historical grand, singular narrative of the heroic 'conquests' and explorations.

The idea of archive is also present in this dialogue between Olivier Marboeuf and Vincent Chevillon - as an 'animistic space' where the objects are 'among each others'. This indistinctness of the content of the archive, assimilated in literature to the space of the unconscious, to which the subject himself has not full access, essentially functions on the same principle of generative hybridisation: it is the space of the potential, from which – by the implication of the factor of unexpectedness – the new can emerge through infinite possibilities of associations between its elements. Boris Groys also talked in his essay *On the New* (2008) about the 'new' as directly emerging from its relation to the museum archive. The 'alive' / the new in art, which is considered to be outside the museum, the archive or the library is for him in reciprocal determination with the practice of collecting in museums. For its archive, the museum seeks the alive, the real and co-produces it, in order to museify it.

Chevillon constructs also his online platform archipels.org by association. Here he groups sources (personal images, historic documents, his own works and exhibitions, video and sound material) into a virtual collage. The viewer can zoom in and out of loads and layers of materials, that spread and cross-connect in a rhizomatic structure into the deep void of the internet. Clicking randomly in the framework of one of the topics, SAUDADE (Portuguese for longing), we access material about the island of Martinique, an insular region of France from the Antilles and the birthplace of Chevillon. We find assembled pages of literature books, a discourse of General de Gaulle, a musical piece on dissidence, a wrecked whale on the shore in an old photography, a page from a manuscript of 1740 entitled *About the Imperfection of Women*, an Ordonnance d'Etat regarding the functionaries oversee in the colonial time, a lithography of Géricault, from 1818 depicting

two boxers fighting (one black, one white) and much, much more.

The site is a great work in web design and at the same time reveals its roots in Aby Warburg's fascinating *Atlas of Mnemosyne*. Back in 1928, Warburg was constructing a database of images from all cultures and times, gathering around 1000 images (reproductions of all types), that he was pinning together on about 70 wooden plates. As Chevillon in *Semes*, Warburg was also switching the images on the boards, whereas every board had a subject – the topics of research he was working on (Grebers, 2013). Contrary to an illustrative and didactic use (images illustrating a certain topic), which characterized previous types of boards, Warburg turns the boards into a platform for association and content generation, incorporating the principle of Dada collage. The boards working together with his cultural analysis writings functioned as a 'Denkraum' / thinking space. He followed for example classical recurrent motives across art history up to modern social life in sports, politics etc. Warburg's method of research was further developed through the 'iconology' of Erwin Panofsky, an assistant of Warburg and cultural analyst, who put the basis of what is today called in the German academic realm 'Bildwissenschaft'. 'Iconology' follows the migration and transformation of certain motives in art history and the changing content with which they are invested, according to social and political shifting patterns.

Nevertheless Chevillon's virtual Archipels are not exactly a research platform. They work in a contrary way: whereas Warburg synthesized material, the website seems to scatter information. Humour and some kind of cheeky joking are present, but at the same time the site releases also the perturbing perception of the immensity of information and a sort of arbitrariness in meaning production. They are maybe diagrams of contamination, web architectures with mutable densities.

Sources:

- Altshuler, Bruce (2007) *Collecting the New* Princeton University Press
- Grebe, Anja (2013) "Aby Warburg, André Malraux, and the re-/construction of art history as social history" University of Bamberg, Department of Art History. Available at: [andremalraux.com/wp-content/uploads/2013/10/Grebe\\_Malraux\\_Article.pdf](http://andremalraux.com/wp-content/uploads/2013/10/Grebe_Malraux_Article.pdf) [Accessed 15.01.2017]
- Groys, Boris (2008) *Art Power* Cambridge, Massachussets: MIT Press
- Warburg Library of the Cornell University. Link: [warburglibrary.cornell.edu](http://warburglibrary.cornell.edu)

Vincent Chevillon, *Semes*, 2016, Espace Khiasma, Paris. Courtesy of the artist and Khiasma (pp. 86-87, 88 and 91)

# Instalația ca model eclectic

Gheorghe Săbău



Notez faptul că, în pandant cu paradigma eclecticului, mai există una complementară, definită ca paradigma genurilor specifice, adică pictura, sculptura, arhitectura, grafica, teatrul, muzica, dansul, literatura, dar și fotografia, cinematografia și videografia, toate de natură strict analogică, precizând totodată că cele două paradigme continuă să conviețuiască destul de pașnic, stimulându-se reciproc.

Mai notez că pentru termenul-concept eclectic există un ciorchine de sinonime precum hibridare, mixare, combinare, metisare, melting-pot, pèle-mêle, compilație, miscellanea, asamblaj sau, mai intense ca amalgam, contopire, aglutinare, simbioză, osmoză, ori de natură perceptivă, ca sinestezie, kinestezie, sau dintr-o familie procedurală ca bricolaj, colaj, montaj, reciclaj, remix, sau discipline adecvate ca mixed-media, multimedia, intermedia, hypermedia, precum și multe alte constructe de obiecte și evenimente estetice, sub emblema directoare Ars Combinatoria sau de tipul „Mixtum Compositum”. Oricum, motivul principal al opțiunii pentru termenul de Eclectic este datorat faptului că el reprezintă, pentru mine, genul proximal al tuturor sinonimelor enumerate mai sus, inclusiv a hibridării.

În fine, paradigma eclecticului cuprinde mai multe „modele”, fie analogice, cum ar fi, de exemplu, opera muzical-dramatică, wagneriana Gesamtkunstwerk (lucrul totală de artă), instrumentele himerice cu denumiri ezoterice ca Lumia, Clavilux, Theremin, Clavecinul ocular, toate pe structura de funcționare a mai vechiului Clavecin al culorilor, creat de Arcimboldo, sau mai recente expoziții de Sunet și Lumină și spectacolul *Lanterna Magika* al cehului Joseph Svoboda

etc. Fie virtuale, îndeosebi din anii '60-'90, o dată cu presiunea sistemului digital, care dispune de capacitatea intrinsecă de a genera lucrări complexe și totale de artă, nu atât prin combinare / mixare / hibridare, cât prin aglutinarea / fuziunea / simbioza liniilor, culorilor, luminilor, sunetelor, cuvintelor și a altor unități minimale de sens, cunoscute sub denumirea de *qualia sensibles*, care stau la baza tuturor constructelor estetice. Dintre aceste „modele” eclectice contemporane, mă voi opri cu 3000 de cuvinte asupra celui numit „Instalație”, de unde și titlul cu pricina. De ceva vreme plutește în aerul încărcat cu megabiți din câmpul creației estetice un soi de tendință colonizatoare, care vizează un eclectism fără limite, prin mixarea / hibridarea tuturor materialelor, suporturilor, formatelor și genurilor, un adevărat melting pot a

căruia rezultat constituie o nouă formă de expresie. Nu am reușit să înțeleg dacă această tendință de mixare / hibridare a pornit dinspre arta contemporană spre noile tehnologii de creație sau viceversa. Oricum, înclin mai degrabă spre un demers concomitent al artiștilor vizuali, ca ființe estetice curioase, care să experimenteze capacitățile creative ale noilor mijloace, iar digitaliștii, la rândul lor, s-au simțit atrași de potențialul unor aplicații în domeniul artei. În acest context, prima breșă s-a produs în Cinematografie, pentru simplul motiv că tânăra artă a imaginilor în mișcare era considerată ca fiind o „sinteză a artelor”. Se știe că dispozitivul cinematografic a avut încă de tânăra tendința de a-și extinde mijloacele de exprimare, prin lărgirea ecranului, cu multi-proiecții pe multi-ecrane – începând cu tripticul *Napoleon* (1927) al lui Abel Gance, iar mai apoi

For a while now, there has been a disturbance in the megabytes-charged air in the field of aesthetics, a colonizing trend that seeks limitless eclecticism, one that through the mixing / hybridization of all materials, supports, formats and genres – a true melting pot – has led to the advent of a new form of expression. I should note that the term-concept eclectic has numerous synonyms such as hybridization, mixing, combination, compilation, palimpsest, assemblage, amalgam, or, the more emphatic agglutination, fusion, symbiosis, osmosis, synergy; some may be more related to perception, like synesthesia and kinesthesia, while others to procedure, for instance bricolage, collage, montage, recyclage, remix; also applicable are kindred disciplines such as mixed-media, multimedia, intermedia, hypermedia and other constructs of the

# The Installation as Eclectic Model

‘Mixtum Compositum,’ type. In any case, the eclectic represents the proximal genre for all these synonym terms, hybridization included...

I haven't been able to sort out whether this tendency towards mixing / hybridization in fact originated in the field of contemporary art and has worked its way through to new media technologies, or vice-versa. I'm inclined to believe it was an associated if not a shared attachment – visual artists, as aesthetically-curious beings, experimented with the creative abilities these new means presented, while the digital-ists in turn would have been drawn to the potential certain applications may have in the field of art. In this context, the first breach appeared in cinematography, for the simple reason that the young art of images in motion was considered a “synthesis of all arts.” It is well known that already from its early days the cinematographic device had a propensity towards expanding its formal means of expression by enlarging the screen through multiple projections on multiple screens – starting with Abel Gance's triptych *Napoleon* from 1927 and later with the marvellous cinematographic devices seen at the Montreal Universal Exhibition in 1967. I will add the mixing of film projection and live Performance, featuring the same actors, as seen in *Lanterna Magika* shows produced by the Czech scenographer Joseph Svoboda, as well as 60s-80s installations that included cinematographic projections ... and so on in pixelated merriment until we reach the age of digital reality exploration, when the American scenographer / scene designer Mark Reaney developed Virtual Theatre during the first decades of the 21st century. The same eclectic model was put into practice by the Japanese

group Dumb Type in their Virtual Performance – Oskar Schlemmer called it “Total Theatre”, drawing a connection to the Wagnerian Gesamtkunstwerk / and to the 19th century idea of a total work of art. Finally, newer digital systems may be equally responsible for the emergence of these eclectic approaches as video, PC, tablet, smartphone and related devices that can generate synthesized or virtual images enabling users, by means of this interactivity, to manipulate a unique instrument: the computer, which may be defined as “a multimedia device capable of incorporating, combining, and of generating all the older forms of expression – images, animations, sounds and texts” (Hillis, 1998). There we have it, Athanasius Kircher's renaissance dream realized, “a machine to produce stupefying images.”

The scholars interested in this trend towards the mixing / hybridization of the arts may be separated into two categories, based on their preference for certain specific criteria. Thus, for some theoreticians – especially from the Anglophone world – the notion of expansion has been fundamental, take for instance ‘Expanded Arts’ (Maciunas, 1996) and especially ‘Expanded Cinema’ (Sheldon Renan, 1967). In regards to perception, the key concept that scientifically grounds this approach is synaesthesia / synaesthetics understood as “a fusion between aesthetic sensibility and technical innovation.” The first reference publication here was Gene Youngblood's *Expanded Cinema* (1970) followed by other studies that implicate, already from their titles, this key phrase, and several anthologies from the first decade of the 21st century, such as *Expanded Cinema, Art, Performance, Film* (Tate, 2011) or *Expanded Cinema,*



fabuloasele dispozitive cinematografice de la Expoziția Universală de la Montréal din 1967.

Adaug mixarea proiecției unui film cu performance-ul live al actorilor în spectacolele numite *Lanterna Magika*, realizate de scenograful ceh Joseph Svoboda, urmate de instalațiile cu proiecții cinematografice din anii '60-'80 și, tot așa, într-o veselie pixelică, până spre epoca explorării realității digitale de către scenograful / scene design american Mark Reaney, care a realizat un construct numit „Teatru Virtual” în primele decenii ale secolului XXI. Același model eclectic a fost practicat și de grupul japonez Dumb Type, cu numele de Virtual Performance, ceea ce la Oskar Schlemmer numea „Teatru Total”, făcând astfel joncțiunea cu wagneriana „Gesamtkunstwerk” din secolul al XIX-lea.

În fine, ar mai putea fi vinovat de demersurile eclectice nou venitul sistem digital prin video, computer, tabletă, smartphone și alte dispozitive care pot genera imagini de sinteză sau virtuale, oferind utilizatorilor, prin interactivitate, posibilitatea de a manipula un instrument unic, numit computer, înțeles ca „dispozitiv multimedia capabil să încorporeze, să combine și să genereze toate vechile forme de expresie – imagine,

animație, sunet și text”, cum spunea Hillis în 1998, înfăptuindu-se astfel visul renesanțist al lui Athanasius Kircher privitor la „o mașinărie de produs imagini stupefiante”.

Cercetătorii care sunt preocupați de tendința mixării / hibridării artelor pot fi împărțiți în două categorii, în funcție de opțiunile lor pentru anumite criterii specifice. Astfel, unii teoreticieni – în special din lumea anglofonă – își bazează opiniile, pornind de la conceptul de expansiune, prin sintagmele „Expanded Art” și îndeosebi „Expanded Cinema”. Conceptul-cheie care fundamentează științific acest demers din perspectivă perceptivă se numește sinestezie / synaesthetic, în sensul de „fuziune între sensibilitatea estetică și inovația tehnică”.

Prima carte de referință a fost *Expanded Cinema* (1970) de Gene Youngblood, urmată de alte lucrări care implică încă din titlu sintagma cu pricina, așa cum sunt antologiile apărute în primul deceniu al secolului XXI, precum *Expanded Cinema, Film, Performance* (Tate, 2011) sau *Expanded Cinema, Art, Film, Installation* (Toronto, 2007) și multe altele. Din aceeași familie de cercetare fac parte și lucrările bazate pe tetrada

conceptuală „Space / Site / Screen / Projection”, în care sunt actualizate extrem de incitant modalitățile prin care au pătruns în expozițiile de artă contemporană componentele expresive numite ecrane / proiecții / imagini cinetice, ceea ce face ca spațiile galeriilor de artă să se transforme în „site-uri specifice”, prin mijlocirea modelului eclectic exemplar numit Instalație.

O altă categorie de cercetători – predominant francofonă – își bazează proiectele teoretice privitoare la mixarea / hibridarea artei, pornind de la alte modele integratoare. Astfel, Jean-Christophe Royoux susține conceptul de „cinéma d'exposition”, argumentând prin efectul de „spațializare a duratei”, despre care știm din 1947, de cînd Erwin Panofsky a făcut referire la specificul cinematografic care ar consta din raportul dintre „spațializarea timpului și dinamizarea spațiului”. Apoi, Dominique Paini propune conceptul de „temps exposé”, prin care cinema-ul trece dinspre sala întunecată cu spectatori încremeniți în scaune, spre sălile luminate ale galeriilor de artă, în care spectatorul devine privitor-flâneur și uneori participant activ.

Criticul de artă și film Christophe Kihm ne atrage atenția „să nu cădem în capcana de a pune în relație arta

*Fluid Screen* (Toronto, 2007) and many more. Within the same 'lineage' of scholarship we find publications that deal with the conceptual tetrad 'Space / Site / Screen / Projection' and which have excitingly brought up to date the procedures through which expressive components such as screens / projections / kinetic images have entered contemporary art exhibitions, procedures that have transformed gallery spaces into 'specific sites' by means of the exemplary eclectic model of the installation.

Another group of researchers – predominantly francophone – have founded their theoretical studies on the subject of the mixing / hybridization of the arts upon other integrative models. Jean-Christophe Royoux supports the idea of a 'cinéma d'exposition', grounding his argument in the effects of the "spatialization of duration" — this goes back to 1947 and Erwin Panofsky's reference to the specificity of cinematography i.e. the rapport between "the spatialization of time and dynamisation of space." Then, Dominique Paini proposes the idea of a "temps exposé" whereby cinema moves from the dark room filled with spectators frozen in their seats, into the light filled

space of the art gallery, where spectators have become viewers-flâneurs, and even active participants. The art and film (!) critic Christophe Kihm reminds us "not to fall into a trap by placing the art of film in direct relation to the fine arts, because the most pertinent associations are happening between the projection of images in motion and all the other artistic practices ..." which reminds me of the basic units of meaning that Étienne Souriau called "qualia sensibles" (also in 1947); I could therefore say that hybridization, on a profound level, of agglutination / osmosis / fusion is produced in an Installation via projections of static or kinetic images on the one hand, and through object-forms on the other – these may be analog and /or digital, movement, animation, color, luminosities, sounds and texts but also the fragments of these elementary units. Finally, Dark Zabunyan notes that recently there has been "a dispersion of cinema and an extension of the filmic domain;" he argues that "the migration of the projection of images in motion from the cinema into museums and contemporary art galleries, constitutes a form that is specific to the fusion of the arts." This implies a transition from cinema as an art of time, to a cinema

that is an art of space, which insures its integration into the system of visual arts.

Both groups of scholars, whether concerned with the mixing / hybridization of the arts through the operative concepts of Expanded Cinema / Screen / Projection / Site / Space or of the so-called "cinéma d'exposition," come together under the overarching eclectic installation model, understood as a specific form of expression that is chiefly characterized by this synaesthetic fusion. In exhibition practice we can distinguish a typology that includes analogue installations, video-installations and interactive / digital as well as virtual installations, and here scholars are in agreement about the essential role of the seer / viewer, in his potential ability to interact with the piece proposed by the author(s). With the expansion of the screen and of image projections, and following their migration into the space of the gallery as integral to contemporary art works, other means of expression have been, for a while now, fusing with the eclectic Installation model; amongst them, Performance is the most evident and conclusive. In other words, we could say that the objects-devices-projections that make up an

# Cum ar arăta o literatură additivistă?

# What Would An Additivist Literature Be?

Germán Sierra

În 1975, Ulises Carrión a publicat *Noua artă de a face cărți* [*The New Art of Making Books*], un text teoretic faimos pentru contextualizarea, conceptualizarea, definirea și explorarea cărților ca obiecte de artă. După spusele lui Carrión: „În vechea artă, scriitorul scrie texte. În noua artă, scriitorul face cărți. A face o carte înseamnă a actualiza secvența ei ideală spațiu-timp, prin crearea unei secvențe paralele de semne, fie ele lingvistice sau de alt fel” (Carrión, 1975).

Inspirându-se deliberat din activitatea lui Ulises Carrión asupra cărților, artiștii Luigi Amato și Roberto Arista au publicat în 2014 *Volum / AS* – o „carte-aparat” care se concentrează asupra aspectelor de design ale cărții ca tehnologie, în opoziție cu conținutul pe care acest mediu îl livrează în mod convențional. Această trăsătură particulară face demersul lor extrem de interesant: intenția „autorilor-editori” nu a fost să printeze un text, ci să printeze un obiect 3D, urmărind instrucțiunile stricte ale unui „cod”. Textul original al lui Carrión performează în acest caz ca o parte de software rulată de Amato & Arista pentru a produce un artefact fizic, care nici nu re-prezintă, nici nu închide programul care l-a făcut inițial posibil.

Excluzând textul convențional, *Volum / AS* este capabil să re-prezinte corespunzător condițiile tehnice și perceptuale ale lecturii înseși, posibilitățile și limitele lor – în cuvintele artiștilor: „Această publicație explorează cartea ca mediu autonom și autosuficient, un volum în spațiu în care aspectele fizice (dimensiuni, greutate, număr de pagini, secvențialitate ș.a.m.d.) și modurile lor de materializare devin conținutul cărții înseși. Folosind un cod, a fost posibil să măsurăm proprietățile fiecărei pagini, precum și relațiile dintre mai multe pagini de-a lungul secvenței de spațiu-timp a cărții. Datele

vizualizate în *Volum* arată variațiile fizice și perceptivă continue, care acționează în carte în timpul lecturii.” Procesul tehnic dezvoltat de la textul original al lui Carrión până la *Volum / AS* operează ca o metaforă materială a felului în care o literatură additivistă ar putea să arate – și să funcționeze –, dar sunt multe alte exemple de lucrări literare elaborate prin adoptarea unor diverse principii estetice și prin folosirea unor diferite tehnici de producție: tot în 2014, scriitorul american Dennis Cooper a publicat online un roman horror (*Casa bântuită a lui Zac* [*Zac’s Haunted House*]) compus în întregime din Gif-uri animate – așa spune că este prima lucrare literară majoră care folosește exclusiv acest mediu, deși lucrări interesante bazate pe Gif-uri abundă pe mai multe platforme online, cum ar fi Newhive. Indiscutabil, proiectul *Xenotext* al lui Christian Bok, în care poemul este o xeno-proteină exprimată de o bacterie modificată genetic, este una dintre cele mai semnificative abordări a ceea ce poate fi înțeles ca „literatură additivistă”.

Alte lucrări și strategii poetice care pot fi, de asemenea, menționate ca additivistice ar fi cărțile asemantice, cum este *Codex Seraphinianus*, a lui Luigi Serafini, remixările sau rescrierile creative, cum sunt majoritatea textelor ficționale ale lui Kathy Acker, *Locus Solus* al lui Mark Amerika sau *One* a lui Christopher Higgs, lucrări de ficțiune cuantică precum *Lumină Stelară în Două Milioane* [*Starlight in Two Million*] a lui Amy Catanzano și rezultatele experimentelor postdigitale, printre care lucrarea *Între pagină și ecran* [*Between Page and Screen*] a lui Amaranth Borsuk, este unul dintre cele mai remarcabile exemple. Între pagină și ecran este probabil cea mai bună explorare a „spațiului cărții” întreprinsă până acum. Paginile sale, ca paginile din *Volum / AS*,



nu conțin nici un fel de text – doar forme geometrice abstracte și adrese web care conduc către un website unde cartea poate fi citită cu ajutorul unei camere web și a unui browser standard. Poemele care apar ca o consecință a interacțiunii dintre carte și mediul online nu există nici pe pagină, nici pe ecran, ci în spațiul augmentat dintre ele, deschis de cititor (Borsuk, 2012). Propunerea mea pentru o literatură additivistă ar presupune o înțelegere a scrisului contemporan nu ca simplă producere de text sau mentenanță textuală, ci ca dezvoltare a unor infrastructuri performative (deseori autoperformative) și ca travaliu colectiv orientat către crearea unor tipuri noi de media pentru extinderea ecologiilor media curente, prin construirea unor diferite categorii de Mașini Scriptive Speculative (Hayles, 2002). Ca urmare, literatura contemporană nu ar mai fi concentrată doar asupra producției unor asamblaje de semne textuale și audio-video mai mult sau mai puțin complexe, ci și de furnizarea condițiilor

În 1975, Ulises Carrión published *The New Art of Making Books*: a famous theoretical text for contextualizing, conceptualizing, defining and exploring books as art forms. According to Carrión: “In the old art the writer writes texts. In the new art the writer makes books. To make a book is to actualize its ideal space-time sequence by means of the creation of a parallel sequence of signs, be it linguistic or other” (Carrión, 1975).

Deliberately inspired in Ulises Carrión’s work on books, artists Luigi Amato and Roberto Arista published in 2014 *VOLUME/AS* – a “bookwork” that focuses on the design features of a book as tech as opposed to the content the medium conventionally delivers (Prosthetic knowledge, 2017). This particular feature makes it an extremely interesting endeavor: the “authors/publishers” intention was not to print a text, but to print a 3D object by following strict “code” instructions. The original Carrión text performs there as a piece of software that’s

run by Amato & Arista to produce a physical artifact that does neither re-present nor brings to closure the program that originally made it possible. By excluding conventional text, *VOLUME/AS* is able to properly re-present the technical/perceptual conditions of reading itself, their possibilities and their limits – in the artists’ own words: “This publication inquires the book as an autonomous and self-sufficient medium, a volume in the space in which the physical aspects (dimensions, weight, page numbers, sequentiality and so on) and the modes of fruition become the content of the book itself. Through a script, it has been possible to measure the single page properties and the relation between multiple pages along the space-time sequence of the book. The data made visible by *VOLUME* show the continuous physical and perceptual variations acting in/on the book during the reading process.” The technical process developed from Carrión’s original text to *VOLUME/AS* works as a material metaphor of

how an additivist literature might look – and function –, but there are many other examples of literary work elaborated by following diverse aesthetic principles and by using different production techniques. Also in 2014, American writer Dennis Cooper published online a horror novel *Zac’s Haunted House* entirely composed of animated GIFs – I would say the first major literary work using exclusively this medium, although interesting GIF-based works abound in several online platforms such as Newhive. And, certainly, Christian Bok’s project *Xenotext* (2008), in which the poem is a xenoprotein expressed by genetically modified bacteria, is one of the most significant approaches to what it could be understood by an “additivist literature”. Other works and poetic strategies could be also listed as additivist would be asemic books such as Luigi Serafini’s *Codex Seraphinianus*, creative remixes/rewritings such as most Kathy Acker’s fiction, Mark Amerika’s *Locus Solus* or Christopher Higgs’ *One*, quantum fiction works

# Love can be like bondage, seduce me once again

Livia Pancu



Seducție – unitate de măsură. Atât de previzibilă, că nu mai există nevoia de a schimba ceva pentru a obține ceea ce vrei – dar te rog! Fii foarte atentă! Credința nu mai este o problemă atunci când dorința devine un exercițiu al anticipării. Fii onestă și, mai important, fii conștientă că vei deceptiona! Aleargă rapid sau aleargă mai încet, știi că nu poți scăpa de ecoul dragostei mele! Instituțiile de artă creează un tip de putere care este, în mod invariabil, surprins într-o aventură amoroasă cu dorința. S-ar putea să nu fie bine să vorbești despre putere – unde bine se traduce ca înțelept. Poate că e prea mult să vorbești la nesfârșit despre structuri de putere, dominație, acceptare și plăcere, de vreme ce aceste elemente se poate să fi fost cele care au construit ceea ce numim acum trecutul nostru instituțional. Dar aceste lucruri nu există pentru a fi împărtășite. Ceea ce împărtășim de fiecare dată sunt publicațiile noastre, comunicatele de presă și – în privat și în șoaptă – experiențele noastre individuale așa cum au fost ele înțelese la momentul respectiv. Niciodată nu sunt împărtășite compromisurile. Imaginea pe care o vedeți la începutul acestui text face parte din el. Personal, nu știu să citesc o partitură, dar cunosc cântecul pe de rost, prin urmare, știu ce reprezintă imaginea. Ea este realizată de către artista Andrea Faciu și a fost concepută special pentru mine în aprilie 2009. Atât titlul (versul), cât și imaginea sunt absorbite dintr-un cântec al trupei Nouvelle Vague, numit *Dance with me* [*Dansează cu mine*]. Prin rugămintea adresată Andreei de a transfera un sunet într-o partitură muzicală, am încercat, pe de o parte, să obțin un desen realist al acestui vers, dar să și folosesc acest proces pentru a lansa noțiunea de traducere într-o manieră neobișnuită și specifică: cum reacționează

producția artistică în raport cu liniile bugetare și, mai departe, cum este această reacție transferată pentru a deveni trăsătură instituțională? La fel ca în cazul unei partituri – în care poate fi accesat cu o anumită familiaritate un anumit cod care ajunge eventual să-ți controleze interpretarea – cred că manifestările de artă contemporană sunt în mod tacit predispușe la o modelare de către instituțiile finanțatoare sau de către multiplele dorințe sau nevoi de a obține finanțare. Nu este nimic nou în ceea ce spun: este deja o afirmație conservatoare. În această situație, ideologia ar putea juca un rol foarte puternic, dar numai în condițiile în care cineva este conștient de ea și de felul în care se poate poziționa față de ea, personal și instituțional. Cum am mai precizat și cu alte ocazii, este foarte dificil pentru mine să vorbesc despre organizații, scene de artă sau oricare alte configurații culturale, care să fie situate în altă parte decât în orașul Iași, dar am încredere că înțelegerea și comportamentul meu nu sunt unice sau inovatoare în vreun fel. Prin urmare, am participat, construit și imaginat instituții de artă contemporană într-o manieră asemănătoare cu alții. Astfel, este rezonabil să cred că pot înțelege mecanica instituțională a unei, să spunem, noi organizații independente din București, în anul 2017. De ce este nevoie și ce fel de profil ascuns poate fi utilizat, pentru a face organizația stabilă: de oameni sau de infrastructură? Poate că primul răspuns este: independență financiară. Probabil că cea mai naivă metodă este: prin activitate comercială cu lucrări de artă. În 2009, în cadrul expoziției *Friends of the Divided Mind* [*Prieteni ai Minții Divizate*], din cadrul departamentului de Curatoriat de la Royal College of Art, am imaginat, împreună cu cei doi colegi și cocuratori, Preeti

Kathuria și Jesse McKee, un răspuns la situația artei contemporane din Iași. Tocmai avusese loc ultima ediție a bienalei Periferic, exista o instituție (Vector) puternică ce urma să implodeze din cauza intereselor diferite care o modelau, precum și din cauza lipsei de finanțare solidă, nu exista nici o galerie comercială și probabil un singur artist de pe întreaga scenă era reprezentat de către o galerie comercială. Acest răspuns a fost numit ULU | contemporary art, Iași, iar profilul a fost conceput ca o posibilă instituție hibridă, în care programul și producția să nu fie modelate de către activitatea comercială vizibilă (dar folosită numai ca instrument pentru supraviețuire). La vânzare, procentele ar fi fost 30% pentru ULU și 70% pentru artist. Cele 30% ar fi mers către producția altor lucrări. Țin minte că ne-am uitat la istoria Galeriei Foksal din Varșovia, primul spațiu independent

Seduction – unit for measurements. So predictable that there is no need to change anything in order to get what you want – but please! Pay attention! Faith will no longer be an issue when desire becomes an exercise of anticipation. Be true and more importantly, be aware you will deceive! Run faster or run slowly, you know you can't escape the echo of my love! Art institutions are creating power that is invariably engaged in a love affair with desire. Talking about power may not be good – with not good as a translation for not wise. Talking over and over again about power structures, domination, acceptance, and pleasure is overloaded since these issues may have built that which we are calling nowadays our institutional past. But this is not to be shared. We do share forever and ever our publications, our press releases and privately, but quietly, our individual experiences as they were

understood at the time. Never share compromises. The image that you see above this text is part of it. Personally I do not know how to read a score, but I know the song by heart, so I know what the image represents. It is made by the artist Andrea Faciu and it was made especially for me in April 2009. Both the title (lyrics) and the image are absorbed from a song by Nouvelle Vague called *Dance with me*. By asking Andrea to re-transfer the sound onto a score I tried, on the one hand to achieve a realistic drawing of these lyrics, but also attempted to use this process in order to launch the notion of translation into an unusual and more specific equation: How does artistic production react to the budgeting lines and furthermore, how is this reaction transferred into an institutional feature? As in the case of a music score – where a certain code is available and additionally, the familiarity with it might control your reading – I believe that contemporary art manifestations are softly and quietly predisposed to be shaped by the funding bodies or by multiple desires or needs to get funding. This is not new. It is already a conservative statement. In this context ideology may play a very strong role, but only in the situation when you are aware of it and conscient of the way one can position itself towards it: personally and institutionally. As already stated in other small public statements that I have made, it is quite difficult for me to speak about organisations, art scenes or any other cultural configurations that are situated in other urban milieu than that of Iași. But I trust that my understanding and behaviour are not unique or innovative in any way, therefore I did participate, build and foresee contemporary art institutions in similar way to others. Thus it may be reasonable to believe that I can

understand institutional mechanics of – let us say – a new independent organization in Bucharest in the year 2017. What does it need to get going and what kind of hidden profile one can make use of in order to make it stable: people and infrastructural wise? Maybe the first answer is: financial independence. Perhaps the most naive method is: commercial activity with art works. Back in 2009, as part of the *Friends of the Divided Mind*, Curating Contemporary Art degree exhibition at the Royal College of Art, I imagined, together with my two colleagues and co-curators Preeti Kathuria and Jesse McKee, an answer to the Iași contemporary art situation: the last edition of Periferic Biennial, one powerful organization soon to be imploded by the different interests running it and by lack of solid funding – Vector, no commercial gallery and maybe only one artist from the entire scene represented by a commercial gallery. This answer was named ULU | contemporary art, Iași and was profiled as a possible hybrid institution where its programming and production would not be shaped by an existing and upfront commercial activity used only as a survival tool. The selling percent would have been 30 to 70 for the artists and the remaining 30 percent would go into new productions of other artists. I remember to have looked into the history of Foksal Gallery Foundation, in Warsaw, the first independent space in the city (established in 1996) that started to be present in art fairs. Ulu is the name of an all-purpose knife traditionally used also by Inuit women to skin animals or for cutting food, children's hair, or blocks of ice. At the time, we thought that maybe the best method for stabilizing and growing the Iași scene would be to represent

PORTOFOLII

PORTFOLIOS

# Paul Covaci între premisele figurativului și capcanele abstractului

Bertalan Kovacs

Paul Covaci, sub presiunea paradoxului, își asumă responsabilitatea de a îmbrățișa lumea așa cum este. Prin prisma artei ne oferă posibilitatea de a vedea cu ochii deschiși, așa cum ne place sau cum vrem. Apoi descoperim în arta sa un acompaniament al sinelui nostru, fie pe palierul întrebărilor, fie pe plaja deschiderilor noastre spre certitudini. Secretul artei lui Paul Covaci constă în oferta sa, în diversitatea ei ca mesaj imanent, ce se manifestă în formă, volum, culoare sau incizii grafice. Reflectând asupra premiselor sale, ne trimite spre profunzimi, prinși de viteza cotidianului, ne captivează prin oferta de suprafețe, texturi, factori și structuri, îngrijit căutate sub aparența imediatului sau a improvizației. Artistul se cantonează cu dezinvoltură între borne contrare: când se sprijină pe tradiție, iar atunci este profund, cu lentoarea ardeleanului cioplește în marmură suprafața ondulată, organică a portretului, cu migală,

dar, în paralel, nu uită viziunea brâncușiană, iar când simplifică, esențializează și tinde spre universal. Sau în aceeași bornă opusă se implică când recurge la veșnicia metafizică a volumetriei antice egiptene sau în tranșa instințială a artei primitive. Paul Covaci nu elimină nici ecourile psihanalizei ca umbră evitată și căutată a societății informaționale, ca proiecție a globalizării, psihanaliza astfel este prezentă frapant în lemn, piatră și oțel. Clivajul conștiinței apare simbolic în portretul altfel admirabil șlefuit, dar fisurat, în două profile în dialog, care se îmbină prin linii de forță din bare de oțel încalcite, dar solid articuloare a celor două emisfere, între care se cascadează o prăpastie, în care creatorul recuperează golul ca „personaj dens” din arta lui Henry Moore sau Barbara Hepworth. Recuperând deșeurile felurite într-o pastă de nailon și silicon, construiește un discurs plastic de tip pop art, în care ecourile artei lui Robert Rauschenberg și Claes

Oldenburg se regăsesc într-o asimilare originală. Prin pulverizarea formelor de cotidian, arta lui Paul Covaci se articulează, dinamic și vital, într-o frământare care casează utopiile în aplicații care îndeamnă consumatorul de artă la reverie și acțiune. În grafica picturală, prin jocul de gol-plin, într-o anume ritmicitate, se acompaniază cu rock-ul ancestral, arhetipal, deopotrivă de omogen. Stranițetea artei în retorica lui Paul Covaci rezidă în golirea timpului de sensul său imediat, fizic, real, natural. În ultima sa expoziție personală, intitulată *Body and Soul* și desfășurată între 12 și 28 ianuarie 2016 la Galeria UAP din Baia Mare, diferite tipuri de portrete se înșiră într-un dialog tăcut pe o bancă finită, dar care se continuă prin repetiția la infinit în imaginația noastră, mai ales prin prisma personajului care-și susține capul în mână ca pe o „minge-sacoșă”.



Vederi din expoziția *Body and Soul*, artist: Paul Covaci, curator: Bertalan Kovacs, 12-28 ianuarie 2016, Galeria UAP din Baia Mare. Foto: Paul Covaci. Cu permisiunea artistului.

# Mitoș Miculeșanu



spațiile de după / exodul spectrelor / angoasa / am mai fost acolo? când? ce înseamnă când? / amprente / mai pot explica ceva? / praf pe timpane / țin minte odată... / ce înseamnă odată? / locul unde te îndrepti când vrei să te pierzi / nostalgia putrefacției / fermenți / un sunet aparte / aproape insesizabil / o gară abandonată / un depozit / vid uleios / trenuri pustii / crusta de rugină / cisterna aia mâncată de ploii caustice / marfarul mort / containerul pe care cineva a scrijelit / fapte praf / stele svastici cruci / bălării viclene / o secțiune de gard cu un graffiti / vin în cinci milenii / schimbarea la mască / muget de sirenă îndepărtată / semafoare stinse / sticlă albastră masivă / cioburi groase / sevrăj industrial / hala aia / betoane mușcate / căldură / coaste de câine absent / puf și frunze / un țigănos în aerul încins / odată am auzit niște zgomote într-un vagon de scânduri putregăite / nu era nimeni acolo dar parcă auzeam lovituri de ciocan / voci / totul învelit într-un halou nisipos / o membrană / duhoare de cantonier macerat în benzină veche / mai încolo, dintr-un vagon înghițit de iederă iz de abandon / m-am rănit într-o armătură contorsionată, dar am înaintat / era un cărucior în vagon / pe jos o bavețică / sticle / un biberon spart / muște / un roi de muște

Mitoș Miculeșanu, *Subsol*, 2016, fotografie.

Mitoș Miculeșanu, *Substruct F*, 2012, fotografie. (pagina alăturată)

Cu permisiunea artistului.

the spaces beyond / the exodus of the spectres / the anguish / have I been there before? when? what does when mean? / fingerprints / can I still explain anything? / dust on the eardrums / I recall that once ... / what does once mean? / the place one heads to when wanting to lose oneself / the nostalgia of putrefaction / ferments / an unusual sound / almost unnoticeable / an abandoned railway station / a warehouse / oily void / empty trains / the layer of rust / that tank corroded by acid rains / the dead freight train / the container someone scratched on / powdered deeds / stars swastikas crosses / cunning weeds / a graffitied fence panel / coming in five millennia / transfiguration of mask / distant siren roar / extinguished traffic lights / massive blue glass / thick glass shards / industry withdrawal / that production hall / bitten concretes / heat / ribs of an absent dog / fluff and leaves / a lamenting signal in the hot air / I once heard some noises in a rotten wood wagon / there was no one there but I could hear the sound of hammers / voices / everything surrounded by a sandy halo / a membrane / stench of a flagman macerated in old gasoline / further down, the smell of abandonment coming from an ivy covered wagon / I got hurt in a twisted wire but kept going / there was a push pram in the wagon / a bib on the floor / bottles / a broken baby bottle / a swarm of flies

Translated from Romanian by Mălina Ionescu.

Mitoș Miculeșanu, *Subsol*, 2016, photograph.

Mitoș Miculeșanu, *Substruct F*, 2012, photograph. (opposite page)

Courtesy of the artist.





EXPOZIȚII ÎN  
ROMÂNIA

EXHIBITIONS IN  
ROMANIA



Imagine de la decernarea Premiilor UAP 2015, MNAR, Sufrageria Regală. Prin amabilitatea UAP.

View from the Awards of the Romanian Visual Artists' Union 2015, MNAR, Royal Salon. Courtesy of UAP.

# Nexus, dintr-o dată am fuzionat

Nexus: fuziuni deschise

Artiști: Paul Neagu, Constantin Brâncuși, Tony Cragg, Marianne Eigenheer, Neville Gabie, Anish Kapoor, Vlad Nancă, Nona Inescu, Nigel Rolfe

Curatoare: Simona Nastac

19 august – 9 octombrie 2016

Muzeul de Artă Craiova



Vlad Nancă, Nona Inescu, *Hyphen*, performance live. Foto: Victor Nancă. Cu permisiunea lui Vlad Nancă.

## Cătălin Davidescu

Am citat poezia lui Paul Neagu, *Extaz* (1984) din volumul *Marele Clepsidru* (2004), pentru că sintetizează proiectul curatorial al Simonei Nastac, prezentat la Muzeul de Artă din Craiova, în perioada august – octombrie a.c. Expoziția este o propunere originală de vizualizare a unui secol de artă, privit din perspectiva unuia dintre cei mai interesanți artiști vizuali din ce-a de-a doua jumătate a secolului trecut, Paul Neagu, precum și a fuziunilor spirituale pe care creațiile acestuia le-au receptat, dar le-au și reverberat generațiilor ulterioare. În ipostaza mentorului, îl avem pe Constantin Brâncuși care, realizând lucrarea *Sărutul*, produce o adevărată schismă în sculptura modernă. Depășirea conceptului de „mimesis” poate fi considerat momentul zero al vizualității contemporane, care a descătușat întreaga energie a avangardelor și al cărui efect eliberator continuă și azi. Dezghețul provocat de acest mic „Sărut” a generat, într-o evoluție cronologică, o amplă

dezvoltare a tuturor resorturilor culturale, apte să ofere noi coduri artistice. Așa este inițiată expozițional legătura cu Paul Neagu, artist de o rară complexitate, ale cărui lucrări, majoritare în spațiul expozițional, au o bună chimie cu opera lui Brâncuși. Reprezentările sale se disting printr-o serie de semne, transpuse într-o varietate de forme vizuale și materiale (grafică, sculptură, performance, poezie), a căror matrice estetică își trage esența din relația sa cu arhitectura, filozofia, poezia sau metafizica. Asemenea predecesorului său, arta lui Paul Neagu se revendică tot printr-o ruptură față de vechile moduri de expresie artistică. Nevoia de a crea un alt tip de imagine simplă, antisenzorială, cu un nedisimulat caracter cerebral, îl determină să își caracterizeze creațiile ca fiind „meta-moderne”. Este sintagma prin care artistul putea cuprinde toate schimbările pe care arta sa le-a traversat în aproape o jumătate de secol de creație, începând cu *Morile de lumină* (lucrarea sa de diplomă),

*Antropocosmica*, *Hyphen* (*Cratima*), *Nouă stațiuni catalitice*, cu toate variantele pe care acestea le-au generat. Învățământul la nivel universitar, practicat inițial din considerente strict materiale, se dovedește a fi modalitatea ideală de dispersie a conceptelor sale artistice, prin intermediul discipolilor de a căror admirație s-a bucurat. Tony Cragg a studiat cu Neagu la Royal College of Art din Londra, fiind azi unul dintre sculptorii care contează în Marea Britanie, având și o prestigioasă activitate didactică. Gândirea sa artistică, presupune o abordare de tip conceptual, unde obiectele-sculpturi definesc, conform propriei sale afirmații: „o mitologie poetică a lumii materiale în care trăim”. Prezența sa în expoziție este marcată prin trei studii, premeditat alese din ciclurile sale: *Cromosomes*, *Microstructures* și *Personalities*. Marianne Eigenheer, deși vine din zona muzicii și a antropologiei, a fost influențată de creația lui Neagu, fără însă a-l fi cunoscut. Desenele ei sunt spontane,

gestuale, degajând aceeași formă de energie eliberatoare ca și discursul de tip generativ al lui Paul Neagu. Nigel Rolfe este un reper în istoria performance-ului, dar și un teoretician al genului, curator și activist. El îl întâlnește pe Paul Neagu la mijlocul anilor '70 și lucrează împreună la mai multe proiecte expoziționale. Performance-ul prezentat cu această ocazie a avut atât rezonanțe brâncușiene, cât și ceva din amprenta provocatoare a lui Paul Neagu. În ceea ce-l privește pe Neville Gabie, fuziunea este și mai complexă, în sensul că interesul său pentru sculptură pornește de la Brâncuși, iar Paul Neagu este cel care îi mediază o bună introducere în hermeneutica creației acestuia. Impactul este major, Neville Gabie dedicându-și o bună parte a cercetărilor, indiferent de formă (sculptură, performance, video, fotografie, instalație ș.a.), relației pe care arta actuală o dezvoltă în raport cu percepția publicului – vezi concepția lui Brâncuși despre lucrările care trebuie atinse, mângaiate

etc. Performance-ul susținut în octombrie, cu ocazia finisajului, în sala unde era expus și Sărutul lui Brâncuși, a reprezentat o formă de investigare și introspecție dramatică a individului sau a artistului cu sine, în era digitală. Indiscutabil, prezența lui Anish Kapoor a reprezentat un punct de interes maxim, atât pentru curator, cât și pentru publicul din România care, pentru prima dată, cred, a fost în contact direct cu creația acestuia. Discipol și prieten al lui Neagu, Anish Kapoor este prezent cu o serie de 11 fotografii făcute în anul 1974, ca documentare la un performance al studenților lui Paul Neagu, pe când acesta era profesor la Horsney College of Art. Tema acțiunii surprinse era aceea a potențialului productiv generat de tensiunile unor contrarii din lumea contemporană, precum natural / artificial, senzorial / extrasenzorial, corp / spațiu. Prezența tinerilor Vlad Nancă și Nona Inescu, atât pe simeză, cât și în spațiul performativ, reprezintă în

conceptul curatorial o formă de rezonanță a ultimei modernități cu începutul ei. Ei sunt generația care închide secolul XX, ultimul bob de nisip din „clepsidru” care a început să se scurgă sub semnul lui Brâncuși, a continuat cu „Cratima” lui Neagu și se încheie cu raportările lor de tip deconstructivist. În acest sens, proiectul este un spațiu simbolic de cercetare istorică a fuziunilor prin care s-a conturat arta secolului trecut, precum și a deschiderilor prin care aceasta își face simțită prezența, în secolul actual. Efortul curatorial al Simonei Nastac, susținut de Fundația Interart Triade, Paul Neagu Estate România și echipa Muzeului de Artă Craiova a fost de o exemplară coerență.



Paul Neagu, *59 Cells of Torse*, 1972, tuș pe folie din plastic cașerată pe pânză, colaj fotografic, 32,3 x 31,5cm. Courtesy of Paul Neagu Estate România.

EXPOZIȚII ÎN  
STRĂINĂȚATE

EXHIBITIONS  
ABROAD



Vedere din fața Vierte Welt, Kreuzberg, Berlin, 2016. Cu permisiunea Evei Pedroza.

Outside Vierte Welt, Kreuzberg, Berlin, 2016. Courtesy of Eva Pedroza.

## INTERVIU

# Kate Fowle: „E foarte greu să fii artist la Moscova și să te faci remarcat în afara țării, din cauza atât de multor prejudecăți și stereotipuri”

Interviu: Daria Ghiu

*Kate Fowle este directoarea programului curatorial al Muzeului de Artă Contemporană Garage din Moscova și directoare asociată a organizației Independent Curators International (ICI) din New York, între 2009 și 2013, fiind totodată și directoare executivă a acestei instituții. A venit la București la sfârșitul lunii mai 2016, cu ocazia unei prezentări susținute la UNAGaleria din București, în cadrul programului La Seral II, organizat de Asociația Salonul de Proiecte, în parteneriat cu Universitatea Națională de Arte din București. Kate Fowle are o intensă experiență curatorială: a fost curator la Ullens Center for Contemporary Art în Beijing între 2007 și 2008, precum și șef de departament al masteratului de practică curatorială la California College of the Arts din San Francisco, program pe care l-a co-fondat în 2002. Recent, ea a scris texte în cataloage dedicate unor artiști precum Doug Aitken, John Baldessari, Harrell Fletcher, Ilya Kabakov, Robert Longo, Ari Marcopoulos, Sterling Ruby, Althea Thauberger și Qiu Zhijie. Este autoarea a numeroase texte dedicate curatoriatului și practicii expoziționale. Din 2013, trăiește la Moscova și lucrează la Garage, prima instituție filantropică din Rusia, înființată cu mandat public pentru susținerea artei contemporane, fondată în 2008. În ultimii patru ani, muzeul a devenit un loc de întâlnire între oameni, artă și idei, încercând să se deschidă către colaborări între artiști, specialiști și public și organizând un program cuprinzător de expoziții, dar și de proiecte dedicate educației, cercetării, medierii artistice, precum și editării de publicații. În prim-planul acestor activități se află colecția muzeului, care reprezintă singura arhivă publică din Rusia ce documentează arta contemporană din această țară, începând din 1950 până în prezent. Prezentarea lui Kate Fowle la București, intitulată „Muzeul reflexiv: cum să crezi o instituție de artă contemporană în Moscova”, s-a concentrat asupra unor*

*studii de caz extrase din programul Garage, pentru a arăta ce înseamnă să construiești o instituție de artă de la zero, într-un context precum cel rusesc.*

*Citindu-vă biografia, am fost impresionată de instituțiile pentru care ați lucrat ori pe care le-ați creat, de locurile de pe glob în care ați trăit până acum. Beijing, Moscova, San Francisco. Sunteți directoare asociată a organizației Independent Curators International (ICI) din New York. Cum ați defini această instituție?*

Este o organizație non-profit, creată în 1975, cu scopul de a funcționa ca platformă pentru curatorii independenți. Trebuie să vă imaginați că, pe vremea aceea, termenul de „curator” într-un muzeu nu se folosea. De aceea, ICI era o șansă pentru curatori: îi susținea pe aceștia în munca lor, îi ajuta să dezvolte formate expoziționale, să călătorească în diferite locuri pentru cercetare. În 2009, am devenit directoarea acestei instituții, după ce am părăsit China. Instituția avea nevoie de o revigorare. Pentru că în loc să îi susțină pe curatori, ajunsese mai degrabă să se ocupe cu organizarea diferitelor expoziții itinerante. Ce am făcut atunci a fost să mă întorc la titlu, la misiunea ei originară, am început să caut curatori emergenți, să realizez conexiuni între aceștia, dincolo de granițe, să creez o rețea utilă de curatori. Atunci a apărut un program precum curatorial intensive, discuții publice cu curatori, oameni care să vorbească despre experiența lor, direct, fără să fie mediați de structuri din afara lor.

*Mă gândesc că mutarea dintr-un spațiu geografic în altul a însemnat o continuă adaptare la fiecare nouă scenă locală*

*de artă. Marea Britanie, China, Rusia, Statele Unite. Cum vă priviți retrospectiv munca de curatoare internațională în diferite spații ale lumii? V-ați schimbat mult practica curatorială în timp și modul în care priviți arta?*

Nu mi-am modificat mult modul de lucru. Cred că motivul pentru că mi-am putut imagina cum să fac ICI să funcționeze se datorează generației de artiști cu care am lucrat la începutul carierei mele, în anii '90. Acei ani reprezintă începuturile unor curatori care devin rapid internaționali, tot atunci suntem martorii unui boom al bienalelor, e momentul când pentru un curator devine practic posibil să gândească cu adevărat independent. Noi, tineri curator pe atunci, am avut șansa să călătorim mult, să cunoaștem artiști, să lucrăm cu ei, am imaginat noi moduri de colaborare alături de aceștia, ceea ce nu era posibil înainte. Cred că perspectiva mea asupra lumii era diferită înainte de acest moment. Dar am fost mereu interesată să aflu ce se întâmplă în alte colțuri ale lumii, pentru mine a fost mereu important și relevant un spațiu precum China, de exemplu. Când am lucrat în San Francisco, m-a interesat să mă concentrez asupra scenei de artă din Asia. Era o explozie a instituțiilor de artă în Asia și, așadar, când m-am stabilit pe coasta de vest, m-a interesat să-mi îndrept atenția către Asia, nu către spațiul local.

*Aceste mutări dintr-o regiune artistică în alta nu țin ele oare și de anumite mode? Și dacă este așa, nu poate constitui un pericol să te lași condus de aceste mode și să îți uiți practic propriul sistem de valori și artiștii în care crezi?*

## RECENZII

Borrowed Territories  
și ficționalizarea peisajului

Ioana Marinescu

*Borrowed Territories* este un volum de autor, în care sunt punctate trei aspecte: reproduceri ale operelor, texte critice, dar și perspectiva directă a artistului, explicitată într-un interviu cu acesta. Așa cum subliniază Alexandra Manole, coordonatoarea volumului, acest demers acompaniază proiectul artistic, mai degrabă decât încearcă să-l explice sau să-l deconstruiască. Magda Radu observă faptul că Lucian Bran încearcă o trecere de la paradigma imaginii documentare, foarte pregnantă în fotografia contemporană românească, la un sistem axat pe pluralitatea de medii artistice și direcții de problematizare.

Această pluralitate pornește chiar de la ipoteza de lucru: Bran fotografiază peisajul și echipa care lucrează la filmul *Hatfields & McCoys*. Privitorul are două medii artistice prin care poate să privească același tip de realitate. Primul este filmul care încearcă să transforme împrejurimile Brașovului într-un peisaj recognoscibil pentru zona West Virginia, Kentucky. Al doilea este fotografia lui Bran. Asumându-și o poziție conceptuală, mai degrabă decât una documentară, el deconspiră proiectul cinematografic, avându-l ca reper, dar încercând să se detașeze de el.

Peisajul a fost considerat un gen pictural cu o tară slabă în istoria artei, a fost catalogat inferior secole de-a rândul în fața istoriilor sau portretelor, slăbiciune care a contaminat mai târziu și fotografia. În realitate, o pictură realistă reprezentând un peisaj clar delimitat e foarte greu de redat: un număr infinit de detalii și lumina care se schimbă în permanență. Inconveniente au fost ușor depășite în cazul peisajelor generice: artistul poate creiona o pădure folosind doar un număr limitat de elemente. Privitorul apreciază imaginea pădurii, dar nu simte nevoia să o localizeze geografic. Modelul nu este identificat și cunoscut în amănunt, ca să zicem, în cazul portretelor. Aceste motive au dus la o inflație de lucrări reprezentând peisaje, iar proporțiile s-au păstrat și în fotografie. Recunoști peisajul, dar nu identifici poziția lui geografică și nici „modelul” din care a fost inspirat.

Lucian Bran se poziționează în centrul ambiguității pe care o creează peisajele, senzația de realitate și familiaritate (pentru că filmul și fotografia reprezintă locuri reale), subminate de posibilitatea de ficționalizare și dislocare, pentru că privitorul poate fi ușor înșelat în privința poziționării geografice.

La nivel teoretic, Lucian Bran își ia ca reper două perspective critice: cea a lui Christian Metz și cea a lui Susan Sontag. Metz afirmă în *Film Language, a Semiotic of the Cinema*, că impresia de realitate pe care spectatorul o trăiește în fața unui film este mult mai mare decât în cazul unei piese de teatru sau al unui tablou. Sontag susține că autorul unei fotografii încearcă să-și aproprieze subiectul fotografiat, dar printr-o relație de putere: artistul este cel care selectează realitatea și reprezentarea sa despre lume.

Bran analizează cele două teorii – cea a reconstrucției, specifică filmului, și cea a copierii, specifică fotografiei. El ajunge la concluzia că ele se pot intersecta prin încercarea autorului de a-și utiliza propria subiectivitate pentru a fi original și a crea ceva nou.

Lucian Bran

*Borrowed Territories*

Editoare: Alexandra Manole

Texte: Magda Radu, Alexandra Manole, Lucian Bran, Augustina Stanciu,

Monica Stroe, Bogdan Iancu

Traducere: Samuel Onn

Galeria Posibilă, București, 2016, 72 pag.

